



HAL
open science

Le Tangible et l'intangible : La tentation de l'anéantissement et l'esthétique de la liturgie dans les Chroniques romanesques de Jean Giono

Eric Briot

► **To cite this version:**

Eric Briot. Le Tangible et l'intangible : La tentation de l'anéantissement et l'esthétique de la liturgie dans les Chroniques romanesques de Jean Giono. Littératures. Université Nancy 2, 2001. Français. NNT : 2001NAN21005 . tel-01776193

HAL Id: tel-01776193

<https://hal.univ-lorraine.fr/tel-01776193>

Submitted on 24 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

LN 001/56bis

Université Nancy 2
U.F.R. Lettres
Ecole doctorale *Langage, Temps, Société.*

Thèse

Pour obtenir le grade de

Docteur de l'Université Nancy 2 –
Lettres et civilisation françaises.

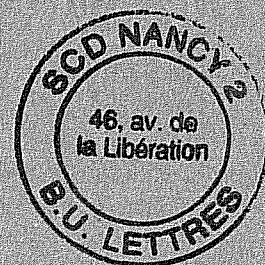
Présentée et soutenue publiquement par

Eric BRIOT

Le 14 décembre 2001.

**Le Tangible et l'intangible –
La tentation de l'anéantissement et
l'esthétique de la liturgie dans les
Chroniques romanesques
de Jean Giono.**

REPRODUCTION INTERDITE



Directeur de recherches : M. le Professeur Gilles ERNST.

Jury :

Président :

M. Jean-François DURAND, Université Montpellier III – Paul Valéry.

M. Jean-Yves LAURICHESSE, Université Perpignan.

Mme Hélène BOUCHILLOUX, Université Nancy 2.

M. Gilles ERNST, Université Nancy 2.

Université Nancy 2
Ecole doctorale *Langage, Temps, Société*

**Le Tangible et l'Intangible -
La Tentation de
l'anéantissement et l'esthétique
de la liturgie dans les
Chroniques romanesques de
Jean Giono.**

REPRODUCTION INTERDITE

Thèse de Doctorat Nouveau Régime soutenue par Eric BRIOT
Session 2000 / 2001
Directeur de recherches : M. le Professeur Gilles ERNST.

Sincères et affectueux remerciements à M. le Professeur Gilles Ernst pour son accompagnement bienveillant et attentif, pour ses conseils éclairés et minutieux, enfin pour son incomparable curiosité et ses dispositions *romanesques*.

Je tiens également à exprimer tous mes remerciements à mon épouse, Valérie Briot, pour sa collaboration précieuse et patiente, en tous domaines, jusqu'aux plus inattendus et aux plus éloignés des recherches universitaires, mais pourtant indispensables à la réalisation matérielle d'un tel travail.

Enfin, je voudrais redire mon amitié profonde à Isabelle Guillaume, dont les encouragements, le soutien constant et les conseils précieux sont pour beaucoup dans l'aboutissement de ma tâche.

Les références sont données dans l'édition Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1995, avec le numéro de volume et l'indication de page entre parenthèses. Pour les *Œuvres romanesques complètes*, on suivra donc le numéro de volumes attribué par les éditeurs, tandis que, par convention et selon l'ordre de publication, on numérotera VII les *Récits et essais*, et VIII le volume intitulé *Journal, poèmes, essais*.

En me créant, Dieu m'a dit : « Ne sois rien ! »

Chanson de Béranger.

A René Lafont (1930-1998) – « Ce que tu es, deviens ! »

INTRODUCTION : **Les *chroniques romanesques* et l'appel du sacré.**

Fascination des origines

« Voyageur immobile » selon sa propre expression, Giono, plus que tout autre auteur de son temps, se veut explorateur : explorateur de la nature au sens le plus large, de ses abîmes et de ses gouffres insondables, qui inclut, entre autres, la nature humaine et l'expérience intérieure à laquelle elle est indéfectiblement liée. De fait, cette exploration, les *Chroniques romanesques* tentent d'en saisir les limites, jusqu'au relatif aveu d'impuissance qui conduit Giono à recourir à l'*impossible* comme ultime horizon littéraire.

Cette vocation, au sens strict du terme, à établir les domaines offerts à l'homme en partage, à en évaluer les contours pour mieux cerner, en écho, les frontières de son expérience et envisager une possible métaphysique, revient en fait pour Giono à s'interroger sur la question de l'être, donnant par là un prolongement, en termes extrêmement novateurs, à l'une des questions majeures qui hante la pensée occidentale depuis le XVIII^e siècle.

En effet, ce qui frappe dès l'abord les commentateurs, et ce dès la parution de *Colline* dans la revue *Commerce* en 1928¹, c'est la détermination de Giono à dépouiller l'homme des atours de la civilisation, son désir revendiqué de contempler l'homme nu, en un vertigineux corps à corps avec les données immédiates de la condition humaine, c'est-à-dire aussi, on s'en doute, avec ce qui, à chaque instant, force la mise en cause de l'identité humaine, ce mal endémique décelé aussi bien dans les forces extérieures – le feu dans *Colline*, par exemple – que l'attrance éprouvée par les personnages, au contact de la nature, pour la violence et l'anéantissement. C'est là, dira-t-on, le propre de ce roman épique que Giono contribue à réinventer, en donnant comme point de départ à sa création le souci de dépeindre des communautés isolées, aptes à prolonger leur lutte contre ce qui les écrase et met en péril leur identité même.

Mais en choisissant de mettre en jeu le problème de l'homme face au mal et du mal au cœur de l'homme, en s'attachant du moins à soulever le problème en ces termes, selon une perspective nettement distincte de celle adoptée par son contemporain Ramuz par exemple, Giono se montre tout à la fois novateur et en accord avec les interrogations fondamentales de sa génération. Cependant, aux exhortations libératoires du Gide des *Nourritures terrestres*, Giono assigne des limites, dévoile en même temps le contenu subversif de celles-ci et fixe par là même, salutairement, la place de la littérature comme lieu du vertige et du non-savoir ; lieu aussi de tous les désirs, des transgressions compulsives que le récit peut seul rendre dicibles ou, du moins, manifester à distance, comme une ouverture possible sur ce qui, foncièrement, reste voué à l'ombre. C'est le propre des *Chroniques romanesques* que de révéler, après guerre, dans un contexte social contemporain rendu enfin sensible, la permanence d'une postulation au sacré.

¹ Cf. notamment *Les Critiques de notre temps et Giono*, sous la direction de Roland Bourneuf, Garnier, 1977. Voir en particulier le commentaire d'André Chamson, au moment de la publication de *Colline* : « [...] Pour moi, il n'est pas douteux que c'est par un excès de puissance que l'art de Giono se révèle, du premier coup, capable de briser toutes les défenses que la perfection du goût et le raffinement le plus extrême peuvent opposer à une œuvre naissante » (pp. 21-22).

Il n'est donc point hasardeux que, tant par sa profonde intelligence de l'œuvre que par une indéniable sympathie, Cendrars s'adresse en ces termes à Giono, et ce, dès 1930 :

Comment avez-vous pu découvrir cette mentalité primitive en Provence, moi qui ai dû aller au centre de l'Afrique pour l'inventer ? C'est rudement fort d'avoir su écrire ce livre [*Colline*], chez vous, sans cliché, aux antipodes du classicisme, en pleine communion avec le nègre. ²

De fait ce qui, dès ses œuvres de formation, se donne à voir à travers des textes tels que *Colline* ou *Le Serpent d'étoiles*, Giono a su en décupler la portée avec les *Chroniques romanesques* qui plongent leurs intrigues dans le temps de l'histoire et se chargent alors, loin de tout didactisme idéologique, des données sociales qui fondent le monde moderne. Bien plus sûrement encore que le reste de l'œuvre, elles disent ce qui, chez Giono, participe d'une véritable fascination des origines : origines de l'homme livré à nouveau à ses instincts, comme c'est le cas, déjà, pour Panturle, dans la première partie de *Regain* ; mais surtout, une fois pressenti le danger d'une telle incursion ou, du moins, la misère qu'elle révèle (*Que ma joie demeure*), l'origine de toute création, de la littérature en particulier, qui dit le pressant besoin de l'homme de se réinventer, de saisir aussi l'émergence, le surgissement irréprouvable de cette création. A ce titre, par exemple, *Noé*, « roman du discours romanesque »³, se situe donc pleinement au cœur du système des *Chroniques* et souligne, plus que tout autre, le souci de Giono de porter son interrogation à son point ultime : d'où vient, où va la littérature ? Dans un monde judéo-chrétien où l'homme se conçoit avant tout par le Verbe, dans quelle mesure la parole littéraire peut-elle, sinon effacer, du moins offrir une alternative à l'emprise du néant ?

Aussi, et ce jusque dans l'élaboration de l'édition de la Pléiade de ses *Œuvres romanesques complètes* (1971-1983, mais l'entreprise fut conduite, dès 1966, avec la collaboration étroite de l'auteur), Giono n'aura de cesse de

² Cité par Henri Godard, *Album Giono*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980, p. 82.

³ Daniel Moutote, « Le roman du discours romanesque dans *Noé* », *Giono aujourd'hui*, Edisud, 1982, pp. 81 et sq. .

multiplier les expériences, déléguant même son point de vue à la critique pour demander qu'elle lui révèle la part de mystère subsistant dans l'œuvre en devenir⁴. C'est par là, de même, que Giono s'inscrit dans le courant moderne qui, à la suite de Joyce notamment, pousse la littérature dans ses ultimes retranchements pour mieux faire surgir, par la manifestation de «l'œuvre en chantier », l'ambiguïté humaine et le caractère improbable de l'individu. D'une façon en rien suffisante, Giono affirme par exemple à Jean Amrouche, lors des entretiens radiodiffusés de 1952, alors qu'il aborde de plus près les enjeux ontologiques et métaphysiques de son œuvre :

Je suis le sujet ébloui de ma propre création. ⁵

Mais saisir au plus juste le surgissement d'une essence qu'il puisse enfin appréhender, les composantes multiples d'une réalité en mouvement, n'est-ce pas également l'un des traits majeurs attribué, explicitement ou non, aux personnages des *Chroniques* ? Frédéric transi et littéralement métamorphosé, lors de la poursuite de M.V. dans *Un roi sans divertissement*, saisi par la gigantomachie qu'il découvre à travers le nouveau monde s'offrant à lui, à savoir l'immensité des montagnes surgissant dans l'air limpide de l'hiver, ou le narrateur arrêtant le temps pour contempler, au terme des *Grands Chemins*, l'artiste revenir au *rien* qu'il n'a cessé de figurer, c'est bien là le même attrait des origines qui se fait jour, et qui ne saurait pour autant masquer la terreur sacrée qu'il peut induire.

La terreur d'être au monde

Point d'ostentation, point de fausse naïveté non plus dans la manière dont Giono tente d'exprimer la terreur d'être au monde. Bien qu'on ait pu dénoncer, en particulier à travers les *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos*

⁴ D'après le témoignage de Pierre Citron, *Giono – 1895-1970*, Editions du Seuil, 1990, p. 551.

⁵ *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Gallimard, 1990, p. 174.

Amrouche, la complaisance de Giono à l'égard de ses interlocuteurs, lui qui leur développe à plaisir, sous couvert d'expériences autobiographiques, des représentations *a posteriori*, il nous semble au contraire révélateur qu'il ait su si simplement et si admirablement exprimer alors, au sens métaphysique, le danger qu'il y a à vivre, à travers la figure de Prométhée :

Prométhée ! C'était un pécheur ! Il était puni, on lui faisait dévorer son foie par un vautour. Il était dans un enfer perpétuel. Voilà un pécheur ! Alors je comprenais... C'est le péché le plus terrible ; la démesure ! [...] Je suis un pécheur de démesure !⁶

Que les références, celles en particulier portant sur la tragédie grecque, apparaissent comme celles d'un adulte, d'un artiste dans sa pleine maturité, cela ne fait aucun doute ; les précédents chez ses contemporains, Gide en particulier, sont trop nombreux pour qu'on conserve à cet égard le moindre doute. Mais Giono, homme de culture avant tout, d'une culture qu'il détourne et subvertit selon les modes de représentation qui lui sont propres, donne là une vision très personnelle de la terreur originelle à laquelle il attribue sa vocation littéraire. A la manière de Faulkner qu'il admire, il se plaît ainsi à restituer, à la lumière de références qui appartiennent à la période de la maturité, la violence primitive d'une impression d'enfance.

Pourtant, on ne saurait se méprendre sur l'authenticité du sentiment d'inquiétante étrangeté que suscite chez Giono le spectacle de la nature et la conscience d'être au monde ; conscience bien plutôt du vide, angoisse existentielle si bien décrite par Heidegger dans *Etre et temps*⁷ et que révèle l'œuvre-faille, véritable tournant de la création : *Que ma joie demeure*. Le

⁶ *Ibid.*, p. 138.

⁷ Martin Heidegger, *Etre et temps*, Gallimard, « Bibliothèque philosophique », 1986, en particulier lorsque Heidegger en vient à évoquer « l'être vers la mort et la quotidienneté du dasein », pp. 307 *et sq.* : de fait, et comme le rappelle Lévinas dans *Ethique et infini*, Fayard, Le Livre de Poche « Biblio essais », 1982, p. 25, l'apport fondamental de Heidegger n'est-il pas d'avoir rompu la représentation événementielle de la mort au profit d'une conception de la mort en tant qu'état ? Or chez Giono, cette expérience se traduit non seulement en terme d'insuffisance existentielle, comme le souligne à chaque instant l'écriture d'*Un roi sans divertissement* ou des *Grands Chemins*, mais aussi par la présence d'une essence instable, foisonnante, qui se traduit par les sursauts de la nature et par les sollicitations qu'elle produit, intérieurement, en tant « qu'être de l'étant », si l'on voulait paraphraser Heidegger. Le rôle prépondérant des instincts tels que nous serons amenés à le définir et, par exemple,

sentiment d'exclusion, d'une luxuriance dont les cycles naturels reflètent l'explosion démesurée, propre à tenir les individus à l'écart, simples spectateurs muets et confondus, tout dans l'expression de la conscience d'être au monde témoigne d'une vacuité jamais comblée. Les premières alarmes après l'enseignement dispensé par Bobi viennent ainsi, pour Marthe, d'une sensualité fébrile et insatisfaite qu'exalte et apaise tout à la fois la floraison de vie sur le plateau Grémone :

L'herbe n'était plus de l'herbe simple [...], c'était devenu une herbe en marche vers une vie supérieure à la vie d'herbe. Il y avait la liberté. Subitement, tout se démesurait, échappait à la mesure de l'homme, essayait de reprendre sa mesure naturelle.

- Oh ! se dit Marthe, c'est le paradis terrestre. »

C'était triste : l'hiver, la solitude, le monde insoumis ; la grosseur et la force des herbes l'effrayaient, mais elle comprenait que c'était ça, le paradis terrestre. (II, 672)

Il est à remarquer ici combien ce texte majeur, issue de cette partie de l'œuvre que la critique a coutume d'appeler la « première manière » de Giono, s'inscrit dans un courant créateur né de l'angoisse et du vertige, pour ne plus jamais tarir, tout au contraire. On peut ainsi noter à la fois la tournure paradoxale et la spécificité inouïe du propos : paradoxe en ce que l'angoisse, en outre, ne naît pas tant du vide et de la solitude, comme on le verra par exemple pour *Un roi sans divertissement*, que d'un excès, d'un foisonnement effréné qui laisse Marthe, comme tous les habitants du plateau Grémone, à l'écart. Corrélatif de ce paradoxe, l'originalité de l'imaginaire tel qu'il s'exprime ici, à travers la prodigalité de la nature : pour l'heure, il n'est nullement question de ces manques à être, de ces vides, de ces blancs de la pensée que Giono projetera volontiers sur les personnages des *Chroniques* ; le temps historique ne semble alors avoir aucune prise tangible, et c'est l'espace infini et son mouvement, la matière en pleine mutation, qui apparaissent ici facteurs d'angoisse.

Il convient d'ailleurs de ne pas s'y tromper : Giono, selon son style propre, renverse ici les cadres d'une littérature pourtant bien établie mais

l'identification de l'assassin au loup, dans *Un roi sans divertissement*, en apportent sans conteste la confirmation.

sclérosée par l'idéologie et par l'obsession d'un message à diffuser, d'un discours positif à construire. Or, Giono, comme il le dira plus tard dans ses *Entretiens avec Jean Carrière*, entend surtout, et ce dès l'abord, « ouvrir des fenêtres »⁸, tenant compte du grand vent panique qu'il sent courir chez ses maîtres étrangers, Whitmann et Thoreau parmi les aînés américains, ou, dans l'Europe contemporaine et non sans quelque nuance de désenchantement, Hamsun. La dénonciation de la culture, de l'asphyxie qui menace sous couvert d'humanités classiques, répond aussi violemment que chez un Artaud par exemple, à la conscience qui se fait jour du mensonge des apparences et de ce que Freud nommera alors, en une expression des plus significatives, le *Malaise dans la civilisation*.

Ainsi, et de façon absolument convaincante, on peut situer l'originalité de Giono dès la fin des années 1920, années de formation pour lui, dans la volonté de faire resurgir le pouvoir des forces qui nous échappent, ces « puissances de derrière l'air » d'inspiration assurément religieuse – y compris au sens des religions païennes – qu'il évoquera plus de cent fois, de *Colline* à *L'Iris de Suse*. Malgré la distance qu'il n'a eue de cesse de maintenir entre lui et les cénacles littéraires, l'émergence de l'œuvre, avec sa force spécifique et sa nécessité absolue, si bien évoquées par Proust dans le *Contre Sainte-Beuve*⁹, s'impose donc, drainant dans son sillage ce qu'une lecture attentive nous enseigne, à savoir la conformité de la pensée et de l'esthétique de Giono aux bouleversements qui accompagnent, entre autres, la révolution surréaliste. Ainsi, au moment où il forge cette parole sacrée, pétrie de violence et de

⁸ *Entretiens avec Jean Carrière*, Jean Giono, La Manufacture, « Qui suis-je ? », 1985, p. 135.

⁹ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, « Folio essais », 1954. La référence s'impose d'autant mieux qu'elle éclaire toute la période « mondaine », où les engagements et les prises de position publiques alternent, chez Giono, avec l'inspiration messianique qui guide sa création littéraire proprement dite, et ce durant toute la période d'intense fécondité romanesque qui précède l'émergence des *Chroniques*. A propos des jugements de Sainte-Beuve, Proust, en effet propose une analyse qu'on pourrait appliquer point par point au passage, chez Giono, du versant engagé de l'œuvre à sa face volontiers plus obscure, mais souveraine, accordant la forme et le fond selon une nécessité créatrice incontournable : « Il [Sainte-Beuve] ne faisait pas de démarcation entre l'occupation littéraire, où, dans la solitude, faisant taire ses paroles, qui sont aux autres autant qu'à nous, et avec lesquelles, même seul, nous jugeons les choses sans être nous-mêmes, nous nous remettons face à face avec nous-mêmes, nous tâchons d'entendre, et de rendre, le son vrai de notre cœur, et non la conversation » (p. 130).

retenue mêlées qui caractérisent le style panthéiste de *Colline*, Artaud n'annonce-t-il pas, dans les manifestes du *Théâtre et son double* :

Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela.¹⁰

Peu de projets littéraires qui s'accordent si évidemment avec la pensée de Giono à ses sources, qui en désignent à la fois l'originalité et tissent avec la pensée et l'esthétique modernes des rapports aussi étroits. En ce sens, la trilogie de Pan indique donc déjà, magistralement, le point centrique de l'œuvre et ses inépuisables ressources. En examinant par exemple la terreur sacrée qu'au début de *Colline*, Giono prête à Gondran en la situant sous l'influence de Pan, peu après le massacre du lézard, en recourant enfin à l'éclairage plus théorique fourni par le texte de *Présentation de Pan*, on mesure pleinement les possibilités novatrices offertes par le recours au sacré dans l'appréhension de la nature.

Les arbres se concertent à voix basse.

[...] Sans savoir pourquoi, Gondran est mal à l'aise ; il n'est pas malade ; il est inquiet, et cette inquiétude est dans sa gorge comme une pierre.

[...] Pour la première fois, il pense, tout en bêchant, que sous ces écorces monte un sang pareil à son sang à lui ; qu'une énergie farouche tord ces branches et lance ces jets d'herbe dans le ciel.

[...] Du sang, des nerfs, de la souffrance.

Il a fait souffrir de la chair rouge, de la chair pareille à la sienne.

Ainsi, autour de lui, sur cette terre, tous ces gestes font souffrir ?

Il est donc installé dans la souffrance des plantes et des bêtes ?

Il ne peut donc pas couper un arbre sans tuer ? (I, 147)

Dans le silence et le désert des collines apparaissent ainsi les forces obscures, l'angoisse née de la nécessité du meurtre et de la souffrance et qui remet par là même en cause la légitimité de tout projet humain, de tout travail, ce travail qui est le fondement même de la communauté humaine et, partant, de toute civilisation. Le sens de *Colline*, puis de *Regain*, réside donc d'abord dans la question suivante : comment les hommes, de tous temps confrontés à l'angoisse mortelle, à la peur des vieux âges qui sanctionne tout particulièrement la profanation sacrilège de la nature, son détournement à des

¹⁰ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Gallimard, « Folio essais », 1964, p. 123.

fins utilitaires et productivistes, peuvent-ils conserver, envers et contre tout, leur désir de créer, de bâtir ou de maintenir ? Sur un mode plus franchement épique, volontiers marqué par le contexte hégéliano-marxiste des années 1930 et par l'expérience communautaire du Contadour (1935-1939), *Batailles dans la montagne* prolonge et développe d'ailleurs cette interrogation dont les *Chroniques romanesques* précisent, en s'immergeant dans l'environnement proche ou contemporain, les incidences et les limites, tout en signifiant, y compris dans leurs insuffisances, une postulation subsistante envers le sacré.

En effet, il est surtout remarquable de constater comment Giono parvient à exprimer, à travers la recomposition de ce « sud imaginaire » qu'il entreprend, l'attrait du néant, ce que Robert Ricatte nomme ailleurs la « tentation de la perte »¹¹, inscrit dans l'essence même de la nature, nature qui, de ce fait, selon un paradoxe très pascalien, devient aussi anti-nature. A ce titre, un des textes les plus aboutis de *L'Eau vive, Vie de Mademoiselle Amandine*, dans sa dernière partie intitulée primitivement *La Mort de Pan*, paraît tout à fait révélateur. Le dieu Pan s'y trouve représenté sous la forme d'un chamois, tué en montagne par des chasseurs, et dont le narrateur décrit par le menu le dépeçage, qui donne lieu à l'exercice renouvelé d'une sorte d'haruspice. Nul intérêt pour la divination ici, du moins dans sa dimension ponctuelle et contingente ; mais plutôt la contemplation, à travers les entrailles mises au jour, de l'ordre du monde, de ses combinaisons infinies et de son mouvement, qui les relie, en une métaphore d'ordre cosmogonique, aux astres mêmes :

Je voyais tout ça à travers l'aponévrose. Sous le lacis des veinules épanouies dans le nacre, comme le feuillage d'une armoise. La cargaison du monde : le ventre avec ses prairies, ses mousses, ses lichens, ses feuilles mâchées ; les boyaux où déjà, quand la balle de Zani a frappé au cœur de l'aisselle, se préparait la liqueur du futur : les vigoureuses saillies, les poursuites, les brames dans la solitude sonore des montagnes [...]. (III, 184).

Et, un peu plus loin, le narrateur d'évoquer « l'odeur terrible » du ventre ouvert, livrant à l'air libre la matière en pleine transformation, odeur du

¹¹ Robert Ricatte, « Giono ou la tentation de la perte », *Giono aujourd'hui, op. cit.*, pp. 217 et sq. .

devenir que l'instinct de conservation rejette parce qu'il révèle l'effacement de l'individu face à l'ordre naturel.

Ainsi s'exprime, sans détour, cette fameuse « marche du monde », dont Langlois s'entretiendra si obstinément et si laconiquement avec Saucisse, tout au long d'*Un roi sans divertissement*, mais dont les incidences sociales ou éthiques ne prennent sens qu'après coup, dans l'autodestruction fulgurante qui clôt le récit, lorsque Langlois se rend, lui aussi, à la dimension des étoiles. Cet attrait du néant, désir face à la nature offerte, d'être tout, d'être à l'infini parce que, probablement, il s'agit là du seul acte ontologiquement abouti, ne se cantonne cependant pas seulement aux limites de la chair : sans nul doute, Giono reste matérialiste *faute de mieux*, mais c'est dans l'envers de la matière, dans la négation d'elle-même qu'enregistre son propre mouvement, que s'affirme en l'homme une indicible postulation. Quant à la matière, à défaut d'en détourner à dessein les ressources, selon une finalité toute métaphysique qui fondera l'originalité des *Chroniques*, Giono l'impose, en attendant, sur le mode fantastique, à travers les pouvoirs que distille par exemple le personnage-démiurge de *Prélude de Pan*. Pour avoir vu des villageois meurtrir une colombe, pour lui avoir brisé l'aile et surtout l'avoir « *comme retranchée du monde* », il livre ainsi toute la communauté au vertige d'une véritable bacchanale. L'identité des êtres se perd alors en une immense fusion, où cèdent tous les interdits devant le flux du désir effréné :

Maintenant, tout le village était dans la transe. Il n'y avait plus de table, plus de tréteaux, plus de bouteilles. [...] On dansait parfois dans de la pâte à berlingots, et c'était dur à lever les pieds, alors. On dansait dans du vin, dans de la bière, dans de la pisse qu'on laissait aller, tout droit, dans le pantalon ou dans la jupe. (I, 455)

Très vite, toutes les barrières s'abattent, et se succèdent, en un rythme vertigineux, les transgressions de tous ordres, autorisées par l'immersion dans ce « magma panique » qui dit la confusion des règnes : inceste, coprophilie, zoophilie apparaissent ainsi comme la voie d'accès, jusqu'alors salutairement dérobée, à l'accomplissement d'une mystique panthéiste où le dieu Pan, comme presque toujours chez Giono, confond indubitablement ses traits avec ceux de Dionysos.

« Le monde mouvant et le désordre » : la tentation dionysiaque.

Chez Giono, on le voit, le vertige de l'anéantissement s'exprime surtout dans la perte d'identité, puis dans la fusion de l'intérieur et de l'extérieur : le même mouvement s'inscrit en toute chose, tantôt perçu comme menace, tantôt comme attraction. Gondran, après le massacre du lézard et le moment d'angoisse qui le conduit à suspecter l'hostilité des forces de la nature, s'interroge comme suit :

Cette terre ! [...] Si c'était une créature vivante, un corps : une grande masse qui pourrait rouler sur moi comme un lézard ? (I, 148)

Cependant, cette force hostile et hasardeuse, celle que les anciens Grecs, dans la tragédie, nomment *anankè*, et que nous appellerions plus volontiers le destin, les *Chroniques* cherchent, mieux que tous les autres récits composés par Giono jusqu'alors, à en souligner l'inscription dans les méandres de la nature humaine, dans cette part d'ombre de la *psychè* laissée inentamée et dont elles exploitent pleinement les ressources sans jamais céder à la tentation de l'analyse. L'écriture volontiers aphoristique du *Moulin de Pologne* révèle ainsi laconiquement :

Le destin n'est que l'intelligence des choses qui se courbent devant le désir de celui qui semble subir, mais en réalité provoque, appelle, séduit. (V, 744)

Ainsi, cette force obscure qui vient briser les destins, contrarier les illusions, abattre les ambitions, cette puissance de la nuit pourtant aussi aveuglante que le soleil pourri du *Hussard sur le toit*, Giono la voit inscrite en filigrane dans ce qui fonde l'essence de l'homme et emprunter le visage même du désir : tous les personnages des *Chroniques* se voient alors distingués par ce halo de malédiction, ou par cette grâce, qui brise en même temps qu'elle démarque ceux qui répondent à son appel. Il n'est pour cela qu'à se reporter à la manière dont Giono présente la dynastie des Coste et sa débâcle programmée, dans les carnets de préparation du *Moulin de Pologne* : ces

« princes qui ont la mort pour compagnon » (V, notice 1224) s'illustrent aussi bien par leur lutte que par l'approbation sans réserve qu'ils manifestent à l'égard du destin qui les oppresse.

La figure du demiurge de *Prélude de Pan* jetant tout un village dans la transe aux seuls accents de la syrinx n'apparaît donc que comme la préfiguration, sous des traits mythiques, de ce qui retient l'attention de Giono chroniqueur, à savoir l'élan dionysiaque vers le désordre et la transgression. Au fond, bien plus que Pan, figure de la fécondité universelle, du désir qui s'empare avec violence de la nature entière et la perpétue, le mythe emblématique et sous-jacent chez Giono, c'est d'abord et avant tout celui de Dionysos, dieu civilisateur¹², mais d'une civilisation tendue au-dessus du gouffre, perpétuellement menacée et, par là même, paradoxalement renforcée par la tentation du gouffre et de l'abîme. Les caractères que lui découvre Marcel Détiéne par exemple, apparaissent de ce point de vue sans nulle ambiguïté et permettent d'identifier sans peine l'arrière-plan mythique dont les *Chroniques* se parent :

[...] Dionysos surgit, il bondit, il danse, il saisit, déchire, fait délirer. Entrelaçant dans l'arc-en-ciel de ses apparitions les couleurs affines du sang jaillissant et du vin écumant. Dionysos de la saisie brutale qui fait trébucher sa proie, l'entraîne dans la folie, dans le meurtre, dans la souillure ; Dionysos des vignes mûres en un jour, des fontaines de vin, de la boisson enivrante et qui donne l'effervescence. Ce dieu double, ne serait-ce pas, enfin, le même ?¹³

Au sens premier du terme, la création poétique chez Giono ne se dérobe jamais vraiment tout à fait à cette influence, comme en témoigne cette sorte de profession de foi que nous citons dès l'abord, intitulée de *Aux sources même l'espérance* :

Je chante le rythme mouvant et le désordre. (III, 204)

¹² Il faut entendre par là un Dieu qui, par la brèche qu'il ouvre dans le caractère policé de la civilisation, fait aussi naître la conscience de celle-ci ; un dieu que les Grecs, tout en le tenant pour subversif, saluent comme l'introducteur de la vigne et du vin, qui forment, comme on le sait, un trait distinctif essentiel face aux barbares. Voir en particulier l'article consacré à Dionysos par Joël Schmidt, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse, « Références », 1986.

¹³ Marcel Détiéne, *Dionysos à ciel ouvert*, Hachette, « Textes du XX^e siècle », 1986, p. 9.

Cependant, le tournant décisif qui s'opère au cours de la période de transition, couvrant approximativement les années 1938-1945, consiste en une métamorphose esthétique qui conduit droit à l'élaboration des *Chroniques romanesques*. Progressivement, l'image du dieu qui, dans le vertige de l'ivresse, fait aussi naître, par contrecoup, la conscience civilisatrice, s'est faite plus discrète mais d'autant plus prégnante : celui qui brise les destins et fait trébucher dans la folie détermine alors une création littéraire tournée vers la quête de l'Absolu, loin de l'emphase épique et lyrique de *Que ma joie demeure* et de *Batailles dans la montagne*, mais au contraire, au sein de cette négativité à l'œuvre que stigmatise la fascination des origines et du sang versé. La nature luxuriante et son mouvement étourdissant déjà évoqués à propos de *Colline* et de *Que ma joie demeure*, la hantise du cataclysme, s'estompent alors, peut-être aussi, comme on l'a dit, sous l'effet de la pression historique qui enfin retombe¹⁴ ; mais dans le même temps, à travers cette vaste fresque du « sud imaginaire » et de son matériau humain qu'il entend désormais broser, Giono insiste sur le mal à l'œuvre, et l'homme œuvrant à ses côtés. Dans la biographie fictive qu'il compose, durant cette période, en hommage au romancier américain Herman Melville, biographie du cœur plus que de la lettre, de ce « vieux cœur mort » avec qui il entre en sympathie, Giono annonce, par l'intermédiaire de ce portrait d'écrivain qui se veut aussi, nécessairement, autoportrait :

L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à sa poursuite. (III, 4)

Et, un peu plus loin, manière d'expliquer la passion mortelle du capitaine Achab de *Moby Dick* par les échecs intimes de son créateur :

Je parlais de l'arrogance des Dieux [...], je parlais des délires de la faiblesse et de l'amertume de l'impuissance. De la solitude humaine, c'est de ça que je parlais. (*Idem*, 32)

¹⁴ Cf. Pierre Citron, *op. cit.*, p. 333.

Solitude essentielle de l'homme, impuissance, cruauté des dieux, autres noms de l'ennui métaphysique que Giono ressent comme la substance même qui fonde l'essence de la matière, déterminent alors toutes les combinaisons, tous les échappatoires dont les personnages des *Chroniques* sont désignés comme les artisans ; *Chroniques* non pas dans l'ordre du vécu, donc, mais dans celui d'une « expérience intérieure » cherchant à coïncider avec les blancs de l'être qui, paradoxalement, le désignent et le confirment, comme en creux, parce que l'être puise précisément son essence de l'indicible.

L'œuvre épique et son pendant métaphysique

L'imaginaire de Giono se veut prodigue en monstres de tous ordres. Simplement, en passant « d'un Giono l'autre »¹⁵, la monstruosité s'accommode d'aspects moins voyants, mais d'autant plus redoutables. Nous l'avons décelée jusqu'alors aussi bien dans l'affrontement de Saint Jean contre le déluge glacé de *Batailles dans la montagne*, si proche, au fond, du défi lancé par le capitaine Achab contre la baleine blanche dans *Moby Dick*, que dans la vitalité d'instincts qu'on qualifiera volontiers de régressifs : Gagou, le fou de *Colline*, se jetant dans le brasier de l'incendie pour se fondre dans « le pays aux mille candélabres d'or » (I, 200), ou Panturle, abîmé dans le plaisir insondable que provoque l'éventration d'un renard (I, 368-369), tout cela participe d'un même vertige destructeur, mais qui s'oppose précisément aux lignes de force de l'intrigue, tout entière tournée vers la sauvegarde de la communauté.

Or, *Un roi sans divertissement*, première d'entre les *Chroniques*, à travers la figure troublante et profondément ambiguë de Langlois, reprend ce schéma fondateur, tout en faisant basculer la focalisation en interne, empruntant les regards perplexes et fascinés des récitants qui, tous convergent et achoppent sur la nature impénétrable de ce capitaine de gendarmerie, ce

¹⁵ Selon l'expression d'Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995.

« Charge d'âme »¹⁶ que son sens héroïque pousse finalement à un inconcevable sacrifice. Insensiblement, des grands cycles romanesques aux *Chroniques*, l'œuvre évolue d'une tonalité épique à son équivalent métaphysique. En effet, là où les précédents récits prenaient fin, c'est-à-dire sur un combat gagné, même provisoirement, Giono greffe désormais une nouvelle forme d'intrigue : lorsque avec la victoire cesse le divertissement, qu'est-ce qui préserve encore l'identité des héros ? De même, en retour, sur quoi sont bâties les valeurs positives de notre civilisation, y compris les catégories morales sur lesquelles se fondent l'héroïsme, le sens du sacrifice, autrement dit, comme l'écrit Giono en légende d'une photographie supposée de Mme Numance dans *Les Ames fortes*, « dans quelles ténèbres sourd la générosité ? »

Remise en cause radicale de l'homme ainsi revisité, de telles conceptions sont loin d'atteindre la seule psychologie romanesque, dont Giono, au premier degré tout au moins, n'a cure. Bien plus sûrement, c'est la validité même du discours littéraire qui est contestée, et par là même, de toute parole, aboutissant à la consécration du vide et du silence comme seules entités absolues. A défaut d'être tout, d'être « un monde », comme l'indique plaisamment *Noé*, ou de s'affirmer dans la volonté de puissance, le héros chez Giono s'abîme, comme par un dépouillement progressif, une ascèse qui suit le cheminement de son auteur, dans la contemplation du *rien*. Des victimes sacrifiées qui contrecarrent la blancheur obsessionnelle de l'espace d'*Un roi sans divertissement* au regard perdu de l'Absente, éternellement vénérée parce qu'elle représente, aux yeux de Tringlot, « l'invention du zéro », c'est une même progression vers l'Absolu qui s'exprime, dans la violence ou l'ascèse.

Car en fait, c'est bien d'un « Absolu sans métaphysique »¹⁷ dont les *Chroniques* ne cessent de dire la quête, d'une métaphysique sans Dieu que nous prendrons le parti de nommer « ontologie », à défaut de pouvoir préciser pour l'heure la nature de la pensée religieuse chez Giono. Cela dit, comment justifier le choix d'un corpus nettement délimité, eu égard à cette notion de quête métaphysique ? Et comment interpréter, dans ce cadre, le sous-titre de

¹⁶ Voir les essais de phrases et les notes de préparation consignées dans la notice de l'édition de la Pléiade, p. 1319.

Chroniques romanesques attribué au cinq récits qui retiendront essentiellement notre attention, à savoir *Un roi sans divertissement*, *Noé*, *Les Ames fortes*, *Les Grands Chemins* et *Le Moulin de Pologne* ?

Pour simplifier, il était nécessaire de procéder par élimination, en établissant au plus juste la liste des textes susceptibles d'offrir la vision la plus complète possible des rapports de Giono avec le sacré ; un sacré ambivalent par définition, qui recouvre aussi bien la notion d'interdit religieux, qu'en contrepoint, l'idée d'un domaine profane maintenu et préservé par l'exercice même d'une liturgie. A titre d'exemple, quel récit de Giono, sinon *Les Ames fortes*, dans les rapports entre Thérèse et Mme Numance en particulier, manifeste mieux cette ambivalence qui les jette tour à tour – ou dans le même temps - dans la plus stricte béatitude et dans des actes de profanation sacrilèges ? Jusqu'au rapport entre le criminel et sa victime, rapport de connivence, voire de communion intime, indicible et pourtant décelable dans l'implicite du texte, qui se trouve alors totalement bouleversé, et qui se donne à voir en ouverture, comme un motif emblématique des *Chroniques romanesques*, à travers l'itinéraire de Langlois. Pour autant, il est vrai, Giono n'a pas découvert avec *Un roi sans divertissement* la misère existentielle qui borne l'humaine condition : on a depuis longtemps fait justice de cette conception¹⁸ sans doute trop schématique qui distingue chez lui deux manières, et nos propres développements sur des textes comme *Regain* montrent évidemment de multiples effets d'annonce, on l'a vu.

Partant, comment dégager un ensemble qui apparaisse réellement homogène, sinon par la voie d'une esthétique originale ? Ne nous leurrions pas sur les intentions mêmes de Giono, restées mal établies à ce sujet, comme en témoigne l'édition critique des *Œuvres romanesques complètes*¹⁹, et comme nous avons pu le constater nous-mêmes au vu des différents sous-titres, notes,

¹⁷ *Entretiens avec J. et T. Amrouche*, op. cit., p. 70.

¹⁸ Voir notamment Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, op. cit., p. 12, énonçant cette vision programmatique : « On ne pourra prendre la mesure de cette œuvre que le jour où, dépassant les mouvements de réaction réciproque qui aboutissent à l'actuelle dichotomie entre romans trop roses et romans trop noirs, on arrivera à la tenir tout entière dans un seul regard. »

¹⁹ Cf. Robert Ricatte, « Le genre de la chronique », *Œuvres romanesques complètes*, III, pp. 1279 et sq. , ainsi que Pierre Citron : op. cit. pp. 408 et sq. .

déclarations contradictoires laissées par l'auteur. Plusieurs traits saillants s'avèrent toutefois nettement repérables à la lecture de la « Préface aux *Chroniques romanesques* » de 1962 :

J'avais donc, par un certain nombre de romans [...], crée un Sud imaginaire, une sorte de terre australe, et je voulais, par ces *chroniques*, donner à cette invention géographique sa charpente de faits divers (tout aussi imaginaires). Je m'étais d'ailleurs aperçu que dans ce travail d'imagination, le drame du créateur aux prises avec le produit de sa création, ou côte à côte avec lui, avait également un intérêt qu'il fallait souligner, si je voulais donner à mon œuvre sa véritable dimension, son authentique liberté de non-engagement.

[...] Le thème même de la chronique me permet d'user de toutes les formes du récit, et même d'en inventer de nouvelles, *quand elles sont nécessaires* (et seulement si elles sont exigées par le sujet). (III, pp.1277-1278)

La spécificité de ces textes par rapport à la production antérieure de Giono se trouve donc assez nettement délimitée, ce qu'une brève analyse des procédés narratifs en jeu permet de confirmer aisément. Romans « commençant par le début, se terminant par la fin », comme l'écrit plaisamment Giono à propos de ce que nous avons désigné comme le versant épique de l'œuvre, au contraire, romans dont la forme est exigée par le sujet, c'est là une opposition qui engage très nettement le souci formel et la révolution esthétique dont les *Chroniques romanesques* se font l'écho. Ainsi, ce sujet propre à engendrer, voire à déterminer l'invention narrative, quel est-il, schématiquement défini, pour l'ensemble des textes de notre étude ? Il réside en tout premier lieu, nous semble-t-il, dans la participation des personnages au double mode d'existence du sacré : à la fois lutte pour la préservation d'une intégrité qui se veut hors d'atteinte (celle de la communauté villageoise dans *Un roi sans divertissement*, mais aussi, de façon plus originale, celle de l'inspiration poétique et créatrice dans *Noé*, par exemple) ; et démarche biaisée pour parvenir, malgré tout, à l'Absolu de l'anéantissement, en un acte qui, comme un retour aux origines, peut redire librement le réel saisi enfin dans son intégrité, un réel qu'on s'approprie par un double mouvement de négation et de recreation. Quoi de plus troublant, à cet égard, que le dénouement des *Grands Chemins*, où le narrateur et sa victime réitèrent à l'infini, en un temps comme aboli, le crime de ce dernier, support inopiné et sacrilège d'une nouvelle communion ?

Pour ce faire, et comme l'indique leur titre aux accents contradictoires, les *Chroniques romanesques* vont donc réinventer un temps ; leur mode de narration consiste même essentiellement à la reconstruction du temps non selon l'ordre des événements, comme le voudrait la définition classique, celle notamment procurée par Littré et que cite R. Ricatte (III, 1290)²⁰, mais selon l'exigence qui découle de l'anéantissement de l'esprit, en un moment blanc vers lequel tout converge, la « pointe extrême de la jouissance, [...] ce paroxysme de divertissement [...], un moment blanc, éblouissant, semblable à une petite attaque d'épilepsie, mais très savoureuse, une perte de conscience » (VIII, 930-931) que Giono attribue entre autres aux mercenaires assoiffés de sang du *Désastre de Pavie*.

On peut alors exclure les récits qui, par leur mode de narration, procèdent d'une toute autre conception : *Fragments d'un paradis*, les *Récits de la demi-brigade*, les textes composés dans la veine de *Cœurs, passions, caractères*, comme *Hortense ou l'Eau vive*, *Ennemonde* et enfin *L'Iris de Suse*, dont le thème, l'invention du zéro, comme l'époque du récit ne sont pour autant pas loin de constituer le point d'aboutissement des *Chroniques romanesques*.

Giono et l'œuvre souveraine – Les conditions d'une méthode.

« Retrouver [sa] liberté de non-engagement » : tel est, on l'a vu, l'un des motifs déterminants à l'origine des *Chroniques*. Par là même s'affirme, chez Giono, le désir de rendre à la création littéraire son entière gratuité et d'établir enfin sa parfaite souveraineté, comme hors du temps. L'amer dédain de Langlois devant le buste de Louis-Philippe, sa remarque elliptique (« Roi ! Et après ? » III, 502) pourraient alors stigmatiser le rapport des *Chroniques* au temps historique : enregistrement des frémissements d'une époque, tantôt

²⁰ « Annales selon l'ordre des temps par opposition à l'histoire où les faits sont étudiés dans leurs causes et leurs suites – La chronique, les chroniques : ce qui se débite de petites nouvelles courantes », cité par Robert Ricatte, notice sur « Le genre de la chronique », p. 1290.

passée (*Un roi sans divertissement*, *Les Ames fortes*), tantôt contemporaine (*Noé*, *Les Grands Chemins*), leurs données fondamentales échappent toutes aux contingences de l'histoire. Ainsi, les généalogies en cascade d'*Un roi sans divertissement* (III, 469) n'empêchent pas, bien au contraire, les parallèles de s'établir, les ressemblances de s'affirmer et les crimes de se commettre, en dépit du temps qui s'écoule au vu de signes historiques dérisoires (l'affiche « Texaco », par exemple). Le ténébreux descendant de M.V., malgré l'École Normale de Valence, n'est-il pas un instant entr'aperçu par le narrateur plongé dans la lecture de *Sylvie* de Gérard de Nerval, et dans la contemplation de ces roses trémières dont on connaît, précisément depuis Nerval, la connotation morbide²¹ ?

Au-delà des contingences d'une époque, la chronique dit finalement la quête intemporelle face à un dilemme déchirant, entre le tangible et l'intangible, entre, par exemple, le fascinant ostensor qui aiguise si obscurément la curiosité de Langlois et son irrépressible attirance pour l'abîme ; ou, aussi bien, entre l'explosion des possibles narratifs dans *Noé*, et la dénonciation, comme en retour, de toute parole, y compris la parole littéraire, qui revendique pourtant arbitraire et gratuité. Tout l'apparat du récit, ses savants détours, ses divagations, ses hypothèses, ses possibles, ses données successives et contradictoires tels qu'ils s'imposent dans *Noé* ou *Les Ames fortes* prennent alors place en surplomb d'un vide ainsi manifesté, désigné, toujours aussi inconcevable et hors d'atteinte, mais rendu à l'ordre du tangible.

A ce titre, toute la substance des *Chroniques romanesques*, empreinte de subjectivisme narratif devient sujette à caution ; car seule demeure en dernier lieu, au-delà du doute qui frappe le récit même, dans son contenu référentiel, la force de l'œuvre souveraine, tendue au-dessus du gouffre explicitement désigné, à la manière de ces cadavres qui la hantent

²¹ (III, 456). Voir également le poème de Nerval cité par Mireille Sacotte, *Un roi sans divertissement de Giono*, Gallimard, « Foliothèque », 1995, p. 167, et le commentaire qu'elle y apporte, pp. 128-129 : « Quant aux roses trémières, elles ramènent encore à Nerval, celui des *Chimères* et même du sonnet « Arthémis » : « La Treizième revient... C'est encore la première... » / La treizième heure, on le sait, est celle qui échappe au cadran : l'heure du trépas. Or, la mort, dans ce sonnet, est personnifiée, c'est la morte et « la rose qu'elle tient c'est la rose trémière. »

invariablement. L'indicible postulation émerge alors à la parole, exprimant sans partage un si funeste désir : le suicide de l'esprit revendiqué comme suprême accomplissement de l'être. C'est là ce qui détermine le choix d'une méthode, destinée à relever, pour une large part, de la gageure.

De fait, sans s'interdire quelque recours que ce soit, sur le plan méthodologique ou en ce qui concerne les outils, à la critique établie, en particulier au fil des emprunts nombreux, directs ou indirects, en direction de la narratologie, notre démarche voudrait pouvoir se départir de toute dérive formaliste. Car si l'objet tangible qui s'offre à notre entendement, à notre intuition, s'impose avant tout doté d'une forme, façonné par des formules esthétiques éprouvées et détournées, fût-ce à travers les questions de genre sur lesquelles nous serons amenés à débattre, il n'en reste pas moins que le bouleversement induit par les *Chroniques romanesques* se pare d'enjeux d'une tout autre dimension en amont comme en aval ; c'est dire que les convulsions successives qui affectent, en cette période de l'histoire littéraire, les représentations anthropologiques, la question du devenir de l'humanité et de ses fins dernières, sous l'éclairage de l'Histoire et de la métaphysique, enfin le lent surgissement des formes narratives adéquates à la saisie de l'humanité en mouvement, revêtent autant d'importance, pour un Giono attentif au moindre frémissement de son époque, que la capacité même de l'homme à intervenir en faveur de ce que Malraux, sensiblement au même moment, désigne, à propos de l'évolution esthétique à travers les âges, comme la « métamorphose des Dieux. »

Cependant, à la dévolution quelque peu glaçante que Malraux manifeste envers l'art, et qui renvoie aussi, ne l'oublions pas, à une recherche obstinée, éperdue parfois, du sens, Giono préfère la distance, la diversité formelle, l'irrévérence qui placent, si l'on peut dire, et comme il se doit, en cette ère trop souvent décrite comme celle de la démocratisation de l'œuvre d'art, la postulation mystique et la recherche du sens ultime de l'existence au cœur du quotidien. Manifestement nourri – certes à contretemps, mais avec un constant souci d'actualité – par les constats anthropologiques de quelques maîtres, dont Frazer, et rejoignant par là même, de manière inattendue et trop rarement

remarquée, les recherches qui, dans la mouvance du Surréalisme et du Collège de Sociologie, occupent une large part de l'activité d'auteurs comme Caillois, Leiris ou Bataille, Giono s'inscrit donc dans un vaste mouvement qui postule à une redéfinition du sacré, au tracé des limites de l'interdit, qui assurent en même temps, en quelque sorte, les frontières de l'être. En ce sens, il faut donc enfin se résoudre à replacer Giono dans le contexte historique qui, succédant à la période de dissolution du sacré à laquelle le premier conflit mondial offre un terme, en même temps qu'il en annonce, d'ailleurs, à certains égards, le paroxysme, trouve dans l'anthropologie moderne un relais attendu : l'aspiration humaine au tout à fait autre, sa vocation à définir d'elle-même un domaine sacré propre à sauvegarder les structures sociales autant qu'à préserver le mystère de la finitude, enfin l'attrait irrépressible de la perte, qui contrebalance l'adhésion pleine et entière, et en cela trop souvent niée, aux aspects les plus contradictoires et les plus terribles de l'existence, engagent toute la dimension subversive, parfois scandaleuse, mais toujours infiniment humble et familière, des *Chroniques romanesques*.

Aussi aux approches narratologiques et esthétiques seront nous amenés à adjoindre de vastes développements de nature anthropologique, assortis d'indissociables considérations ontologiques et métaphysiques, notamment avec le secours de quelques grands noms de ce qu'il est coutume d'appeler les sciences humaines, ainsi que de la phénoménologie contemporaine, en particulier l'incontournable plongée de Heidegger dans les racines de l'être lui qui, en 1957, témoigne de son vif intérêt à l'égard de la création romanesque chez Giono par une visite à ce dernier trop rarement évoquée²². Cet appui nous paraît d'autant plus indispensable que, comme nous le posions précédemment, la démonstration qui nous incombe, fondée sur l'approche de l'inconnaissable et de l'intangible à travers un foisonnement narratif sans précédent, sur le côtoiement délibéré du néant, face à ce qui s'affirme pourtant obstinément, comme recherche du sens et adhésion sans détour à la poussée tragique de la vie, cette démonstration se veut donc aussi bien attentive à la lettre, au détail du

²² Rapporté par P. Citron, *ibid.*, p. 496.

texte, qu'à ce qu'il comporte d'incidences dans le domaine métaphysique, en particulier à travers la manifestation de l'être par la seule intercession du récit achevé.

Les sept sections qui ordonnent notre propos, elles-mêmes réparties en sept subdivisions, auront donc pour fonction d'exprimer la tension progressive qui sourd de la teneur métaphysique des *Chroniques romanesques*. Entre une introduction et une conclusion, consacrées à l'immersion de l'œuvre dans son époque et sa recherche permanente du sacré, se trouve développé, telle une chasse, le cœur du propos, le domaine majeur, qui s'enracine dans la préoccupation d'offrir au récit une fonction essentielle tout en sondant les limites de sa dimension sacrée. Notre démonstration veut tendre à s'imposer progressivement, à s'acheminer, en des ensembles de plus en plus fournis, volontairement redondants parfois, mais avec le constant souci de dérouler un fil malgré tout homogène, vers un point limite qu'il nous semble atteindre au cours de la quatrième partie, lorsque, y compris au plan matériel, le centre de gravité du propos s'infléchit vers l'inconnaissable. Après avoir situé le projet des *Chroniques* par rapport à la métaphysique pascalienne du divertissement, qui s'affirme sans conteste comme un point de départ, mais subtilement détourné, réapprêté dans une perspective qui pose Giono, avec toute la distance que suppose le détour de la fiction, en nouveau mystique, nous serons amenés à statuer, d'autre part, à travers une réflexion sur les genres, sur le sens de la chronique et sur les spécificités qui s'attachent, pour l'auteur d'*Un roi sans divertissement*, à l'ample métamorphose qui affecte alors toute sa veine créatrice.

Ainsi, confortés par ces indispensables prolégomènes, nous pourrions aborder plus aisément les questions métaphysiques en deux points successifs : d'abord à travers le pouvoir formel, qui n'engage pas seulement, disons-le d'entrée, quelques choix esthétiques de moindre incidence, mais détermine tout entière la métaphysique de l'œuvre d'art qui constitue l'une des plus sûres spécificités de l'œuvre romanesque de Giono et en fonde la souveraineté ; ensuite, et c'est là sans doute que se trouve atteint le pan le plus essentiel, et pourtant le plus problématique à déterminer à propos de la nature

des *Chroniques* : leur rapport au sacré, et par là même aussi, la part qui, constamment, se dérobe au support tangible qu'elles nous offrent. Nous pourrions alors prolonger cette réflexion, destinée à demeurer de toute façon, pour une large part, éternellement en suspens, par un examen plus approfondi du lien établi entre les *Chroniques romanesques* et le Mal, non plus seulement au plan thématique, qui en demeure malgré tout le signe, mais plus précisément au plan de l'économie narrative, comme si l'œuvre créée participait d'un vaste détournement, tout gratuit, de la substance du monde à son propre profit, en un lumineux flamboiement qui, à mesure qu'il la consume et l'abolit, en diffuse aussi tout le sens, en un moment sacré, éphémère, dont la brièveté et l'éclat en établissent aussi le prix sans mesure.

Cette gloire, au sens religieux du terme, attachée à l'affirmation d'une formule narrative spécifique à travers les *Chroniques romanesques*, et qui n'entame en rien l'humilité de leur propos, de même qu'elle préserve l'humour, le rire gratuit et souverain indissociable du véritable esprit tragique, devient pour nous le signe incontesté d'une valeur essentielle, fondatrice, trop longtemps ignorée par l'histoire littéraire officielle : si l'édition critique procurée par la « Bibliothèque de la Pléiade », de même que quelques essais méritoires ou les multiples activités conduites par le centre Jean Giono semblent vouloir faire justice de l'opinion établie d'un auteur facile, voire futile, il n'est qu'à se reporter aux anthologies scolaires pour mesurer la distance qui sépare les justes intuitions d'une critique souvent clairvoyante et la prudence des vulgarisateurs, soucieux de classer ou de réduire. L'aridité, pour ne pas dire la pauvreté, d'une création romanesque dont Giono, dès 1962, dénonce déjà l'incapacité à répondre aux aspirations d'une civilisation pourtant épuisée, aux abois, ne doit ainsi pas faire oublier, tout près de nous, et dans les limites que nous tenterons aussi d'établir, l'apport sans précédent, riche, substantiel, essentiel parce qu'éclairé à la lumière de l'interrogation constante de l'être et des origines, d'une entreprise romanesque qui achève de brûler les ressources d'un genre peut-être prêt à s'éteindre, mais qui, en attendant, semble encore briller à son paroxysme.

Première partie :

**L'invention d'un
genre.**

Chapitre Premier :
L'oeuvre-divertissement.

1. L'emprise du mal

Lorsqu'en 1952, Jean Amrouche tente d'amener Giono à justifier sa vocation littéraire et artistique, ce dernier lui livre une réponse riche de conséquences :

Si j'invente des personnages et si j'écris, c'est simplement parce que je suis aux prises avec la plus grande malédiction de l'univers : [...] c'est l'ennui.¹

Conséquences multiples donc, parce qu'une telle réponse gouverne, de façon sous-jacente, toute une vision du monde qui, loin d'apparaître totalement neuve chez Giono, enrichit et complète celle qu'il a longuement exposée à travers des essais comme *Les Vraies Richesses*. On peut en effet soutenir que ces multiples déclarations se complètent, en ce que l'une constitue le pendant et l'éclaircissement métaphysique de l'autre. Comme nous le soulignons déjà précédemment, et sans qu'il soit besoin d'y insister, on peut dire que la sensibilité de Giono, son imagination matérielle le portent de préférence vers une esthétique baroque à travers laquelle s'imposent, on l'a vu, « le monde

¹ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, p. 58.

mouvant et le désordre. » A ce mode de représentation s'ajoute, en outre, un concept à la fois plus large et plus complexe : celui de « magma panique ». C'est à ce titre que *Les Vraies Richesses* constitue un des exposés les plus éclairants de la vision du monde propre à Giono, en exprimant, dans un souci peut-être trop naïvement didactique parfois, l'expérience sensorielle et poétique qu'il situe à l'origine même de sa création. Moment d'immersion, d'initiation au magma panique, un des passages clés du texte évoque ainsi la longue marche qui le conduit jusque sur « l'échine monstrueuse du taureau de Dionysos », sur les flancs de la montagne de Lure, où s'éprouve au plus profond l'indifférenciation de la matière :

Je m'enfonçais de plus en plus loin [...] dans cet effroyable amas de matière vivante [...]. La vie m'ensevelissait si profondément au milieu d'elle sans mort ni pitié que parfois, pareil au dieu, je sentais ma tête, mes cheveux, mes yeux remplis d'oiseaux, mes bras lourds de branches, ma poitrine gonflée de chèvres, de chevaux, de taureaux, mes pieds traînant des racines, et la terreur des premiers hommes me hérissait comme un soleil. (VII, 150)

Cette expérience, qu'il livre explicitement comme une immersion dans l'origine, et par là même dans l'ordre du sacré, souligne l'éloignement procuré par l'intelligence conceptuelle, et se situe de fait à proximité de l'intuition de l'ennui dont il fait part à J. Amrouche. L'angle de vue seul diffère, de même que l'éclairage référentiel et contextuel, plus conforme, dans les *Entretiens* de 1952, à la tonalité des *Chroniques romanesques*. De fait, lorsque peu après, Giono livre sa vision du monde en décrivant l'univers comme « de l'ennui en expansion », il introduit une dimension éthique que la préface des *Vraies Richesses* ignore ou, du moins, oriente volontairement vers cette recherche de la joie si caractéristique de la période qu'inaugure la publication de *Que ma joie demeure*. Pourtant, *Les Vraies Richesses*, tout comme *Que ma joie demeure*, dont le titre en forme d'exhortation révèle aussi la faille qu'il contient, marquent d'abord et avant tout l'échec du désir ; l'invitation de l'initiateur Bobi à l'exaltation panique se solde en effet, on s'en souvient, par un véritable désastre, lourd de conséquences pour la communauté : élan amoureux d'Aurore brisé par les contradictions et son spectaculaire suicide,

¹ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, p. 58.

éclairant « l'herbe et le monde comme un terrible soleil » (II, 752) ; fuite désespérée de Bobi, clamant la solitude de la chair dans une nature hostile qui se résout à le foudroyer, tandis que Giono s'efforce malgré tout, dans le rectificatif maladroit apporté dans *Les Vraies Richesses*, à présenter cette mort fulgurante comme l'accomplissement même de la joie :

Bobi mort. Son cadavre sur le plateau. [...] Sur la terre, des ruisseaux de fourmis s'approchent, montent sur les mains de Bobi, sur son visage, sur son œil, dans sa bouche, dans son nez. Les mouches se collent sur la déchirure, près de la bouche. Bobi s'ouvre par d'autres endroits. Les insectes entrent en lui et travaillent. Bobi est, à ce moment-là, en pleine *science*. Il s'élargit aux dimensions de l'univers. (VII, 159-160)

Comment se méprendre, cependant, sur la véritable nature de ces pages consolatrices ? En un paradoxe subversif, l'accomplissement suprême se traduit donc par cette vision de la mort à l'œuvre, rendue dicible par l'abondante description que Giono en donne au cours de cet important additif. Le tragique dans lequel puisent les *Chroniques* peut alors se faire jour sans entrave, à travers la banalité apparente du fait divers qui alimente désormais la substance romanesque. C'est en ces circonstances que l'Autre devient un médiateur possible : du point de vue éthique aussi bien qu'esthétique, les *Chroniques* enregistrent donc le passage de la mort à la troisième personne (Bobi, nouvelle figure du rédempteur) à une expérience duelle : « Tu meurs / Je meurs de te voir mourir » pourrait-on dire, paraphrasant Jankélévitch². Le dépassement des contingences individuelles par la fusion dans l'indifférencié entre bien dans sa phase éthique et appelle donc un bilan des incidences sociales que dresse enfin sans détour *Un roi sans divertissement*. Le commentaire qu'y ajoute Giono s'avère alors des plus significatifs : à ses yeux, et sous l'égide de Dostoïevski, le drame de Langlois, c'est le drame du justicier qui porte en lui-même la turpitude qu'il entend punir chez les autres³. Le bonheur ineffable de contempler le sang répandu, de rendre à l'indifférencié celui qui, dans l'instant d'avant, se voulait encore un être *à part*, tels sont les

² Vladimir Jankélévitch, *La Mort*, Flammarion, « Champs », 1977. Voir en particulier dans « La mort en troisième, en seconde, en première personne », pp. 24 *et sq.*, la définition de la mort de l'Autre.

³ *Entretiens avec J. et T. Amrouche*, *op. cit.* p. 286.

actes fondamentaux et pour ainsi dire fondateurs que Giono entend faire figurer dans les *Chroniques*, invention d'un sud imaginaire, certes, mais nourrie, sans présupposé moral, des gestes et des expériences anodines du quotidien : une chasse à courre (*Un roi sans divertissement*), l'amour filial d'une servante pour sa maîtresse (*Les Ames fortes*) ou, encore plus simplement, l'amitié chaotique de deux errants anonymes (*Les Grands Chemins*).

Il n'est donc pas fortuit qu'*Un roi sans divertissement*, comme on l'a parfois remarqué à juste titre, soit le dernier récit de Giono à présenter de ces foisonnantes descriptions, si caractéristiques de ses grandes épopées romanesques. Il convient pourtant de s'attarder sur le contexte et sur l'objet de ces descriptions qui, loin de faire figure de pauses ou de traduire la seule omniprésence d'un décor, s'inscrivent au plus profond de l'acte narratif. L'exemple le plus significatif apparaît évidemment dans l'évocation du hêtre de la scierie, longuement dépeint, mais par fragments successifs et comme en marge, parallèlement au récit et par l'intervention directe du narrateur, seul à même d'en dégager l'intérêt esthétique et poétique. Dédaignant toute justification autre que le plaisir gratuit et enivrant de la description, le narrateur fournit ainsi d'avance, implicitement, et sans qu'on puisse jamais l'établir à coup sûr par déduction, le mobile des crimes de M.V. L'intelligence du passage qui suit ne pourra donc intervenir que par la communion esthétique, dans la délectation que suscite le contraste entre la description du village, littéralement anéanti sous la neige et la blancheur, et l'évocation de ce hêtre luxuriant, puisant ses ressources et, pourrait-on dire, tout son *charme*, de la présence des cadavres dissimulés dans sa fourche :

Il était surtout (à cette époque) pétri d'oiseaux et de mouches ; il contenait autant d'oiseaux et de mouches que de feuilles. Il était constamment charrué et bouleversé de corneilles, de corbeaux et d'essaims ; il éclaboussait à chaque instant de vols de rossignols et de mésanges ; il fumait de bergeronnettes et d'abeilles ; il soufflait des faucons et des taons ; il jonglait avec des balles multicolores de pinsons, de roitelets et de rouges-gorges, de pluviers et de guêpes. C'était autour de lui une ronde sans fin d'oiseaux, de papillons et de mouches dans lesquels le soleil avait l'air de se décomposer en arcs-en-ciel comme à travers des jaillissements d'embruns. (III, 474)

Tuer, c'est donc toujours rendre l'autre à l'ordre négateur de l'univers, ordre du mouvement perpétuel, du hasard et de l'indifférenciation, ordre des

règles et de la matière mêlés dans le tourbillon vertigineux de la vie en mouvement et de la poussée vitale. En retour, l'ennui naît en définitive de la nécessité de préserver l'intégrité des êtres, de maintenir un ordre propre à conserver l'individu ou la collectivité dans ses formes. Si l'univers figure donc, aux yeux de Giono, comme « de l'ennui en expansion », c'est en vertu de l'interdiction qui frappe l'homme, dans les limites de son existence individuelle, de participer à son effervescence grandiose, préservée par ce que Giono appelle ailleurs, en une expression des plus parlantes, « la grande barrière » (I, 521). De fait, les passages abondent dans les *Chroniques* pour définir l'ennui comme une communion impossible, confirmant ainsi l'évocation donnée par Giono de la condition humaine comme une « solitude essentielle ». Sur le plan narratif, on a là, naturellement, une des justifications du mode descriptif dans *Un roi sans divertissement* : car les mentions de la vie collective du village, cette fameuse « charpente de faits divers », n'interpénètrent jamais les tableaux de la nature, juxtaposés sans nécessité apparente au récit. Pour en saisir l'incidence et la signification, il est donc indispensable de partager, par-delà les mots, le plaisir esthétique que Giono prête implicitement à M.V. à disposer les cadavres de ses victimes dans les branchages de ce hêtre mirifique, tout comme Langlois à épouser l'ordre sanglant de la nature par la contemplation éperdue du sang versé sur la neige. La description de l'automne depuis l'arbre marqué « M.312 » confrontée aux rites barbares pratiqués par les criminels ne laisse à ce sujet aucun doute et débouche sur la seule communion possible : celle qu'autorise le sacrifice ou le crime de sang.

Tout autre mode de communication profonde semble donc interdit aux personnages des *Chroniques*, en particulier ceux que le récit rapproche le plus étroitement : Langlois et Saucisse dans *Un roi sans divertissement*, Thérèse et Mme Numance dans *Les Ames fortes*, le narrateur et l'artiste dans *Les Grands Chemins* notamment ; une absence de communion qui découle, on l'a vu, d'une vision tragique de l'auteur, mais d'autant plus difficile à attester qu'elle repose sur l'ellipse et le non-dit, éloignant par là même Giono de toute psychologie romanesque. Cependant, au détour de cette écriture aphoristique dont les

Chroniques usent largement, on peut saisir très nettement les incidences d'un pessimisme sous-jacent. Ainsi, à propos de ses tentatives pour opposer au désarroi de Langlois les dérivatifs indispensables et œuvrer, pourrait-on dire, en faveur de son salut, Saucisse juge :

Egoïste ! Je me tenais à distance égoïste. Je prenais prétexte de la beauté du matin et de la paix qu'on se fout *ordinairement* dans ces cas-là entre amis pour me tenir à distance. [...] Voilà l'égoïsme. Saletés qu'on est ! (III, 575)

Dans la même veine, le narrateur des *Grands Chemins* s'obstine en ces termes à souligner son affection et son attachement à l'artiste, tandis que ce dernier ne cesse de mettre en cause son désintéressement. Après l'avoir sauvé de la vindicte de ses poursuivants, acharnés à récupérer leur bien et jusqu'à la conscience de soi que l'artiste leur a soustrait, le narrateur note ainsi, à la faveur d'une de leurs ultimes discussions :

J'essaie de lui faire comprendre, d'abord que je ne lui ai rien barboté du tout ; ensuite qu'il y a des cas où l'on est bien plus content de donner que de garder. [...] Puis je m'aperçois que j'apporte de l'eau à son moulin et je la boucle. (V, 605)

Un dédale de sentiments imbriqués et contradictoires dessine donc une psychologie impossible, qui dit aussi, à la manière des moralistes du Grand Siècle assidûment pratiqués par Giono, en particulier La Rochefoucauld et, bien sûr, Pascal, l'inanité et la vanité de toute relation humaine. Mais la modernité que Giono introduit dans la forme même du récit se tisse d'abord sur fond de Dieu absent et d'humanité fuyante ou improbable, deux notions essentielles qui déterminent, face à l'emprise du mal, un amoralisme fondamental.

Cependant, si l'on prend en compte les bases éthiques qui fondent toute vie sociale sur la coexistence pacifique et la perpétuation de la communauté, en particulier à travers la nécessité du don⁴, on peut dire que l'ennui métaphysique tel que nous l'avons vu déterminé jusqu'à présent renforce incontestablement, en arrière-plan, l'emprise du mal. Car si l'ennui se définit en priorité chez

⁴ Voir en particulier le chapitre consacré par Marcel Mauss à la nécessité du don pour le maintien de l'intégrité communautaire, dans *Sociologie et anthropologie*, P.U.F., « Quadrige » 1950, pp.161 et sq. .

Giono comme la non-participation aux forces telluriques, à l'ordre négateur de la matière en devenir ou à la poussée vitale, le divertissement se lit en retour à travers la démarche chaloupante de Dionysos, précédemment invoquée ; Dionysos qui ramène les hommes à la terre, les abat, les cloue au sol et les entraîne dans le défoulement libérateur des corps dénudés et éventrés, de l'intégrité pulvérisée des esprits en souffrance, abîmés dans le vertige d'un désir sans limites. Les réflexions en marge qui accompagnent la recherche des mobiles, dans toute la première partie d'*Un roi sans divertissement*, donnent ainsi lieu à telles considérations :

Il existe, évidemment, un système de références comparable, par exemple, à la connaissance économique du monde et dans lequel le sang de Langlois et le sang de Bergues ont la même valeur que le sang de Marie Chazottes, de Ravanel ou de Delphin-Jules. Mais il existe, enveloppant le premier, un autre système de référence dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre, vers les montagnes du pays de Moria ; dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoalt s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis. Nous en sommes avertis par la beauté. On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile. Ceci est tout à fait à part. J'ai eu envie de le dire, je l'ai dit. (III, 480-481)

Commentaire énigmatique que celui du narrateur tentant de dégager les mobiles de cette incompréhensible série de crimes qui frappe le village d'*Un roi sans divertissement*. Pourtant, dans la mention d'un double système de références, c'est la sphère du sacré que Giono introduit, et avec elle, la nécessité du sacrifice comme immersion dans la beauté, nécessité de la violence, du désordre et du scandale aussi, qui rompt l'ordre immuable et laisse libre cours à la part maudite, celle qui, seule, coïncide avec le sublime et l'ineffable. Dans ce contexte, c'est le corps même des victimes que M.V. soustrait au rituel qui, dans l'ordre du social, confère à la mort sa dimension sacrée. Au contraire, comme dans les rites primitifs, ceux-ci sont rendus directement à la nature, confiés à la fourche de ce hêtre surnaturel qui les voue à l'explosion baroque de la matière indifférenciée. En retour, le désarroi de cette communauté rustique achoppe précisément sur l'incursion inopinée de l'incompréhensible :

Marie Chazottes ! Evidemment, on y pensait ; mais il y a tout. On y pensait parce qu'on ne l'avait pas trouvée. La vérité est que, si on l'avait trouvée, on l'aurait enterrée au cimetière, c'est-à-dire qu'on y aurait pensé tout un jour, un bon coup, comme il se doit, et après, vogue la galère, comme il se doit. Mais Bergues avait eu beau vadrouiller, et inspecter, et même renifler dès qu'il commença à faire un peu chaud : rien. Les vallons, perdus ou pas perdus, sentaient la flouve, le foin et le caille lait. (III, 469)

Dissipant la possibilité même d'un « travail de deuil » qui introduirait la mort dans la sphère de l'existence sociale, M.V. apparaît bien comme une sorte d'ange du Mal (la « chronique » locale, à propos de la disparition de Marie Chazottes, note ainsi : « A se faire *enlever*, c'était se faire enlever par un ange, alors ! » III, 461), duquel on rapprochera également Langlois au cours de son itinéraire initiatique particulièrement ambigu, tantôt empreint d'une solennité quasi-religieuse, tantôt des marques d'une violence sacrilège. Qu'on se reporte par exemple à l'avis éclairé mais équivoque de Saucisse, au début de l'épisode qui la conduit, aux côtés de Langlois, dans la diligence de Grenoble :

Avec ses oreillettes rabattues, ses yeux fermés, Langlois avait tout à fait l'air de ceux qu'on plante à la porte des églises pour nous inciter à faire notre mea culpa. (III, 595)

La trame du récit se trouve ainsi investie par une sorte de « daimonologie » familière à Giono⁵ qui, dans le cadre des *Chroniques romanesques*, se charge toutefois de résonances profondes et gouverne de façon ambivalente toutes les figures marquantes du récit. Les réflexions notées par Giono dans son *Journal* inédit, ou dans les carnets de préparation de la période 1945-1950, accumulent en effet les traits d'amertume pour dénoncer l'enracinement du mal au cœur même du désir humain, cette « chose naturelle » dont il entend exprimer l'ample déploiement avec *Les Ames fortes*. Ainsi la longue définition de Thérèse que le Contre consent à livrer à la fin du

⁵ Le terme, qui se réfère directement à la notion grecque, trouve une incidence dès les œuvres de jeunesse de Giono, comme dans le titre de ce récit médiocre attesté par Pierre Citron, *La Daimone au side-car*, *op. cit.*, p. 113, mais se retrouve surtout dans les développements consacrés par Giono à la métaphysique : ainsi « l'anatomie des anges » qu'il croit percevoir dans les longues descriptions de cétacés, dans *Moby Dick* d'Herman Melville, *Entretiens avec J. et T. Amrouche*, *op. cit.*, p. 263.

récit et qui souligne à la fois sa dimension sacrilège (le dédain à l'égard du réel) et son grand *naturel* :

Thérèse était une âme forte. Elle ne tirait pas sa force de sa vertu : la raison ne lui servait de rien ; elle ne savait même pas ce que c'était ; clairvoyante, elle l'était, mais pour le rêve ; pas pour la réalité. Ce qui faisait la force de son âme c'est qu'elle avait, une fois pour toutes, trouvé une *marche à suivre*. Séduite par une passion, elle avait fait des plans si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité ; elle pouvait se tenir dans ses plans quelle que soit sa passion commandante, et même sans passion du tout. La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de cette souveraineté. Etre *terre à terre* était pour elle une aventure plus riche que l'aventure céleste pour d'autres. Elle se satisfaisait d'illusions comme un héros. Il n'y avait pas de défaite possible. C'est pourquoi elle avait le teint clair, les traits reposés, la chair glaciale mais joyeuse, le sommeil profond. (V, 451)

Ailleurs pourtant, et dans *Un roi sans divertissement* en particulier, Giono se plaît à offrir une vision du mal plus attendue, et plus clairement apparentée à ce qu'on pourrait appeler la théologie chrétienne ; non pas tant par des ascendants ou par une conviction religieuse qu'on voit émerger chez son contemporain Ramuz, par exemple, que par le souci de rendre plus aisément lisible, moins réfractaire à l'interprétation une sorte de gymnastique métaphysique dont Langlois est le plus illustre produit. Ainsi, dans l'épisode de la chasse au loup, où le chant des cors à travers les forêts profondes évoque « Bossuet à Austerlitz », la liturgie dont Langlois se veut le maître et l'officiant se résout en une multitude de gestes, d'attitudes, d'impressions ou d'images qui semble déboucher, comme dans l'eucharistie, sur la communion et l'accès à l'invisible, mais par l'intermédiaire d'un rite sacrificiel qui conserve de forts accents païens. Le passage qui précède immédiatement la mise à mort du loup se lit alors sans équivoque comme le succédané d'une liturgie éprouvée, enrichie et décuplée dans son retentissement à la fois parce qu'elle porte, de manière immédiatement utilitariste, sur l'élimination d'un nuisible, et parce qu'elle se charge du pouvoir de conviction d'une liturgie complexe et esthétiquement aboutie :

Paix ! dit Langlois. Et il resta devant nous, bras étendus, comme s'il planait.
Oh ! Paix ! Pendant que recommence à voltiger le va-et-vient des torches-colombes.

Langlois s'avance. Nous n'avons pas envie de le suivre. Langlois s'avance pas à pas.

Au milieu de cette paix qui nous a brusquement endormis, un fait nous éclaire sur l'importance de ce petit moment pendant lequel Langlois s'avance pas à pas : c'est la légèreté aéronautique avec laquelle le procureur royal fait traverser nos rangs à son ventre.

Nous voyons aussi que, devant les pattes croisées du loup, il y a le chien de Curnier, couché, mort, et que la neige est pleine de sang.

Il s'en est passé des choses pendant le silence.

Langlois s'avance. Le loup se dresse sur ses pattes. Ils sont face à face à cinq pas. Paix !

Le loup regarde le sang du chien sur la neige. Il a l'air aussi endormi que nous.

Langlois lui tira deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains ; en même temps. (III, 541)

Présent intemporel du rite, auquel succède un passé qui, soudain, propulse loin en arrière l'acte sacrificiel inconcevable, comme échappant au cadre de la liturgie admise, deux traits qui soulignent aussi l'inscription du sacré et sa perception au cœur de la narration même. En outre, n'y a-t-il pas dans cette chasse pourtant tout imprégnée de violence païenne, la marque inattendue, même si elle fait ici figure de métaphore, des colombes du Saint-Esprit, ou des langues de feu venues apposer leur grâce aux premiers chrétiens par la promesse d'un autre monde ? Une grâce qui, ici, se charge d'un terrible revers, en situant dans le crime, dans la mort donnée et le sang répandu, l'accès à l'Absolu ou, du moins, sa préfiguration. Par conséquent Langlois, tout en prenant place dans la lignée des héros positif, à la fois protecteur et intercesseur, qui va d'Antonio du *Chant du monde* au Saint Jean de *Batailles dans la montagne*, et en complétant, comme le confirme son surnom de « Charge d'âmes », la liste des grands consolateurs, montre aussi sa connivence avec l'univers du mal. Constitué autour du déchirement qui signe aussi sa fin, dans les formes sacrificielles qu'il s'applique à lui-même, la grâce dont Giono semble vouloir parer, à tous les sens du terme, le personnage, se situe donc, en dernier ressort, au-delà de la mort, dans le vide laissé par la page blanche, qui dit par là même le refus du récit à s'écrire en lettres de sang.

C'est en cela aussi que, par certains aspects, Langlois n'est pas sans quelque affinité avec l'univers de la tragédie, grand seigneur brisé par les contradictions du destin, à la manière des Coste du *Moulin de Pologne*, tandis que d'autres figures sombrent corps et âmes dans les incertitudes d'une perversion affichée. Telle apparaît notamment, du moins à première lecture,

l'inquiétante figure de Thérèse, surgie de la pénombre qui marque le lieu de sa narration pour imposer, dans le jour blafard d'un matin d'hiver, ses traits sereins et sa stature infrangible.

Silhouettes diaboliques donc, que celles de ces personnages des *Chroniques* qui, fuyant une cosmogonie dont on a déjà dit toute l'horreur, source de violence et d'incommunicabilité, rejoignent aussi les êtres sacrilèges auxquels Barbey d'Aurevilly⁶ donne corps moins d'un siècle auparavant, et qui, comme eux, s'affirment dans la contradiction et se jouent de toutes les barrières de la morale : bonheur dans le crime, épanouissement dans la corruption et l'avilissement pour le dernier des Coste, combinaison et mensonge élevés à la sphère métaphysique pour l'artiste des *Grands Chemins*, quelles meilleures représentations de tout cela, quels meilleurs emblèmes que le doux visage de Mme Numance ou que la fraîcheur revendiquée de la vieille Thérèse :

« Pourquoi veux-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose ? » (V, 465)

Ainsi se clôt *Les Ames fortes*, dont la forme même porte en elle tous les germes de l'incertitude, détermine une vision du monde où tout concept moral s'évanouit devant le nécessaire acheminement vers l'Absolu du rien. C'est en ce sens que la chronique se veut aussi le support d'une expression où toute réalité se voit frappée d'ambiguïté, discréditée et ruinée jusqu'à laisser à la fiction romanesque toute latitude pour s'imposer. Dans le même temps et suivant cette logique, nul personnage ne peut se soustraire à l'empire du mal, nulle valeur, pas même celles défendues en désespoir de cause par le magistral Langlois, n'est à même de subsister lorsque fait irruption le désir insurmontable d'un retour aux origines qui coïncide avec la négation de l'entité individuelle. Ce dernier rempart mis à bat, c'est en effet une réalité

⁶ Référence attestée par la confidence consentie à Robert Ricatte lors des entretiens d'août 1955 : « J'ai rencontré des êtres lucifériens », rapporté dans la notice sur « Le genre de la chronique », p. 1292, ce que confirme également les vastes bouleversements, y compris au plan affectif, dont témoignent les carnets de lecture de Giono au moment de la conception des *Chroniques*. Voir notamment, dans la notice d'*Un roi sans divertissement*, pp. 1298 et sq., le rôle joué par la relecture de Dostoïevski.

insaisissable qui déferle, un monde mouvant qui s'immisce au cœur même de l'être et clame sa propre dissolution.

A ce stade, on peut donc définir le mal comme la contradiction constitutive du monde au point de vue humain, entre les deux sources du vouloir-vivre, la nature extérieure et son expression au sein de l'individu, un vouloir-vivre qui se traduit alors par un funeste désir de mort et de destruction, dans le besoin irrépressible de participer au flux négateur de la matière. Si, dans *Un roi sans divertissement* par exemple, la recherche d'une dimension cosmique paraît le mieux attester la nature de la quête à laquelle Langlois finit par céder, le flux de la matière en devenir, sensible dans l'évocation du hêtre, aboutissement et mobile des crimes de M.V., n'en représente pas moins la véritable cosmogonie propre au Giono des *Chroniques romanesques*. Par conséquent, il ressort de l'ennui, au vu de cette première *Chronique* envisagée comme le drame du justicier, une définition éthique, qui réside dans l'exigence d'y faire front, une exigence que seul l'art peut tout à la fois combler et dépasser. On conçoit alors sans peine les incidences esthétiques que l'œuvre en pleine mutation se doit d'enregistrer, comme la mise en forme d'un sujet éternel, mais auxquels les *Chroniques romanesques* donneront enfin libre cours, dans un contexte à la fois moderne et familier.

2. Une conception musicale du récit

Dans la perspective que nous venons d'évoquer, deux champs nous semblent éclairer au plus juste l'œuvre romanesque de Giono et l'élaboration des *Chroniques* : la tragédie, comme nous avons pu déjà le pressentir, mais aussi la musique, deux modes d'expression fondateurs dont Nietzsche, dans sa *Naissance de la tragédie*, a su dégager la parenté. Ces formes de la création artistique, si éloignées de l'art conçu, selon la tradition platonicienne, comme artifice, s'ancrent en effet très tôt dans la pensée de Giono romancier comme des références incontournables. Dès les années de formation, par un texte recueilli dans *Solitude de la pitié* (I, 536), il précise un projet qu'il n'aura par la suite cessé de mener à bien, de reprendre et de réformer : la composition d'un récit intitulé *Le Chant du monde* et qui n'aurait pour objet que de rendre sensible les rapports et les harmonies qui forment la trame de la réalité, de la nature en particulier, selon l'optique panthéiste qui imprègne sa sensibilité d'alors.

On peut dire toutefois que, sur le plan de la composition narrative, le projet ne trouve d'aboutissement véritable qu'avec les *Chroniques romanesques*, où se superposent les voix, les points de vue, et où coexistent les contradictions. Certes, le cycle du *Hussard, Angélo* en particulier, est d'abord conçu par Giono dans l'esprit du « divertissement musical », allègre et léger, genre qu'ont illustré tour à tour des compositeurs tels que Mozart ou Cimarosa, auxquels il se réfère. A ce stade pourtant n'existe, entre le roman et le genre musical qu'il prend pour modèle qu'une parenté de surface, perceptible aussi dans la volonté de Giono de se délivrer du contexte pesant de la libération et de l'immédiat après-guerre. C'est dans l'esprit et dans le ton qu'il entend surtout rompre avec ses engagements précédents et les formes de son inspiration. Aussi, la mise en place d'une véritable poétique alliant musique et tragédie n'intervient qu'avec *Un roi sans divertissement*, qui donne enfin à voir, avec une ambivalence très éloignée du mode figuratif, l'homme broyé dans les contradictions du destin.

On doit toutefois prendre en compte, en tout premier lieu, cette approche du récit conçu par Giono comme « divertissement » au sens le plus banal et le plus courant : celui-ci a suffisamment insisté sur le dérivatif procuré par la composition des *Chroniques*, opposé au travail de longue haleine que représente à ses yeux la conception du cycle du *Hussard*. Textes brefs, écriture serrée et rapide, souvent elliptique, arguments tirés de faits divers, autant de traits qui concourent à faire des *Chroniques romanesques* une œuvre des moins pesantes, tout en laissant deviner que l'ensemble qu'elles forment représente ces « livres de braise » (III, notice 1282) projetés par Giono dans ses carnets. De fait, il serait donc logique d'y retrouver cette légèreté de ton et d'esprit, ce raffinement, ce futile badinage, cette « *desinvoltura* » qui rendent certains éléments ou certains passages du cycle du *Hussard*, comme *Angélo*, si stendhaliens dans l'esprit et le style. Rien pourtant de la candeur du premier *Angélo* dans les *Chroniques*, rien de ce romantisme affecté qui, jusqu'au plus noir de l'épidémie qui forme l'arrière-plan du *Hussard sur le toit*, permet au personnage de conserver hauteur et panache. Les *Chroniques*, au contraire, frappent par une incontestable gravité et par la tension qui les porte, même si

le grotesque, l'humour noir et la verveur d'expression n'en sont pas absents, comme nous le verrons.

Par conséquent, si les *Chroniques* peuvent proposer une forme de divertissement au sens le plus banal, c'est d'abord par la facilité d'accès qu'autorise un style oral, qui s'impose le plus souvent par sa verveur et qui, par là même, se veut constamment suggestif et dégagé, à distance, l'étrangeté des faits et gestes qui retiennent l'attention du chroniqueur. L'enchaînement en cascade des points de vue, qui tous convergent successivement vers les itinéraires complémentaires de M.V. et de Langlois (points de vue du narrateur, des récitants, puis de Saucisse etc.) dans *Un roi sans divertissement*, ou, au contraire, le récit à la 1^{ère} personne caractérisé par l'emploi récurrent du présent dans *Les Grands Chemins*, conférant aux faits un relief et une proximité sans égal, tout vise, dans le style, à faire courir les événements à leur terme tout en maintenant le lecteur perpétuellement en haleine, comme absorbé hors de lui-même par un di-vertissement qui reprend alors son plein sens. On se voit ainsi littéralement captivé par une imminence que la gravité des faits rend d'autant plus prégnante et qui s'impose notamment dans les scènes de sacrifice par une écriture à la fois elliptique et précipitée. C'est le cas pour la mise à mort de l'artiste dans *Les Grands Chemins* :

Je cours à trois pas de lui, de toutes mes forces. Je ne bouge pas. Lui non plus. Nous tournons sans arrêt dans un bol amer fait de terre, de genévriers, de lauriers, de buis et de tout ce que nous avons fait, le refaisant sans cesse, avec une envie de dormir irrésistible.

Et je m'endors, debout, adossé à un baliveau.

C'est moins le jour qui me réveille que son regard fixé sur moi. Les jours d'amour sont meilleurs que les nuits d'amour. Il ne bouge pas pendant que je me prépare. Je lui lâche mes deux coups de fusils en pleine poire. Je les vois faire mouche.

C'est beau, l'amitié ! (V, 632-633)

Par ailleurs, le choix, écarté en dernier ressort, d'une épigraphe tirée du *Médecin de campagne* de Balzac pour la première d'entre les *Chroniques*, révèle sans ambiguïté le dessein de Giono à ce sujet :

Tous ces gens attentifs et divers dans leurs poses exprimaient sur leur physionomie immobile l'entier abandon qu'ils faisaient de leur intelligence au conteur [...]. (III, notes et variantes 1326)

Soulignons-le au passage afin d'en mesurer les multiples incidences : l'adhésion à la chronique conçue comme divertissement suppose, on le constate, et nous l'avions déjà pressenti auparavant, le renoncement à « l'intelligence », c'est-à-dire à une compréhension raisonnée des faits. Seule compte en réalité, dans l'acte de lecture, la communion éthique et esthétique dont elle se veut conjointement le support, comme si le pouvoir figuratif des mots était en quelque sorte abandonné et mis entre parenthèses au profit du pouvoir captivant favorisé par leur assemblage. Les réflexions sur les limites du genre narratif dans *Noé*, et la comparaison avec d'autres formes d'expression artistique paraissent alors des plus significatives, et à cet égard, la musique, en adoptant comme le récit un déroulement discursif tout en usant de la polyphonie et en brisant la chaîne de la représentation, semble s'imposer par sa supériorité. C'est le cas lorsque le narrateur envisage d'opposer, à la concentration dramatique d'*Un roi sans divertissement* focalisé sur Langlois, l'expression des existences concomitantes et enchevêtrées qui formeraient la trame d'un nouveau récit (un ultime versant de *Noé* ?) :

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 à tâche d'exprimer la « monstrueuse accumulation ». Mais, là alors, avec l'écriture, on n'a pas un instrument bien docile. Le musicien peut faire entendre simultanément un très grand nombre de timbres. Il y a évidemment une limite qu'il ne peut pas dépasser, mais nous, avec l'écriture, nous serions même bien contents de l'atteindre, cette limite. Car 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 enchaîner.

[...] Il n'y aurait qu'un cas... Mais cela ne sert à rien d'en parler. Il faut tenter le coup entre quatre-z-yeux. Et après on voit : à l'usage. (III, 642)

La conception du récit qui se fait jour avec les *Chroniques romanesques* se veut donc d'abord et avant tout musicale, comme le souligne aussi, et comme il se doit, l'ample part concédée à l'oralité, même si ces deux partis pris esthétiques ne se confondent pas totalement. Expressivité du registre familier, jeux et déformations à partir de clichés ou d'expressions figées, sur les sonorités, apostrophes récurrentes au lecteur, tout concourt à maintenir ce dernier hors de lui-même, à le divertir au sens fort du terme pour mieux obtenir son adhésion sans partage à la trame du récit. De tels procédés s'avèrent ainsi des plus sensibles jusque dans les passages les plus anodins ou les plus

anecdotiques, comme dans l'extrait suivant des *Ames fortes* où Thérèse évoque les repas plantureux de son auberge :

Au château de Percy quand on disait : « Nous mettons la broche » c'était une affaire d'état : c'étaient les petits plats dans les grands. Il fallait que ce soit pour une personnalité. Et vous pensez bien que nous, domestiques, aux choses de la broche, on ne touchait jamais et j'en avais envie ! Là, c'était tous les jours. Et ça n'était pas pour les évêques ; c'était pour tout le monde, aussi bien moi que toi si tu y avais été. Tu en voulais ? Tu n'avais qu'à dire. Le cuisinier prenait son grand couteau et tout ce qu'il te disait c'est : « Tu en as assez ? » Voyez si c'était beau ! (V, 269)

Tenant le lecteur en appétit dans une évocation qui souligne, presque pour elle-même, une beauté de forme, le récit de Thérèse se plaît à s'adresser sans détour aux instincts les plus immédiats et à maintenir l'intérêt par un renouvellement perpétuel du désir. Plus révélateur encore, l'agencement des différentes parties du récit autorise des effets harmoniques, des parallèles et des variations qui permettent à Giono de dépasser toutes les formes connues du roman pour énoncer une vérité plurielle, contradictoire qui, à tous égards, reflète la mystérieuse épaisseur (ou le vide) des êtres, de la texture indiscernable du réel. Car ce qui compte dans *Les Ames fortes*, ce n'est pas tant, par exemple, de pouvoir situer les actes bienfaisants des Numance dans les catégories connues de la psychologie romanesque – générosité, cruauté, manipulation – que de pouvoir les dépasser toutes en un chatoiement infini de nuances propres à brouiller l'essence des faits. Ainsi, à la manière de la musique, le récit exprime alors l'essence du monde en dehors même de toute idée d'objectivation : l'image qui découle des personnages et des faits auxquels la chronique donne cours semble alors purement impressive, redevable à la seule subjectivité de celui dont elle émane, rendant compte ainsi d'une perception profondément ambiguë du réel, bien mieux d'ailleurs que ne saurait le faire l'authentique *Chant du monde*, par trop redevable à son contenu figuratif.

Avec *Les Ames fortes* se déploie en effet une véritable « métaphysique du récit », au sens où Schopenhauer évoque par exemple une « métaphysique de la musique »⁷ : en dehors du monde réel qui entoure l'écrivain dans son acte

⁷ Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, P.U.F., 1966, pp. 327 et sq. ; voir en particulier p. 329, le passage où le philosophe allemand dégage les spécificités

créateur, monde objectif qu'il se plaît d'ailleurs à brouiller et à subvertir dans *Noé* notamment, l'art du récit tient alors dans cet habile tour de force qu'un projet de titre apposé aux *Ames fortes* dévoile sans conteste : « Rien dans les mains », qui concurrence l'autre titre déjà évoqué pour signifier l'empire du mal : « La Chose naturelle ». *Les Ames fortes*, ce sera donc le récit de l'impossible versé au domaine du possible, de l'intangible et de l'improbable à celui du tangible et de la parole souveraine. Dans la trame visible du récit, Thérèse est donc *à la fois* tendre fille attentionnée, monstre monolithique de froideur et d'impudeur mêlées, grosse fille de cuisine gourmande et jouisseuse ; Châtillon un ignoble trou de province confit de respectabilité, un vert paradis pour retraités épanouis, un carrefour bouillonnant de vie et d'activité etc. Rien dans les versions successives, qui se contredisent, mais aussi se rectifient mutuellement, dialoguent, se complètent, ne permet d'exclure l'idée d'une vérité plurielle, dont les facettes non seulement coexistent, mais se superposent, en un principe d'essence musicale. Comme les mouvements d'une sonate, la chronique rend compte, à propos de tous ces paramètres, de leur évolution et de leur mouvement, mais aussi, par delà toute chronologie, de la multiplicité des perceptions contradictoires portant sur les mêmes faits pour s'inscrire dans une véritable polyphonie.

Allons plus loin encore : la présence des récitants, la distance qu'ils introduisent dans le compte rendu des événements tout en restituant, à titre de témoins directs, leur brutalité primitive aux faits, devient un support d'expression privilégié pour placer sous nos yeux les marques d'une violence intolérable et d'une obscénité scandaleuse, autrement masquées par le rempart des structures sociales. Ainsi le chœur des récitants d'*Un roi sans*

métaphysiques de la musique, passage qu'on pourrait tout aussi bien appliquer à la conception musicale du récit telle qu'elle apparaît chez Giono à l'occasion des *Chroniques* : en distinguant celle-ci comme le seul domaine artistique épargné par la représentation, Schopenhauer, par là même encore tributaire de l'antique conception idéaliste, désigne la musique comme pure émanation de la volonté, comme la sphère créatrice seule susceptible de s'abstraire de la présence du monde : « [...] La musique, qui va au-delà des Idées, est complètement indépendante du monde phénoménal ; elle l'ignore absolument, et pourrait alors en quelque sorte continuer à exister, alors même que l'univers n'existerait pas. [...] C'est pourquoi l'influence de la musique est plus puissante et plus pénétrante que celle des autres arts ; ceux-ci n'expriment que l'ombre, tandis qu'elle parle de l'être. » Ce dernier trait, qui envisage la vertu ontologique de l'art, sera bien sûr réexaminé à propos des *Chroniques romanesques*.

divertissement n'est pas loin de jouer ce rôle que Nietzsche lui assigne dans *La Naissance de la tragédie* : la distanciation offerte par l'intercession du chœur, loin de répondre aux hypothèses hasardeuses lancées par Aristote et confortées, plus tard, par sa théorie de la *catharsis*, apparaît ici comme la condamnation sans détour de tout *naturalisme* esthétique, comme une barrière aussi qui, concrètement, isole le drame et en préserve la véritable nature afin de susciter l'acquiescement sourd et secret du spectateur⁸. De fait, pourquoi Giono se plaît-il à donner à ses récitants l'état le plus proche de l'état de nature – à ne pas confondre toutefois avec la mythologie rousseauiste du bon sauvage ? Il y a là, nous semble-t-il, le souci évident d'énoncer sans recul et sans l'écran d'une barrière interprétative toutes les marques de la violence, de la déraison et du crime. L'ivresse de Bergues, prétexte à un délire des plus significatifs au sujet de la beauté du sang sur la neige, rejoint ainsi les vapeurs éthyliques qui annoncent la présence de Dionysos :

Il faut excuser Bergues, qui est célibataire, un peu sauvage, et qui ne sait pas se retenir, ni pour boire, ni pour rien ; mais chez Ravel, un peu excité, fatigué, ou bien l'alcool, il se mit à dire des choses bizarres ; et par exemple, que « le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau. (III, 465)

Quel rapport cependant avec le genre musical tel que nous l'avons envisagé jusqu'alors ? Bien plutôt, il s'agit ici d'invoquer ce que Nietzsche désigne comme « l'esprit de la musique », à l'œuvre dans la tragédie à ses origines, comme il l'est ici dans la chronique. Il permet de mettre au jour, selon une esthétique complexe et délibérée, ce qu'on pourrait appeler, paraphrasant Heidegger, une « essence de la vérité » qui énonce les aspects intolérables de l'expérience existentielle avec la hauteur et la résignation qu'il reconnaît à l'ancienne civilisation de la Grèce. A ce titre, on peut dire que l'analyse nietzschéenne éclaire toute l'entreprise des *Chroniques*, comme elle détermine déjà, d'ailleurs, le souffle invocatoire des *Vraies Richesses*. Simplement, la

⁸ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Gallimard, « Folio essais », 1977. Voir par exemple le rôle du chœur tel qu'il le définit au chapitre 7, p. 55 : « Tel est du reste l'effet immédiat de la tragédie : l'Etat et la société, tout ce qui, généralement, en fait d'abîme, sépare l'homme de l'homme, cèdent le pas devant un sentiment d'unité tout-puissant qui reconduit au sein de la nature. »

maturité aidant, c'est la structure même du récit qui s'en trouve investie, avec sa terrible polyphonie donnant libre cours à la beauté du crime :

Lorsque, après nous être efforcés de regarder le soleil en face, nous nous détournons aveuglés, nous avons devant nos yeux de sombres taches de couleur qui sont comme un remède à notre éblouissement. Ici, à l'inverse [...], ce sont les réactions nécessaires d'un regard qui a plongé jusque dans l'horrible tréfonds de la nature – les taches de lumière, si l'on veut, destinées à guérir le regard blessé par une nuit terrifiante.⁹

Fort des vues plus récentes développées par Rosset dans *La Philosophie tragique*¹⁰, qui tentent précisément de reprendre à leur compte l'innovation nietzschéenne dans la définition tragique, on ne peut qu'être frappé par la justesse d'analyse manifestée par Nietzsche, appliquée au discours de Bergues par exemple, mais aussi bien à la notion de beauté telle qu'elle surgit, de façon équivoque, au détour de chacune des *Chroniques*. Ainsi, dans *Le Moulin de Pologne*, à la faveur inattendue des plus sinistres désastres, c'est une sorte de poésie populaire et spontanée qui fait son apparition, tout en revêtant les formes strictes et solennelles du style tragique. Après l'accident de chemin de fer qui, accompagné des circonstances les plus sordides, anéantit la branche aînée des Coste, le narrateur note ainsi :

J'étais loin de me douter que mes concitoyens, dans lesquels je me plais à reconnaître un sens rassis et une froideur entendue, pouvaient être capables, même poussés à bout, sinon de donner dans ces vertiges, en tout cas de faire de la poésie. L'un d'eux écrit ceci, que je trouve admirable jusqu'à un certain point : *Je crains la mort apportée par un astre !* (V, 671)

C'est en de tels passages que précisément, par sa beauté et sa force suggestive, l'écriture même de la chronique tend à épouser le style épuré de la poésie tragique, placée sous l'égide de Dionysos pour célébrer, en un effort

⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰ Rosset, en associant étroitement certaines formes de la création littéraire à la tradition anti-philosophique telle qu'il tente d'en établir la continuité, de l'antiquité à nos jours, relie ainsi la fonction moderne de l'œuvre littéraire à la nécessité secrète de l'acquiescement au tragique. L'exemple, appliqué à Proust, n'en conserve pas moins toute sa pertinence, projeté sur les drames communautaires qui se jouent à travers les *Chroniques* : « Comprend-on quel horrible destin signifierait la fin des peines ? / La tragédie est le dépositaire de notre noblesse tragique : le tragique universel y est affirmé tellement fort [...] que se trouve écartée pour toujours l'idée de consolation possible, de fin des peines. » *La Philosophie tragique*, P.U.F., « Quadrige », 1960, p. 92.

soutenu de la civilisation, l'horreur absolue et néanmoins assumée que masque son revers. Par conséquent, si les *Chroniques romanesques* mettent en jeu l'esprit de la musique, c'est dans son sens grave, fondamental, jamais comme simple intermède. Par le fait, le divertissement qu'elles offrent se départit de toute frivolité et se charge au contraire de représenter la condition humaine en son entier, dont elle devient, précisément à la manière de la tragédie, le dépositaire.

Giono, pourtant, confère au genre de la chronique des accents plus spécifiques, mieux accordés à son propre registre de sensibilité, en instillant dans son récit les traits d'un genre musical d'une autre nature : l'opéra-bouffe. Autre référence musicale, donc, et qui là encore, révèle des symétries profondes, et ne doit pas seulement apparaître comme une métaphore à vertu pédagogique ou comme un rapprochement de circonstances. On comprend alors que les *Chroniques* doivent être perçues comme un genre mêlé, où ne dominant pas seulement les accents du *Requiem* ou du *Dies irae* : le grossier, le bouffon, le dérisoire y trouvent aussi leur place, dans un souci de modernité qui fait parfois songer à la réécriture des grands textes tragiques, à la trivialité cinglante qu'Anouilh, par exemple, distille dans son *Antigone*. La chanson composée par Giono en vue de l'adaptation cinématographique d'*Un roi sans divertissement*¹¹ témoigne d'ailleurs de cette veine. De même, l'idée de déléguer aux personnages désignés comme les plus stupides les témoignages les plus déterminants, ceux qui sont précisément censés mettre à jour le tragique et son halo de mystère (le suicide de Langlois), ne puise pas seulement sa source dans le patronage de Dionysos, mais aussi, comme chez Faulkner, si étroitement fréquenté par Giono après guerre, vise à rendre compte au plus près du « bruit et de la fureur » du monde, tout en lui conservant sa part comique et dérisoire. Les éclats et autres digressions qui marquent la veillée funèbre dans *Les Ames fortes* rappellent ainsi la trivialité grotesque des récitants de *Tandis que j'agonise*, et se situent alors dans la même tonalité que le discours

¹¹ Cité par Mireille Sacotte, *Un roi sans divertissement de Giono, op. cit.*, p. 194, qui s'appuie par ailleurs sur la correspondance de Giono avec la productrice Andrée Debar pour attester de la tonalité particulière, de l'inspiration populaire, macabre et parfois grotesque qu'il entend conférer à cette chanson, d'abord destinée à Georges Brassens.

d'Anselmie, portant témoignage des « bizarreries » de Langlois (sa contemplation éperdue du sang de l'oie sur la neige), ou que le récit du petit notaire bossu, notant par le menu, dans *Le Moulin de Pologne*, les détails les plus sordides qui entament le destin des Coste. Autant de figures qui, de fait, accentuent le contraste entre la gravité du destin et ses incidences grotesques ; autant de procédés qui permettent aussi d'écarter la tentation d'un art sérieux, prétentieux et ostentatoire que Giono dénonce dans les romans de Malraux, par exemple...

Si les *Chroniques* restent pour une large part apparentées au divertissement musical, c'est donc aussi parce que, par un autre biais, elles présentent la même inconséquence et la même désinvolture que l'opéra-bouffe à l'égard de la tragédie. Robert Ricatte, citant le carnet de préparation de *Noé*, relève cette notation significative de Giono au sujet de la démesure « naturelle » des personnages tragiques :

Vous me direz que précisément c'est là qu'est la tragédie. Je sais bien. C'est d'ailleurs pour ça que je me décide à écrire ce que j'écris maintenant (non pas que je le considère comme tragique), non, simplement opéra-bouffe, d'autant que par la suite, le bouffe va s'accroître. (III, 1285)

Ironie, dérision, rapidité et abondance de la narration autour de quelques scènes éblouissantes ou ténébreuses, aveuglantes toujours, lorsqu'elles signalent la proximité de la tragédie – « Petites places désertes où, [...] en plein été, au gros du soleil, Œdipe, les yeux crevés, apparaît sur un seuil et se met à beugler » (III, 613) - forment là quelques traits déterminants, nous semblent-ils, des *Chroniques romanesques*, parmi lesquels nous retiendrons essentiellement, afin de la reprendre et de la compléter, la notion de « divertissement musical », avec la définition forte et spécifique que nous lui avons reconnue ici.

3. L'esthétique baroque du récit

L'art du récit chez Giono se confond donc, d'entrée, avec un art de l'écart, du contraste et du contraste parfois violent qui confère à l'œuvre non seulement son efficacité expressive, mais aussi, ce qui importe fondamentalement, sa portée. Si Giono mélange, comme on l'a vu à propos du « divertissement musical », les genres, les tons, les styles, joue des décalages entre contenu référentiel et narration, c'est que, face à l'inconsistance de la condition humaine telle qu'elle se dessine déjà, par exemple, confrontée à la profondeur et au tournoiement des espaces infinis dans *Le Poids du ciel*, l'œuvre-divertissement se doit d'offrir un chatoiement susceptible de rendre l'intangible à l'ordre du tangible. Ne nous leurrions pas toutefois quant à la véritable portée ontologique du procédé : à la manière des espaces somptueusement aménagés dans son château par Mme Tim pour l'usage intime de Langlois, le récit n'est érigé, au fond, que pour rendre plus sensible encore les gouffres qu'il cache. Toute l'habileté de Giono consiste en effet en un art du trompe l'œil, dont il nous reste pourtant à mesurer l'incidence existentielle.

Ainsi, le terme « d'opéra-bouffe », employé concurremment avec celui de « chronique romanesque », a fait l'objet de commentaires suffisants pour qu'on prenne en compte, pour l'heure, tout ce qu'il suppose d'indétermination et de mélange dans la composition du récit. Toutefois, si l'on veut définir la chronique comme un genre baroque, drainant dans son sillage les caractères complexes et contradictoires de la vie, c'est que ce genre recueille par de multiples aspects des motifs foncièrement opposés, aussi bien d'ailleurs sur un plan thématique que diégétique : le sublime et le dérisoire, le vulgaire et le tragique ou, dans la narration, la coexistence des modes figuratifs et non-figuratifs, comme le signale la structure musicale des *Ames fortes*, représentent autant d'aspects fortement contrastés de l'art du récit chez Giono. Il n'en reste pas moins que l'usage du qualificatif « baroque » relève avant tout, dans notre perspective, d'une commodité de langage et se cantonne dans la désignation d'une esthétique qui cultive volontairement le contraste, la rupture, le mélange des tons et des styles pratiqué jusqu'au vertige, jusqu'à ce qu'apparaisse, à la faveur d'une telle virtuosité, l'œuvre et son artifice, en une sorte de mise en abîme qui en fonde la souveraineté¹².

En ce qui concerne les motifs tout d'abord, on peut constater qu'il se plaît à mêler ou à confronter les conditions sociales, à juxtaposer les époques historiques ou à plonger les personnages les plus apparemment anodins dans les situations les plus incongrues, celles peut-être qu'il juge le mieux à même de révéler l'inquiétante étrangeté de ce qui, pourtant, paraît déjà connu. A ce titre, c'est délibérément qu'il choisit d'ancrer l'action d'*Un roi sans divertissement* sous le règne de Louis-Philippe, comme le signale d'ailleurs sans équivoque le commentaire apporté *a posteriori* par Noé. La Monarchie de

¹² Le qualificatif « baroque » n'est pas sans poser, il est vrai, de sérieux problèmes de définition, y compris aux spécialistes : Jean Rousset en particulier, tend à circonscrire une période baroque entre la fin du XVI^e et les deux premiers tiers du XVII^e, en gros jusqu'au règne personnel de Louis XIV, réfutant par là même l'excès de langage qui a pu conduire à désigner sous ce terme, indépendamment de la chronologie littéraire, toute liberté de matière ou de forme. Pour plus de précision, on pourra se reporter à l'article synthétique consacré à la notion par Jean-Pierre Ryngaert, *Dictionnaire des littératures de langue française*, tome I, Bordas, 1986. Il va sans dire qu'en ce qui nous concerne, si nous récusons un tel abus, nous ne saurions nous interdire d'employer ce même qualificatif pour désigner une formule esthétique originale, souvent mise à contribution par la critique à propos de Giono : voir par exemple l'article de Jean Pierrot, « *Le Poids du ciel, fugue baroque* », *Giono, imaginaire et écriture*, Edisud, 1985, pp. 127 et sq. .

Juillet, époque lointaine et pourtant encore familière pour le lecteur de 1947, s'affirme aussi comme un âge reculé où la France des campagnes craint encore les loups et voit périodiquement surgir des forêts profondes quelque bête du Gévaudan égarée ; mais aussi, quand on s'y penche d'un peu plus près, comme nous y invite *Noé*, époque de la modernité en marche, de la laïcisation de la société qui profite à la monarchie bourgeoise et à l'investissement productif, au progrès technique enfin, époque à laquelle les *Chroniques* s'ingénient à infliger un sérieux camouflet. Les généalogies pléthoriques, celle de Frédéric II en particulier, véritable parodie des généalogies bibliques, s'efforcent ainsi de souligner les ressemblances et les traits récurrents, transcendant sans avoir l'air d'y prendre garde les époques historiques et le temps calendaire. Seules demeurent, dans la peinture de cette campagne du Trièves et de ses habitants, les peurs et les instincts enracinés depuis la nuit des temps. Qu'on se reporte par exemple à l'évocation de la communauté villageoise cernée par l'hiver et pétrie d'angoisse, après l'enlèvement inexplicable de Marie Chazottes :

Où, il faudrait beaucoup de mâles, et de grands mâles, et il faudrait habiter ces étables voûtées, ces étables où l'on se sent parfaitement à l'abri ; non pas ces murs droits, ces angles comme là-haut qui font carton, qui font pas solides, qui font pas sérieux, qui font 1843, moderne ; pendant que, dehors, dans des temps qui ne sont pas modernes mais éternels, rodent les menaces éternelles. (III, 467)

Plus cinglant encore, la fin de l'épisode de la poursuite, au cours duquel Langlois se résout à devenir lui-même l'instrument d'une justice expéditive qui élimine les nuisibles : le dangereux M.V. Préparant la perquisition et l'arrestation qui doivent avoir lieu au petit jour, selon une déontologie moderne héritée pourtant des anciens âges, comme se plaît à le souligner Langlois, ce dernier prend place pour la nuit dans la mairie de Chichilianne :

Et le jour se lève. Et on voit le buste de Louis-Philippe.
- Roi, dit Langlois. Il a l'air de dire : et après ? (III, 501-502)

Cette ironie de l'auteur face à l'histoire, le choix délibéré qu'il fait d'une époque nettement caractérisée pour mieux en subvertir les apparences et en dévoiler les caractères anti-historiques, participe sans conteste d'une poétique du contraste et de l'écart. L'effet esthétique toutefois se double,

conférant ainsi au procédé toute sa portée, d'une remise en cause radicale du culte moderne de l'Histoire.

Sur un mode mineur, mais avec un délectable humour noir, Giono applique cette technique du décalage aux acteurs du drame : dans *Un roi sans divertissement*, c'est Callas, Delphin-Jules, « posé sur le fumier », qui, un des premiers, fait les frais des rites sanglants imposés par M.V. : la grandiose gratuité de ses crimes, éclairée en outre pour être reprise à son compte par le ténébreux Langlois, ne saurait effacer le ridicule et le dérisoire, l'aspect grand-guignolesque d'agissements que, dans le monde moderne, Giono rapproche plus volontiers d'*Ubu roi* (III, notice 1299) que de la mystique sacrificielle des anciennes civilisations. Il s'agit là en outre d'un trait courant, qui accentue la verve satirique d'un Giono décidé à en découdre avec le positivisme bourgeois de son époque, comme l'attestent nombre de formules assassines relevées dans les carnets, telle allusion sacrilège à l'actualité, par exemple, qui, dans les notes préparatoires pour *Un roi sans divertissement*, révèle le véritable soubassement de l'œuvre : « Petiot ou le soldat connu » (III, 1300) jette-t-il ainsi, en un trait saillant qui n'est pas sans annoncer les tribulations de M.V. .

A ce titre, *Le Moulin de Pologne*, dont l'intrigue s'échelonne entre le XIX^e et le XX^e siècle, offre un tableau nourri de la bonne société provinciale, tableau balzacien si l'on veut, à certains égards, mais qui se plaît surtout à détailler mesquineries et perversions : le délire affolé et la manie des lettres anonymes qui s'emparent de la petite ville après le foudroiement des Coste ; la hargne et la suffisance mêlées d'un M. de K. fort déterminé à se préserver du scandale ; enfin et surtout le coup le plus rude porté à la dynastie des Coste, l'accident de chemin de fer qui anéantit la branche aînée, autant de faits, d'événements, de personnages qui signalent l'ironie du destin et son caractère anti-historique, marquant par là même les limites de toute valeur positive : rôle d'une élite sociale, intercession du pouvoir politique, progrès technique etc. :

Ce fut un tollé général dans le canton. Le destin des Coste prenait une importance historique. Il venait d'être démontré, d'abord qu'il ne se démentait jamais [...], ensuite que rien ne pouvait lui résister : ni le train de Versailles, ni Dumont d'Urville lui-même – donc ni la science, ni le courage. (V, 669)

Les mêmes remarques pourraient, il est vrai, s'appliquer à l'ensemble des *Chroniques*, qui empruntent toutefois des motifs différents pour exprimer ces sortes de décalages, notamment entre la nature supposée des personnages et leurs desseins avoués. Le cas exemplaire reste, à cet égard, celui de Thérèse, dans *Les Ames fortes*, tour à tour jeune servante aux sentiments éperdus et vieille dame imbue d'elle-même, qui expose avec délectation l'histoire d'une volonté de puissance hors du commun. Toutefois, avec *Le Moulin de Pologne*, à travers les manifestations du destin, se dessine sans doute la plus sombre et la plus grinçante représentation de la condition humaine de toutes les *Chroniques*. Plus qu'une esthétique définie jusqu'alors comme une esthétique de l'opposition ou du contraste, s'y fait jour, dans la narration, un véritable parti pris de cynisme, de vulgarité et de mauvais goût. Le destin y prend certes des formes violentes et terribles, mais qui frisent le plus souvent la parodie ou l'auto-parodie, quand elles ne sombrent pas dans l'insignifiance et l'ignominie, comme nous le suggérons à propos du dénouement. La catastrophe ferroviaire déjà évoquée donne ainsi lieu, dans les rapports scrupuleux du narrateur, au compte-rendu minutieux des détails les plus sordides et les plus triviaux, censés aussi refléter la délectation morose de ses condisciples :

On disait que Clara, ayant fait effort pour s'échapper au dernier moment en crevant la vitre à coups de tête, avait été ouverte en deux par un gros éclat de verre, de la gorge au ventre, et qu'elle montra, quand on put s'en approcher, un cœur noir comme une motte de suie. On brodait. Mais quand on le fait avec cette virtuosité (c'est un sentiment que j'ai éprouvé), c'est qu'on veut se donner de bonnes raisons. (V, 670)

A cette capacité à « broder », qui compense ici les échecs, les manques et les frustrations de l'expérience vécue par des spéculations compulsives et innommables, s'ajoute, à l'issue, une complaisance sordide à l'égard du commun et du vulgaire. Ainsi, le funeste destin des Coste adopte finalement les traits d'une « gourgandine », venue détourner l'ultime représentant de la dynastie de ses responsabilités familiales et historiques. Le caractère grandiose qu'en vain le narrateur a tenté d'insuffler à la tragédie familiale s'abîme ainsi dans un dénouement banal et vulgaire. Alors que Léonce vient de fuir le

domaine du Moulin de Pologne, le narrateur interroge en ces termes le maître de poste :

- Peut-on avoir le nom de celui qui a loué ? »

Il me dit que c'était facile, puisqu'il fallait montrer ses papiers pour la location de voitures particulières.

Il appela le maître de poste.

Celui-ci se souvenait, dit-il, d'une femme qui avait mauvais genre, une gourgandine, sûrement – ceci l'avait frappé ; et d'un homme, ma foi, comme tous les hommes... (V, 753)

La dernière des *Chroniques* stigmatise ainsi le destin sous les traits d'une simple fille des rues, d'une « garce » anonyme et sans épaisseur, sans passé et sans avenir, venue consoler sous des formes pour le moins communes (« Un homme, ma foi, comme tous les hommes. ») l'héritier d'une prestigieuse dynastie des échecs de toute une existence. Inévitablement, parvenu à ce stade, on pense à ces filles de joie et à ces clochards célestes qui hantent la pensée et le roman contemporains, de Joyce à Beckett en passant par Cioran, ces témoins de la débâcle existentielle qui, comme Saucisse dans *Un roi sans divertissement*, ont recueilli sur l'oreiller la somme des illusions perdues et des faillites de la pensée. Le destin apparaît dans ces conditions, appliqué à l'incontournable homme du commun dont même les Coste ne sauraient se départir, comme un gouffre d'insignifiance où viennent sombrer toutes les constructions de l'esprit. On le voit, donc : nulle prétention mystique dans cet amer constat, qui ramène la tragédie au niveau du roman sentimental ou de la presse à sensation. Au contraire s'y affirme un sens de la relativité, de l'humour et de la dérision que n'égalent, avec leur style propre, que les contemporains les plus atypiques, Céline en particulier.

Toutefois, à ce non-sens de l'histoire, et par là même de toutes les histoires, qu'elles soient collectives ou individuelles, il convient encore d'opposer, pour définir les traits d'une esthétique baroque, une disposition de motifs en contraste, enchantement de l'œil et de l'esprit destiné à compenser l'inconsistance de vies inabouties : l'excès même dont se pare l'écriture de la chronique devient le signe d'une mise en abîme, à travers laquelle, en dernier lieu, pourra librement apparaître l'artifice de la création et s'exprimer, comme ultime preuve ontologique, une jouissance esthétique. A ce titre, et sur un plan,

pourrait-on dire, presque pictural, *Un roi sans divertissement* offre par exemple un jeu sur les couleurs tout à fait remarquable, et de caractère emblématique. Ainsi, l'image récurrente du sang sur la neige, véritable motif obsessionnel, apparaît d'autant plus significative qu'elle détermine notamment toute la conception de l'adaptation cinématographique qu'en donne Giono¹³. Il confère alors à la couleur, respectueuse des données du roman, une fonction dramatique éminente, jouant sur l'atmosphère glaciale qui se dégage des images en noir et blanc – le film fut pourtant tourné en couleur en Aubrac, durant l'hiver 1962 – tandis que le rouge du sang sur la neige introduit un chromatisme violent et fascinant.

Cependant, si l'on se limite au seul récit, on peut constater que l'espace tel qu'il prend place dans le roman donne lieu à de multiples notations de couleur qui rendent les contrastes très saillants, d'un passage, voire d'une séquence à l'autre. Ainsi, outre le « petit démarrage de Bergues » sur la beauté du sang sur la neige qui, en quelque sorte, donne le ton, les indications abondent pour situer le divertissement dans le sillage du mouvement et de la couleur, estompant la blancheur obsédante, l'impression d'anéantissement issue de l'évocation du village sous la neige ou la simple monotonie, la fadeur bucolique des soirs d'été. Voici en effet l'automne, « époque sacrée », lorsqu'il se signale au sommet de l'arbre marqué M.312 :

Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec des enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords. L'ouest, badigeonné de pourpre, saigne sur les rochers qui sont incontestablement bien plus beaux sanglants que ce qu'ils étaient d'ordinaire, rose satiné ou du bel azur commun dont les peignaient les soirs d'été, à l'heure où Vénus était douce comme un grain d'orge. (III, 473)

La cruauté, au sens étymologique du terme, se trouve ainsi justifiée par son inscription dans le mouvement même de la nature, comme elle l'était dans l'effervescence du hêtre, véritable concentré, non sans quelque caractère

¹³ Voir en particulier le chapitre que consacre Jacques Mény à l'adaptation cinématographique d'*Un roi sans divertissement* dans *Jean Giono et le cinéma*, Ramsay, « Poche cinéma », 1990, pp. 178 sq., où il analyse en particulier la volonté de l'auteur de maintenir un décor naturel en noir et blanc, susceptible de souligner la violence du rouge qu'introduit la présence du sang sur la neige.

religieux, de l'essence du monde : arbres débordant de vie, ou vêtus à l'automne de longues parures de pourpre ; ciels sanglants ; animaux cruels, autant de supports permettant d'expliquer la violence et le crime comme une remise dans l'ordre de la nature, comme une réaction naturelle face aux menaces de dissolution portées par un monde qui s'efface, sous l'effet de la blancheur autant que de l'*azur*. Au récit alors d'épouser ces funestes contrastes, au besoin de les susciter lui-même afin de les introduire dans l'ordre du dicible.

Il en résulte une conception esthétique originale, totalement indissociable, on le voit, des phénomènes ontologiques auxquels Giono s'attache : il s'agit en fait d'outrer les écarts, de souligner les ruptures, au besoin en préservant une trame de clichés, en ménageant un horizon d'attente banal et familier qui rende au récit des prises commodes, tout en suggérant de façon plus convaincante l'intrusion d'une étrangeté scandaleuse. D'où aussi le choix de personnages, de milieux étroits et médiocres, de conditions apparemment anodines et sans relief qui permettent au lecteur de les situer ou, pourquoi pas, de s'identifier à eux sans peine, valorisant en retour l'irruption du crime, la volonté de puissance et la fureur de destruction. De ce point de vue, *Les Ames fortes* constitue sans doute l'exemple le plus accompli de ce jeu sur les apparences, en particulier à travers les visées avouées de Thérèse et son regard sur la micro-société de Châtillon. Tout son propos consiste en effet, sous les traits de la respectabilité, à dérouler les innombrables compromissions que voilent des façades trop policées :

Je jouais sur du velours. Regarde la cravate et la redingote de Châtillon : c'est correct. Regarde la jupe et le corsage de Châtillon, et sa *croix de ma mère* : c'est correct. Regarde un peu dessous la cravate et la redingote, dessous le corsage et la jupe et même dessous la *croix de ma mère* ; là, il y a à qui t'adresser. (V, 413)

Ce regard perçant, capable de traverser les toitures et les murailles, comme le diable boiteux de Cazottes, n'est d'ailleurs pas l'apanage de Thérèse. Mis à part *Un roi sans divertissement*, où la narration préserve justement le mystère à travers le non-dit et l'implicite qui jalonnent le double itinéraire de M.V. et de Langlois, l'ensemble des *Chroniques* joue en effet sur la capacité des personnages, et des narrateurs en particulier, à révéler l'envers de la vie

sociale, y compris en usant de l'imagination spéculative. Les longs développements sur les destinations et les motivations supposées des passagers du tram 54 dans *Noé*, pourtant tous perdus de vue, où les considérations du narrateur sur la petite ville de D. endormie dans *Les Grands Chemins*, se chargent des mêmes consonances et appellent les mêmes écarts entre une simple représentation figurative et le dévoilement des implicites masqués par les conventions sociales :

En attendant le moment où les sédentaires se décideront à sortir du lit, je fais un tour dans ce patelin qui est une préfecture. Je m'agite un peu le sang dans ces rues désertes où tout est bouclé : devantures et fenêtres. Je pense à toutes ces chambres à coucher remplies d'époux. Ça doit être un fameux galimatias ! Bel orphéon de tiroir-caisse et de donnant-donnant. Ça doit en fabriquer, de la prostitution et du tapin, ces dix mille âmes ! (V, 601)

Un tel passage permet en outre de prendre la mesure des audaces qu'implique, en 1950, l'usage d'un tel langage romanesque. En effet, reprenant des faits et des situations déjà exploités dans le roman, Giono use de l'écriture narrative, explicative, descriptive ou aphoristique pour en subvertir les formes : la liberté qu'autorise l'omniprésence du narrateur et l'oralité de la narration permettent de briser, de fait, toutes les attentes imparties aux conventions romanesques, de produire un violent travail de sape qui concerne aussi bien les certitudes de l'humanisme bourgeois ou petit-bourgeois que les représentations littéraires qui leur sont attachées. Ne l'oublions pas : la révolution tranquille bientôt clamée par Nathalie Sarraute dans *L'Ere du soupçon* n'est pas loin et condamne à brève échéance le roman psychologique ou éthique auquel s'adonnent encore, au même moment, Sartre ou Mauriac¹⁴. Ainsi Giono ne se fait-il pas faute de reprendre à son compte, avec une prodigieuse maîtrise de toutes les strates de la culture (Ce dont témoignent notamment les savoureuses

¹⁴ Est-ce leur faire injure que de qualifier ainsi Sartre ou Mauriac quand le premier, dans *L'Existentialisme est un humanisme* par exemple, réclame pour son cycle *Les Chemins de la liberté* le droit d'établir une « morale pour notre temps », tandis que le second, avec son *Bloc-notes* notamment, puis par son retour tardif au roman, se pose évidemment de lui-même en témoin critique d'une époque qui abonde en « chroniques » de toutes sortes. Tout autant Camus, à travers son narrateur, à la fois acteur et témoin, dans *La Peste*, n'adopte-t-il pas, lui aussi, une semblable perspective, conséquence directe de troubles historiques et de remises en cause philosophiques et politiques qui appellent la vigilance ? C'est là question de tempérament sans que cela fasse, pour ce qui nous concerne, l'objet du moindre jugement de valeur.

parodies du *Bestiaire*), tous les genres et tous les styles connus – romantisme un peu mièvre qui affecte la relation de Thérèse et de Mme Numance, développements et explications très balzaciennes concernant les combinaisons de Firmin dans *Les Ames fortes*, ou le Saint Jérôme de Buis-les-baronnies dans *Noé* – pour les conduire à la limite du pastiche ou de la parodie, pour en désigner tout l'arbitraire et toute la gratuité. Par conséquent, si l'art du récit chez Giono se veut un art de la surprise, de l'écart parfois choquant jusqu'à l'outrance, c'est qu'il constitue le paravent essentiel de l'abîme métaphysique sur lequel achoppent les personnages, y compris le romancier dans *Noé*. Il s'agit finalement ni plus ni moins, par l'intermédiaire de l'œuvre-divertissement, de dissiper la torpeur existentielle par le recours à la mise à distance et à la surprise.

Le style devient ainsi porteur d'une dimension essentielle, des plus éloignées d'une esthétique classique du bon usage ou du simple ornement. Tout au contraire, le lien qui existe entre l'objet métaphysique auquel tend le propos et l'écriture même du récit rend nécessaire le recours à toutes les ressources de l'expressivité, parmi lesquelles les références à l'oralité et le détournement des tournures figées. Même quand le propos glisse vers l'abstraction, comme lorsque le narrateur des *Grands Chemins*, par exemple, tente de trouver, en compagnie de l'artiste, un débouché à la vacuité et au sentiment de dissolution, au soupçon aussi, qui pèse sur toute la personnalité de l'artiste, le langage, tout en procédant de manière elliptique, opère par décalages suggestifs :

Je sais ce que c'est, la vie sans plafond et même sans mur. Il y a toujours l'horizon, et là, on bute.

J'ai rigolé de me voir buter là-dedans. A quel point j'ai rigolé jaune, qui sait ? Sinon moi, qui suis maintenant en train de réfléchir dur comme fer à ce truc de tricher contre soi-même. Sur le coup, j'en vois les trente-six chandelles. Mais j'entrevois que, de ce côté, on peut aller jusqu'à perpette devant soi sans risquer de s'embarrasser les panards dans la stratosphère. (V, 614)

On ne peut qu'établir ici un parallèle avec nombre d'auteurs contemporains, soucieux de briser les conventions du langage romanesque pour mieux capter, comme entend s'y atteler Joyce dans *Ulysse* par exemple, ou, plus proche de nous, le Céline de *Voyage au bout de la nuit*, le flux même de l'existence dans sa complexité et ses contradictions. Les fruits d'une sagesse

désabusée et paradoxale, distillée en aphorismes sombres, se font d'ailleurs jour dans *Les Grands Chemins* au détour d'un récit pourtant haletant, un peu à la manière dont elle affecte le langage du premier Bardamu. Cependant, dans quel sens s'opère exactement le travail du style ici ?

On peut dire en premier lieu qu'il tend à ramener le propos métaphysique dans le cadre d'une expérience immédiate et concrète, quotidienne et banale jusqu'à être partagée par tout un chacun : « Voir les trente-six chandelles » forme ainsi un cliché suggestif, retravaillé de l'intérieur, sorti de son contexte et dépouillé de son sens commun pour s'appliquer à un domaine métaphysique que le lecteur devient ainsi à même d'appréhender. La problématique, le « sujet », s'imposent alors d'eux-mêmes, imposant aussi, de la sorte, la nécessité de nouvelles formes du récit : la perspective d'un horizon qui, masquant le vide, désigne aussi la condition humaine comme une claustration sans fin, rend indispensable l'intercession mensongère du récit, la triche et le mensonge métaphysique façonnés en œuvres d'art.

Dans ces conditions, l'apport déterminant de Giono à ces questions au fond très pascaliennes, c'est d'y trouver une réponse formelle, de façonner un art du trompe-l'oeil qui corresponde à une application moderne, celle qui porte sur l'homme du commun, « homme sans qualités » pour reprendre l'expression d'un autre contemporain capital¹⁵, et qui ancre le désarroi de l'Occident dans le déficit métaphysique et la dissolution du sacré : le titre projeté pour *Les Grands Chemins*, « Bucolique 43 », empreint d'ironie par antiphrase, l'atteste suffisamment.

Aussi, avec ses moyens propres mais non sans analogies, à la manière des surréalistes invitant la poésie à devenir l'œuvre de tous, non d'un seul, et comme Proust, Joyce ou Céline avant lui, Giono rompt définitivement avec les vestiges du roman figuratif ou du positivisme romanesque pour se tenir au plus près, par son langage même, des préoccupations et des représentations informulées de « l'*homo occidentalis* ». A cet égard, et selon les vues propres à l'auteur des *Grands Chemins*, le narrateur formule presque une profession de

¹⁵ Robert Musil.

foi qu'on peut, sans conteste, placer en épigraphe de toutes les *Chroniques romanesques* :

Quand on est bel et bien en présence du problème qui consiste à ce qu'on appelle vivre qui est simplement en définitive passer son temps, on s'aperçoit vite qu'on n'arrive pas à le passer sans détourner les choses de leur sens. Père et mère, femme et enfant, voisins, voisines, si l'on s'en sert comme il se doit, ça mène à peu de choses. Mais si on s'en sert comme on ne doit pas, quel miracle ! C'est le cas de le dire : les arbres sont rouges, les truites font leur nid dans les buissons ; les montagnes, obéissant au mot d'ordre, se mettent en marche. (V, 540-541)

Comment mieux dire que le sens de la vie surgit d'abord en un sursaut individuel contre le non-sens et l'utilitarisme des structures sociales modernes, en dépit et par delà ce que le narrateur d'*Un roi sans divertissement* désignait sous le vocable très révélateur de « connaissance économique du monde », pour s'affirmer en un travail de sape à l'égard de tous les champs du connu. S'annonce là la constitution d'un véritable « usage du monde », usage non productif et irrationnel, comme le langage du poète tel que Giono le définit dans son œuvre autographe, *Jean le Bleu* (II, pp.158-160), coupé de la communication immédiate, et propre pourtant, selon une référence biblique très précise, à « déplacer les montagnes » à la manière de la foi chrétienne¹⁶. La dimension éthique dont se charge une telle notion dans les *Chroniques* parvient pourtant à excéder les catégories du bien et du mal, à forger un véritable amoralisme qui, immergé dans l'expérience du réel, en dépasse les apparences pour dévoiler tous les possibles, jusqu'aux plus scandaleux ou aux plus obscènes.

¹⁶ « Car je vous dis en vérité que si vous aviez de la foi comme un grain de sénevé, vous diriez à cette montagne : Transporte-toi d'ici là, elle s'y transporterait ; et rien ne vous serait impossible. » *La Bible*, traduction Lemaître de Sacy, *Evangile selon Saint Matthieu*, XVII-19, R. Laffont, « Bouquins », 1990, p. 1289.

4. Vers une esthétique de la gratuité

Comme il vient d'être suggéré, ou comme on voudra bien le déduire des considérations qui précèdent, la conception des *Chroniques* suppose donc une indéfectible volonté de désengagement ; tout au plus s'agit-il, comme le signale d'ailleurs le terme-titre, d'assurer un simple constat sur la nature des temps, en se situant par delà toute contingence historique. En ce sens, Giono se situe bien dans le prolongement d'une tradition éprouvée, celle des moralistes des siècles classiques ; mais plus que l'exigence de lucidité morale véhiculée par « l'honnête homme », celui-ci en cultive les effets poétiques, soigne les combinaisons et les harmonies, voire, comme nous l'avons souligné auparavant, les contrastes et les ruptures, conférant aux *Chroniques* leur éclat tout particulier.

Car enfin Giono, dans les *Chroniques romanesques*, semble s'atteler en priorité à dévoiler les multiples facettes du réel, les perceptions infiniment diverses qu'il engendre, dénonçant du même coup l'impossibilité d'une

essence de la réalité ou, du moins, son caractère intangible, si ce n'est par la contemplation du vide qui lui fait face. A l'artiste revient alors d'orchestrer un spectacle digne d'intérêt, apte à maintenir le lecteur hors de lui-même en combinant personnages, paysages, situations, couleurs jusqu'à former une sorte de lanterne magique aux vertus esthétiques et métaphysiques : le texte achevé formera donc le reflet enfin fixé de l'ampleur vertigineuse et négatrice de l'ordre du monde, un ordre en soi *impossible*, mais qui, soumis au prisme déformant de l'imaginaire, donne une image en kaléidoscope recueillant en elle-même sa propre finalité, et par conséquent son essence enfin tangible. Deux textes s'avèrent à cet égard plus particulièrement révélateurs : *Les Ames fortes*, et surtout *Noé*, restituant définitivement au roman le droit à l'arbitraire et à la gratuité, qui s'établissent même comme la seule raison d'être du genre parvenu à maturité.

En ce qui concerne *Les Ames fortes*, nous avons déjà eu l'occasion de préciser les intentions de Giono à travers un projet de titre fort éclairant et dont on s'accorde à dire qu'il désigne à la fois le néant du désir (l'ascétisme au second degré de Thérèse) et du savoir (les versions contradictoires) : « Rien dans les mains ». *Les Ames fortes*, roman du non-savoir, donc ? Rien n'est mieux établi, tenant compte du caractère inconciliable des différents plis qui constituent la trame du récit, confrontés à la seule certitude tangible : la présence, en creux, du corps du « pauvre Albert », que les narratrices sont venues veiller, tissant autour du mort la trame incertaine de leurs récits respectifs. L'intrigue, en elle-même, demeure pourtant simple, et n'est pas sans emprunter au roman d'apprentissage du XIX^e siècle, époque où se situe l'essentiel du récit : au cours d'une veillée funèbre contemporaine de l'écriture, Thérèse en vient à raconter son histoire, sa fuite du château de Percy au bras de son fiancé, Firmin, et sa lutte pour s'imposer dans un bourg de la Drôme où ils ont trouvé à s'établir. Cependant, sa version des faits ne tarde pas à être perturbée par l'intrusion d'un contradicteur, qui fait d'elle un personnage éperdument romanesque, avide de reconnaissance et d'illusions et prêt à tout pour conquérir le cœur de Mme Numance, puis pour venger la ruine semée par l'intrigant Firmin. Point n'est besoin d'insister sur le caractère inconciliable

des différentes versions où se donne à lire l'itinéraire chaotique de Thérèse et de Firmin : la première est-elle le jouet du second, comblant son mal d'amour grâce à la présence maternelle et protectrice de Mme Numance ? Ou, au contraire, un monstre d'égoïsme, une héroïne aux accents sadiens, déterminée à l'anéantissement de son prochain pour mieux affirmer, en retour, sa volonté de puissance inaltérable ? Les Numance, pour leur part, balancent entre l'image mièvre d'un couple de retraités paisible et aimant, digne de la littérature édifiante, et celle d'un duo cynique affirmant dans la générosité sa soif d'absolu. Autrement dit, « le pire n'est pas toujours sûr » dans ce récit complexe et abondant, où le détail, la substance même des faits et des individus se noient dans la subjectivité des points de vue.

Que dire par conséquent de ce récit qui trahit de l'intérieur la vanité de son propos, interdisant par le fait toute référence à des catégories ou à des situations connues ? On a certes affaire à des personnages fortement caractérisés, assimilables à des types dont l'outrance s'impose sans conteste dans l'esprit du lecteur, tout en maintenant en balance toute possibilité de trancher : qui sont en définitive les « âmes fortes », et en quoi consiste d'ailleurs cette force d'âme désignée dans le titre ? Thérèse, par sa détermination ? Firmin, du fait de son machiavélisme bonhomme ? Les Numance, dont la générosité féroce se pare à certains moments d'une incontestable cruauté, ou enfin le Contre, qui remet tout en cause et parvient à s'imposer par la seule force de son récit ? Rien n'est établi pourtant, sinon les ressources de l'âme humaine dans l'exercice d'une volonté de puissance que rien ne peut entamer, pas même l'usage de tous les forfaits concevables, un peu comme dans ces *Diaboliques* à la Clouzot, où le mot de la fin vient dissiper toute certitude morale.

Seul émerge donc, en marge du récit, la possibilité, par des langages romanesques appropriés, de susciter des mondes à l'infini, de créer, sur le modèle pictural de Piranèse invoqué dans *Noé*, des espaces imbriqués où viendront s'emboîter toutes les combinaisons de personnages et de situations. A cet égard, quel meilleur exemple que la description emblématique de

l'auberge, véritable « château de l'âme »¹⁷ pour Thérèse, qui y voit plus qu'un monde : son monde, bouillant microcosme où défilent toutes sortes de figures, où les espaces se démesurent pour révéler tout un univers de faux-semblant permettant à Thérèse de fourbir ses armes.

C'était une très grande auberge. C'était un monde ! Il y avait dix écuries à la file. On s'y perdait. [...] Tu aurais eu cent bras, tu les occupais tous. [...] Alors les tables, et les nappes, et les couteaux, et les fourchettes, les verres, les assiettes : tout ça volait et frappait, et sonnait, et tintait et te faisait un bruit à te partager la tête. Et des œufs, et du jambon, et de la soupe, et du lard fris, et des omelettes. C'était une danse !
(V, 262-265)

Le fourmillement de ce relais de poste, au dire de Thérèse, donne ainsi lieu à un authentique morceau de bravoure où elle-même, telle la divinité bouddhique évoquée à propos du hêtre d'*Un roi sans divertissement*, déploie une virtuosité surnaturelle, dans le geste certes, mais encore et surtout dans le maniement d'un langage romanesque capable d'imposer *son* monde. Pourtant, puisant dans la substance vive de cette description, le récit suivant ne tarde pas à dissoudre cette vision, obscurément confondue avec ce que le Contre désigne comme « la cabane à lapins » que les frileux bourgeois de Châtillon ont réservé au couple nécessiteux. Une nouvelle image parvient ainsi à se surimposer, image d'autant plus troublante qu'elle emprunte à la première d'étonnants points de ressemblance. Cette « cabane à lapins » où, cette fois, le Contre accuse Thérèse de se faire désirer comme une Sainte Vierge dans sa niche (V, 307), semble procurer à cette dernière des voluptés de même nature, une gourmandise maintenant abstraite à l'égard de ses victimes potentielles, la bourgeoisie bien-pensante de Châtillon, gourmandise qu'elle revendique enfin et reprend à son compte :

Enfin je me dis : « Prends-le d'un autre biais. Tu es donc heureuse comme ça ? » Là, je fus obligée de me répondre oui. C'était déjà une petite lampe. « Qu'est-ce

¹⁷ Nous reviendrons sur le parallèle qu'on peut très facilement établir entre l'itinéraire spirituel de la religieuse espagnole et celui, inversé, que revendique Thérèse, véritable ascension mystique vécue à l'aune de son dernier acte, la constitution du récit lui-même, à laquelle elle prend part. Faut-il d'ailleurs préciser que publication de la traduction des *Châteaux de l'âme ou le Livre des demeures* aux éditions du Seuil date de 1949, ce qui correspond très exactement à la période de gestation des *Ames fortes* ? Coïncidence troublante qui mériterait d'être approfondie...

qui te rend heureuse ? » Je fis soigneusement le tour de tout et je me répondis : « Je suis heureuse comme un furet devant le clapier. » Ca, mes enfants, c'était une découverte ! (V, 428)

Une même ambiguïté frappe d'ailleurs tous les éléments du récit. Ainsi Firmin, d'abord dépeint par Thérèse comme un jeune blanc-bec ambitieux mais bien falot, devient dans la bouche du Contre un redoutable carnassier, assoiffé de violence et rongé par le besoin de posséder :

S'il se met sur quelqu'un, c'est la tique. Il est toujours placé à un endroit où vous ne pouvez pas vous gratter . Faites du sang : il en boit. Faites du poison : vous en crevez, mais il en sortira [...].

- Tu ris ? Il n'y pas de quoi rire, Thérèse. Il était comme ça, ton Firmin.
- Je sais. C'est lui craché. (V, 303)

On doit noter que Thérèse, outre qu'elle ne revient jamais sur sa propre version, pour la justifier, la rectifier ou la confirmer, abonde au contraire dans le sens nouveau induit par son contradicteur, qu'elle se plaît à préciser ou sur lequel elle renchérit, accentuant encore ce phénomène troublant de glissement progressif et de dissolution de la substance romanesque. Et Thérèse de se complaire dans l'escalade de la violence et de la noirceur, course à la surenchère qui imprime par là même aux apparences le sceau de l'anéantissement.

A ce titre, et selon une perspective plus nettement orientée vers la constitution d'un art poétique, *Noé* fournit un exemple plus frappant encore, et ce dès l'ouverture, où Giono pose les principes de sa propre création romanesque :

Je prononce d'abord la formule d'exorcisme moderne : les héros de ce roman appartiennent à la fiction romanesque. [...] Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni mes amis ; ni les miens. Tout est faux. (III, 611)

De manière catégorique, le roman moderne se présente donc, en son seuil, comme un rituel sacré, capable d'orchestrer une série d'actes créateurs susceptibles, en quelque sorte, de désamorcer la réalité. Affirmant sa volonté de désengagement par le détournement ironique d'une formule volontiers appliquée aux récits *vécus*, Giono revendique donc la souveraineté de la fiction. Le terme d'« exorcisme » paraît d'ailleurs suffisamment évocateur pour

rendre compte de l'ensemble du récit, véritable cérémonie expiatoire qui couvre les premières pages de *Noé*, embranchées sans détours sur le dénouement d'*Un roi sans divertissement* : il s'agit en effet d'y reléguer dans l'espace de la fiction achevée des créations romanesques venues investir jusqu'à saturation tout le contexte de l'écriture, envahissant dans un enchevêtrement extrême les chemins des possibles offerts au seuil de *Noé*. En ce sens, cet exorcisme figure aussi comme un acte de conjuration visant à surmonter la dispersion chaotique d'une réalité naissante – fût-elle fictive – à contrecarrer la contingence et le hasard en cernant ses données au plus près, afin de les ordonner ensuite en séries signifiantes. Rien de plus révélateur à cet égard que l'épisode d'Empereur Jules, inséré à première vue avec une affolante désinvolture, dans le cours de *Noé* :

Empereur ? Pour celui-là, je vois d'abord le père : Maxime Empereur. Il est fait de tous les êtres pensants que j'ai rencontrés dans les banques, chez les agents de change et les hommes d'affaire ; il est fait d'un grand morceau de la rue Montgrand, quartier des experts près les tribunaux, et de cinq ou six façades sinistres de la rue Armény derrière lesquelles sont les cervelles de la police, de l'état-major et de quelques avocats. (III, 752)

Or, à mesure que se déroule ce récit en tiroir, imbriqué dans une série de faits et de circonstances appartenant au premier degré de la narration, émergent, d'une part, un ensemble de thèmes déjà perçus ou devinés, à travers d'autres formes, dans le cours du roman, thèmes dont le narrateur s'ingénie par la suite à livrer toutes les clés ; d'autre part une parenté de substance et de vision du monde avec l'ensemble du roman, gouverné, comme il a été démontré¹⁸, par un double mouvement de possession et de déperdition. Se succèdent ainsi la phase ascendante d'Empereur Jules, avec la constitution de son gigantesque empire financier, puis l'effondrement pressenti de la dynastie, toute entière absorbée par la réalisation d'un rêve fou : le parc exotique créé

¹⁸ Laurent Fourcaut, « Empereur Jules ou la dialectique perte – avarice dans *Noé* », *Giono 4 : Approches des Chroniques romanesques*, Minard, « Archives des Lettres modernes », 1985, pp. 49 et sq. . L. Fourcaut montre ainsi le personnage d'Empereur Jules comme un être qui se définit avant tout à travers son penchant à revêtir une série d'identités successives et contradictoires, selon un mouvement qui le porte à constamment défaire l'intégrité qu'il semblait à même d'établir : c'est le cas, par exemple, au dénouement, où la toute-puissance lentement conquise de la maison Empereur est soudain sacrifiée à la passion de son propriétaire pour les jardins exotiques.

par Empereur Jules pour le Fuégien, grâce aux contributions conjuguées de tous les navires de la compagnie, ramenant des quatre coins du monde et par milliers les essences les plus rares. On ne peut se méprendre sur la valeur de parabole d'un tel épisode, sensible dans l'écriture même du récit, rassemblant lui aussi les éléments disséminés de l'expérience vécue, dans un formidable mouvement d'avarice représenté par la récolte des olives, pour mieux les disposer ensuite dans le mouvement signifiant de l'œuvre, véritable jardin clos autour d'une réalité prétendument exhaustive et multiforme.

C'est ainsi que l'on retrouve le premier point, précédemment évoqué : l'absolue contingence du réel, les « sources » désignées par Giono lui-même, se dissipent alors au gré de la construction signifiante du récit, dont *Noé* n'expose délibérément que les amorces, le catalogue des possibles né du cœur même de *l'impossible* : l'inconsistance hasardeuse et absurde d'une fausse observation sur le vif (l'épisode du tram 54), qui rejoint en un sens l'expérience de la mort, disposée au centre du récit. Ainsi, du cadavre absent de Mme Donnadieu, au creux duquel le corps du narrateur est venu un instant se lover, et du domaine de « la Thébaïde », jaillissent les inventions multiples, dont le parc d'Empereur Jules, explicitement dénoncé, dans son contenu référentiel, comme le fruit arbitraire et gratuit des contingences de la vie réelle. Les récits qui s'emboîtent au cours de *Noé*, et dont le prétendu fil directeur est un voyage à Marseille effectué par le narrateur sans que jamais la réalité de ce voyage soit attestée autrement que par les multiples digressions offrant à la ville sa réalité mythique, se dénoncent ainsi d'eux-mêmes et soulignent leur contamination réciproque, jusqu'à n'apparaître suspendus qu'à une série de conditions extérieures et arbitraires :

Je me demande si je vais partir par la droite ou par la gauche. Et si j'étais parti par la droite, l'opéra de Marseille n'aurait pas brûlé et Empereur Jules aurait gardé ses deux jambes [...]. (III, 769)

Les conditionnels se succèdent alors, au plan grammatical, pour dessiner ostensiblement un roman de tous les possibles, dont l'épisode du tram 54 constitue l'illustration exemplaire, perceptible à la faveur des itinéraires multiples et imaginaires échafaudés par le narrateur, en une vision synthétique

et simultanée de l'effervescence urbaine. Passage déroutant que celui-ci, de fait un des plus révélateurs de la modernité romanesque des *Chroniques*, tant du point de vue référentiel que narratif. Apparenté, par certains aspects à la réflexion conduite dans le sillage du Nouveau Roman, Giono y convertit pourtant l'insignifiance première non en termes « cliniques »¹⁹, mais en un dévoilement brutal des ressources ontologiques, puisées au creux de toutes les aberrations dont regorge ce tableau d'une humanité fébrile, promise à la dérégulation entraînée par le machinisme et les cités tentaculaires. Par exemple :

La femme à qui l'on fait des rayons souffle son feu de charbon de bois en parlant à son chat, là-haut derrière moi, dans le quartier de la Plaine d'où, il y a un moment, j'ai imaginé que par la rue Thiers, ou le Camas, descendait le tigre, l'assassin quittant sa victime, *le tigre qui brûle clair au sein des forêts sans lumière* [...]. (V, 818)

Sous l'auspice des vers maudits de Blake, Giono stigmatise la dispersion et l'insignifiance de l'expérience immédiate qu'il convertit en intuition du Mal, fureur du crime et de la destruction qui trahit toujours, obscurément, la détermination d'un « monde » à se faire jour. On touche alors à l'un des fondements des *Chroniques romanesques* qui, se faisant l'écho du quotidien et du banal, font pourtant converger leurs intrigues vers un même dévoilement des forces obscures qui guident la pensée sur la voie de l'anéantissement. Si l'on se limite au seul épisode du tram 54, on repère une véritable suite d'hypothèses et de spéculations ténébreuses, venues revêtir de leur sombre éclat les physionomies, les attitudes, les gestes apparemment les plus anodins. Qu'on s'arrête un instant sur telle considération d'ensemble, issue du même passage et qui contribue à ébranler, voire à annihiler toute adhésion à l'univers concret ou au spectacle familier de la vie sociale :

A cette heure de la matinée, coulent là-dedans les égoïsmes tout frais émoulus de leur sommeil, les jalousies réveillées depuis deux heures à peine, les délectations moroses qui reprennent du poil de la bête pour la fumer avec leur tabac

¹⁹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, éd. de Minuit, « Critique », 1961, « Une voie pour le roman futur », pp. 15 et sq. . Un autre chapitre pourtant, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », p. 123, dénonce les limites d'un tel rapprochement : les divergences entre les recherches du Nouveau Roman et la réflexion conduite *in situ* par le narrateur de *Noé* s'y trouvent soulignées par le fait que Robbe-Grillet s'attache avant tout à un « effet de brouillage » quand *Noé*, aux antipodes du nihilisme contemporain, revendique la sauvegarde et la métamorphose de la réalité contemporaine par l'édification d'un monde personnel.

[...]. Les cœurs, laissés au sec par l'antiseptique du sommeil, sentent fort comme les pièces anatomiques d'un musée Dupuytren mal soigné, ou comme la glande sexuelle des boucs. (III, 815-816)

On notera au passage une référence au musée Dupuytren, musée ambulante qui, au début du siècle, affichait en spectacle toutes sortes d'abjections médicales. Dans les dernières pages de *L'Iris de Suse*, on voit ainsi la distinguée baronne de Quelte satisfaire, peu avant son spectaculaire suicide, son goût du néant par la contemplation éperdue de quelques spécimens physiologiques. Aussi, rongés par ce qui, au dehors, les appelle, les « cœurs »²⁰ donnent alors lieu à des considérations qui ne sont pas sans rappeler tel ou tel développement de *Voyage au bout de la nuit*, notamment ceux qui concernent les ignominies et les petits meurtres quotidiens auxquels se livrent les passagers des tram de banlieue, mais cette fois selon une optique qui n'est pas sans dette à l'égard de la seconde topique freudienne, celle envisagée dès 1915, dans « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort »²¹. Pourtant, bien loin de se cantonner dans les seules limites du constat clinique, comme nous le supposions précédemment, ou du simple exercice de style, ces notations, aussi pittoresques soient elles, trouvent place dans le système esthétique conçu par Giono à des fins toute métaphysiques.

En effet, elles touchent au plus près à ces notions pascaliennes que Giono dispose, en ouverture des *Chroniques romanesques*, dans *Un roi sans divertissement*. L'angoisse existentielle qu'engendre la non-participation au réel, de même que la trivialité quotidienne exposée dans telle page de *Noé*, et que Langlois refuse, signant ainsi sa perte, appelle en écho la recherche du divertissement, un divertissement qui, loin de faire figure de futile substitut dans les *Chroniques*, s'affirme pourrait-on dire comme « divertissement essentiel ». Ainsi, de la gratuité apparente de la chronique, de sa désinvolture et de son arbitraire constitutif, naît un concept paradoxal qui fait résider la valeur

²⁰ Envisageons dès à présent l'usage subtil que Giono consacrera au terme dans le cycle de *Cœurs, passions, caractères* qui, tout en affichant leur dette à l'égard des moralistes du Grand Siècle, dénoncent aussi une réalité vacillante, toute soumise aux fluctuations des passions et à leur enracinement biologique ou métaphysique : ce dernier paradoxe n'est pas mince et mérite dès à présent d'être signalé comme la combinaison obscure entre la contingence physiologique de l'homme et l'intuition d'un dépassement possible.

²¹ Sigmund Freud, *Essais de psychanalyse*, « Petite bibliothèque Payot », 1981, pp. 7 et sq. .

des actes dans leur gratuité même, ainsi que dans leur incapacité à s'inscrire dans l'économie de la réalité moderne ou à préserver du même coup l'équilibre engendré et voulu par la raison.

5. Une illustration subversive du divertissement – Pascal, Giono et le divertissement essentiel.

On connaît la célèbre formule de Pascal, placée par Giono en épilogue de sa première *Chronique romanesque* sous une forme interrogative pour le moins troublante :

Qui a dit : *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères ?* (III, 606)

C'est là, naturellement, dira-t-on, une manière de situer l'œuvre achevée dans la continuité d'une interrogation métaphysique séculaire ; mais ce serait aussi et surtout, dans le prolongement d'un pessimisme et d'un scepticisme indissociables, pour Pascal, de l'athéisme moderne, abonder dans le sens d'une vision nihiliste du monde. Si l'on consulte attentivement les fragments des *Pensées* consacrés ouvertement à la question du divertissement, les analogies de surface entre la situation dans le roman et la conception

pascalienne abondent d'ailleurs, et n'ont pas manqué de nourrir un abondant commentaire critique : position privilégiée du roi, présence de nombreux courtisans, constamment occupés à masquer les vides qui le placeraient face à l'abîme de sa condition, futilité de ces mêmes occupations jugées pourtant incontournables, comme faisant partie intégrante de l'existence même. « Ainsi conçu, le divertissement devient un principe universel d'explication de l'activité humaine » conclut un éminent commentateur²² :

Quand je me suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes et les périls et les peines où ils s'exposent dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises *etc.*, j'ai dit souvent que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre.²³

Ne nous y trompons pas, d'ailleurs : les termes à connotation péjorative – « agitations, périls, peines » - auxquels s'ajoutent les multiples considérations sur la vanité, composant une sorte d'écho au livre de *l'Ecclésiaste*, ne doivent pour autant occulter les données incontournables de la condition humaine. C'est, pour Pascal, l'existence même qui fait figure de divertissement, une existence désavouée par la corruption de la nature, mais qui s'affiche comme le lot commun, au point que « les hommes sont si nécessairement fous que ce serait fou, par un autre tour de folie de n'être pas fou. »²⁴ De fait la qualité de divertissement pour Pascal, pris dans son sens étymologique de « détournement », est imputable à tous les faits et gestes qui, dominant l'existence humaine, sont coupés de l'essence fondamentale, résidant en Dieu ; la lecture des mystiques, de Sainte Thérèse d'Avila en particulier, nous renseigne en outre sur ce que l'ascèse chrétienne comporte de refus du monde, d'abstraction et de renoncement aux gestes quotidiens²⁵, selon un parcours auquel Thérèse, dans son lent apprentissage au renoncement et à la parfaite maîtrise de soi et du désir, doit beaucoup. Par conséquent, si l'univers des *Pensées* dépeint une

²² Jean Mesnard, *Les Pensées de Pascal*, C.D.U.-S.E.D.E.S, 1993, p. 223.

²³ Pascal, *Pensées*, éd. Ph. Sellier, Bordas, « Classiques Garnier », 1991, pp. 215-216. Voir également les passages invoqués par Mireille Sacotte, *op. cit.*, p. 166.

²⁴ ID., *ibid.*, p.162.

²⁵ Voir en particulier la description offerte par Sainte Thérèse d'Avila dans son *Livre des demeures*, en particulier dans le chapitre consacré à l'union avec Dieu et en Dieu, « Cinquièmes demeures », pp. 92 *et sq.* .

existence humaine empreinte de futilité, de contingence et d'arbitraire, c'est dans la mesure où celles-ci dressent le tableau d'un monde sans Dieu, celui du libertin qu'elles contribuent ainsi à ruiner de l'intérieur, mais aussi, pour le chrétien, celui du « Dieu caché ».

Or, la vision du monde qui détermine, on l'a vu, la création romanesque chez Giono, s'avère fatalement très différente. A cet égard, précisons-le d'entrée, la foi revendiquée ou mise en cause par l'auteur importe peu, et les déclarations d'opinion consenties par Giono au cours de divers entretiens apparaissent rien moins que convaincantes, sinon à être examinées avec toute la prudence et le sens de la nuance nécessaires. Car l'œuvre vive manifeste de toute part la présence ou l'attente du sacré, jusque dans les développements intimes qu'il consacre à ses personnages : conviction irrationnelle de Joséphine quant au retour de Bobi, le sauveur, annonçant une nouvelle parousie à l'issue de *Que ma joie demeure* ; longue méditation du père, dans *Jean le Bleu*, sur la nature de l'espérance ou, tout aussi bien, les nombreux aspects christiques contenus dans le personnage de Langlois, brièvement évoqués. Si l'homme public se déclare volontiers « pas doué pour Dieu »²⁶ et si son biographe²⁷ souligne à plaisir la distance marquée par Giono à l'égard de toute église, on ne peut en effet que souligner, dans l'œuvre, la volonté de porter au jour ce point aveugle, ce handicap qui prive sa sensibilité des splendeurs mystiques de la religion et conduit tout droit à l'exhortation, à la dénonciation des contradictions du désir, enfin à la quête, apparaissant peu ou prou comme le dénominateur commun des *Chroniques romanesques*.

Dans ces conditions, la perspective adoptée par Giono au sujet du divertissement ne peut que modifier profondément la conception pascalienne, au point même d'en inverser totalement les données. Ainsi, la question qui clôt *Un roi sans divertissement* pourrait se lire non seulement comme une référence intertextuelle mêlant, dans sa forme, gravité et désinvolture, mais aussi comme un doute frappant la nature même du divertissement considéré par Pascal : « Qui a dit qu'un roi sans divertissement était un homme plein de misères ? »

²⁶ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, p. 130.

Autrement dit, tous les désirs profonds et secrets, ceux qui offrent le terrain propice au divertissement, du plus anodin (le berger et la bergère miniatures découverts par Frédéric II dans le tiroir de la commode, par exemple, et qui annoncent, de façon anodine, la découverte du cadavre de Dorothée dans la fourche du hêtre) au plus grave (les mises à mort successives qui jalonnent le récit au cours de la première partie) ne convergent-ils pas tous vers la tentation de l'anéantissement érigé en Absolu ? Par un double mouvement, qui consiste d'abord à évacuer les ombres de la réalité, foncièrement insatisfaisante, pour mieux implanter la création en marche sur fond de néant, l'artiste lui-même dispose donc d'un divertissement fondamental, sous la forme d'une recreation sans cesse manifestée et répétée, ou du moins des éléments épars et condamnés du réel impensable enfin rassemblés en un bateau-livre²⁸ transformé en arche de Noé.

De ce point de vue, et selon un premier niveau de lecture, *Un roi sans divertissement* se caractérise par un mouvement narratif exemplaire, en ce qu'il désigne implicitement mais de façon récurrente, derrière chaque action de Langlois, le désir de tuer ou de se tuer : châtiment de M.V., chasse au loup, puis, après cette réitération de l'acte sanglant, divertissements apparemment plus futiles dispensés par le groupe des « initiés » qui, devinant la nature de son mal, dessinent à plaisir volutes et arabesques, masquant et dénonçant par là même, tout à la fois, le gouffre insondable de sa condition : visite très significative à la veuve de M.V. – et l'on notera au passage cet attrait tout particulier de Giono pour ces personnages de veuves²⁹, laissées comme « vides », selon l'étymologie, par la disparition de leur époux ; réception chez Mme Tim, où le château réaménagé offre à profusion de ces décors en trompe l'œil destinés à tapisser les bornes de l'horizon ; enfin mariage avec Delphine, dont on comprend à demi-mots, par l'intermédiaire de Saucisse, qu'il était destiné à opérer le salut de Langlois par la débauche ; autant de

²⁷ Pierre Citron. Voir notamment l'avertissement de l'édition des *Récits et essais* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », p. XXXII, qui justifie en particulier l'usage de la minuscule à propos de « dieu » (*sic*).

²⁸ La formule est empruntée à Jacques Chabot, *Noé de Giono ou le bateau-livre*, P.U.F., « Le texte-rêve », 1990.

²⁹ « Veuve » : du latin « *vidua* », de « *viduus* », vide, privé de. (D'après *Le Nouveau Petit Robert*, éd. 1996).

« divertissements » perçus comme tels au regard de l'épilogue, mais dont il convient de remarquer la proximité avec l'Absolu que Langlois n'atteindra que par le sacrifice, et qui constituent autant de substituts à l'attrait irrésistible du néant. C'est en ce sens aussi qu'ils échappent à l'économie utilitariste disposée par les structures sociales : le divertissement chez Giono ne se présente comme tel que dans la mesure où il figure comme divertissement essentiel, hors de toute considération matérielle et engageant l'homme à dissiper sa torpeur dans l'exercice entier de sa condition. Qu'on se reporte ainsi aux considérations de Saucisse, ironiques et diffamatoires, frappant de nullité les triviales préoccupations des villageois, au moment où Langlois est déjà engagé dans ce qu'on pourrait appeler sa *passion* :

Ah ! Vous y êtes dans vos moissons vous autres ! S'il s'agit de ne pas perdre une poignée de cette fameuse graine, je vous assure que vous n'en perdez pas. J'en vois même un qui revient du champ avec une poignée d'épis. Il a dû la ramasser sur le chemin. Qu'est-ce que vous êtes ? Des canaris ? (III, 569)

A cet égard, il convient de distinguer d'emblée l'idée de futilité qui s'attache chez Pascal au divertissement, les « témoins » occultant jusqu'au bout, et dans leurs récits mêmes, le sens caché de l'itinéraire de Langlois, et le divertissement royal que constitue, *in fine*, le sacrifice et la contemplation du sang répandu. Car chez Pascal, en définitive, le roi ne se distingue du peuple que par l'ampleur des moyens dont il dispose pour dissiper le vide de sa condition :

[...] Il ne manque jamais d'y avoir auprès des personnes des rois un grand nombre de gens qui veillent à faire succéder le divertissement à leurs affaires, et qui observent tout le temps de leur loisir pour leur fournir des plaisirs et des jeux, en sorte qu'il n'y ait point de vide.³⁰

Bien plus sûrement, c'est la qualité du divertissement recherché qui, pour Giono, distingue la personne des rois, d'où, à la suite des *Chroniques* et du cycle du *Hussard*, une longue réflexion sur l'histoire qui aboutira aux essais sur Machiavel et au *Désastre de Pavie*. Le roi s'y définit alors comme celui qui, paré d'une légalité politique, s'affirme en droit de verser le sang, d'exercer

³⁰ Pascal, *op. cit.*, p. 221.

un désir de destruction qui le replace dans le cours de la « marche du monde », comme s’y efforce Langlois dans ses fonctions policières, puis en tant que commandant de l’ouvèterie. Ayant de la sorte accès aux deux ordres constitutifs du réel, le sacré et le profane, stationnant aux frontières d’une loi qu’il garantit à la fois comme voie d’accès vers l’Absolu et comme sauvegarde de la communauté, il est alors à même d’orchestrer un rituel sanglant qui assure la perpétuité et, pourquoi pas, la Rédemption. Un des récitants commente d’ailleurs en ces termes l’attachement de cette communauté rustique aux règles protocolaires et aux vertus du cérémonial :

Mais n’oubliez pas vous-mêmes [...] ; nous-mêmes nous aimons beaucoup les cérémonies [...]. Alors, pour ces travaux mystérieux qu’ont fait dans les régions qui avoisinent la tristesse et la mort, pourquoi n’y aurait-il pas un cérémonial encore plus exigeant ? Et pourquoi, après tout ce que je vous ai raconté, n’admettez-vous pas que Langlois était qualifié pour le mettre en branle ? (III, 524-525)

La mise à mort ne représente, dans ce contexte, que le point d’aboutissement extrême, le terme définitif apposé à l’être contingent rendu soudain au flux éternel et sans limites de la vie. Les étapes, pourtant, ne manquent pas, qui toutes progressent vers ce terme et offrent par là même le reflet, l’annonce de l’acte fondamental du sacrifice. C’est ainsi que, si l’on peut parler de divertissement chez Giono, loin de masquer la vacuité existentielle et la fin prochaine de l’individu, il les manifeste au contraire à outrance et ne revêt sa pleine valeur que par la mise à l’épreuve, dans ses extrémités, de la condition humaine, et dans la promesse d’anéantissement qu’elle recouvre pour l’être fini. Deux exemples suffiront pour illustrer ce dernier point, en marge même du cheminement propre de Langlois : « Il n’y a pas d’étrangers » (III, 550) confie-t-il d’ailleurs intuitivement à Saucisse, manière de soulever partout parmi les villageois un même désir de meurtre, une même tentation du néant. Ainsi, le pacifique Frédéric II de la scierie se réjouit-il, un matin d’hiver, de la découverte au fond d’un tiroir d’un cadran d’horloge muni de deux personnages, un berger et une bergère miniatures, dont l’œil donne accès au mécanisme, image qui se substitue quelques pages plus loin à celle, fascinante de blancheur et aiguisant tous les désirs, du « beau visage » de Dorothee morte.

Il était, à ce moment-là, sans le savoir, tellement prévenu, tellement dédoublé, fendu en deux comme à la hache par l'appréhension que ses mains étaient verrouillées sur les clous et que ses bras étaient raides comme des clefs de maçonnerie.

[...] Il resta face à face avec le visage très blanc quelques secondes à peine. Le temps de cent mille ans. Il se croyait dans un rêve et face à face avec le visage émaillé de la bergère de l'horloge. Cependant, il dit : « Dorothee ! Dorothee morte ! (III, 490)

L'homme revisité à la lumière de l'anthropologie moderne et de la psychanalyse se dessine d'abord à la lumière d'analogies qui dénoncent la nature du désir et sa logique secrète, pulsion de mort qui s'érige, dirait Freud, par delà le principe de plaisir³¹. Comme dans la tragédie, mais ramenée à une vision *réaliste* des gestes les plus anodins, aucun figurant parmi le personnel romanesque d'*Un roi sans divertissement* ne semble en mesure d'échapper aux instincts, ni de se départir de l'éclat provoqué par l'assujettissement et le crime, qui entachent tous les actes, dans et hors de la sphère sociale. Ainsi les « petits matins » de Frédéric et leur cortège de divertissements, ce sont d'abord des moments de solitude qui autorisent une liberté sans limites, sans contrôle et qui, lorsque l'occasion s'en présente, peuvent même conduire ce rustaud paisible sur les traces du criminel, tel le prédateur poursuivant sa proie. On pourra confronter, à titre d'exemple, les deux extraits suivants, l'un emprunté au début du passage, le réveil de Frédéric, et l'autre à la poursuite proprement dite :

Ces deux heures de liberté de chaque matin, Frédéric II n'en aurait pas abandonné la prérogative pour tout l'or du monde. Il pensait à sa jeunesse. Il pensait à tout ce qu'il ferait s'il n'avait pas femme et enfant. Il pensait à ce qu'il ferait si c'était à refaire. Il pensait à ce qu'il devrait faire. (III, 487)

Le glissement progressif d'un futur hypothétique, très improbable, à un conditionnel dépourvu de toute expression de condition, prépare ainsi celui du

³¹ La théorie développée par Freud au cours de l'élaboration de ce que la postérité a nommé la « seconde topique », ne laisse aucun doute quant à l'image à la fois véhiculée et refoulée par la civilisation, d'un désir de mort inhérent à la condition humaine et dont l'observation remonte au texte fondateur des « Considérations actuelles sur la guerre et sur la mort ». Freud note ainsi, comme en ouverture des *Essais de psychanalyse, op. cit.*, p. 39 : « [...] Tout autant que l'homme des temps originaires, notre inconscient est inaccessible à la représentation de notre propre mort, est plein de désirs meurtriers, sanguinaires à l'égard de l'étranger, et divisé [...] à l'égard de la personne aimée. Mais comme l'attitude, conventionnelle et liée à la civilisation, que nous avons à l'égard de la mort nous a éloignés de cet état originare ! »

personnage, métamorphosé par l'irruption de l'instinct en une bête de proie soudain exempte de toutes les entraves de l'habitude ou de la bienséance. Le voici donc sous les traits du justicier, lors de la poursuite qui le conduit *sur les pas de M.V.* :

Maintenant, en effet, il collait à la piste pour des raisons différentes de celles qui l'avaient amené jusque là. Peut-être même un peu honteux d'être venu jusque-là avec des raisons incompréhensibles ; il était devenu renard. Il rusait de toutes ses forces. Pas un cheveu de sa tête qui pensait à autre chose qu'à ruser. Tout gros qu'il était, il était devenu silencieux et aérien, il se déplaçait comme un oiseau ou comme un esprit [...]. Entièrement différent du Frédéric II de la dynastie de la scierie ; plus du tout sur la terre où il faut scier du bois pour nourrir Frédéric III ; dans un nouveau monde lui aussi ; où il fallait avoir des qualités aventurières. Heureux d'une nouvelle manière extraordinaire ! (III, 493-494)

On retiendra ici, en outre, comme un des traits caractéristiques du divertissement dans les *Chroniques romanesques* son inscription dans un ordre qui échappe à l'organisation rationnelle de la cellule sociale, excédant toute la sphère du connu – établissement matériel, reconnaissance sociale etc. – pour s'engouffrer dans une spirale métaphysique. Un tel passage se marque alors par une désincarnation progressive, à la faveur d'un ordre nouveau, monde chaotique en pleine émergence que révèle une image renouvelée de la nature sauvage. Les nombreux écarts descriptifs ouvrent alors sur le spectacle quasi surnaturel, jusqu'alors inaperçu, de la montagne en hiver, offrant l'image d'un monde rendu aux origines, dans le mouvement d'émergence tellurique d'une nature à naître qui efface l'individu, mais le plonge en retour dans l'infini de la matière surgissante. Comme le sang versé sur la blancheur d'un monde aboli parvient à exprimer, dans la négation de l'individu, l'élan vers ce qui nous dépasse, les sommets érigés à perte de vue signent une véritable réappropriation du monde à la faveur de son image renouvelée :

De l'autre côté de l'Archat, ces longues flèches devaient frapper dans ces étendues immenses qu'on devine, qui vont jusqu'au col du Négron, jusqu'au Rousset, jusqu'aux lointains inimaginables : le vaste monde ! Tout entièrement recouvert de brouillards : un océan de sirop d'orgeat aux vagues endormies, dans lequel les jets de lumière blanche devaient faire surgir, comme des îles blêmes serties de noir, l'archipel des sommets de montagne. La géographie d'un nouveau monde. (III, 492)

Se dessinent à cette occasion les éléments d'une nouvelle mystique, toute tournée vers le phénomène de l'extase que suscite, comme incidemment,

une communion enfin possible avec l'ordre naturel, fusion de l'individualité avec l'extérieur qui n'est pas sans rappeler certaines pages volontairement inabouties de Bataille dans *L'Expérience intérieure*. La longue séquence consacrée par Bataille à quelques instants de félicité sans commune mesure, au dévoilement d'un instant de fusion unique, ou d'une promesse de fusion intime avec la nature, dans son principe et dans son être, autrement dit dans la poussée ontologique qui la fonde, confère sans conteste un éclairage neuf concernant ces moments où, dans les *Chroniques*, s'abolissent les barrières de la convention pour faire place à la libre expression des instincts.

Ce texte-clé, véritable moment central de *L'Expérience intérieure*, consacré par Bataille à « L'extase »³² et destiné à évoquer la révélation de la « douceur du ciel », se fonde en effet sur l'intuition d'une possession du monde et donne lieu à une évocation minutieuse qui nous semble à même d'être mise en rapport avec l'épisode de la poursuite dans *Un roi sans divertissement* ; poursuite avant tout insensée d'ailleurs, dont le narrateur se plaît surtout à dévoiler, subrepticement, les arrière-plans, en particulier la complétude inusitée qu'elle délivre au poursuivant, soudain rendu à lui-même, adhérant totalement à ses actes, dans un élan d'intégrité qui le rend semblable à un fauve et rejoint, de façon inattendu, ce que Bataille ressent comme un « état mystique ». Assis à la tombée du jour à l'abri d'une véranda, le narrateur tente ainsi de saisir un phénomène extatique qui, sans présenter la violence et la liberté extrême procurées par la situation dans le récit de Giono, présente pourtant de troublantes analogies :

Je me rappelai avoir connu une félicité de même ordre avec beaucoup de netteté en voiture alors qu'il pleuvait et que les haies et les arbres, à peine couverts d'un feuillage ténu, sortaient de la brume printanière et venaient lentement vers moi. J'entrais en possession de chaque arbre mouillé et je ne le quittais que tristement pour un autre.³³

Dans cette perspective, le divertissement cesse alors d'apparaître comme ce leurre social, leurre de la socialité même, pourrait-on dire, que définit Pascal

³² Georges Bataille, *L'Expérience intérieure*, Gallimard, « Tel », 1943, renouvelé en 1954, p. 130.

³³ *Ibid.*, p. 131.

dans les *Pensées*, pour apparaître au contraire, en un détournement sensible, comme la mise en œuvre de tous les gestes du quotidien en faveur d'un élan qui les dépasse, quête d'un Absolu propre à départir l'individu du corps social pour l'inscrire dans l'ordre négateur de la nature en devenir. D'où, par conséquent, dans le cadre des *Chroniques*, l'élaboration d'un temps à part, spécifiquement humain ou, au contraire, indépendant de tous les cadres qui bornent la vie sociale, de son déroulement linéaire notamment, rythmé par le retour des saisons et des jours.

En effet, le divertissement apparaît bien, une fois prise en compte sa dimension sociale, comme une lutte contre la dissolution de l'être dans le temps, ce temps social en particulier qui, censé convertir la linéarité du devenir en cycles réguliers et en moments sacrés, se corrompt peu à peu au contact des impératifs utilitaristes et matériels. Dans cette perspective, la mort, conçue désormais moins comme un événement que comme un état, diffusant obscurément le mal être et le sentiment de dissolution dans toutes les dimensions de l'existence, frappant par là même d'inanité toute psychologie romanesque, appelle en retour un sursaut qui, on le voit avec *Un roi sans divertissement*, revêt les formes du sacrifice. A la chronique de proposer, en accord avec un tel mode de représentation, une forme d'expression du temps apte à conjurer les effets de la linéarité : époques disposées en tiroir dans *Un roi sans divertissement*, mais qui toutes convergent vers ce point aveugle que constitue Langlois à l'intérieur du récit ; temps brouillé et imaginaire inscrit entre deux fictions constituées dans *Noé* ; enfin, temps subjectif, entièrement tendu vers la conversion de l'instant en éternité dans *Les Grands Chemins*, autant de formules qui visent invariablement à inscrire le divertissement essentiel dans un temps spécifique, dégagé des contingences du temps matériel.

Sans vouloir anticiper sur des développements ultérieurs, on pourra donc tenter dès à présent de poser les bases anthropologiques qui déterminent Giono, à l'occasion des *Chroniques romanesques*, à constituer une formule narrative propre à renouveler de fond en comble les formes connues du récit. Dès 1970, dans une étude thématique pénétrante qu'il dispose en introduction de l'édition des *Œuvres romanesques complètes* dans la « Bibliothèque de la

Pléiade », Robert Ricatte souligne combien les caractéristiques attribuées à un personnage ne sont jamais très éloignées de leur contraire chez Giono, toujours menacées, prêtes à basculer dans l'improbable. Dans cet ordre d'idée, on peut donc poser que le temps, c'est aussi cette entité qui pousse les personnages à se déployer, à se dévoiler, à se décomposer enfin jusqu'à former un être qu'on ne puisse cerner que dans le devenir, un peu comme dans ces études cubistes qui, chez Picasso ou chez Derain, simulent l'être ou l'objet en mouvement. *Les Ames fortes* par exemple constituerait ce jeu gratuit permettant au temps de la fiction de développer librement tous les aspects inverses ou contradictoires d'un même personnage, comme une compensation à l'inconsistance foncière du réel propre à constituer ce que nous évoquions précédemment sous le terme de « divertissement essentiel ».

Car de même, tout le récit d'*Un roi sans divertissement*, hanté d'un bout à l'autre par la figure impénétrable de Langlois, s'appuie sur un personnage qui, par sa place charnière, se veut rempart de la loi tout en éprouvant, très vite, la tentation du crime légal : l'inversion, ici, rend compte d'une psychologie impossible et d'ailleurs refusée, qui frappe pourtant au sceau du soupçon toute adhésion aux apparences. Remise en cause de la psychologie romanesque et de ses jalons trop commodes ; dissolution du statut du personnage ; déploiement narratif d'une essence du réel qui n'est que devenir et autorise par là même toute les fictions ; conversion enfin de *l'impossible* en une infinité de possibles : les *Chroniques romanesques* revêtent tous ses aspects pour revendiquer un droit absolu à la subjectivité qui consacre alors leur fonction de divertissement essentiel.

Divertissement donc, non pas au sens courant où le récit constituerait le substitut destiné à balayer l'inconsistance existentielle ou à en former l'expression cathartique, ni enfin à disposer une série de motifs à fonction illustrative ou décorative, mais bien divertissement essentiel en ce que son entière gratuité, sa totale liberté d'invention désignent les *Chroniques* comme la recreation toute subjective, à la démesure de l'auteur, d'un monde autonome, mensonge métaphysique régi par ses propres lois ou par celles que les différents narrateurs voulus par Giono tentent de lui imposer. C'est à cet égard

que le voyage à Marseille dans *Noé*, précisément parce qu'il se présente comme une échappatoire à l'irruption de la fiction, redouble et dénonce ce mensonge qu'il trahit de toutes parts en livrant toutes les clés du système d'invention mis en œuvre. La valeur de parabole de la cueillette des olives se dégage ainsi sans conteste, tandis que le narrateur en souligne la coïncidence avec l'invention même du récit :

Le voyage que j'avais décidé de faire après la mort de Langlois, je l'ai fait, je vais en parler. Mais, avant d'en parler, je veux dire ce que je suis en train de faire, quelle vie je mène pendant que j'en parle. Je veux qu'on sache bien que je ne suis pas dans un wagon, dans un tramway, sur les boulevards de Marseille avec un carnet à la main, en train de *copier la réalité* ; que, de tout ce temps-là, au contraire, j'étais *les mains dans les poches* ; qu'au fond, ce que j'écris (même quand je me force à être très près de la réalité) ce n'est pas ce que je *vois*, mais ce que je *revois* [...].

Je suis donc en train de cueillir des olives, maintenant. (III, 644-645)

Mettant en relation un tel aveu avec l'invention de la « Thébaïde », disposée en plein cœur du récit pour confondre, un instant, le narrateur avec le corps évanoui qui irradie toute la substance des textes à venir (ainsi « l'odeur si belle » dans *Angélo*, apparentée aux relents putrides du corps décomposé), on peut donc dire que la chronique, comme la pierre d'un tombeau surmontant la fosse creuse, constitue un monument, au style baroque, si l'on veut tenir compte de l'acception que nous avons accordé jusqu'alors à ce terme, et qui rend à l'ordre du tangible le néant inconcevable. Divertissement essentiel donc, rien ne définit mieux les *Chroniques romanesques* que cette double capacité à côtoyer une réalité éclatée et comme frappée de nullité et, par un autre élan, à la réinventer de façon troublante jusqu'à la surimposer à l'inconsistance existentielle. Elle remplit ainsi la double fonction du masque, qui s'interpose et révèle tout à la fois la véritable nature des choses, et dément par là même la conception pascalienne du divertissement, qu'elle érige au contraire en jalon sur le chemin semé d'embûches donnant accès au sacré.

6. Enjeux métaphysiques du divertissement essentiel

En définitive, tout le paradoxe des *Chroniques* réside dans la nécessité qu'éprouve Giono, dans la mise en forme de sa poétique, de parvenir à ce qu'il nomme, dans les *Entretiens avec Jean Amrouche*, un « Absolu sans métaphysique »³⁴. Or, si l'on s'en tient à la conception pascalienne du divertissement, celle-ci repose précisément sur l'incapacité de l'homme, et à plus forte raison du libertin, à élaborer un juste questionnement métaphysique : légèreté, concupiscence, orgueil et enfin imagination engagent l'esprit sceptique à refuser le pari pour mieux jouir d'un divertissement dont Pascal souligne par ailleurs la vanité et l'inconsistance³⁵ ; à cela s'ajoute la folie de la représentation, que tout engage à grossir, amplifier, déformer les conditions impératives et tyranniques qui couvrent son exercice, comme c'est le cas

³⁴ *Op. cit.*, p.70.

³⁵ Cf. Jean Mesnard, *op. cit.*, p. 227 : « De plus, dans l'insatisfaction qu'éprouve l'homme lorsqu'il atteint ce qu'il croyait être l'objet de son désir, se révèle son besoin d'infini. [...] C'est donc bien l'homme sans Dieu qui se livre au divertissement, oubliant, sans la guérir, sa misère profonde. »

notamment dans le fragment des *Pensées* consacré aux causes et aux effets de l'amour :

Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est un *je-ne-sais-quoi*. Et les effets en sont effroyables. Ce *je-ne-sais-quoi*, si peu de choses qu'on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armées, le monde entier.

Le nez de Cléopâtre, s'il eût été plus court toute la face de la terre aurait changé.³⁶

Autant d'actions d'éclat engendrées par une cause infime et qui, toutes, contribuent à conduire « insensiblement vers la mort », mort conçue en dernier ressort comme une ultime culbute, dérisoire et définitive, dans le gouffre du néant, c'est-à-dire, pour Pascal, de ce qui est hors de Dieu. Or chez Giono existe une véritable mystique qui, pour être bien peu conforme à une théologie strictement chrétienne, n'en produit pas moins de singuliers effets, projetés entre autres sur la vision de la nature et la confrontation aux forces telluriques, extrayant littéralement l'esprit hors de lui-même en un véritable phénomène extatique. On a vu, à titre d'exemple, l'évocation singulière de la poursuite dans *Un roi sans divertissement*, où Frédéric II subit une prompt métamorphose à la faveur de l'irruption instinctive qui le façonne en prédateur.

De fait, il semblerait que, pour reprendre l'expression pascalienne, l'absence d'un « Dieu sensible au cœur », ne constitue pas, bien au contraire, une entrave à l'exercice sacré de la création pour celui qui se déclare, dans la vie réelle, on l'a vu, « pas doué pour Dieu »³⁷. Le phénomène de l'extase constitue à ce sujet le point d'aboutissement d'une quête dont le divertissement représente à la fois le reflet et l'annonce, réveillant tous les moyens dont dispose la volonté de puissance pour établir, en faveur d'un *je-ne-sais-quoi*, un monde nouveau en plein surgissement, réalité intérieure pour certains, ou, à d'autres moments, voie d'accès à l'indifférencié. C'est ainsi que tous les gestes de Langlois, avant même l'exécution de M.V. visent à réunir des conditions, à fonder une liturgie susceptible d'entourer ou de susciter ce phénomène de l'extase, sur le modèle de l'office chrétien, qui autorise dans un cadre réglé la

³⁶ *Op. cit.*, p.163.

³⁷ Voir note 25.

communion avec Dieu et en Dieu : on ne rappellera jamais assez le souci de l'Eglise à apporter, avant toute mise au contact avec le Dieu tout-puissant, les garanties nécessaires pour parer à tout débordement, et par conséquent à énoncer, selon un rituel précis, les gestes qui favorisent la communion et préservent l'officiant³⁸. On ne saurait donc s'étonner de l'attrait dont fait preuve Langlois à l'égard des objets du culte, ni du commentaire sibyllin dont il accompagne la messe de minuit, au soir de Noël 1843. Ainsi explique-t-il comme suit, s'adressant au curé, la discrétion de l'assassin :

- En vérité, dit Langlois, je ne voudrais pas vous troubler, mais je crois qu'il s'approche fort bien [du sacrifice divin] et je crois au contraire que c'est parce qu'il s'en est approché que nous n'avons rien risqué.

- La grâce divine ?

- Je ne sais pas comment cela peut s'appeler, dit Langlois. Nous sommes des hommes, vous et moi, poursuivit-il, nous n'avons pas à nous effrayer de mots, eh ! bien, mettons qu'il ait trouvé ce soir un divertissement suffisant. (III, 486)

L'enjeu métaphysique attribué par Giono au divertissement apparaît ici dans toute sa mesure, indiquée par la référence explicite au domaine sacré et au contexte religieux, qui lui servent alors d'étalon. La révélation dont Langlois se fait l'écho ici ne constitue d'ailleurs que le terme d'une expérience conduite sur lui-même, et que reflète le passage suivant, consacré à son intérêt grandissant pour les objets du culte. L'épisode, rendu plus léger par la présence de la vieille Martoune, persuadée de l'attrait de ses propres appâts, ne doit pour autant masquer l'engagement de Langlois dans un mode de divertissement très spécifique, qui se résout dans le silence et la contemplation. Ainsi, et de manière fort significative, c'est au curé que Langlois doit faire appel pour se procurer à son tour un « divertissement suffisant », dans l'examen mystérieux et incompréhensible des objets du culte, et en particulier de l'ostensoir ; acte

³⁸ Dans *L'Homme et le sacré*, Gallimard, « Folio essais », 1950, Roger Caillois revient ainsi à plusieurs reprises sur ce qu'il nomme « L'ambiguïté du sacré », s'arrêtant notamment sur les procès en mysticisme intentés par l'Eglise au cours de son histoire. Il note ainsi, par exemple p. 49, au sujet de la théologie catholique et de sa constitution autour de Saint Augustin et des Pères de l'Eglise : « La théologie conserve ce double aspect de la divinité en distinguant en elle un élément terrible et un élément captivant, le *tremendum* et le *fascinans*. [...] Le *fascinans* correspond aux formes enivrantes du sacré, au vertige dionysiaque et à l'union transformante [...] tandis que le *tremendum* représente la « sainte colère, la justice inexorable du Dieu jaloux » devant qui tremble le pécheur humilié implorant son pardon. » Et Caillois de poursuivre en énumérant notamment toutes les formes d'interdits qui frappent celui qui, d'une manière ou d'une autre, prend part au sacré.

d'autant plus mystérieux, proprement irrationnel même, pourrait-on dire, en ce qu'il s'inscrit hors de toute perspective religieuse avérée, du moins hors d'une pratique établie, réglée et socialisée du culte : on nous précise d'ailleurs formellement que Langlois ne remettra jamais les pieds à la messe à la suite de cet épisode insolite, comme pour signifier sa propre attirance pour ce qui, excédant le contexte de la communauté villageoise, reste voué à l'indicible et au non-savoir. C'est ce qu'établit, par une intuition remarquable, le témoignage candide de ses contemporains :

A la longue, on prit l'habitude de se dire que, en ce qui concernait Langlois, rien ne signifiait rien.

Cette visite si spectaculaire à la cure, par exemple, zéro et triple zéro. (III, 513)

Etablissant la trace d'une réalité inconcevable, et qui échappe au déroulement narratif, du moins dans son contenu explicite, la chronique se fonde sur des analogies, des non-dits, des implicites qui sous-tendent pourtant la substance et la mise en forme du récit. Ainsi l'ostensoir, objet emblématique, n'a-t-il pas pour fonctions de manifester l'inconcevable, de verser à l'ordre du tangible, dans sa splendeur rayonnante, le mystère de l'eucharistie ? Autant dire, à l'aune du domaine profane, le vide et le rien que la chronique locale met en cause avec une habileté toute spontanée lorsqu'il s'agit d'interpréter la visite de Langlois à la cure :

Ils sortent tous les deux ; ils vont à l'église. 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). (III, 513)

Giono qui, soit dit au passage, en use avec beaucoup de désinvolture au sujet des règles de la liturgie, confondant sans vergogne les objets du culte³⁹, pratique ici l'écriture selon un art consommé de l'ellipse. Mais de fait, dans la

³⁹ C'est le ciboire qui prend place dans le tabernacle, et non l'ostensoir, objet rituel qui s'inscrit en tête de la procession lors de la fête du Saint Sacrement : si le Verbe semble conduire Giono à survoler les cimes de la mystique, on reconnaîtra, avec Pierre Citron, que la fibre religieuse lui fait pourtant quelque peu défaut... Si l'auteur n'est « pas doué pour Dieu », ses connaissances liturgiques le trahissent en conséquence !

suite, le récit ne vise pour une grande part qu'à réitérer cet instant sacré, réinvesti et surenchéri dans l'orchestration savante de la battue au loup, subtil divertissement qui, précisément, ménage un temps à part au sein de la chronique. C'est là d'ailleurs toute la raison d'être de l'épisode, exempt de romantisme facile, au contraire démarqué de l'ensemble par un rituel grave, austère et grandiose tout entier déployé autour de l'acte sacrificiel. Le programme en est d'ailleurs copieusement livré par un des acteurs du cérémonial qui, sans s'embarrasser de la moindre considération distante ou rationnelle, témoigne de sa complète adhésion aux arcanes de cette liturgie, moment d'exceptionnelle communion qui renforce pour un temps la cohésion villageoise autour du mystérieux sacrifice. Mais c'est là aussi, face à la menace de l'échec et de la mort, le seul divertissement *possible* en ce qu'il concilie la sauvegarde des individus et le crime de sang, porté soudain et simultanément au rang de consécration et de divertissement essentiel. Ainsi, à nouveau, la part du rituel s'impose donc d'elle-même dans sa dimension sacrée :

[...] Nous-mêmes, nous aimons beaucoup les cérémonies. Et nous avons tout un cérémonial qu'il ne faut pas s'aviser d'ignorer ou de négliger dans les occasions où notre vie le réclame. (III, 524)

Et la suite d'indiquer par le menu les éléments pléthoriques de cette orchestration baroque – et là, le parallèle conduit implicitement entre le personnage de Langlois, avec son sens du cérémonial, et la figure historique de Louis XIV, qui le remet à l'honneur, permet même une discrète incursion dans *l'âge baroque* - vaste cérémonial mené de main de maître par un Langlois en état de grâce, calquant tous ces gestes sur ceux d'un officiant et parvenant même, à l'issue, à diffuser cette grâce sous la forme inattendue des langues de feu qui, dans la tradition chrétienne, distinguèrent les élus au jour de la Pentecôte. Aussi, dans le sacrifice qui s'annonce, celui du *Monsieur*, (frère du roi...) n'étant, comme dans les prophéties bibliques, que la préfiguration du sacrifice final, Langlois emprunte tous les caractères qui en font une magistrale figure christique, image renouvelée du guide et du berger « chargé d'âmes » et prêt en cela à laisser perdre la sienne, conformément à sa fonction de gardien

de la loi, comme il se résoudra finalement à sacrifier son corps, en un élan cosmique vers l'infini.

Fort des remarques précédentes, on le rapprochera volontiers du mystérieux M. Joseph du *Moulin de Pologne*, instrument volontaire du salut de Julie et, d'une certaine manière de toute la dynastie des Coste. Un peu à la manière dont l'abbé Donissan, dans *Sous le soleil de Satan*, parvient à soustraire Mouchette à la damnation en ramenant son corps meurtri aux marches de l'autel, M. Joseph se trouve en effet investi du pouvoir de ressusciter les « morts », c'est-à-dire de redonner à Julie et à toute la descendance des Coste l'amorce d'un espoir terrestre et toutes les apparences de la vie sociale. Rien cependant de la solennité et de la tournure fantastique qu'adoptent les événements chez Bernanos.

La narration, dévolue à un témoin trop scrupuleux, se charge en effet d'imprimer au personnage de M. Joseph cette ambiguïté qui est le propre de tous les personnages des *Chroniques*, et fait peser sur ses traits le soupçon de n'être qu'un instrument au service du destin, obscure manifestation du hasard qui, nous le verrons, se situe aux antipodes de l'eschatologie chrétienne. Seules les images conservent quant à elles leur référence au christianisme, décuplant par là même leur force d'expression et leur incidence métaphysique. Ainsi, c'est à l'issue du bal de l'amitié où Julie, descendante maudite de la famille Coste, a été surprise publiquement aux prises avec l'enfer et ses démons, valsant avec le vide, que M. Joseph intervient pour la soustraire au destin. Véritable fauteur de scandale, il annonce alors à M. de K., garant des bienséances bourgeoises :

Je vais, dans quelques instants, *enlever* une demoiselle de la plus grande qualité et l'emmener au chef-lieu où j'ai des appuis suffisants pour pouvoir me marier avec elle sans attendre les délais habituels. Vous êtes ici pour certifier que tout s'est passé le plus noblement du monde. (V, 718)

Comme l'ange exterminateur qui semble sévir au début d'*Un roi sans divertissement*, mais avec une finalité inverse, ou comme le groupe des habiles qui entourent Langlois, ou Langlois lui-même, ou le procureur royal, grand « amateur d'âmes » qui transporte sa personne et la loi qu'elle incarne « comme

le Saint Sacrement », M. Joseph s'inscrit dans une typologie qui fait de lui un instrument de salut, une figure noble et fascinante propre à conjurer les démons en se rendant plus désirable que la mort elle-même. Le narrateur imagine alors les soupçons qui le hantent, dévoilant par là même la méthode qu'il applique dans la séduction de Julie :

Bienheureux, devait-il se dire, ceux qui ne sont jaloux que des autres hommes. » Je le voyais souvent regarder Julie d'un drôle d'air. Il devait penser : « Je ne peux pas avoir confiance en elle. N'a-t-elle pas déjà été complaisante à l'extrême avec ce qui peut à chaque instant encore me l'enlever ? (V, 743)

« Amateur d'âmes » donc, que ce M. Joseph du *Moulin de Pologne*, mais non point tant à la manière délibérément voyeuse du procureur royal d'*Un roi sans divertissement*, épigone quelque peu satanique et frère en condition du juge Porphyre de *Crime et châtement*, qu'à la façon dépouillée et désintéressée, christique, de Langlois. Personnage religieux, comme le laissent pressentir les hypothèses suspicieuses formulées par les notables, M. Joseph se voit donc institué pourvoyeur en divertissements, d'une qualité cependant si spécifique qu'elle relève bien davantage d'un ordre surnaturel et métaphysique que de celui, superficiel et mercantile, qui pousse cette médiocre société de bourgeois bien-pensant à se procurer quelque émotion par l'institution hypocrite d'un gala de bienfaisance. C'est fort de ces considérations que les juteuses opérations financières lancées par M. Joseph pour la sauvegarde du domaine trouvent leur justification, non tant par le fait du salut hypothétique de la grandeur familiale, mais par une expérience métaphysique propre à dissiper du même coup les tentations à l'égard du destin :

Malgré tous les actes notariés et les territoires assemblés sur lesquels la charrue et la herse du meilleur fermier de la région tiraient droit à perte de vue sur du *solide*, le royaume qu'ils construisaient était loin d'être de ce monde. C'était de l'azur pur et simple, établissant autour de Julie et de Léonce et préparant autour de cette race traquée une ronde d'espaces organisés pour l'espoir terrestre. (V, 742-743)

Paraphrasant les paroles du Christ à ses disciples (« Mon royaume ne fait pas partie de ce monde »⁴⁰), le passage souligne la qualité particulière de M. Joseph, un instant qualifié de « jésuite en robe courte », hypothèse incontestablement démentie par la suite, mais qui continue pourtant de se justifier par les pouvoirs occultes dont il semble investi pour offrir et convertir à la mesure terrestre les divertissements nécessaires à la perpétuité des Coste. La volonté de puissance qu'il déploie semble alors la contrepartie nécessaire pour garantir l'intégrité de ces nouveaux Atrides et opérer le salut *par* le divertissement :

L'univers de M. Joseph ne finissait pas avec l'horizon, quel qu'il soit, car il ne se servait en rien de la vulgarité des choses mais seulement de l'aspect qu'elles ont. De loin, les collines sont d'azur. C'est quand on s'approche à les toucher qu'elles deviennent des amas de terre arides et des guérets déserts. M. Joseph ne s'approchait pas de la *propriété* et en tenait Julie et Léonce éloignés. Malgré tous ces décalques de cadastre, il n'entendait jouir que du *point de vue de Sirius*. (V, 742)

Les divertissements auquel doit se résoudre M. Joseph rejoignent ainsi les formidables démonstrations de puissance que Giono se plaît à attribuer aux dynastes de *Noé*, qui redoublent eux-mêmes par de multiples aspects la « fraîche avarice » du narrateur ou, comme on voudra, de l'artiste au travail : capacité à soumettre les faits, à apprivoiser l'espace autour de soi, à inclure dans sa propre gravitation, tel un astre démesuré, l'univers entier pour le recréer à des fins moins matérielles, en vertu d'un acte de portée essentiellement ontologique, autant de traits qui instituent le pourvoyeur en divertissements pourvoyeur du sacré. Alors, saisis à leur origine, les formes et les espaces qu'il régénère apparaissent dans leur nature indifférenciée, indéterminée, qui fonde leur participation à l'infini et à l'essence universelle, perçue enfin dans sa continuité.

D'où, dans *Noé*, consacré précisément à la lente émergence de cette poussée créatrice, l'étrangeté de certaines évocations, véritables récits phénoménologiques, puisant leur source dans un monde à naître, « magma panique » de la création littéraire qui sonde le mystère de l'être et dont les racines plongent au cœur des impressions encore non élucidées. Le cas le plus

⁴⁰ *La Bible, Evangile selon Saint Jean*, XVIII-36, p. 1406.

frappant reste, naturellement, celui des odeurs mystérieuses dont le narrateur se trouve assailli en plein cœur de Marseille, odeur insolite de narcisses et de mollusques, odeur des passions qui détermine, on le devine, toute l'exploration dont se fait l'écho le récit de voyage, laissant en germes tout un enchevêtrement de personnages et de situations, dont l'artiste aux prises avec la création.

Je me demandais ce que cette odeur venait faire là. Elle parlait de choses importantes.

[...] L'odeur cependant m'accompagnait, était très précise et répétait inlassablement des thèmes que je ne comprenais pas.

[...] Elle était comme un sauvage qui essaie d'expliquer l'approche d'un grand événement naturel. Mais il n'a pour s'expliquer qu'un dialecte de plages désertes, un *biche la mar* connu seulement de sa tribu [...].

Je sentais qu'il était question d'un de ces sentiments épais et mordorés comme du goudron qui changent l'être humain en flambeau. (III, 673-674)

Le flou des images ne peut occulter ici leur caractère fortement suggestif, qui plonge au cœur même de l'expérience sensible du monde et se déploie en un langage littéraire nouveau, sauvage, s'adressant aux instincts comme peuvent le faire, aussi bien les hiéroglyphes barbares apposés par M.V. sur le cochon de Ravanel dans *Un roi sans divertissement*, signes mystérieux inscrits en lettres de sang comme pour mieux manifester l'exigence violente dont se pare toute postulation au sacré et signifier, en ces temps profanes, un obscur message de menace universelle.

De façon plus explicite encore, *Noé* multiplie les allusions à cette source créatrice que constituent images, odeurs, lumières pour exposer l'œuvre en chantier, creuset d'un monde en pleine émergence et propre à offrir une multiplicité de motifs, de personnages et de situations qui imposent l'univers personnel de l'auteur comme suprême divertissement, confronté au néant des origines, pourtant fécondé par l'affleurement des passions. Ainsi, selon un mystérieux cheminement qui n'est pas sans rappeler ce que Freud appelle quelque part le « travail du rêve », Giono dévoile dans *Noé* l'origine de quelques personnages, à qui il confère ainsi un poids mythique : Adelina White, l'héroïne de *Pour saluer Melville*, se voit dans ce contexte plaisamment identifiée comme « fille du fort Saint Nicolas. Et de ses œuvres » (III, 726) : réclusion, lumière tamisée, omniprésence du vert-de-gris sur les murs de la

cellule etc. Plus troublant, la naissance du sentiment amoureux d'Angelo pour Pauline à la faveur de « l'odeur si belle », dans *Angelo*, voit son origine dans celle du bassin noirâtre qui borde les fenêtres du pavillon de la « Thébàïde », subtilement mêlée aux relents sucrés et putrides qui se dégagent à *corps absent* du cadavre corpulent de la bien nommée Mme Donnadiou (III, 734-735). Manière plaisante de dénoncer l'ambivalence des impressions et des sentiments mais qui, tout en manifestant la gratuité de la création romanesque, contribue aussi à situer l'activité créatrice dont fait part *Noé* dans l'influence d'un espace sacré, possédant son propre réseau de signification, jusqu'à s'arroger précisément celle, désormais très spécifique, du divertissement.

De fait, c'est bien en donnant cours à une expérience irrationnelle de la réalité que les *Chroniques romanesques* touchent au plus près à ce *je-ne-sais-quoi* générateur des passions, ouvert à l'exercice d'un divertissement dont nous avons mesuré, chez Giono, ce qu'il comporte d'essentiel. Car si, pour Pascal, celui-ci demeure, dans toutes ses manifestations, un leurre et un fauteur d'illusion qui dissipe le fondement de toute question métaphysique, il ne saurait en être de même chez Giono romancier, où c'est précisément la coïncidence du divertissement et du vide qui confère sa dimension sacrée aux formes de la réalité sensible. L'expérience du sacré, de ce qui, aussi, préserve la marche du monde par delà l'initiative humaine et suppose sa reconnaissance, ne s'affirme donc qu'à la faveur d'un divertissement dont on commence à saisir tout ce qu'il recouvre de spécifique à l'auteur des *Chroniques*.

7. Acheminement vers l'Absolu : le salut par le divertissement.

A travers le thème du divertissement, on peut donc affirmer qu'on touche à une notion fondatrice de la création romanesque chez Giono, non seulement au plan du contenu narratif, mais encore du point de vue esthétique, confondu pour une large part avec ce qu'il serait permis d'appeler, non sans quelque abus de langage, la métaphysique du romancier.

En effet, il semble fondé, on l'a vu, de situer au point de départ de l'élaboration des *Chroniques* un constat d'incomplétude, déjà présent de façon diffuse dans toute l'œuvre romanesque de Giono avant guerre. Il s'ensuit l'élaboration d'une forme narrative accordée à l'expression d'une quête, non plus tant sous l'aspect épique qu'elle peut revêtir dans *Le Chant du monde* ou *Que ma joie demeure*, que sous l'apparence, plus actuelle, d'une intrigue

policière. A cet égard, le glissement le plus significatif nous semble celui qui s'opère dans *Un roi sans divertissement*, où l'on s'achemine insensiblement du genre mineur que constitue aux yeux de Giono le roman policier – récit d'enquête – à celui, autrement plus grave, de roman initiatique et métaphysique – récit d'une quête. Ainsi, un texte censé se rattacher à la sphère quelque peu méprisée de la littérature de divertissement, au sens péjoratif que peut revêtir quelquefois le terme, se double insensiblement des éléments qui octroient au divertissement tout son poids ontologique et rendent aux *Chroniques* l'importance déterminante de leurs enjeux, comme si le récit policier, assidûment fréquenté par Giono mais délaissé pour sa part futile, trouvait enfin sa justification et sa raison d'être dans la réponse métaphysique que Langlois attend de la révélation du mobile. Car *réponse* il y aura, comme se plaît d'ailleurs à l'indiquer *Noé*, sous la forme éminemment tragique de la désintégration qui le place hors de lui-même, en un élan irrépressible vers l'infini.

En ce sens, et paradoxalement si l'on se réfère toujours à l'acception pascalienne du terme, le divertissement est donc bien recherche et, pourquoi pas, dépassement de la condition humaine, par un accès rendu enfin possible de l'individu à ce qui le dépasse. Le récit des forfaits de M.V. dans toute la première partie d'*Un roi sans divertissement* prend de ce fait une valeur de rite initiatique, accentuée d'ailleurs dans l'adaptation cinématographique par la répétition de gestes emblématiques et par la jeunesse du personnage de Langlois. La forme qu'imprime M.V. à ces crimes apparaît alors comme la marque d'une sorte de religion à mystères, incompréhensible et intolérable en pays chrétien, et qui vise en particulier à détourner les êtres et les choses de leurs fins dernières. Le récit opère par là même une sensible conversion qui restitue aux motifs du roman policier leur charge de gratuité et de gravité quasi religieuse, donnant à voir à travers le sang versé et le danger encouru le secret indicible du désir. On ne pourra manquer à ce sujet de rapprocher les considérations de Giono sur le roman policier citées en notice et les pages pénétrantes qu'y consacre au même moment Bataille dans telles pages de *L'Erotisme*, dont il illustre la thèse en ces termes :

Je m'appuierai sur la littérature la plus répandue, sur les romans vulgaires que sont les « policiers ». Ces livres sont faits communément du malheur d'un héros et des menaces qui pèsent sur lui. Sans ses difficultés, sans son angoisse, sa vie n'aurait rien qui attache, qui passionne et qui engage à la vivre en lisant son aventure. Le caractère gratuit des romans, le fait que le lecteur est de toute façon à l'abri du danger empêchent l'habitude d'y bien voir, mais nous vivons par *procuration* ce que nous n'avons pas l'énergie de vivre nous-mêmes. Il s'agit, l'endurant sans trop d'angoisse, de jouir du sentiment de perdre et d'être en danger que nous donne l'aventure d'un autre. Si nous disposions sans compter de ressources morales, nous aimerions vivre ainsi nous-mêmes.⁴¹

Procurant les mêmes effets, *Un roi sans divertissement* souligne pourtant, dans son déroulement, la révélation d'un ordre inconcevable que le héros soutient jusqu'au bout, jusque dans la perte sans retour dont nous préserve pourtant l'intercession du récit ; révélation qui cependant, pour une bonne part, reste informulée, les éclaircissements apportés par Langlois lui-même se limitant à quelques commentaires plaisants, mais purement intuitifs qui reflètent seulement, en la matière, la toute puissance instinctive. On le constate au cours de l'épisode de la messe de minuit, dont le décorum semble pourtant dévoiler une partie du secret :

La messe se passa sans incidents. Elle fut magnifique. Les cierges brillaient en buissons et même M. le Curé se paya le luxe de mettre dans chaque encensoir une petite pincée de vrai encens. Dès que la fumée balsamique commença à se répandre en orbes balancés dans le petit vaisseau de l'église, Langlois (qui pensait à toutes les églises du canton) eut la certitude que la nuit se passerait sans rapt. « Je comprends tout, dit-il, et je ne peux rien expliquer. Je suis comme un chien qui flairer un gigot dans un placard. (III, 485)

Le loup, second *nuisible* à s'immiscer dans le cours du récit, prolonge d'ailleurs cette référence aux instincts et constitue, plus qu'une simple métaphore animale, une véritable parabole de la souveraineté du désir. Le cérémonial du sacrifice procuré par Langlois doit donc se concevoir à la fois dans sa valeur liturgique, et comme un acte régressif et volontaire en direction de l'animalité et de la violence instinctive ; acte à portée initiatique aussi, en ce qu'il montre chez le narrateur les incidences, toutes temporaires chez lui, de cette révélation du sacré. Les développements, parfois obscurs ou elliptiques qui accompagnent chaque exécution dénotent pourtant de manière

⁴¹ Georges Bataille, *L'Érotisme*, Ed. de Minuit, « Arguments », 1957, p. 97.

incontestable la nature sacrée de cette volupté particulière procurée par le spectacle de la mise en mort, négation de l'être fini pour un retour à l'indifférence du chaos, immersion dans le flux cosmique que révèle aussi l'image du pétrin à propos du hêtre de la scierie, divinité fascinante des puissances de la nature et creuset magique qui autorise le dépassement des formes de la mort. Jusqu'au suicide de Langlois, dont le mode d'expression souligne aussi combien, vu sous un certain angle, il prolonge et sublime les formes éprouvées du divertissement :

Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers. (III, 605-606)

L'emploi de l'adverbe, à la dernière phrase, marque on ne peut mieux l'inscription du suicide dans le cheminement du personnage, itinéraire initiatique où la mort consentie fait figure de divertissement suprême et, par le fait, de révélation. L'élan cosmique qui s'y fait jour correspond alors à une fuite hors de soi dont le mouvement est celui-là même qu'esquisse le divertissement. Métamorphosés par l'irruption des instincts, tous les acteurs d'*Un roi sans divertissement* deviennent ainsi l'objet d'une sublimation qui, dans l'accomplissement suprême du divertissement, s'accompagne d'une mise en suspension du corps, comme dissout à la faveur d'une puissance qui les replace soudain dans le giron de la nature. Frédéric II préfigure ainsi, sur le mode mineur, le parcours de Langlois, conduit qu'il est, lui aussi, à traquer le nuisible au cœur des forêts profondes, consentant même à se dépouiller, pour un instant seulement, « d'une peau de renard qui était presque une peau de loup » (III, 496) et à se transformer ainsi en pur esprit, en instinct animal tout entier réductible à la curiosité et à la ruse. Les images employées pour qualifier le personnage au moment de la découverte des cadavres disposés dans la fourche du hêtre apparaissent de ce point de vue tout à fait convaincantes et soulignent on ne peut mieux la dissolution de soi-même engendrée par le retour à l'instinct. Qu'on se reporte ainsi au passage suivant, déjà partiellement cité précédemment :

Il s'approcha (il ne monta plus, il s'étira vers le rebord de cette sorte de nid énorme, large comme une cuve que le chancre avait creusée dans l'énorme branche). Il était, à ce moment-là, sans le savoir, tellement prévenu, tellement dédoublé, fendu en deux comme à la hache par l'appréhension que ses mains étaient verrouillées sur les clous et que ses bras étaient raides comme des clefs de maçonnerie. Il n'y avait que sa curiosité terrible qui lui étendait le cou : il était tout dans ses yeux. (III, 490)

On ne saurait dire en termes plus concrets l'ouverture sur l'extériorité, la liberté absolue qui découle de l'irruption de l'instinct et prépare la traque qui va suivre dans des paysages démesurés, vaste monde aux étendues sans limites et régi par des lois qui défient la civilisation. A l'anéantissement, à la négation de soi qu'implique la réclusion, loin d'un monde pulvérisé par la blancheur, on opposera volontiers cette course vers les hauteurs, célébration du mouvement dans un univers renouvelé que Langlois se résout finalement à rejoindre sans retour. La fusion dans l'universel s'affirme donc selon un processus récurrent, visible aussi dans la tentation du dédoublement ou de l'ubiquité qui distingue les divertissements de Langlois. La contemplation du portrait de M.V., lors de la visite à sa veuve, use ainsi des mêmes images pour dénoncer l'abandon de soi dont Langlois tente de faire montre. Selon le témoignage de Saucisse, c'est bien dans une quête de l'invisible que Langlois s'abîme, sombrant dans un profond sommeil dont on devine aussi qu'il autorise le détachement de soi et la fusion avec l'assassin châtié, peut-être plus à même de délivrer son secret. D'un autre côté, cette contemplation apparaît aussi voilée par l'interdit, rendue seulement possible par le prétexte anodin d'une visite professionnelle qui permet à Langlois de dépasser l'instinct de conservation que Saucisse, on le devine, invoque pour elle-même :

De l'endroit où il était, et surtout après la précaution qu'il avait prise de s'abriter derrière les oreillettes du fauteuil, Langlois avait suffisamment dû habituer ses yeux à l'obscurité pour pouvoir distinguer sans doute comment ces mains s'emmanchaient sur un corps [...], et peut-être même était-il arrivé à voir le visage que ce corps portait là-haut où moi je ne voyais rien, où l'instinct me disait qu'il ne fallait pas regarder. (III, 563)

Cet abandon total à une contemplation intense, qui semble extraire l'individu hors de lui-même en un véritable phénomène extatique, se répète bien sûr tout au long des *Chroniques* comme la marque d'un point d'aboutissement, une conquête de l'Absolu qui n'est pas sans rapport avec

l'élévation mystique. Le dénouement des *Grands Chemins* confirme et accentue d'ailleurs ce processus déjà en œuvre dans *Un roi sans divertissement*, en jouant notamment sur l'aspect initiatique du récit représenté en premier lieu par le titre : l'apprentissage du jeu par le narrateur s'y accompagne d'une lente maturation de ses rapports avec l'artiste, qui se terminent en un curieux face-à-face où, par la mort donnée et consentie se dessine, alors même que le temps et l'espace s'abolissent, un instant d'exceptionnelle communion. Outre le passage déjà cité de la mise à mort proprement dite, on pourra se reporter, à titre d'exemple, au début de la poursuite, où l'on assiste littéralement à la dissolution de l'artiste dans la nature, qui est aussi évanouissement dans l'espace de la fiction :

J'entends brusquement quelque chose de suspect devant moi. C'est un peu plus bas qu'à hauteur d'homme. La pluie frappe sur je ne sais quoi qui est en travers de ma route [...].

La chose en face à l'air de s'en foutre. J'ai peur. Si c'est lui, ses nouveaux compagnons l'ont-ils changé en pierre ou en arbre ? Est-ce le sort de ceux qui n'ont plus de chez-soi ici bas ? J'ai peur qu'il ait disparu à ce point. (V, 630)

On est évidemment frappé par le parallèle qui s'instaure avec la forme des assassinats qui jalonnent *Un roi sans divertissement*, où les deux protagonistes, l'assassin et sa victime, semblent chaque fois jouir d'une exceptionnelle faculté de reconnaissance mutuelle, qui fait bien figure, à de multiples égards, de communion. Ainsi, après la mort du loup, ce commentaire perplexe du récitant :

Ainsi donc, tout ça, pour en arriver encore une fois à ces deux coups de pistolet tirés à la diable, après un petit conciliabule muet entre l'expéditeur et l'encaisseur de mort subite ! (III, 541)

C'est dans ce sens que, si la mise à mort fait figure d'accomplissement, et en particulier accomplissement volontaire et délibéré de l'ordre universel, qui rend l'individu fini à la continuité vitale, à l'instant précis du trépas, c'est au contraire l'affirmation d'un formidable poids ontologique qui se trouve attesté, comme si l'être sacrifié ne pouvait manifester son essence irréductible que dans la transgression et dans l'accès volontaire à ce qui anéantit sa vie

propre ; comme si, dans le même temps, le sacrificateur ne pouvait communier avec sa victime que dans le sacrifice de son propre attachement, de son propre désir. C'est évidemment le cas dans l'histoire d'amour filial qui lie Thérèse et Mme Numance dans *Les Ames fortes*, mais, de façon plus convaincante encore, dans cette sorte de renoncement au double qui, dans *Les Grands Chemins*, autorise le narrateur à une véritable plongée au cœur du néant.

Ainsi, le thème très pascalien du jeu dans *Les Grands Chemins* ne se conçoit que dans la perspective du tourbillon et du vertige qu'il procure, dans la mise en jeu de soi-même, tandis que la confrontation à la perte fait figure d'unique preuve ontologique. Pour reprendre les catégories mises en place par Caillois⁴², on peut en effet souligner que l'artiste détourne les fonctions originelles du jeu, en l'occurrence ici, le jeu de cartes, pour rejoindre au plus près la notion fondatrice de vertige, mise en cause, suspension de soi-même à l'ivresse du hasard et aux sollicitations de l'illusion. C'est à cette occasion qu'apparaît aussi toute la gravité du divertissement, dont le jeu de cartes que l'artiste manipule en virtuose représente évidemment l'archétype. Dès la première rencontre, le choc existentiel provoqué par le spectacle du jeu s'exprime par un vocabulaire à double entente, qui imprime un fort caractère d'initiation et d'assujettissement érotique aux rapports troubles qui lie le narrateur à son insignifiant bourreau. Les voici par exemple engagés dans un jeu de passe-passe où l'artiste semble combler son compagnon à la seule vue des cartes qui annihilent sa volonté, le nient et le dissolvent à force de le satisfaire :

Je ne reconnais plus ma voix quand je dis le nom des cartes. Je n'en ai pas plus tôt demandé une qu'il me la donne [...]. Je n'ai jamais été si contenté que maintenant. Et cette chose-là dure tant que j'en ai presque de la peine et que je lui dis de s'arrêter. Mais il continue comme si je n'existais pas et à la fin j'ai plaisir de lui en voir prendre. (V, 490)

⁴² Roger Caillois, *Les Jeux et les hommes*, Gallimard, « Folio essais », 1958. On pourra se reporter en particulier au chapitre II, pp. 45-92, qui propose une « Classification des jeux » fondée sur une notion commune, qu'on pourrait appeler la marge, l'espace de liberté qu'autorise l'exercice du jeu par rapport au caractère sérieux des rapports sociaux et à leur finalité concrète. Caillois, qui sous-titre son essai « Le Masque et le vertige », et qui situe la pratique du jeu entre ces deux extrémités, contribue ainsi à redéfinir les rapports du jeu avec le sacré, dans une perspective qui n'est pas sans faire écho aux pratiques développées par l'artiste dans *Les Grands Chemins*.

Une sorte de fusion érotique se produit donc à la faveur du jeu, défilement sans fin de formes colorées qui déploient l'illusion et anticipent sur la volonté, sur le hasard même, dont l'artiste se veut le contempteur par l'exercice de sa seule puissance. Cependant, le jeu vaut surtout par la faculté à se perdre qu'il dispense, faculté à s'éprouver soi-même par le risque, la ruine et le désastre, où dans la négation de soi-même que provoque l'artiste maître du jeu, tricheur de génie, seul à même de procurer un divertissement essentiel. Le jeu n'acquiert ainsi toute sa dimension dans le récit qu'en hiver, au moment où les riches propriétaires du bourg où les deux compagnons ont trouvé refuge éprouvent la nécessité de secouer leur torpeur, de dissiper cette tyrannie de la blancheur à la faveur du risque qui les engage.

Le jeu parallèle mené alors par l'artiste, jeu de combinaisons et surtout d'illusions, s'érige sur la gratuité et l'arbitraire qu'y imprime sa volonté souveraine, d'autant mieux qu'il en constitue lui-même l'incarnation et, qu'à la manière des personnages tragiques désignés dans *Noé*, il forme lui aussi « un monde », mais que domine l'improbable et l'évanescence. Dans ces conditions, plus moyen de s'en remettre à la faveur du sort : l'artiste devient lui-même maître du sort, prêt à faire chavirer, par sa puissance ludique, moins les fortunes que « la croyance en soi », moins les assises matérielles que les « conditions » : par ses manipulations à découvert, l'artiste encourt bien sûr le risque délectable de sa propre perte, mais réduit en retour ses partenaires à rien, tout au plus à des bêtes sanguinaires dépouillées jusqu'à la dignité d'un nom, comme le devine le narrateur après le passage à tabac qui laisse l'artiste pour mort et permet, intuitivement, à la logeuse de conclure :

- Il y a ici des choses qu'il ne faut pas toucher sous peine de mort.
- Et c'est quoi ?
- La croyance.
- Quoi ? Le bon Dieu ?
- Non. La croyance en soi. (V, 568-569)

Or, il est à noter que tout le jeu d'illusion façonné par l'artiste repose précisément sur sa propriété à stimuler une croyance en soi qui, ici, fait incontestablement figure de preuve ontologique ; une preuve pourtant

nécessairement contingente et soumise à son contraire, à savoir sa propre négation. Archétype du divertissement, le jeu ne vaut en effet que par la création *ex nihilo* d'une tension, d'un rapport de force où l'être gagne à se trouver constamment menacé. A défaut d'ascèse ou de communion panthéiste, les personnages des *Chroniques*, inscrits dans un monde sans Dieu où les manifestations du sacré s'étiolent au contact de la vie moderne, descendent ainsi dans la proximité du néant et l'imminence du désastre le moyen unique de se sentir au monde. Il en découle, on le comprend aisément, une remise en cause radicale de tout rapport humain fondé sur la gratuité et le partage, tandis que le seul mode de communion repose désormais sur le sacrifice, de soi ou de l'autre. Tout individu, dans ces conditions, et jusque dans son identité biologique, profite de la mort de l'autre, allant jusqu'à retirer la croyance en soi de la négation d'autrui, en un processus très sadien qui ravale toute forme de désintéressement au rang occulte et secret de la volonté de puissance. Les accusations formulées par l'artiste à l'égard de son compagnon (V, 605) prennent ainsi tout leur sens, et font des *Grands Chemins* la plus aride et la plus solitaire des *Chroniques*.

Alors, obscurément mais indéfectiblement, la mise en jeu de soi-même par l'artiste apparaît, jusqu'au cœur du dénouement, comme une offrande amoureuse qui place le narrateur à la fois dans et hors circuit, tandis qu'elle lui confère à lui-même ce halo d'identité que l'état civil, et par conséquent le roman, lui refuse. Quant au narrateur, une fois l'issue consommée, il conserve l'alternative d'une errance renouvelée, errance apparemment sans but mais qui, en le préservant des contraintes du jeu social, préserve aussi sa disponibilité immédiate au surgissement des choses, qui se résout en des moments de tension extrême et recoupe l'appel du vide. L'accompagnement de l'artiste, homme sans identité et sans foi, privé de tous les garde-fous que constitue la morale et l'éducation, trahi par l'origine, représente donc bien, en un retournement inattendu qui s'accorde si bien au monde de trivialité et de violence de cette « bucolique 43 », la voie d'accès au sacré dont il se veut le pourvoyeur en négatif, dans l'intercession accordée par le divertissement. L'artiste, au surnom ironique et cependant révélateur, constitue un être par

défaut, insaisissable et fuyant fauteur d'illusions qui, dans la pratique consommée du divertissement par excellence, ouvre l'accès au « grand chemin », c'est-à-dire aussi, paradoxalement, à tout ce qui n'entre pas dans son jeu, au miracle de la nature en éveil, « toujours recommencée » qui signe l'ordre inaltérable du monde. Au narrateur d'énoncer alors cette conclusion en forme de trahison ultime, mais nécessaire, qui se pare de la tonalité lumineuse de certaines *Illuminations* rimbaldiennes :

Je descends à pied vers la route nationale. J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route. (V, 633)

Cependant, s'il appartient aux *Chroniques romanesques* de parcourir, jusque dans les recoins les plus inattendus, les vastes territoires dévolus au divertissement, depuis le pétillant « divertissement musical » qu'annonce déjà *Angelo* qui, ici, cède le pas au genre de l'opéra-bouffe, jusqu'à la gravité métaphysique dont se charge le récit initiatique, il convient avant de poursuivre plus avant de dégager précisément les spécificités formelles qui s'attachent à la constitution de ce genre nouveau. Le romancier, avant de s'affirmer lui aussi, et au plein sens du terme, « artiste », et par là même gardien du sacré, se veut d'abord, avec tout le sens de l'humilité que cela suppose, simple chroniqueur, témoin des quelques faits et gestes que lui offrent un territoire et une époque donnés dont il revendique pourtant l'invention, ce « sud imaginaire » qui enrichit encore le paradoxe des *Chroniques*.

L'œuvre-divertissement apparaît donc, dès l'abord, d'une nature complexe, et les deux notions qu'elle met en jeu s'interpénètrent de manière si profonde qu'elles définissent, déjà, son caractère original : l'auteur souligne certes la situation de dérélition qu'il place à l'origine de la création romanesque, tandis qu'il emprunte à Pascal la description d'un « ennui métaphysique » inscrit jusqu'au cœur de la matière ; mais c'est toujours avec la volonté d'indiquer, en retour, la dimension essentielle dont il entend charger les *Chroniques romanesques*. Il en découle différents choix esthétiques, qu'on ne peut tous réduire à un parti pris de légèreté, d'allégresse qui conférerait à l'œuvre littéraire un rôle d'intermède : si Giono se propose, très tôt, de

traverser le siècle « une rose à la main »⁴³, et si l'expression doit aussi s'éclairer, à l'origine, du traumatisant contexte de la Grande Guerre, la pureté si vainement cherchée durant la période pacifiste doit bien céder le pas à la lucidité souvent cruelle des *Chroniques*. Au cours de leur conception, Giono aboutit donc très vite à une référence musicale, en l'occurrence à l'opéra-bouffe, dont le caractère irrégulier, la truculence, le mélange des genres autorisent le grotesque et le bouffon à l'emporter sur tout autre tonalité.

Pourtant, à ce stade, il s'agit toujours de tonalité, et celle-ci ne détermine avec le genre musical qu'une parenté de surface, qui s'affirme sans conteste plus prégnante s'agissant de « l'esprit de la musique », cette dimension tragique que nous avons commentée à la lumière de Nietzsche et que les *Chroniques romanesques* laissent largement transparaître. Une telle dimension en appelle non seulement à la contemplation de la condition humaine dans son entier, conçue à l'égard de la nature comme une issue sans retour, mais aussi à la constitution d'un art narratif souverain, d'un récit non-référentiel, dénué de toute fonction de représentation. Alors le récit peut affirmer librement son entière gratuité, sa souveraine liberté à l'égard des données du réel, se voulant ainsi divertissement essentiel : la dimension pascalienne demeure, certes, primordiale, mais détournée, transfigurée à la lumière d'un contexte socio-historique et esthétique qui confère à la notion une valeur sacrée.

Le divertissement, on le voit aussi bien par l'intrusion d'une thématique cruelle que dans la dimension profonde accordée au jeu notamment, est donc avant tout perçu comme un signe dont la valeur dépend essentiellement de la proximité qu'il entretient avec la mort, avec la négation de soi et l'oubli du monde ; formidable paradoxe qui charge ainsi les *Chroniques* d'une dimension sacrée et les désigne, à travers leur fonction de divertissement souverain, comme voie d'accès au sacré, c'est-à-dire encore, pour l'heure, acheminement vers l'inconnaissable. Cependant, avant d'en arriver à de tels développements,

⁴³ Titre d'une œuvre de jeunesse dont le titre, au dire de Giono, serait emprunté à un tableau de Pollaiuolo. Si l'œuvre resta à l'état d'ébauche, l'expression connut une fortune plus grande chez Giono, qui la cite souvent pour invoquer son souci de pureté, de candeur imperturbable lié à la création, au cœur même d'un siècle marqué par toutes les violences et les folies collectives qu'on sait. Cf. à ce propos ce qu'en dit P. Citron, *op. cit.*, p. 590, note 58.

il convient pour l'heure de montrer aussi combien l'œuvre originale que Giono entreprend reste malgré tout redevable de genres connus, même s'il en exploite et en détourne les formules. En ce sens la « chronique » continue d'apparaître comme la garantie sans cesse réaffirmée de jouer et, peut-être, de se jouer avec le lecteur d'un matériau trop familier, de références contextuelles ou de choix esthétiques devenus banals afin les instaurer en moyens privilégiés du divertissement essentiel. Seule demeure, dans une telle perspective, la volonté d'ériger la « chronique » en œuvre de vérité, contre les apparences et le leurre des conventions, de vérité ontologique contre l'illusion et la contingence des phénomènes.

Chapitre II :

Le sens de la chronique

1. Un recensement de faits divers : du dérisoire au tragique.

Au seuil de cette nouvelle étape, il convient de remarquer combien l'expression même de « *Chroniques romanesques* » se veut paradoxale, voire provoquante dans le contexte des grands bouleversements historiques qui précèdent ou accompagnent leur conception, événements que ces mêmes *Chroniques* s'ingénient à passer sous silence ou, tout au moins, à reléguer au rang de simple arrière-plan. Quand on se souvient, entre autres, qu'Albert Camus, en 1947, soit au moment même où paraît la première d'entre elles, choisit de sous-titrer *La Peste* « Chronique » et d'afficher par là même le souci de témoigner pour son époque, on mesure toute la distance qui sépare deux esthétiques résolument opposées. L'allégorie, chez l'un, devient le moyen privilégié d'un regard critique apposé sur les événements contemporains¹,

¹ N'oublions pas le parti pris, chez Camus, qui consiste à faire de Rieux, le narrateur de *La Peste*, un témoin privilégié aussi bien qu'un acteur profondément impliqué dans les événements auxquels il participe. C'est là un gage de subjectivisme que n'a pas manqué d'inscrire à son passif la critique marxiste, et qui participe pourtant de l'engagement humaniste auquel Camus souscrit de son côté. Quoi qu'il en soit, les deux formules nous éloignent fort de la nécessité de l'invention que Giono associe quant à lui très librement à l'esprit de ses « Chroniques ».

parmi lesquels cet « état de siège » auquel s'est vu soumettre l'Occident aux abois durant les six années de guerre, tandis que l'autre revendique explicitement une conception de la chronique mise au service de l'invention romanesque et, par là même, d'un espace-temps spécifiques.

Pour autant, comme en témoignent les divers entretiens réalisés en vue de l'édition des *Chroniques* dans la « Bibliothèque de la Pléiade », nul n'est plus au fait que Giono des diverses nuances qu'implique l'usage du terme : annales selon l'ordre du temps, dénuées d'interprétation synthétique ou d'analyse des causes, notations au jour le jour d'événements historiques mêlés à l'enregistrement des faits quotidiens, dans un souci de stricte exactitude et hors de toute hypothèse hasardeuse, ou enfin, pour reprendre l'exemple de Boileau cité dans la définition de Littré à laquelle Giono se réfère (III, 1290), minutieux compte-rendu des faits dérisoires ou tragiques : autant d'éléments qui ne sauraient non plus totalement masquer la réinvention du genre opérée par Giono à partir d'une tradition établie. Si l'on connaît sa passion pour ce genre souvent méprisé, quelque peu en marge de l'invention littéraire, il faut y voir aussi, comme précédemment pour le roman policier, une formule sans aspérités, un matériau de base dont il se sent à même de transcender la formule : Froissart, souvent invoqué et commenté, mais aussi, par exemple, à époque plus récente, les annales judiciaires ou les *Mémoires* de Vidocq², fournissent leur lot d'exemples, que Giono place en écho avec les observations de son propre *Journal d'Occupation*. Le jeu des va-et-vient entre le XIX^e siècle et l'époque contemporaine, dans le Cycle du Hussard comme dans les *Chroniques*, y trouve sans doute là une de ses sources, signifiant par là même la relative désaffection qu'éprouve l'auteur à l'égard d'époques socio-historiques au fond assez semblables.

Ces temps de sécheresse et d'amertume, Giono leur assigne cependant un vertu unique : celle de susciter, dans la solitude engendrée par la ville moderne et par les nouvelles conditions sociales de l'existence, une surenchère dans la démesure et dans le mal, de porter en elle-même les conditions d'une

² Voir en particulier dans *Noé* (III, 842) la note consacrée aux volumes de *Causes célèbres* contenus dans la bibliothèque de Giono au moment de la conception des *Chroniques*.

recherche frénétique, éperdue, des racines de la vie et d'un rapport aux forces telluriques et cosmiques de plus en plus indiscernables : de la figure magistrale, unique, de Langlois, aux foules ébêtées de *Noé*, c'est pourtant un semblable témoignage qui s'exprime sur l'époque, laissant cependant la notation scrupuleuse et le souci d'exactitude qui donne encore sa force au grand cycle romanesque des *Thibault*, par exemple, céder le pas à l'invention de soi-même et d'un rapport au temps. « Ces histoires de mort, lamentables, tragiques » qu'il emprunte, de manière implicite et inattendue, à Boileau, selon une référence toute classique, Giono ne les considère que dans la mesure où elles sont à même d'alimenter la chronique d'une œuvre en chantier, œuvre en devenir venue puiser aux sources de son époque pour, précisément, s'en démarquer, pour former le contrepoint au vide et à la déréliction, révéler des origines que l'œuvre prétend mettre au jour, dans un acheminement vers le sacré qui dément ou nuance la trivialité contemporaine.

On rappellera d'ailleurs à ce sujet l'aveu concédé par Giono lors des *Entretiens avec J. Amrouche*, aveu qui porte sur sa totale incapacité à témoigner ou à restituer les faits divers les plus banals³ et qui permet de concevoir immédiatement les raisons qui l'ont incité à joindre au terme de « chronique » l'épithète « romanesque », qui en contrebalance la sévère exactitude. Ne nous méprenons pas toutefois sur la qualité et la profondeur des fondements qui guident son projet : si fantaisie il y a dans le choix de cette appellation paradoxale et contradictoire, c'est que le genre auquel il donne jour se veut avant tout novateur, en particulier dans la recomposition d'un temps imaginaire, temps romanesque s'il en est, dont les bouleversements internes signent une véritable protestation contre la condition humaine. Ce qui importe en tout premier lieu dans les *Chroniques* sera donc la saisie de l'imagination à l'œuvre, capable d'ordonner un temps hors du temps, du moins d'orienter la perception vers l'intuition d'un temps sacré propre à conjurer une réalité insurmontablement monotone, inconsistante et insignifiante.

Rien de plus éloigné, on le voit, des grandes œuvres cycliques dont on peut faire mention, dans le contexte littéraire qui voit paraître les *Chroniques*

³ *Op. cit.*, p. 71.

romanesques : *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains, *Les Thibault* de Roger Martin du Gard, déjà cité, mais aussi *Le Monde réel* d'Aragon ou *Les Chemins de la liberté* de Sartre qui, tout au contraire de l'entreprise de Giono, cherchent à ancrer résolument l'artiste du côté du témoignage ou de l'engagement historique. C'est en ce sens notamment qu'en dehors d'une certaine tonalité, les divers éléments qui composent les *Chroniques romanesques* jouiront d'une grande indépendance : nulle construction, nulle articulation symbolique entre les récits, si ce n'est dans l'éclairage, mais empreint d'invention et de subjectivité qu'apporte Noé à *Un roi sans divertissement* ; nulle convergence surtout vers des événements historiques jugés déterminants, conduisant à une remise en cause radicale des rapports de classes et des conditions sociales, comme par exemple le fameux *Août 14*, clé de voûte des *Thibault*. L'ambition secrète des *Chroniques romanesques* de Giono paraît, nous allons le voir, sensiblement différente et se nourrit d'une quête autrement plus exigeante, même si elle puise à des sources plus triviales et plus sombres. Ainsi, contradiction significative : l'annonce, à l'ouverture d'*Un roi sans divertissement*, de beautés enfouies et mystérieuses que la chronique se plaît à dévoiler à mesure de son déroulement, alors même que celle-ci tourne résolument le dos à la formule de l'historien, rassemblant, au fil des remarques techniques, les hypothèses qui fonderont l'interprétation rationnelle des événements. Malgré les pressantes sollicitations du narrateur, l'historien Sazerat, garant de chronique locale, ne peut ainsi que se dérober au compte-rendu de l'inénarrable :

Je lui dis : « Marche , marche, tu ne me dis pas tout ! – Bien sûr que si, dit-il, qu'est-ce que tu veux que je te cache ? » Evidemment, c'est un historien ; il ne cache rien : il interprète. Ce qui est arrivé est plus beau, je crois. (III, 458)

De ce fait, le détour de la fiction, implicitement proposé par les *Chroniques romanesques*, prétend à une vérité plus haute que la reconstruction historique, en une révélation esthétique de l'intolérable, d'une réalité intangible parce qu'inacceptable. Peut alors s'engager le retour en arrière sur les faits et gestes de M.V., durant les hivers 1843-44, première rupture chronologique qui fonde l'intérêt du narrateur sur le passé et la distance d'événements dont le

temps n'a pu altérer l'éclat, une fois dépouillés de leurs oripeaux historiques. En même temps, suprême liberté de la fiction, cette trame de faits et gestes se trouve d'ailleurs soumise à de nombreuses interruptions, apparemment incongrues : l'évocation du hêtre de la scierie notamment, dont les premières pages nous annoncent pourtant de manière fort discrète « l'étrange usage » qu'en fit le premier des protagonistes : M.V. On sait désormais lequel.

Cependant, posant les limites de notre investigation entre dérisoire et tragique, il nous faut au préalable prendre en compte ce qu'implique l'usage du mot « chronique » : une trame de faits quotidiens, d'événements banals et sans relief, voire des réactions ou des rumeurs qu'ils suscitent parmi les communautés villageoises qui constituent le personnel romanesque indissociable de la notion de chronique : l'extension du drame de Langlois aux mille drames enchevêtrés qui forment l'arrière-plan implicite d'*Un roi sans divertissement*, selon Noé, l'atteste suffisamment. Pour ce faire, et contrairement aux récits mythiques qu'il compose à l'occasion, à travers les intrigues de *Colline* ou du *Chant du monde*, Giono se plaît à mentionner les éléments qui tissent les apparences d'un espace et d'une époque réels, nettement circonscrits, et ancrés dans une époque historique aisément identifiable. S'il adopte en cette occasion, en référence à Faulkner qu'il admire, l'expression de « Sud imaginaire », c'est donc moins pour se départir d'une perspective réaliste toujours suspecte à ses yeux que pour faire surgir d'un pays aux consonances bien réelles ce fond de vérité qui n'a cours que dans l'imaginaire, dans la reconstruction de l'espace et du temps autorisant, avec une liberté souveraine, le dévoilement des désirs secrets et la substance d'une quête qui excède les bornes du social.

Aussi les *Chroniques*, tout en se parant de formules narratives variables, présentent au moins en commun le prétexte d'espaces proches, repérables sur une carte et néanmoins transposables à volonté, qu'il s'agisse de la petite ville de Châtillon, dans la Drôme, théâtre des *Ames fortes*, ou de la bourgade anonyme du *Moulin de Pologne*, micro-société étroite et mesquine où d'aucuns se sont plus à reconnaître Manosque, mais qui ne possède pourtant aucun trait déterminant pour fixer le rapport exact qu'elle entretient avec la réalité. Seule

certitude : le tableau qu'y donne Giono ne cultive pas l'euphémisme, et attribue à ses personnages des considérations, des jugements, des hypothèses, qui reflètent toute la rancœur, toutes les frustrations et les ambitions contrariées souffertes par une société bourgeoise aux instincts bridés. Aucune considération de rang social ou de lutte des classes n'intervient cependant : les figurants du *Moulin de Pologne* constituent indistinctement le tout-venant de la chronique, c'est-à-dire sa matière la plus grossière et, par là, la plus tangible. Le chapitre du bal propose à cet égard un morceau de bravoure où, n'était le parti subjectiviste imprimé par l'emploi de la 1^{ère} personne, la chronique se parerait d'incontestables accents balzacien très vite transfigurés et emportés par le déferlement de l'ironie et le dévoilement des *dessous*. L'organisation de la fête de l'amitié débouche alors, du fait même de la présence du narrateur, sur un ensemble de considérations mesquines qui dénie tout objet substantiel aux manœuvres auxquelles elle donne lieu :

Primitivement fixée au 15, on repoussa la nuit de l'amitié jusqu'au 17. La couturière des *dames* n'était pas prête. Rien n'est plus agréable que de savoir quelqu'un aux prises avec des difficultés insurmontables, surtout si l'on y voit du travail gâché, de l'argent perdu, des crises de nerfs. (V, 693)

Là où, cependant, Giono se démarque très nettement de l'optique réaliste, c'est justement dans l'exploration d'une spirale de la médiocrité, de l'avilissement et de la bassesse qui finit par atteindre, non sans quelque ironie, le soubassement « luciférien » de tous les actes, la volonté de puissance qu'ils masquent sous les formes éprouvées des rapports sociaux, notamment à la faveur de « positions » dont le narrateur du *Moulin de Pologne* dénonce précisément les avantages : voyeurisme à l'égard de tous les avanies, des innombrables turpitudes qui minent la bourgade, domination sociale et économique qui autorise le mépris, l'assujettissement et toutes les délectations moroses qui sont le lot du jouisseur impuissant, autant de traits que le narrateur reprend d'ailleurs à son propre compte en les agrémentant des rêves les plus insensés, les plus prompts à satisfaire une imagination morbide et débridée. Ainsi, sa vigueur retrouvée, lorsqu'il se surprend lui-même à poursuivre Julie

en fuite à travers les rues sinistres et hantées par l'hiver, se double d'une fantasmagorie révélatrice qui trahit son désir d'omnipotence ; aux antipodes de l'optique classique qui, de Mme de La Fayette à Balzac ou Zola, prétend prendre appui sur la psychologie romanesque pour affirmer sa maîtrise sur le réel, l'implication du narrateur et la gratuité du récit consacrent au contraire la primauté du constat, conçu dans sa dimension subjective, et confère à l'œuvre romanesque sa liberté absolue d'invention. Le fantasme d'ubiquité qui se fait jour dans l'épisode en question du *Moulin de Pologne*, détermine le souci d'exhaustivité de la chronique et sans doute, aussi, les marques d'une esthétique totalisante auxquels participent, entre autres, la vision simultanée de *Noé* ou la juxtaposition des variantes narratives dans *Les Ames fortes*.

Je dois reconnaître que l'esprit me revint assez vite. J'eusse voulu être doué du don d'ubiquité : être en même temps au Casino pour crier la nouvelle à tout le monde et être ici pour voir la suite. (V, 710)

A cet aveu du narrateur dans *Le Moulin de Pologne*, on peut ajouter, de façon plus révélatrice encore, que toute l'intrigue des *Ames fortes*, l'histoire de Thérèse, se trouve précédée et comme encadrée par un long préambule et un bref épilogue, au cours desquels les conversations s'enflamment tandis que les esprits échauffés rivalisent d'invention dans l'expression de la calomnie et de la haine que la promiscuité d'une veillée funèbre autorise. Ce qui se tisse autour du mort, ces paroles qui se dressent dans les ténèbres à la faveur d'un vide, s'enracinent ainsi dans une volonté de puissance qui s'affirme d'abord comme pouvoir de négation et de destruction, dont toutes les voix semblent faire preuve indifféremment. Les anecdotes personnelles fleurissent alors, dans l'espace de ce riche préambule, et alimentent toute une réserve de motifs que seule Thérèse, de par son ambiguïté et de par la maîtrise qu'elle professe d'une variante absolue du Mal. Les questions d'héritage notamment, dans le contexte de la veillée funèbre, soulignent combien c'est le fait même des vivants que de mettre à profit les morts, et surtout combien, à la faveur d'une organisation sociale dénuée de tout particularisme, se fait jour l'égoïsme sourd et la volonté de puissance. Ainsi, sur le mode le plus trivial, se distille une sorte de sagesse

des nations, où domine une conception aberrante de la loi assujettie au seul désir de l'individu :

A notre âge, on sait qu'on ne doit jamais demander le Pérou. Et on ne le demande pas. Mais enfin, le nécessaire. Surtout quand on voit que les voisins ne se gênent pas. Et quand je dis les voisins... Ceux de votre sang ne se gênent pas [...] Si la loi était la loi, les cadettes ne devraient rien avoir : voilà la justice. Mais la justice en ce bas monde ! La justice il faut se la faire soi-même. (V, 242)

Monde sans Dieu, promis à la déréliction et où s'affrontent, en un conflit universel, toutes les volontés individuelles, *Les Ames fortes* reflètent comme seules lois celles que l'esprit fait triompher par la pression ou par la manipulation. Comment mieux dire en effet, dans un cadre plus dépouillé, plus significatif de la promesse d'anéantissement et d'abandon qui est le propre de la condition humaine, à travers représentant plus anodin, les humiliations, les frustrations, les contrariétés que génère une vision commune régie par le matérialisme et l'utilitarisme ? La double absence, celle que signale le corps du « pauvre Albert », que réitère la forme aveugle du dialogue, permet alors à la chronique de s'afficher sur un fond nocturne où la misère humaine puisse apparaître avec tout son relief. De là aussi l'obstination de Thérèse à souligner son ambition première : échapper au « pot-au-feu », instaurer, au fil de ses rencontres, des relations hors normes, des rapports au retentissement ontologique incontestable, comme c'est le cas avec les époux Numance. Ce qui nourrit le flux narratif, la matière première de la chronique, reste cependant plus concret, et se réduit pour l'essentiel à la somme des avanies qu'il est nécessaire de surmonter pour parvenir à la certitude d'être au monde, d'être quelqu'un, d'être « un monde », comme c'est le cas, nous l'avons vu, du héros tragique, ou de l'anonyme, selon *Noé*, roman urbain, roman des foules, bâti en conséquence sur le mécanisme commun de l'affrontement.

Partant d'un tel constat, on devine quelle part déterminante occupe la galerie des médiocres et des imbéciles dans les *Chroniques*, ne serait-ce que parce que leur objet ultime, la quête dont elles témoignent, apparaît seulement par contrecoup, en réaction de la misère quotidienne. A chaque instant, à toutes les étapes de son parcours initiatique, Thérèse renouvelle alors ses raisons d'agir au contact de la chronique de Châtillon, de tous ces « petits faits vrais »

qui forment ici le reflet sordide de la vie provinciale et qu'elle met en relief par un don d'observation hors du commun doublé d'une capacité d'*invention* sacrilège, seulement égalée par le narrateur anonyme du *Moulin de Pologne*. Les forfaits, les compromissions, les faux-semblant fleurissent, inscrits dans un tissu d'anecdotes qui tout à la fois se détachent du récit général et l'alimentent par réaction. Cette chronique au sens premier s'épanouit d'ailleurs au fil des surenchères prodiguées par Thérèse, en particulier dans le second récit qu'elle consacre aux Numance et qui forme un tableau tout en trompe l'œil de Châtillon : ce bourg confortable mais sévère, qui semble marqué du sceau des rigueurs protestantes, paraît de fait très bien s'accommoder des hypocrisies et autres turpitudes régnantes, justifiant par là même leur inscription dans la trame du récit qu'elles émaillent et dont elles révèlent l'héroïne, toute pétrie de détachement et de mépris pour cette bourgeoisie soucieuse seulement de la respectabilité des apparences.

En effet, si Thérèse travaille elle aussi sur les apparences, c'est qu'annonçant, de façon programmatique, un dévoilement systématique des dessous que viennent masquer les « *croix de ma mère* » et autre colifichets de bon ton, elle se démarque de par l'innocence de ses fins, toutes dirigées vers un triomphe abstrait de l'artifice qui l'institue maîtresse de son destin. En attendant s'affichent les anecdotes les plus révélatrices, celles par lesquelles Thérèse parvient à livrer une vision grand-guignolesque, dérisoire et pitoyable d'un monde à fuir. Ainsi l'édifiante histoire de l'honorable M. Nicolas, distinguant par sa présence une autre lit que le lit conjugal, lit élu entre tous, semble-t-il, de par le fait même de son trépas, appelle, au dire de Thérèse, un usage très novateur : celui de l'exposition des morts en l'état, dans une exigence de vérité qui excède de très loin la morale superficielle imposée par les édificateurs du classicisme. Ainsi Thérèse de proposer :

Quoi faire de cet homme immense ? Moi, je l'aurais dressé sur un catafalque. C'aurait été très instructif pour les enfants, au lieu de leur faire apprendre des fables. (V, 413)

Cependant, on l'a dit, loin de constituer le simple rapport circonstancié des avanies de la vie de province, la chronique détermine par contrecoup le

désir de Thérèse de s'extraire du dérisoire, de se forger des buts conformes à sa démesure, excédant et pulvérisant toutes les formes de l'ambition sociale ou matérielle. D'où un langage aussi elliptique qu'imagé, dont l'objet ne se laisse jamais discerner nettement, si ce n'est dans le désir d'en découdre avec les apparences du vécu :

Je me dis : « L'Amérique est immobile. Si tu la veux, marche ! » Je suis restée longtemps timide. Je me disais bien que l'habit ne devait pas faire tout à fait le moine, mais de là à en être sûre ! Tout le monde dit : « Monsieur » à un chapeau et à une redingote. Tu dis monsieur au chapeau et à la redingote. C'est à force de jugeote que tu finis par te poser la question : « Qu'est-ce qu'il y a sous le chapeau ? Qu'est-ce qu'il y a sous la redingote ? Il y a Nicolas. » (V, 414)

On le voit grâce à de telles considérations : le propos de la chronique reste, comme il se doit, profondément amoral, sans aucun souci de dénonciation ou de critique sociale, comme c'est le cas chez d'autres chroniqueurs modernes de la vie de province, tel Jouhandeau dans *Chaminadour* ou, de façon moins ironique, Rieux, « chroniqueur » de *La Peste*, à la fois témoin et conscience morale du récit. Se bornant au seul constat, qui plus est ouvertement fictif, le propos s'oriente surtout vers les incidences ontologiques qu'il détermine chez Thérèse, son désir d'être, envers et contre tout, autrement dit aussi, de demeurer hors d'atteinte, inaltérable et intangible, paria volontaire prêt à se confondre avec le vide. L'accumulation de ses forfaits engendre en effet le questionnement suivant :

Je pouvais un peu plus loin ; je me dis : « [...] Une chose est certaine : si tu te fous de l'argent dans ses grandes largeurs, c'est que l'argent ne te tient pas. Alors qu'est-ce qui te tient ? » Tout de suite, je me répondis : « Rien. » [...] Et il n'y avait pas à y revenir. De Firmin au ventre, du ventre à la langue, de la langue au cœur : rien. *Je n'étais même pas méchante.* (V, 427-428)

C'est alors précisément que la chronique des *Ames fortes* opère la conversion du dérisoire au tragique. En effet, en se tenant au plus près des faits quotidiens dans leur banalité, dans leur dispersion insignifiante et le goût du néant qu'ils trahissent aussi, comme c'est le cas également dans *Noé*, au cours de l'épisode du tram 54, la chronique décèle les désirs cachés, les enjeux essentiels jusqu'alors enfouis sous la neutralité des conventions. L'intensité du

propos suit alors l'acuité d'observation que l'auteur imprime à celui qui s'exprime, à celui dont le langage, dépouillé des tous ses euphémismes, de ses conventions et de ses faux-semblant, extrait avec toute la vigueur nécessaire les racines du désir, qui sont essentiellement le manque d'être et la volonté de puissance.

Thérèse revendique ainsi une unité inaltérable, affirme sa dissemblance dans le fait de ne rien partager, pas même les motifs communs du désir dont elle détaille les formes pour ensuite les abolir ; inversant le credo humaniste, on pourrait dire que rien de ce qui est inhumain ne lui est étranger et qu'elle ne s'affirme au fond que dans la conscience qu'elle professe d'être une porte sur le néant, une voie d'accès à l'indifférencié que représente la trahison de tous les sentiments, le nihilisme moral ; bref, la dissolution des repères éthiques fondamentaux, qu'elle s'efforce d'investir et de détourner dans un acte de profanation caractérisé, qui met en jeu les liens les plus sacrés, comme l'amour maternel recomposé de toute pièce par Mme Numance. S'exprime alors un pouvoir de destruction, une puissance négative annoncés dans les réflexions qui suivent, s'accommodant du point d'appui privilégié que représente le dévouement inexplicable des « mystérieux mécènes ». Thérèse analyse alors en ces termes son propre bonheur :

Qu'est-ce qui te rend heureuse ? » Je fis soigneusement le tour de tout, et je me répondis : « Je suis heureuse comme un furet devant le clapier. » Ca, mes enfants, c'était une découverte [...].

Evidemment, c'était bien ça. J'étais heureuse *d'être un piège* ; d'avoir des dents capables de saigner ; et d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi. (V, 428)

Le programme qu'elle dévoile alors au sujet de Mme Numance s'avère plus révélateur encore, même si l'on peut saisir, à l'inverse, tout le privilège que les Numance retirent de leur position de victimes, de se dérober sous les coups de Firmin, voire de Thérèse, pour devenir *moins que rien*, ce rien que Thérèse prétend justement incarner :

Je me dis : « le monde est quand même bien fait. Les gens que tu vises ne tiennent à rien, sauf à aimer ; et ils te tombent dans les pattes. L'amour, c'est tout inquiétude ; c'est du sang le plus pur qui se refait constamment. Tu vas t'en fourrer jusque-là. D'abord et d'une. Ensuite, puisqu'ils donnent volontiers tout ce qu'ils ont, c'est qu'ils aiment combler. Alors, à la fin, je me montre nue et crue. Et ils voient que

rien ne peut me combler. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous n'êtes rien. Vous avez cru être quelque chose : vous êtes de la pure perte. Ca, c'est un coup de théâtre. L'attendre me fera plaisir tout du long. Le rendre le plus étonnant me ravira à chaque instant. Puis, il éclate, et brusquement, je suis qui je suis. (V, 429-430).

La dernière expression, qui sonne comme la proclamation d'une essence absolue, fort proche au demeurant de la théologie chrétienne (le seul nom possible pour Dieu : Jéhovah, c'est-à-dire : « Je suis celui qui est ») alerte immédiatement l'attention quant à la nature de la quête poursuivie par Thérèse au fil de ses forfaits : l'objet véritable s'y affirme à travers une métaphysique sacrilège, dont la teneur tangible se dérobe pourtant derrière la fureur de destruction qui confère à Thérèse une stature authentiquement tragique. C'est en effet hors des normes et des structures sociales qui constituent pourtant le terrain privilégié de la chronique, par delà le langage même, dont elle se plaît à détourner la capacité figurative, que Thérèse indique une postulation vers l'*impossible* parce que, plus encore qu'un instrument de ruine ou de mort, elle est la voie du néant, l'expression absolue et pour ainsi dire désincarnée de la perte.

Ainsi, contrairement aux savantes orchestrations dont Langlois s'institue le maître d'œuvre, les manœuvres de Thérèse visent à écarter tout cérémonial, toute liturgie complexe pour se livrer tout entière à son dessein négatif ; le sacrifice même s'y dépouille de toute forme ostensible et confère aux *Ames fortes* une austérité calviniste, bien marquée dans son contexte référentiel⁴, loin des détours fertiles en divertissements inscrits dans l'itinéraire de Langlois. Ici, la voie d'accès au sacré ne se révèle qu'en négatif, dans la perte absolue de l'autre, comme dans *Les Grands Chemins*, avec la collaboration singulière de la victime. Ne demeure alors pas même, à ce stade, l'architecture complexe qui distinguait *Un roi sans divertissement*, mais

⁴ Le bourg de Châtillon-en-Diois, non loin de ce vaste territoire appelé « le Désert », à l'est du département de la Drôme, est en effet connu pour sa communauté darbiste, dont il est fait écho dans le roman, notamment à travers la rivalité qui s'instaure, pour le salut de Thérèse, entre le curé et le pasteur. L'arrière-plan religieux y est donc bien représenté, mais ne donne pas lieu, comme dans *Un roi sans divertissement* par exemple, à ces modèles liturgiques que livrent les petites paroisses du Trièves, divertissements de choix pour les âmes errantes en mal de spectacles cruels. N'oublions pas, à ce titre, la splendeur des chapelles baroques qui, non loin de là, en Savoie, témoignent de l'enracinement catholique et qui ne sont pas sans faire songer à la biographie semi-fictive consacrée au peintre d'ex-voto Charles-Frédéric Brun, *Le Déserteur*.

seulement un éternel présent qui, épousant le perpétuel assaut des faits et des choses, en dénie l'inscription dans l'Histoire, et fait mieux sentir encore, dans les vides ainsi ménagés, la recherche d'une plus essentielle présence.

Reste à examiner le cas exemplaire du *Moulin de Pologne* qui, par sa teneur d'apparence balzacienne, et parce qu'il retrace dans le détail le « déclin d'une famille », procède, plus encore que les autres récits, du genre de la chronique. Pour ce qui est du dérisoire, et du sens de la dérision qu'il génère, on a déjà vu combien le récit se veut prodigue en exemples de tous ordres, inscrivant jusque chez son narrateur les marques de l'ambition étroite, de la médiocrité et du mauvais goût. Plus originale, et plus spécifique au parti pris esthétique adopté par Giono, la mise en parallèle de la dynastie des Coste avec les grandes familles maudites de la tragédie grecque ou des temps archaïques, les Amalécites en particulier, références que les carnets de préparation et la correspondance rendent plus explicites encore, notamment par les projets d'épigraphes qu'il y expose, comme cette citation tirée de *L'Orestie* d'Eschyle :

Je tremble au bruissement de l'averse sanglante sous laquelle le palais s'effondre. (V, notice 1215)

Toute l'originalité du *Moulin de Pologne* consiste alors à dresser une chronique disposée sur trois plans conjoints, tout en respectant globalement les impératifs de la chronologie, puisqu'elle n'anticipe que sur l'intercession de M. Joseph, signalée dès le début. Les faits prennent alors place sur plus d'un demi-siècle, entre le retour de Coste et la disparition de son arrière-petit-fils, Léonce, et couvrent finalement trois aspects : l'existence mondaine de la petite ville de province, on l'a vu, à travers les allusions à la micro-société qui gravite autour du domaine ; la chronique familiale ensuite, dans l'exposé du destin de quatre générations de Coste, toutes marquées par la disparition spectaculaire de chacun de ses membres ; chronique enfin, subtilement entrelacée aux deux autres, et qui dénonce justement le passage aux temps modernes, du tragique au dérisoire cette fois.

En effet, le fondateur de la dynastie, même s'il n'a pas de nom historique, est immédiatement présenté comme appartenant à la race des grands seigneurs, nobles conquérants ayant délibérément engagé leur destin dans l'aventure coloniale. Fortune faite, il trouve dans le domaine du Moulin de Pologne le moyen d'asseoir son renom, ses rentes et surtout sa descendance sur une entreprise de tout repos, susceptible d'exempter les siens de tout danger ; ce que Coste ambitionne en définitive, c'est la conquête d'une médiocrité confortable exposée par ailleurs sur d'autres plans par la chronique : école de la République, bals de charité, opérations financières juteuses qui accompagnent l'industrialisation de la France bourgeoise, et dont le narrateur constitue précisément le produit et l'écho. Or, telle une grâce inversée, l'exposition au danger et l'attrance du gouffre ne se départissent jamais de cette race de conquérants, les vouant irrémédiablement aux fins les plus sombres. Car au fond, *Le Moulin de Pologne* apparaît bien comme la chronique d'un monde qui se cherche et se déchire entre deux tentations : la relation des hauts faits qui marquent le destin des Coste du sceau de la tragédie, et la relégation progressive de la famille au rang d'une bourgeoisie anodine avec laquelle elle s'efforce, pour une bonne part, de coïncider.

M. Joseph apparaît alors, à la croisée de ces routes, comme le garant héroïque d'un apaisement retrouvé, qui signale enfin l'oubli de Dieu. Son efficacité en affaires, sa droiture, son savoir-faire dans le rétablissement du domaine font d'ailleurs l'objet d'une évocation détaillée, qui maintient un temps l'illusion d'un cadre réaliste, même si l'identité mystérieuse du protagoniste ne permet guère d'interprétation concernant les implications socio-politiques du texte. Mais par quelques allusions, voilées sous le vocabulaire technique et financier mêlé d'expressions plus suggestives, on devine alors que l'enjeu dépasse très largement les bornes de l'ambition sociale et, pour M. Joseph, la reconnaissance de ses pairs. Le redressement du domaine semble en effet se mesurer d'abord et avant tout à l'aune du « destin des Coste » :

Quand le domaine du Moulin de Pologne fut bien rafistolé, brossé, repassé, *tuyauté* de sillons, tapissé de vignes, fleuri de vergers, entièrement remis à neuf, on commença la chasse aux terres avoisinantes.

Tout était tellement vivant et lumineux dans l'atmosphère de M. Joseph, que j'avais perdu de vue le destin des Coste, l'hypothèque que Julie avait apportée en dot à ce mariage... (V, 741)

Hypothèque, comme on le pense bien, toute morale, et dont M. Joseph tente précisément de dégager les siens par une science qui puisse les retenir dans la sphère concrète, terre à terre, réservée normalement à la chronique, inscrite dans l'espace matériel et formée de valeurs tangibles. Ainsi, l'allusion déjà citée à la constitution d'un royaume pour ainsi dire hors du monde rappelle aussi, pour M. Joseph, la nécessité d'opérer à la faveur des signes tangible offerts par la matière. La « ronde d'espaces organisés pour l'espoir terrestre » (V, 743) dont M. Joseph se veut le pourvoyeur s'associe alors indéfectiblement à l'image floue, presque immatérielle qui s'attache pour nous au domaine du Moulin de Pologne et devient ainsi le seul objet tangible dont la chronique reflète la poursuite.

Les exemples abondent ailleurs, dans les *Chroniques*, pour confirmer qu'en définitive, les faits et les événements auxquels sont confrontés les personnages, par une démesure proprement tragique, n'ont de signification que métaphorique et métaphysique, accordée à la quête de ce « monstrueux objet » déjà évoqué dans les premières pages de *Pour saluer Melville*, et que seule l'obtention des preuves d'une puissance hors nature peut parvenir à juguler. Ainsi, par exemple, dans *Noé*, la constitution des tous les grands domaines dont la chronique dresse la liste, en s'arrêtant sur le cas exemplairement romanesque d'Empereur Jules. C'est à cette occasion que le genre de la chronique trouve aussi ses limites, éprouvant la nécessité de déléguer au roman l'expression ultime d'une postulation insensée. C'est ce cadre que, pourtant, *Le Moulin de Pologne* ne prétend guère investir, cantonné en définitive dans les limites d'un dénouement banal, décevant, voire insignifiant.

Un peu à la manière des récits de Conrad, mais avec les accents d'une médiocrité insigne, l'issue laisse place aux exclamations hallucinées du narrateur au sujet de la fin de Léonce, dernière victime du destin des Coste dont la teneur n'est pourtant jamais élucidée. Tombé dans l'opprobre et

l'avilissement par sa fuite avec une « gourgandine », Léonce, *parce qu'il est un Coste*, donne encore un éclat retentissant à cet ultime naufrage, tout entier réductible au sordide dévoiement d'une famille en décomposition. Marque d'une grâce à rebours, qui convie ses élus à toujours se perdre et à se jeter délibérément dans le néant par goût de l'Absolu ? Ou simple effet de lecture portant sur des événements rapportés par un narrateur sordide, petit bossu satanique dont l'esprit fumeux réduit les désastres à sa vile mesure ? Le mauvais goût, l'excès, la calomnie, la surenchère qui confèrent au *Moulin de Pologne* son esthétique de farce macabre, quasi ubuesque par moments, trouveraient ainsi leur justification dans la formule adoptée par cette « chronique de notaire », où les Atrides adoptent les traits hideux et prosaïques d'une lignée de médiocres notables provinciaux : tel est aussi, pour Giono, un des gages de la modernité, qui retentit comme l'invitation formelle à composer, pour l'heure, la chronique d'un « Sud imaginaire ».

2. La chronique d'un sud imaginaire : l'homme revisité.

Si finalement les *Chroniques romanesques* s'avèrent profondément novatrices, c'est au fond bien davantage par l'emploi du second terme que par le premier : cadre nettement circonscrit ; procédés réalistes dans l'exposé des situations, des conditions sociales ou des ambitions personnelles, comme on le voit à propos de Firmin dans *Les Ames fortes* ; enfin composition en parallèle de « scènes de la vie de province » et de « scènes de la vie privée » fournissent par conséquent le matériau de récits, où seule importe cependant la valeur métaphorique et métaphysique des enjeux. Poursuite et exécution du criminel, selon la trame policière adoptée dans *Un roi sans divertissement* ; ascension sociale et affirmation de soi dans le roman d'apprentissage que constitue *Les Ames fortes* ; grandeur et décadence d'une famille pour *Le Moulin de Pologne*, « scène de la vie de province » etc., rien que de très conventionnel, au premier abord, dans ces textes apparentés à des genres déjà nettement affirmés, usant de recettes, de formules avec lesquelles le lecteur se trouve déjà familiarisé. Tout l'art de Giono consiste alors à remodeler les apparences, à les détourner vers

une finalité nouvelle, en particulier lorsqu'il s'agit de donner à des personnages banals, anonymes et sans relief des raisons implicites puisées au plus profond de la métaphysique : placer ainsi dans la bouche de Saucisse, vieille coquine à l'expérience sans borne, les réflexions les plus amères sur « la marche du monde », où pousser, par quelques formules lapidaires, l'introspection du narrateur errant des *Grands Chemins* jusque sur les voies d'une mystique confraternelle, relèvent déjà d'une audace que seuls les épaves bekettiennes ou l'éruçant Bardamu de Céline parviennent à égaler.

Cependant, nul ne semble plus éloigné que Giono de la complaisance à la régression ou au dérisoire : si quelques-uns, parmi les personnages principaux des *Chroniques*, apparaissent comme des errants ou des vaincus, c'est moins par une incapacité constitutive ou par une incomplétude désolante, que par le désir d'une voie plus haute, d'un cheminement sans compromis vers l'Absolu, qui va jusqu'à se confondre avec la désertion ou avec l'ascèse, auxquelles Giono accorde une place si prépondérante dans ses derniers récits, *Le Déserteur* et *L'Iris de Suse*. Avant d'envisager cette question fondamentale, qui correspond à un bouleversement singulier dans le mode de représentation de l'homme par lui-même, il convient toutefois d'examiner la spécificité du cadre que Giono désigne sous l'expression de « sud imaginaire ».

De fait, s'il entend dresser une chronique, c'est aussi bien celle d'un pays dont il se sent fait, qui alimente et détermine une véritable géographie intérieure au point de proposer, dans l'invention d'une ultime formule succédant aux *Chroniques*, l'esquisse de « certains caractères entourés de leurs paysages »⁵. A ce titre, il convient d'ores et déjà de distinguer deux espaces et deux époques qui, partant des données du réel, les modèlent au vu de documents imaginaires reflétant une invariable postulation : montagnes du Trièves ou du Diois pour *Un roi sans divertissement* et *Les Ames fortes* ; haute et basse Provence pour *Noé* et *Le Moulin de Pologne*, tandis que *Les Grands Chemins* brouillent et joignent tout à la fois les deux espaces. Quant aux époques, nous verrons qu'elles se laissent appréhender dans un jeu d'aller-retour nettement plus complexe, caractéristique des *Chroniques romanesques*,

⁵ Prière d'insérer, dans l'édition courante d'*Ennemonde et autres caractères*, Gallimard, 1968.

mais aussi de la constitution du monde moderne qui relie les deux rives et unit dans une même angoisse ancestrale et dans une même solitude les hommes du XIX^e et du XX^e siècle.

Pour ce qui concerne l'espace et le paysage, on peut d'ailleurs remarquer d'entrée que, nettement mieux identifié que dans les premières œuvres de Giono, il fait aussi l'objet de descriptions infiniment moins fournies, procédant bien davantage par pointes et par traits, en allusions et en images incisives, à la limite de l'abstraction. La descente du narrateur dans la vallée après les premières chutes de neige de la saison, dans *Les Grands Chemins*, donne lieu à de curieuses remarques qui, en quelque sorte, désincarnent le paysage, le vident de sa substance et dissolvent tout l'espace tangible, le réduisant à son négatif, réinvention abstraite et délectable d'un monde aboli :

Je me promène dans une plaque photographique : les arbres sont blancs et le jour noir. On est vraiment intéressé par tout ce qui n'est pas naturel. Si tout était d'aplomb, arbres noirs et ciel clair, je ne prendrais pas le même plaisir. Dans le contraire des choses, la curiosité devient gourmande. (V, 560)

La nature cruelle tend ainsi elle-même vers son contraire, allant jusqu'à se dissoudre pour former un spectacle d'initiés, en dehors même de toute référence à un pays réel. De fait, ici, loin de faire naître l'angoisse que suscite le village anéanti par la neige au début d'*Un roi sans divertissement*, le paysage transfiguré par l'hiver s'adresse à un initié, à un esthète qui se délecte et se cantonne dans l'inversion naturelle des choses. On ne peut sur ce point qu'établir le parallèle entre ce regard distant et les vues professées par Giono lui-même, sur une Provence qu'il considère comme un « pays noir », pays du mystère et de la tragédie latente admirablement dépeint par Shakespeare⁶ ! Car en définitive, qu'il s'agisse du paysage écrasant de blancheur des hautes montagnes du Trièves, ou des bois de chênes verts dispensateurs de ténèbres, battus par les vents et par l'orage, à la fin des *Grands Chemins*, c'est toujours le même espace qui se fait jour, soumis à la fatalité, à la matière qui dépasse l'homme et l'abolit, espace de démesure qui ramène l'existence individuelle à

⁶ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, p. 34.

des proportions infinitésimales, qu'on s'en accommode – le narrateur des *Grands Chemins* dans le passage précédemment cité – ou qu'on s'y oppose avec toute la vigueur réclamée par le crime et le sang versé, comme s'y attelle Langlois dans *Un roi sans divertissement*.

Le « sud imaginaire » de Giono apparaît donc bien comme le creuset fondamental de tous ses mythes personnels, comme un espace réinventé en fonction de projections intérieures qui trouvent leur expression et leur cohérence dans l'œuvre accomplie, érigée au regard d'une expérience où se fait jour l'impossibilité métaphysique de la vie. Il ne faut donc pas s'étonner de voir un vaste contexte culturel s'arroger les prérogatives de cet espace réinventé, façonné sous l'éclairage de mythes anciens accordés à la tonalité du récit dont ils investissent la teneur. S'il ne procède pas en scientifique, Giono tire du moins des traités d'anthropologie et d'ethnologie consultés alors un ensemble de faits, de traits généraux qui, dans une perspective comparatiste et malgré tout profane, permettent de dégager un ensemble de constantes susceptibles d'alimenter la première des *Chroniques*. L'exemple le plus significatif reste précisément le hêtre d'*Un roi sans divertissement*, directement issu des observations anthropologiques consignées par Frazer dans *Le Rameau d'or* au sujet des pratiques religieuses de quelques peuples primitifs, distinguant certains de leurs morts en disposant leur corps à la fourche des grands arbres⁷.

Aussi, dans le cours du récit, voit-on s'accumuler les allusions permettant d'identifier ce domaine de référence, qui discrédite en retour tout progressisme historique. La géographie conçue par Giono se veut en effet, en

⁷ James George Frazer, *Le Rameau d'or*, R. Laffont, « Bouquins », 1981. Dans le chapitre qu'il consacre au culte des arbres, Frazer rapporte une moisson de faits et d'anecdotes qui, assortis de nombreuses variantes, annoncent ou rappellent de façon troublante l'étrange rituel évoqué dans *Un roi sans divertissement*, esquissent une semblable atmosphère où se côtoient violence et solennité. Ainsi, p. 269 : « Chez les tribus de la race finno-ongrienne, en Europe, le culte païen avait lieu surtout dans les bosquets sacrés [...]. Le centre du bois, du moins chez les tribus de la Volga, était l'arbre sacré auprès duquel tout cessait de compter. C'est devant cet arbre que les adorateurs s'assemblaient, et que le prêtre prononçait ses prières ; c'est au pied de cet arbre que l'on sacrifiait les victimes, et ses branches servaient quelquefois de chaire. [...] / Les Ostyaks et les Woguls, deux peuples de race finno-ongrienne, en Sibérie, avaient aussi des bois sacrés dans lesquels on n'avait le droit de rien toucher et où l'on suspendait la peau des victimes des sacrifices. » Cf. également, un peu plus loin, pp. 281-282, les pratiques chamaniques consistant à placer le crâne de ceux que la tribu distingue au creux des troncs de sapins, dans certaines forêts de Sibérie.

premier lieu, intemporelle, et en ce sens débarrassée de tout folklore, apte à laisser se détacher une conception anthropologique où s'illustrent les constantes de l'homme nu. Déniant à sa Provence tout ancrage régionaliste, Giono se plaît à confronter les êtres qu'il invente aux données incontournables du réel et à ses métamorphoses, c'est-à-dire d'abord, pour lui, à l'expérience d'un pays noir et solitaire, perclus de menaces ancestrales, qui incite à se façonner des refuges et renvoie par là même à l'homme de tous les temps, au primitif aspirant à la sécurité d'une grotte, comme aux paysans avides de l'apaisement dispensé par la voûte ; à un temps circulaire et replié sur lui-même, s'adjoint ainsi un espace tout en rondeur qui offre enfin la sécurité et le sentiment de complétude tant recherché :

[...] Tout ça avec le bon sens que donne aux choses humaines l'englobement des voûtes de cavernes. Ces cavernes qui ont été la première armure et dont on retrouve ce soir la magnifique protection. (III, 467)

Quand, forte d'un tel contexte, se manifeste l'Histoire en marche, c'est toujours dans une perspective dérisoire ou futile, comme cette affiche « Texaco » qui reflète le passage bien inutile et vain de la technique, ou ailleurs, dans *Les Grands Chemins* par exemple, les bulletins d'informations radiophoniques qui se font l'écho de la ridicule valse ministérielle minant les fondements de la jeune IV^o République. Aussi les références culturelles invoquées par Giono se placent-elles de préférence sous l'égide des grands mythes, quand ce n'est pas de toutes les mythologies mêlées, propres à faire apparaître, dans la permanence des postulations religieuses, une éternité humaine conciliable pourtant avec l'attrait de la violence. Ainsi, dès l'ouverture d'*Un roi sans divertissement*, c'est sous des traits fort étranges, à tout le moins exotiques, qu'apparaissent les villageois perdus dans les premières neiges et les premiers brouillards de l'automne :

Tous ces visages, qu'ils soient d'hommes, de femmes, même d'enfants, ont des barbes postiches faites de l'obscurité des pièces desquelles ils émergent, des barbes de raphia noir qui mangent leurs bouches. Ils ont tous l'air de prêtres d'une sorte de serpent à plumes, même le curé catholique, malgré l'*ora pro nobis* gravé sur le linteau de la fenêtre. (III, 459)

Toute distinction d'origine, de race, de religion semble ici se dissoudre à la faveur de quelques visions fugaces qui pointent l'universalité des postulations et préfigurent les pratiques sanglantes dont M.V. fera si grand usage. Ce sud imaginaire revêt donc un caractère rustique, dominé par une nature sombre et menaçante bien proche de la « forêt obscure » de Dante, forêt intérieure dont le « fond de Chalamont », lors de l'épisode de la chasse au loup, se fait l'écho, en un parallèle des plus significatifs. Qu'on se reporte seulement au début de la battue :

C'était un drôle de matin. Tous, plus ou moins, nous nous étions souvent affrontés seuls contre les dessous de la solitude et des bauges ; les endroits où une bête sauvage quelconque défend le peu de chaleur qu'elle a réussi à se faire, en recroquevillant ses cuisses sous son ventre. Ce n'était pas la première fois qu'on était en face des forêts d'hiver et, le val de Chalamont, pour tout dire, ce n'était qu'un val un peu plus touffu, un peu plus noir, un peu plus mal famé que les autres.
Et après ? Qui n'en a pas en lui-même ? (III, 530)

Cette nature menaçante trouve donc son équivalent exact dans l'univers intérieur des protagonistes qui, s'il ne donne lieu à aucune analyse de type psychologique, s'exprime en images et se charge de signification, au gré des références qui l'accompagnent. Ainsi, tout aussi bien, c'est l'espace urbain qui, dans *Noé*, débouche sur une vision mythique dont le voyage à Marseille déploie tous les possibles. A l'ouverture toutefois, c'est Manosque, lieu de l'écriture, qui dispose pourtant en images singulières le contenu programmatique de la chronique :

Il y a de petites places désertes où, dès que j'arrive, en plein été, au gros du soleil, Œdipe, les yeux crevés, apparaît sur un seuil et se met à beugler. Il y a des ruelles, si je m'y promène tard, un soir de mai, dans l'odeur des lilas, j'y vois Vérone où la nourrice de Juliette traîne sa pantoufle. Et dans le faubourg de l'abattoir, à l'endroit où il n'y rien qu'une palissade en planches, j'ai installé tous les *paysages* de Dostoïevski [...]. (III, 613)

Très vite, cependant, à ces « décors » qui fournissent à l'écriture son arrière-plan mythique, Giono adjoint incontestablement sa part de mythes personnels d'où surgit la recreation de Marseille, « une ville d'or semblable à une couronne de roi, semblable à une vaste couronne d'élu » (III, 712). C'est à ce titre qu'on pourrait légitimement parler, à propos de *Noé*, de métamorphoses

du réel : il ne s'agit plus seulement de transposer les données du vécu en une sorte de « portrait de l'artiste par lui-même » (III, 644), comme se plaît à le dire Giono, mais bien de rendre compte des abîmes qui naissent d'un espace mouvant, improbable, sujet à caution jusqu'à engendrer la nécessité de créer, entre les vides laissés par l'interprétation et par le doute. Ainsi, dans ce texte faussement autobiographique, et bien plus sûrement, selon l'éclairage fourni par l'auteur, « autographique », lorsque Giono s'attache à évoquer « ses prisons », ce n'est en aucun cas pour en fournir la plate relation, mais pour faire surgir par contraste, de cet espace impénétrable et ténébreux, les figures lumineuses et chatoyantes venues alimenter la création romanesque : c'est le cas du personnage d'Adelina White, au nom antiphrastique, mais aussi du rêve d'immensité océanique, de cet espace infini, tendu vers l'inconnu et instrument du destin auquel Herman donne tout son retentissement dans *Moby Dick*, inspiré, d'après *Pour saluer Melville*, de l'adversité qui mine sa relation avec Adelina, la femme rêvée.

Même lorsque, défiant sa pente naturelle, le narrateur s'astreint, non sans malice, à la transcription minutieuse de la vie, au cours de l'épisode du tram 54, cette nouvelle « nef des fous » qui donne lieu, dans le parler marseillais, aux expressions les plus pittoresques pour désigner la folie⁸, la vision simultanéiste qui s'y fait jour convoque très vite l'imagination, une imagination qui compense obligatoirement les insuffisances de la perception, mais qui permet aussi, au fil des spéculations et des hypothèses, d'échafauder à partir de cet échantillon d'humanité, la représentation la plus noire de l'homme commun. A travers cette vaste fresque fragmentée et éclatée, d'apparence incohérente et discontinue, empreinte de subjectivisme et d'arbitraire dans ses choix, ses commentaires, ses suppositions, son dénouement, véritable tremplin pour l'imagination, transparait donc en filigrane le mécanisme du désir, mécanisme complexe où se dévoile jusqu'au désir de se perdre, qui compte parmi les nuances subtiles qui caractérisent l'*hybris*. L'*hybris* c'est, ne l'oublions pas, la condition même d'un art de démesure, en même temps que ce

⁸ « Prendre le 54 », dans le jargon de Marseille, c'est, nous dit l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade », p. 673, note 1, se rendre à l'hôpital de la Timone qui, jusqu'à une époque récente, abritait l'asile psychiatrique.

que Nietzsche dénomme, dans *La Naissance de la tragédie*, la clé d'une « vision tragique du monde »⁹ : une conception esthétique en découle alors qui, plaçant le créateur en surplomb du flux négateur de l'existence, de son horreur sublime exprimée par Silène, compagnon de Dionysos et accompagnateur populaire du nouvel art tragique, s'inscrit en faux contre l'idéalisme apollinien. Ce refus, en même temps que la postulation envers un art de démesure, caractérise si bien *Noé* qu'on pourrait lui appliquer, du fait du bouleversement formel qu'il représente, le commentaire que Nietzsche apporte au sujet de la tragédie, et qui l'éloigne définitivement du pessimisme de Schopenhauer : le désir de n'être pas rejoint le vœu de mourir au plus vite, en un monde où la violence et le crime sont les composantes majeures de la vérité, un monde « où se révélait toute la démesure de la nature à la fois dans la joie, la souffrance et la connaissance », si proche en cela de l'univers des *Chroniques*.

« Tout ce qui, jusque là, avait valu comme limite, s'avéra une apparence artificielle : la « démesure » se révéla la vérité. »¹⁰

Nietzsche, une fois encore, permet donc de jeter sur l'entreprise des *Chroniques* un éclairage singulier, cru et violent, dont la teneur, sans coïncider tout à fait avec le projet original de Giono, avec une forme narrative en étroite harmonie avec l'art de notre temps, ou avec une multiplicité de registres tout à fait particulière, confère à l'œuvre sa gravité et sa hauteur : ne négligeons pas le fait que nous ne possédons, du théâtre grec archaïque et classique, que le pan tragique, qui s'accompagnait, au sein d'une même représentation, de bien d'autres morceaux, propres à en alléger le propos. De même ici, dans *Noé*, la référence aux maîtres de la Renaissance, Brueghel en particulier et, implicitement ici, Jérôme Bosch, ne sauraient effacer les parallèles qu'on ne manquera pas de dresser avec le roman moderne, l'*Ulysse* de Joyce en particulier, dont *Noé*, pétri de références bibliques et mythologiques, offre une version méditerranéenne tout entière tournée vers la confrontation de l'artiste avec le désir, à commencer par le désir créateur. La flambée vitale qui s'y

⁹ « La vision dionysiaque du monde », *op. cit.*, p. 299.

¹⁰ *Ibid.* .

déploie ne peut ainsi que coïncider étroitement, dans sa substance, avec la diversité des facettes qui caractérisent l'existence, comme si *Noé*, précisément, n'était que la tentative pour rendre compte de la poussée vitale dans sa totalité contradictoire.

Le sud imaginaire de Giono, proche en cela de celui de Faulkner, ne saurait donc se départir d'une vision de l'homme revisité, où une nouvelle conception du monde surgit précisément du rétrécissement des points de vue. Subjectivisme réducteur, arguera-t-on, mais qui, si l'on veut bien s'abstenir de tout jugement, se veut d'abord l'effet de l'isolement des consciences et de la faillite des idéologies, poussant Giono au refus de l'engagement et à la recherche souveraine d'une vision anthropologique sans fard, à certains moments tragiques, mais toujours dénuée de parti pris et de faux-semblant. Cette façon de considérer le travail de l'écrivain et de repousser ainsi toutes les bornes de l'invention romanesque, dans le contexte littéraire de la France de 1947, dominée en amont par les réticences de Valéry¹¹, en aval par l'idéologie sartrienne, n'est pas si commune pour qu'on renonce à le remarquer. La modernité de Giono doit donc se comprendre comme la nécessité de montrer l'homme en proie au besoin impérieux d'*être*, en dépit de tout ce qui le nie, depuis les forces naturelles, qui permettent du moins, par moments, l'immersion dans le sacré (*Un roi sans divertissement*), jusqu'à l'éclatement des consciences, à l'isolement nés du machinisme et de la frénésie urbaine. L'itinéraire de Langlois entraîne, au début de *Noé*, ce commentaire laconique, qui unifie, sur quelques points au moins, l'époque des *Chroniques* et inclut leur propos dans la conscience des temps modernes, depuis le XIX^e siècle, au cours duquel se déroule la première d'entre elles :

¹¹ A propos de Valéry, on peut dire que Giono élabore un art du récit, prépare la consécration du romanesque selon une perspective qui, sinon dans ses constats, souvent proches, du moins dans ses incidences esthétiques, se situe aux antipodes. Qu'on cite, par exemple, la fameuse phrase souvent citée, reprise et déformée, notamment par Breton en tête du premier *Manifeste du surréalisme*, Gallimard, « Folio essais », 1924, p. 17, assurant qu'il se refuserait toujours, après Valéry, à écrire un roman qui commencerait par : « *La marquise sortit à cinq heures* », et l'on pourra constater qu'à chaque instant, Giono tente de prendre à rebours cette condamnation de l'arbitraire romanesque pour mieux mettre en valeur, dans la prétention du roman à atteindre tous les possibles, l'impossible même, conçu alors comme l'envers de l'existence et de sa contingence. Cf. également, à propos du jugement de Valéry sur le roman, le fragment tiré des *Cahiers*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 2, p. 1162.

Epoque de prise de conscience de la solitude humaine, de 1800 à 1900, les hommes ont fait l'apprentissage des temps modernes. Mais, par la force des choses, quand ils étaient devenus ouvriers qualifiés, ils mouraient, et ils ont été remplacés par d'autres qui sont maintenant obligés de se débrouiller dans les temps modernes avec des talents de société et de bricoleurs. Ce qui donne, j'en conviens, des résultats stupéfiants de super concours Lépine ; mais la grande machine continue à ne pas vouloir marcher. (III, 624-625)

A l'ironie des dernières remarques, s'ajoute une remise en cause radicale de l'historicisme et du providentialisme d'état, confirmée, de façon implicite, par le croquis pris sur le vif de l'humanité en action, immergée dans la neutralité apparente du jeu social et des activités communes. C'est donc dans les marges d'un banal itinéraire qui conduit pourtant aux extrémités de la folie (de ceux que l'on observe ? du narrateur ?) que se trahissent les apparences d'une civilisation, « civilisation de l'olive » qui, pourtant forte de ses ascendants épiques ou tragiques (Marseille, la ville grecque, doit obligatoirement faire songer à l'invocation des mânes au début de la cueillette, étroitement inspirée de la cérémonie conduite par Ulysse dans l'*Odyssée*), multiplie à plaisir, dans ses représentants les plus anodins, les démonstrations d'*hybris* et les effets de l'adversité tragique. L'expression neutre qui prétend caractériser essentiellement l'épisode du tram 54, reflet d'un compte rendu minutieux, ne peut ainsi parvenir à masquer un recours appuyé aux métaphores triviales qui, tout à la fois, impriment la dérision et la hauteur tragique à cette foule anonyme et débonnaire :

Nous approchons d'un arrêt qui donne accès à plusieurs quartiers du sud de Marseille. Ici, il faut être très attentif, quelques personnes vont descendre. Déjà, une partie de la limaille que nous avons aimantée et que nous traînions à nos marchepieds se détache et saute sur le trottoir. [...] Je n'ai pas le temps de les cataloguer pour imaginer les combats auxquels ils courent (Oh ! je sais qu'ils sont tous des héros, c'est-à-dire des êtres qui ne veulent pas être domptés. Mais ils le sont un peu chaque jour, et c'est à ces Waterloo quotidiens qu'ils courent). (III, 796-797)

Ce qu'il convient de remarquer ici, c'est non seulement les marques d'une vision péjorative de la foule, mais aussi la totale remise en cause dont cette évocation témoigne : « limaille » emportée vers des « Waterloo quotidiens », la masse d'individus aux instincts grégaires qui justifient ce morceau de bravoure constitue en effet une galerie de portraits bien problématiques, portraits en mouvement, dissous au gré de contours flous, qui

les réduisent, voire les assimilent à leurs propres renoncements, d'où n'émergent çà et là qu'une somme de désirs frénétiques, qui les asservissent avant de les nier. En suivant par exemple la petite coiffeuse aperçue à proximité de la rue de Rome, dont l'évocation morcelée couvre tout l'épisode, le narrateur glisse progressivement vers des commentaires et des images préparés de longue date par le contexte et la multiplication des traits équivoques. Après une pause significative, qui la montre en train de s'oublier dans la contemplation d'une affiche de cinéma, c'est dans un salon de coiffure qu'on la retrouve quelques pages plus loin, confirmant l'hypothèse du narrateur sur sa profession, et autorisant par là même toutes les hypothèses, du moins toutes les extrapolations et tous les fantasmes à venir, ceux qui la réduisent en sujet de turpitude et en objet de plaisir :

[...] Dans la boutique, près de la rue de Rome, la coiffeuse assise sur un petit tabouret est en train de manucurer des mains d'homme. Elle est semblable à ces beaux yachts de plaisance ancrés au large des eaux territoriales, où l'on joue à la roulette et où l'on boit du whisky défendu, où l'on vient se casser la gueule et vomir, et se droguer ; dans les beaux flancs de ces yachts propres et blancs. (III, 814)

Ne nous méprenons pas toutefois quant à la teneur de tels propos, dont la crudité ne doit pour autant faire oublier la consonance amoralisée. A l'interrogation éthique dont *Un roi sans divertissement* se fait l'écho et qui ouvre l'ère des *Chroniques romanesques*, Noé fait succéder le tableau d'une humanité incertaine, sans distinction du bien et du mal, sans norme éthique par conséquent, livrée au seul vertige des passions qui, à l'occasion, distillent aussi la grâce. En ce sens, la vocation à être ou à se perdre qu'éprouvent certains personnages d'exception n'est jamais que le signe d'une haute aspiration, que les divers narrateurs des *Chroniques* ont précisément pour fonction de verbaliser. Mais par là aussi, les *Chroniques* ouvrent la voie à d'autres formules esthétiques, plus outrées et plus improbables encore dans le dessin d'une humanité en pointillés, soumise à la tyrannie du hasard ou de l'irrationnel contenus dans les notations en cascade de *Cœurs*, *passions*, *caractères*, par exemple ; une humanité dont la psychologie impossible indique la voie de la grâce dans l'accès au néant.

Le cas du dernier des Coste, à la fin du *Moulin de Pologne*, qui clôt la période des *Chroniques*, apparaît à cet égard des plus révélateurs, puisqu'il montre dans la débauche, la fuite et la corruption l'accomplissement inverti du destin. Si ce dernier cas reste d'ailleurs problématique, dans l'impossibilité de statuer qui frappe aussi bien le narrateur que le lecteur au sujet de cette issue, d'autres exemples paraîtront moins ambigus et peut-être plus à même de mettre en évidence le lien maintenant établi entre l'invention d'un espace romanesque et les bouleversements anthropologiques que suppose la conception des *Chroniques* : ainsi, le narrateur de *Noé*, en empruntant de nombreux traits au romancier, sème le doute, mais c'est avant tout par l'invention d'un espace mythique qu'il s'affirme, tandis que le biographe est bien en mal de mettre en rapport ce tissu serré d'anecdotes et d'inventions avec une existence réelle qui, par le fait, apparaît comme suspendue¹². Ce n'est donc qu'à l'occasion d'une expérience existentielle fondée sur l'intuition de l'improbable, sur la révélation d'une existence minée et comme hantée par l'intrusion de la fiction, dans le début du récit, que peut surgir sans entrave un espace mythique auquel *Noé* accorde enfin toute son ampleur. Ce n'est pourtant, comme nous allons le voir, que dans son rapport à l'*impossible* que l'infinité des possibles qui s'étale alors dans *Noé* peut prendre toute sa valeur et apparaître comme une solution métaphysique privilégiée.

¹² Robert Ricatte, dans la notice de *Noé* pour la « Bibliothèque de la Pléiade », pp. 1421 *et sq.*, s'y essaie en vain et doit reconnaître la primauté de l'invention romanesque, au sein d'une chronique qui se veut précisément celle de la création littéraire.

3. Intuition de l'impossible

La vision du monde portée par les *Chroniques* serait ainsi marquée par l'expression d'un rapport impossible au réel, déterminé par la contingence de l'être, aussi bien dans sa perception que dans son accès à l'Autre. Les incompatibilités fondamentales entre les impératifs de la civilisation et l'exercice du désir engendrent ainsi un malaise, qui convie en retour à toutes les combinaisons de l'imaginaire, jusqu'à l'élaboration d'une vertigineuse casuistique qui puisse assurer l'être de sa propre présence et confirmer par là même le poids ontologique du monde. Cependant, à la manière de Thérèse dans *Les Ames fortes*, la certitude d'être se nourrit précisément, par contrecoup, de l'assurance de donner accès au néant, de contenir en soi une béance vers laquelle tout tend à se dissoudre, les individus comme les certitudes morales dont ils découlent ; ainsi les Numance dans *Les Ames fortes*, mais aussi bien la foule anonyme de *Noé*, ou les êtres de fiction qu'ils engendrent, garantis pour leur part de la menace de dissolution par l'espace souverain de la fiction. En effet, comme *Noé* le donne à lire, les *Chroniques*, déclinant tous les possibles

jusqu'à miner les fondements événementiels du réel, témoignent d'une entreprise qui les meut vers l'Impossible, marque d'une essence pressentie, jamais atteinte, sinon dans la déconstruction du réel à laquelle s'attache la fiction. Le contexte méditerranéen, empreint d'orientalisme par moments, fait même songer à l'importance de la pensée gnostique dans une entreprise romanesque assez comparable, *Le Quatuor d'Alexandrie* de Lawrence Durrell, mais qui se mue ici en voie d'accès vers l'inconnaissable à la faveur même des mythes personnels de l'auteur : la connaissance de Dieu, c'est-à-dire du monde dans sa totalité, devient par le fait connaissance de soi.

De fait, la géographie et l'anthropologie romanesques constituées par Giono ne paraissent si suggestives qu'en formant une entité mythique, le mythe étant ici ce qui supplée à l'insignifiance et à l'insuffisance ontologique du réel. A la formule d'exorcisme que le narrateur déroule au seuil de *Noé*, on confrontera au préalable le développement suivant, extrait de *Triomphe de la vie*, œuvre d'explication et de transition où Giono livre sans détour une des clés de sa métaphysique :

Pour que l'homme supporte le fait que le monde a été créé, il est obligé chaque jour, parfois à chaque heure, à tout moment, de refaire en lui-même la création du monde. (VII, 1115)

On comprend mieux, par ce détour, les formules inaugurales de *Noé*, où l'auteur semble s'ingénier à dénier tout crédit à sa propre création, pourtant entée sur l'expérience de l'écriture, en une référence des plus tangibles qui met en cause le récit déjà publié d'*Un roi sans divertissement* :

Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux. (III, 611).

Quant aux expressions consacrées, distinguées par les italiques, elles manifestent l'usage au second degré d'une formule qui clame, après guerre, l'avènement de la littérature engagée et du témoignage. Giono la détourne ainsi malicieusement à son profit, consacrant par là même les droits imprescriptibles de la fiction alors que tout, à l'ouverture de *Noé*, vise à donner l'illusion d'une expérience vécue dont le narrateur entend établir la chronique, expérience dont

il ne restitue pourtant que le contenant, l'enveloppe accidentelle pour mieux faire surgir, de l'émergence d'un monde à naître, sa teneur substantielle. Le discrédit gagne alors tous les éléments de la chronique, et jusqu'au narrateur lui-même, qui n'apparaîtra dans le cours du récit que comme le succédané fictif de l'auteur, sa reconstruction mythique dont les aventures en forme de parabole (la cueillette des olives, la visite à la Thébàïde, l'examen des photographies qui lui fournissent l'inspiration des « Noces ») signalent pourtant un point commun avec l'auteur : l'adhésion au mensonge métaphysique et la foi en la vérité romanesque.

A cet égard, le texte multiplie les indices et les mises en garde concernant ce foisonnement narratif, véritable explosion de récits divergents, qui sont moins issus de la chronique de Marseille à l'époque du narrateur, ou durant les années folles, ou au temps mythiques des dynastes (les télescopes d'époques soulignent déjà l'impossibilité du genre), que de celle de l'imagination au travail et de « l'œuvre en chantier », selon la formule célèbre de Joyce. Ainsi s'exprime dans *Noé* non seulement le droit, mais le caractère impératif et incontournable de l'arbitraire et du hasard. Si l'on ne peut dénier l'élaboration de constructions narratives signifiantes dans *Noé*, Giono s'efforce à l'inverse de signaler comme amorce de la poussée créatrice l'inscription dans le réel du hasard souverain ; c'est le cas notamment dans l'épisode-clé d'Empereur Jules, où le narrateur se plaît à montrer après coup l'arbitraire, dénonçant la suspension du récit au-dessus du vide, phénomène virtuel encore brouillé par la multiplicité des possibles romanesques. Ruinant ainsi l'essence de la réalité poétique, il vide par là même, à force de dispersion, celle de la réalité observée, par exemple au cours de l'épisode du tram 54, s'appropriant de la sorte une destination au néant inscrite dans la substance même du réel. Ainsi, l'épopée d'Empereur Jules aussitôt terminée, le narrateur en sape les fondements, dénonce les hasards de l'inspiration et se plaît à multiplier les possibilités de dénouement, jusqu'à inverser à l'extrême la perspective, notamment à partir de la rencontre du Fuégien :

En réalité, je crois que tout simplement les deux hommes firent bon ménage. Empereur Jules est un sentimental. C'est ce qui explique sa dureté ; et sa fidélité à

Mustang. Et le drame ordinaire vient encore une fois du bon ménage. Il n'y a qu'à imaginer que c'est le Fuégien qui meurt le premier.

J'aimerais assez, dans ce cas-là, le faire mourir lentement. De la poitrine, comme c'était la mode à ce moment-là. Une *Dame aux camélias* de la mer Egée. (III, 782)

Le caractère incongru et hautement improbable de la dernière formule signe là le parti pris délirant de la fiction, jeu de bascule et de déconstruction incessant qui, minant les sources invoquées, laisse place à la pure création poétique, réductible par certains aspects à la seule invention verbale : c'est le cas notamment dans l'épisode des « paroles gelées », qui distillent à l'infini l'amorce de tous les possibles contenus dans le « plan cavalier » d'*Un roi sans divertissement* (III, 636-637). On doit en outre remarquer, dans ce souci d'éclaircissement systématique de la fiction, le recours à la rupture chronologique, qui dément *a posteriori* un épisode déjà livré à l'ordre du tangible, puisque entièrement constitué et achevé. Il faut ajouter enfin qu'au-delà même du caractère arbitraire et insolite de cette fausse chronique, ce sont les tremplins offerts à l'imagination par le visible qui sont frappés d'incohérence, à tout le moins d'incongruité, conférant à ce roman de la ville, roman de Marseille réinventée, sa tonalité orientale, perceptible aussi bien à travers une invention narrative débridée, qui emprunte beaucoup au pouvoir d'envoûtement des conteurs arabes, que dans sa postulation très tantrique vers l'ascèse et l'épuisement des désirs. A cette occasion surgissent les motifs fantaisistes qui conduisent l'imagination dans ses ultimes retranchements, par la magie d'un simple angle de vue, d'une situation inattendue ou d'une image encore vierge de toute interprétation rationnelle : ainsi, le cordonnier Jules, modèle lointain du mythique Empereur Jules, qui présente de lui-même l'aspect improbable d'une divinité orientale :

[...] Je m'extasie en constatant encore à quel point il y a désaccord flagrant entre son buste, ses bras, son visage rêveur (qui contient dans les plis autour de sa bouche et le regard de ses yeux une très populaire tendresse un peu triste) 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 [...]. (III, 768-769)

Ces identités improbables, Giono en joue tout au long du roman et projette ainsi sur les figurants anonymes qui peuplent indifféremment l'arrière-

plan de la fiction (le « plan cavalier » d'*Un roi sans divertissement*) ou l'espace de la ville l'image des passions, dont cet *hybris* grecque qui invite tous les êtres à s'affirmer ce qu'ils sont, dans une spirale de démesure : Milord l'Arsouille, le dynaste de l'Ouvèze, le Saint Jérôme de Buis, le père de la mariée des « Noces », autant de figures de la souveraineté du désir qui, ailleurs, adopte l'apparence d'une sagesse peu commune, et confère aux plus humbles la philosophie secrète qui porte conjointement les fruits d'une amère lucidité et les baumes de l'apaisement. Il est ainsi réservé aux personnages bucoliques rencontrés dans la dernière partie d'exprimer, en des dialogues faussement virgiliens, les constats qui sous-tendent toute la conception du roman et livrent une vision désabusée mais sereine de la condition humaine. C'est le cas du chasseur-philosophe qui adresse, à propos de son chien, quelques recommandations au narrateur, mettant en cause la vitalité et la contradiction des instincts dans un style dépouillé et elliptique, proche par certains aspects de la veine poétique et aphoristique adoptée par René Char pour son « théâtre de plein air » :

Sifflez-le et descendez. Moi je vais monter par là en biais. Mais je ne bougerai pas tant que vous ne serez pas au moins en bas près des saules. Ce n'est pas que c'est difficile de tout mettre d'accord : c'est que c'est impossible. Ah ! les gens qui aiment ont du souci. (III, 836)

Ici, c'est donc l'incohérence et la discontinuité du réel, éclaté en entités morcelées, isolées, inaptées à accorder les contradictions des instincts et du désir, qui sont en cause ; il en résulte une essentielle impossibilité éthique – malgré son attachement pour son maître, le chien répond à l'appel de son instinct chasseur et rappelle les exigences de l'animalité – qui signe aussi un impossible rapport au réel. Le thème court d'ailleurs à travers tout le récit, y compris considéré du point de vue de sa propre élaboration. Ainsi, comparant comme on l'a vu, la chronique à venir ou à faire aux tableaux de Brueghel, le narrateur dénonce les insuffisances de l'écriture, son incapacité à opérer une synthèse et à former enfin un art total, à la mesure des exigences ontologiques nées d'une vision du monde en pleine dissolution :

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. Et on a beau ne faire attention qu'au cochon rose et à l'acier du couteau qui l'égorge, on a en même temps dans l'œil le blanc des plumes, la rondeur du corsage (ainsi que la rondeur des seins pourpres), le brun du tonneau et le bleu des merles. 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, 642)

La réflexion recoupe alors les considérations déjà citées sur la musique, et confirme la nécessité de mettre en place un art narratif nouveau, dépouillé, en dépit des apparences véhiculées par son matériau référentiel, de toute fonction figurative, afin de rendre compte aussi bien de la complexité inextricable du réel que de son abolition au profit d'une machine ingénieuse et inutile qui rende à l'homme la responsabilité de la création : nef des fous ou bateau-livre, *Noé* se veut par conséquent le dépositaire d'une expérience vécue, rêvée, transfigurée jusqu'à fournir l'assurance d'une matière tangible à laquelle opposer la dispersion et l'inconsistance de la réalité. Aussi bien que *Les Ames fortes*, mais avec une préoccupation plus ouvertement poétique, qui justifie d'ailleurs le dévoilement de tout le matériau brut qui entre en composition dans la fiction, telle la vision expérimentale d'un récit en coupe, *Noé* propose donc une formule singulièrement novatrice qui, génératrice d'une conception du monde originale, dénonce de l'intérieur les procédés qui la supportent. Giono, composant le portrait de l'artiste au travail, décompose par là même, au ralenti, ses propres *coups*, non seulement dans le but d'éclairer d'un jour nouveau la philosophie de l'art, mais encore, jetant le discrédit sur notre adhésion au réel, dans celui d'appeler son lecteur à la recreation intérieure et incessante de l'univers.

Tout converge en fait, dans les *Chroniques*, pour dire l'intuition d'un impossible rapport au monde que la mise au jour des mécanismes créateurs tente de conjurer, l'espace de la fiction constituant par excellence le lieu d'élection qui absorbe sans partage son créateur : on le voit au début de *Noé* dans l'insistance que met le narrateur à souligner la tyrannie exercée sur lui par les personnages créés, mais le plus souvent, l'espace réinventé à la mesure de son créateur forme un milieu qui porte à son comble l'épanouissement de soi, tout à la fois ontologique et narratif. Qu'on se reporte par exemple à Thérèse,

viscéralement attachée à *son* auberge, unique élément à figurer dans sa seule version, et qu'elle présente comme la matrice d'un monde à soi, véritable « château intérieur » qui la préserve comme un couvent et donne accès à tous les au-delà de l'imagination. Le dialogue qui s'amorce avec son contradicteur souligne alors cette dimension qui consacre le récit de Thérèse comme pure invention narrative :

Eh ! bien, Thérèse, qu'est-ce que vous en dites de tout ça ? Vous êtes là, vous écoutez cette histoire sans piper. Est-ce que vous vous souvenez de ce que vous disiez, vous, de votre auberge, tout à l'heure ?

- Comment veux-tu que j'oublie mon auberge ? C'était tout ce que j'avais pour vivre. Ceux qui ont des mille et des cent peuvent s'en fiche. Moi pas. J'étais là-dedans comme au couvent. (V, 397)

Parce que les êtres et les choses qui constituent l'univers familier trahissent, se dissolvent ou se dérobent, parce que les identités se brouillent et que le vertige de la négation fait rage, dans un monde en suspens, il y a donc obligation existentielle à revenir aux sources de la création pour « être un monde ». Car, dans le même temps, la description se dépouille de tout pittoresque, et on assiste au désancrage progressif de l'écriture face au réel, à la nature en particulier, dont le style de *Colline* par exemple, soulignait l'hostilité mais préservait la cohérence, dans le corps à corps implacable qu'elle imposait à l'homme. Dans les *Chroniques*, au contraire, et comme le signale Giono lui-même dans sa préface, le paysage est mis à distance : par la place plus restreinte qu'il occupe, certes, comme on l'a déjà souligné, mais surtout par la manière de l'envisager, comme déréalisé, nié, discrédité. L'exemple emprunté précédemment aux *Grands Chemins*, à propos de l'inversion des couleurs dans la forêt enneigée reste significatif à cet égard, mais plus encore, dans l'ensemble des *Chroniques*, c'est l'image d'un monde d'apparences, tout en trompe l'œil, véritable décor de théâtre parfois aussi grossier que les éléments en papier mâché du grand-guignol : celui-ci projette alors le discrédit sur un milieu tout en surfaces, qui dénonce en retour ce que *Noé* appelle « le côté fond des choses », odeur monstrueuse qui, seule, signale de manière tangible l'appel du néant et le vertige des passions qu'il génère.

Cette image très baroque du décor de théâtre comme mise en abyme de l'existence dans sa teneur inessentielle, comme mise en scène revendiquée des illusions qui couvrent la représentation, parcourt d'ailleurs de manière emblématique *Un roi sans divertissement*, où le château de Mme Tim, investi d'une multitude de décors, est censé préserver Langlois de l'attrait du vide, perspective vertement démentie par l'expérimentée Saucisse :

Je ne veux pas dire que mon histoire est extraordinaire, mais c'est pour vous expliquer que Mme Tim avait peut-être beaucoup d'espoir en tout ça : terrasses, vestibules, salons, théâtre ; que pour les terrasses, les vestibules et les salons, je manquais peut-être d'expérience, mais que pour le théâtre, il ne fallait pas essayer de m'en conter. Je savais de quoi c'était fait et je pouvais très bien imaginer que, dans un autre ordre d'idées, les terrasses, les vestibules, les salons étaient faits de la même farine. Qui fait un pain immangeable. Je suis orfèvre. Si on se force on vomit. Et il y en a qui préfèrent crever plutôt que de passer leur vie à vomir, ou à faire ce qu'il faut pour manger de la viande. (III, 577)

Reste cependant à indiquer comment s'opère, de façon concrète et minutieuse, le passage d'un impossible rapport au monde, dont *Un roi sans divertissement* dresse le constat et constitue l'impasse ou, si l'on préfère, l'issue impossible, à l'expression même de cet *impossible*, rendu enfin visible par l'intermédiaire du récit achevé. Un exemple flagrant nous en est fourni par un texte de transition déjà mis à contribution, *Pour saluer Melville*, biographie fictive de l'auteur de *Moby Dick*, qui dit bien plutôt les rapports obscurs et mystérieux qui relient l'expérience réelle au travail créateur, préparant ainsi la voie à la constitution des *Chroniques*. L'invention de la baleine blanche, création mythique qui tisse ce que Giono appellera, dans les *Entretiens avec J. Amrouche* une véritable « anatomie des anges »¹³ est ainsi désignée comme la transfiguration du sentiment d'adversité, du pressentiment tragique né de l'issue fatale d'un amour impossible, la rencontre sans lendemain d'Adelina White dans les vertes collines d'Angleterre. Démontrant la solitude des êtres, l'isolement né de destins divergents qui trahissent les « délires de la faiblesse et l'amertume de l'impuissance » (III, 32) l'aventure pourtant lumineuse contée ici révèle sans compromis la « cruauté des dieux » dans une création romanesque confinant au tragique. L'adversité, la hantise de l'échec et la

¹³ *Op. cit.*, p. 263.

complaisance au désastre alimentent ainsi les rapports entre la haute figure, héroïque et cruelle d'Achab avec le monstre improbable, effigie de la blancheur qui désigne aussi l'attrait du néant et détermine la quête de l'impossible. L'être de lumière, ange improbable et pur agent du destin qui adopte ainsi les traits de la baleine Moby Dick dans une allégorie préfigurant les créations modernes qui, des romans de Conrad aux *Fragments d'un paradis* de Giono, dressent le bilan de la condition humaine, se fait ainsi l'écho de l'angélique et bien nommée Adelina White de *Pour saluer Melville* qui, mieux que tout développement biographique et historique, dénonce aux yeux de son créateur l'impossible « recherche de la pureté » transposée dans le roman de Melville.

Avec une inspiration maîtrisée qui, usant du monologue intérieur, exprime le tourment des consciences hantées par la faille et par un sentiment d'humanité révolue, Giono rejoint ainsi la lignée des créateurs d'univers qui, comme Conrad ou Faulkner, investissent les sujets et les genres connus pour mettre leur humanité à l'épreuve des données du monde moderne et des moyens – techniques, sociaux, spirituels – qu'il offre pour dépasser ou sublimer une animalité qui la déchire. La lignée héroïque qui, notamment à travers le Saint-Jean de *Batailles dans la montagne*, incarnait, dans sa lutte contre la blancheur terrifiante du glacier, le refus de l'adversité, laisse alors place à un art plus en retrait, où triomphent les constructions de l'esprit, convertissant l'échec en un somptueux cérémonial dressé vers l'impossible : la royauté conserve jusqu'à un certain point, dans les *Chroniques*, ses privilèges, dont le moindre n'est pas ce nouvel « Austerlitz » de la battue au loup, liturgie grandiose qui se pare de tous les qualificatifs monarchiques, dans *Un roi sans divertissement*.

En effet, à défaut d'être agent du destin, tout simplement parce que la condition humaine ne saurait se démentir – qu'on songe, au même moment, au Caligula de Camus, recourant à toutes les extrémités de la violence et du sang après avoir constaté que « les hommes meurent et ne sont pas heureux »¹⁴ – les

¹⁴ Albert Camus, *Caligula, Théâtre, récits et nouvelles*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 16.

héros nouveaux qui font leur apparition dans les *Chroniques* se définiront selon deux principes divergents : soit par leur propension à fuir le Mal dans un élan de sublimation qui les conduit vers l'anéantissement, comme c'est le cas de Langlois, vestige de la période héroïque qui prétend encore au respect d'une éthique ; soit par leur capacité presque mimétique à devenir eux-mêmes destin, c'est-à-dire porte sur le néant, sur l'inconnu du hasard et sur l'improbable, comme tendent à l'être tous les narrateurs des *Chroniques*, inventeurs de leur propre condition : on le voit, bien sûr, à travers le narrateur de *Noé*, mais tout aussi bien dans la « *marche à suivre* » (V, 451) que s'est forgée Thérèse dans *Les Ames fortes*, et qui couvre la conception même du récit, ou dans l'odieuse parodie que donne le vil bossu du destin des Coste à travers *Le Moulin de Pologne*. Autant de textes qui, érigeant la fiction narrative en finalité ultime, dénoncent leur contenu de l'intérieur pour mieux mettre en évidence le vide sur lequel ils prennent place.

Reste à examiner le cas, exemplaire selon nous, des *Grands Chemins*, dont le titre très évocateur parvient à instituer cette véritable mystique du néant par le renfort de sa propre trivialité, ou de l'ignominie de son protagoniste, l'artiste. Personnage douteux, inspirant un dégoût et une réprobation qui infirment toute compassion, l'artiste parvient pourtant, de par son infamie sans nuances à inspirer au narrateur une sorte d'attachement fraternel, une passion qui, sans jamais ouvrir sur la moindre introspection, meut pourtant toute la mécanique du récit qu'elle emporte vers son terme. Le refus de la psychologie qui, un peu comme dans *L'Etranger*, convie à ne voir du narrateur que la face visible qu'il montre aux autres, débouche pourtant sur un face-à-face, un jeu de démesure déjà enclenché par les frères Jason de *Deux cavaliers de l'orage*, où l'identité ne surgit que du meurtre consenti du double. L'exploration de l'impossible passe ainsi par la mort de l'Autre, pour ainsi dire *vécue* et comme redoublée, par les mots, dans le déploiement de la chronique.

Pourtant ici, il paraît légitime de voir dans le reflet de soi offert par l'artiste au narrateur une version très particulière du double. Il apparaît en effet d'abord comme cet individu problématique et improbable qui alimente, par la suite, tout le déroulement des psychologies fictives formant la trame de *Cœurs*,

passions, caractères : la fluidité des contours est ainsi maintenue par l'absence de description, seulement compensée par l'abondance de détails récurrents et malsains, ces écœurantes « pâquerettes de salive » par exemple, qui confèrent à l'artiste la stature dérisoire et provocante d'un paria sans origine, « fumier » sans foi et sans nom près à toutes les trahisons pour le triomphe de l'illusion et de l'artifice. Car de manière plus troublante encore, il apparaît, jusqu'aux dernières pages du récit, comme un individu sans histoire et sans passé, surgi de rien pour s'acheminer vers nulle part, en une traversée des apparences qui fait de cet être sans visage un météore que seule distingue l'obstination dans la bassesse, l'avilissement et la trahison de soi jusqu'à l'impossible, jusqu'à se dissoudre dans la mort dont le narrateur consent à tracer le point final.

Figure de l'errance et de l'exclusion, déraciné, ombre fugace venue de nulle part pour distiller la magie vertigineuse et gratuite de ses tours de cartes, l'artiste au fond s'apparente au paria, dont on connaît la fortune dans l'imaginaire du XX^e siècle en occident. Il y acquiert en effet une sorte d'aura religieuse nouvelle, dans le refus de toutes les compromissions sociales d'une civilisation progressiste et mercantile, dans l'assentiment accordé aussi aux forces du néant et de la mort, voie vers laquelle il ouvre, la perte de lui-même guidant vers l'Absolu. Les multiples dénominations qui en font un être insaisissable, toujours menacé et en suspens dénoncent aussi un entourage de dupes, près à se satisfaire ou, au contraire, à s'élever contre l'ample système d'illusions porté par sa pratique des cartes. L'analyse des causes qui ont conduit ses partenaires de jeu au massacre convient ainsi le narrateur à des réflexions qui mettent en cause son évanescence de tricheur invisible, traître de génie qui pulvérise chez ses compagnons toute assise existentielle :

Ce soir-là, dit-il, il a été encore plus invisible que d'habitude. Alors ? Trop invisible : il fallait bien qu'ils trouvent un truc. De guerre lasse, ils l'ont accusé de tricher, au hasard. Et c'était vrai. Alors ils l'ont vu. (V, 615)

Processus remarquable où l'invention précède la vision, le jeu mis en place par l'artiste engendre ainsi des mondes qui l'instituent tour à tour pourvoyeur en divertissements et fauteur d'illusions, convie à l'amour le plus désintéressé qui soit – celui du narrateur, son porte-parole – comme à la haine

la plus irrationnelle, qui transforme les individus les plus falots en furies, en ces « flambeaux humains » qui, pour *Noé*, annoncent la proximité des dieux. Qu'on y prête attention, d'ailleurs : l'artiste, ici, reste porte ouverte sur l'invisible, cette « porte toujours ouverte » (V, 552) dont il constitue le viatique et débouche vers l'inconcevable, qui suppose aussi l'oubli de soi jusqu'à la rage de se perdre. Il s'institue ainsi ange d'ambiguïté, l'artifice inaperçu conviant au vertige de l'anéantissement, et le jeu à la ruine, matérielle ou ontologique, selon qu'il porte sur les biens dont les partenaires sont prodigues, ou sur la « croyance en soi », que l'art défie et dissout. Le récit porte d'ailleurs pour une grande part sur l'évanouissement progressif de l'artiste, auquel le narrateur met fin tout en s'instituant comme relais ; non pas dans le récit *a posteriori* qu'il serait à même de livrer, de fait, mais dans l'éternel présent du récit achevé, propre à saisir le monde en plein surgissement. A ce titre, la dissolution de l'artiste devient un spectacle de choix, qui lui confère la force et le pouvoir occulte d'un pur esprit, souverain dans son crime comme il l'est dans tous ses actes. Alors le narrateur d'ironiser devant le déploiement stratégique des gendarmes, visant à l'arrestation de l'artiste après le meurtre gratuit de la vieille Sophie, dernier trait ironique indiquant le renoncement significatif à toute « sagesse ». L'immatérialité de l'artiste, cependant, se joue des bataillons de villageois, arrimés à la fallacieuse défense de la faiblesse et du droit :

Je suis sûr que les gendarmes sont en train de leur faire prendre des formations savantes en nasse ou en filet à poissons. Qu'est-ce qu'ils croient avoir à prendre ? Un filtre de papier gris aurait encore la trame trop grosse. (V, 629)

Il convient toutefois encore de chercher à savoir pourquoi et comment cette image récurrente du vide et du rien, du pur esprit et de l'infiniment ténu parvient à exprimer au plus près l'accès qu'autorise l'artiste vers l'impossible. On peut dire pour conclure que l'artiste, à travers la maîtrise du jeu, parvient à concilier de manière fulgurante deux ordres antithétiques, la spirale infernale qu'il introduit par ce biais dans le village anéanti par la neige surmontant la banalité quotidienne et la neutralité du jeu social parce qu'elle convie aux acrobaties ontologiques et métaphysiques les plus périlleuses, comme du moins

le style elliptique de la chronique tend à le laisser entendre. Ainsi, usant des entités sociales les mieux éprouvées – le café du village, lieu de convivialité et d'échange, la participation des gros propriétaires terriens, pétris de suffisance et d'aisance matérielle – l'artiste projette soudain en pleine lumière ce que Caillois désigne comme la métaphysique du jeu : le masque et le vertige. Masque social, pour une bonne part, dénoncé par l'artiste dans sa pratique virtuose qui fait planer sur toute l'assistance l'ombre de l'illusion ; mais aussi vertige du risque, qui redonne soudain à la vie tout son prix, décuplé par l'artiste dans le jeu de sa vie même, brandie et comme suspendue dans le geste mystérieux qui confère la seule certitude possible d'être au monde :

[...] Il se découvre, il décompose, il triche au ralenti ; pour peu, il expliquerait. Or, les bons petits copains, là autour, ont beau être froids comme glace, ils font ça pour jouer, comme tout le monde ; donc ce qu'ils misent leur tient à cœur ; à chaque instant, le ventre de l'artiste passe à un millimètre des cornes. (V, 550)

La référence tauromachique souligne ici la nature de l'enjeu, lui imprime le caractère essentiel que suppose la prise de risque, selon une perspective toute métaphysique ; on connaît suffisamment la fortune de l'art tauromachique chez nombre d'auteurs modernes, parmi lesquels Georges Bataille et Michel Leiris, chez qui elle participe d'un accès au sacré dans la chorégraphie qui accompagne l'exposition à la mort. Or, qu'est-ce, sinon un ballet virtuose, que le jeu déployé par l'artiste, à la fois dans la manipulation des formes et des couleurs, dans la maîtrise et l'abolition du hasard, tout entier soumis à sa volonté, enfin dans la mise en jeu de soi-même à la faveur du risque ? Un des premiers tours à donner lieu à une démonstration s'impose ainsi par la rapidité du style, par un rythme haletant qui souligne la magie de ces gestes virtuoses derrière lesquels l'artiste lui-même disparaît :

Il cherche la dame de carreau : elle est dans sa manche. Il parle du valet de pique : il le sort de son soulier. Il répond à la dame de trèfle qui lui fait censément des confidences : en effet, elle est sur son oreille. D'autres font coucou de dessous sa chemise, de son col, de sa braguette, de sa ceinture ; montrent leur cœur, leur carreau, leur trèfle ou leur pique, rentrent, sortent, disparaissent, s'en vont on ne sait où. Je ne sais plus où donner de l'œil. Il claque des mains : elles sont toutes là en paquet dans sa paume. Alors, il joint les talons, ferme les yeux et se raidit comme un piquet. (V, 490)

Tenant compte de la valeur symbolique, de la fonction de parabole qui s'attache au personnage de l'artiste, virtuose de l'illusion érigeant ses combinaisons pour mieux manifester le vide qu'elles surplombent, on saisit au passage tout ce qui s'attache, pour Giono, aux finalités dernières de l'écriture. Aussi les *Chroniques*, empruntant les motifs banals censés constituer l'identité même du genre – et *Les Grands Chemins*, compte-rendu du parcours de deux errants entre deux saisons, ne fait pas exception à la règle – les rassemblent inlassablement en combinaisons improbables jusqu'à toucher au plus près le pressentiment de l'impossible, accès à l'absolu du crime, de l'anéantissement ou de la perte de soi à la faveur des gestes quotidiens. Aussi l'image de Langlois, avec sa silhouette équivoque de justicier fasciné par la vue du sang sur la neige, abîmé dans la contemplation du retour de l'être à l'indifférencié que manifeste le contraste violent et scandaleux du rouge sur l'infinie blancheur, ne doit s'imposer que pour sa beauté emblématique et sa valeur d'annonce : désormais, le genre de la chronique s'accommode en effet d'arguments moins outrés qui manifestent d'autant mieux le caractère de prétexte qui s'attache aux intrigues, délibérément et obstinément tournées vers la quête d'un Absolu.

4. Poésie et Vérité

Le « Grand Œuvre » que constitue à nos yeux les *Chroniques romanesques* gagne toute sa valeur dans la formulation d'un incontournable paradoxe entre le discours de vérité à laquelle elles prétendent, et l'invention « romanesque » qu'elles supposent et qui justifie pleinement la recréation subjective du monde à laquelle elles se livrent. Il est temps par conséquent d'approfondir l'hypothèse, pour le moins audacieuse, énoncée précédemment à propos des formules liminaires de *Noé*, à savoir que l'appellation du genre repose non sur une optique réaliste, ce qui s'impose d'évidence, mais sur l'invention d'un genre auquel Giono donne forme en en détournant un autre de sa finalité première et de ses caractères attendus. Un peu à la manière dont les *Caractères*, composés en 1961, se jouent de l'allusion aux moralistes du XVII^e siècle contenue dans leur titre, à La Bruyère en particulier, pour se lancer dans l'invention fantaisiste d'une psychologie abyssale, les *Chroniques romanesques* expérimentent un mode d'expression où puisse se concilier le rapport quasi clinique d'événements quotidiens avec leur surgissement dans l'imaginaire et la transfiguration qui l'accompagne. C'est le cas, de manière

avérée, pour *Noé*, mais un tel parti pris esthétique, nous allons le constater, n'est pas sans conséquence sur la conception de l'ensemble des *Chroniques*.

D'entrée de jeu, *Un roi sans divertissement* se présente ainsi comme un récit de vérité qui prétend, par le recours à la fiction et par l'intermédiaire attendu de la beauté, à une vérité plus haute que le simple compte-rendu auquel se livrent la plupart des témoins. Dans sa structure même, et dans la formule policière à laquelle il fait appel, le texte prétend en effet à une « connaissance des choses » que seuls quelques initiés, dont Langlois, semblent détenir : les interrogations du narrateur au sujet du hêtre de la scierie, qui entraînent celles qui suivent au sujet de la lignée des Frédéric, puis des V. dont il peut observer librement les descendants, la convocation de témoignages en cascades ensuite, prétendent ainsi atteindre le fond des choses à propos d'événements lointains, n'ayant semble-t-il survécu à l'emprise du temps que par le sombre prestige dont ils sont revêtus. Pourtant, contre toute logique, le narrateur réfute, à tout le moins dépasse le point de vue scientifique de l'historien, en un passage déjà cité où il revendique, en contrepoint, l'établissement de la beauté. Ainsi, lorsque l'historien, figure officielle, amoindrit son témoignage sous couvert de rigueur et de bienséance, le narrateur se sent en droit de suppléer les manques laissés par l'écriture réductrice, interprétative et scientifique des événements au moyen d'une vision personnelle, subjective et librement incisive portée par sa conception de la chronique. La poésie, dans son sens étymologique, se veut ainsi porteuse d'une vérité qui coïncide pleinement avec l'expression scandaleuse de la beauté, avec tout l'arbitraire, la gratuité et l'amoralisme que cette notion suppose, et que fuit précisément l'historien. Ce dernier, sous les traits de Sazerat, n'hésite pourtant pas à assumer la paternité de plusieurs monographies d'histoire locale consacrées à quelques figures plaisantes et pittoresques de bandits de grands chemins, mais se dérobe devant les faits obscurs qu'il contraint alors le narrateur à exprimer de son propre chef :

Sazerat cependant connaît l'histoire. Tout le monde la connaît. Il faut en parler, sinon l'on ne vous en parle pas. Sazerat m'a dit : « C'est par délicatesse. On l'a considéré comme un malade, un fou. On s'arrange pour que ça ne fasse pas époque. On est assez sûr de soi pour savoir qu'on ne va pas se mettre du jour au lendemain à

arrêter les cars sur la route mais on est jamais sûr qu'à un moment ou à un autre on ne sera pas poussé à quelque extravagance. Tant vaut qu'on ne parle pas de ces choses-là, qu'on attire pas l'attention là-dessus. (III, 457-458)

A ce pan refoulé de la mémoire collective, qui excède en tous points les bornes de l'histoire locale, à lire ou à écrire, la chronique oppose donc un discours de vérité et de beauté qui, dans la quête esthétique qu'elle reflète et recueille en elle-même, introduit une distance salutaire où pourra se dire l'incontournable vérité et le scandale de la condition humaine. On comprend par la même occasion les modalités énonciatives choisies par Giono pour formuler ce discours de vérité : à la période des « divertissements », disposés selon une sensible gradation vers la consécration du néant et qui suppose l'intercession des témoins-récitants, on opposera donc les passages revendiqués par le narrateur et qui semblent se complaire au face-à-face, au spectacle cru de l'inconcevable dans la distance qu'autorise pourtant l'invention poétique. L'ineptie et la vacuité du récit d'Anselmie à propos des derniers instants de Langlois entraînent ainsi sa brusque prise en charge, en quelques formules grandioses, par le narrateur, soudain transi par l'explosion, qui est aussi celle de la beauté fulgurante à laquelle consent finalement Langlois de par son geste :

Eh ! bien voilà ce qu'il dut faire. Il remonta chez lui et il tint le coup jusqu'après la soupe. Il attendit que Saucisse ait pris son tricot d'attente et que Delphine ait posé ses mains sur ses genoux. Il ouvrit, comme d'habitude, la boîte de cigares, et il sortit pour fumer.

Seulement, ce soir-là, il ne fumait pas un cigare : il fumait une cartouche de dynamite. (III, 605)

L'emploi d'une tournure modalisée indique suffisamment la part d'hypothèse, et par conséquent la brèche par laquelle s'engouffre la fiction qui se dévoile ici, mais débouche presque instantanément sur une figure d'élucidation, lapidaire et elliptique, où se découvre, nue et crue, la froideur appliquée aux instants qui précèdent la mort. Dans le même temps, c'est le mimétisme qui, peu à peu, a convié Langlois à la reconnaissance de M.V., l'intuition, l'attrait instinctif qui le rendent semblable à « un chien qui flaire un gigot dans un placard » (III, 485), qui se diffusent au narrateur, et par lui, au

lecteur, en une subtile approche de la vérité que seule autorise la communion esthétique. L'enquête conduite par Langlois, et l'élucidation des mobiles, s'accompagnent ainsi de mises en scène et de répétitions successives par lesquelles le justicier suit les traces de l'assassin. C'est le cas par exemple, pour tous ces développements significatifs consacrés au pouvoir de la messe et des objets du culte, qui débouchent sur l'intuition d'une vérité jusqu'au bout informulable : la plénitude offerte par le divertissement, et son pouvoir sacré qui semblent échapper au curé lui-même, malgré les questions insistantes de Langlois :

- Vous m'excuserez, monsieur le curé, dit Langlois mais, est-ce que, dans les villages, à côté, là, dans le canton, on a mis aussi de belles choses dans les églises ?

- Certes, répondit le curé. Et même, nous sommes les plus pauvres, nous. [...] Il y a à Clelles, notamment, un ostensor qui vaut une fortune.

Langlois était à ce moment-là tellement près de connaître toute la vérité qu'il demanda si ce qu'on appelait l'ostensor, ça n'était pas cette (il chercha son mot) chose ronde ?

- Précisément, dit M. le curé, avec des rayons semblables au soleil. (III, 484)

C'est en ce sens que Langlois conserve aussi toute sa stature héroïque, dans le silence qu'il s'impose et que le début de *Noé* s'efforce d'ailleurs de mettre en valeur comme une marque de dignité face à la conscience de la solitude, inscrivant dans ses traits mêmes l'assurance des vérités incontournables et de cette « connaissance des choses » qui lui offrent pourtant sa stature magistrale. Pour autant, comme on l'a vu, l'itinéraire de Langlois recouvre une grande part d'initiation, dont il sort grandi par sa faillite tragique, mais qui dispose ses éléments tout au long du récit, par un subtil balisage qui laisse le lecteur en position de voyeur. Le personnage du procureur s'illustre ainsi par un moralisme clairvoyant mais ambigu, qui pousse Langlois dans ses derniers retranchements tout en profitant pleinement des spectacles qu'il procure. Le léger badinage qu'il déploie au cours de ses visites ne prend ainsi toute sa portée qu'extrait de la sphère mondaine où les récitants le situent, lui qui conduit pourtant Langlois à éprouver l'universalité de la condition humaine :

A un moment même, ce procureur royal qui était si imposant se mit à dire des bêtises. Sans doute pour dérider notre Langlois : « *Méfiez-vous de la vérité*, dit ce procureur (paraît-il) *elle est vraie pour tout le monde* (Pas besoin d'aller à l'école

jusqu'à vingt ans pour trouver ça.) Et d'ailleurs, après ce *bon mot*, Langlois, en effet, se dérida. Il lui en fallait peu, n'est-ce pas ? (III, 515)

Ainsi la chronique se veut-elle moins révélation que rappel des vérités éternelles, des évidences de la condition humaine, et en particulier de la mort avec laquelle il faut composer, et, qu'en un parcours tragique ou dérisoire, accordé aux moyens particuliers fournis par chaque époque, le romancier se doit de remettre au jour. De là aussi tous les corollaires qui découlent de la présence incontournable de la mort, état prolongé par la conscience de la solitude, de la contingence et de la promesse d'échec universel porté par le système du divertissement ; vérité aussi qui se diffuse dans la banalité des constats, d'une absolue trivialité, dont sont issus la plupart des personnages des *Chroniques*, véritable galerie d'errants, de misérables, de déclassés, conservant pourtant, par delà ou du fait de leur pessimisme noir une hauteur, une dignité remarquables. L'humilité et la conscience de la faille déterminent alors une noblesse de forme qui, à ces seules conditions, diffuse pleinement sa grâce, comme dans ce monologue imaginaire que Saucisse, lors de la réception chez Mme Tim, prête à un Langlois « au bout du rouleau » :

Et savoir tenir la conversation à Arnaude qui à ma gauche bat des cils, c'est mon affaire. Et savoir reconnaître les gentilleses rose-pomme de Cadiche à ma droite, soyez tranquilles, vous allez voir, je sais très bien. [...] Croyez-vous que je pouvais négliger Mathilda ? Le désert est un pays de diplomates. Je ne peux courir aucun risque, même pas celui de vous dire où je vais et où je vous mène, Mme Tim, ma bonne amie [...]. (III, 579-580)

Ainsi, une fois encore, c'est grâce aux hypothèses, aux créations imaginaires et, au bout, par l'intercession d'une fiction dans la fiction que se donne à voir la grâce troublante de celui qui, tel un dandy à la stature héroïque et grandiose, compose avec la proximité et l'irrépressible attrait du néant. Les témoignages, y compris ceux livrés par les initiés, sont ainsi contraints à être reconstruits *a posteriori* pour saisir à distance une essence de la vérité qui dise librement, sans le détour des convenances sociales, une certaine horreur de l'existence, intolérable et inacceptable hors du contexte tragique façonné par la fiction. En manifestant d'ailleurs l'irruption dans le milieu inattendu d'une communauté rustique, la chronique peut alors se targuer d'un discours de sape,

profondément antiphilosophique en ce qu'il réfute toute possibilité de constat autre que les données immédiates de la condition humaine. Parmi celles-ci, la mort bien sûr, mais aussi l'isolement des consciences et l'impossibilité constitutive de toute communion, condamnant l'être tragique, comme Hamlet ou Antigone au début de *Noé*, à « être un monde », un monde en soi porté par le caractère irréductible, l'*ipséité* du héros qui le voue à la désintégration au contact d'autres lois, qu'on appellera tour à tour sociales, politiques ou tout simplement naturelles. L'incompatibilité des ordres qui constituent le réel, fragmenté à l'infini par la dispersion universelle, par la division des consciences en monades, détermine ainsi plaisamment des entités inconciliables dont le héros tragique, c'est-à-dire tout un chacun, fait les frais :

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. Antigone qui prend de la terre dans ses mains et en couvre le corps de Polynice n'a pas les mêmes mesures que Créon pour juger de la chose, en particulier ; et par conséquent des choses en général. C'est ce que veut exprimer la sagesse populaire quand, au sujet de choses extraordinaires, elle s'exclame : *C'est un monde !* (III, 620)

C'est ce monde qu'en un subjectivisme délibéré la chronique se propose de dévoiler comme vérité absolue, incontestable et incontournable, inscrite dans l'œuvre à lire et dans l'évidence qui la porte. En ce sens, mieux que tout autre, *Noé* se situe au cœur même de ce paradoxe qui lie indéfectiblement poésie et vérité. Récit de la fiction à l'état naissant, *Noé* se plaît, en particulier à travers l'épisode-noyau du tram 54, à épouser l'apparence d'une réalité banale, insignifiante et morcelée mais qui, dans le foisonnement narratif qu'elle suscite, se résout en une authentique création poétique, propre à extraire cette essence de la vérité que nous évoquions précédemment : l'insolite, l'effet de surprise, le jeu d'hypothèses que le narrateur tisse autour de chaque figure qui compose sa galerie de portraits représentent le lent acheminement vers un dévoilement de la vérité. La ville moderne y compose une sorte de microcosme où se donne à lire la vision en coupe de la civilisation contemporaine, réduite aux quelques médiocres succédanés qui autorisent pourtant, en réaction, l'irruption toujours attendue et intemporelle du tragique. Ainsi, à la gravité des

références invoquées, Giono confronte une image souvent dérisoire qui trahit l'ironie et un certain sentiment de l'absurde dans ce contexte de misère et de déréliction. Echafaudant par exemple les plus sombres hypothèses au sujet des physionomies qu'il voit se dessiner parmi la foule, il se place sous le patronage de Blake, qu'il cite pour noter aussitôt, nuançant sa vision de l'assassin :

[...] J'ai imaginé que par la rue Thiers ou par le Camas, descendait le tigre, l'assassin quittant sa victime, le *tigre qui brûle clair au sein des fourrés sans lumière* ; le tigre toujours un peu douanier Rousseau désormais. (III, 819)

Manière d'introduire une note d'humour, un exotisme débonnaire dans cet univers opaque dont la dispersion et les manques soulignent les insuffisances et déterminent les passions effrénées qu'elles engendrent. A ce propos, on peut remarquer dans *Noé*, et ailleurs dans les *Chroniques*, la propension de thèmes récurrents, accordés à l'univers technique de l'après-guerre manifesté en écho jusque dans *Dragoon*, à susciter un catalogue qu'on pourrait qualifier de réaliste, des passions. La frénésie de la vitesse, et en particulier la course automobile s'inscrit parmi ses thèmes pour indiquer le goût du risque, des démonstrations de virtuosité qui peuvent confiner à l'étourdissement : ici, c'est « l'albatros », descendant moderne du poète maudit que Baudelaire dépeint sous cette image allégorique dans *Les Fleurs du Mal*, que l'on suit dans son morose cheminement à travers la ville jusqu'à l'explosion fulgurante qui le montre au volant de son bolide, exerçant par sa prodigieuse habileté dans la conduite une liberté sans limites, suspendue au risque et à l'imminence de la catastrophe :

Il a parcouru assez vite toute la partie encombrée de charrois jusqu'à Saint Henri, profitant de toutes les échappées, doublant tous les véhicules : tramways, autos, camions, tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, n'ayant de code et de loi que le code et la loi de sa précision et de son habileté. (III, 819-820)

A travers le prétexte banal d'une course en voiture, c'est la vitalité instinctive qui s'exprime, en un morceau de bravoure où se fait jour un véritable corps à corps entre l'homme et sa condition, contenue dans les lois de la vitesse et de l'équilibre qui le rendent à l'entière responsabilité de son existence. Aussi, on ne s'étonnera pas de voir, dans les *Chroniques*, se mêler à

une forme de réalisme des activités quotidiennes l'évocation des plaisirs virtuoses, d'ordre métaphysique, qu'y prennent les grands initiés que sont, par leur ouverture à tous les possibles, les narrateurs de *Noé* ou des *Grands Chemins*. Ainsi, pour rester dans le domaine des activités mécaniques, ne voit-on pas ce dernier rivaliser en habileté, susciter l'ébahissement le plus total par la seule magie d'une démonstration en tracteur : l'adéquation parfaite du geste et de l'outil, par une sorte d'artisanat inspiré, devient ainsi l'équivalent du spectacle miraculeux offert par l'artiste à travers ses tours de cartes. Les termes, maniés d'ailleurs avec une apparente désinvolture, ne manquent pas de force pour souligner la valeur miraculeuse et quasi sacrée de cette démonstration :

Je manœuvre dans tout ça comme Dieu le père en personne. Je donnerais toute la paye de la journée pour que mon artiste, avec sa guitare et ses jeux de cartes soit dans un coin à se rincer l'œil avec ce spectacle de choix [...]. Tout le monde ne cesse de m'asticoter à l'aller et au retour, pendant des heures. Ils ne peuvent pas se rassasier du spectacle de cette terre qui se fend et se bouleverse comme du beurre. (V, 499)

Manifestant, dans le labour, une sorte de continuité et d'indifférenciation de la matière, le narrateur, malgré une incontestable exigence d'intégrité et de vérité du geste, trouve aussi sa limite dans le caractère réduit de l'enjeu, lorsque c'est la vie même que l'artiste tient en suspens, l'exposant sans cesse à la tentation de perdre ou de se perdre. A cet égard, tout le parcours du narrateur dans *Les Grands Chemins*, la voie royale de son initiation, si l'on ose dire, se situe bien dans l'adéquation recherchée et cultivée du geste et du désir, mais que la communion dans le crime peut seule accomplir sans partage. C'est cette suprême consécration qu'autorise finalement le sacrifice consenti de l'artiste qui, sous couvert de la loi, permet au narrateur de tuer l'objet même de sa passion, ce double de lui-même qu'il voit soudain s'anéantir, et dont il partage le crime et l'opprobre :

Je ne bouge pas. Il est à trois pas devant moi. Nous faisons ensemble la balade la plus extraordinaire. Il refait cent fois le chemin du village à ici. Il étrangle cent fois la vieille andouille. [...] Et sans me fatiguer, je l'accompagne [...]. Je l'étrangle avec lui [...]. (V, 632)

La structure du double, quasi obsessionnelle dans les *Chroniques*, comme elle l'est d'ailleurs dans tout le roman du XX^e siècle, prend ainsi tout son sens dans cette exigence de vérité absolue, dans ce parachèvement d'une expérience proposé par la communion dans la mort. Au thème du héros et du protecteur succède ainsi chez Giono celui de l'initiateur et du double, qu'inaugure *Deux cavaliers de l'orage*. Cependant si, à l'occasion des *Chroniques*, l'initiation perdure et se prolonge, c'est qu'apparaît une fraternité dans le mal, une attirance pour l'abîme qu'une expérience duelle, mort et narration de cette mort, autorise. C'est le cas, bien sûr, dans *Un roi sans divertissement*, avec Langlois et M.V. ou, de façon plus significative encore, dans *Les Grands Chemins* ou dans *Les Ames fortes*, où la disparition de Mme Numance favorise une sorte de glissement par lequel s'introduit et s'impose le récit de Thérèse.

Aussi, dans le même temps se dessine un nouveau paradoxe, qui porte sur la coexistence d'une réalité des plus ambiguës, dénoncée d'ailleurs comme fiction, et le caractère incontestable de l'œuvre et des vérités qu'elle supporte : la chronique, c'est un monde, un monde dont le caractère irréfutable réside précisément dans la gratuité, tandis que partout ailleurs chez Giono s'affirme la défiance à l'égard de la vérité des faits, quand seule s'impose une vérité intérieure, dans une recreation toute subjective du monde. Dans ce domaine, c'est le propos théorique contenu dans *Noé* qui semble le mieux indiqué pour formuler, en une sorte de profession de foi créatrice, l'art poétique de Giono :

J'aime mon métier. Il permet une certaine activité cérébrale et un contact intéressant avec la nature humaine. J'ai ma vision du monde ; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d'une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité de tous ses masques ; et la voilà *telle qu'elle est* : magique. Je suis un *réaliste*. (III, 705)

Ainsi s'affirme non sans provocation un parti pris esthétique qui se fonde sur un réalisme au second degré, réalisme philosophique et non pas esthétique, clairement exprimé dans l'expression de Goethe qui inspire le présent développement. L'art nouveau du roman tel que le définit Giono au cœur du XX^e siècle ouvre ainsi une liberté créatrice absolue qui trouve à

concilier l'expression du monde moderne et de son désarroi avec les exigences d'une quête que Langlois, Thérèse ou le narrateur des *Grands Chemins* reprennent à leur compte dans la fiction, mais dont la constitution et la justification métaphysique restent à jamais gravées dans *Noé*. Comme le pose de façon si pénétrante Heidegger dans son « Origine de l'œuvre d'art »¹⁵, la création « ouvre un monde » : rien ne semble exprimer plus justement l'art du récit chez Giono, où l'œuvre en chantier se justifie avant tout de s'édifier face au monde, à son improbabilité et à son évanescence, pour le redoubler et le façonner à l'image de l'homme. C'est dire ainsi la mise en place d'un véritable existentialisme esthétique, qui détourne une illusoire vérité événementielle en faveur d'une vérité originelle, dont elle devient le dépositaire, pour ne pas dire la châsse ou le reliquaire, manifestant à distance le point aveugle autour duquel elle s'agrège et qui la nourrit. Un tel bouleversement ne va évidemment pas sans conséquence, en particulier dans la constitution impérieuse d'un temps spécifique à la chronique.

¹⁵ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, « Tel », 1949, pp. 13 et sq.. De même que Heidegger ne cesse d'interroger l'essence de la vérité, Giono établit sur un motif semblable tout le fondement des *Chroniques romanesques*, qu'il désigne de fait comme un monde en soi et fait apparaître de l'intérieur comme régi par ses propres lois, exposé à ses origines, à l'état naissant de la fiction romanesque. On comprend mieux en ce sens l'intérêt du philosophe allemand pour l'auteur d'*Un roi sans divertissement* et des *Ames fortes*, même s'il reste à établir la teneur d'un dialogue destiné à rester à l'état virtuel, « conversation souveraine », mais au regard de l'éternité. De la visite à Giono effectuée par le maître de Fribourg-en-Brisgau, le biographe ne rapporte en effet que la marque de consécration que cela dut immanquablement représenter aux yeux de Giono. Cf. P. Citron, *op. cit.*, p. 496.

5. Effets de rupture et bouleversement du temps de la chronique

Dans son ouvrage-somme, *Temps et récit*¹⁶, Paul Ricoeur établit avec toute la rigueur nécessaire et dans un véritable souci d'exhaustivité les rapports qui lient l'écriture narrative et l'expression du temps. Or, on l'a vu, le terme même de « chronique » contient une référence explicite à cette fonction du récit, considéré alors comme le compte-rendu du temps envisagé dans son déroulement linéaire, en dehors de toute finalité avouée. Sans reprendre dans le détail nos propres observations, ni celles déjà exposées, fournies dans le commentaire de l'édition de la Pléiade sur le genre de la chronique, on peut toutefois rappeler qu'à l'origine au moins, il s'agit de rendre compte d'événements avec pour seule logique l'ordre des faits, et pour seul souci d'ordonnance celui de la chronologie, comme le confirme l'étymologie. Or, outre le problème posé par une telle notion appliquée à la fiction, ce qui frappe singulièrement à la lecture des *Chroniques romanesques*, c'est précisément les bouleversements qu'introduit la narration dans la linéarité du temps.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, Ed. du Seuil, « Points », 1983-1985.

De ce point de vue, *Un roi sans divertissement* apparaît en particulier comme le cas exemplaire d'un tel procédé étendu à toute la structure du roman. Quelques remarques s'imposent donc à ce sujet. En premier lieu la distance d'un siècle environ qui sépare le temps du récit (celui-ci s'ouvre à la fin de l'automne et au début de l'hiver 1843) de celui de la narration (à peu près vers l'époque de la narration, soit 1946). Un tel écart suppose évidemment de nombreux va-et-vient entre le XIX^e siècle et l'époque contemporaine, qui autorisent autant de parallèles, d'interprétations du présent à la lumière du passé et *vice versa*, au nom de l'intemporalité de la condition humaine. Ainsi, ce V., descendant du mystérieux criminel que refuse pourtant l'histoire locale, « jeune homme très brun, maigre, avec un peu de barbe, ce qui démesure ses yeux déjà très larges et un peu rêveurs », aperçu par le narrateur dans un petit jardin de curé rempli de roses trémières, absorbé par la lecture de *Sylvie*, de Gérard de Nerval. Transparaît alors de manière on ne peut plus elliptique une semblable angoisse, une identique inquiétude existentielle qui forme, entre les générations, un fort lien identitaire. De même d'ailleurs, les généalogies spectaculaires, parodie des anciens livres bibliques, marquant non sans quelque familiarité la continuité vigoureuse qui s'établit entre les tempéraments et les instincts. La beauté picturale du sang de Marie Chazottes, conjugée à sa blancheur, qui l'élit d'entrée pour le crime, se laisse ainsi deviner à la faveur de ses descendants que le narrateur, dans sa familiarité de chroniqueur, nous invite à contempler – et à apprécier – dans le présent :

La belle-mère de Raoul, tenez, c'est une Chazottes [...]. Et les Dumont, ils en viennent aussi, par la fille du cousin germain de la belle-mère de Raoul [...].

Les Dumont, ils sont blêmes, pas rouges ni bronzés, quoiqu'ils soient en parfaite santé. C'est ainsi qu'on peut, peut-être, voir Marie Chazottes : une petite brune aux yeux clairs, blanche comme du lait, vive et bien faite, comme la femme de Raoul. (III, 460-461)

Cette continuité des générations, qui emprunte fallacieusement les voies du temps historique, quant à lui repoussé et ravalé au rang de quelques épiphénomènes dérisoires, on l'a vu, se caractérise pourtant par son aspect répétitif, par la réitération incessante des mêmes gestes gradués indifféremment selon la linéarité des époques historiques, ou selon la circularité du temps

calendaire, qui signalent pourtant l'un et l'autre, sous l'ère profane qui est le propre de la modernité, le refoulement du temps sacré : si les mêmes désirs éclosent parmi les générations les plus distantes, ce sont aussi les mêmes impressions, les mêmes réactions qui émergent au retour des saisons : terreur à l'approche des jours sombres de l'hiver, ennui insurmontable qui naît de la blancheur d'un monde pulvérisé ou, ailleurs, de la succession monotone des travaux et des jours et qui, jusque dans l'emploi des pronoms et des temps verbaux, rassemble les hommes et les époques :

43 (1800 évidemment). Décembre. L'hiver qui avait commencé tôt et depuis, dare-dare, sans démarrer. Chaque jour la bise ; les nuages s'entassent dans le fer à cheval entre l'Archat, le Jocond, la Plainie, le mont des Pâtres et l'Avers. Aux nuages d'octobre déjà noirs se sont ajoutés les nuages de novembre encore plus noirs, puis ceux de décembre par-dessus, très noirs et très lourds. Tout se tasse sur nous, sans bouger. (III, 458)

Le passage au présent, qui pourrait se lire comme un présent de narration, combiné à l'emploi du « nous » générique, pourtant disposé, hors champ, par le narrateur, ne laisse guère de doute quant à la continuité, voire à la confusion des temps autorisée par le récit, et qui nous place dans la communion secrète favorisée par ce temps pour ainsi dire hors du temps, parce qu'il recoupe, ou du moins annonce l'imminence du temps sacré, celui du meurtre et du sacrifice. Cette communion rendue possible s'accommode d'ailleurs très bien, par ailleurs, de la dissolution soulignée par l'expression de l'écoulement infiniment monotone des heures, qu'accentue la perte des repères dans un monde aux contours soudain niés : le temps sacré s'affiche comme celui de la négativité à l'œuvre dans un lent travail d'abolition de l'univers sensible.

Une heure, deux heures, trois heures ; la neige continue à tomber. Quatre heures ; la nuit ; on allume les âtres ; il neige. Cinq heures. Six, sept ; on allume les lampes ; il neige. Dehors, il n'y a plus ni terre ni ciel, ni village, ni montagne ; il n'y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d'un monde qui a dû éclater. (III, 459)

Ce temps sacré ne constitue d'ailleurs pas, bien au contraire, l'apanage de la désolation hivernale. Le foisonnement des couleurs de l'automne distille ainsi un spectacle de choix qui donne lieu à une série de constats d'ordre

général, d'aphorismes aux résonances universelles, librement exprimés parce qu'ils assignent à la seule nature, indifférente et impersonnelle, la responsabilité du sacrifice :

Un blême vert, un violet, des taches de soufre et parfois même une poignée de plâtre là où la lumière est la plus intense, cependant que sur les trois autres murailles s'entassent les blocs compacts d'une nuit, non plus lisse et luisante, mais louche et agglomérée en d'inquiétantes constructions : tels sont les sujets de méditation proposés par les fresques du monastère des montagnes. (III, 473)

La description permet ici d'affirmer la prééminence d'un temps qui, transcendant la linéarité du temps historique comme la circularité monotone, répétitive du temps calendaire abandonné à l'ordre du profane, se présente comme un temps sacré, suspendu pour la communauté humaine à l'irruption du terrible, comme on le voit à travers l'évocation de l'attente qui couvre les longues soirées d'hiver, et comme l'illustre, dans l'ordre de la nature, la mise en scène somptueuse à laquelle se livre la forêt transfigurée. Se dessine, alors une sorte d'assentiment, d'approbation à l'égard des cycles de la matière, en une saisie ambivalente du temps où rivalisent une vision qu'on qualifierait volontiers d'apollinienne (le foisonnement du hêtre, désigné comme « l'Apollon-citharède des hêtres » III, 455) et son équivalent dionysiaque, représenté dans la pleine participation aux forces de la nature au mépris des lois de la civilisation. Cependant, à l'apaisement porté par la grâce sereine d'une nature toujours recommencée, des perpétuels matins qui sont la marque d'une éternité rassurante, comme elle peut apparaître déjà dans certains textes de *L'Eau vive*, dont l'emblématique « Rondeur des jours », se surimpose le spectacle délectable de la forêt à l'automne, émanation de l'ordre du sacré en ce qu'il relie le monde aux origines, mais justifie en même temps la médiation sanglante d'un officiant humain propre à livrer, en un temps suspendu, l'être fermé à l'indifférenciation et à la continuité. Le passage de la mort du loup, déjà cité, offre ainsi ce type de marques stylistiques qui, par le jeu des temps verbaux, favorise l'immersion du lecteur, par delà la chronique, dans un moment sacré que seule est à même de restituer la *chronique romanesque*, invention d'un temps spécifique porteur de vérité :

Langlois s'avance ; le loup se dresse sur ses pattes. Ils sont face à face à cinq pas. Paix !

Le loup regarde le sang du chien sur la neige. Il a l'air aussi endormi que nous.

Langlois lui tira deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains ; en même temps. (III, 541)

Outre l'emploi du présent, qui peut aussi bien se lire, partant des remarques qui précèdent, comme un présent de narration que comme l'expression d'une vérité générale et d'une expérience universelle, on notera la suspension du texte, geste et paroles, au mot « paix », tandis que le passage brusque au passé simple renvoie la transgression inacceptable dans la distance salutaire d'un fait révolu, que le témoin place à distance et réfute. Ce n'est qu'à l'issue, après la prise en charge directe du récit par le narrateur, puis, par la suite, dans *Les Grands Chemins*, que le présent peut revêtir sa charge expressive la plus audacieuse, en maintenant jusqu'au bout la restriction de champ qu'il favorise pour transformer le narrateur – et le lecteur avec lui – en spectateur privilégié, contemplateur du sacrifice. Le passé quant à lui n'intervient plus alors qu'*a posteriori*, qui consacre en quelque sorte le retour à la chronique banale et s'accorde avec un retour à la neutralité perfide du jeu social. Le sacrifice fraternel qui forme le dénouement de ce dernier récit donne ainsi lieu à cette curieuse ellipse, qui laisse en blanc l'instant innommable de la mort pour se porter immédiatement sur la gratification hypocrite qui suit la mise à mort ; en vérité reste informulé le seul instant, proprement indicible, qui laisse entrevoir une possible communion :

Il ne bouge pas pendant que je me prépare. Je lui lâche mes deux coups de fusil en pleine poire. Je les vois faire mouche.

C'est beau, l'amitié !

J'ai été finalement félicité par les gendarmes.

Tout de suite je liquide la situation en vingt-quatre heures. (V, 633)

La remarque générale qui s'insère entre les deux moments s'enrichit ainsi d'un double sens qui dit l'ambivalence des valeurs et des sentiments perçus selon des ordres divergents, mais que l'ordre éternel du sacré revêt enfin de toute sa valeur de renoncement et de sacrifice. Un tel passage, qui doit faire songer pour une bonne part à la fonction inaugurale d'*Un roi sans divertissement* parmi les *Chroniques*, nous engage aussi à comprendre et à

justifier les télescopages, les glissements, les fusions temporelles qui s'opèrent au niveau de la macro-structure du récit ; car si l'emploi récurrent du présent vient affirmer la prééminence d'une incontournable *présence* dans *Les Grands Chemins*, débouchant tour à tour sur l'apothéose ou, dans l'univers de déréliction que constitue Marseille dans *Noé* par exemple, sur l'alignement morcelé et dérisoire des faits, les bouleversements chronologiques dénoncent en retour la vanité d'un temps trop banalement humain, temps culturel ou historique que les heurts d'une époque contribuent à discréditer. A aucun moment celui-ci ne semble à même de couvrir les aspirations humaines dans leur substance intemporelle, rencontrée seulement, dans *Un roi sans divertissement* en particulier, dans la convergence des récits vers des motifs semblables ou équivalents sur le fond desquels se dégage la silhouette impénétrable de Langlois. L'image de référence – le sang des oies sur la neige - rappelée d'ailleurs en toute occasion, comme dans la longue évocation du hêtre de la scierie, microcosme reflétant la marche du monde, ne vise alors qu'à imposer par la répétition d'un contraste violent et obsessionnel, l'attrait insurmontable de l'irrationnel, en dépit ou à l'encontre de l'ordre du social.

De fait, tous les récits, nécessairement fragmentaires, qu'il s'agisse des considérations de l'historien Sazerat, du chœur auquel le narrateur prête un temps sa voix, où des témoins-récitants qui forment la mémoire collective, c'est toujours l'idée d'actes incompréhensibles qui se dégage, justement parce qu'ils échappent aux grilles d'interprétation sociale et historique que suppose l'adhésion au temps. La voix collective qui commente, au nom du village, note d'ailleurs :

A la longue, on prit l'habitude de se dire que, en ce qui concernait Langlois, rien ne signifiait rien. (III, 513)

Les rares échappées politiques qui transpirent dans le récit témoignent d'ailleurs, de manière très significative, de la mise en place d'un système communautaire autonome, pour ainsi dire coupé des avancées de l'histoire, dans l'esprit des utopies fouriéristes du XIX^e siècle, débarrassé toutefois de l'appareil théorique des fondateurs du socialisme. Simplement, c'est à

l'approche des menaces intemporelles et éternelles, marquées uniquement par le retour des saisons, que se fait jour un esprit de solidarité qui, dans l'adversité que fait peser l'irruption de la violence et le retour du sacré, renforce le lien social et perpétue cette micro-société rustique. Quant à ces menaces proprement dites, elles ne s'éclairent précisément qu'à la lumière de références lointaines, exotiques et délibérément déplacées, dans le contexte du Trièves de la Monarchie de Juillet et du roi-bourgeois, et gagnent, s'agissant par exemple de la procession des forêts à l'automne, à se voir investies d'images et de comparaisons multiples, divergentes et profondément contrastées. Alors se dégage seulement, émanant de l'ordre même de la nature, une même aspiration au sacré, à son décorum qui passe aussi par la violence et suppose, de toute façon le spectacle d'un passage qui dise la continuité de la vie à la mort :

Quand, en retournant, vous arrivez au col de La Croix, c'est d'abord pour vous trouver en face du premier coucher de soleil de la saison : du bariolage barbare des murs ; puis vous voyez en bas cette conque d'herbe qui n'était que foin lorsque vous êtes passé, il y a deux ou trois jours, devenue maintenant cratère de bronze autour duquel montent la garde les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt ; entremêlant les tiaras, les bonnets, les casques, les jupes, les chairs peintes, les pans brodés, les feuillages d'automne [...]. (III, 473)

La confusion des liturgies dans une même mise en scène, toute tendue vers l'aspiration au sacré et qui détourne, à des fins religieuses, les éléments les plus anodins, prend ainsi place dans un temps synthétique, un présent qui rassemble aussi bien le temps de la fiction que celui de la narration ou de la lecture : les apostrophes, les adresses au lecteur, qui participent des procédés de l'oralité, provoquent sans conteste une fusion des temps qui figure la restauration d'un temps sacré, unique, où tout est soudain confondu ; temps poétique aussi qui, chez Giono, appartient en propre, sous cette forme au moins, aux *Chroniques romanesques*, et s'illustre d'ailleurs par le spectacle de la création en marche dans *Noé*, qui forme un temps en suspension, en marge du réel, érigé contre l'expérience existentielle dans un authentique souci d'approche de la vérité.

Pour conclure définitivement sur ce point, nous examinerons plus attentivement deux récits d'apparence antithétique, mais qui, chacun à leur

façon, s'occupent à inventer et à façonner ce temps spécifique : *Les Ames fortes* et *Le Moulin de Pologne*. *Les Ames fortes* présente ce trait tout à fait particulier de s'amorcer sous la forme d'un dialogue, sans nulle indication de personnage, et qui, de ce fait, introduit le lecteur *in medias res*, soumis au surgissement des paroles et de la mémoire dont elles se font l'écho pour restituer progressivement, en une série de versions successives et contradictoires, le passé d'une des récitantes, Thérèse. On sait ce qu'il advient : de la confrontation de ces versions se dégage une vérité plurielle, improbable et qui met en cause jusqu'à la représentation du temps. Cette chronique à deux voix, à mesure que ces dernières se contrarient, introduit en effet démentis et effets de rupture, multiplie rappels et anticipations de façon à fournir une vision étrange, une sorte de tremblé¹⁷ dans le rendu des événements et des personnages, soumis à d'étonnants glissements ou à d'authentiques métamorphoses qui, paradoxalement, parviennent d'autant mieux à imposer leur existence dans l'espace de la fiction : ainsi ce Rampal, dit « Cartouche », que le Contre introduit dans son premier récit contradictoire, dont il ajuste étrangement les traits selon le récit que vient d'achever Thérèse, et qui concerne une toute autre époque, de tout autres personnages (V, 293 sq.) ; de même le « village nègre », auquel il attribue toutes les caractéristiques, une semblable effervescence et une même fébrilité trouble notamment, que l'auberge façonnée par Thérèse et à laquelle elle semble infliger un cinglant démenti.

Par contrecoup, ces marques, semble-t-il si arbitraires, se détachent et s'imposent sur fond de néant, avec en perspective une réalité historique pour ainsi dire abolie et qui ne parvient, diffuse, qu'à travers les motifs empruntés par le récit pour restituer la quête de Thérèse, quel qu'en soit l'objet : l'auberge de roulage, le village de Châtillon, le chantier du chemin de fer traversent ainsi la nuit des temps comme pour mieux prendre place en un temps fictif, temps sacré encore une fois en ce qu'il a partie liée aux origines, c'est à dire au surgissement du récit même. Ce qui domine alors, bien plus que les repères chronologiques que chacune des interlocutrices se plaît au contraire à brouiller,

¹⁷ L'expression est empruntée à Robert Ricatte, dans la notice des *Ames fortes*, p. 1029.

c'est un certain réalisme dans le rendu du tissu social, qui fait entrer le drame, qu'on l'appelle drame de la générosité pour les Numance, ou quête ontologique pour Thérèse, dans le cadre des rapports humains tels qu'ils s'établissent au cours de l'époque moderne, c'est-à-dire pour Giono, dans le courant du XIX^e siècle. Opposant une telle démarche à celle adoptée dans *Que ma joie demeure*¹⁸, conçu de manière chronologique mais dans un temps privé de toute référence historique, Giono insiste de manière on ne peut plus explicite sur sa volonté de montrer les personnages des *Chroniques* empruntant des moyens spécifiques à leur époque pour parvenir à l'Absolu intemporel dont leur parcours témoigne.

Pour inventer le temps de la chronique, Giono n'est donc pas sans faire appel à l'Histoire, voire à la petite histoire pour conférer au récit achevé, autonome, sa substance indispensable : la vie des filles placées « en condition », l'activité des auberges de roulage, l'existence austère et hypocrite d'une petite communauté protestante de la Drôme offrent ainsi, en négatif, les conditions favorables à la quête de Thérèse, fuyant la médiocrité, les compromis et les faux-semblant au moyen des détours les plus controuvés, et jusqu'à ceux-là mêmes opérés par le récit, épousant ses contours ambigus pour parachever une quête aux incontestables résonances ontologiques. En dissolvant les traits du personnage supposé réel qu'elle recouvre, Thérèse, appelant par là même les rectificatifs du Contre, se met en jeu à la manière dont l'artiste, passé maître dans l'art de la triche, opère dans *Les Grands Chemins*, en un temps suspendu qui autorise l'abolition du visible. On obtient alors ce que Giono, dans la préface aux *Chroniques romanesques*, se propose de donner à voir : une vérité en négatif, qui coïncide avec l'envers de l'existence et traduit une *présence* incontestable quand, tout autour, l'essence du monde se dérobe. Le retour brutal au présent du dialogue, à l'issue de l'ultime version fournie par Thérèse, impose sa stature dans toute son évidence incontournable, bien marquée par la remarque finale d'une des interlocutrices, et pose pour ainsi dire sous les yeux du lecteur le miracle d'une statue en mouvement, conciliant le devenir de l'existence et la fixité d'une essence :

¹⁸ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, pp. 204 et sq. .

- Quelle heure est-il ?
- Le jour se lève.
- Va voir un peu le temps qu'il fait.
- Il neige.
- Ca va être un enterrement triste aujourd'hui.
- Après cette nuit blanche, vous êtes fraîche comme la rose, Thérèse.
- Pourquoi voudrais-tu que je ne sois pas fraîche comme la rose ? (V, 465)

A défaut de s'imposer sous des traits univoques, le figure de Thérèse se dégage en creux de la substance de la chronique, qu'elle s'approprie et façonne à sa guise, sans le moindre égard pour les démentis du Contre, sans même manifester le moindre souci de cohésion, pour donner cours au contraire à un temps mythique, temps du mythe personnel plus exactement qui est le propre de l'artiste, et où puisse s'exprimer librement la délectation que procure sa propre puissance d'invention : l'auberge, évoquée d'ailleurs au présent, devient ainsi le lieu mythique, lieu élu entre tous pour prolonger son séjour et sa présence jusque dans le temps de la narration, suscitant même ses protestations vigoureuses lorsque son contradicteur tente de lui contester :

- Et parle-nous un peu de Clostre !
- Mais nous n'y sommes pas encore à Clostre ! Laisse-moi donc encore un peu dans cette auberge !
- Je t'y laisse tant que tu veux mais qu'est-ce que tu faisais à Clostre à part tes autres couches ? » (V, 293)

Finalement, un peu comme cette autre sorte de chronique que réalise le cycle du *Hussard*, et qui restitue un XIX^e siècle de fiction où s'offrent encore librement les rêves de générosité et d'héroïsme dont Giono extrait un plaisir égotiste, les *Chroniques romanesques*, et *Les Ames fortes* en particulier, mettent en évidence l'immersion de leurs récitants dans un temps de la fiction où la liberté d'invention s'affirme sans mesure, ultime recours, mais comme distancé et mis en abyme ici, contre ce que les carnets de préparation du *Hussard sur le toit*, au même moment, nomment la « sécheresse de l'époque ». On confrontera ainsi les suppliques de Thérèse, accrochée à son auberge comme à une vision du monde, tandis qu'ailleurs, dans *Noé*, c'est tout le siècle, et avec lui l'uniformité des visions, la solitude et le désarroi générés par la civilisation moderne qui sont en cause. La micheline, emblème de la

modernité, qui emporte le narrateur, et le récit avec lui, après les longs détours qui préparent (ou prolongent ?) l'argument avoué de *Noé* (le voyage à Marseille) suscite ainsi ces réflexions, qui résonnent comme un plaidoyer à l'égard de la fiction :

Il faut se servir de cette micheline comme Rabelais se servait d'une baleine. Le reste est vanité, orgueil ; et solitude : la vision commune est solitude. (III, 705)

S'agissant de fuite historique, de brouillage des temps et de bouleversements chronologiques effectués comme en protestation eu égard à la condition humaine, celle que l'homme s'est forgée supplantant fallacieusement celle que la nature lui impose, *Le Moulin de Pologne* offre sans doute l'exemple le plus abouti. Roman du passage aux temps modernes, avec ses vicissitudes, couvrant l'histoire de plusieurs générations comme pour unifier le temps de la chronique, on ne peut qu'y attendre la reconstruction mythique d'une époque. Le narrateur, qui puise tour à tour dans ses propres souvenirs et dans les documents qui semblent lui donner caution, peut en effet envisager au plus loin le destin des Coste, moins peut-être pour établir, selon une perspective naturaliste à l'œuvre dans le roman fin de siècle, le « déclin d'une famille »¹⁹, que pour dénoncer l'extinction de toute forme de résistance ou d'héroïsme, à la faveur des temps modernes. Si les *Chroniques romanesques*, et *Le Moulin de Pologne* en particulier, conservent bien pour ambition de forger un temps mythique, elles n'y prétendent plus par l'intermédiaire d'un idéalisme anhistorique où l'homme, dépouillé des artifices de la civilisation, se voit confronté à l'adversité de la matière, comme ce peut être le cas dans *Batailles dans la montagne* par exemple, mais en abordant l'éternité de la condition humaine au travers du prisme des moyens contemporains, qu'ils soient sociaux, politiques ou techniques. On ne s'étonnera pas, par conséquent, de voir Giono, dans la période qu'inaugurent *Hortense ou l'Eau vive*, puis *Cœurs, passions, caractères* ouvrir sa création aux références les plus

¹⁹ C'est le sous-titre que Thomas Mann, influencé par le naturalisme déclinant et par les thèses de Spengler sur la mort des civilisations donne à sa grande fresque romanesque, *Les Buddenbrook* : une somptueuse esthétique « fin de siècle » s'y dévoile, mais en tous points opposée à l'ironie distante et à double entente qui caractérise *Le Moulin de Pologne*.

immédiatement contemporaines, comme l'apostolat syndical dont fait preuve Louise B. ou, dans *Dragoon*, la fascination professée par Zacharie à l'égard des engins de terrassement, qui montrent des personnages flattant leurs propres démons en cédant à la tourmente des passions, à la faveur des figures offertes par la modernité.

Si l'on se limite pourtant au seul *Moulin de Pologne*, dernière d'entre les *Chroniques*, c'est donc bien sûr pour se replonger dans l'ironie des temps modernes qui, des inventions les plus prometteuses tire les cataclysmes les plus spectaculaires, instruments plus barbares que jamais à l'aune d'un destin qui n'est jamais que la réponse événementielle et la figure du désir, mais il convient également de revenir sur ce dernier récit parce que le statut du narrateur y fait saillie. Celui-ci, comme on le sait clerc de notaire de son état, se voit en effet désigné comme le greffier des « heures », c'est-à-dire des actes qu'il note et recompose par des remontées successives dans le temps, mais où la part du document, puis de l'hypothèse et de l'imaginaire tiennent de façon surprenante une place de plus en plus prépondérante, comparés aux constats *de visu*, toujours contrariés par un contexte peu favorable. Aussi ne se fait-il pas faute de recourir intensivement aux modalisateurs et aux diverses tournures permettant de souligner la part d'hypothèse, de reconstruction à laquelle il se livre, cœur sensible et ténébreux, meurtri semble-t-il par les derniers événements en date (le dénouement qui signe l'avitissement sans retour de la famille) et qui se lance, d'entrée, dans deux retours en arrière successifs, à travers la médiation de M. Joseph, puis la généalogie mythique, presque légendaire, des Coste. Les murmures de l'assistance lors du bal de l'amitié, la hauteur du mur qui masque la fenêtre de M. Joseph, dans l'impasse des Rogations, constituent à titre d'exemple autant de circonstances justifiant la spéculation, voire le fantasme, et entourent d'une aura surnaturelle des faits somme toute ordinaires.

En fait, on peut dire que, suivant les traces du héros qu'il s'est donné, et qui fait l'objet, à l'ouverture, d'un flatteur portrait en pied, en consignait jusque dans ses détails sordides l'histoire des Coste, le narrateur use de la tactique qui consiste, à travers les « actes notariés et les territoires assemblés »

destinés à asseoir la puissance et la stabilité familiales, à forger « de l'azur pur et simple » (V, 742-743), en une entité spatio-temporelle mythique, miroir du destin mais brandi comme à distance, dans la condensation innommable de l'horreur qui en désigne l'excès et la complaisance. La conduite apparemment classique du récit, agrémentée d'une division en chapitres surmontés d'épigraphes littéraires, et dont le déroulement linéaire n'est interrompu qu'à la faveur d'indispensables retours en arrière, justifiant l'action de M. Joseph vis-à-vis de Julie et sa tactique dans le redressement du domaine, ne doit donc pas masquer la part d'innovation discrète mais tout à fait déterminante dans le traitement du temps qui s'y fait jour. Evocation d'une famille en déclin, rattrapée par l'étroitesse bourgeoise et la dissolution des codes, *Le Moulin de Pologne* participe en effet pleinement d'une modernité romanesque visible dans la position de son narrateur, dont l'aigreur et la vulgarité ne peuvent masquer totalement la hauteur d'esprit, l'attrait pour un espace et un temps mythique que seuls peuvent restituer ceux en place dans la fiction, un narrateur enfin dont la « retraite dédaigneuse »²⁰, cache une reconstitution minutieuse où s'imisce une indéniable compassion à l'égard de ces étonnants parias, grands seigneurs en voie d'extinction, peut-être légendaires, consumés par leur exigence d'Absolu.

Aussi, à tous égards contradictoire dans le mélange des tons comme dans le propos, le récit s'efforce de mettre en évidence un souci d'exactitude excédant tous les impératifs artistiques, mais propre pourtant à restituer les paroles, le ton, les décors qui forment la trame dense et étroitement assemblée de ce récit singulier. Ainsi, de manière significative, le narrateur ne rapporte, ou plutôt ne reconstruit, de l'entrevue entre Coste et l'entremetteuse du destin, Mlle Hortense, que cette vision improbable et somptueuse, éclatant de grandeur par delà toutes les strates du temps :

L'entretien eut lieu dans le grand salon. J'ai eu, depuis, l'occasion de vivre (on verra comment) dans cette pièce qui donne par six portes-fenêtres sur la forêt de sycomores. J'ai plaisir à imaginer que cet entretien eut lieu en novembre. Dieu qui fait bien les choses avait dû le réserver pour cette époque de l'année où le reflet des feuilles rouges colore même l'ombre. (V, 653)

²⁰ L'expression, dont on peut apprécier l'élégante concision, est due à Roger Nimier, « Jean Giono, l'inattendu », repris dans *Les Critiques de notre temps et Giono, op. cit.*, p. 109.

Par un retour révélateur au temps sacré de l'automne, l'intercession de l'imaginaire confirme l'irrépressible attrait pour la reconstruction mythique du temps et de l'espace à laquelle se livrent invariablement tous les narrateurs des *Chroniques*, avec une prédisposition très marquée pour le non-temps de la mort : quelques motifs complaisamment funèbres viennent ainsi jalonner de leur stature prestigieuse la voie du déclin, dont ce précieux rougeoiement, bien propre à évoquer, avec toute la retenue de rigueur en ces temps profanes, les lumières infernales que ce sinistre homme de loi, plus proche de Barbey que de Balzac, prétend dévoiler dans les replis intimes d'un destin familial.

6. Vers une saisie de l'instant

Plus que tout autre *Chronique*, *Le Moulin de Pologne* frappe donc par sa configuration et son déroulement, marqué en particulier par le caractère attendu et inexorable de son dénouement, placé d'entrée de jeu sous la dépendance de M. Joseph, dont la mention ouvre le premier chapitre. Récit « singulatif »²¹, où le rappel des événements antérieurs ne sert qu'à déterminer ou à commenter les marques du destin, *Le Moulin de Pologne* n'est donc pas, par le fait, la plus représentative des *Chroniques* dans la saisie de l'instant, même si la répétition d'un même schéma (expression d'une menace – recours à une parade qui porte en elle-même son issue tragique) peut, à sa manière, s'avérer significative.

Ce qui nous paraît plus remarquable dans la représentation du temps à laquelle s'adonnent les *Chroniques*, c'est la convergence de toutes les ramifications narratives vers un moment essentiel, souvent répété sous

²¹ Philippe Arnaud, « La conduite du récit dans *Le Moulin de Pologne* », *Les Styles de Giono*, Roman 20/50, 1990, pp. 93 *et sq.* . L'auteur de l'article, tout en s'appuyant sur les analyses et la terminologie en vigueur chez les narratologues, en particulier chez G. Genette, montre aussi combien ces catégories attendues se trouvent battues en brèche par l'auteur du *Moulin de Pologne*, « récit singulatif », certes, mais dont le statut du narrateur et le retour qu'il opère sur lui-même annulent la trop grande évidence.

différentes formes et qui finit par réunir tous les temps en jeu dans la narration. Le phénomène, comme on l'a déjà signalé, s'avère tout à fait patent dans *Un roi sans divertissement*, mais n'est cependant pas l'apanage de cette seule *Chronique*, comme nous allons tenter de le montrer à présent. Plusieurs remarques, d'ordre esthétique et stylistique, s'imposent toutefois au préalable : d'abord la mise en parallèle, et donc en équivalence, dans *Un roi sans divertissement*, de trois grands moments, placés de manière équidistante à chaque tiers du récit à peu près : l'exécution de M.V., la mise à mort du loup et enfin le sacrifice de l'oie et le suicide de Langlois (III, 504, 541, 604) ; autrement dit l'initiation au meurtre, le recours à la liturgie du sacrifice, enfin l'usage de divers palliatifs qui précipitent le dénouement, chacun n'occupant pas exactement le même espace textuel et se révélant de densité narrative variable, pour d'évidentes raisons d'économie du récit. A ce cette répétition thématique s'ajoute un jeu récurrent sur les temps du récit, le présent servant de véritable pivot dans l'expression synthétique de ces instants extraordinaires. Enfin se fait jour l'affirmation grandissante d'une tension entre la banalité des actions réputées profanes qui alimentent la substance du récit et la valeur sans commune mesure qu'elles recueillent ou qu'elles nient tout à tour : la poursuite du criminel, la conduite de la battue au loup, enfin l'abattage d'une innocente volaille signent une gradation descendante, y compris dans le statut de leurs narrateurs respectifs (le narrateur proprement dit, un villageois, et enfin Anselmie, la plus stupide des villageoises) qui valorise en retour l'incidence ontologique ou métaphysique de ces actes détournés de toute fin avouée – et avouable.

Voyons cependant comment se produit, dans le détail de l'écriture, cette mise sous tension du récit qui place le lecteur en éveil et le gratifie d'un instant d'exception. On peut distinguer sur ce plan plusieurs techniques, mais toutes procèdent par narrations multiples, ou par échange de narrateur, voire par reprises, comme pour signifier une absolue convergence dans la saisie de l'instant, ces instants qui font saillie et s'imposent d'eux-mêmes face au tout-venant indifférencié de la chronique banale. L'exécution de M.V. par exemple, qui vient au terme de la longue poursuite dans laquelle s'est inconsidérément

lancé Frédéric II à travers la « géographie d'un nouveau monde », fait ainsi l'objet d'un rapport distancié au moyen duquel le narrateur peut offrir d'amples commentaires sur les mobiles du personnage, recourant largement au présent, qui confère aux faits tout leur relief, mais clame aussi l'immersion du personnage, et du lecteur avec lui, dans l'instant, converti par là même en saisie d'une parcelle d'éternité. De manière significative à cette occasion, c'est tout le paysage habituel qui disparaît, et avec lui l'histoire, la communauté sociale et toutes les catégories morales qui en découlent, alors que Frédéric II fait l'objet d'une métamorphose qui le transforme tout entier en animal de traque, comme on l'a vu, en pur instinct, voire en pur esprit entièrement absorbé par le prestige de la nouveauté et de la découverte. Au présent du style indirect libre, qui accompagne, au début de la séquence, la construction / distraction de la « petite-boîte-en-bois », succède très subtilement un présent du commentaire, qui inclut le personnage dans l'éternité de l'instant, l'unit à celle mise en jeu par la narration alors que se font jour des découvertes d'un ordre fondamental, un vertige de la violence et du sacré qui, sur le plan de la narration interne, reste informulable :

Il allait de taillis en taillis sans laisser de traces (Avec son sens primitif du monde, il dira : « Sans toucher terre »). Entièrement différent du Frédéric II de la dynastie de la scierie ; plus du tout sur terre où il faut scier du bois pour nourrir Frédéric III ; dans un nouveau monde, lui aussi ; où il faut avoir des qualités aventurières. Heureux d'une nouvelle manière extraordinaire ! (Ca, 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, même au moment final où il serait lui aussi ce promeneur traqué. (III, 494)

La disparition même de toute expression verbale, qu'on opposera à l'expression du temps, dans l'ordre du social, que suppose l'emploi de la locution « pour toujours » formule bien une saisie de l'instant assumée par le narrateur, mais qui, dans la perception « primitive » qu'il attribue au personnage, se traduit plus concrètement par l'abolition de l'espace et par l'annulation de la matière, phénomène récurrent lui aussi, et que nous aurons encore l'occasion de signaler. En attendant, afin de rendre au témoin ses prérogatives et au récit son pouvoir de suggestion et son crédit, l'incompréhension rationnelle et l'effet de surprise impliquent les interventions

conjuguées du style direct et de l'ellipse pour circonscrire l'instant infinitésimal de l'exécution :

Et, au moment où, vraiment, on n'allait plus pouvoir supporter d'être là, où l'on allait crier : « Alors, qu'est-ce que vous faites ? », il y eut une grosse détonation et l'homme tomba. Langlois lui avait tiré deux coups de pistolets dans le ventre ; des deux mains ; en même temps. (III, 504)

L'anticipation de l'effet sur la cause, l'ellipse du moment précis du trépas, enfin l'emploi, dans la dernière phrase, d'un plus-que-parfait marquant à la fois l'achèvement et l'antériorité signalent magistralement ce blanc du récit qui, d'une certaine façon, laisse sous silence l'indicible et se contente de suggérer cet instant éternel que distingue seulement sa réitération. Cette chose cachée de toute éternité, « depuis la fondation du monde », pour paraphraser le sociologue René Girard citant lui-même l'évangile de Matthieu, destinée à rester lettre morte aux yeux des villageois (« Zéro et triple zéro » pense-t-on de ce justicier « sentimental *comme Job* », III, 551), trouve ainsi dans l'ellipse la figure adéquate à son attrait irrationnel et indicible.

Bien plus suggestif encore à cet égard apparaîtra le passage de la mort du loup, en ce que son expression vient au terme d'une véritable liturgie, on l'a vu, où Langlois fait figure d'officiant parmi les fidèles assemblés, diffusant la communion à la faveur de cet instant blanc, instant sacré où le temps, dans l'accès qui s'ouvre vers *l'impossible*, se trouve suspendu et suscite, à l'approche de l'indicible, les effets annonciateurs du sommeil et de l'hypnose :

Le loup regarde le sang du chien sur la neige. Il a l'air aussi endormi que nous.

Langlois lui tira deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains ; en même temps.

Ainsi donc, tout ça, pour en arriver encore une fois à ces deux coups de pistolet tirés à la diable, après un petit conciliabule muet entre l'expéditeur et l'encaisseur de mort subite. (III, 541).

On remarquera ici mot pour mot la reprise des mêmes expressions et des mêmes procédés, et jusqu'à la manière dont la narration use des temps verbaux, soulignant en retour, dans ce passage précis, l'intensité du sommeil, l'extase à proprement parler qui accompagne ou précède immédiatement la

mise à mort. Ce phénomène de l'extase, on le retrouve d'ailleurs un peu plus haut, dans la dissolution de la matérialité dont sont victimes, par une ironie toute délibérée, les personnages les plus lourdement et les plus sensuellement terrestres, comme le procureur royal pourtant « amateur d'âmes » :

Au milieu de cette paix qui nous a brusquement endormis, un fait nous éclaire sur l'importance de ce petit moment pendant lequel Langlois s'avance lentement pas à pas : c'est la légèreté aéronautique avec laquelle le fameux procureur royal fait traverser nos rangs à son ventre. (III, 541)

Au sommeil, qui dit une fois de plus l'étroite parenté qui unit Hypnos à Thanatos, s'ajoute donc le phénomène de désincarnation, accès vers l'impossible et communion des « âmes », mais qui reste relativement impénétrable pour l'assistance. Les témoins en général, et le récitant convoqué ici en particulier, rapportent en effet des « signes », mais qu'on ne peut toutefois confondre entièrement avec l'instant sacré, resté indicible, de la mise à mort, dont l'expression après coup ne suscite que perplexité et déception. Le « Tout ça » qui renvoie à la vaste liturgie qui précède dénonce ainsi l'ampleur phénoménale du décorum aménagé autour d'un moment infiniment ténu, des moyens investis à seule fin de consommation, dans le mouvement où s'esquisse la voie du néant. On peut d'ailleurs noter un semblable effet de mise à distance, qui marque à la fois l'incompréhension et l'insatisfaction dans l'assistance, profane au double sens du terme, lors de l'interrogatoire d'Anselmie, accumulant les propos les plus plats et les plus décousus au sujet de Langlois, abîmé dans la contemplation du sang de l'oie sur la neige : les prolongements dans le domaine du sacré de ce geste banal ne peuvent ainsi susciter que perplexité et interrogation, du fait de l'incompréhension salutaire – mais temporaire – dont font preuve ces villageois terre à terre, peu coutumiers d'un tel usage des choses. Le « C'est tout » auquel se raccroche Anselmie achoppe, si l'on n'ose dire sur un « rien », qui est aussi accès au « rien », et en ce sens aussi inconcevable qu'inacceptable parce qu'il débouche sur l'obstiné et insurmontable silence de Langlois. Les villageois n'en démordent pas cependant :

- Mais parle. » Et on la bouscule.
- Vous m'ennuyez à la fin, dit-elle, je vous dis que c'est tout. Si je vous dis que c'est tout, c'est que c'est tout, nom de nom. (III, 605)

L'imagination créatrice se désigne alors d'elle-même pour prendre le relais et dire, avec toute la puissance contenue qu'elle ordonne, la beauté longtemps pressentie de l'apothéose finale, reléguée dans le passé lointain que suppose l'emploi retrouvé du passé simple, mais qui, dans l'entourage de la nuit et malgré l'épaisseur du temps, brille de son éclat sans mesure, fixé à jamais sous la forme de l'élan irrépessible qui porte Langlois vers l'infini. La tournure présentative impose alors l'évidence d'une essence à laquelle le héros est enfin parvenu, dans l'instant, au seuil critique de l'anéantissement.

De manière exemplaire, *Un roi sans divertissement* fournit donc le trait et la formule qui, dans les *Chroniques romanesques*, sont appelés à se répéter, en réponse à la quête spirituelle dont toutes portent la trace. *Les Grands Chemins*, peut-être parce qu'il porte une même recherche de la fraternité sous la forme quasi allégorique du cheminement et de l'errance, est sans aucun doute, parmi les *Chroniques*, la plus à même de prolonger cette progression vers la saisie de l'instant que nous avons pu déceler. De semblables moments, placés comme hors du temps et répondant, autour, à la dissolution de l'espace et de la matière, brillent ainsi d'un éclat qui distingue le présent itératif du récit et celui qui signale la venue de l'instant sacré. Ici cependant, comme dans *Un roi sans divertissement*, mais de façon plus insistante encore, l'expression de ces instants se caractérise par un double mouvement, qui concilie le ralentissement extrême de l'action, les marques du silence et de l'immobilité, avec la précipitation des événements, d'une densité inouïe, condensant par là même leur charge signifiante et leur puissance d'accès au sacré. « Tout ce que je raconte [...] n'avait pas duré en tout une minute » (III, 490) note ainsi le narrateur d'*Un roi sans divertissement* au moment de la découverte des cadavres dans la fourche du hêtre, tandis que chaque geste, la moindre incidence sur Frédéric II sont notés avec la minutie la plus extrême. Le contexte est d'ailleurs à prendre en compte : neige, brouillard, silence convient le spectateur à une sorte de « moment blanc » qui le confine en lui-même ou,

au contraire, l'appelle à la transgression qui, dans la contemplation d'un ordre jusqu'alors interdit, fournit enfin une preuve ontologique désespérément attendue. Or c'est bien là, comme le note en particulier Bataille, le propre du phénomène mystique que de concilier l'expérience intérieure avec le sentiment d'un poids ontologique des choses, produisant en retour l'impression d'une élévation hors de la matérialité, et donc du temps.

Or *Les Grands Chemins* présente, on l'a dit, de tels brouillages, qui donnent à voir un monde suspendu et pour ainsi dire annulé, d'où ressortent mieux qu'en aucune autre circonstance la charge émotive et ontologique que certains faits, et pour mieux dire, certains artifices portent en eux-mêmes. La « poétique de l'instant » à laquelle le récit donne lieu suppose ainsi l'anéantissement d'un monde nié, pulvérisé, déréalisé, qui ne laisse comme ressource que la mise en jeu de soi-même dans la convention et le temps suspendu du jeu. Le paysage qui se présente entre deux parties porte alors les marques d'une étrange dissolution, profondément insolite, qui appelle les artifices prodigués par l'artiste, l'arrêt du temps dans un jeu à *ciel ouvert* qui décompose à l'infini les gestes nécessaires à l'exposition de soi-même au risque.

Le temps aurait plutôt tendance à un fil de vent à cette heure. Les nuages se sont relevés et, par instants, un petit coup de lune vient voir ici bas ce qui reste d'intact. Rien : aux arbres qui sont encore là il manque soit un côté, soit le milieu ; ce sont des ruines, des pourtours ou des débris. Du côté du nord, blanc comme neige (c'est le cas de le dire). Parfois du côté sud un branchillon ou deux qui donnent encore signe de vie. (V, 546-547)

Alors peut se déployer avec toute l'intensité voulue une pratique du jeu qui recueille en elle-même les pouvoirs d'accomplissement qui semblaient jusqu'alors réservés au seul sacrifice. L'accumulation des syntagmes verbaux confère, de fait, une intensité au passage que viennent relayer des expressions allusives et néanmoins suggestives, comme ces « coups de derrière l'air » qui trahissent la composante métaphysique d'une telle pratique :

S'il le voulait, qui l'empêcherait de faire ses coups de derrière l'air, comme au bistrot ? Il est toujours aussi habile. Je vois qu'il est obligé de se forcer pour ne pas l'être. Quelquefois, il perd le *contrôle de soi* et il réussit magnifiquement sans y

penser un coup invisible. Mais tout de suite il se reprend. Il y a trop de neige, trop de nuit ; nous sommes trop loin de tout. Alors il se découvre, il décompose, il triche au ralenti ; pour un peu il expliquerait. (V, 550)

Cependant, dès la rencontre de l'artiste par le narrateur, Giono insiste sur les marques d'une pratique virtuose qui constituent autant de signes d'une telle dimension, d'ailleurs éclairée par quelques « accessoires » qui ne sont pas sans rappeler l'agonie des héros et des saints, dans la chanson de geste ou le roman de chevalerie : lieu idyllique, paré d'arbres emblématiques – non des pins, symboles d'éternité, mais ces fameux hêtres qui, par un jeu de mot trop visible, renvoient à une essence du monde – et agrémenté d'une fontaine dont les eaux murmurent, source d'eau vive à laquelle le narrateur vient puiser. A cet aspect s'ajoute une composante érotique qui confère à l'instant du jeu l'intensité du coït et fait résider l'accès à l'absolu dans l'annulation de soi :

Alors, il se met à tripoter son paquet de cartes comme s'il tirait sur un accordéon. Il le frappe, il le pince, il le soufflette, il le caresse, il l'étire et il le referme. Il annonce : roi de pique, sept de carreau, trois de cœur, roi de trèfle, dame de cœur, neuf de pique, deux de carreau ; et chaque fois la carte annoncée tombe.

[...] Je n'ai jamais été aussi contenté que maintenant. Et cette chose-là dure tant que j'en ai presque de la peine et que je lui dis de s'arrêter. Mais il continue comme si je n'existais pas et à la fin j'ai plaisir à lui en voir prendre. (V, 489-490)

Comme dans la célèbre *Extase de Sainte Thérèse* du Bernin, les marques de la jouissance la plus vive deviennent le signe d'une élévation mystique que seul répète, de manière plus intense encore, l'instant du sacrifice. On connaît le parti que sait tirer Giono de l'ambiguïté des termes et l'usage intensif, chez lui, du double sens, selon des ordres distants. Mais plus significative encore, la mention sous forme d'une entité insaisissable d'un facteur mal connu et indéterminé, fauteur de trouble jusqu'à la dissolution et à la jouissance dans la perte de soi-même, cette « chose » préservée par le non-dit, qui hante tous les rapports du narrateur et de l'artiste et sous-tend d'étranges conversations ou de curieux monologues à *propos de rien*.

Au fond, ce que je voudrais doit venir de l'artiste. Et ce que je voudrais, je n'en sais rien. J'en suis toujours au même point. Je voudrais faire amitié, et qu'on ne parle plus de rien, qu'il n'en soit plus question, que ce soit sûr, qu'on ne soit plus tout le temps à se demander si c'est du lard ou du cochon. (V, 605-606)

La poétique de l'instant se confond avec une quête de l'indéterminé, d'un *je-ne-sais-quoi* douloureusement ignoré qui détient pourtant en lui-même toutes les clés du malheur humain : l'ennui, la solitude des consciences que ne parvient à surmonter que le consentement au sacrifice, avec le souci avoué d'être quelqu'un. Alors sur fond de ténèbres se détache une sorte de frénésie du potlach, qui consume dans l'instant toutes les marques de la puissance et oppose la durée de la chronique au consentement vertigineux qui incite à tout perdre, et jusqu'à ces biens par trop terrestres dont le renoncement détermine en retour l'inépuisable réserve de puissance : les riches propriétaires emportés par le jeu de l'artiste ne s'en font pas faute :

Il ne peut pas être dit qu'ils gigoteront moins bien que quiconque. Ils font la femme avec plaisir. Toutes poches pleines. Et non seulement, mais par delà les vitres d'un blanc pur où plus rien n'est marqué du village et du monde, ils voient sans même la peine de regarder, toutes les réserves de valeur que la vie et les compromissions de chaque jour ont entassées autour d'eux. La puissance qu'ils pourraient jeter d'un seul coup sur la table, quitte à tout perdre. Quelle joie ! (Et on dit que cette terre est déshéritée !) Ferme, cercle de famille, bétail, troupeaux, greniers, terres labourables, automobiles, camions, tracteurs, attelages, exploitations forestières, scieries, bois en grume, bas de laine, comptes en banque, coffres, pièces d'or, titres, et autour, serpentant dans les caillots de la terre, toutes les routes qui n'appartiennent à personne ; les saignées par lesquelles, sur un coup de chance, tout peut couler comme l'eau. (545-546)

Ainsi voit-on se dérober l'expression verbale à la faveur d'une invasion de substantifs qui signalent une sorte d'immobilité du temps, refermé sur la consommation vertigineuse de tout, y compris, mais seulement pour l'artiste, de la vie même, exposée au saccage dans le renoncement moral qui accompagne la triche et suppose le consentement au sacrifice ultime. Parce que lui seul « mise l'essentiel », l'artiste se voit donc le plus nettement voué à l'issue tragique qui clôt le récit et rassemble, de façon exemplaire, tous les caractères déjà notés d'une saisie passionnelle de l'instant comme accès à l'éternité. Celle-ci, qui coïncide avec la perte de soi, instaure toutefois un prolongement et une continuité qui, à défaut de promettre un au-delà, en signale l'appréhension en une sorte d'intuition gnostique qui institue le récit en approche de l'invisible.

On a déjà eu l'occasion de dire, à propos d'*Un roi sans divertissement* et sous couvert de diverses déclarations formulées par Giono lui-même,

combien la barrière de l'être constitué représentait à ses yeux la marque d'un emprisonnement et d'une incomplétude. Sans vouloir rentrer dans le détail des sources philosophiques qu'une telle représentation suppose, mais sans douter de l'influence de Nietzsche et, au moins indirectement, de Schopenhauer, on peut dire qu'il y a là tous les éléments qui déterminent l'obsession du divertissement cruel, où la victime est précisément contemplée dans l'instant, d'une brièveté infime, qui la conduit de vie à trépas, de sa précédente « condition de prisonnier » (III, 455) à l'infini indifférencié qui lui permet d'être tout. L'explosion de Langlois, que l'esprit (« la tête ») porte à cet élan, épouse ainsi le mouvement même de l'univers, cet « ennui en expansion » qu'il rejoint pourtant et qui lui confère sa dimension cosmique, véritable apothéose, au sens strict, où seule fait défaut la conscience, qui reste l'apanage de Dieu. Ce processus, le narrateur des *Grands Chemins*, comme d'ailleurs Thérèse dans *Les Ames fortes*, le mettent pareillement en œuvre, abordé sous l'angle d'une communion et d'une fraternité enfin possibles qui confèrent au récit toute sa portée dramatique, déjà esquissée dans *Un de Baumugnes*.

On comprend alors la forme revêtue par le dénouement des *Grands Chemins*. Le récit y dispose moins les éléments d'un cérémonial par lequel le narrateur se poserait en médiateur ou en officiant, que les marques d'une unité entre le narrateur et l'artiste, unité désespérément cherchée, mais flouée et démentie, par ce dernier certes, qui fait naître toutes les conditions d'une amitié impossible, mais par la vie même, que les aphorismes du récit tendent à épingler en de singuliers raccourcis. La première rencontre entraîne d'ailleurs, en son temps, tout un chapelet de remarques qui soulignent le caractère odieux de l'artiste, sa physionomie répugnante et antipathique qui réduit toute cette histoire d'amitié en faux-semblant, et ne laisse comme recours que le dévouement gratuit et la mise à mort. Toute la méditation qui court dans le récit à propos des routes, des chemins divergents, des voies séquentes ou parallèles mais qui jamais ne coïncident durablement ; puis, à côté, la narration subjective, qui enferme le narrateur en lui-même et souligne la séparation d'un artiste demeuré impénétrable, tout cela participe d'une même préparation de la chronique à son propre terme. Les indicateurs stylistiques sont alors nombreux

à fournir une représentation foncièrement autre du temps : communion par les sens, répétitions, termes évoquant l'accord et la fusion, tout cela, rassemblé dans le creuset du présent, forme un précipité qui conduit la chronique aux confins de l'éternité :

Je reste longtemps immobile. C'est la respiration de quelqu'un qui court. Je ne peux pas croire que c'est la sienne. Cependant, je sens l'odeur de sa veste mouillée et j'entends même le bruit de la pluie sur cette veste.

Je reconnais absolument tout. Il n'a pas changé. (V, 632)

L'acuité des sens qui se fait jour ici souligne incontestablement la fusion des deux personnages, fusion rendue d'autant plus remarquable qu'elle s'opère à distance, indépendamment des corps, dans un improbable décor d'apocalypse où l'obscurité des chênes verts, la pluie, l'orage jouent le même rôle de désintégration qu'ailleurs la blancheur de l'hiver. L'immobilité et le silence au sein d'une nature en furie, profondément indifférente au sort des hommes, recouvrent ainsi un sommeil qui signale la proximité de la mort, autorise la répétition commune des mêmes gestes, unit les frères ennemis dans la réitération des mêmes forfaits comme si, à l'instant ultime, c'est tout le poids de l'existence qui se jouait soudain et entrait en composition avec les individus, en une logique de jugement dernier. Les verbes, alignés ou répétés, convertissent alors l'immobilité de l'instant en un moment intense, d'une densité sans commune mesure, où le narrateur se montre à même d'épouser jusqu'au bout l'existence de l'artiste, jusque et y compris le renoncement à la vie que prépare, tout au long du récit, son cheminement de paria et son assentiment au suprême danger.

Nous faisons ensemble la balade la plus extraordinaire [...]. Et sans me fatiguer, je l'accompagne. S'il en avait le temps, il m'entendrait haleter près de lui, mais il n'est pas plutôt couché ici sous les lauriers qu'il repart, qu'il retourne au bistrot de Catherine, qu'il en sort, ferme la porte, travers la place, s'engage dans la ruelle, monte chez Sophie, se précipite sur elle. Je l'étrangle avec lui. (V, 632)

Tout cet itinéraire figuré, qui coïncide avec le court instant du face-à-face, multiplie ainsi les termes marquant la fusion, et souligne à plaisir l'inscription des faits dans l'éternité par la seule vertu de la répétition, de même

d'ailleurs que la double conduite du récit, notant d'une part l'immobilité et le silence du sommeil, de l'autre le déploiement d'une action frénétique qui permet désormais au narrateur de coïncider avec l'artiste dans la volupté du crime :

Il refait cent fois le chemin du village à ici. Il étrangle cent fois la vieille andouille. Il la manque cent fois, court dans la rue, se jette dans le ravin, halète dans le chemin qui monte, court sur le plateau, va buter contre les lanternes, va buter contre la maison, va buter contre la vallée, vient se glisser sous les taillis amers. [...] Je cours à côté de lui de toutes mes forces. Je ne bouge pas. Lui non plus. (V, 632)

Toutes les marques convergent ici vers l'annulation du temps linéaire, puisqu'on voit coexister immobilité et précipitation, multiplication des gestes et des mouvements que le narrateur épouse en parfait synchronisme, lui qui reste pourtant figé dans la contemplation. Une forme d'éternité semble ainsi se faire jour à l'occasion de cette évocation où se dessine une fraternité rendue possible, dans le seul instant nécessairement démultiplié où l'artiste consent à s'abîmer dans la mort. Qu'on y prenne garde d'ailleurs : le passage, ici, conserve toute sa valeur allégorique, qu'il confirme et renforce ; l'instant sacré qui s'y affirme consacre en effet la mort symbolique de l'artiste au profit du double, le narrateur qui, dans la répétition figurée des mêmes gestes, des mêmes actes, des mêmes expériences enfin assumés, donne à lire, dans l'ordre du profane, la rencontre de l'Absolu. D'où enfin une perception renouvelée du temps, non le temps calendaire, sclérosé par la monotonie de la répétition qui frappe tous les ordres de la vie (la nature, la famille, l'Histoire), mais le temps sacré, proclamant l'éternel retour du même dans une pleine participation à la marche du monde :

Je descends à pied vers la route nationale. J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route. (V, 633)

7. L'éternel retour du même comme accomplissement réel du temps

Les jours commencent et finissent dans une heure trouble de la nuit. Ils n'ont pas la forme longue, cette forme des choses qui vont vers des buts : la flèche, la route, la course de l'homme. Ils ont la forme ronde, cette forme des choses éternelles et statiques : le soleil, le monde, dieu. (III, 191)

Cette vision apaisante dans la perception du temps que Giono expose dans le court essai, extrait de *L'Eau vive*, intitulé « Rondeur des jours », éclaire avec beaucoup de pertinence la situation du narrateur à l'issue des *Grands Chemins*. Rien ne semble en effet plus problématique que cette « rondeur des jours » que les hommes tentent de dépasser à travers l'Histoire, à travers les buts que la civilisation s'est fixés et qui peuvent, comme chez Hegel, transmuier l'ordre cyclique du monde en cycles historiques, unifiant ainsi l'accomplissement de l'Histoire et sa résolution en Dieu. Or le dénouement des *Grands Chemins* s'accommode précisément, à l'issue d'un itinéraire tout en errance et en longueur qui annonce aussi son terme, d'une résolution à l'éternel présent que révèlent tous les matins du monde, et que révèle aussi le mode narratif éprouvé par le narrateur.

Cependant, en abordant le versant sombre de la création littéraire chez Giono, les *Chroniques romanesques* approfondissent l'expression de ce qui, dans l'insurmontable répétition des travaux et des jours, peut conduire l'homme au désespoir, privé qu'il est, dira un autre essai de *L'Eau vive*, « d'habitation magique » (« Aux sources mêmes de l'espérance », III, 201). Les buts lointains et fallacieux que s'est assignée la civilisation matérialiste déjà fustigée dans *Les Vraies Richesses*, portent en eux les germes d'une désacralisation des gestes quotidiens, dépouillés de leur prolongement et désormais réduits à leurs incidences historiques, qui asservit l'individu à une logique de production et de progrès et lui dérobe la responsabilité même de son existence. Nous verrons comment les *Chroniques* prétendent précisément reconstituer une terre habitable, dotée de sa part surnaturelle, et pour cela, nous tenterons d'abord d'établir la valeur exemplaire des *Grands Chemins* dans la conciliation d'un mouvement linéaire annoncé par le thème de l'errance, et d'une conception cyclique du temps enfin dépouillé de cette monotonie insensée qui s'y attache.

Il se trouve qu'en cédant à l'attrait du sacrifice, le narrateur parvient à un absolu incontestablement indiqué dans les procédés que nous avons pu repérer précédemment, en particulier la soudaine condensation du temps inscrite au cœur même de l'expression. Aussi bien d'ailleurs, les formules laudatives, qui incluent dans un semblable accomplissement l'itinéraire de l'artiste et celui du narrateur, érigent le sacrifice en acte de communion et de partage, fondé sur un double crime et sur le consentement final de l'artiste à la mort, tandis que, de son côté, le narrateur se préserve de par l'impunité que lui garantit la loi. Les parenthèses que s'autorise le narrateur dans le feu de l'action permettent ainsi, en quelque sorte, d'extraire l'artiste du déroulement temporel et de ménager, au contraire, une sorte d'espace sacré où puisse se donner à voir en son entier l'accomplissement consenti du destin :

J'éprouve un très grand plaisir à imaginer qu'ici même, après tout, il a bien profité de la vie. Il a eu un bon moment de trente secondes. Qui peut se vanter d'en avoir eu plus, ou même autant ? Je parle de ce qu'un homme digne de ce nom appelle un bon moment. Règle générale, on est dupe toute la vie à courir après ces bons moments-là. Il en a eu un. Je suis content pour lui. (V, 627)

La concentration du temps, comparée peu après à l'inertie des suicidés qui choisissent de sauter d'un pont, cet élan vers ce tout ce que la vie nous dérobe, se résout ainsi en un moment unique, indépassable, très nettement annoncé par le titre : les « grands chemins », ce sont ceux qui débouchent sur l'issue tragique que l'on sait, mais aussi ceux qui dispensent un enseignement essentiel, à tout le moins un aboutissement dans le consentement au désastre, dans la délectation éthique et esthétique que réserve la mise à mort du double que le narrateur parvient précisément à dépasser et à prolonger, voire à renouveler. Il y fait en effet figure, comme de nombreux personnages des *Chroniques*, de *voyeur*, ou du moins, pour employer une expression moins fâcheusement connotée, de contemplateur de l'Absolu, même si celle-ci passe obligatoirement par la négation de l'Autre et par son dépassement, en un récit tangible qui, à l'issue des *Grands Chemins* semble devoir infiniment se renouveler : « J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres », confie-t-il, sans cynisme aucun, à propos de l'artiste, quand le dénouement est consommé. Au présent du récit d'exprimer alors, dans toute son immédiateté, l'éblouissement éprouvé face au surgissement des faits et des êtres, spectacle captivant que seuls transcendent quelques moments d'exceptionnelle tension, selon une gradation qui excède, on le voit, le cadre de simples répétitions ; aussi bien, d'ailleurs, c'est par d'autres moyens que la chronique transcende sa propre substance, dans la mise en cause du récit par cette autre figure du double que constitue le Contre dans *Les Ames fortes* par exemple.

On ne s'étonnera donc pas de voir les récits de Giono prédisposés à former autant de récits de l'errance, parce qu'ils concilient ainsi la disponibilité immédiate de leurs héros avec ce cheminement apparemment sans but, mais qui conduit pourtant, au moins sur le plan figuré, à des révélations essentielles. Ne perdons pas de vue, au passage, l'horizon créateur de Giono en ce début des années 1950, qui consacre aussi la vaste entreprise du *Hussard sur le toit*, paru la même année que *Les Grands Chemins* : rien n'est moins classique en effet, en dépit d'apparences trompeuses, que ce faux roman d'apprentissage, bien plutôt roman de l'errance lui aussi, roman de la vacuité, du retour obsessionnel des mêmes images, des mêmes motifs de la mort au travail auxquels, mais

seulement dans l'instant, Angelo s'efforce de mesurer sa hauteur d'âme. *Les Grands Chemins* se caractérise de fait par un processus fort proche, façonné de l'intérieur par les caractères qu'imprime le narrateur à son récit, tout en frappant de nullité toute interrogation sur ce qui déborde les cadres du roman : nul enseignement au sens traditionnel du terme, nul apprentissage social ou politique pour des personnages proprement innommables, et pour qui seul compte le dévoilement d'une vérité pressentie, reconnue, mais que le cheminement décrit par la chronique permet d'éprouver jusqu'au bout.

Aussi, parce qu'au plan littéraire, ces entités n'existent pas, les héros des *Grands Chemins* se voient privés de toute indication de provenance ou de destination, en une poésie de la route qui épouse les apparences du roman ou de la chronique pour mieux circonscrire les instants de révélation. L'expérience conjugulée de la contingence et de la répétition peut donc librement s'y faire jour, sans pour autant entamer, en dernier ressort, la prééminence d'un cheminement spirituel qui dit l'universalité et l'éternité de la condition humaine et transcende l'appréhension du temps. Nous ne reviendrons pas en détail sur les signes discrets d'une présence historique, qui vient jalonner de quelques indications éparses ou dérisoires, ou comme simple spectacle de « divertissement », l'itinéraire des héros. Car, de fait, la seule incidence de ces événements lointains est de former le décor nécessaire pour suppléer l'inconsistance de la vie. Une rencontre de hasard fournit ainsi au narrateur l'occasion d'épingler l'intérêt de ses contemporains pour l'actualité, ici, en l'occurrence, les échos de la guerre froide – manière de démonter, au passage, la vanité d'une société de l'information, qui n'exerce qu'une fonction dérivative :

Si on arrive à digérer machinalement les petites saloperies de la portée de la main en sa passionnant pour les *forces antagonistes*, on doit jouir comme à la Catherine. (V, 564)

Telle est, dans ce récit du monde moderne, la seule manifestation d'une « histoire parallèle », qui met en cause les relations tendues entre les Etats-Unis et l'U.R.S.S. et les premiers troubles en Corée, échos distillés avec un réel souci de la formule par une servante de restaurant ! Alignement pitoyable de

faits sans rapports, tout comme, du point de vue restreint du narrateur, les errances de sa propre existence, la chronique ne relate finalement que les motifs qui, répétés, permettent sous ce flux banal, et pour ainsi dire par défaut, de repérer la même exigence d'absolu. Car de même, sur un autre plan, qui est celui de l'existence, et que la force d'expression du narrateur tente précisément de dépasser, c'est le schème de la répétition qui semble dominer le récit et lui imposer, en filigrane, son rythme vague et monotone. A cet égard, c'est d'abord la période couverte par le récit qu'il convient de circonscrire, de l'automne, période de flamboiement qui annonce aussi, en retour, l'endormissement prochain de la nature, jusqu'au printemps suivant, qui signale aussi son réveil, et avec lui, le sacrifice de l'artiste et le nouveau départ du narrateur : celui-ci ne cesse alors d'en manifester le caractère exemplaire, comme parvenu au terme de nombreuses années de répétitions qu'il signale au fil des rappels et des éléments épars de son expérience disposés çà et là. Ainsi ces réflexions amères, posées dès le début et qui dénie toute valeur d'apprentissage au récit. Le narrateur, dans la déception qui suit la seconde disparition de l'artiste, s'adresse à lui en ces termes, par personne interposée :

J'ai su qui tu étais dès le premier jour. Tu es un petit fumier. L'amitié ? Tu crois que je marche ? J'ai vu clair vingt ans avant toi. Sais-tu où j'en suis ? A ce que le toc me suffit amplement. J'achète du toc. J'en suis là. Je me goberge avec du toc. Je me suis payé du toc les yeux ouverts. Fais ton compte, fumier. C'est toi qui en es de ta poche. (V, 505)

Cette expérience déjà faite ne s'agrémentent donc que de rappels ou d'artifices calculés. Pour les premiers, ce sont surtout des remarques sur le retour et la nature des saisons, qui renvoient l'homme à sa condition et appellent le recours à tous les artifices qui permettront, par exemple, de dissiper la torpeur de l'hiver et de fournir quelques preuves ontologiques incontestables. En ce sens, *Les Grands Chemins*, par rapport à *Un roi sans divertissement*, propose une autre « histoire d'hiver » - il n'en manque pas parmi les *Chroniques*, tel ce *Conte d'hiver* placé en épigraphe des *Ames fortes* - mais éprouvée cette fois de l'intérieur, et enrichie du commentaire qu'elle suscite et qui permet d'éclairer, sur un plan plus théorique, la vision du monde que l'auteur se propose de disposer sur le mode des vérités générales. Les

premières nuits de neige au moulin entraînent ainsi leur long cortège de remarques et d'analyses :

J'aimerais passer quelques jours avec le copain, à manger du lièvre et du cochon. J'ai évidemment tout ce qu'il faut dans mon moulin : chaleur, café et boustifaille. Mais l'hiver est la saison des désirs. J'accumule des envies extraordinaires. [...] Le bien-être ne sert qu'à désirer plus ; et dans cette idée il n'y a pas de limites. (V, 537)

Quant aux parades que le narrateur s'est fixées, elles adoptent, elles aussi, un caractère répétitif, et empruntent quelques thèmes obsédants propres à manifester l'uniformité des conduites. La « sagesse » qu'il expose à l'artiste s'illustre d'abord en négatif, dans l'aveu d'impuissance et l'appel au renoncement porté par ses constats :

J'ai assez roulé ma bosse pour savoir ce que parler veut dire. Il n'y a pas cent façons de s'occuper ici bas ; s'il y en a trois ou quatre, c'est le bout du monde. Nous sommes tous sur le même boulot. Il n'y a que la façon de le faire qui change. (V, 612-613)

On s'explique alors comment, dans le cours du récit, le moindre geste se trouve frappé du sceau du divertissement ; comment aussi, par désir d'être, le narrateur s'escrime à recourir à des *masques*, qui sont autant de miroirs d'une vérité intérieure pourtant indévoilable, mais qu'il se plaît, dans sa candeur revendiquée, à faire coïncider le plus étroitement possible avec l'état d'esprit façonné par le retour des saisons. Dans ce domaine, c'est sa barbe, mentionnée plusieurs fois dans le cours du récit, qui, en quelque sorte, donne la note et indique de manière tangible les changements de tonalité auxquels obéit la chronique. Ainsi, à la fin, l'orage purificateur qui dissipe la blancheur de l'hiver et anticipe sur le retour du printemps appelle aussi le narrateur à dévoiler son visage glabre, dont la dureté annonce le renoncement à l'artiste :

Dehors, ça ne cesse pas de monter de ton. Et ici dedans ça se met à l'unisson à un point qu'on entend plus les tonnerres. J'ai une envie folle de me couper la barbe.

Et, un peu plus loin, le narrateur de signaler :

Je sors de la cuvette lisse et net, avec mon menton volontaire, ma bouche mince et dure dévoilée, ma gueule de printemps. (V, 621)

Pour conclure sur ce point, si *Les Grands Chemins* forme donc un récit en boucle, circonscrit par l'endormissement et le réveil de la nature, et emporté par sa fin en une sorte de recommencement perpétuel, c'est pour mieux suggérer le double développement de la perception temporelle qu'il reflète : à la fois perception linéaire, portée par la singularité des faits et, on l'a vu, par instants, par une intensité qui les place comme hors du temps, et en même temps cyclique, perceptible en particulier à travers le retour des saisons, mais débouchant chaque fois sur la recherche d'un au-delà qui circonscrit la condition humaine et marque l'élévation de la quête spirituelle qu'elle porte.

La dimension anthropologique déjà relevée dans *Un roi sans divertissement* trouve donc ici son point d'aboutissement sans retour et se distingue autant par sa noirceur particulière, accentuée par le rétrécissement du point de vue, que par l'ouverture qu'il procure envers ce schème de répétition, éternel retour du même où peut enfin se faire jour la postulation au sacré. Car dans *Les Grands Chemins*, comme dans les autres *Chroniques*, le drame généré par la vision du monde est aussi celui du « rien de neuf » qui sclérose les existences, vision de nature compulsive, si l'on ose dire, qui dans le roman moderne, chez Beckett par exemple, sous-tend une écriture symptomatique de l'épuisement et de l'enlèvement. Or, si cette tendance est dépassée et convertie chez Giono, c'est bien à la faveur de quelques personnages d'exception dont la sensibilité, reflet revendiqué de la sienne propre, façonne l'expression et, par là même, une vision du monde régénérée ou enrichie par la force de l'expérience métaphysique. C'est ainsi que le moindre détail, la moindre sollicitation des sens ou le moindre indice de dignité d'âme, sans qu'il y ait là la marque d'une référence psychologique quelconque, confère une vie foisonnante à une foule d'images concrètes, ouvertures sur tous les possibles narratifs, en un procédé que le projet du *Bonheur fou* tentera d'ailleurs de systématiser.

C'est à cet égard que le récit parvient à faire feu de tout bois, non seulement par l'insistance qu'il déploie par exemple à noter les splendeurs de l'automne, mais dans l'imagination à la fois aveugle et concrète dont fait preuve le narrateur ou, de façon plus significative encore, dans les vertus qu'il

accorde au simple remplissage, aux spectacles sans incidences ou sans conséquences dont la nature sait devenir prodigue, et qui deviennent soudain l'indice d'un au-delà, et par conséquent d'une essence cachée du monde : les grondements du tonnerre révèlent ainsi de manière inespérée la complexité inextricable d'une géographie à laquelle seul l'artiste en mal d'absolu préfère le vide et la nuit, « échelle de Jacob pour rupins » (V, 627) ; de même, l'apparition timide du soleil prodigue un étonnant spectacle, qui vaut autant par la fascination puérile qu'il provoque que par les images improbables qu'il fait naître, véritable lanterne magique qui ne cesse d'attirer l'attention sur une nature indifférente et en plein devenir :

Apparaît un large espace bleu. Des arcs-en-ciel jaillissent de terre.
 Nous sommes quatre ou cinq à profiter de l'aubaine sur la terrasse. On ne sait plus où donner de la tête pour s'en foutre plein la lampe. On se dirait au feu d'artifice. Nous crions à la belle bleue, à la belle verte à mesure que le soleil qui se couche lance des feux de tous les côtés, comme un poulain qui se baigne. (V, 620)

La teneur très pascalienne des *Grands Chemins*, plus conforme à certains égards à l'anthropologie du divertissement qui se dégage des *Pensées*, ne peut donc faire oublier pour autant les consonances métaphysiques dont se chargent les marques d'un éternel retour du même, source d'une décomposition ontologique certaine, mais aussi voie d'accès à la vérité de la condition humaine, disposition des itinéraires en cercles concentriques qui, dans l'attente du point de non-retour, alimentent pourtant les chemins de la chronique. Les remarques déjà énoncées au sujet d'*Un roi sans divertissement* conservent donc toute leur pertinence, et d'autant plus qu'elles s'accompagnent, dans le cours de ce dernier récit, de mentions récurrentes du temps. On y distingue notamment le retour de cette peur des vieux âges qui accompagne la saison d'hiver, mais aussi les constructions exceptionnelles auxquelles chacun recourt pour garder libre accès aux fameuses régions « de la tristesse et de la mort » dont Langlois semble assurer la garde. L'ironie cinglante qui unifie le style des *Grands Chemins* distingue alors cette dernière *Chronique* comme chronique du XX^e siècle, éminemment contemporaine dans les formes du désarroi et l'invasion du profane qui s'y expriment, dénonçant, par le biais d'un monde en décomposition, l'irruption du divertissement dérisoire. Toutes les perversions

s'y dévoilent en un odieux catalogue que seules la bonhomie et le sens de l'ellipse du narrateur préservent d'une esthétique de l'horreur, pourtant bien présente dans quelques « sources » des *Chroniques*, dont *Les Cent Vingt Journées de Sodome*²².

Le plus souvent, pourtant, c'est simplement en mentionnant une sorte d'effet de remplissage, de nature très pascalienne, là aussi, que le narrateur se fait l'écho d'une anthropologie du divertissement accordée à l'uniformité de la vie, en particulier lors du long épisode consacré au spectacle de l'hiver au moulin :

[...] Après avoir regardé un bon bout de temps ce monde où tout est effacé, je rentre et je me remets au chaud. [...] Je vais un peu écouter la radio [...]. Il n'y a rien du tout, là-dedans. Qu'est-ce que vous voulez que ça me foute, l'Indochine ou M. Vincent Auriol ? Si : tout compte fait, c'est un bruit ; c'est un type qui parle. (V, 539)

Aux fantasmes sanglants qui prolongent une telle vision, le narrateur ne donne pourtant guère d'incidence, sinon, une fois encore, dans cette sagesse dont il se complaît à disposer les marques et qui ne cesse d'en appeler au détournement, à l'appropriation et à l'assujettissement du réel à une fin ontologique toujours identique :

Quand on est bel et bien en face du problème qui consiste à ce qu'on appelle vivre et qui est en définitive passer son temps, on s'aperçoit vite qu'on n'arrive pas à le passer sans détourner les choses de leur sens. Père, mère, femme et enfants, voisins, voisines, si l'on s'en sert comme il se doit, ça mène à peu de choses. Mais si on s'en sert comme on ne doit pas, quel miracle ! (V, 540)

« Passer son temps », c'est donc aussi dépasser la monotonie des travaux et des jours par l'intermédiaire d'un détournement monstrueux, détournement certes opéré par tous les tenants de la transgression, mais aussi par celui qui ordonne le temps spécifique de la chronique et fait déboucher sur

²² Ne négligeons pas ce que la lecture de Sade, au tournant de la guerre, a pu apporter à l'inventeur de *Chroniques romanesques*, comme l'attestent les notations contenues dans ses carnets (III, 1299), même si, par ailleurs, il ne se reconnaît aucune affinité avec l'artiste et prétend « bailler d'ennui » au récit de tant de turpitudes (D'après Maurice Chevaly, *Giono vivant*, Ed. Autres temps, 1995, p. 117). Cela étant, l'ennui, chez Giono, doit toujours s'interpréter comme une notion éminemment métaphysique, et Sade lui-même n'entend peut-être pas, d'ailleurs, provoquer d'autre impression : qu'on se reporte par exemple, à ce sujet, au commentaire de Bataille dans *La Littérature et le mal*, Gallimard, repris en « Folio essais », 1957, pp. 91-95, au sujet des *Cent vingt Journées de Sodome*.

des instants d'exception le déroulement insignifiant de l'existence. Le temps calendaire que la chronique mentionne en quelque sorte *pour mémoire*, et pour fournir au récit ses points d'ancrage nécessaires, n'apparaît plus alors que comme l'émanation résiduelle de la vie dans son déroulement, et se laisse supplanter par le temps sacré, temps de la répétition vécue cette fois non dans la contingence, mais dans la pleine participation à la cosmogonie, en un éternel retour du même qui signe l'accomplissement réel du temps. Ainsi, dans *Un roi sans divertissement*, c'est Saucisse qui, par ses propos rageurs, parvient à mettre en avant la résignation des villageois à la succession des jours et des saisons, autrement dit au temps profane, quand Langlois préconise au contraire, pour détourner le crime, « Noël du 1^{er} janvier à la Saint Sylvestre et sans interruption » (III, 486). Deux visions contradictoires d'un éternel retour du même s'opposent donc ici, et dénoncent en retour l'usage strictement utilitariste du temps dont s'honore la communauté sociale. Ainsi, ces travaux des champs qui semblent occulter l'arrachement progressif de Langlois à toute attache terrestre :

Vous autres, vous avez rentré votre foin, mais maintenant c'est les pommes de terre. Et encore ! Même pas les pommes de terre de la récolte, puisque les pommes de terre de la récolte, c'est en octobre et que nous ne sommes qu'en juillet ; c'est les pommes de terre nouvelles, les rates, la gourmandise. (III, 568)

A cela s'oppose, sous forme de boutade, le temps immobile espéré par Langlois, temps de la fête mais qui n'adopte pas innocemment la forme chrétienne de la fête de Noël, fête de la nativité, de la vie perpétuellement renouvelée, et dans le moment même où la saison bascule ; temps de ténèbres certes, mais éclairées par la promesse de la parousie qui, en informant le temps de manière cyclique, en clame aussi l'immobilité et l'accomplissement dans l'éternel retour du même. Cette attente, les *Chroniques romanesques* la disposent en toute occasion, chargeant cette quête de l'instant que *Les Grands Chemins* revendique pour objet notamment, d'une dimension sacrée aussi fondamentale qu'incontournable. D'où enfin la liturgie qui s'y fait jour, et qui précisément place la révélation du mystère au cœur d'une série d'actions réglées, et de fait susceptibles d'être codifiées et répétées : la battue au loup

dans *Un roi sans divertissement*, comme la cérémonie du jeu dans *Les Grands Chemins* ou la cueillette des olives dans *Noé* s'enrichissent d'une dimension religieuse qui ne leur confère d'équivalent que dans l'écriture même de la chronique, qui ordonne les faits et les dispose de manière à dénoncer le manque qu'elles recouvrent, véritable viatique conçu dans l'ordre de la création artistique. Quant à la dimension tragique dont elles sont indissociables, elle se justifie autant par la recherche du sacré dans l'ordre de la nature, qui nie l'individu et situe sa reconnaissance dans l'au-delà inscrit dans son mouvement même, que du fait des temps modernes et de l'hégémonie du profane. Toutes les formes du sacré se trouvent donc reléguées dans l'exercice de la transgression et de la violence, ce que la réflexion sur la guerre conduite par Giono, du *Grand Troupeau* au *Désastre de Pavie*, établit de son côté, dans une perspective accordée aux constats qui accompagnent, au même moment où peu s'en faut, on l'a vu, les premières observations de Freud à propos du « malaise dans la civilisation ».

Si les *Chroniques* présentent cette même recherche sous des formes moins évidemment historiques, c'est qu'elles instituent par défaut, comme il a été démontré, un discours anti-historique qui pulvérise magistralement toute une conception hégéliano-marxiste du mythe de l'éternel retour²³ et fait résider dans la marche en avant du récit, d'ailleurs plusieurs fois démentie, le principe d'une quête d'essence religieuse qui voit dans le renoncement aux buts la condition impérative de la disponibilité métaphysique longtemps cherchée : le point d'aboutissement que constitue à cet égard le dernier récit de Giono, *L'Iris de Suse*, confirme indubitablement la nature de cette quête, véritable

²³ Dans *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, « Folio essais », 1969, Mircea Eliade fait justice d'une conception cyclique de l'histoire qui remonterait aux théories de Hegel, et montre très bien en quoi les religions constituées préparent déjà, à propos de l'avènement du sacré, une vision des événements humains régis par des lois de répétition et destinés à servir la reconnaissance d'un ordre transcendant. Voir en particulier, à ce propos, le chapitre intitulé « La terreur de l'histoire », pp. 158-182, où l'auteur montre comment Hegel, puis Marx, déterminés à nier la linéarité de l'Histoire, s'efforcent de lui attribuer un sens qui réside essentiellement dans l'avènement d'un nouvel âge d'or. C'est, pour Eliade, attribuer à l'Histoire une résolution anti-historique qui, sans s'afficher comme répétition, revendique tout au moins sa parenté avec la parousie et le règne terrestre du Christ, constituant de leur côté une lecture chrétienne de l'Histoire. Si celle-ci, chez les uns comme chez les autres, ne se répète pas, elle reproduit néanmoins des schémas immuables à travers lesquels se laisse lire la fin des temps.

résignation au rien qui, un peu à la manière de la poésie à la fin du XIX^e siècle, en particulier à travers la quête de Mallarmé, assigne à la littérature, et ici au roman en particulier, la responsabilité d'un absolu.

Pour autant, si le tableau de la civilisation dressé à l'occasion par les *Chroniques* témoigne en retour d'un échec, c'est bien dans la faillite enregistrée du scientisme et du positivisme historique qui ne peuvent pas même suppléer l'inconsistance de la fraternité humaine. La communion impossible qui porte l'intrigue des *Grands Chemins* apparaît alors comme le pendant logique d'une vision de la ville moderne où, dans *Noé* notamment, les consciences s'éparpillent dans la recherche fébrile des moyens d'être au monde. Marseille, cette Babylone contemporaine que *Noé* tente de réinvestir de toute sa dimension merveilleuse, ou les vains soubresauts manifestés par les Coste contre l'ironie du destin dans *Le Moulin de Pologne*, reflètent ainsi pareillement l'inconsistance d'une civilisation érigée vers des buts, que les romanciers impuissants, ou considérés comme tels par Giono, le Dos Passos de *Manhattan Transfer* par exemple, réduisent au « catalogue des armes et cycles de la fiction romanesque »²⁴. A l'inverse, l'auteur de *Noé* s'efforce au contraire de doter le monde contemporain de cette « habitation magique », dont seuls peuvent rendre compte l'espace et le temps autonomes façonnés par la chronique.

Par le fait, le genre de la chronique y gagne à s'illustrer comme un genre à part entière, genre original et novateur dont la formule des « *Chroniques romanesques* » rend pleinement compte. En effet, si celle-ci ne peut faire l'économie d'un inventaire des traits et des faits qui lui accordent toute sa substance, elle ne prétend par là même à aucun réalisme. L'ironie et la critique sociale qui s'y dévoilent, même, ne sauraient apparaître comme un décryptage de la société contemporaine, ou comme un appel à d'autres formes d'organisation politique, par exemple. A la fois moins ambitieuse dans les prétentions qu'elle affiche, en tant que simple relation de faits dérisoires ou tragiques, elle révèle pourtant une série d'enjeux infiniment plus hauts dans le

²⁴ Sur l'opinion de Giono au sujet du roman américain, et sur le jugement qu'il porte à l'égard de Dos Passos, voir ce qu'en dit Robert Ricatte citant les carnets de préparation de Giono dans la notice de *Noé*, p. 1436.

détournement subtil qu'elle opère d'un genre connu et éprouvé : le tragique, comme on l'a vu notamment à la lumière de Nietzsche, doit en effet, aussi, y être conçu à la lettre, tandis que le traitement du temps parachève le sens original que Giono accorde à la chronique. Dans les bouleversements qu'elle introduit, aussi bien au niveau de l'expression du temps que de celui des structures narratives, elle transcende ainsi la linéarité de l'Histoire, réduite à une signalétique dérisoire, aussi bien que son dépassement cyclique dans l'expérience du quotidien. L'organisation sociale, confrontée, dans les temps modernes, à l'invasion du profane, réduit de fait le temps calendaire à la répétition morne et insensée d'expériences, de rencontres, de formules, comme on l'a vu pour *Les Grands Chemins*, et ne se laisse dépasser qu'en tant que signe d'une postulation plus haute, recherche d'instant et d'espaces enfin extraits de la contingence ; moments uniques, soumis eux aussi à un retour obsessionnel qui, grâce à la tension extrême que parvient à leur imprimer le style même de la chronique, indiquent aussi le dépassement des lois de la nature, la condensation soudaine du sens dans un moment d'exceptionnelle révélation.

Les *Chroniques romanesques* s'affirment donc comme un genre singulier dont l'auteur reconnaît, y compris explicitement, le pouvoir formel ; un pouvoir qu'on ne saurait réduire ici à une simple résolution esthétique, mais qu'il faut bien se résoudre à interpréter comme un acheminement vers le sacré, vers un domaine réservé qui excède les bornes de l'existence sociale et se donne à lire au détour de la chronique, comme en marge, dans un sursaut d'interprétation qui place le lecteur en communion avec l'artiste et son dessein. D'*Un roi sans divertissement* au *Moulin de Pologne*, la chronique ne saurait ainsi s'affirmer que comme le support d'autre chose, d'une plus haute quête, mais dont l'objet reste avant tout implicite et informulé, seulement sensible, précisément, dans le détournement du genre au profit de ce que le texte ne dit pas, conserve informulé dans les blancs du récit, dans la distance qu'il offre ou dans les divergences qui l'annulent. C'est ce sur quoi ouvre, tout au moins dans son affirmation première, le formalisme souverain qui caractérise les *Chroniques romanesques*.

Chapitre III :
Le pouvoir formel.

1. Souveraineté de la forme

Noé débute, on le sait, par une sorte de prolongement d'*Un roi sans divertissement* qui donne à lire, souvent de manière implicite, la genèse de cette première *Chronique romanesque*, genèse en grande partie légendaire, ou du moins considérablement amendée par l'ouverture du commentaire à tous les possibles narratifs contenus en germes dans le récit, à ce que le narrateur appelle le « plan cavalier » de la chronique. S'exprime alors, dans le même ordre d'idée, le point de vue de son auteur sur son mode de fonctionnement, ainsi que le projet spécifique qui, sur le plan formel, est appelé à la distinguer des autres *Chroniques*, dont *Noé*. Il y insiste, de manière très significative, on va le voir, sur la focalisation des points de vue sur le drame de Langlois, cerné de toutes parts par un faisceau de voies narratives qui projette sa silhouette sur toute la substance romanesque, sans pourtant pénétrer ce personnage infrangible, dont les motifs ne parviennent à s'imposer que par défaut.

Au contraire *Noé*, en s'imposant l'élargissement de la perspective à tout le personnel romanesque inverse totalement le propos et pose, dans l'approche

formelle, le pouvoir suggestif d'une esthétique entièrement façonnée à l'aune du sujet qu'elle exprime, ou plutôt annonce le caractère souverain du pouvoir formel. En opposant ainsi la chronique achevée à la chronique virtuelle, à ce qu'elle aurait pu être, Giono fixe donc un art poétique dévolu sans partage à la forme, non pas, comme pourrait le laisser penser une lecture superficielle de l'ouverture de *Noé*, pour établir l'échec ou l'insuffisance d'*Un roi sans divertissement*, mais bien pour signifier, comme le rappellera la préface aux *Chroniques romanesques*, la nécessaire adéquation de la forme au propos, du projet à l'image qui le porte. Or, énonce le narrateur :

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 à tâche d'exprimer la « monstrueuse accumulation ». (III, 642)

Précisons concrètement le point abordé ici : commentant les possibles narratifs qu'offrait tel ou tel personnage, telle ou telle situation dans *Un roi sans divertissement*, Giono souligne la nécessité de l'ellipse et de l'implicite, qui impose en quelque sorte les motifs profonds, l'essence du personnage en creux et, pour ainsi dire, par défaut : on a vu précédemment comment les nombreux témoins notaient leur incompréhension ; comment aussi le choix des témoins entretenait les manques et, à certains moments, l'étrange inconsistance de la chronique, par exemple à travers les propos d'Anselmie. Or, c'est précisément de cette inconsistance, de cette absence d'intérêt, bref, de ce manque à être que naît le drame de Langlois, comme il s'épanouit, par imprégnation, au contact des divertissements cruels qui diffusent, en dehors de tout langage constitué et de tout discours rationnel, leur enseignement barbare. Les stigmates disposés sur la peau du cochon de Ravanel expriment ainsi, à travers un procédé de pure forme, le message de menace universelle qui aiguise les désirs – le « petit démarrage » de Bergues – autant qu'il appelle le sursaut moral :

Un des cochons était couvert de sang. On n'avait pas essayé de l'égorger, ce qu'on aurait pu comprendre. On l'avait entaillé de partout, de plus de cent entailles qui avaient dû être faites avec un couteau tranchant comme un rasoir. La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzag, serpentines, en courbes, en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir.

Ca alors ! C'était incompréhensible ! Tellement incompréhensible, tellement écoeurant (Ravel frottait la bête avec de la neige et, sur la peau un instant nettoyée, on voyait le suintement du sang réapparaître, et dessiner les lettres d'un langage barbare, inconnu), tellement menaçant, si directement menaçant que Bergues, d'ordinaire si calme et si philosophe, dit : « Sacré salaud, il faut que je l'attrape. » Et il alla chercher ses raquettes et son fusil. (III, 463-464)

L'ennui métaphysique et, en retour, l'attrait du divertissement qu'il engendre, se privent ainsi de tout autre mode d'expression que spontané, cantonnés qu'ils sont à quelques signes suggestifs qui, sur le lecteur comme sur le personnel fictif dont le romancier se dote, s'adressent à la sensibilité plus qu'à l'intelligence, à l'instinct plus qu'au raisonnement. D'où aussi la revendication, déjà évoquée, d'une beauté toute subjective, qui peut emprunter par exemple la forme picturale du sang sur la neige, du vif contraste auquel s'adonne le sacrificateur, mais qui se résout précisément à résider dans le seul pouvoir formel et dans la rencontre de ces deux entités subjectives que constituent les images du monde et la conscience fermée, prisonnière, de l'individu. On ne s'étonnera donc guère de voir le récit, qui est aussi drame de la solitude, se construire dans la convergence des points de vue narratifs à l'égard de Langlois, médiateur hautain qui appelle les distances – « Je me tenais à distance respectueuse » (III, 575) rappelle inlassablement Saucisse – et suggère tout à la fois l'itinéraire sacré qui conduit à la révélation. L'initiation à laquelle cède Langlois dans la première partie, et qui trouve son point d'aboutissement dans la poursuite (Ce sera d'ailleurs le second titre du film conçu par Giono à partir du roman, plus suggestif encore à cet égard), se veut en effet le seul mode véritable de communication, un mode de communication qui suppose la communion formelle et le consentement mutuel de l'assassin et de la victime, motifs amplement illustrés par les mises à mort successives et les commentaires faussement naïfs qu'ils suscitent.

On comprend mieux alors l'insistance du narrateur, dans *Noé*, à présenter le projet qu'incarne le personnage de Langlois comme la manifestation d'un drame unique – et par là même exceptionnel – qui frappe justement par l'isolement insurmontable et la solitude indépassable du héros. Plaisamment, et pour être plus clair s'il se peut, *Noé* ne montre-t-il pas, dans les intermèdes du récit, ou dans ses renoncements, un Langlois magistralement

isolé au cœur d'une nature austère, plongé dans l'hostile indifférence du monde ?

Je n'ai pas parlé de toutes les promenades de Langlois. A partir d'un moment, il a eu hâte de fumer le dernier cigare, et moi-même j'avais hâte de lui mettre la cartouche de dynamite entre les lèvres. Les promenades dont je veux parler maintenant se placent avant cette hâte, tout de suite après la mort du loup [...] Il allait à travers bois et à travers champs pour se trouver au milieu de tout ce qui *n'en fait pas un plat*. Les hommes comme Langlois n'ont pas la terreur d'être solitaires. Ils ont ce que j'appelle *un grand naturel*. Il n'est pas question de savoir s'ils aiment ou s'ils ne peuvent pas supporter la solitude, la solitude est dans leur sang, comme dans le sang de tout le monde, mais eux n'en font pas un plat à déguster avec le voisin. (III, 623-624)

Ainsi est-il donné à Langlois d'exprimer l'inverse exact de cette notion de « totalité » qui semble si déterminante pour les premières pages de *Noé* ; une notion de totalité qui constitue en effet le pôle d'attraction majeur de tout le parcours de Langlois, comme l'indique suffisamment l'issue qu'il s'est choisie : à défaut d'être tout, autrement dit d'être Dieu et de réconcilier l'irréconciliable, comme l'attire du sang et la nécessité sociale de la loi ; à défaut aussi de pouvoir s'extraire d'une conscience qui l'enferme et s'exprime formellement par la prééminence des points de vue extérieurs et par l'absence totale d'analyse psychologique, Langlois ne choisit-il pas précisément le mode de suicide qui, formellement, le porte de la manière la plus irrépressible à se fondre dans l'immensité cosmique ? Le thème spatial, notamment au cours de l'épisode de la réception au château, chez Mme Tim, se répète alors de façon suffisamment prégnante pour présenter en quelque sorte un panorama des aspirations et des tendances de Langlois en la matière, par exemple à la faveur de ces miroirs disposés par Mme Tim pour élargir l'horizon et exposer vers l'infini ce qui finira par apparaître comme simple décor en trompe l'œil, ou comme reflet complaisant d'une conscience repliée sur elle-même et enfermée dans un monde à soi qui ne suffit plus. Le commentaire avisé de Saucisse, d'ailleurs, ne laisse guère d'incidence ou de pouvoir de conviction à cette tentative fallacieuse pour ménager justement une totalité qui puisse être appréhendée. La chambre disposée pour Langlois suscite ainsi un scepticisme trompeur :

La chambre était immense et paisible et j'admire l'intelligence de Mme Tim qui était vraiment l'égale de l'intelligence du profond connaisseur des choses humaines, car, dans cette chambre destinée à Langlois, déjà immense et paisible, de lourds rideaux de lin gris bleuté entretenaient des lointains encore plus immenses et encore plus paisibles. Mais pendant le temps que nous restâmes plantés là, je me laissais bien prendre et rouler par le déroulement de ces lointains artificiels dans lequel coulait le léger vent du soir d'une fenêtre entrebâillée. Et je me dis : « Tu peux courir ! (III, 579)

Cet espace de démesure ordonné ainsi à la mesure du personnage tragique que représente Langlois s'illustre pourtant ici dans ses manques et son insuffisance, dans l'artifice aussi, redoublé ici par l'expression limitée et subjective dont se fait l'écho le point de vue de Saucisse. Drame de la solitude et, par contrecoup, du besoin irrépressible d'espace, *Un roi sans divertissement* se définit donc, formellement, par ces choix qui sont aussi autant de manques, par la restriction de points de vue qui dénoncent l'incommunicabilité, et par leur convergence qui épouse le cheminement initiatique, d'ordre esthétique, du héros. La conclusion s'impose alors d'elle-même pour mettre en avant la parfaite adéquation des formes du récit, elliptique et lacunaire, et d'un sujet dont seul le commentaire allusif des initiés, ou l'acuité du regard porté par le narrateur, sont à même d'esquisser les incidences sur l'élan destructeur de Langlois.

C'est à ce stade qu'il convient de compléter notre commentaire d'ouverture au sujet de *Noé*, et d'établir la souveraineté formelle qui s'attache pour Giono à l'invention des *Chroniques*. En effet *Noé*, en appelant à des variations de forme accordées au renouvellement de la vision du monde qu'il porte, où plutôt à la création d'un monde à la faveur d'un style ou d'une esthétique particulière, conformes notamment aux développements précédemment cités qu'il consacre aux pouvoirs d'expression de la musique et de la peinture, semble appeler de ses vœux une sorte d'absolu littéraire, la consécration d'un genre dans sa quintessence, visible en particulier dans la chronique à venir : *Les Ames fortes*. De fait, dans cet assemblage de récits qui se dénoncent eux-mêmes et ne soutiennent la lecture que par les effets harmoniques qu'ils entretiennent, Giono parvient en effet au point limite de la fiction romanesque, accordé, on l'a vu, à une conception musicale du récit qui, de par sa gratuité même, dénonce le vide sur lequel il s'érige. Or la citation sur

laquelle s'amorçait notre développement, opposant l'unité dramatique d'*Un roi sans divertissement* à l'expression d'une totalité permet à ce titre de cerner les deux pôles antithétiques entre lesquels s'immisce la substance des *Chroniques romanesques* ; avec le récit d'ouverture, complété en aval par *Noé*, Giono délimite en quelque sorte le champ opératoire d'un nouveau genre qu'il tente d'élaborer, fort de deux constats : l'insuffisance ontologique qui caractérise toute expérience du réel, et entraîne dans son sillage le sursaut du désir et les manques qu'il dénonce, et au contraire l'effervescence de la création romanesque, qui se traduit par une insurmontable inflation narrative, une hégémonie de la forme se surimposant à la béance universelle. Ainsi, lorsque peu après l'ouverture de *Noé*, Giono évoque complaisamment le contexte créateur des *Chroniques*, son bureau, sa famille, ses oliviers, c'est déjà au moyen de sa conversion en une matière romanesque inscrite en faux contre la réalité, une matière propre à susciter une adhésion de l'ordre de la foi, et à compenser l'inconsistance du monde par l'expression d'une totalité. « Mais pourquoi suis-je condamné à croire toujours en vous ? » (III, 612) demande ainsi Giono, citant au passage Dostoïevski, à ses personnages récalcitrants.

Par conséquent, le constat ontologique qui sous-tend *Un roi sans divertissement*, la vision d'un monde frappé d'inconsistance et menacé de ruine par toutes les atteintes de la transgression et le vertige du sacré aboutit, à travers *Noé* et *Les Ames fortes* à deux alternatives formelles. *Noé*, ce sera donc, comme son titre l'indique, l'expression d'une totalité, un récit-univers à prétention exhaustive qui, à défaut de contenir l'univers en son entier, à la manière du Livre mallarméen, en présente au moins les germes et les esquisses, intercalés entre deux créations ouvertement fictives, *Un roi sans divertissement* et « Les Noces », cette chronique que Giono n'écrira pas précisément parce que le narrateur de *Noé* n'est pas Giono, mais son émanation ponctuelle. « Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux » (III, 611) annonce-t-il, comme on le sait, au seuil de *Noé*, tout comme il note plus loin :

J'ai toujours aimé avoir froid aux mains quand j'écris, ce qui ne m'est guère difficile car j'ai les mains glacées même en été (cela signifie simplement que pendant que j'écris cette phrase j'ai un très grand froid aux mains ; et que c'est pour cela que je l'ai écrite). (III, 723)

Manière de poser la souveraineté de l'écrivain, guidé par la seule loi de son bon plaisir, déterminant par là l'élaboration du roman selon la vertu du hasard, un hasard originel, consubstantiel de toute création, puisque réductible à la subjectivité même de son auteur. On comprend mieux, à cette occasion, le dépit qu'il marque à l'encontre des principes de l'écriture narrative, essentiellement linéaire, en un passage célèbre déjà cité, et le discret défi qu'il se lance peu après d'ordonner un art total, apte notamment à dépasser la linéarité et les impératifs chronologiques pour donner lieu à un monde nouveau, un monde qui puisse se prévaloir de sa parfaite autonomie à l'égard de l'espace et du temps : son monde. Le propre de l'artiste sera précisément « d'être un monde », faisant ainsi écho au personnage tragique tel qu'il le définit dans *Noé* pour conférer ainsi à toute création une essence tragique. Roman du total, et non roman totalitaire, selon la distinction établie par Lévinas¹, nous verrons dans quelle mesure et par quels moyens *Noé* parvient précisément à être un monde tout en proposant la perspective d'un autre monde, infini et simplement pressenti celui-là, dans le vide auquel la fiction de surimpose.

Le premier de ces moyens consiste en premier lieu à entretenir avec force et détermination, mais selon une logique paradoxale, l'illusion réaliste, alors que celle-ci se dénonce elle-même d'entrée de jeu ; à reprendre à dessein, et en manifestant de manière ostentatoire un scrupuleux souci d'exactitude des

¹ Emmanuel Lévinas, dans *Ethique et infini*, Fayard, Le Livre de Poche, « Biblio essais », 1982, pp. 69-70, propose une distinction rigoureuse entre totalité et infini, distinction qu'il établit à l'origine même de sa pensée et qui éclaire de façon tout à fait pertinente le déchirement tragique tel qu'il apparaît, au départ des *Chroniques*, à travers le personnage de Langlois. De fait, la pensée de Lévinas opère, à partir de *Totalité et infini* surtout, une synthèse qui, s'appuyant sur l'échec de la philosophie « totalisante » de Hegel, vaut surtout par la mise en évidence d'un domaine impensable, avec toutes les conséquences éthiques que suggère en outre l'Histoire chaotique du XX^e siècle : l'expression du total dans *Noé*, qui succède aux blancs de la chronique si caractéristiques d'*Un roi sans divertissement* et du manque à être de son personnage, doit donc se lire comme la conversion esthétique de l'idée de totalité, mais une totalité jamais atteinte, sensible seulement dans ses amorces qui, en retour, désignent un infini. Approuvant la « critique radicale de l'idée de totalité » qui, chez quelques philosophes, procède d'une remise en cause des conclusions hegelienues, Lévinas explique en effet : « Cette critique part de l'expérience de la mort ; dans la mesure où l'individu n'a pas vaincu l'angoisse de la mort ni renoncé à son destin particulier, il ne se trouve pas à l'aise dans la totalité ou, si l'on veut, la totalité ne s'est pas « totalisée ». [...] Il y a donc un éclatement de la totalité, et l'ouverture d'une tout autre voie dans la recherche du sensé. »

situations (la fin de la rédaction d'*Un roi sans divertissement*), des noms de personnes ou de lieux, ou certains de leurs caractères avérés pour mieux souligner ensuite la liberté totale du créateur à l'égard des événements. C'est bien là se fondre, selon le principe tragique défini par Rosset², dans l'essence même du hasard conçu comme le principe originel de l'univers, auquel l'œuvre n'échappe pas, sur lequel même, par une finesse diabolique, elle anticipe pour mieux s'imposer. Redoublant d'ailleurs d'ironie, le narrateur délivre ainsi, à propos d'*Un roi sans divertissement*, toutes les clés, réelles ou inventées, qui permettent de saisir à son origine, le plus souvent fortuite, le moindre détail de substance intégré à la chronique. Le verger de pêcheurs qui borde les fenêtres du narrateur, et qui traverse par là même le fameux Café de la Route tenu par Saucisse, semble ainsi avoir fait naître, de façon très lointaine, certain personnage pittoresque parmi les villageois du récit :

[...] Ce verger de pêcheurs, en réalité, est à cinquante mètres de moi, sous mes fenêtres. Je connais très bien le vieux paysan à qui il appartient et qui le travaille. Je parle souvent à ce vieux paysan ; quelquefois il me vend des épinards ou des salades. Je connais ce vieux paysan comme ma poche et je sais que l'hiver, quand il va au café passer l'après-midi, il fume une vieille pipe (que je connais très bien) et il crache par terre. A un point que c'est même lui qui parfois appelle la patronne et lui dit : « Noémie, viens un peu me mettre de la sciure là autour ; regarde, c'est dégoûtant . » Voilà pourquoi Saucisse a été obligée d'aller répandre de la sciure autour de son poêle après avoir fait décaniller les vieux et avant d'installer la table du souper. (III, 623)

Mais en conséquence, si *Noé* dévoile l'arbitraire et la gratuité de son matériau, il n'en est pas de même en ce qui concerne la recherche d'une

² Clément Rosset montre très bien en quoi le hasard posé comme principe originel participe étroitement de la pensée tragique, et détermine en conséquence non seulement le propos même du spectacle tragique, mais aussi le déficit ontologique qui régit la création littéraire contemporaine. La problématique des *Chroniques* qui, on l'a vu à la lumière du pan épique et panthéiste de l'œuvre de Giono, s'appuie sur une remise en cause fondamentale de l'idée de nature et, par conséquent, brouille toute forme d'identification, laissera donc délibérément une place prépondérante, mise en valeur en tant que telle, au phénomène du hasard : les points de départ de la création tels qu'ils apparaissent dans *Noé* en constituent la marque la mieux avérée, et leur fondement esthétique trouve sans conteste un écho dans la définition que Rosset tente d'établir d'un « courant tragique ». Il conclut ainsi dans *Logique du pire*, P.U.F., « Quadrige », 1971, p. 87 : « A l'origine du caractère épouvantable de la pensée du hasard, peuvent être allégués deux grands ordres de raisons : 1) L'idée de hasard dissout l'idée de nature et met en question la notion d'être ; 2) Elle rejoint précisément la définition qu'à la suite de Freud la psychanalyse a donné de la terreur : la perte de la familiarité ou, plus exactement, la découverte que le familier est, de manière inattendue, un domaine inconnu par excellence, le haut lieu de l'étrangeté. » Comment mieux dire les principes fondateurs que l'on s'accorde, en ce qui nous concerne, à placer à l'origine des *Chroniques* ?

formule qui lui soit propre. Ainsi, procédant à l'inverse des sommes narratives traditionnelles, de ces grandes fresques historiques qui restent malgré tout au cœur de l'actualité littéraire à l'époque des *Chroniques*, et n'énoncent en définitive aucune vérité sur leur époque, mais bien plutôt sur les partis pris et la subjectivité de leur auteur – voir l'usage discrètement sacrilège des œuvres complètes de Victor Hugo que préconise le vieux médecin du *Hussard sur le toit* – Noé restreint d'entrée de jeu son champ d'exploration au travail de l'écriture, à la vie quotidienne de l'écrivain au travail, dévoilant au gré du hasard les sources de ses créations passées, *Un roi sans divertissement* d'abord, mais aussi *Angelo* et *Pour saluer Melville*, présentes – la somme de récits apparemment disjoints qui forment Noé – ou à venir – les « Noces ». La trame du récit se laisse alors appréhender comme un véritable patchwork, doté d'une pièce de fond, finalement invisible et improbable, réductible au seul titre de Noé, et d'un nombre infini de motifs surimposés qui, dans leur discontinuité, miment la dispersion du réel tout en lui imposant le principe unificateur d'une recherche de l'Absolu qui les assemble en multiples combinaisons. Ainsi, ces deux dynastes, d'abord distants et totalement indépendants, le Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies et le dynaste de l'Ouvèze, à propos desquels le narrateur s'interroge :

Et maintenant, si tu affrontais ton *Saint-Jérôme* de Buis-les-Baronnies au Charlemagne de la vallée de l'Ouvèze, est-ce que ça ne ferait pas des étincelles, tu crois ? J'ai l'impression que ça en ferait. Et cet affrontement n'est-il pas naturel ? N'a-t-il pas tout ce qu'il faut pour ne pas paraître combiné et pour les besoins de la cause ? (III, 695)

Confrontant ainsi des personnages, dans lesquels il se plaît à reconnaître invariablement des créateurs d'univers – hormis l'orgueil, il n'hésite pas à comparer le bien nommé Charlemagne, empereur terrestre mais signe visible de la divinité, à Dieu même (III, 699) – le narrateur dote ainsi la chronique d'une sorte de mouvement directeur, dans lequel s'inscrit la recreation du monde à laquelle participe le récit. Pour ce faire, dénonçant sa source afin d'établir l'arbitraire de sa création, rivalisant lui aussi avec Dieu même lors de l'épisode de la cueillette des olives, le narrateur pose aussi la souveraineté de la forme et marque la conception romanesque à laquelle il donne cours du sceau

de l'Absolu : les figurants anonymes d'*Un roi sans divertissement* peuvent alors investir l'espace de la chronique en chantier et dessiner une véritable « forêt de Brocéliande des visages », habitation magique où, à la faveur des histoires entremêlées et à peine esquissées de Pierre Mégi ou du Vermillon d'Espagne, se manifeste la poussée vitale dans toute sa complexité et son foisonnement.

Un troisième procédé, dont la présence insistante souligne d'ailleurs la primauté, se fait jour à l'occasion de l'épisode du voyage à Marseille proprement dit, argument-phare ou simple prétexte de *Noé*. Ce passage central, sans cesse retardé, se définit alors après coup comme un terme, un point d'aboutissement de la chronique, de par le principe qu'il met en œuvre, à savoir le voyage, en train ou à pied, à la rencontre d'un espace nouveau propre à dissiper l'emprise des créations passées. Aux toutes premières pages, et sans que cela soit suivi d'effet, le narrateur annonce ainsi :

Je vais donc entreprendre moi-même ; mais quoi ? un voyage, dans le but catégorique de me séparer d'ici. (III, 613)

Il y a là bien sûr la matière d'un voyage tout figuré au cœur même de la création romanesque, qui est travail de la mémoire, comme le pose un autre grand romancier de la ville, Lawrence Durrell, à propos du *Quatuor d'Alexandrie*³, mais aussi du rêve et de l'imaginaire, dont le sens esthétique implicite dévoile sans conteste les masques de la réalité, ces masques que lèvent aussi dans les *Chroniques* quelques grands orchestrateurs du sacré, dont Langlois ou, à sa manière, Thérèse, dans *Les Ames fortes*. La ville moderne et sa représentation en mouvement, non seulement celui du voyage, mais aussi celui engendré par les va-et-vient de la mémoire et de l'imaginaire entre les époques, les lieux, les ordres de la réalité, appellent donc le récit à une formule exhaustive qui, épousant le surgissement de la vie, en exprime aussi l'ambivalence et la complexité. Par conséquent, lorsqu'il se détourne brusquement des nombreuses amorces narratives disposées dans toute la première partie, soit environ les 2/5 du texte, c'est pour satisfaire enfin au sujet

³ D'après une lettre de Durrell à Henry Miller, citée dans le prière d'insérer de *Justine*, Buchet-Chastel, Le Livre de Poche « Biblio », 1959.

revendiqué du récit, présenté comme un simple compte-rendu, sans but et sans conclusion avérés, sinon implicitement le rejet des formules antérieures et l'élaboration d'un nouveau type de narration se donnant « à tâche d'exprimer la monstrueuse accumulation ». Pour ce faire, il use de moyens techniques modernes qui entrent eux-mêmes en composition dans l'évocation de ville, mais détournés de l'usage attendu, parce qu'ils font figure à la fois de simples référents ouvrant sur la modernité – peu de michelines ou de tramways jusqu'alors dans l'œuvre romanesque de Giono – et d'authentiques tremplins pour l'imagination.

Ainsi, avec l'épisode du tram 54 en particulier, le narrateur semble expérimenter, selon une perspective phénoménologique, la dispersion et l'éclatement de la réalité, occultant volontairement toute perspective autre que le simple constat, dans cette galerie de portraits et d'esquisses qui porte pourtant en germes l'essence de tous les possibles narratifs. Il semble alors prolonger ses propres réflexions et les projets qui courent en filigrane, tout au long de la première partie, comme ce propos déjà cité et qui appelle au dévoilement procuré par l'imagination, à propos du train qui le conduit à Marseille, cette « ville de rêve » (III, 711), véritable matrice de l'imagination créatrice :

Il faut se servir de cette micheline comme Rabelais se servait d'une baleine. Le reste est vanité, orgueil ; et solitude : la vision commune est solitude. (III, 705)

Les trois derniers traits que l'art nouveau du récit prétend ainsi désavouer trouvent en effet leur illustration parmi les médiocres personnages qui forment la « limaille » drainée par le tram 54, aussi bien dans l'isolement et la solitude que dessine la vaste fresque simultanéiste élaborée par le narrateur, que dans ces attitudes, ces détails de physionomie, ces bribes de conversations rapportés pêle-mêle, procédés étroitement inspirés des techniques mises en place par Dos Passos pour le domaine américain, mais qui, dans le contexte du roman français auquel Giono souscrit, donnent lieu à un ample cortège de ce qu'on pourrait appeler des spéculations poétiques. En attendant, se déroule une satire incisive du monde moderne, où prévalent toutes les formes de l'opinion publique, exprimée par pointes successives et démentie à travers tout le

contexte dévoilé par ailleurs, ce dont le narrateur ne se fait pas faute, illustrant au passage l'ineptie fallacieuse d'une civilisation qui dispose trop complaisamment, et comme en miroir, tous les désirs secrets qui alimentent sa frénésie. Ainsi, sur le plan politique, ce sont « les deux cachous », figures triomphantes du conformisme politique et dénonciation à peine voilée de l'hégémonie communiste de l'après-guerre passées au peigne fin de la satire. Le narrateur expose en ces termes son inventaire des passagers :

Devant ces deux-là, deux messieurs, mais rien ne l'indique, sinon qu'ils prennent soin de le dire à haute voix. Pour le surplus, ils sont vêtus d'imperméables cachou, de chapeaux cachou, de visages cachou, têtes, mains et pieds cachou. Mais, ce qu'ils disent n'est pas dans une bonbonnière. Ils sont César et Sardanapale. Ils parlent à haute voix (un peu plus haut que le vrai ton haut) de *Ce qu'il faut faire*. Ce qu'il faudrait faire si le monde, revenu à la raison, se confiait entre leurs mains. Il y a une cabale qui les tient dans l'ombre, c'est pourquoi ils sont doctes et méprisants. Ils disent ce qu'ils feraient de moi, de nous, de tous, eux exceptés [...] ; je vous prie de croire que tout ça est organisé. (III, 793-794)

Bien vite cependant, l'inventaire conduit à mettre en relation, grâce aux glissements opérés par l'imagination, mais aussi grâce à certaines similitudes de traits, cette foule prétendument croquée sur le vif – mais le narrateur souligne ailleurs qu'au moment où il compose *Noé*, il « cueille des olives » - et les créations qu'elles génèrent, récits mythiques où se font face les volontés de puissance et qui répondent étroitement à la prétention, vanité, orgueil et solitude de cette « foule à la fois fouineuse et effarée » (III, 675). Il ne reste alors qu'à dépasser l'apparente contradiction entre la mention d'une vision commune qu'il rejette, à laquelle il substitue son monde en plein surgissement mu pourtant par un semblable désir d'être, et la solitude dont elle est la marque, que seule la création peut dépasser en portant à la parole un monde enfin révélé. Il suffira de souligner alors l'instinct grégaire de la foule, manifesté à travers ses attitudes, images auxquelles *Noé*, mais aussi bien les autres *Chroniques*, parmi lesquelles *Un roi sans divertissement*, ne se privent pas de recourir : la seconde vague de crimes qui ouvre l'hiver 1844 entraîne ainsi son lot de réactions attendues, sans qu'il s'y fasse jour d'ailleurs de jugement péjoratif. Le narrateur note ainsi :

Cette fois, ce fut une terreur de troupeau de moutons. (III, 475)

Mais cela après avoir précisé :

(Et tant pis pour ceux qui ne comprennent pas et disent : « Ce sont des rustres, des culs-terreux. » La vie se chargera de leur faire comprendre un jour ou l'autre. Elle ne manque pas d'assassins à foulards, de découpeurs d'hiéroglyphes de sang ; d'hivers 1843 ; de saisons, de mois, de jours, d'heures, de minutes, de secondes, et même de centième de secondes à *étiquette* qui leur feront soudain non seulement le cul mais l'esprit *terreux* [...]). (III, 467-468)

On devine alors aisément ce qui porte *Noé* à transmuier le tableau de la « monstrueuse accumulation » à laquelle le narrateur s'en remet, au début, de façon programmatique, en une accumulation de monstres, au gré des rencontres et des inventions qui font de ce voyage un voyage au-devant de l'humanité : l'inconsistance du réel ne convie plus à l'exception, comme c'est le cas pour *Un roi sans divertissement*, mais, dans cette chronique contemporaine qu'entend composer *Noé*, un panorama démesuré d'une civilisation frénétique et éreintée que seule dépasse l'invention mythique du récit. On retombe alors, à l'issue de ces amorces disposées au long du récit et qui laissent pressentir une essence de la vérité, sur la nécessité d'un nouveau récit, destiné à prendre en compte le contenu initiatique de ce voyage au cœur de la ville, qui est aussi voyage au cœur de l'imagination, celle de l'auteur façonnant de par son prisme l'esprit épuisé et déclinant de l'Occident. Ce nouveau récit, avorté parce qu'il porte déjà en lui tous les éléments d'un drame désormais sans surprise, ce sera « Les Noces », terme d'une « nouvelle alliance » faisant écho à celle mentionnée dans l'épigraphe, à laquelle les *Chroniques* souscriront désormais.

Cette alliance, on peut l'établir sur deux plans, qui concernent d'une part, sur le plan du récit, le bilan de la civilisation que celui-ci entend dresser, et d'autre part, sur le plan narratif et à l'opposé, les éléments d'une esthétique nouvelle susceptible de préserver cette « civilisation de l'olive » dans laquelle prétend s'inscrire le narrateur lors de l'épisode de la cueillette :

Nous ne sommes pas sur la Côte d'Azur ici. Nous ne gaulons pas les olives. Quelle idée de gauler les olives ! Comme de vulgaires noix ! Pour arriver à les gauler, d'ailleurs, il faut attendre qu'elles soient, non pas mûres, mais blettes, comme des nèfles, ce qui donne une huile sans goût. Est-ce qu'on peut imaginer une *civilisation de la nèfle* ! Nous sommes de la civilisation de l'olive, nous autres. Nous aimons

l'huile forte, l'huile verte, l'huile dont l'odeur dispense de lire *L'Illiade* et *L'Odyssée*.
(III, 645)

Cette « odeur forte », qu'on retrouve peu après, dans les premières anticipations du voyage à Marseille, sous la forme d'étranges odeurs, odeurs de narcisses et de mollusques chauds, odeur des passions qui font naître de « curieux volumes informes de sentiments divers » pour être fixées ensuite sous les traits de personnages, c'est donc la marque d'une œuvre vive qui, recourant à toutes les techniques susceptibles d'outrer ses moyens d'expression, compose à partir du matériau brut offert par la civilisation le reliquaire des passions éternelles. Ce véritable « retable baroque », qui n'est pas non plus sans rappeler l'entreprise de certains Nouveaux Romanciers ou, de façon plus probante encore, l'invention mythique de Dublin que Joyce déploie dans *Ulysse*, et s'applique ici, selon la manière propre consentie par Giono, à Marseille. Soucieux cependant de revenir sur les termes de cette « nouvelle alliance » pressentie au cours du récit naissant, on peut dire que l'épisode des « Noces » en constitue bien le point d'aboutissement et l'illustration exemplaire.

Ainsi, à partir de l'examen d'un album photographique, qui fournit au narrateur le sujet des « Noces », se dégage une sorte d'art poétique qu'on pourrait à tous égards appliquer à *Noé* dans son ensemble. En effet, à partir de prises de vue censément objectives, *Noé* opère pourtant des choix, des découpages, présente des angles de vue qui, sans atteindre la restriction et la concentration d'*Un roi sans divertissement*, se réclament d'une vision du monde originale, rassemblement d'éléments épars dont Giono prétend faire son monde personnel, « a private world »⁴, comme on l'a déjà pertinemment souligné. Au début de l'épisode, les paysages pris en compte par l'objectif photographique déroulent en effet sous les yeux du narrateur leur charge suggestive, un peu comme précédemment à la faveur de la position d'observateur qu'il occupait dans le tram, et distillent leur part de mystère ; paysages étranges, impossibles à réduire à une géographie connue, d'autant

⁴ Selon l'expression de W. D. Redfern, *The Private World of Jean Giono*, cité par Robert Ricatte dans la préface *aux Œuvres romanesques complètes*, I, p. IX, expression qu'il reprend d'ailleurs à son compte pour bien manifester le caractère original, unique, d'une création romanesque qui ne cesse de se mettre elle-même en scène et de revendiquer sa spécificité.

qu'ils ne donnent jamais lieu à une véritable description, se réduisant à quelques détails infimes, quasi abstraits, un peu à la manière des taches sur le mur qui, dans *Jean le Bleu*, éveillent l'imagination picturale, et sont pourtant à l'origine d'un monde, réfractaire et irréductible comme celui des tragiques, ou des auteurs dont les noms s'imposent parmi les figures de cette géographie particulière :

Tous ces paysages extraordinaires, choisis pour leurs qualités extraordinaires et placés en face de l'objectif suivant l'angle de vue qui pouvait le mieux faire s'exprimer leur qualité extraordinaire composaient, vus les uns après les autres, sous ma lampe cernée par la nuit, un immense pays irréel. C'était un catalogue d'exceptions, une vue générale du Paradis terrestre composé avec des morceaux de la terre de damnation, aussi loin des paysages de la terre, somme toute (malgré l'objectivité parfaite – je suppose – de ce qu'on appelle précisément l'objectif), que les paysages de Mars, Jupiter, Saturne, Vénus, Baudelaire, Villon, Blake, Brueghel, Boehme, Bible ; paysages d'astres. (III, 844)

La souveraineté de la forme, reconnue ici à travers un catalogue d'exceptions appelant une conception de l'œuvre adéquate, s'appuie donc sur la combinaison et l'enchaînement d'éléments du réel dont le pouvoir d'expression est décuplé par la disposition harmonique qui les rassemble, réunion d'abord fortuite d'unités éparses et insignifiantes que leur combinaison conduit à former un monde ; un monde aussi distant, impénétrable et inconnaissable qu'un astre, aussi indifférent aussi, dans la poussée qui le porte à être, mais dont il faut immédiatement remarquer qu'il entre en résonance avec celui qui couve dans l'imagination du romancier. L'ellipse qui suit immédiatement cette énumération prend alors un tour très significatif, qui souligne on ne peut mieux la souveraineté créatrice, tout en se faisant aussi très directement l'écho des considérations du narrateur sur la subjectivité incontournable de l'œuvre : « Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait. » (III, 644). Et par conséquent, l'ouverture des *Noces* de s'annoncer comme suit :

Mais tout d'un coup, c'est autre chose. C'est, j'imagine, un cortège de noce, je le verrai mieux tout à l'heure. (III, 844)

Ainsi s'amorcent « Les Noces », où se donne d'abord à voir la même foule sans visage et sans qualités que celle qui remplit les rues de la métropole, peuple d'êtres mornes et isolés qui succombe lui aussi au vertige des passions et reprend, enrichi de l'immersion du narrateur dans le bain de la civilisation, la figure du dynaste de l'Ouvèze, alors façonné à l'image de la « terre de damnation ». De nouveau les références à un tragique immémorial viennent émailler cette esquisse d'un récit à venir et lui imputent, au terme de ce catalogue des possibles narratifs qui souligne l'essence tragique du devenir humain, sa dimension mythique. La banalité des sujets est ainsi dépassée de par leur confrontation à l'éternité de la condition humaine, qui justifie en dernier ressort le resserrement classique du récit autour du drame à écrire :

[...] Il va sans doute s'esquisser ici des combats qu'on appelle des Noces, cette grande affaire martiale, belliqueuse et militaire, la première de tous les temps ; qu'il s'agit d'un sujet général, omniprésent ; que le sujet est le même et a conservé sa grandeur depuis Agamemnon (et avant Agamemnon) jusqu'à la Quatrième République (après Centième et Millième République et après [...]). (III, 849)

Le mouvement dramatique qui s'amorce suit alors les rapports entre les personnages, désormais sans voile, et l'arbitraire apparent qui le voit émerger à la fin de *Noé* ne doit pas masquer les motifs nombreux fournis par le voyage à Marseille, en particulier les rappels quasi obsessionnels de l'instinct, de la volonté de puissance, voire de l'animalité venant contrecarrer la nécessité des masques et des conventions sociales : éternel retour du même qui, inscrit dans le déroulement même de la chronique, achoppe sur l'hégémonie de la violence et du sacré dans un monde moderne qui perd de vue l'origine. Car si, au dire du narrateur, « Les Noces » sont destinées à contenir un authentique « art de la guerre », c'est que ces combats souterrains ne sont que la forme à la fois moderne et éternelle des conflits qui tendent à affirmer une essence humaine, scellée pourtant dans l'œuvre achevée, érigée face à sa propre négation, à savoir l'inconsistance et la dispersion du réel ; *Noé*, comme l'annonce l'épisode de la cueillette, ne trouve ainsi d'équivalent formel, que dans la recomposition des épopées éternelles que sont *L'Illiade* et *L'Odyssée*,

s'inspirant des mêmes procédés divinatoires pour donner un nouvel art de la guerre, réductible à la figure de son auteur :

Il y a une heure, il y a même dix minutes, je ne savais pas ce que c'était que l'avarice. 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 :

...Femmes et jeunes gens, vieillards chargés d'épreuves, tendres vierges portant au cœur leur premier deuil, guerriers tombés en foule sous le bronze des lances... (III, 653)

« Les Noces » exprimeront donc, à travers la célébration d'un sacrement dont tout indique qu'il trouve d'abord sa justification dans le statut que lui impute la communauté sociale, et par conséquent marqué du sceau de la convention, le heurt des volontés de puissance et l'appel insurmontable des instincts, visibles en un ultime sursaut dont la violence et la verdeur d'expression mettent en cause l'envers de la civilisation. Car c'est bien en termes militaires que se donnent à voir « Les Noces », et en particulier le personnage du père, dynaste floué dont la puissance ébranlée succombe sous les assauts de l'assistance :

C'est alors qu'on l'excite, qu'on l'énerve, qu'on le désespère, qu'on met le comble à sa confusion en chantant des chansons obscènes, en récitant des proverbes obscènes, des mots à double entente ; qu'on pille *son bien*, qu'on détruit ses richesses, sa suffisance, qu'on *brûle Troie* ; en se glissant sous la table, en interpellant les nouveaux mariés, en parlant à haute voix de juments, de truies, d'étalons, de taureaux, de vaches, pour que les images soient plus claires s'il se peut. (III, 862)

Au piteux et plaisant recours qu'il distille, cette urée aux incongrues consonances mallarméennes (« *Donner un sens plus pur à l'urée de la tribu...* », III, 854), véritable antidote tourné contre les hostilités du destin, la chronique de *Noé* se substitue alors d'elle-même pour façonner, au regard de toutes les atteintes d'une réalité essentiellement négatrice, partagée entre la dispersion et l'inconsistance physique et les avanies morales ou plus sérieusement métaphysiques qu'elle dispense, la forme exhaustive destinée à la recueillir en son entier, mais convertie à l'aune des aspirations humaines. On

peut alors faire retour sur l'épigraphe composée et apposée par Giono lui-même au seuil de *Noé*, alors que « Dieu parle » :

Et j'ai dit à Noé
 - comme je peux le dire
 à tout homme :
 - Fais entrer dans ton
 Cœur toute chair de
 Ce qui est au monde
 Pour la conserver en vie
 Avec toi
 ...et j'établirai mon alliance avec toi. (III, 609)

Au cœur du paradoxe des *Chroniques romanesques*, *Noé* allie ainsi la forme du compte-rendu, les prétentions conjuguées à l'objectivité, à l'exhaustivité et au réalisme, transfigurés pourtant par une fantaisie sans limites, qui impose à cette chronique du monde réel les masques voulus par son auteur ; masques aux vertus révélatrices qui, d'une « ville de rêve » ou d'un fantasme de création, tirent l'essence tragique et opposent à l'excès de lumière solaire qui est le propre de la tragédie les irisations chatoyantes et salvatrices de l'imaginaire.

L'autre formule, en laquelle réside aussi le second archétype des *Chroniques romanesques*, procède exactement à l'inverse en se réclamant, bien plus que *Noé* qui en assume la luxuriance gratuite, des harmonies internes et autonomes, musicales, on l'a dit, qui alimentent le récit. Au contraire de ce que semblait annoncer « Les Noces », *Les Ames fortes*, qui constitue *réellement* la chronique suivante, n'entend ni refléter la réalité assaillant la création romanesque, ni exprimer le drame unique autour duquel semblent vouloir prendre place « Les Noces ». Bien plutôt, surplombant de manière très visible un vide figuré par le corps du « pauvre Albert », elle expose son propre surgissement à travers les assertions, les contradictions, les ajustements ou les démentis qui finissent par frapper d'insuffisance le référent lui-même, soit tout le corpus délivré par l'espace de la chronique, et par imposer en retour, là encore, la souveraineté de sa forme et son adéquation à la seule nécessité interne du récit.

Comme pour Langlois, qui porte en lui-même la forme unique de son drame, on l'a vu, Giono tente de suggérer à travers Thérèse un personnage d'exception ; à cette différence près qu'*Un roi sans divertissement* consacre un drame éthique, dans la confrontation du héros aux « vérités incontournables », tandis que *Les Ames fortes*, comme ne saurait trop l'indiquer son titre, souligne un déploiement de forces d'où l'essence des êtres tente de s'imposer face à l'inconsistance du réel. Thérèse, comme d'ailleurs Firmin ou le couple Numance, ne se distingue pourtant pas par une expérience hors du commun de la condition humaine : la banalité de leur condition sociale, qui fait presque songer au contexte des romans réalistes et naturalistes et n'est pas sans parodier les figures de servantes au grand cœur qui émaillent certains romans édifiants, de Barrès à Paul Bourget, redouble d'ailleurs cette indication d'une destinée somme toute commune, mais transfigurée dans l'usage ontologique et narratif qui en découle. Thérèse, seule récitante à être aussi impliquée dans le corps du récit, est ainsi amenée à appliquer une double stratégie, à la fois sur le plan des rapports humains qui fournissent à la chronique sa substance, et sur celui de la narration, par laquelle, on va le voir, elle se voue à la consécration.

Nous ne nous attarderons pas ici sur le premier point, qui concerne l'itinéraire de Thérèse et relève avant tout des données éthiques de la chronique, ce que nous serons conduits à traiter de manière spécifique. On peut toutefois noter, afin d'en établir les incidences sur la forme du récit, la propension qu'elle revendique à n'être *rien*, à se dépouiller progressivement de tout caractère humain, du moins de ces passions identifiables qui peuvent au moins passer pour des constantes de l'humanité désirante, et à se satisfaire d'une stature de pure forme, masque ou piège, comme on voudra, qui pousse les individus à leur perte et reflète leur propre nullité. L'image récurrente du masque, que Thérèse dit se composer avec une délectation, un génie et un sens du détail qui le posent comme l'équivalent de la réalité, indique de fait un souci formel que le récit reflète et redouble à son tour. La précision que sa volonté sans faille paraît imprimer aux jeux de physionomie qu'elle décrit devient de fait, un peu comme le jeu de l'artiste dans *Les Grands Chemins*, assujettissement du hasard, trahison et faux-semblant, mais employés à des fins

toutes désintéressées, comme par une sainteté diabolique et inversée. S'adressant, parmi ses contemporains, et à travers Mme Numance en particulier, au nom très connoté fleurant le désastre et la ruine, à cet « infernal besoin de croire » que Giono, dans *Noé*, désigne comme le propre du romancier, Thérèse procède ainsi à la négation d'elle-même, longue voie ascétique qui rejoint bien souvent les pénitences mentionnées par l'hagiographie⁵ :

Après coup, je passai un peu la revue de tout ce que j'avais fait et je me dis : ça n'est pas mal, tu peux être contente. J'avais même inventé de toutes pièces des larmes et des petits soupirs de bonheur très réussis. Je pensais : « S'il savait toute la gymnastique qu'il a fallu faire pour en arriver à pleurer et à soupirer, il aurait le caquet bien rabattu. » Je m'aperçus que cette réflexion me le faisait mépriser et que je n'avais plus besoin de me menacer de la corde. (V, 420)

Ainsi s'exprime Thérèse, doublement sacrilège, au sujet de son premier amour, dont elle transforme la conquête, selon les principes définis par Saint Ignace de Loyola, en une forme d'exercice spirituel inversé. D'où sa tendance à s'effacer au profit des scénarios qu'elle concocte, des stratagèmes qu'elle façonne conformément à ses masques, jusqu'à se dissoudre elle-même dans une vanité du désir qui la rend proprement inexistante. C'est ce qu'énonce on ne peut plus clairement la conclusion d'un passage déjà cité, au cours duquel Thérèse passe en revue ses mobiles, déterminant aussi, en retour, et c'est ce qui importe avant tout ici, les stratégies adoptées par le récit :

Et il n'y avait pas à y revenir. De Firmin au ventre, du ventre à la langue, de la langue au cœur, je me passais en revue : rien. Je n'étais même pas méchante. (V, 428)

De ce constat découle alors logiquement les conclusions qui l'instituent en *piège*, c'est-à-dire présentement à une entité de pure forme, reposant

⁵ A ce titre, c'est de nouveau à Sainte Thérèse d'Avila qu'il faut s'en remettre, et dont il faut convenir qu'elle fournit à tous égards le modèle inversé du personnage de Giono : le long cheminement vers l'ascèse qu'indique *Le Livre des demeures*, la liste des pénitences qui préparent le renoncement et favorisent l'union avec Dieu suggèrent en effet avec insistance l'apprentissage fastidieux de Thérèse, la discipline imposée à son corps, enfin le détachement qu'elle cultive pour se perfectionner dans l'artifice. L'apostrophe à l'humilité en particulier, qui ouvre les « Troisièmes demeures », *op. cit.*, p. 50, constitue à cet égard l'un des passages les plus probants concernant la parenté entre la voie ascétique prônée par la sainte, et l'itinéraire de Thérèse vers le renoncement.

uniquement sur le jeu des apparences qu'elle gouverne et, qu'en une référence une fois encore sacrilège, elle compare inlassablement aux icônes ou aux objets de piété, quand ce n'est pas très explicitement aux statues de la vierge, une fois consommée la trahison de l'amour maternel à laquelle semble vouloir appeler Mme Numance : « Sainte Vierge dans sa niche » (V, 433), Thérèse est alors en position d'imprimer à son corps tous les signes qui, à mesure qu'ils la nient pour ce qu'elle est, l'instituent comme une forme vide, seulement destinée à tromper, autrement dit à nier l'Autre, à battre en brèche cette « croyance en soi », invoquée à propos de l'artiste dans *Les Grands Chemins*, mais aussi par là même à instaurer un Absolu en négatif. A la conscience réflexive professée par Thérèse, propension de nature divine à se contempler et à s'admirer dans ses œuvres, se substitue en fait, à l'issue, l'évanouissement pour ainsi dire surnaturel de Mme Numance, effacée de l'espace de la chronique comme pour souligner l'échec de Thérèse en butte à la générosité sans mesure. Cet échec n'est d'ailleurs en aucune façon nié, et on confrontera avec profit les deux passages suivants, où Thérèse expose son génie créateur, à ne confondre en aucun cas avec un talent d'imitation qu'elle rejette au profit de métamorphoses aussi réelles qu'artificielles, et celui qui clôt son second récit sur un aveu d'échec et l'apparent silence dans lequel elle se confine :

Moi, il y avait d'abord moi. Assise sur ma chaise, je me regardais. J'étais difforme. Il ne fallait pas être la première venue pour avoir joué le jeu comme ça. J'en voyais qui tenaient à des corps dont je n'aurais pas donné un pet de lapin. [...] Moi, j'y étais allée d'emblée, bon cœur bon argent quand j'avais compris que ça me donnait un atout maître. Je me le disais constamment : « Tu es dans le vrai. » A chaque instant j'en avais la confirmation, je n'étais pas qu'un peu fière. Ma poitrine que j'avais eue si pommelée était comme une melonnière ; mon ventre, n'en parlons pas. Avant que je m'occupe de lui, il n'existait pas : plat comme la main. Maintenant, il n'y avait plus que lui. Il relevait mes robes comme quelqu'un qui va sortir de dessous un rideau. [...] Je me disais : « Comment aurais-tu pu imiter ça ? » Je n'aurais jamais pu. Et tout ça faisait merveille [...]. (V, 434)

A ce discours triomphant, qui ne trouve pourtant sa véritable consécration que dans l'artifice du récit même, qui institue Thérèse maître du jeu et constitue enfin un aboutissement formel et un absolu, on fera donc correspondre, par contraste, l'évocation de la fuite de Mme Numance qui, sur le plan du contenu narratif, souligne la victoire de cette dernière. Développant

la métaphore du furet assoiffé de sang qu'elle prétend être au regard de la « générosité hémorragique » de celle-ci – l'expression revient à plusieurs reprises dans les carnets de préparation de Giono, en particulier à propos d'Angelo dans *Le Hussard sur le toit* – elle conclut ainsi :

Je me disais : « Je vous serrerai le kiki, ma belle dame, jusqu'à ce que vous tiriez une langue d'un mètre ! »
J'étais loin de me douter qu'à la fin elle m'échapperait. (V, 439)

Le désir *d'être rien*, le vertige d'anéantissement qui affleure dans tout le discours de Thérèse, souligné en images fort suggestives (« *Rien ne peut me combler* » V, 429), succombe donc devant le potlach de Mme Numance, consentement à se perdre qui, chez son mari, pousse jusqu'au consentement à la mort, coïncidant d'ailleurs, comme il le remarque lui-même, avec la ruine financière qui suit de près les stratagèmes de Firmin. Quant à Mme Numance, son sacrifice, tout à l'opposé de l'intéressement matériel de Firmin, qui ne prétend qu'à des *biens*, rejoint et supprime la postulation de Thérèse à l'égard du vide et du néant et engage son effacement du récit :

Elle se dit : « Quel dommage *que l'argent ne compte pas* ! Je n'ai rien à lui sacrifier à elle ; sinon *mon désir même*. Elle s'y résolut. (V, 388)

Phrase laconique qui situe on ne peut mieux, en particulier à travers le jeu des italiques, le véritable objet de ces puissances rivales que sont Thérèse et Firmin d'un côté, de l'autre les Numance, aux antipodes de l'argument balzacien qu'on pourrait soupçonner derrière ces récits de combinaisons financières et de banqueroute préméditée : objet insaisissable, postulation au vide et accès à la puissance à travers la passion au zéro, sur ce plan, c'est toujours la victime qui supplante le bourreau, tandis que l'expression du but à atteindre se confond avec l'indicible, brouillé sous les apparences du foisonnement narratif. A moins d'en revenir à ce qui nous intéresse ici au tout premier chef, à savoir le pouvoir formel : celui-ci, toutefois, ne saurait se justifier qu'au regard de nos développements précédents consacrés à la nature du sujet narratif, qui détermine de l'intérieur la forme même du récit, faite de glissements successifs et d'ajustements, créant par là même un effet de lecture

où s'insinue l'incertitude, et sème le doute quant à la teneur exacte de cette part tangible du récit, qui en désigne en retour l'essence intangible.

En effet si Thérèse, comme l'atteste l'évanouissement sans rémission de Mme Numance du cadre narratif, qui signe, on l'a vu, sa victoire dans l'ordre du récit et l'inscrit en blanc dans la chronique, si Thérèse, donc, s'impose pourtant comme une « âme forte », c'est dans l'ordre de la narration : à défaut de parvenir à être un piège, c'est-à-dire, dans l'optique de la trahison qu'elle projette, d'être rien, elle réussit pourtant à se faire l'instrument parfait destiné à établir la souveraineté formelle. Car que dire sinon qu'en lançant le récit, Thérèse impose sa structure alternée, qui autorise le surgissement spontané de la matière narrative et, on peut l'imaginer à la faveur des ajustements qui se produisent, sa composition à mesure et peut-être au fil de l'imagination, jeu de surenchère dans l'invention des apparences dont elle est passée maître en se donnant simplement, comme il est dit à propos du Saint Jérôme de Buis, dans *Noé*, « les blancs et le trait » (III, 697). On voit une fois encore surgir la métaphore obsédante du jeu, qui s'impose même comme motif central du récit dans *Les Grands Chemins*, et qui, sans trahir son origine pascalienne, engage une fois de plus l'essentiel : dans le « sacre de la narration » auquel se livre Giono à travers les *Chroniques romanesques*, le jeu, métaphore de la création littéraire en ce qu'il instaure un même rapport au réel, fondé sur l'apparence et la gratuité, s'impose comme instrument de salut. Non qu'il permette de saisir une essence des personnages, qui non seulement se dérobe derrière la fiction, mais se brouille encore à la faveur du temps, des situations successives et surtout des points de vue, y compris d'ailleurs le point de vue ambigu et improbable que Thérèse s'applique à elle-même ; mais bien plutôt, liquidant l'essence du réel, il impose en retour la matière du récit comme seule entité tangible, entité improbable elle aussi et impossible à définir, mais qui vaut d'abord d'être miroir du néant, reflété jusque dans les postulations de Thérèse à l'intérieur du récit.

Les versions contradictoires que livre celui-ci ne proposent ainsi que deux certitudes, certitudes négatives que dépasse Thérèse en assumant l'initiative de la narration : l'impossibilité de la vérité et l'attrait du vide, qui

déterminent en retour une forme du récit où la matière de la chronique ne vaut que par sa confrontation au néant qu'elle trahit. Or Thérèse, en posant sa version des faits, n'a de cesse d'inviter le Contre à compléter, à démentir, à contrecarrer ce qu'elle expose et s'octroie par la même occasion la possibilité de la surenchère, y compris dans la peinture de sa propre noirceur qui, on l'a vu, procède surtout de la négation de soi-même. Le récit, qui émane de Thérèse pour retourner à Thérèse, n'est plus alors que l'instrument de sa déconstruction, dont l'habileté géniale et diabolique réside précisément dans la conciliation de la pluralité. Offrant ainsi sa stature magistrale, mais minée par le doute et l'ombre qu'y insinue le mode narratif, *Les Ames fortes* oppose ainsi, à la souveraineté formelle de *Noé*, fondée sur l'abondance gratuite de la matière romanesque, la désignation explicite d'un manque existentiel disposé entre ses plis.

2. Pouvoir formel et vertige

Le pouvoir formel, une fois posé le principe d'une existence semée de doutes, ruinée par l'inconsistance du réel et littéralement submergée par l'irruption du sacré et l'hégémonie de l'imaginaire, se trouve étroitement associé à la conception même des *Chroniques romanesques*, dont l'audace et l'extraordinaire capacité d'innovation, à cet égard, ne peuvent manquer de frapper. Ce qui se donne à lire en effet, à travers ces pièces maîtresses de l'invention romanesque chez Giono, c'est, contrairement aux apparences, moins le contenu de récits dont il se plaît, avec une extrême désinvolture, à dénoncer la fantaisie, la gratuité et l'arbitraire et à ériger en parodies de tous les genres connus, que la chronique d'itinéraires spirituels fictifs : tous convergent alors vers la conquête du pouvoir formel, vers la maîtrise absolue de la narration à laquelle ils participent et qui leur permet d'indiquer, en négatif, et comme en ligne de fuite, leur ultime objet, nié dans la réalité rationnelle et positive, mais consacré par une formule narrative marquée par le doute, un

doute qui, pourtant, l'authentifie et, par là même, le confirme dans son caractère infime.

Dans le cadre de la civilisation rationaliste de l'après-guerre, raccrochée par force à un providentialisme historique que toute la création littéraire contemporaine fait pourtant voler en éclat, la brèche ouverte par l'attrait de l'irrationnel et du non-savoir ne peut donc plus s'exprimer, dans le cadre du roman, qu'à travers la figure de l'escroc, de l'artiste pourvoyeur de faux-semblant, qui s'impose d'ailleurs sous d'autres formes chez de nombreux romanciers occidentaux⁶ : l'artiste dans *Les Grands Chemins* n'apparaît à ce titre que comme la préfiguration d'une veine très féconde dans la production romanesque de Giono à partir de 1960, notamment à travers tout le cycle des *Caractères*, issu d'un projet inspiré par le personnage central des *Ames mortes*, de Gogol, bonimenteur de génie et contempteur des « âmes ». A l'œuvre par conséquent d'exprimer cette « part du feu », si ouvertement vouée aux gémonies par les politiciens opportunistes du *Bonheur fou*, autre avatar du roman politique selon Giono, et reflet du cynisme contemporain, et de participer à la désignation d'un espace-temps indicible, en organisant le cheminement du récit de façon à manifester ce qui, autour, fait obstinément silence.

Il en résulte une esthétique de la juxtaposition, de l'emboîtement, de la superposition, esthétique vertigineuse qui, dans ses interstices, souligne le vide et rappelle ces « Prisons » de Piranèse que *Noé* mentionne avec trop d'insistance pour ne pas les instaurer en modèles. La substance du récit se définit alors, pour l'essentiel, comme prétexte de la narration, argument au sens le plus restrictif, quand ce qui importe vraiment consiste bien plutôt dans la capacité des *Chroniques*, en rassemblant les éléments qui en soutiennent la structure, à les disposer de telle sorte qu'elles manifestent avant tout l'abîme qu'elles surplombent. Une forme vertigineuse acquiert alors son fondement, visant à déréaliser notre vision du monde – souvenons-nous de la fallacieuse profession de réalisme affichée par *Noé* – pour lui substituer l'empire de

⁶ Voir en particulier la forme allégorique, où voisinent ironie et scepticisme, que lui imprime Thomas Mann, dans son dernier roman, à peu près contemporain des *Grands Chemins*, *La Confession du chevalier d'industrie Felix Krull*.

l'imaginaire, « monde personnel » qui laisse libre cours à la fantaisie gratuite et au désir débridé que sous-tend l'attrait du vide et l'attirance pour toutes les formes du sacré. Selon une optique qui recoupe d'assez près ce qu'on s'est plu à définir à travers la notion de « sensibilité baroque », le foisonnement des formes, la superposition des motifs et des cadres spatio-temporels, excédant largement les limites d'une définition trop étroite de la chronique, prétendent alors constituer une couverture ostensible des gouffres que celle-ci manifeste sans pourtant les exprimer. Sur le modèle de ce monument funéraire auquel on ne peut manquer de songer au sujet des *Ames fortes* et qui confère, par sa marque, la tonalité grave du récit, ce dernier surplombe le vide et lui confère son indispensable matérialité.

A ce sujet, c'est une figure assez courante chez Giono après-guerre qui peut nous fournir le modèle le plus significatif et le plus éclairant de cette ordonnance esthétique que nous avons jusqu'alors seulement pressentie. Il se présente, du point de vue thématique, comme un enchevêtrement de chemins, tendus pourtant vers un point de convergence indiscernable, et constitue à la fois un repère spatial et un point d'interrogation essentiel dans *Faust au village*. On sait que cette nouvelle, qui étend par la suite son titre à la désignation de tout le recueil, s'apparente sans conteste au genre de la chronique, tant par son contexte familial que par son écriture à la 1^{ère} personne, par son style elliptique et le rôle qu'y joue l'irruption du surnaturel dans le prosaïsme de l'existence quotidienne, enfin par son contexte d'écriture qui la place à proximité des *Ames fortes* : la notice de l'édition de la Pléiade nous apprend ainsi que ce dernier roman prolonge et amplifie le bref développement du dialogue consenti dans « Le Mort », partant du cadre d'une veillée funèbre. Mais dans *Faust au village* proprement dit, ce qui importe pour conforter notre hypothèse, ce sont les apparitions du mystérieux auto-stoppeur prêtant ses traits au démon dans un contexte spatial nettement circonscrit, au point même de susciter la curiosité du narrateur et d'appeler la description, alors que ce dernier explore ce lieu étrange, préservant son passager de la pluie en plein cœur de l'orage :

Devant la pointe de mes souliers part une avenue. De chaque côté : des buis, des genévriers. Par terre, quatre doigts d'épaisseur de petite bruyère. Je marche là-dessus sans un bruit. Je fais une centaine de pas, une autre avenue part sur ma gauche, l'autre sur la droite, celle que je suivais se sépare en deux, que je vois encore devant moi se séparer en cinq ou six, de chaque côté. J'avance. Je ne vais pas très vite. Je regarde bien autour de moi : des buis, des genévriers, des avenues de bruyères, un parc de château autour de rien. De quelque côté que je me tourne, des avenues partant : c'est tout. (V, 130)

Motif exemplaire, on le voit, en ce que la multiplicité des chemins, des allées sans perspective visible autre que leur démultiplication même, semble désigner un point qui sans cesse se dérobe ; emboîtement de formes impossibles à appréhender donnant l'illusion d'un terme mais qui, de fait, ne mènent nulle part, « holzweg » diaboliques disposés comme autant de coups de sonde dans la continuité du réel, où la nature ténébreuse laisse deviner une essence indiscernable ; espace démoniaque enfin en ce qu'il est le lieu d'apparition privilégié de ce nouveau Faust, débonnaire et rustique, qui incarne de façon certes un peu légère, mais non sans humour, la relation de l'homme ordinaire à l'irrationnel et à l'invisible. Or, l'espace ainsi décrit nous paraît tout à fait emblématique d'un dispositif dont Giono use tout au long des *Chroniques romanesques*, et qui s'inscrit d'abord de manière tangible et concrète, dans l'espace du récit.

Les personnages eux-mêmes semblent ainsi portés à goûter le mystère, les ressources des ces espaces emboîtés, décors en trompe l'œil fournissant d'abord aux sens leur copieuse pâture et la matière nécessaire au divertissement : on ne reviendra pas trop longuement sur le château de Mme Tim, que cette dernière s'est justement complue à aménager de façon à démultiplier l'espace ; non seulement à l'élargir, mais à organiser les *chemins de fuite*, à l'image du labyrinthe que Langlois ne tarde d'ailleurs pas à reproduire au pied du fameux « bongalove », ce qui revient à imposer par la main humaine les marques d'une maîtrise qui signale aussi la répression des instincts et l'appréhension d'une nature apprivoisée. L'itinéraire commenté par Saucisse à l'intérieur du château laisse ainsi une large part à des jardins à la française qui, sans conteste, se font l'écho de la savante battue au loup : Langlois y déploie alors un art qui porte les signes distinctifs du Roi-Soleil,

appliquant à l'effervescence naturelle une capacité d'apprivoisement qui, grâce aux lointains pourtant préservés, conduit directement à l'infini ou à Dieu :

Nous passâmes d'abord du côté des portes-fenêtres comme entre deux fronts de troupe, ayant, d'un côté, les terrasses couvertes d'un soleil de cendre, les boulingrins, les ifs taillés en échiquier, les balustrades et, au-delà, le déroulement de plus de cent lieues de montagnes de perles dressées sur d'immenses tapis de blés roses longeant de l'autre côté cet étang miraculeux de longue table aux eaux cristallisées. (III, 578)

Cependant, en ce qui concerne le labyrinthe, même si on peut estimer qu'il participe d'un symbolisme un peu voyant, on peut bien dire qu'il reprend et accentue ce même motif, qu'il porte à sa dernière extrémité en formant, au sens étymologique, un lieu d'angoisse et de perdition ; motif délectable et ambivalent qui, combinant les formes pour mieux les torturer, annonce le repliement de la conscience réflexive et appelle par contrecoup l'explosion, ultime issue vers le néant qui les régit. Aussi, on ne manquera pas de repérer, parmi les *Chroniques*, les nombreux motifs apparentés, à commencer par l'auberge de Thérèse dans *Les Ames fortes*, véritable empire de l'imaginaire, matrice de son monde dont découle toutes les ambitions qu'elle signale, et qui forme surtout, en tant que lieu de la création souveraine, l'essence même du destin qu'elle se donne. Ainsi, cette grouillante auberge de roulage qui, vers Châtillon, fait converger toutes les routes, et par conséquent tous les espaces et toutes les puissances qu'ils drainent, vaut surtout par les profondeurs qu'elle offre, par ses enfilades d'écuries, de salons, de salles imbriquées, vaste demeure dont l'âme, l'épicentre, n'est autre que Thérèse, qui en conserve d'ailleurs l'exclusivité tout au long du récit. Pourtant, bien avant de trahir sa forme en creux, si déterminante pour notre propos, cet espace s'impose par sa prodigalité en figures de tous ordres, motifs ténus qui accrochent le regard et sembleraient presque, dans un premier temps, cantonner Thérèse à quelque délectation mièvre, divertissement futile d'une médiocre servante facile à émouvoir. De fait, les premières allusions qu'elle formule ne manquent pas de pittoresque :

Tu descendais deux ou trois marches et tu entrais dans un couloir très coquet, tapissé d'un papier qui était un amour. Moi, je le regardais tellement par

plaisir ce papier que souvent je me faisais attraper. Il représentait des femmes sur des balançoires, se balançant comme des cloches avec leurs larges jupons empesés. Au milieu de toutes ces balançoires s'ouvraient des petites portes, et sur ces portes, alors, tu entrais dans les salons. (V, 268)

L'apparente fadeur de ces considérations, qui présentent au moins l'avantage d'offrir un suffisant panorama et d'engager tout la curiosité du lecteur à la faveur de l'invention spatiale qui s'y déploie (qu'on se reporte par exemple aux vives protestations de l'assistancē face aux interventions du contre : « Que ce soit une chose ou l'autre, laisse-la dire, toi. » V, 262), ne doit pourtant pas occulter deux aspects essentiels : d'une part la propension de Thérèse à ménager de ces espaces enchâssés, démultipliant les faux-semblant jusqu'à subvertir les apparences et ruinant les images figuratives à force d'ouvertures imbriquées qui trahissent une béance universelle ; d'autre part le calcul qui gouverne une telle description, que l'outrance infléchit vers la caricature, pour mieux se trahir et dénoncer le masque, que le second récit de Thérèse mettra magistralement en lumière. Quant au motif figuré de la balançoire, pourquoi ne pas y voir l'attrait des plus *naturels* de Thérèse, figure majeure des *Chroniques*, à l'égard d'un vertige artificiel qui, une fois *toutes les portes ouvertes*, ironiquement, fait s'évanouir tous ces frêles personnages enfin rendus à leur inanité originelle ?

On ne saurait pourtant se cantonner à la seule analyse thématique d'un tel motif, représenté partout dans les *Chroniques romanesques*, mais dont il convient d'abord de dresser un rapide inventaire : ainsi, le développement démesuré du domaine autour du manoir, dans *Le Moulin de Pologne*, dont l'apparence et le nom mêmes, remarquons-le au passage, restent à jamais flous et dépourvus de la moindre justification. Présenté hypothétiquement par le narrateur comme le siège d'un ancien ermitage, le Moulin de Pologne, lieu sacré, ne serait-il pas alors ce « nombril du monde », œil du cyclone et matrice du destin dont Mircéa Eliade signale la croyance dans les sociétés traditionnelles⁷ ? Quoi qu'il en soit, il y a bien là la teneur de ces espaces

⁷ Mircéa Eliade, dans *Le Mythe de l'éternel retour*, *op. cit.*, pp. 24 et sq., insiste en effet sur la présence, dans les religions anciennes, d'un lieu sacré susceptible de faire office à la fois de

artificiellement emboîtés, à seule fin de ménager autour d'une famille guettée par la tentation de la perte, les motifs suffisants d'une adhésion au monde. Dans *Les Grands Chemins* pourtant, c'est la fonction inverse qui est dévolue aux espaces monstrueux dont les éclairs et le tonnerre dévoilent soudain, au dénouement, les « ressources » au narrateur, mais qui, pour l'artiste, sonnent comme une ultime invitation à se perdre, à la faveur d'un espace saturé auquel il se fond, compagnon volontaire de l'indifférence du monde empruntant le dernier chemin comme « une échelle de Jacob pour rupins » et s'épanouissant à la rencontre du vide :

Comme il a dû être heureux d'arriver enfin à un endroit où il n'y avait rien de précis. (V, 630)

Et peu avant, le narrateur d'énoncer les lois secrètes qui sous-tendent la recherche du vertige, abandon de tous les chemins connus au profit d'un accomplissement sans partage, postulation forcenée à l'universalité qui, dans le même temps, confère à celui qui la soutient un *poids* jusqu'alors jamais ressenti. Les derniers moments de l'artiste sont alors éclairés par la promesse d'une preuve ontologique inscrite dans sa propre inertie, enfin assumée et lancée à l'assaut de l'immensité cosmique. Après le crime qui le condamne, le narrateur l'imagine ainsi :

Il est sorti en courant avec l'idée de se précipiter dans n'importe quoi, à condition qu'il y tombe de son propre poids. (C'est pourquoi certains types – et surtout des femmes – se jettent du haut des ponts dans les rivières. Ce n'est pas à la rencontre de l'eau qu'elles vont : c'est vers tout ce qui leur manque. [...] Comment résister au plaisir d'aller enfin vers n'importe quoi, sans effort, de son propre poids ?)
Une fois en bas, le plaisir est fini ; on voudrait remonter. C'est trop tard. (V, 626-627)

Ce processus de nature dialectique, qui énonce une invitation au vide à travers l'enchevêtrement des chemins impose donc sa vertu structurante à toutes les *Chroniques*, dont il gouverne la mise en forme. Ainsi, outre les exemples déjà cités, et parmi lesquels on retiendra enfin la position du domaine

centre et de matrice, espace interdit investi par les dieux qui offre son impulsion originelle aux destinées humaines.

du Moulin de Pologne, en contrebas des boulevards de la petite ville, appelant la curiosité et la fascination des bourgeois lors de leurs ternes promenades dominicales, on peut dire qu'à cet égard, c'est bien entendu *Noé* qui fournit les indications les plus probantes. En effet, dépassant amplement le seul usage thématique de ces espaces imbriqués, tout entiers tendus vers la manifestation d'un vide, d'une béance terrible et délectable, *Noé* expose, et on pourrait même dire décompose ce que Jacques Chabot nomme un « espace-temps gigogne »⁸. En effet, c'est user là du privilège du roman mettant en scène le romancier au travail que de percer l'inconsistance de l'espace réel, en y imbriquant à volonté des figures imaginaires, qui confisquent alors tout la faculté d'adhésion du lecteur et imposent à toute vision du monde une grille, un « système de mesure » entièrement dévolu à la volonté et à la nature que professe le créateur. Tandis que le narrateur clame lui-même l'emprise de ses créatures sur son rapport au monde, le cadre du récit qu'il s'attarde à commenter, *Un roi sans divertissement*, imprime au lieu de l'écriture ses propres données. Et celui-ci de préciser :

Il ne s'agit donc pas autour de moi de décors peints en trompe l'œil ni de paysages en réduction où un carré de mousse représente un pâturage : il s'agit d'un monde qui s'est superposé au monde dit réel, c'est-à-dire aux quatre murs de la pièce où je me tiens pendant que j'invente, et aux morceaux d'un territoire géographiquement réel (dit-on) [...]. (III, 621)

La remarque est d'importance, d'autant qu'elle fait naître le doute sur l'essence même de la réalité, proprement indiscernable, et qu'elle détermine en retour la proximité de la création littéraire chez Giono avec la sphère tragique. La mise en place d'un système de références autonome et personnel s'inscrit en effet en faux contre la réalité, même s'il suppose un ajustement de tonalité qui infléchit la tragédie dans le sens de la dérision, accordée précisément à ce qu'on pourrait appeler, ironiquement s'entend, une démocratisation de l'absurde : pensons au théâtre d'Ionesco par exemple, mais aussi bien, l'évocation de la foule dans *Noé*, assortie d'une vision polyphonique d'essence

⁸ Jacques Chabot, « L'Espace-temps gigogne dans *Noé* », *L'Humeur belle*, Presses Universitaires de Provence, 1992, pp. 225 et sq. .

musicale, conformément à la définition de Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie*. Les deux « cachou », ou la femme à qui l'on fait des rayons, distingués par des itinéraires différents, mais conduisant indifféremment vers la suspension et l'indéterminé, dans l'épisode du tram, s'inscrivent incontestablement dans cette sphère., que le narrateur s'attache en outre à éclairer d'un point de vue théorique au début du récit, reprenant sous un angle plus personnel la question du personnage tragique :

Je me suis déjà servi d'une image faite avec les systèmes de références qui diffèrent les uns des autres et font varier de dimension les mesures qui paraissent les plus stables [...]. Ce que nous appelons démesure, ce que Sophocle appelle démesure (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)

Du fait d'un tel passage, déjà commenté ailleurs, ou grâce à l'épisode de la cueillette des olives, dont on a déjà pressenti la valeur allégorique, se met donc en place une esthétique qui, coïncidant avec le motif spatial décelé un peu partout dans les *Chroniques*, appelle un empilement de récits pas seulement juxtaposés, reflet exact du foisonnement vital, mais imbriqués, mêlés et fondus dans la substance même que s'attribue le narrateur-romancier, dans ce mouvement appelé, faute d'un terme plus exact, mais avec une grande force suggestive, « l'avarice », capacité à susciter, à apprivoiser les espaces et les formes selon une force de gravitation qui place l'artiste à l'égal des astres invoqués au seuil de l'épisode des « Noces ». Cette avarice laisse ainsi entrevoir sa nature particulière dans l'attitude du narrateur, s'affirmant comme un monde irréfutable érigé contre la création et rivalisant avec Dieu même, prodigue en substances de tous ordres, mais jaloux de l'exercice auquel il se livre et qui mime le mécanisme créateur :

Car si on me disait de donner un sac d'olives, je donnerais un sac d'olives, je donnerais deux sacs d'olives. Mais si on me disait : « Laisse-moi monter sur cet arbre, laisse-moi cueillir ce fruit, laisse-moi saisir ce fruit dans mes mains à ta place », je résisterais jusqu'au Jugement dernier, je résisterais à Dieu même, et je suis sûr de trouver, pour lui résister, la force de ruser victorieusement au point de devenir moi-même capable de miracles. (III, 652-653)

On se souvient de la formule invoquée par Thérèse dans la mise en place du stratagème qui la consacre en piège, en entité de pure forme, « Je suis qui je suis », qu'on pourrait appliquer de même ici, dans l'absolu de la création qui se dessine. Or, la prodigieuse accumulation de motifs, de situations, de personnages qu'on devine à l'horizon de *Noé* et qui invite son créateur à former un monde à lui seul, prend d'emblée sa source au cours d'une descente aux enfers, inspirée d'illustres précédents, Virgile et surtout Homère, tandis que le rituel d'invocation aux mânes porte ici à la révélation de destins imaginaires, d'existences virtuelles encore partiellement indéterminées et qui, de leur indétermination même, s'engendrent les unes les autres.

D'un vide central, d'une béance désignée tour à tour par la référence au rite de *L'Odyssée* et par la fluidité marine qui s'empare des frondaisons d'oliviers à la faveur du vent d'hiver, surgissent alors les récits en cascade, reliés par d'évidentes parentés de formes, de motifs, et surtout, on l'a vu, de postulation : le cireur de bottes de Toulon, qui émerge lui-même successivement à la faveur du thème marin, des figures de cariatides aperçues cours Mirabeau, à Aix, puis des portes de l'arsenal de Toulon, entraîne lui-même la pensée, puis l'évocation détaillée de Milord l'Arsouille qui, dans le « bouillon de culture » qu'il forme, laisse pointer le notaire débonnaire et souverain de S. et, à sa suite, coïncidant avec les souvenirs et l'imaginaire propres du narrateur, le *Saint Jérôme* de Buis et par conséquent son rival, le dynaste de l'Ouvèze, esquisse du père de l'épisode final des « Noces » ! Prodigeux phénomène de création en chaîne, qui constitue bien une ronde de chemins vertigineux propres à circonscrire l'inconsistance du narrateur ou, plus exactement, sa coïncidence avec le néant et la mort : souvenons-nous ainsi non seulement de la descente aux enfers, mais de la propension de ce dernier à se confondre avec les morts, M.V. au début (III, 615), l'assassin sacrifié qui le traverse après chaque forfait, ou Mme Donnadiou, dont il investit bien fortuitement le corps en creux (III, 736).

Pourtant, en aval de ces récits à peine amorcés se produit un même phénomène de suspension, qui conduit perpétuellement ceux-ci à se résoudre dans l'inachèvement et porte à voir, dans ces esquisses successives ou ces

catalogues de dénouements potentiels la tension de la trame narrative vers l'infini qui, du point de vue de l'univers dicible, ne se laisse appréhender que dans l'inachevé. Le luxe auquel prétend la chronique, c'est de dénoncer de la sorte sa propre gratuité tout en captivant le lecteur par une narration en spirale, véritable tourbillon au sein duquel tous les éléments fusionnent et sèment le doute sur leur propre identité. Ainsi, reprises, récits en tiroir, modifications ou variations infimes dans la caractérisation des personnages annulent l'objet du récit, d'ailleurs sommairement défini comme un voyage à Marseille, et conduit les figures qu'il trace à s'imposer d'elles-mêmes, sans recourir au moindre argument, récits nés de rien, récits sur rien dont le seul objet repérable reste une course au rien qui s'accommode de toutes les formes et incidences possibles, de la simple vacuité d'une foule anonyme à la consommation frénétique mise en œuvre par les grands dynastes. Ainsi par exemple, outre les modèles prétendument réels et explicitement désignés à propos d'Empereur Jules, comme le cordonnier de la rue de Lodi, l'esprit s'étonne et se confond face aux similitudes ou aux parallèles implicites qui s'établissent entre ce dernier et le cireur de bottes de Toulon, entre Empereur Jules et le machiavélien notaire de S., ou Melchior, le dynaste emporté par sa passion dévorante pour Rachel, phénomènes que le narrateur se plaît d'ailleurs lui-même à souligner, par moments, et dont la gratuité et l'arbitraire s'imposent d'eux-mêmes, seulement dépassés par leur alliance et leur combinaison.

Ce souci de maintenir le récit dans l'équivoque n'est d'ailleurs pas l'apanage de *Noé*, même si ce dernier décuple la portée du procédé par sa mise en abyme. Le même phénomène parcourt en effet *Les Ames fortes* et distille ainsi son troublant chatolement à travers toute la chronique, comme pour manifester les êtres et les faits par intermittence, les dessinant de manière d'autant plus convaincante qu'ils existent face au vide qui les entoure et, pour partie au moins, les compose. Effet musical, une fois de plus, qui fait résider la propension au vertige dans la multiplication des récits et dans l'invalidation mutuelle dont ils se frappent, tels ces chemins trop nombreux qui, dans la « forêt obscure » de *Faust au village*, paraissent de ce fait, conduire nulle part.

On a déjà cité, pour preuve d'un phénomène voisin, la contamination de Rampal, qui occupe le devant de la scène à la fin des *Ames fortes*, avec un certain Cartouche, évoqué par le Contre au début du récit pour mettre son interlocutrice en difficulté, et qui forme, malgré des dénominations divergentes, le même personnage ; mais plus étonnant encore, le glissement des mêmes traits d'un personnage à l'autre selon les récitants, du premier M. Numance présenté par Thérèse par exemple, au même Cartouche dans la version fournie par le Contre⁹. Ce tourbillon narratif qui, au-delà de l'assemblage d'unités signifiantes, impose un sens, et un sens tout entier dirigé vers la désignation du vide, participe donc du soupçon qui entache la fiction aux yeux des romanciers contemporains¹⁰, mais recouvre aussi spécifiquement chez Giono une sorte de mystique du rien, appréhension de l'inconnaissable à travers un empilement de récit qui, en superposant leurs tonalités propres, produisent une sorte d'image en blanc, un peu à la manière des couleurs du spectre. Or, c'est précisément à la faveur de cette lumière blanche, aveuglante, qui s'alimente aussi de toute la provision d'horreur véhiculée par des chroniques abreuvées à la source du fait divers, que se dessinent et s'imposent par contraste, nimbées du halo tragique, les âmes fortes que le récit entend façonner.

Si l'on revient à *Noé*, on peut ainsi saisir en abondance les marques revendiquées de cette esthétique du tourbillon, prête à dévoiler ses fondements et ses traits distinctifs, un peu comme si l'auteur-narrateur, à la manière de l'artiste dans *Les Grands Chemins*, décomposait ses coups, dénonçait l'artifice de son propre jeu, autant pour donner à voir ce qu'il recouvre de risque et de tension face au vide que pour éprouver, dans la négation même de son œuvre,

⁹ Le phénomène est minutieusement analysé par Robert Ricatte dans la notice des *Ames fortes* pour l'édition de la Pléiade, V, 1051.

¹⁰ On pense naturellement à *L'Ere du soupçon*, Gallimard, « Folio essais », 1956, où Nathalie Sarraute met en cause l'adhésion du lecteur contemporain aux notions d'intrigue ou de personnage qui ont fait la fortune du roman depuis Balzac ; ce qui paraît plus original chez Giono, en dépit de la dénonciation de la fiction de l'intérieur, c'est l'adhésion qu'il cherche à emporter du fait même de la gratuité qu'il souligne, c'est la subsistance conjointe d'une foi sans mesure à l'égard de la substance du roman et la mise en cause de son arbitraire, tandis que Sarraute conclut, de manière univoque : « Selon toute apparence, non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire. Aussi voit-on le personnage de roman, privé de ce double soutien, la foi en lui du romancier et du lecteur, qui le faisait tenir debout, solidement d'aplomb, portant sur ses larges épaules tout le poids de l'histoire, vaciller et se défaire. » *Op. cit.*, p. 60.

sa propre immersion dans la sphère du néant. En même temps, la mise en parallèle de l'élaboration du récit avec les « Prisons » de Piranèse doit nous inciter à orienter notre étude vers un motif d'enchevêtrement et d'accumulation propre à illustrer la part tangible de la narration. Tout le début de *Noé* propose ainsi une série de modèles destinés à moduler le projet d'un roman total qui, dépassant toutes les formes connues du récit, les rassemble toutes et se donne en effet à tâche, sur tous les plans, « d'exprimer la monstrueuse accumulation » (III, 642). Les références invoquées dans l'extrait suivant permettent alors de saisir le roman achevé comme l'assemblage d'unités narratives dissemblables, fragmentaires qui, se dérochant à l'emprise du temps de par leur inachèvement et leur contamination, voire leur annulation réciproque, excèdent la forme discursive du récit et s'érigent en construction monumentale conciliant le déroulement et sa négation même, qui soustrait l'œuvre achevée au passage du temps. C'est bien sur ce mode qu'affleurent les nombreuses images par lesquelles le narrateur tente d'exposer ses rapports à la création dans l'intervalle qui sépare deux chroniques, *Un roi sans divertissement* et « Les Noces » :

J'avais devant moi un immense théâtre, fait de milliers de scènes alignées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, comme les arcades du pont du Gard, ou les niches des nécropoles sarrasines creusées dans les falaises, ou les galeries de la vieille Charité à Marseille, ou l'étagement des prisons du Piranèse. (III, 635-636)

Cette fresque impossible, conciliant les inconciliables, comme le déroulement simultané des récits et leur convergence vers un point unique où s'annule la narration, se donne ainsi à voir dans l'ensemble achevé formé par *Noé*, plutôt que dans le seul épisode qui semble en constituer l'argument et le point de mire, à savoir la longue évocation du tram 54. Les nombreuses allusions qui émaillent tout le début du récit, la position en retrait du narrateur et son apparent souci d'exhaustivité et d'objectivité inciteraient en effet à y voir une forme de roman expérimental, mais qu'il faut bien vite considérer comme repoussoir et comme parodie, en particulier face aux recherches

entreprises par les romanciers contemporains, entreprises dont Giono pose les limites, qu'il reprend et réinvente, mais en les intégrant à ce titre dans un tourbillon narratif qui les dépasse, simple élément d'une structure colossale qui comble la vacuité du lecteur et lui impose ses motifs innombrables comme autant d'immersions dans l'origine : la comparaison avec la nécropole sarrasine annonce et confirme alors cette relation du récit à une essence qu'on confondra volontiers avec l'intuition du sacré. Quant au passage en question, à savoir l'itinéraire en tram à travers la ville, s'il emprunte ponctuellement des solutions semblables, il ne saurait constituer à lui seul l'accomplissement d'une esthétique nouvelle dont nous avons précédemment posé les conditions.

La description méthodique, sinon exhaustive des passagers, les récits divergents dont ils sont bientôt l'objet et qui donnent lieu à une vision éclatée et simultanée de la ville, la trame des itinéraires qu'ils empruntent et qui conduit à une représentation de plus en plus élargie de l'espace urbain, tout tend néanmoins à exprimer un art narratif total. Or, s'il y a bien là la présence d'ingrédients qui forment le matériau d'un roman qu'on pourrait qualifier de « totalitaire », et qui pourrait, à partir de ce matériau, dresser un bilan politique et historique des rapports sociaux, selon une conception unanimiste qu'on retrouve chez des romanciers comme Dos Passos, Giono en repousse systématiquement la tentation à mesure qu'il dévoile parmi cette foule un même désir à l'œuvre et un semblable rapport à la condition humaine. Toutes les attitudes, qu'elles trouvent un fondement social, politique, affectif ou autres sont ainsi passées au crible de l'humour et de la parodie pour manifester leur propre vacuité, pures formes surmontant la figure invariable du désir : le message politique, s'il existe, excède largement les cadres d'un parti historique pour s'ancrer sur le terrain plus crédible d'une anthropologie nouvelle – ou éternelle – selon qu'elle s'applique à la foule hagarde surprise dans son quotidien, ou au dynaste des « Noces », personnage ouvertement fictif confronté au plus ancien des nerfs de la guerre et convertissant de toutes les manières possibles le flux de ses tendances profondes :

Il y a dans lui, au milieu de lui, pétris, mélangés à son sang qui, en ce moment même l'irrigue à grands coups de pompe, qui sait combien d'hommes des

cavernes – ou même simplement du XVII^e siècle, plus particulièrement italien ; et même du XVIII^e siècle, si l'on tient compte d'un monsieur qui s'est appelé Sade ; et même des XIX^e, XX^e, XXI^e, XXII^e, XXIII^e siècles, etc., si l'on tient compte des messieurs qui s'appellent *Tout le monde* et sont, silencieusement dissimulés, des soutes à poudre, caves à vin, mines, torpilles et bombes très exactement atomiques – des gaillards moins scrupuleux, plus naïfs, plus frais, allant plus droit au but. (III, 846)

Ainsi, conciliant les modalités du simple constat avec les hypothèses les plus audacieuses et les plus terribles, celles aussi qu'il applique à ses « modèles » du tram 54 au fil de leurs itinéraires supposés, Giono, à travers son narrateur, convertit ce peuple faussement débonnaire en masse frénétique, peuple de la nuit voué aux plus obscures turpitudes, tel les rats envahissant Hammeln, dans le conte de Grimm ; vulgaires fantoches aussi épinglés, par la vertu du cliché, dans leur médiocrité et leur conformisme social, non qu'on y trouve la dénonciation d'un conditionnement ou d'un système d'influence, mais bien plutôt les formes multiples et convergentes d'une même affirmation de soi, à travers une politique de terreur volontiers de rigueur après-guerre (les deux « Cachou »), les clichés imposés par la société de consommation (la petite coiffeuse subjuguée par une affiche de cinéma) ou les dérivatifs plus individualistes dispensés par la technique (l'amateur de vitesse et, pourquoi pas, le narrateur lui-même, dans son usage très particulier du tram). Les nombreuses échappées qui permettent ainsi de transmuier ce qui, au départ, se réclamait d'une sorte de représentation unanimiste de la ville moderne, confinent celle-ci à former une sorte de repoussoir de toutes les tendances du roman contemporain, encombrant fatras qui, chez tant d'auteurs américains notamment, étouffe, selon Giono, toute la part d'invention et se cantonne à refléter le désarroi stérile d'une civilisation morte.

Qu'on y regarde de près : les glissements qui s'opèrent entre l'observation et l'invention apparaissent de manière suffisamment marquée pour qu'on descelle dans le prétexte du voyage, la nécessaire impulsion dans le sens du tourbillon narratif, ce que la fin de l'épisode du tram 54, a bouché à la constitution d'une véritable géographie imaginaire, fantastique et démesurée, confirme à suffisance. Ainsi, la belle endormie qui reste la seule passagère du tram et que le narrateur contemple avec délice conduit sans transition, comme par une sorte de transport désincarné, au lieu de la narration et aux paysages

qui le séparent de la ville, paysages de collines, de montagnes dont les contrastes et les senteurs redeviennent salutairement facteur de communion, spectacle de réconciliation entre l'espace intérieur et la nature immuable. Nouveau parcours dont le tourbillon s'agrège une fois de plus au flux de la narration de retour sur elle-même, et qui restitue sa somme d'envolées lyriques :

Au point que je me mets à penser fortement aux montagnes bleues qui bercent dans leur combe le silence et la paix ; où l'herbe sèche est plus douce aux reins que les sièges du tram 54, où l'odeur balsamique des résines met au cœur des rêves d'ambre. (III, 820)

Cette « nef des fous » empruntée un instant par le narrateur ne vaut ainsi que par sa capacité à ouvrir sur des chemins multiples, au propre bien sûr, dans les itinéraires divergents qui se dessinent au fil du parcours, mais surtout au figuré, dans les motifs et les amorces de récits qui, eux, convergent invariablement vers leur origine, à savoir la présence du narrateur et l'obscur matrice de l'imaginaire, entée comme on l'a vu, au cœur même de l'évanescence. Conscient de vivre une époque de transition, où la ville moderne, comme l'atteste le tableau de Marseille visible dans les fragments du roman mort-né *Chute de Constantinople* recueillis dans *L'Eau vive*, porte en elle toutes les conditions de l'assèchement spirituel qui signe la fin de la civilisation, Giono, avec les *Chroniques romanesques*, parvient cependant à exprimer, en forme et en substance, une postulation à l'indicible ou au monstrueux à laquelle répond pleinement l'esthétique du récit. A ce titre, c'est donc *Noé*, mais *Noé* conçu dans son ensemble, qui réalise au mieux cet assemblage gigantesque des éléments de la vie moderne et stigmatise les lignes de force de cet assemblage, tout entier tendu vers l'exercice du désir, que seule réalise l'œuvre finie dans la manifestation ininterrompue d'une quête à laquelle la création même participe. Jouant du principe incongru d'une accumulation tout entière réalisée à la faveur et au profit d'un vide enfin tangible, les *Chroniques romanesques* forment par le fait un genre unique dont les incidences ontologiques signent tout l'enjeu.

3. Portrait de l'artiste en amateur d'abîmes

Noé s'impose, on a eu l'occasion d'y insister, par la dénonciation de la fiction qui s'y fait jour, selon une subtile construction en abyme qui ruine par là même tout le crédit de la réalité visible. Une telle construction vaut en effet aussi et surtout par la désignation de l'abîme qui, pour le coup, se signale concrètement, abîme en surplomb duquel l'artiste se donne à tâche d'édifier la chronique de son imaginaire, dans l'élan vital qui le caractérise et le porte précisément à surmonter, en un jeu d'emboîtements infinis, le vide qui lui sert en quelque sorte de matrice.

A ce titre, quittant *Noé* pour *Les Ames fortes* et *Les Grands Chemins*, l'aspect indistinct et la saturation narrative de l'un pour la vacuité entretenue des deux autres, nous allons tenter de percer à présent le paradoxe selon lequel le récit, au terme de son cheminement, s'efforce de mettre en cause ce qui, par

définition, demeure inénarrable, puisque, nous l'avons vu, suspendu à une temporalité abolie, instant unique à la rencontre duquel tout converge. Se dépeignant lui-même, par une allusion détournée à son compagnon, l'écrivain et alpiniste Samivel, comme un « amateur d'abîme » (III, 719) et, dans le contexte de *Noé*, comme un explorateur des profondeurs de tous ordres, Giono inaugure pleinement, avec *Les Ames fortes*, l'ère des *Chroniques* bâties en équilibre et s'imposant par contraste au regard d'un arrière-plan indiscernable, mêlant l'insuffisance à l'opacité. Pour cela, il procède au détour d'un motif très clairement inscrit dans la thématique, mais aussi dans l'architecture du récit : la place centrale qu'y occupe la mort, ou plus concrètement encore un mort, dont tout indique qu'il représente le point centrique de l'œuvre, véritable matrice inversée qui, tel ce résumé de l'univers que constitue le hêtre d'*Un roi sans divertissement*, représentation condensée du flux vital où le foisonnement des formes surgit précisément à la faveur des cadavres qu'il contient, alimente sa coulée narrative de l'intuition du néant. Qu'on y prête attention au sujet des *Ames fortes* où, à proprement parler, le récit n'existe pas et s'affirme d'autant qu'il reste intrinsèquement improbable : l'incipit en particulier montre la substance narrative supplantée et comme pour ainsi dire contrecarrée par l'échange de paroles qui comble, tout autour, le vide laissé par le contexte de la veillée funèbre.

Il n'est en effet pas indifférent que le récit s'amorce sous forme de dialogue, et n'avance qu'incidemment, à la faveur de détours infinis par lesquels les voix narratives se font jour sans pour autant différer clairement, sans surtout, dans la suite, se voir investie du pouvoir ultime d'imposer une vision sans équivoque de la vérité. Tout au contraire, le récit débute dans la confusion délibérée des voix entremêlées, maintient l'anonymat des récitants pour mieux surprendre le lecteur au fil des parallèles et des glissements successifs tissés par les diverses interventions. Seul fait acquis et irréfutable, mais qui appartient au contexte réel et excède en ce sens le contenu de la narration, renforçant par là même l'adhésion au protocole de lecture : la présence signalée du mort, sur laquelle s'échafaude cette sorte de compétition narrative qui oppose Thérèse à son contradicteur, et qui fournit donc au récit

son cadre ou, plus exactement, son halo de néant incontournable, mystérieuse « bouche d'ombre » jamais décrite mais qui rend nécessaire la saturation du vide au moyen de la parole. Le cadavre, rendu presque abstrait de par son évocation indirecte, ne manifeste guère, alors, que cette vacuité rendue visible et qui permet à la parole de gagner son statut littéraire, flux narratif qui instaure un véritable système de vases communicants à travers lequel la vérité se trouve peu à peu déconstruite, pour marteler une seule certitude : celle du néant et de la mort.

Machine infernale, de nature tragique, que celle instaurée de la sorte par Giono, qui ruine dès l'ouverture tout autre finalité narrative que la manifestation du rien, celle-ci renforce son propos de l'inconsistance de ses personnages, à chaque instant menacés de dissolution si n'était l'intercession du récit. Ainsi la veuve, bien vite et logiquement reléguée au rôle de figurante :

- Nous venons veiller le corps du pauvre Albert.
- Merci. Entrez. Assoyez-vous.
- Ne te dérange pas. Tu as encore une mauvaise journée devant toi. Va te reposer. Nous passerons la nuit.
- Oh ! Je ne pourrai pas dormir.
- Allonge-toi.
- Je ne peux pas rester en place.
- Ce ne sont plus que les nerfs qui te tiennent ; s'ils te lâchent, tu tomberas comme un sac de cuillers. (V, 215)

Conversation banale, on le voit, que cet incipit où se fait pourtant jour une inconsistance redoublée par la donnée de départ, qui constitue aussi le terme irréfutable du récit, le « corps du pauvre Albert », et qui participe en ce sens pleinement à son audace narrative. De fait, toutes sortes de clichés, distillés sous forme de conseils intéressés, puis de propos calomnieux dessinent peu à peu la spirale du désir et de la haine, et diffusent leur emprise frénétique à travers tous les éléments du récit, bavardage oiseux qui, sur fond de ténèbres, parvient pourtant à imposer le nécessaire acheminement vers la parole. Ainsi, de manière très significative, et par une correspondance secrète entre les mots et les choses, entre la parole littéraire libérée de ses contraintes figuratives et la digestion concrète, le sommeil de la veuve se veut l'occasion de copieuses agapes, dont la tradition est d'ailleurs signalée à l'intérieur du récit.

L'expérience du néant à laquelle confronte la veillée funèbre instaure donc en premier lieu un « creux » à combler, stigmatisé aussi bien par ces bocaux vidés avec délectation qu'à travers le flux verbal qu'il génère, jusqu'à mettre en cause, au dire de Thérèse, une béance impossible à réduire.

Les images alimentaires jouent en effet ici un rôle trop important pour qu'on n'y accorde pas l'attention requise, la primauté revenant, parmi les récitantes, à celle qui dénoncera le plus grand vide à remplir, renvoyant dès le début les appétits trop timorés au rang des tièdes et des impuissants. L'amateur d'abîme se veut aussi, comme nous le voyions précédemment à travers *Noé*, un adepte des « nourritures fortes » dont le fumet équivoque suggère déjà la matière en transformation, et sème le doute quant à la nature des mets que réserve la cave du pauvre Albert, jusqu'à suggérer la nature anthropophagique du rite qui se déroule. Ainsi, une des commères de remarquer :

- Je trouve que vous êtes sans-gêne. Le pauvre Albert est à peine étendu raide sur son lit, et tout de suite vous lui mangez ses *caillettes*.
- Thérèse, dites votre mot, vous. Ce n'est pas le premier mort que vous veillez à votre âge [...], est-ce que, chaque fois, on ne mange pas un morceau ?
- Si, je dois le dire : c'est l'absolue vérité. (V, 233-234)

La vérité, pour une fois, peut donc se dire sans partage, et l'on retrouve alors, comme en écho de cette sagesse matriarcale dont fait preuve Thérèse, l'évocation de plus poignants festins et d'appétits plus aiguisés. Dans son second récit, celle-ci se présente en effet en animal de proie, dépassant de fort loin la trivialité campagnarde de la veillée funèbre qui lui sert de cadre, pour mieux suggérer la nature de sa convoitise. Si l'objet conserve en effet une consonance alimentaire, il se charge aussi, sans conteste, d'une dimension existentielle et ontologique portée par une autre image récurrente, celle du sang. Thérèse remarque ainsi, au fil du stratagème qu'elle destine à la perte des Numance :

Je me dis : « Le monde est quand même bien fait. Les gens que tu vises ne tiennent à rien, *sauf à aimer* ; et ils te tombent dans les pattes. L'amour, c'est tout inquiétude. C'est du *sang* le plus pur qui se refait constamment. Tu vas t'en fourrer jusque là. D'abord et d'une. Ensuite, puisqu'ils donnent volontiers tout ce qu'ils ont, c'est qu'ils aiment combler. Alors, à la fin, je me montre nue et crue. Et ils voient que

rien ne peut me combler. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous n'êtes rien. Vous avez cru être quelque chose : vous êtes de la pure perte. (V, 429)

L'abîme ici se présente d'abord comme un gouffre de dissolution et d'inconsistance, selon un processus de nature digestive qui réduit les êtres à néant et recoupe exactement le processus alimentaire posé au départ. Ainsi, manger lors de la veillée funèbre, c'est d'abord obéir au néant du désir, répondre à la nécessité vitale de l'écoulement à l'œuvre, de manière plus convaincante encore, dans la parole, manifestation d'une semblable « oralité » à travers laquelle les mégères pourront exprimer sans entraves leurs innombrables convoitises : jalousie, rivalités d'héritage où il s'agit encore et toujours de *profiter* du bien des morts, tandis que le génie de Thérèse s'accommode précisément, à la faveur d'une capacité digestive hors pair qui s'exerce notamment à travers l'élaboration du récit, du désir d'être rien. S'insinue alors un processus magistralement mis en œuvre à travers les récits de Beckett dans l'approche de la parole, qui reste cependant chez Giono largement ancrée dans la chronique villageoise et conserve de ce fait une intelligibilité étonnante. La stratégie d'épuisement illustrée par Beckett cède en effet le pas, dans *Les Ames fortes*, à une prodigalité envahissante, mais qui se résout dans la même désignation du rien appelant tout le flux du désir.

En effet, rien n'est plus trompeur que l'apparence de récits qui, dans les limites qu'ils se sont imparties, s'avèrent nettement structurés, dotés de circonstances et de finalités incontestablement préhensibles, mais dont l'enjeu se situe essentiellement dans leurs combinaisons incompatibles et dans leur incapacité à soutenir une vision univoque des faits. La surenchère narrative pratiquée par Thérèse et qu'il nous a déjà été donné de souligner, ressemble fort à une série d'atouts successifs, qu'elle abat comme autant de mises destinées à précipiter la ruine des apparences et du monde réel. Thérèse, tour à tour servante naïve mais déterminée, fille aimante de Mme Numance opposée aux machinations de Firmin, enfin monstre d'égoïsme utilisant l'amour filial comme le masque idéal propre à soutenir la trahison et la ruine, contribue de fait à effacer ses propres contours au profit du jeu gratuit de la parole littéraire. Quant au Contre, s'il ne cesse de mettre en cause chez elle l'invention et la

ruse, on ne sait pourtant jamais au service de quels desseins : en sonnant le point d'orgue de la haine et du machiavélisme dans l'épisode qui couvre l'assassinat de Firmin, il invite aussi Thérèse à compléter sans qu'interviennent la moindre nuance, le moindre rectificatif. Seuls les mobiles demeurent obscurs, façonnés à l'aune des trois premiers récits et orientés vers une semblable chute : la superposition d'images qui clôt les deux niveaux de la narration, à travers la longue agonie et la mort de Firmin, un matin d'hiver, sous le regard attentif et assuré de Thérèse, et l'enterrement du « pauvre Albert » qui s'annonce, au terme d'une veillée funèbre qui, on le sait, voit émerger Thérèse « fraîche comme la rose ». Le cadavre « circonstanciel » se trouve donc investi par un autre cadavre, objet et terme du récit, le « corps du délit » énonce plaisamment Giono dans *Noé*, constitué par le corps meurtri de Firmin manifesté de par la seule intercession du récit.

Tous les détours de la narration parviennent donc à recouvrir une même image, et l'on serait donc en droit de s'étonner, avec les récitants naïfs d'*Un roi sans divertissement* qui, constituant le chœur, rassemblent les opinions éparses des lecteurs, devant une entreprise narrative aussi complexe édiflée à seule fin de marteler une conclusion toujours semblable : la mort comme terme du désir, comme si dans *Les Ames fortes*, la longue conversation qui se déroule et porte en elle les éléments de la narration ne visait qu'à effacer tous les repères inséparables du contexte social, et donc de l'interprétation contextuelle du récit (Qui sont en définitive les « âmes fortes » ? Qu'est-ce qui motive psychologiquement leurs rapports profonds ?) pour mieux établir la certitude de l'issue ; à charge aux récitants, et à Thérèse en particulier, parce qu'elle se montre juge et parti, de se poser comme les plus sûrs garants du néant du désir, calé sur le rien de la mort et sur le récit qu'elle engendre. Or, sur ce plan, comme nous le suggérions précédemment, c'est sans conteste Thérèse qui s'impose et fait figure d'absolu, ou du moins y participe pour trois raisons au moins.

D'abord par le fait que, tout en s'affichant comme protagoniste, elle n'hésite pas à s'avouer déjouée et vaincue suite à la disparition complète de Mme Numance ; ensuite parce que l'ultime récit fourni par le Contre, en

choisissant de se consacrer à la vengeance de Thérèse et à l'assassinat de Firmin, ne peut réellement démentir la détermination de cette dernière à l'anéantissement et au désir d'être rien : la longue définition proposée à ce moment précis du récit au sujet des « âmes fortes » cadre même très exactement, même lu à plusieurs niveaux, avec la stratégie énoncée par Thérèse, et qu'on peut résumer dans le mépris affiché à l'égard de la réalité au profit d'une « marche à suivre ». C'est la stratégie propre du romancier, qui évacue du même coup toute la question des mobiles : Thérèse a-t-elle assassiné Firmin pour venger l'amour trahi des Numance, ou parce que celui-ci lui a maladroitement soustrait sa proie, quand son attitude reposait sur rien moins que l'avidité matérielle ? On touche par conséquent au troisième trait qui institue la prééminence de Thérèse, et qui est l'anticipation ou la prise en charge du récit, dont elle donne en quelque sorte la note : loin d'imposer une version univoque, celle-ci suscite au contraire prises de positions et démentis et détermine la forme brouillée du récit où toute référence s'annule à force d'équivoque.

Dans le retour au sacré qui influe structurellement sur la constitution des *Chroniques romanesques* et sur le statut des personnages, c'est donc d'abord vers la reconnaissance d'un absolu du vide, véritable mystique du néant, que l'on s'achemine, comme si Thérèse, adepte invertie du potlach qu'elle suscite de la part des Numance, ne triomphait que par un sens de l'abnégation sans compromis qui dissout en elle le moindre caractère moral et la pose en abstraction, entité douteuse mais incontestable façonnée par la seule vertu de la parole littéraire. On en voudra pour preuve un épisode, à notre sens des plus emblématiques de *Noé*, où le narrateur se confond fortuitement avec le néant qu'il appelle, et incite à concevoir le travail de l'artiste ou du créateur comme négativité à l'œuvre. L'épisode central de la « Thébaïde » dans *Noé* intervient en outre au moment où, le narrateur explore les grands domaines qui, dans Marseille au XIX^e siècle, formaient autant de territoires du désir – le parc exotique voulu par Empereur Jules, mais, avant lui, celui conçu par Melchior pour l'amour monstrueux de Rachel ou, plus significatif encore, le parc de la *Commandance*, dans lequel un richissime armateur reconstitue pour ses sept

filles les lieux mystiques les plus improbables, depuis la « maison de Sainte Thérèse d'Avila » jusqu'au « désert de Marie-Madeleine » (III, 752) : il tente ainsi d'établir les lieux de son inspiration, alors qu'ils s'avèreront de fait en être simplement le fruit.

Quoi qu'il en soit, cette humoristique digression qui frappe surtout par sa tonalité macabre et s'impose d'évidence comme une aventure imaginaire (Pas la moindre trace de cet épisode malgré les recherches biographiques entreprises à ce sujet) adopte tous les caractères de l'invention mythique. Le narrateur s'y dépeint mieux que dans tout autre *Chronique*, et cela va de soi dans *Noé*, chronique de l'invention romanesque, nombre de phénomènes y signalent la proximité de la création littéraire avec la mort, néant des origines et des fins dernières rendu sensible non pas comme souvent, chez les romanciers modernes, par un processus d'épuisement de la parole littéraire, mais par l'affirmation gratuite d'un jeu combinatoire aussi subtil qu'improbable. S'ouvre ainsi l'ère de ce qu'on a appelé chez Giono, à propos de *Cœurs, passions, caractères*, « l'homme problématique »¹¹.

En attendant, ce qui s'illustre de manière très concrète dans ce passage de *Noé*, c'est la coïncidence du romancier avec la mort, à travers la forme du gisant insolite qu'il dépeint sous ses propres traits et qui semble occuper, au centre du récit, une incontournable place en creux ; place en creux qui, toutefois, la désigne aussi comme matrice, y compris à la faveur d'une invention narrative et d'associations thématiques qui marquent sans conteste l'origine du roman. A la manière des témoignages de Mallarmé ou de Kafka, puisés par Blanchot à travers leurs correspondances respectives, et recueillis dans *L'Espace littéraire*¹², Giono signale ainsi autant l'immersion de l'écrivain

¹¹ Agnès Landes, « *Cœur, passions, caractères* ou l'homme problématique », *Giono romancier*, Presses Universitaires de Provence, 1999, pp. 265 et sq. .

¹² Maurice Blanchot, *L'Espace littéraire*, Gallimard, « Folio essais », 1955. Voir en particulier les chapitres consacrés à « L'expérience de Mallarmé », pp. 37 et sq. et à « Kafka et l'exigence de l'œuvre », pp. 63 et sq. . Dans ce dernier chapitre en particulier, s'appuyant sur le *Journal* de Kafka, Blanchot souligne l'absorption progressive du sujet et de son existence par l'espace de l'œuvre. Le déchirement, l'impossibilité de Kafka à s'engager dans les impératifs d'une vie sociale – le mariage, une activité professionnelle – appellent en retour le salut par l'œuvre, en un ordre renouvelé que pourra enfin régir la loi propre de son auteur, dans une certitude d'être qui n'appartient qu'à l'œuvre. « J'ai aujourd'hui le désir de tirer tout à fait hors de moi, en écrivant, tout mon état anxieux et, ainsi qu'il vient de la profondeur, de l'introduire dans la profondeur du papier, ou de le mettre par écrit, de telle sorte que je puisse introduire en moi la chose écrite », cite Blanchot pp. 71-72. Si l'angoisse qui se fait jour appartient en propre à l'univers de Kafka, tout aussi bien, la poussée insurmontable de la création romanesque, la nécessité impérative de l'œuvre et de la parole à l'œuvre, vouée à l'exercice vertigineux des combinaisons romanesques, se retrouvent dans l'exigence de l'univers fictif que Giono pose de manière très suggestive au début de *Noé*.

dans une sphère qui le place pour ainsi dire hors du monde et frappe l'œuvre d'art du sceau de la négativité, qu'il suggère sa renaissance à la faveur de sa création, renaissance en marge, loin de la réalité contingente dont le parc obscur de la « Thébàïde » semble l'isoler, et qui porte pourtant en elle une authentique expérience de l'inconnaissable. Sans faire abstraction de l'humour et du sens de la dérision qui s'y font jour, on ne peut cependant qu'être frappé par les termes mêmes énonçant cette coïncidence du romancier et de la mort : dissolution existentielle, complaisance aux détails concrets qui signent l'abjection du phénomène, et cependant attention accordée aux mécanismes de la création littéraire représentent autant de traits spécifiques à l'évocation de Giono romancier confronté à la rencontre de la mort :

Cette tache brune avait vraiment un très vilain aspect et même (je frémis quand j'y songe) l'ayant touchée du doigt pour voir si elle était encore humide, je la trouvai non seulement humide, mais la simple pression de mon doigt fit juter à travers la toile à matelas quelques perles d'un liquide qui devait imbiber le kapok.

De tout le temps que je faisais ces découvertes, j'étais comme en suspens ; je ne savais que penser. Mais enfin, le corps du délit était là ; et avant même de savoir ce qu'était au juste le corps du délit, une chose était cependant certaine : c'est qu'il ne pouvait plus être question de me coucher sur cette tache qui avait d'ailleurs (il semblait qu'on l'avait fait exprès) la grandeur et presque la forme de mon corps. (III, 736)

Ce développement qui, d'ailleurs, on l'a dit, fait discrètement écho, au début du roman, à la fusion ponctuelle du romancier avec M.V., l'assassin d'*Un roi sans divertissement*, souligne donc non sans quelque provocation le lien étroit qui unit ce que Proust appelle le « moi créateur » à l'intuition du néant et de la mort, figuré on ne peut mieux par l'odeur équivoque de la décomposition, pourtant capable de s'adresser à tous les registres du sentiment. Ainsi, les effluves nauséabonds dispensés avec prodigalité par la défunte Mme Donnadieu se voient précisément désignés comme à l'origine d'une des inventions les plus raffinées intégrée au cycle du *Hussard* : « l'odeur si belle » qui, dans *Angelo*, trahit l'élévation et l'évanescence de Pauline de Théus, inventée et pressentie par Angelo bien avant sa rencontre.

Le pavillon dans lequel on loge Angelo au château de La Valette a sous ses fenêtres le bassin que j'avais sous la mienne, cette nuit-là. Et l'odeur exquise qu'il y sent (et qui vient de ce petit mouchoir de femme caché dans un pot à fleurs – l'odeur de Pauline – l'odeur qu'il appelle « l'odeur si belle » [...]), je me demande à quel point l'odeur qu'il sent dans son pavillon n'est pas fille de cette odeur infernale que je sentais dans le mien. (III, 734-735)

« Odeur infernale » : le terme est lâché, qui ouvre sur l'enfer mythique de l'antiquité grecque, gouffre de l'inconnaissable qui, dans *L'Odyssee* au moins, et plus tard chez Virgile, se veut aussi l'ancre du virtuel, à la fois séjour des morts et matrice du destin. C'est donc dans ce lieu équivoque, dominé par la confusion et par un déterminisme obscur que l'auteur prétend puiser son inspiration, y compris de façon à modeler, comme s'y efforce Giono, des figures encore toutes nimbées du halo des origines et qui, parfois, dénoncent de l'intérieur leur essence tragique. Ainsi cet antique comparse venu délivrer au narrateur transi la clé de sa mésaventure :

La porte s'entrebâilla. L'enfer tout entier ne pourra être plus noir que l'entrebâil de cette porte qui s'agrandissait peu à peu sous la poussée de l'inconnaissable, sans rien montrer que du noir ; jusqu'au moment où l'entrebâil fut assez large pour encadrer un visage de vieille dame. Une vieille dame *grecque*, surgissant toute matérielle de l'*Hécube* d'Euripide, grâce à des papillotes de papier qui la couronnaient de la lourde couronne d'argent de Troie. (III, 737)

Le fait est significatif s'agissant de ce personnage subalterne, artifice nécessaire pour manifester la nature profonde de la création romanesque, mais il l'est tout autant, si l'on y consacre l'attention requise, en ce qui concerne la plupart des figures imaginées par Giono dans le cadre des *Chroniques romanesques*. Cet espace tragique, gouffre de l'inconnaissable auxquels Langlois, Thérèse, le narrateur de *Noé* ou les Coste du *Moulin de Pologne* ont partie liée, produit ses effets et détermine les résolutions formelles les plus inattendues jusque sur les parties de l'œuvre les plus apparemment éloignées de la sphère mythique au sein de laquelle les *Chroniques* puisent leur dimension sacrée. C'est en particulier le cas pour *Les Grands Chemins*, dont le contexte prosaïque et la verdeur d'expression condamnent la chronique

contemporaine à trouver sa portée essentielle dans le détournement des faits et gestes quotidiens. De fait, ce qui ne peut manquer de frapper au premier abord, à la lecture de cette fameuse « Bucolique » des temps présents, c'est avant tout la place accordée, dans le style, au point de vue subjectif et à l'emploi du présent, deux traits qu'il nous a déjà été donné d'indiquer précédemment. Or, comme le narrateur le précise dans *Noé*, confronté au surgissement de l'assemblée de vieilles dames qui semblent représenter autant de messagers de la mort, « le présent est toujours une chose fort simple et sans aucun pathétique » (III, 738), autant dire un temps privé de recul, ne laissant aucune place à la spéculation métaphysique pour plonger au contraire le sujet dans les effets d'un tragique incontournable. En même temps, suivant la logique invoquée dans la préface aux *Chroniques romanesques* de 1962, ces choix formels doivent impérativement être saisis dans l'accord qu'ils manifestent à l'égard du sujet qui s'en détache.

Résumé de façon schématique, le sujet des *Grands Chemins* met certes en cause le parcours chaotique de l'artiste, voué par défiance autant que par défi au néant avec lequel il finit par se confondre, mais aussi et surtout l'accompagnement exemplaire porté par le narrateur, qui tente de dépasser le cadre sordide et l'issue tragique du parcours par un détachement pourtant compensé par une expressivité hors pair. C'est en partant de ces remarques qu'on peut alors tenter de justifier la présence du couple qui, dans cette « Bucolique », renvoie aussi en miroir à celle du double et permet de distinguer, en quelque sorte, deux pans dans l'aventure qui s'y déroule : l'un réservé à l'artiste, côtoyant l'abîme jusque dans son statut de paria anonyme à peine détaché du néant dont il est issu, comme le signalent d'ailleurs les remarques aiguës du narrateur au seuil de la sublimation à laquelle l'artiste est en train de se rendre (« Mais mon artiste, en temps normal, qu'est-ce que c'est déjà ? Un souffle, un rien » V, 629) ; l'autre dédié au narrateur, qui assume la part expressive, tangible, de cette exploration du néant. On peut donc définir ainsi, de manière plus complète, le sujet des *Grands Chemins*, comme le cheminement de l'artiste sur la voie du dédoublement, en une expérience

simultanée de l'anéantissement et du degré zéro du style qui accompagne son expression.

A ce titre, *Les Grands Chemins* représente donc un autre jalon vers l'ascèse absolue réalisée par Tringlot à la fin de *L'Iris de Suse*, à travers l'adoration de l'absente, propre à satisfaire enfin son amour du zéro. Un même phénomène contemplatif, une semblable fusion clôt en effet *Les Grands Chemins* et, sans atteindre le degré de silence sur lequel paraît se refermer cette œuvre testamentaire, dernière dette au genre de la chronique, celui-ci relance pourtant les possibles narratifs dans la perspective d'un perpétuel recommencement à la rencontre de l'Absolu.

En outre, si l'on ne peut dénier au narrateur des *Grands Chemins* l'expression de sentiments et d'émotions, en particulier dans les moments de tension extrême que nous avons repérés auparavant, on peut du moins noter le refus systématique de l'introspection et de l'analyse, contenue seulement dans quelques aphorismes généraux et lapidaires offrant en quelque sorte au récit son fondement éthique. C'est en cela aussi qu'à travers le personnage du narrateur, Giono se démarque, en dépit des apparences, du héros absurde auquel Camus, avec *L'Étranger*, ouvre la voie. Résigné, le narrateur reste en effet clairvoyant, et devient même l'outil privilégié d'une satire sociale qui, tout en prodiguant l'ironie, le convertit lui-même en double symétrique et antithétique de l'artiste, prêt à accepter toutes les compromissions du jeu social jusqu'à se façonner lui aussi des masques, mais d'un usage purement pratique qui révèle les traits débonnaires de l'artiste au quotidien. A travers lui, Giono délivre donc un message à double entente au sujet du visage de l'artiste, et qu'on pourrait traduire comme un appel à la défiance, suspicion à l'égard d'une allure par trop débonnaire qui masque complaisamment un esprit des plus *compréhensifs* : cette compréhension, cette acuité dans la peinture sociale qui vise aussi à percer les apparences, il la puise précisément dans l'expérience de l'artiste, fondée sur l'amoralité et l'exclusion, marche de funambule toujours en équilibre instable au-dessus des gouffres de perte.

Afin d'étayer notre hypothèse, nous examinerons successivement trois points : la sociabilité revendiquée du narrateur, qui porte en lui toutes les

marques du créateur immergé dans la vie quotidienne, un peu à la manière dont *Noé*, déjà, le donnait à voir ; la contemplation de l'artiste dans son exposition face au vide ; enfin le mécanisme du dédoublement et ses conséquences sur la conception de la création romanesque telle qu'elle se dessine ici. En ce qui concerne le premier point, les marques s'avèrent si nombreuses et si évidentes que la démonstration en demeure aisée : la sociabilité du narrateur consiste en effet d'abord, bien évidemment, dans la prise en charge du récit, acte de communication par lequel il prétend en outre coller au plus près des événements, dans le compte-rendu immédiat qu'il s'applique à fournir de cette aventure au quotidien.

Spectateur attentif, il octroie par la même occasion au récit son cadre éthique, on l'a dit, notamment au fil des constats et des remarques qui lui permettent d'établir la cohérence des comportements sociaux, notamment eu égard à l'instinct de conservation et à l'exercice du désir. S'il reste de fait exclusivement amoral, c'est donc par une lucidité nécessaire pour conférer au récit toute sa portée mais qui n'exclut nullement la participation au jeu des faux-semblants, selon des procédures très nettement inspirées de l'esprit des moralistes classiques, et de Pascal en particulier. Autrement dit, il reste par là même la plus simple expression d'un état de faits énoncé de façon exemplaire après le passage à tabac de l'artiste, au moment de trouver refuge dans ce lieu décidément très prisé des *Chroniques* : le couvent, où se fait jour, paradoxalement, la nécessité de l'hypocrisie sociale. Tentant de dissuader la Supérieure de faire appel à la police au moyen d'une grossière allusion à une possible affaire d'adultère, le narrateur peut ainsi constater sans détour les vertus de ce qu'il appelle par la suite, en une expression des plus significatives, le « *pieu mensonge* » :

« Dieu sait, dit-elle, et ne condamne pas. Il a depuis longtemps pardonné à la femme adultère. »

J'ai mon idée sur la question, mais je n'en souffle pas mot. Le reste est du velours. A la fin de quoi elle-même me parle de secret professionnel. J'ai envie de me dresser au garde-à-vous et de faire le salut militaire. C'est parce que je blague quand je suis content. En tout cas, chapeau ! La société a tout prévu dans certains cas. (V, 578)

Ailleurs, exempt pourtant de toute donnée psychologique, le récit amène son lot de remarques à propos du tempérament du narrateur, notion qui bat en brèche tous les présupposés de la morale pour associer à une nature, à une essence de toute façon indiscernable, les attitudes auxquelles le renvoie le jeu social. Aussi ne se prive-t-il pas, d'ailleurs, de participer pleinement, tour à tour acteur et spectateur, aux différentes approches de l'interdit et de la transgression auxquelles l'existence quotidienne soumet impunément. Prêt à aborder cette transgression décisive que représente la mise à mort de l'artiste, le narrateur expose en effet les marques d'une grande maturité, bien proche de celle qui institue l'artiste en « grand frère » (V, 567), et qui s'exprime en particulier lors de ses voyages quotidiens à D., préfecture de « dix mille âmes ». Cette circonstance fournit l'occasion des hypothèses les plus risquées mettant en cause l'hypocrisie et la compromission sociale, les rapports d'intérêts qui dénoncent autant de rapports de forces, et se solde pourtant par un commentaire résigné où se fait jour l'universalité des comportements :

Je pense à toutes ces chambres à coucher remplies d'époux. Ca doit être un fameux galimatias ! Bel orphéon de tiroir-caisse et du donnant-donnant. Ca doit en fabriquer de la prostitution et du tapin, ces dix mille âmes ! Disons à jets continus, pour être poli.

Il paraîtrait que je suis amer, mais pas du tout, au contraire : l'indulgence même et la compréhension. Je suis le type le plus *compréhensif* de la terre. Je reconnais qu'à première vue il faut leur donner le bon Dieu sans confession. (V, 601)

Du fait de sa position et de la perspective qu'il reflète à propos du jeu social, aussi bien en tant qu'acteur que comme initié, le narrateur occupe donc une place charnière entre la nécessité des compromissions – et l'artiste ne se prive pas de lui rappeler l'atout que constitue sa « gueule en or » - et de plus hautes exigences, qui autorisent un point de vue privilégié, en particulier concernant la dimension sacrée qui ordonne les gestes de l'artiste. S'il en assume, par l'intermédiaire du récit, la part tangible, à l'artiste en effet d'encourir le risque et de côtoyer perpétuellement l'abîme. Ainsi, un vaste réseau métaphorique travaille à présenter le cheminement chaotique de l'artiste comme un parcours d'équilibre, comme un jeu périlleux toujours menacé par les lois physiques de la pesanteur et qui s'illustre pleinement avec l'évocation des tours de carte et de la virtuosité de l'artiste dans la pratique des

manipulations, qu'il s'ingénie tantôt à rendre invisible, tantôt à dévoiler par une recherche constamment accrue du risque. Alliant la grâce des tours à la menace imminente de la rupture et du chaos, l'artiste offre donc à voir une véritable danse, une chorégraphie magique qui, dans son mouvement vertigineux, octroie par là même la certitude d'être. Sans revenir sur la comparaison qui situe cette pratique sur le même plan que la tauromachie, et dont on a pu d'ores et déjà mesurer les enjeux, il faut prendre en compte selon l'optique d'un défi envers l'abîme les premières démonstrations que l'artiste consent sous le regard ébloui du narrateur, en dehors du seul intérêt ludique, bien vite évacué :

Il jette le jeu de cartes dans le bassin de la fontaine et, quand il va y tomber, le jeu de carte se regroupe dans sa main. Il me l'étale sous le nez en éventail, en fer à cheval, en roue, en flèche. Il fait rouler les cartes de sa main droite à sa main gauche, en pluie, en gouttes, en cascade. Il leur parle, il les appelle par leur nom ; elles se dressent toutes seules hors du jeu, s'avancent, viennent, sautent. (V, 490)

Outre le champ de la fluidité qui se fait jour ici, et indique volontiers, sur un plan physique, une logique de défi envers les lois de l'équilibre, s'ajoutent les traits caractéristiques d'une personnification qui institue sans conteste l'artiste en maître du hasard, redoublant l'idée du gouffre matériel par celle du vide métaphysique qu'il surplombe. C'est là d'ailleurs tout ce qui importe, et qui permet de définir l'artiste selon Giono non seulement par l'habileté formelle dont il fait preuve, mais par le fait aussi que cette habileté se déploie précisément face au vide, défi à l'égard d'une loi commune et qui le place constamment en péril. A ce titre, le jeu engagé par l'artiste, en particulier lors du long épisode du village en hiver, pourrait bien figurer l'allégorie, autrement dit la marque visible de cette part de lui-même qu'il engage, qu'il risque et qui risque en même temps de le perdre corps et biens dans l'exercice de la création. Ce portrait de l'artiste en amateur d'abîme doit donc aussi avouer sa parenté avec un autre avatar de l'artiste, l'acrobate, dont Bobi, dans *Que ma joie demeure*, représente, après le Zarathoustra de Nietzsche, l'exemple le plus significatif, et dont les vertus messianiques distillent leur influence inattendue jusque dans *Les Grands Chemins*. Elles se manifestent en effet par un double écho, d'abord sous les traits de son alter ego, le narrateur,

déterminé en dépit du doute à conserver ses « poils à la Tolstoï », masque par trop visible d'un esprit de fraternité, d'un « socialisme » au sujet duquel Giono clame par ailleurs son exaspération¹³ ; ensuite à travers le jeu de l'artiste, cantonné au défi envers lui-même lorsqu'il s'agit de se mesurer au vide, ou à une de ses manifestations les plus courues, à savoir la mort.

Si l'on y ajoute les images nombreuses suggérant justement cette parenté – le spectacle « en pleine lumière », le travail « sans filet » - le narrateur finit donc par signaler, en des termes très directs qui rappellent alors l'objet ultime recherché par Thérèse dans *Les Ames fortes*, l'enjeu véritable des compétitions qui l'opposent aux dynastes de ces contrées reculées, et qui induit, dans cette quête solitaire, le sacrifice de sang. Ainsi, jusque dans ce qu'on pourrait juger, par un réflexe superficiel, comme une marque d'ignominie, relevant de la perversion et de la bassesse morale, à savoir la triche qu'il institue comme une véritable façon d'être, l'artiste participe lui aussi de cette figure christique si prégnante chez Giono. Le narrateur note, peu avant la clôture de la partie qui, à ses yeux, ouvre la voie d'une incontestable consécration :

Je me demande à quoi il pense de faire ces gracieusetés sous cette lumière aveuglante. Puis, je comprends qu'il est en train de réussir ce que les autres ratent. Il est le seul à jouer le sang qu'il vient de faire ; et aussi fièrement qu'eux leurs sous.
(V, 550)

Maître de ses propres règles, l'artiste en pleine gloire ne gagne donc son triomphe que de sa propre perte qui, à défaut de lui apporter le salut dans l'éternité, lui confère celle-ci dans l'instant, comme le rappelle le narrateur quelques pages avant l'issue mystique dont il devient, par le fait, le spectateur unique et privilégié, double visible de l'artiste à qui il apporte, dans la présence matérielle de son corps, le réconfort du « Saint Sacrement » (V, 631) et l'échappatoire de la mort. En attendant, et avec une trivialité presque sacrilège qui en souligne la portée, le narrateur reconnaît sans conteste, à travers les

¹³ « Je ne lis pas Tolstoï avec plaisir, son socialisme m'ennuie. » *Entretiens avec Jean Carrière, op. cit.*, p. 149

forfaits de l'artiste, les marques d'une essence incontournable que le sacrifice fixera sans retour :

Je me dis : parlons du passé. Je le ramène en arrière, à l'époque où il était le roi des montagnes. Je remets sur le tapis cette fameuse soirée chez les types de là-haut. Qu'on l'ait battu (et même plus), je sais qu'il s'en fout. C'est même une preuve qu'on ne pouvait pas mettre fin autrement à ce qu'il est [...].

Mettre fin ? S'il faut arriver à le tuer pour mettre fin, c'est qu'il les a finalement baisés autant que Dieu le père ; qu'il les a eus jusqu'au trognon. Qui n'aimerait pas qu'on lui mette fin comme ça ? (V, 613-614)

Figure christique, l'artiste trouve donc dans le narrateur le moyen d'accès privilégié au néant qu'il appelle de ses vœux comme un absolu, en même temps que la garantie d'une permanence visible, équivalent du Saint Sacrement dans l'ordre tangible du récit. Aussi, à la fin, renouant avec les voies communes qui l'éloignent des « grands chemins », contre le rien affiché par l'artiste et que sa disparition lui octroie sans rémission, le narrateur s'impose par l'annonce du renouvellement, dont le récit toujours recommencé porte précisément la marque. Tout s'opère comme si, avec l'artiste, le narrateur n'assistait à la perte que de cette moitié ténue et obscure de son être, vouée à l'expérience du néant et de la mort. Plus encore que Langlois ou Thérèse, l'artiste des *Grands Chemins*, c'est celui qui, par l'artifice du dédoublement, permet de porter à l'ordre du visible l'absolu de l'anéantissement, de maintenir, par le biais du récit, le monde tangible en le dépassant, comme si, au regard de cette mort à laquelle il consent, le narrateur gagnait de son côté la preuve ontologique qui lui permet la réinvention perpétuelle du monde.

Poursuivant l'exploration du rien à travers toutes les figures du tangible, cette quatrième *Chronique romanesque* fixe donc la position du créateur face à l'abîme tout en se jouant des convenances du style, dont l'expression relâchée verse définitivement le narrateur du côté de l'*ici* et du *maintenant*. Par bien des points, *Les Grands Chemins* peut donc aussi se lire comme une allégorie transparente du dédoublement de l'artiste et susciter plusieurs niveaux d'interprétation qui, tous, se recourent ; ce qui s'impose avant tout, néanmoins, c'est le discours que la création romanesque entretient sur elle-même et qui, loin de verser dans l'auto-complaisance et dans le repliement sur soi, appelle le roman à se nourrir de rencontres de fortune, d'expériences de la trivialité

quotidienne propres à maintenir l'œuvre dans son époque. Aux antipodes de la tentation hermétique par rapport à laquelle il ne peut pourtant manquer de se situer, le Giono des *Chroniques* parvient ainsi à bâtir une extraordinaire machine narrative qui, mettant en œuvre le processus qui conduit à sa propre négation, se pare d'une forme éminemment tragique où l'expression du néant s'inscrit de manière irréfutable dans les formes dicibles du langage quotidien.

4. L'éternel retour du même : un accomplissement négatif.

Une des figures les plus marquantes de la négativité à se dévoiler dans le mouvement du récit s'avère être la répétition. La présence du rien, qui coïncide avec l'expression même de l'absence, n'est en effet pas seulement inscrite dans l'expérience attribuée aux personnages, ni même, comme on a pu le noter, dans les blancs, les ellipses ou les flous narratifs. Elle se démarque aussi par un développement original du récit, qu'on pourrait alors qualifier de récit en cercle. Une telle construction du récit se caractérise d'abord, dans les *Chroniques romanesques*, par une série d'emboîtements et de répétitions, assortis parfois, on le sait, d'infimes variations qui laissent place à une forme d'accomplissement, à la survenue d'événements négateurs de toute prétention à l'individualité, fauteurs d'une dissolution existentielle qui se traduit, y compris sur le plan matériel et physique, par tous les spectacles de l'abjection. Pour confirmer cela, nous examinerons tour à tour *Le Moulin de Pologne*, qui porte cet archétype à son apogée, *Les Ames fortes* qui l'annonce et en fournit la

mesure, avant de revenir, en conclusion et pour confirmation, sur l'aspect emblématique et exemplaire d'*Un roi sans divertissement*.

Le Moulin de Pologne, dernier récit à relever pleinement du genre de la chronique, offre en effet de par son architecture l'exemple achevé de cette négativité à l'œuvre. Cette chronique familiale, exposant par le menu les désastres successifs qui conduisent à l'extinction d'une lignée, use en effet plus que de coutume de ce schéma de répétition, et affiche d'entrée, ne serait-ce que par la nécessité d'exposer le destin des générations successives, son déroulement cyclique, immuable et monotone dans sa complaisance à l'horreur et au pathétique. Procédant à rebours, depuis le paroxysme que semble refléter l'aventure de Julie, en même temps qu'elle suppose une suspension du destin, la chronique, la seule à en former une au sens strict, surtout à partir du second chapitre, accumule les malheurs et les catastrophes qu'elle mentionne avec tant d'insistance qu'elle finit par gommer les individualités.

De fait, malgré la personnalité éminente de ces notables, la condensation en moins de cinquante pages de toutes les avanies du destin qui contribuent à les abattre participe de leur effacement de l'espace de la chronique, qui clame aussi, à la manière de certains livres bibliques, la vanité des dynasties et leur exposition au gouffre hasardeux qui les menace. On assiste donc en premier lieu à la fin de Coste lui-même, distingué par son rôle de patriarche, et pourtant condamné à une fin grotesque et dérisoire ; puis, de manière plus significative encore, se dessinent les épreuves qui échoient à la branche cadette et à la branche aînée, décimée d'un coup par la catastrophe ferroviaire où s'affirme un sens du détail macabre qui, remarquons-le, met surtout en évidence la fusion des corps et la dissolution des individualités dans le destin collectif qui les frappe. Le narrateur note ainsi, d'après les journaux et les documents assemblés :

Les enchevêtrements de cadavres et d'éclats de bois, les ballasts imbibés de sang, ces momies de ramoneurs qui avaient servi de torches, et dans lesquelles il était désormais impossible de reconnaître un amiral d'un convoyeur : personne ici ne le mettait au compte du prétendu frein qui avait chauffé ; tout le monde les chargeait sur le dos des Coste. (V, 670)

L'intérêt d'un tel passage réside cependant pour nous essentiellement dans sa répétition, dans l'accumulation des désastres successifs, désastres au sens propre qui soulignent l'acharnement du destin et son accomplissement, que seul un morbide effet d'insistance permet de souligner. La complaisance du narrateur à marquer les liens, à cultiver effets d'annonce et logique de continuité, tout cela participe en outre de choix formels déterminés par les modalités mêmes du récit. Aussi est-il indispensable de poser au préalable le problème de l'esthétique spécifique cultivée par *Le Moulin de Pologne* (récit « littéraire » et voulu comme tel par son narrateur), bien plus écrit que parlé dans les effets qu'il présente, à l'inverse des autres *Chroniques*, en particulier du fait de son organisation en chapitres surmontés d'épigraphes ostentatoires, et dans son style empreint de tous les genres : roman noir, chronique réaliste d'une ville de province, généalogie familiale à prétention littéraire, *Le Moulin de Pologne* se démarque en effet très nettement des textes envisagés jusqu'alors parce qu'il en représente, en quelque sorte, le contre-exemple parodique. Revendiquée par un petit clerc de notaire bossu, dont la bassesse transparait sous chaque mot, spécialiste en « écritures » et mémoire vive du canton, cette chronique présente en effet tous les caractères qui devraient lui permettre d'en constituer une authentique, non romanesque pour le coup, alors que tout indique au contraire son détournement dans le sens de la fiction, à force de formules littéraires, de clichés ou de procédés qui brouillent aussi bien les sources documentaires que les témoignages ou les souvenirs que le narrateur assume en propre. Dès l'ouverture, c'est par exemple la tradition du roman gothique qui semble en cause, et pare la chronique des accents inattendus de l'imagination morbide et du « daimonisme » d'Edgar Poe :

Le domaine du Moulin de Pologne, si orgueilleux jadis, tomba entre les mains d'un homme que tout le monde appelait M. Joseph. (V, 637)

Le prosaïsme du patronyme provoque alors un effet de rupture qui invalide totalement ce halo aristocratique que le narrateur cherche à projeter sur tous ses personnages, et révèle d'entrée un procédé récurrent qui, plus encore que les motifs, s'inscrit dans le cadre de cette écriture en cercle évoquée

précédemment. Le roman qui se compose sous nos yeux semble de fait se saborder lui-même à force de maladresse et de mauvais goût, cas unique d'une sorte de kitsch littéraire appliqué à la destruction du récit ; reprenant tous les genres qui s'inscrivent dans le cadre d'une culture classique, celle d'un médiocre juriste de province au début du siècle, qui marque pour Giono l'avènement de la modernité, le narrateur leur porte le coup de grâce et condamne par là même l'expression de cette modernité à s'accommoder d'une insurmontable médiocrité stylistique. A travers les coups récurrents du destin qui mettent à mal la dynastie des Coste se fait jour en effet l'épuisement progressif d'une poussée vitale qui marque en même temps le caractère incontournable de la mort et le consentement qu'elle entraîne chez les membres de cette lignée hors du commun.

Par conséquent rien de remarquable dans cette aventure qui, au milieu de la médiocrité provinciale, ne fait saillie que par un condensé d'issues tragiques, par un affolement général qui précipite erreurs et catastrophes jusqu'à se diffuser parmi une population ébahie, qui n'est pas sans rappeler la foule hagarde et frénétique du *Hussard sur le toit*. Seul importe au fond l'intérêt marqué, réel ou rêvé, d'un narrateur frappé d'ignominie, pour ce qu'il conçoit comme une race éminente harcelée par l'appel du néant, et qui compense la tentation de la bassesse et de l'abaissement partout présente par une sorte d'enflure littéraire où se côtoient critique sociale et décadentisme complaisant. Aux lettres anonymes qui dénoncent les Coste et donnent à lire, pour ce qu'en révèle le narrateur, une bien sombre prose alimentée par toutes les formes d'accès morbides, celui-ci répond par le récit lui-même, qui porte à son comble un attrait du néant qui ne peut plus affleurer au cœur d'une civilisation à bout qu'en ces termes excessifs et médiocres, à peine dignes des rubriques de faits divers de la presse à sensation, malgré un vernis culturel discrédité d'avance.

Ainsi, à travers la répétition des catastrophes qui signent la fin des Coste au fil des générations successives, dans un récit ordonné *a posteriori* à partir de l'intervention jugée salvatrice de M. Joseph, c'est la finalité même de l'existence qui paraît remise en cause, dénonçant la vanité des dynasties au

regard de l'engloutissement qui les menace. Plus encore que le livre des *Rois* ou les *Chroniques*, dans lesquels *Le Moulin de Pologne* puise nombre de références, parmi lesquelles la comparaison du destin des Coste à celui des Amalécites¹⁴, c'est à la sagesse de l'*Ecclésiaste* qu'il faut songer ici, assorti du même refrain morbide seulement adapté à la sécheresse des temps présents. De fait, une telle vérité, qui constitue, on l'a vu, le socle existentiel et historique des *Chroniques romanesques* doit nécessairement entraîner, à un moment donné, la constitution d'une forme romanesque qui ménage un repoussoir et un refuge pour les angoisses et les fantasmes liés à l'indicible. Après le narrateur dédoublé et distant des *Grands Chemins*, celui du *Moulin de Pologne* figure donc, aux antipodes, ce qu'on pourrait appeler une frustration narrative, un besoin furieux de littérature qui puisse à la fois répondre à la frénésie des temps modernes tout en annonçant ce que l'éthique désenchantée des *Récits de la demi-brigade* ne tardera pas à illustrer, à savoir la « fin des héros ». Car en définitive, en façonnant son médiocre récit, le narrateur se contente de dessiner en creux les terreurs et les manques d'une population affolée, dont il partage les instincts grégaires. Porte-parole de cette foule obscure et anonyme, il se fait d'ailleurs complaisamment l'écho des visions hallucinées qui suivent l'abattement des de M... de la Commanderie, et qui suscitent au passage tous les recours possibles à l'écriture, depuis les lettres de dénonciation bassement calomnieuses jusqu'à la poésie, dont le narrateur au goût mal dégrossi n'hésite pas à clamer qu'elle confine au sublime. Voici d'ailleurs les termes dans lesquels il expose ses recherches concernant les réactions de l'époque, et qui mettent surtout en avant l'impression de scandale suscitée par de semblables catastrophes :

On retrouve les traces de ce sentiment unanime dans un dossier qui se trouve encore à la préfecture, et qui est bourré de lettres de dénonciations, d'accusations, de plaintes, toutes anonymes.

A en voir le nombre, la différence d'écriture, de style, d'orthographe, de rédaction, il faut que toute la ville et la campagne s'y soient employées. J'étais loin de

¹⁴ Janine et Lucien Miallet précisent, dans la notice du *Moulin de Pologne* pour la « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1211, note 1 : « Les Amalécites, auxquels se réfère plusieurs fois le narrateur, sont dans la Bible [...] ce peuple des confins de l'Idumée [...] qui attaque Israël dans la marche des Hébreux vers la terre promise. Josué le combattit et Dieu le voua entièrement à la destruction. Saül en fit un terrible carnage et David l'extermina. »

me douter que mes concitoyens, dans lesquels je me plais à reconnaître un sens rassi et une froideur entendue pouvaient être capables, même poussés à bout, sinon de donner dans ces vertiges, en tout cas de faire de la poésie. (V, 671)

Or, à quel exercice le narrateur se livre-t-il lui-même en imposant sa morbide vision des faits ? Le dénouement, moment crucial, qui détermine toute l'écriture de la chronique, apporte d'ailleurs avec lui son lot d'ambiguïté et d'insignifiance. Parsemant son récit de toutes les marques d'une horreur indicible, le narrateur maintient en effet toute liberté d'interprétation au regard d'une issue, la seule en fait dont il soit le témoin direct, qui semble seulement exprimer la résolution du destin à la médiocrité et à la banalité : la fuite de Léonce au bras d'une gourgandine, n'est-ce pas, en définitive l'accomplissement d'une promesse d'anéantissement qui profite de la contingence et de la trivialité des temps présents ? Quant à l'histoire de Léonce, elle résume peut-être celle du dernier représentant d'une race à laquelle la mort elle-même finit par faire défaut, jusqu'à la condamner à la vile survivance que l'*Apocalypse* promet à l'humanité des époques ultimes.

Qu'on se souvienne, à ce titre, des paroles prophétiques que Giono prête à son père, dans ce texte tardif où se mêlent les références autobiographiques et une sagesse des fins dernières, *Le Grand Théâtre*. Le père, perdu dans un siècle que, dans le cataclysme de la Grande Guerre, il ne peut plus reconnaître comme sien, invoque en effet la Bible, à un tournant tragique de l'histoire que Giono, avec la Seconde Guerre et les tensions mondiales qui accompagnent la constitution des blocs, voit se répéter. En clôturant l'ère des *Chroniques romanesques*, *Le Moulin de Pologne* paraît en quelque sorte reprendre à son compte cette prophétie en la faisant courir sur plus d'un siècle d'histoire, au cours duquel la dérision et l'avilissement semblent illustrer l'avènement de la modernité et de l'époque scientifique. Ainsi, dans *Le Grand Théâtre*, le père, ébloui par les spectacles du front et les moyens d'anéantissement collectif délivrés par la technique dénonce le refuge aussi fallacieux que destructeur d'une volonté de puissance mal comprise, et lance un appel auquel il faut songer à l'issue du *Moulin de Pologne* :

Souviens-toi de l'Apocalypse. Les poètes écrivent le journal du futur : « En ces jours-là, les hommes chercheront la mort et il leur sera impossible de la trouver, et ils désireront mourir, et la mort s'enfuit d'eux. » Réfléchis bien au présent dramatique du dernier verbe. (III, 1087)

Un « présent dramatique » déjà fortement sollicité, on l'a vu, dans *Les Grands Chemins*, mais dont *Le Moulin de Pologne*, interrompu au seuil de la modernité qui accompagne pour Giono le début du XX^e siècle, formule la conclusion décevante, perdue dans la répétition sans fin de la banalité : la brume qui noie le sillage du dernier des Coste, n'est-ce pas en quelque sorte le voile pudiquement abaissé sur une existence désormais poursuivie dans le renoncement et la compromission ? D'un destin chaotique et convulsif miné par une adversité obsédante, mais toujours appréhendé à travers le défi qui le fonde et façonne, au-delà des pertes individuelles, l'être protéiforme d'une dynastie, on s'achemine donc vers l'insignifiance et le vide d'une existence subie plutôt que vécue. Au narrateur, qui se révèle à travers son récit, et propose par là même, selon la formule de Giono, le « portrait de l'artiste par lui-même », de manifester alors la continuité par défaut de cette vie médiocre et littérairement inexistante, désormais, à travers ses incidences et ses développements perdus à jamais dans l'indétermination. En ce sens, *Le Moulin de Pologne* représente sans conteste l'aboutissement intrinsèquement insatisfaisant des *Chroniques romanesques*, comme si les tâtonnements qui ont accompagné de façon si troublante son élaboration renvoyaient à la perte d'un flux narratif menacé, semblable aux eaux d'un fleuve englouti dans les sables du désert : l'image, employée dans les projets du cycle du *Hussard*, comme une fin possible d'Angelo, ultime manifestation d'une hauteur d'âme façonnée au sceau de l'absolu, trouve ici son exemple inversé, mais tout aussi évocateur.

Il reste cependant à établir comment, lorsqu'on remonte parmi les autres *Chroniques*, se dessine cette figure de répétition, qui semble obscurément dévoiler une sorte de finalité, mais qui, dans ses incidences funèbres, entraîne en elle-même la négation et le dépassement de l'individu. Le déroulement des *Ames fortes*, calqué, on l'a vu, sur le développement pluriel du temps, à la fois linéaire et cyclique, nous y aidera, en particulier dans la superposition de motifs et d'images qui impose au récit son développement en

spirale. Son ouverture et sa clôture sur le rappel du contexte, celui de la veillée funèbre, auquel correspondent dans le cadre du récit proprement dit l'agonie et la mort de Firmin, indiquent plus que jamais l'aménagement de la chronique en cercle, repliée sur elle-même et enserrant pour ainsi dire la présence en creux de la mort, destination et finalité universelle qui, de par sa répétition et son dépouillement – au contraire du *Moulin de Pologne*, aucun détail sordide n'accompagne ici l'évocation du trépas – rappelle l'évidence et la tonalité des « vanités » dans la manière du XVII^e siècle. Aussi, si l'on conserve l'hypothèse du genre auquel *Les Ames fortes* semble vouloir nous convier, à savoir le roman d'apprentissage ou d'initiation, on peut bien affirmer que celle de Thérèse se produit au fil des morts qui émaillent le récit et lui en révèlent obscurément la souveraineté : la nécessité formelle émane ainsi de l'emprise incontournable du néant, qui s'exprime en particulier dans le passage pourtant réjouissant et riche en incidences où s'énonce ce qu'on pourrait appeler la « fable de M. Nicolas ». Cette fois, malgré le cynisme affiché dans le discours de Thérèse, c'est la mention d'un absolu, d'un forfait qui, de façon inespérée et définitive, fixe à jamais le caractère incontournable du désir, qui doit retenir l'attention :

Nicolas meurt à six heures du soir en chemise, et chez une autre femme que la sienne. Une veuve. Celle-là, qui était en pantalon ouvert ne fait ni une ni deux et court chez les voisins telle qu'elle se trouvait. Et là-dessus, tout le monde reste court. Quoi faire de cet homme immense ? Moi, je l'aurais dressé sur un catafalque. Ç'aurait été instructif pour les enfants, au lieu de leur faire apprendre des fables. Ils avaient une autre idée : c'était de l'emporter le plus vite possible à l'endroit où il aurait dû être selon la loi, c'est à dire chez sa femme. Mais, outre qu'on n'arrivait pas l'habiller, ce géant, on ne pouvait même pas lui faire passer la porte, à ce léviathan. « Comment faisait-il donc pour entrer ? dit-on à la veuve. – Il se glissait, dit-elle, de biais. » Mais on avait beau essayer, il ne glissait plus ; au contraire. Il était *raide comme la justice*. Il n'avait jamais si franchement fait ce qu'il voulait faire. Il voulait rester là : c'était simple et clair, c'était visible. Il était en chemise ; il s'en foutait royalement (c'est le cas de le dire). (V, 413)

Ce retour à la farce macabre, qui rappelle aussi bien la tradition des fabliaux que les contes licencieux à la mode du XVIII^e siècle – n'oublions pas, dans cette période, l'intérêt manifesté par Giono pour l'esprit des libertins, et pour Sade en particulier – ne doit pas occulter ici la valeur édifiante de l'épisode, dispensatrice d'un enseignement à rebours, antimoral, mais dont

l'efficacité repose sur sa répétition systématique et universelle. Le même rôle paraît d'ailleurs dévolu, mais à travers les points de vue inverses, à la longue discussion de commères qui occupe toute la première partie de la chronique, et signale une soif de possession universelle qui se résout en répétitions monotones et obsédantes, répétitions qui convient Thérèse, dans le cours du récit, à confesser leur vertu négative. Examinant autour d'elle toutes les avanies de ses concitoyens, qu'elle prend d'abord en modèles avant d'en tirer profit, elle dresse alors ces constats essentiels qui la conduiront précisément sur des voies plus radicales, le « zéro » enfin consenti et assumé :

L'un était tenu par sa langue ; l'autre était tenu par ses pantoufles ; la plupart étaient tenus par l'argent. La gourmandise, l'argent ; les femmes, l'argent ; la méchanceté, l'argent. Voilà tout ce que je trouvais. En fait de gibier, c'était plutôt piètre.

[...] Je me disais : « Prends un tel par exemple. En lui jouant cette comédie, puis celle-là, en deux coups de cuillère à pot tu le lessives. Tu empoches des mille et des cents. [...] Et après ? C'est là que ça ne marchait plus. Quand j'essayais de me représenter le bonheur que me donneraient ces mille et ces cents, je me disais : zéro. Et j'avais beau y revenir, me dire : regarde mieux : zéro ! Je n'en menais pas large. (V, 427)

La figure de répétition, inscrite jusque dans le détail du style, et redoublée par le flot d'anecdotes qui précèdent et qui suivent, pour instiller le même motif de vanité et de dérision du désir, ne se trouve supplantée, en définitive, que par l'instauration d'un « grand coup ». S'impose alors comme tel moins celui qui vise à programmer la ruine, matérielle, affective et surtout ontologique des Numance, qui achoppe précisément sur l'aptitude de ces derniers à se dérober que l'instauration du récit lui-même, gouverné à son tour par la loi des cycles, mais étendue à l'infini des possibles par le jeu du « vrai et du faux en train de se battre autour d'un paquet d'os »¹⁵. Notons au passage les consentements successifs des Numance à la ruine, que l'ironie du destin ne semble contrecarrer que pour en dispenser une toujours plus radicale, jusqu'à la mort, cette « fâcheuse coïncidence » (V, 397) : les « mystérieux mécènes » sortent, part conséquent, indubitablement triomphant d'une partie de bras de fer

¹⁵ Cité d'après Giono lui-même par Pierre Citron, « Aspects des *Ames fortes* », Giono, Numéro spécial de la revue *Obliques*, Presses des Baronnies, 1992, p. 33.

singulière sur laquelle Thérèse ne peut se procurer une revanche que dans l'ordre de la narration.

De fait, en brouillant tous les repères tangibles, la forme du récit lancée et déterminée de l'intérieur par Thérèse semble dépasser cette figure de répétition, qu'elle cantonne une fois pour toutes à alimenter la substance de la chronique, tandis que son objet ultime, sa ligne de fuite disions-nous, s'accommode d'abord de la dissolution des êtres et des choses, qui ne gagnent leur essence que dans la réinvention revendiquée qu'en propose la fiction narrative. L'échec de Thérèse à l'échelle de l'anecdote, marqué par la mort jubilatoire du « mystérieux » mécène et par la disparition de Mme Numance se trouve alors compensé dans l'ordre de la narration, qui répond à la vacuité de sa propre narratrice par son caractère improbable et institue la figure de répétition en conquête d'un absolu négatif.

A ce titre, outre l'inconsistance d'une vie médiocre, cette existence qu'au dire du Contre, Thérèse voudrait « *sans légumes* » (V, 344), se décompose aussi au fil des versions successives qui, empruntant constamment les mêmes exemples et les mêmes motifs, finit par les dissoudre de manière si consommée qu'ils frappent d'inanité tout le matériau de la chronique. Qu'on place ainsi en parallèle la description foisonnante et luxuriante de l'auberge dans le premier récit de Thérèse, et l'évocation de la « cabane à lapins » dans la version du Contre ; ou, plus significatif encore de ce point de vue, le portrait de Gourgeon, l'opulent maître de forge qui engage dès l'abord Firmin, que le récit du Contre dépeint par la suite comme « zéro en chiffre » (V, 304), à quoi le récit de Thérèse finit par ajouter la propre nullité de Firmin :

Firmin gagnait douze francs par semaine. Moi, je commençais à être bien ballonnée. Je me dis : « Joue donc un peu voir ta première scène. » Nos cliques et nos claques, c'était bien simple ; j'avais deux malles : un point c'est tout. Je les fis placer par Firmin sur le trottoir, à côté de la porte de son atelier. Je lui dis : « Ne t'occupe pas de moi. » Et je lui fis les gros yeux. Il se mit à taper sur son enclume. Le dindon ! Il faisait un nez qui lui tombait jusqu'au menton. (V, 431)

Le néant fondamental n'est en effet atteint qu'une fois abolies les formes contingentes, une fois dissout ce que les personnages, comme le dévoilera finement Casagrande, dans *L'Iris de Suse*, comportent d'accidentel,

pour ne plus conserver que l'essentiel : le squelette, forme accomplie et minérale dont la valeur est encore décuplée lorsqu'elle confine à l'inutile, à l'insaisissable, à l'infiniment ténu dans ce dernier récit ; la parole souveraine pour Thérèse, qui trahit en retour la vanité de l'existence. Le moindre repère affectif, moral ou rationnel se voit en effet soumis à un travail de sape qui rend à proprement parler impossible l'identification de Thérèse aux catégories morales ou sociales qui sembleraient, à première vue, régler la marche du monde, et ce au fil d'interrogations serrées et récurrentes qui ne trouvent de réponse qu'en négatif, dans ce passage déjà cité, mais dont on peut enfin mesurer tout l'enjeu. Peu avant d'entamer l'offensive Numance, elle énonce ainsi son bilan :

Une chose est certaine : si tu te fous de l'argent dans ces grandes largeurs, c'est que l'argent ne te tient pas. Alors, qu'est-ce qui te tient ? » Tout de suite, je me répondais : « Rien. » Ca n'arrangeait pas les choses. Alors j'y revenais. Je pensais : « Rien, c'est vite dit. Fais ton compte d'abord, et puis tu verras. Commençons par le commencement. Qu'est-ce qui te tient ? Firmin ? (Je disais Firmin parce qu'il était couché à côté de moi et que je ne voulais rien négliger, même pas la plus petite chose.) Firmin ? Non. » Et il n'y avait pas à y revenir. De Firmin au ventre, du ventre à la langue, de la langue au cœur, je me passais en revue : rien. *Je n'étais même pas méchante.* (V, 427-428)

L'interrogation circulaire insiste alors de façon exemplaire sur la dissolution qu'elle entraîne, et détermine la vocation de Thérèse à n'être *rien*, aussi bien d'ailleurs dans la disposition du récit en cercles, cycles contradictoires qui la nient et l'imposent tout à la fois, que dans le contraste qu'elle forme avec pour toile de fond la veillée funèbre. Il en découle une double définition du néant, selon qu'il s'affirme comme contingence ou comme origine, une contingence que tous les héros des *Chroniques* se proposent donc de dépasser et de transcender, dans l'amorce d'un retour consenti, délibéré, manifesté et maintenu vers le néant originel désigné par le récit.

Parvenu à de telles conclusions, il est donc temps pour nous d'entamer une nouvelle réflexion au sujet d'*Un roi sans divertissement* et de reprendre selon une perspective infléchie les remarques qui ont guidé notre première approche. La conception du temps qui s'y fait jour et les marques tangibles

d'un éternel retour du même qui s'y trouvent nettement inscrites, au-delà de l'éternité de la condition humaine qu'elles expriment, portent aussi leur lot de dissolution. L'effacement des individus s'y produit en effet de manière très concrète, mettant en avant, en retour, une cosmologie originale déjà évoquée, mais qui vaut surtout par le fait qu'elle se pose en véritable théologie. L'effervescence du hêtre au printemps, évoquée de manière cyclique, en longues plages successives, doit donc bien se lire comme la vision possible de l'éternité immuable, centre du monde et matrice universelle qui, par l'étrange rite auquel se livre M.V., révèle dans la destruction des êtres contingents un recommencement perpétuel dans lequel la vie puise son éternité. Dans sa fourche, au cœur des branches, autrement dit au centre même de la poussée qu'il opère, les cadavres en décomposition dénoncent ainsi le flux vital comme un accomplissement négateur : au-delà des conventions et des habitudes qui accompagnent la mort et parent la civilisation de son masque funéraire, s'exprime enfin le consentement à un processus qui brise les individualités et rend nécessaire l'intercession de l'œuvre d'art.

Pour ce faire, les mentions intermittentes du hêtre entourent l'existence d'une essence diffuse, et donnent lieu, par un procédé métonymique, à la description virtuose de la continuité vitale, qui inclut évidemment la négativité à l'œuvre, à savoir la mort. Celle-ci peut donc enfin se dire comme une ouverture sur la continuité, dans sa vertu à susciter la perpétuité à travers des spectacles d'abord contemplés (le hêtre, l'image fantasmatique du sang des oies sur la neige, la forêt à l'automne, autant de phénomènes fondés sur le bouleversement physique, sur l'ouverture de l'être au flux vital et sur l'intuition d'un essentiel *passage*) puis provoqués. D'un point de vue stylistique, l'abondance des tournures verbales peut notamment traduire une essence universelle inscrite dans le devenir, où la mort à l'œuvre joue un rôle déterminant, bouleversant les formes établies pour en assurer le renouvellement en vertu d'une négativité fastueuse, processus ontologique aux incidences ontologiques multiples dont les victimes propitiatoires justifient pleinement l'intervention de la chronique.

La personnification qui accompagne une des dernières mentions du hêtre, pour ainsi dire adulé dans le mouvement de conversion qui s'empare de la nature entière, souligne d'ailleurs on ne peut mieux ce passage de la cosmologie à la théologie, ou même à la théogonie tant la révélation d'une essence paraît indissociable chez Giono du surgissement perpétuel du monde, dans une danse étourdissante qui rappelle sans conteste le Dieu auquel se voue Zarathoustra dans le poème de Nietzsche¹⁶ :

Les forêts, assises sur les gradins des montagnes, finissaient par le regarder en silence. Il crépitait comme un brasier ; il dansait comme seuls savent danser les êtres surnaturels, en multipliant son corps autour de son immobilité ; il ondulait autour de lui-même dans un entortillement d'écharpes si frémissant, si mordoré, si inlassablement repétri par l'ivresse de son corps qu'on ne pouvait plus savoir s'il était enraciné par l'encramponnement de prodigieuses racines ou par la vitesse miraculeuse de la pointe de toupie sur laquelle reposent les dieux. (III, 474)

Manifestation d'une « finalité sans fin »¹⁷, selon la célèbre définition procurée par Freud, la vie s'exprime ici comme entité négative, que seul peut dépasser le rituel sacré de la recreation du monde auquel s'adonne l'œuvre en mouvement, à la fois voie d'accès vers l'absolu et traduction inespérée d'une postulation métaphysique à laquelle logiquement *Noé*, placé sous le signe du Verbe divin et de la Parole biblique, donne suite. Baigné de toutes parts dans l'éternité immanente du monde, cette « terre de damnation » que cette dernière chronique exprime avec toute la trivialité nécessaire, *Noé*, bateau-livre ou nef des fous, livre enfin, dans l'édification renouvelée de l'espace et du temps, le

¹⁶ On veut parler, naturellement, de l'appel lancé par Zarathoustra en faveur d'un Dieu qui ne serait que danse, en particulier dans « Le chant de danse », *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, « Folio essais », 1971, p. 139. La prophétie nietzschéenne concernant la mort de Dieu ne résiste guère, en effet, à l'inscription du sacré dans le mouvement même des choses, dans le destin qui les porte et par lesquels l'individu s'accomplit, jusque dans la négation et l'assentiment professé à l'égard de ce même destin. Rappelons-nous, à cet égard, que dès *Les Vraies Richesses* (VII, 255), Giono, reprenant Nietzsche, en appelait à un Dieu qui serait moins être que devenir.

¹⁷ Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, P.U.F., « Quadrige », 1995. Il suppose d'ailleurs, p. 17 : « La question de la finalité de la vie humaine a été posée un nombre incalculable de fois ; elle n'a encore jamais trouvé de réponse satisfaisante, peut-être d'ailleurs n'en admet-elle aucune. » La remarque vaudrait tout autant pour l'œuvre, dans le retour qu'elle opère sur elle-même, par exemple dans *Noé*, et qui trouve dans la création sa propre finalité. Cependant, à l'expérience passive de la vie, le récit oppose son détournement volontaire, sa fonction réflexive, qui permet à son créateur de se contempler ainsi qu'en un miroir : les comparaisons avec la création divine apparaissent si abondantes, contaminant jusqu'au titre, qu'elles l'attestent suffisamment.

récit à sa fonction rituelle qui convertit la circularité du réel en acheminement vers la célébration du sacré.

5. De l'invisible au visible

A ce stade, et devant le point de non-retour auquel nous a conduit notre réflexion, on ne peut plus que constater l'impuissance où nous sommes de dire sans détour ce qui constitue l'ultime finalité des *Chroniques romanesques*, sinon à verser dans le ressassement sans fin, que seul le cheminement inverse, de l'invisible au visible, peut nous permettre de dépasser. Or *Un roi sans divertissement*, à la faveur du hêtre qui en constitue un des motifs emblématiques, offre précisément cette part tangible, caractéristique des *Chroniques*, mais dont la valeur et la signification se brouillent sans cesse, au fil des redites et des variations, ou par le jeu constant de l'ellipse. Un élément toutefois doit être pris en compte, qui est la proximité du divertissement à l'égard du sacré, et appelle ainsi à mesurer dans les indications les plus anodines, l'enjeu véritable qui les sous-tend. Le visible, y compris dans les spectacles prodigués gracieusement par la nature, tend invariablement à dénoncer l'invisible, les formes constituées à trahir l'indicible.

De fait, c'est par l'hypothèse qui comble les blancs du récit que se dessine implicitement, surmontant la méconnaissance, les convenances sociales ou ce qui, intrinsèquement, demeure informulable, le détournement du hêtre à des fins rituelles, détournement faussé en qu'il contribue surtout à dévoiler un processus implicite dans la nature, un « grand secret » depuis longtemps éventé mais qui demeure constamment à redire. Ce secret, c'est avant tout la puissante vitalité du hêtre qui se nourrit du sacrifice de ceux qui, dans le cadre de la communauté sociale à laquelle ils appartiennent, se définissent comme les « utiles », en opposition aux « nuisibles » que mettra bientôt en cause la battue au loup. Le fait est particulièrement avéré pour Bergues, dont on nous dit qu'il a pu être considéré par l'assassin comme un obstacle, protecteur mal dégrossi qui anticipe sur le personnage de Langlois, et, de manière inattendue, pour le cochon de Ravanel, dont la destination comestible soudain niée provoque à la fois incompréhension et écœurement. Comme la richesse verbale dont se trouve assortie la description du hêtre, les inscriptions tracées sur la peau du cochon illustrent de manière perceptible le dépassement de la mort par un spectacle d'art qui dévoile aussi bien l'unité de la vie que le détournement foisonnant et gratuit auquel peuvent donner lieu ses formes.

Le cheminement de l'art aux côtés de ce qui, de toute éternité, demeure considéré comme l'expression du Mal, à savoir la mort et tout le cortège de pratiques rituelles que sa conscience appelle, depuis l'exercice du sacrifice jusqu'aux révélations de l'érotisme, des réponses tangibles que tend à offrir l'art à la consommation frénétique en direction de l'indéfinissable, se voit ainsi plaisamment illustré par cet épisode trop évidemment prosaïque qui ne doit pas occulter la coexistence de deux ordres incompatibles : d'un côté, le plaisir sadique recherché dans l'assujettissement et le détournement de l'objet de *toutes fins utiles* ; de l'autre, l'incompréhension qui pousse cette communauté rustique à recourir au sens pratique, et convie salutairement à effacer les traces menaçantes laissées sur la peau du cochon selon de moins hautes perspectives, l'animal entamé appelant bien vite sa conversion en saucisses, et le sang répandu en boudins ! La « souûlographie » dont Bergues égaie l'épisode et la propension de Ravanel à « se changer les idées » doivent ainsi rappeler

combien, en dépit de ce qui ne se dit pas, les manifestations visibles du Mal conservent d'attrait, des manifestations qu'il s'agit alors de *travailler* selon de plus avouables perspectives. Car :

Enfin, plein comme un œuf, [Bergues] vint finir la nuit chez Ravel qui, ayant achevé le cochon, passait son temps à le mettre en saucisses et en boudins, histoire de se changer les idées ; et surtout de ne rien perdre. (III, 465)

« Ne rien perdre » : c'est là, bien sûr, manière de réintégrer l'inadmissible dans le domaine social, tandis que le sacrifice inachevé, inconcevable de par sa gratuité même, trouve alors sa finalité dans l'ordre de « l'utile » : les arabesques et les volutes qui strient la peau du cochon ne sauraient pourtant mieux dire, par delà tout langage intelligible, le luxe d'une parole tout entière vouée à l'expression de la beauté du Mal, graphisme tout en arrondis et en détours qui inscrit dans l'ordre du visible l'aspiration à l'invisible, tandis qu'ailleurs, parmi les récitants, ne se réalise comme visible que ce qui prend place dans le cadre de la communauté sociale.

A Langlois, qui soumet les conclusions de son enquête aux vérifications de l'instinct et ordonne celle-ci selon des perspectives esthétiques dont la finalité échappe à tous les témoins (la messe de minuit, la contemplation des objets du culte, le rite de mise à mort, d'abord sommaire en ce qui concerne l'assassin, puis prodigieusement enrichi dans la battue au loup), on opposera, selon la terminologie pascalienne, le peuple, profondément intéressé par ces spectacles qui touchent de près aux « régions de la tristesse et de la mort », sans pour autant en pénétrer les incidences profondes. On ne reviendra, à ce propos, sur les multiples aveux d'incompréhension, d'impuissance ou sur les dénégations qui émaillent les récits que pour les mettre en rapport avec la problématique particulière de l'invisible et du visible, tout dans l'effort de Langlois pour se poser en officiant visant à offrir à l'assistance les supports nécessaires d'un « divertissement suffisant », divertissement essentiel aussi : l'ostensoir, certes, dont la forme rayonnante désigne en son centre, inscrit en négatif, la présence divine et dont l'usage explique obscurément sa visite à la cure ; mais aussi la vaste mise en scène qui conduit au sacrifice du loup, et qui transcrit dans l'ordre du profane une plus essentielle postulation. On peut

constater par là même combien Langlois, dans son cheminement romanesque, berger des âmes et pasteur des temps modernes, comme l'indique suffisamment le surnom prévu pour lui, se trouve constamment rattrapé par la dimension plus évidemment terrestre de son héroïsme.

Aussi ne peut-il inscrire ses visées contemplatives, sa tentative d'instauration d'une dimension ontologique et métaphysique que par l'intermédiaire de substituts, qui transposent dans l'univers profane des actes dont il assure la légitimité. La longue distinction à laquelle se livre un des narrateurs, après sa nomination comme commandant de louveterie, au sujet des « utiles » et des « nuisibles » prend ainsi tout son sens, et confère à l'épisode qui suit un socle utilitariste, déterminant de ce fait son imperfection et son caractère foncièrement insatisfaisant. Si la chasse au loup conserve en effet son office auprès des récitants, c'est qu'elle mêle au processus rituel une dimension profane qui soude la communauté sociale sans pour autant offrir au roi, au commandant de louveterie qui chapeaute toute la communauté, d'absolu sans restriction. Ainsi, malgré les traits humains nettement soulignés par le narrateur à propos du loup, tant dans ses actes que par sa dénomination – *Monsieur* ne désigne-t-il pas, selon l'expression consacrée par l'usage classique, le frère du roi ? – son sacrifice ne saurait remplir tout à fait sa fonction de transgression, tant la mise à mort apparaît comme un mal nécessaire à la perpétuation de la communauté sociale.

Le loup, représentation métaphorique de l'homme comme « animal méchant », selon la conception développée au XIX^e siècle par Schopenhauer¹⁸, renouvelle alors dans le cours du récit l'expression d'une menace éternelle qui, par le sursaut qu'elle appelle, resserre les liens entre les individus sans pourtant remplir son office à l'égard de celui qui se voudrait « au-dessus de sa condition » (III, 510). On opposera alors volontiers au silence glacé de

¹⁸ Cf. Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., Livre quatrième, chap. 65, pp. 452-462, qui revient de façon très appuyée sur la distinction qu'opère certaines langues européennes entre méchanceté humaine et méchanceté animale, à celle-ci étant usuellement réservé le terme de « nuisible » : s'en suit une série de considérations non dénuées d'ironie concernant l'objet unique de la cruauté, dont la morale et les excès de la représentation ont précisément gommé le caractère univoque. La parenté avec nombre de réflexions apposées au fil du récit, dans *Un roi sans divertissement*, ne peut manquer d'apparaître troublante, quoi qu'on en dise.

Langlois la prodigalité des commentaires auxquels se livrent les récitants, autant pour établir la réalité des menaces auxquelles ils ont à faire face que pour souligner le rassemblement des forces vives qu'autorise le truchement de Langlois. Au début de l'hiver 1846, les périls se présentent en effet à nouveau sous des formes connues et appellent une action en conséquence, mais dénuée tout d'abord de cette dimension sacrée qui signerait son lien avec l'invisible :

Une nuit, le sac de foin qui bouchait la lucarne de l'écurie de Fulgence fut tiré, émiétté et, au matin, il y avait du joli ! [...] Il ne s'agissait plus de louvards. On avait affaire à quelqu'un qui ne s'embarrassait pas de figurer ou non dans les fables de La Fontaine. C'était du travail de vieux routier. Et même de vieux routier qui a quelqu'un à nourrir.

Et, si on jugeait du saut qu'il avait dû faire, brebis aux dents, pour regimber dans sa lucarne, c'était certainement un monsieur dont il fallait éviter les brisées au coin d'un bois. (III, 523)

Le retour au visible, ici, c'est donc d'abord ce que permet le matériau grossier de la chronique, ces faits qu'elle enregistre au nom de la communauté sociale et qui, d'une certaine manière, renvoient Langlois au simple rôle de protecteur, une fois ôtée la dimension liturgique, essentiellement formelle, qu'il imprime à son action. Le vaste plan d'action, la marche réglée des chasseurs vers le fond de Chalamont, le dialogue des cors à travers les forêts ténébreuses ne sont plus destinés alors qu'à contrebalancer les effets d'un ordre purement profane, dont Langlois s'applique à détourner les usages à des fins religieuses. Le rituel de la mise à mort révélant pourtant son caractère foncièrement insatisfaisant, c'est donc à un autre rite, exclusivement contemplatif, que Langlois doit s'en remettre. Celui-ci ne manque pas, d'ailleurs, de se trouver éclairé par des précédents littéraires qui en dévoilent l'origine fantasmatique, selon une référence explicite au *Perceval* de Chrétien de Troyes¹⁹, ainsi que l'inspiration picturale, comme le soulignent les commentaires d'un narrateur soucieux de « parler en peintre » (III, 480).

¹⁹ Sur le motif du sang sur la neige et sur la dette contractée par Giono envers Chrétien de Troyes, cf. l'article de Joël Griswald, « Com ces trois gouttes de sanc furent... », *Mélanges offerts à Félix Lecoy*, Champion, 1973, pp. 157 *et sq.*, où l'auteur met notamment en cause, à l'arrière plan, la transcription d'un fantasme de viol et de transgression, rendu plus explicite encore dans l'adaptation cinématographique : Langlois s'y laisse aller sans retenue à barbouiller de rouge le visage de Clara, la servante, qui remplace Saucisse dans le scénario de 1962 (Voir notice, p. 1304, et scénario, p. 1395).

On mesure alors le décalage qui sépare les mobiles profonds et implicites de Langlois, abîmé dans la contemplation de l'invisible à travers le visible, de l'ordre du monde voué à la continuité et à l'indifférencié à travers le sang répandu sur la blancheur négatrice de la neige, du récit borné d'Anselmie, aussi éloigné, dans son optique utilitariste, de la part sacrée dont sont revêtus les faits, que Ravanel appliqué à transformer son cochon à toutes fins utiles. L'interrogatoire d'Anselmie ne permet de recueillir qu'un compte-rendu borné, on l'a vu, mais dont il reste à citer le passage le plus significatif à cet égard :

J'y ai donné l'oie. Il l'a tenue par les pattes. Eh ! bien, il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue. Il m'a dit : « Tiens, la voilà. Et va-t-en. » Et je suis rentrée avec l'oie. Et je me suis dit : « Il veut sans doute que tu la plumes. » Alors, je me suis mise à la plumer. (III, 605)

A travers cette scène finale, on peut de même mesurer l'importance de la dimension visuelle dans *Un roi sans divertissement*, où l'action du héros tente précisément de porter l'invisible dans l'ordre du visible. Ainsi, l'analyse psychologique, qui conserve pourtant, à la même époque, tout son prestige dans la critique et la conception du roman contemporain, se voit très nettement supplantée par la vertu des images qui, chargées ou non d'une valeur métaphorique, diffusent la présence de l'irrationnel, donnent à ressentir l'attrait du vide et l'absence ; une absence qui, en retour, porte à être, comme si le texte, dans sa luxuriance gratuite, ne visait qu'à dénoncer l'objet qui se dérobe, cet indicible qui, dans la distance, laisse se dissiper la menace : le hêtre, le sang, les espaces aménagés par Mme Tim révèlent ainsi implicitement un mobile unique et obsédant et appellent, en accord avec leur essence profonde, l'orchestration d'une liturgie complexe à laquelle la mise en place du récit participe. Chez les récitants d'*Un roi sans divertissement*, et plus encore à travers l'itinéraire existentiel et narratif attribué à Thérèse dans *Les Ames fortes*, ou au narrateur de *Noé*, c'est ainsi la tension du récit vers son propre engloutissement qui s'affirme, dans la désignation d'un objet unique et inconsistant dans lequel s'absorbe tout le matériau de la chronique. Et la chronique, à cet égard, ne manque pas de fournir des modèles, comme la fameuse battue au loup par exemple, encore et toujours, dont les savants

développements, on le sait, ne trouvent leur justification qu'au regard d'un instant unique et infinitésimal, véritable œuvre d'art à la finalité dérisoire qui ne suscite chez les témoins qu'un « Tout ça pour ça » désabusé.

Demeure pourtant, dans le cours du récit, l'expression d'un luxe porté par la diligence sans faille de Langlois, opérant, à la manière de ces héros de Conrad auxquels il fait si fortement songer, au-dessus du gouffre afin de renforcer, selon la dimension sacrée, les liens indispensables pour affronter les menaces qui assaillent de toutes parts. Les parades vestimentaires rivalisent alors, du point de vue visuel, avec le chant des cors s'élevant au-dessus des terrasses des montagnes, pour annoncer la venue d'un temps sacré, heure du jugement et du sacrifice à laquelle la communauté se voue, en vertu d'un appel implicite qui suggère son attachement au cérémonial :

[...] Nous-mêmes nous aimons beaucoup les cérémonies. Et nous avons tout un cérémonial qu'il ne faut pas s'aviser d'ignorer ou de négliger dans les occasions où notre vie le réclame. Essayez donc d'être un compère de baptême et de ne pas porter la canne à rubans ! Si vous êtes garçon d'honneur, négligez voir la tabatière de votre demoiselle. Et moissonnez sans floquer le poitrail des chevaux des torches de paille obligatoires ! Et coupez du pain sans croiser la miche ! Et je vous en dirais jusqu'à demain. (III, 524-525)

En retour de ce formalisme rustique, c'est pourtant la cohésion des sociétés humaines qui est en jeu, et qui s'exprime à travers la rigueur formelle appliquée, soucieuse du détail et d'efficacité, dont fait montre Langlois : le rite sacrificiel, comme dans la corrida, qui sert aussi de comparaison au jeu de l'artiste dans *Les Grands Chemins*, s'affiche ici selon une perspective moins gratuite et moins spectaculaire, qui suscite pourtant le commentaire admiratif des récitants, et permet de souligner les ajustements visibles, les prévisions exactes, dans toute leur perfection, des plans dispensés par Langlois :

Pas une erreur, pas un mot de trop, pas une forêt qui soit prise pour une autre : chaque chose à sa place, chaque itinéraire balisé pire que pour une revue royale. Les pas tracés d'avance, les sonneries des cors marquées non seulement dans la minute, mais dans l'endroit où elles devaient éclater. (III, 525-526)

Le choix des termes ici marque sans conteste un pan visuel que Langlois cherche à susciter en manifestant dans l'ordonnance de l'office un souci tellement minutieux qu'il rejoint les préoccupations de l'art et confère en

retour aux hommes du village une assurance, une conscience aiguë de la place qu'ils occupent jusqu'à se concevoir comme les pièces indispensables d'un mécanisme des plus complexes :

Et si nous avions cru que notre Langlois avait oublié les noms, ah ! je t'en fiche ! Nos noms et notre parentage (auxquels nous tenons comme à la prune de nos yeux) sus sur le bout du doigt !

[...] Et alors, c'étaient non seulement le nom et le parentage mais les particularités de chacun, les vertus les plus secrètes.

[...] Vous parlez si le fils Baculard aurait raté sa place d'un millimètre et d'une seconde. On aurait entendu voler une mouche. On le buvait des yeux le Langlois. Ca c'était un homme. (III, 526)

Un peu plus loin, c'est Saucisse, qui apparaît en véritable habit de lumière et devient littéralement *innommable* aux yeux de l'assistance, princesse d'un royaume de nulle part dont elle honore le souverain par sa présence :

Naturellement, robe à éblouir : moires, jais, satins, dentelles, et même, malgré sa grosseur naturelle, un soupçon de tournure qui lui donnait un petit air faisane. (III, 527)

Ailleurs encore, c'est la tonalité troublante et grave des cors qui se fait jour, bref, tout un réseau de signes tangibles portés par la chronique, qui dispose sa riche combinatoire en surplomb de l'invisible et de la course à l'anéantissement. Car dans *Les Ames fortes*, par exemple, et de façon plus significative encore, c'est tout ce cérémonial complexe et baroque qui s'efface à son tour devant les délectables constructions de l'esprit auxquelles Thérèse confesse s'adonner pour les livrer tout entière à la perte. En ce sens, son apprentissage dans le Mal apparaît rien moins que classique, du fait que les multiples stratagèmes qu'elle fomente ne visent qu'à provoquer le désastre et la ruine, sans nul intérêt matériel, pour le seul plaisir de contempler l'anéantissement, le passage d'un je-ne-sais-quoi à rien. De là le geste rationnellement injustifiable qui clôt précisément la période d'apprentissage et opère à partir de la matière la plus grossièrement tangible : l'argent accumulé par Thérèse au cours de ses forfaits, qu'elle réduit à néant pour laisser place à une offensive aux incidences plus profondes et plus cruelles. Après le dernier chantage auquel elle s'est complaisamment adonnée, et qui lui fournit

l'occasion de perfectionner ses masques et son travail de faux-semblant, elle annonce ainsi avec une délectation marquée :

L'après-midi, ce fut un enchantement. Je pris la boîte où je mettais tout ce petit argent et j'allais le jeter dans le trou que le torrent avait creusé sous le rocher. Il y en avait trois pleines poignées. Je ne pouvais rien acheter d'autre avec les sous que le plaisir de les voir sauter dans l'eau profonde. Je ne les avais accumulés que pour en arriver là, somme toute. (V, 429)

« Pour en arriver là » : en des termes presque identiques à ceux qui clôturent l'épisode de la battue au loup dans *Un roi sans divertissement*, l'initiation de Thérèse, distillée au fil d'innombrables combinaisons et stratagèmes dont on a vu ce qu'ils recelaient, se conclut donc par une ruine volontaire qui lui semble conférer une puissance et un détachement sans limites. On peut bien parler de potlach ici, un potlach d'autant plus avéré qu'il ne met pas seulement en cause le renoncement aux biens matériels, mais qu'il relève aussi, comme le souligne Bataille²⁰, d'une relation étroite avec le néant, puissance négatrice conçue comme un absolu et qui confère à celui qui s'y adonne une puissance hors de toute mesure.

De fait, dans le mépris affiché des richesses accumulées et dans le sacrifice que cela entraîne, Thérèse tend à vouer à l'ombre tous ses biens tangibles, à projeter le visible dans l'invisible, nouant par là même avec celui-ci des liens indéfectibles dont elle tire une aura sacrée, la maîtrise d'un monde occulte d'autant plus fascinant que, par delà les allusions faciles à l'enfer chrétien, il se dérobe à toute définition. De manière explicite toutefois, c'est en termes religieux et selon une ordonnance liturgique très stricte que Thérèse expose son projet, révélant dans les biens convoités des Numance le support tangible d'un don plus essentiel, demeuré celui-là dans la sphère de l'invisible et rendant nécessaire l'interposition métaphorique. Ainsi, l'amour, qui reçoit en quelque sorte une attestation matérielle à travers l'image du sang, devient ainsi l'objet d'une convoitise prodigieuse, décuplée d'être tournée vers sa propre

²⁰ Georges Bataille, *La Notion de dépense*, Editions de Minuit, « Critique », 1967, pp. 25 et sq., où l'auteur part notamment de l'« insuffisance du principe de l'utilité classique » pour élaborer une théorie du potlach envisagé comme « nécessité de la perte ».

négarion. Thérèse, après le bilan qui la laisse vide, énoncé ainsi très vite le terme de son désir :

Je trouvai presque tout de suite ce qu'il me fallait [...]. C'était bien du *sang*. J'étais sûre d'y trouver mon compte. L'argent, là, ne serait pas défendu. Il serait au contraire offert comme l'hostie à la messe. Tout le jeu était, à la communion, d'avancer un joli petit museau de furet et de croquer à belles dents. (V, 429)

La ruine consommée des Numance, dans ces conditions, devient bien la marque d'un sacrifice essentiellement religieux, d'une nouvelle eucharistie où la communion peut s'opérer par l'intermédiaire du renoncement, la profusion des biens engloutis au profit de l'amour maternel, le seul censément gratuit et désintéressé, assurant la foi de ceux qui s'y rendent. Cependant, dans ce cadre qui laisse Thérèse manœuvrer loin de toute métaphysique, la finalité dernière du sacrifice ne peut se laisser appréhender que dans la perte, comme si, une fois ôté le leurre de l'argent d'un côté, du corps de Thérèse de l'autre, ce masque de « Sainte Vierge » si patiemment façonné, l'impossibilité métaphysique se résolvait par défaut, dans l'atteinte du vide et le consentement à la perte. L'image du furet, qui domine le passage précédent, ne saurait donc pleinement rendre compte des incidences ontologiques dont Thérèse entend faire suivre ses machinations : son avidité inextinguible s'affirme certes comme un instrument de perte sans retour, mais pas seulement pour sa victime, aussi pour elle-même, l'aboutissement ontologique ne se laissant appréhender que dans un processus de table rase de tous les ordres connus du réel. Rappelons à ce sujet les conclusions énoncées par Thérèse au terme de son plan, où l'offensive vise avant tout à mettre en défaut l'amour revendiqué des Numance :

[...] Puisqu'ils donnent volontiers tout ce qu'ils ont, c'est qu'ils aiment combler. Alors, à la fin, je me montre nue et crue. Et ils voient que *rien ne peut me combler*. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous n'êtes rien. Vous avez cru être quelque chose : vous êtes de la *pure perte*. (V, 429)

De ce néant d'elle-même enfin avéré et pris en compte, Thérèse peut librement tirer tous les partis de l'artifice, élaborer les combinaisons sans fin qui supportent la tenue de son rôle. Énonçant un véritable « paradoxe sur le

comédien », la séquence qui suit gagne d'ailleurs encore par sa nature métaphorique, qui met en avant la prétention de Thérèse à se concevoir comme pur instrument, outil parfait qui prend toute sa mesure dans la réalité qu'il façonne et qu'il impose contre le réel lui-même. Le paradoxe se trouve alors renforcé de ce que Thérèse efface moralement aussi bien qu'ontologiquement les êtres et les choses qui l'entourent pour alimenter un monde qu'elle ordonne selon sa mesure. Par conséquent, on peut dire de l'instrument qu'elle constitue qu'il opère bien sur la matière vive, sur un matériau visible dans lequel puise la chronique mais dont toute la valeur repose sur son détournement en œuvre d'art, expression d'une gratuité qui s'accommode de la perte et de la consommation sans fin.

De manière révélatrice intervient, mais disposé discrètement, en marge du récit, comme un clin d'œil affectif et autobiographique au père, modeste artisan cruellement tenaillé par l'interrogation sur les fins dernières, héros de *Jean le Bleu* et du *Grand Théâtre* qui suivra, la remarque suivante, où un témoin anonyme de l'existence de Thérèse jeune fournit d'elle une définition très personnelle, reprise dans le récit du *Contre* :

Elle était à ce moment-là, de beaucoup, et de loin, la plus belle femme de Châtillon, et même d'ailleurs certainement. Quelqu'un qui l'a bien connue à ce moment-là me disait : « Elle était belle comme ce marteau, vois-tu ! » Et il me montrait ce marteau dont il faisait usage depuis vingt ans (c'était un cordonnier), un marteau dont le manche était d'un bois doux comme du satin depuis le temps qu'il le maniait, dont le fer si souvent frappé étincelait comme de l'or blanc. (V, 444-445)

On en conclura que Thérèse, à la fois objet, source et instrument du récit désigne avec évidence, par elle-même ou par ses témoins, les rouages complexes d'une construction aux profondes résonances métaphysiques, une machine injustifiable au regard du visible, et dont tout le mouvement n'indique qu'une postulation vers ce qui demeure manifestation de l'inconnaissable.

6. Manifester l'inconnaissable

Pour analyser de manière plus approfondie le passage de l'invisible au visible énoncé par les *Chroniques romanesques*, on peut dire non seulement que leur objet exact ne se laisse en aucune manière appréhender rationnellement, et que par conséquent il ne s'accompagne d'aucun marqueur explicitement désigné par le texte, mais que, de surcroît, il relève de par lui-même du domaine de l'inconnaissable et de l'inconcevable. Au seuil des *Chroniques*, et de manière tout à fait emblématique, c'est, en dépit des apparences, le personnage même que le lecteur n'est plus à même d'appréhender : les contours de Langlois en effet, non seulement se brouillent du fait d'une vision plurielle, mais aussi du fait de « lectures » à plusieurs niveaux (les récitants, Saucisse, le narrateur lui-même), une nouvelle fois amendées lorsque l'auteur prétend lui-même s'introduire, au début de *Noé*, dans l'arrière-plan de la fiction. En s'ajoutant au monde « tel qu'il est », l'auteur, évidemment, ne le simplifie pas... D'où la nécessité d'appréhender l'objet ultime du récit non tant à travers les signes qu'il dispose qu'à travers

ceux qui se dérobent, une fois la narration achevée : élan de Langlois vers l'inconnaissable ou, aussi bien, dans *Les Ames fortes* en particulier, la part d'inconnaissable que le récit lui-même désigne dans ses propres variantes.

Ainsi, par exemple, au-delà des miasmes trop perceptibles de la décomposition qui accompagnent la visite du narrateur à la « Thébaïde » dans *Noé*, et qui signalent l'immersion de la création romanesque dans la mort, c'est bien davantage la figure quasi abstraite de l'absence que le récit tente de signifier, comme on l'a envisagé, déjà, au sujet des *Ames fortes*. Pour ce faire, les *Chroniques* usent plus particulièrement d'un moyen stylistique leur permettant de maintenir l'indétermination, tout en accompagnant sa manifestation d'un fort pouvoir suggestif.

Dans *Noé* en particulier, on constate le foisonnement de tournures et d'expressions particulièrement elliptiques ou laconiques, qui retentissent comme autant de signaux, d'appels ambigus entraînant dans leur sillage tout leur lot d'interrogations, d'explorations et d'approfondissements nécessaires sans pour autant se laisser réduire. Très significative et annonciatrice de ce procédé, la séquence des odeurs dont le narrateur dit avoir été assailli en pleine rue de Rome, à Marseille, alors que le récit de ce voyage proprement dit n'est pas encore amorcé. Ainsi, après avoir vainement tenté d'identifier le support de ces multiples sollicitations sensorielles, fertiles en impressions, et donc, de par leur indétermination même, en *inventions*, le narrateur leur accorde-t-il le privilège de pouvoir se dérober à des contours par trop exacts et les désigne par le seul terme générique « d'odeur des passions ». Il annonce d'ailleurs sans détour, pour le coup :

Je ne cherche pas à mettre de la clarté dans des enseignements qui m'arrivaient de façon trop confuse, mais à les exprimer tels qu'ils m'étaient donnés, avec leur hermétisme et leur couleur. (III, 675)

Cette « odeur des passions », dont on comprend bien qu'elle éclaire et détermine tout le foisonnement des récits autour des multiples avatars du dynaste, depuis le surpuissant et improbable Charlemagne jusqu'au pitoyable « homme des foules » du tram 54, ne saurait donc être tout à fait circonscrite, sinon dans ses manifestations impressives, dans le support qu'elles peuvent

offrir aux sens, sans toutefois se laisser cerner par un contour nettement préhensible. Le thème qui s'en dégage s'affirme en effet d'abord comme celui de la profondeur, une profondeur inaccessible, au propre comme au figuré, malgré sa présence au cœur de l'immanence dont *Noé* semble s'ingénier à faire pâture. La démesure dont ces odeurs semblent la marque se diffuse en effet dans le cadre le plus ordinaire qui soit, et porte en elle la révélation d'un exotisme étrangement familier qui coïncide précisément avec l'intuition de l'inconnaissable :

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*. (III, 681)

Outre le caractère incongru des expressions choisies, on notera au passage l'usage récurrent des italiques, qui signalent toujours chez Giono un détournement et une réappropriation du sens en faveur d'un usage particulier, essentiel, métaphysique du terme. Paradoxe, toutefois, dont l'auteur, on le voit, est coutumier : le gouffre de l'inconnaissable, cette intuition du néant qu'on a vu jusqu'à présent investir la perception d'entités plus en usage - l'enfer dans *Noé* et *Les Ames fortes*, le jeu et le vertige de la perdition qu'il entraîne dans *Les Grands Chemins*, ou la beauté du crime dans *Un roi sans divertissement* - affleure ici, si l'on ose dire, sous des formes triviales, banales, qui diffusent la présence de l'inconnaissable au sein même du quotidien.

De fait, c'est aussi la perspective d'une esthétique de l'inachèvement qui se profile ici et détermine les divers récits qui enrichissent la trame narrative à demeurer perpétuellement inaboutis, dans une indétermination qui autorise au lecteur toutes les hypothèses et tous les fantasmes. On peut alors légitimement établir un parallèle entre la méditation sur les signes qui se développe ici, comme d'ailleurs dans l'épisode inaugural des « personnages en quête d'auteur » ou lors de la cueillette, qui génère son cortège d'ombres, et les nombreux récits qui s'amorcent, donnant enfin à tous ces « curieux volumes informes de sentiments divers » leur architecture dramatique, à tout le moins

leurs lignes fuyantes, perdues dans les brumes de l'indétermination où s'accomplit la somme de tous les possibles.

Car si le thème olfactif des narcisses représente bien « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et surnois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676), cette vérité laisse pourtant s'évanouir ses contours au rythme des récits qui se succèdent et n'impose comme constante, seul élément dramatique nettement distinct, l'affrontement des volontés de puissance sans autre objet que lui-même ou sa propre négation. Le besoin d'être ne semble en effet ressortir que d'une capacité à se perdre qui se fait jour progressivement, dans les éclairs fulgurants qui émanent de l'inconnaissable et cristallisent en longs récits, excroissances prodigieuses reliées à un support narratif proprement inexistant. L'épisode consacré à l'aventure d'Empereur Jules fait à cet égard figure de passage-clé. Récit dense et foisonnant contant par le menu tous les jalons d'une ascension sociale inconcevable, assortie, pourrait-on hasarder en termes de psychologie classique, d'une soif de revanche sur l'adversité, l'épisode ne voit pourtant sa force expressive décupler que dans sa conclusion, alors que toute la mécanique complexe des machinations, détaillées avec une rigueur d'entomologiste – et l'image n'est pas le fruit du hasard : on la verra resurgir à l'occasion d'*Hortense ou l'Eau vive*, au terme d'une fréquentation assidue des traités scientifiques de J.H. Fabre – ne semble émerger que pour donner lieu au vertige de la consommation. Toute l'entreprise rationnelle sur laquelle semble s'asseoir la puissance de la maison Empereur, nuancée pourtant par l'expression d'une gigantomachie qui ressortit bien plutôt à la confrontation des tempéraments et des instincts, d'après les images auxquelles elle donne lieu, s'accommode en effet d'un véritable suicide de l'esprit dans la reconnaissance d'un territoire de démesure. Ainsi, alors que les premiers combats entre les compagnies maritimes adoptent la tournure plaisante et parodique d'affrontements sauvages, très vite, c'est le souci d'une sortie hors de soi, d'une étrangeté, une soif d'exotisme et d'altérité profonde plus prégnants encore qui se font jour :

Toute la colonie levantine et tout le sous-bois des margoulins se précipita comme d'usage dans la mêlée. Mais, les coups qui étaient cette fois assenés étaient si forts et procédaient d'une stratégie si brutale que, presque tout de suite, la meute s'écarta prudemment en glapissant, s'en allant lécher de terribles blessures au fond de leurs cafouines. (III, 760)

Le champ d'une expression rationnelle, porté en particulier par le terme de « stratégie », se trouve ainsi supplanté par l'irruption des instincts, qui donne à ces combats leur tournure violente et singulière, déterminant par avance la prééminence de cet insecte monstrueux figuré par Empereur Jules désormais ingambe. Tout contribue alors à souligner la précipitation de l'issue, disposée par le héros lui-même comme une sorte de défi magistral et hautain à toutes les représentations de l'intérêt matériel, qu'il consent à voir s'engloutir dans le tourbillon d'une passion singulière. Maniant avec un détachement sans failles toutes les formes de l'ellipse, Giono réserve alors à son dénouement l'expression d'une puissance souveraine qui s'attache à la ruine délibérée, et projette les effets d'un romantisme décuplé, puisé dans *Ruy Blas*²¹, sur les attitudes d'un personnage d'abord voulu glacial et impavide. Alors que s'annonce la ruine fulgurante de la « Maison Empereur », pulvérisée par le consentement de son dynaste à répondre aux sollicitations d'une fantaisie débridée, notamment à travers la conception du parc exotique qui scelle son union à *Mustang*, le matelot fuégien, le narrateur signale ainsi :

On essaya de lui faire comprendre qu'on menait un combat assez dur aux avant-postes. Il entendit d'ailleurs parfaitement, mais il se contenta de sourire et il s'en alla, porté par son sauvage. Il avait un air de bonheur parfait qui lui épaississait les lèvres, et il dit fort aimablement en passant la porte :

« Bonsoir messieurs. » (III, 767)

Dans cette ultime pirouette, où toutes les passions mises en œuvre semblent finalement achopper sur le désir de leur propre négation, c'est jusqu'au détail du style qui se trouve modelé par la tension vers l'inconnaissable. On pourra en effet opposer à l'issue qui précède, caractérisée

²¹ On connaît la célèbre entrée en scène de Ruy Blas, dans la pièce éponyme de Victor Hugo (Acte III, scène 2) : le héros, pressé d'en découdre avec les courtisans qui s'ingénient à piller le royaume, forts des encouragements de Don Salluste, lance avec une cinglante ironie un « Bon appétit, Messieurs ! » qu'on doit rapprocher ici de la brillante sortie d'Empereur Jules : situation inverse, qui en appelle, semble-t-il, à un retour à la torpeur, dans une assemblée bourgeoise soucieuse avant tout de tranquillité.

par l'usage du non-dit et du raccourci, l'interminable énumération dont Empereur Jules assortit ses commandes d'espèces exotiques, toutes destinées, malgré leur rareté improbable, à donner corps au rêve qu'il accorde à son compagnon. Au langage de convenance sociale qui marque, dans le récit la période des affaires et entache les rapports d'Empereur Jules et de ses collaborateurs, succède donc une terminologie insolite, d'aspect baroque, qui métamorphose ouvertement les formes du langage connu par le recours systématique à l'emprunt.

Par là même, selon une perspective qui fait ici figure de transgression, puisque liée à la mise en cause radicale d'un vaste système de convention, c'est tout un univers poétique qui investit la logique des affaires et submerge l'expression conventionnelle dont use cette société industrielle en pleine expansion : les rêves de dynastes, qui atteignent jusqu'à la bourgeoisie affairiste la plus bornée, trouvent invariablement leur terme dans quelque quête monstrueuse et dispendieuse qui consomme leur ruine sans retour, et annule en quelque sorte les effets de l'ironie, si saillante dans le tableau général de Marseille à l'aube des grands empires industriels. Le récit fourmille alors de ces constats entomologiques, où les signes du romantisme le plus édulcoré voisinent avec les marques d'une impitoyable sécheresse, bien vite rendue cependant à sa fascinante démesure. Le mélange des tons et des registres parvient ainsi à introduire, au cœur d'exposés dépeignant l'affairisme le plus sec, une fantaisie et une outrance propres à suggérer l'*hybris* des temps modernes. Au sujet des milieux qui forment l'assise de la « Maison Empereur », le narrateur se livre à une sorte de tableau de mœurs où l'on trouve, entre autres, telle notation :

La mère joue à la bourse ; elle passe tous les après-midi dans les banques ; sur la table de nuit, il n'y a pas d'eau de mélisse, mais la cote Desfossés, un carnet et un crayon. La fille, vers vingt ans, a eu la bouleversante aventure suivante : on lui a ouvert un compte en banque – à sa mesure – et on lui a permis de spéculer. Elle a gagné treize cent francs en spéculant sur du Mexican Eagle à terme. Elle en rêve la nuit, ne dort que par soubresauts et si, dans une conversation mondaine avec des amies de sa mère on prononce le nom de Mexican Eagle, elle se trouble, rougit et savoure son doux secret. (III, 753)

Cette généalogie indirecte que le narrateur se plaît à attribuer à Empereur Jules, et qui détermine en partie ses traits les plus caractéristiques, ne sert alors qu'à précipiter la démesure foudroyante qui clôt et porte, de manière inattendue, son ascension à son apogée. Alors peut se déployer librement, souverainement, balayant au passage toutes les figures d'atténuation qui sous-tendent le discours des collaborateurs du dynaste, dans leur souci de ménagement et de convenance («[...] On menait des combats assez durs aux avant-postes»), une expression tout à fait neuve, entièrement autre et défiant toutes les formes connues du langage pour mieux asseoir la folie onirique d'Empereur Jules. Les ordres adressés aux capitaines de sa vaste flotte sont de ce point de vue des plus révélateurs, et entament tous les plans de combats engagés jusqu'alors :

Il fallait tout de suite (il y avait une très grande insistance dans les mots « toute urgence, tout de suite, immédiatement, toute affaire cessante » qui furent transmis par câbles, sans se servir du code) qu'il se mette tout de suite en quête des graines d'une plante qui devait s'appeler *Tea* ou *Smilie*, ou quelque chose d'approchant. Se renseigner chez les cultivateurs les plus sauvages. Il s'agit peut être du Tussac. Rapporter une cinquantaine de kilos de ces graines. En outre, obtenir vingt mille boutures d'un arbre dont le nom doit être *Sal*, ou *Seal* ou *Shag*, ou peut-être même *Turn*. [...] Fonds illimités chez notre correspondant de Punta Arenas et dans toutes les succursales de la Banque pour le commerce des terres du Sud. (III, 766-767)

L'exotisme ici confine bien à la rencontre de l'inconnaissable, d'autant que les dénominations multiples, aussi contrastées qu'improbables, indiquent sans nul doute la destination des vastes puissances financières engagées dans une entreprise hautement hasardeuse, promises seulement, dans un combat perdu d'avance, à manifester une postulation vers le tout à fait autre, un peu comme s'y applique d'ailleurs, à la même époque, le Michaux du « Grand Combat » ou d'*Un barbare en Asie*. On se reportera d'ailleurs avec profit à l'ensemble du passage pour mesurer plus directement l'effet vertigineux et insolite obtenu à la longue grâce à ce foisonnement d'emprunts, maintenus encore davantage à distance par les modalisateurs grammaticaux et les constats d'ignorance qui renforcent pourtant le caractère souverain et incontournable des ordres transmis par le bien nommé Empereur. Ainsi, cette quête d'un objet proprement inconnaissable, distinct de toute référence à l'ordre utilitaire où

évoluent pourtant ces étonnants dynastes, signale son emprise. Qu'on se trouve dans le cadre de la communauté montagnarde et rustique d'*Un roi sans divertissement*, ou dans celui des grands empires industriels qui accompagnent, au début du XX^e siècle, la naissance du monde moderne, cette recherche privée de terme tangible se voit donc mise en avant par les contrastes audacieux auxquels s'essaie Giono à travers la conception d'une architecture dramatique, comme si l'aspiration fondamentale, l'essentielle postulation, ne se résolvait que dans le dépassement d'un ordre, l'inversion d'une logique adverse qui est l'autre figure de l'Impossible, et ne se laisse appréhender que dans l'indétermination et l'inachèvement.

On s'en souvient, d'ailleurs : l'histoire d'Empereur Jules débute, en tout arbitraire, semble-t-il, par une parodie très appuyée des conventions romanesques post-romantiques, où le pathétique s'entretient avec délectation, dans une reprise très appuyée des romans sentimentaux en vogue, en particulier cette *Dame aux camélias* bientôt invoquée. De la façon la plus inattendue, à propos de la mort de *Mustang*, le matelot fuégien métamorphosé en pâle égérie, délicate et phthisique, surgit une formule qui fait incontestablement saillie, en associant le romantisme de rigueur à la Belle Epoque et l'irruption d'un contexte tragique : une « *Dame aux camélias* de la mer Egée » (III, 782).

L'évocation de l'amour éperdu qui lie le jeune fils de famille à la gracieuse Hortense, dont la perte au cours de l'incendie de l'opéra engage Empereur Jules sur les voies d'une offensive industrielle sans merci, apparaît ainsi comme la préfiguration secrète d'un attrait pour l'irrationnel, qui trouve tout son sens dans la conversion du dynaste au culte du matelot fuégien. Qu'est-ce qui provoque en effet, au cœur même des combats engagés, son absolu renoncement ? C'est bien la rencontre de cet étrange sauvage, l'inconnu de la Terre de Feu, territoire dont l'exotisme violent satisfait pleinement l'élan vers l'ailleurs inconnaissable et qui rassemble, dans sa dénomination, l'idée d'un lieu habitable et le dépassement du feu destructeur, ce brasier à l'origine de l'anéantissement sans partage de son premier amour. Epousant en quelque sorte la source même du néant qui le menace et l'assaille, Empereur Jules peut donc s'effacer dans une image de stricte béatitude, issue quasi-mystique qui

accompagne la consommation délibérée de son empire, et qui le place, sans débat et sans réserve, au cœur même du processus tragique.

Plus significatif encore à cet égard, *Le Moulin de Pologne* : le narrateur y mentionne également très tôt le lien qu'entretiennent ses héros avec le Nouveau Monde ; héros inmanquablement bons chrétiens certes, comme Coste prend la précaution de le signaler, mais marqués par un appel de l'ailleurs qui évoque aussi l'exotisme rare de Mme Tim, sortie d'un couvent mexicain, tandis que partout dans *Un roi sans divertissement* affleurent les références aux civilisations amérindiennes qui couvrent de leur ascendant les actes les plus inattendus. Dans *Le Moulin de Pologne*, cet exotisme outrancier s'accompagne au passage des commentaires désobligeants d'une micro-société frileuse et conformiste, qui permet à l'occasion de décomposer tous les éléments d'un processus tragique, chargé d'un attirail grossier et ridicule à travers lequel se dénonce l'inanité du destin. Le tableau monumental qui orne le salon des Coste permet ainsi de découvrir, sous les motifs hideux d'un piété grossièrement saint-sulpicienne, la mère totémique de cette race d'intouchables, replacée dans son milieu de pacotille, bien proche de ce « musée des horreurs » dans lequel la baronne de Quelte, à la fin de *L'Iris de Suse*, satisfait son goût du néant :

En plus des serpents, des oiseaux et des villes, cette mère d'Anaïs et de Clara est entourée de scènes semblables à celles qu'on voit dans les ex-voto pendus aux murs des chapelles miraculeuses, pour remercier le Seigneur d'avoir échappé à l'infortune de la terre et de la mer : roues brisées, brancards rompus, chevaux emballés, canaux crevés, vaisseaux submergés (dans le tableau ils sont submergés par des nuages), maisons vomissant des flammes par portes et fenêtres, chiens enragés mâchant du savon, fusils éclatés, robes en feu, explosions de lampes à pétrole, et même rochers tombant du ciel. Il y a en outre comme les instruments de la passion dans les tableaux religieux : des béquilles, des cannes à corbin, des souliers de pied bot, des attelles, un brancard et un cercueil. Tout est peint en couleurs vives : rouges, verts, bleus et beaucoup d'un jaune très étincelant qui voisine avec un noir de goudron. (V, 653-654)

A travers l'itinéraire familial des Coste, c'est donc, comme il est dit, une nouvelle *passion* qui s'annonce, qui confronte avec une densité sans précédent une même lignée à tous les motifs, jusqu'aux plus dérisoires, de l'adversité terrestre. Point de chute des *Chroniques romanesques* et terme de l'expérience esthétique dont elles sont le fruit, *Le Moulin de Pologne* tente ainsi de cerner ce que les tentatives de conjuration narrative du vide (récit de

l'œuvre en chantier pour *Noé*, récits à géométrie variable pour *Les Ames fortes*), n'ont réussi à établir que par défaut, cette sphère de l'inconnaissable à laquelle il convient pourtant de se résoudre à donner forme. De fait, dans le cheminement suivi par les *Chroniques*, tout s'opère de façon à effacer progressivement les objets, les instruments et le centre même du destin de l'ordre du concevable, quand les héros d'*Un roi sans divertissement*, de *Noé* ou des *Grands Chemins* prétendent en former à eux seuls l'origine. Ici, au contraire, le roman, invalidé par sa chute et condamné à la dissolution de rester sans objet, parodique jusqu'à l'indéfinissable et de nature si composite que profondément insatisfaisant, dénonce son propre contenu dans la personnalité revendiquée par son narrateur, « un médiocre » relégué par son dédain à une médisance compulsive et qui, avec l'acharnement du *Bavard* de Louis-René Des Forêts ou le cynisme de Clamence, dans *La Chute*²², avec davantage de prétention littéraire toutefois, met fin à un monde qui se referme de toute façon sur le brouillard et le silence.

Que dire de plus en effet d'un monde gouverné par un Dieu soucieux de ses ouailles à la manière du hasard tragique défini par Rosset²³, un Dieu prêt à broyer, dans la précipitation des événements qui se heurtent, ceux qui s'y confrontent et ne se laisse jamais appréhender qu'à l'occasion de divers substituts, renvoyant de l'inconnaissable autant d'images inversées et insoutenables ? On ne peut ainsi manquer d'associer ce Dieu inconnu au lieu

²² Il serait intéressant, comme l'a esquissé du reste Alan J. Clayton dans son essai *Pour une poétique de la parole chez Giono*, Minard, « Situation », 1978, d'étudier combien ce paradigme de la parole comporte d'incidences dans l'esthétique et les modes de représentation propres aux *Chroniques romanesques* : c'est en effet dans cette partie de l'œuvre qu'outre l'oralité, les mécanismes auto-référentiels mis en jeu par les divers narrateurs sont le plus à même de souligner un rapport trouble entre le sujet et le langage. C'est dans cette perspective, qui excède cependant le cadre de notre propos, qu'il conviendrait de mettre en parallèle l'univers des *Chroniques* avec nombre de récits contemporains, comme si la précipitation des événements historiques et les failles qui minent dès ce moment la civilisation ne pouvaient qu'entraîner un dérèglement du langage et une construction / déconstruction du sujet par le discours. Dans un registre et un genre très différents, on doit d'ailleurs songer au théâtre d'Ionesco, exactement contemporain des *Chroniques* de Giono et des récits cités précédemment.

²³ Clément Rosset, *Logique du pire*, op. cit., p. 83, distingue en effet un hasard originel ou « constituant » qu'à la manière de Heidegger, il dépeint comme suscitant « un effroi devant le non-être » (p. 92) indissociable selon lui d'une des composantes essentielles du hasard : l'épouvante. Or l'inconsistance de l'être et sa confrontation à toutes les formes de l'anéantissement ne forment-elles pas le sujet du *Moulin de Pologne* ? Non seulement le sujet,

élu, contaminant jusqu'au titre, ce *no man's land* ubuesque (N'oublions pas l'usage incongru de la Pologne consenti par Jarry dans *Ubu roi*, ou, tout aussi bien, la désignation plus générique d'un *Nord* fondamental chez Céline²⁴) jamais défini autrement que par l'enveloppe vide d'une dénomination improbable. Les Coste et leurs ascendants aventuriers, et les de M., leurs alliés, à l'aristocratie si bien établie qu'elle défie toutes les lois du hasard et de la contingence, prêtent donc le flanc, de par leur alliance, au désir de mort qu'ils portent en eux-mêmes, et qui adopte, une fois de plus, les traits d'une curiosité sans mélange, des plus naturelles au fond, quand on y songe, et qui n'est pas sans faire penser à ce « complexe de Livingstone ou complexe de l'explorateur » (V, 584) mentionné non sans ironie par le narrateur des *Grands Chemins*. On en est d'autant plus assuré que ce résultat d'une enquête scientifique s'appuie sur un « esprit de prostitution » qui sera précisément l'apanage du dernier des Coste, déjà pressenti pourtant chez son ancêtre Pierre de M., prêt à renoncer à son flegme ancestral pour de plus énergiques résolutions, convertissant les « apoplexies foudroyantes » qui frappèrent ses ancêtres en une complaisance à la bassesse qui confine au sublime : ainsi, malgré la vulgarité délibérée dont use le narrateur pour épingle la cohorte de « pouffiasses » appliquées à lui procurer la mélancolie par de « bonnes hémorragies de substance », il note :

Je doute que les véritables désirs de ce corps-là puissent le faire suer. Pierre de M. est presque un saint. Il n'y faudrait qu'un peu de largeur de vue pour le découvrir tout de suite. Ce qui prouve que je ne me trompe pas (s'il faut une preuve) c'est qu'on le voit très vite lâcher les femmes pour employer un procédé d'investigation plus rapide. Il se met à l'alcool. Il s'y met avec une violence et une allégresse qui ne manquent pas de majesté. (V, 675-676)

pourrait-on dire, mais en outre, la formule narrative qu'il suscite et qui tente d'assurer, par l'intercession d'un médiocre, le caractère originel et central du hasard.

²⁴ Autrement dit, le « Moulin de Pologne », ce serait le « Moulin de nulle part », une sorte de *tulle* en négatif, centre du destin qui ramène toujours l'être à son origine et précipite ses créations incidentes vers le néant. N'oublions pas, au moment de l'élaboration des *Chroniques*, la référence de Giono à *Ubu roi* (notice d'*Un roi sans divertissement*, III, 1299), référence en forme de boutade, certes, mais dont il ne faut pas négliger le caractère sérieux : la pièce de Jarry s'ouvre en effet « en Pologne, c'est-à-dire nulle part », et si l'on connaît les déboires territoriaux de la Pologne jusqu'en 1945, on peut aussi alléguer le choix de cette référence géographique par le fait qu'il s'agit d'une contrée septentrionale, fortement marquée par la monotonie de son paysage, par la désolation d'une plaine sans limites qui, dans *Nord* de Céline, apparaît bien comme une ouverture vers la ruine et l'adversité fondamentale.

La sainteté par le renoncement et l'immondice s'accompagne ainsi, on le voit, d'un sens de « l'investigation » qui montre bien les Coste à la recherche de l'inconnaissable, coïncidant peut-être, aussi, avec l'obtention d'un non-savoir qu'il nous a déjà été donné de signaler. Le domaine du Moulin de Pologne enfin rétabli rassemble d'ailleurs les éléments épars d'une « connaissance des choses » longtemps incomplète, mais finalement permise et sustentée par l'intercession du trop humain M. Joseph. Aussi l'empire reconstitué dans tout son éclat, domaine jamais décrit, à la dénomination problématique et à la topographie mal assurée, maintenu dans l'abstraction, s'érige-t-il en fief emblématique de cette aristocratie du vide, fondant sa puissance et son prestige sur sa proximité avec l'inconnaissable. Fief sacrilège au regard des valeurs positives portées par le mercantilisme bourgeois, qui caractérise toutes les « têtes » mentionnées dans le récit, le domaine recueille ainsi en lui-même toute l'ambiguïté du sacré, lieu d'enchantement et de délice pour ces âmes en peine, mais aussi territoire interdit, volontairement maintenu dans les lointains et comme « intouchable ». Le narrateur se fait d'ailleurs l'écho, en s'y associant, de la fascination qui gagne malgré elle toute la ville :

Si je disais qui j'ai vu, là, sous les ormeaux, en pleine nuit, immobiles, muets, en train d'écouter avec passion !... Des gens qu'un coup de canon n'aurait pas tirés de chez eux, qui avaient fait litière de leur salut éternel pour avoir le droit de *posséder* !... et qui venaient, dans l'ombre, comme des voleurs (qu'ils étaient), sans vergogne pour le rang où ils s'étaient hissés, s'accouder au rempart à côté d'autres ombres en peine ! (V, 687)

Dans un tel contexte, si ces accointances avec le sacré s'éclairent d'un langage de transgression, c'est que le Moulin de Pologne, véritable motif héraldique d'une sainteté inversée devient lieu de tension, cœur d'un vertigineux foudroiement sur la nature duquel l'assistance ne se trompe guère. Après la catastrophe ferroviaire qui confirme l'arrêt du destin, le narrateur signalait déjà :

On envisagea très sérieusement d'aller faire un charivari au Moulin de Pologne pour forcer les derniers alliés et descendants des Coste (Pierre de M. et son fils Jacques) à fermer boutique et à décamper ; à aller se faire pendre ailleurs, c'est bien le cas de le dire. On fut retenu non par le fait qu'ils étaient en deuil, mais par le fait que cette entreprise faisait précisément courir un affreux danger à ceux qui s'approcheraient ainsi du *centre du destin*. Tout le monde était d'accord pour chasser

les Coste, mais personne ne voulait *toucher à la hache* de peur d'être foudroyé à travers le manche. (V, 669-670)

A l'universalité des désirs, le narrateur se plaît donc à opposer les nécessités sociales, dont sa propre chronique tente précisément d'enregistrer le dépassement, même s'il insiste à plusieurs reprises sur son incapacité à se poser en artiste, ce qui n'infirme en rien une irrépressible tendance à « broder » : le récit constate suffisamment, d'ailleurs, l'appel de la tentation à propos d'un univers dont le narrateur et tous ses semblables semblent exclus, en dehors de quelques percées auxquelles la chronique elle-même entend participer. C'est dans cet ordre d'idée que se fait jour incontestablement un romantisme distant, qui prétend justement préserver les esprits, grâce à la sécheresse des mots, d'une sphère de l'inconnaissable qu'ils brûlent pourtant d'approcher. L'attirance dont ne peuvent se départir le narrateur et ses condisciples à l'égard de Julie appelle en effet tous les recours d'un véritable exorcisme laïc, au moment même où la jeune fille, dans l'épanouissement dont elle fait preuve, semble à même d'offrir « *des places au Paradis* » (V, 704) ; on sait, chez les Coste, ce qui s'attache à une telle expression, qui justifie la raillerie distante de l'assistance, ce rire pareil à des grincements de couverts qui forme le seul rite conjuratoire de cette assemblée rancie :

Nous sommes des chrétiens, bien sûr, mais il ne faut jamais trop demander à personne. Notre âme a été neuve (plus ou moins longtemps selon les tempéraments), elle a servi de miroir aux forêts et au ciel ; elle a joué familièrement avec l'inconnaissable. Mais, nous avons dû rapidement nous rendre compte que ces reflets et ces jeux ne nous servaient à rien pour acquérir, conserver ou améliorer notre position sociale. Or, c'est ce qui fait bouillir notre marmite. (V, 686)

Il revient par conséquent à la chronique de fixer cet élan vers l'inconnaissable qui meut obscurément toute cette société « d'ombres en peine » (V, 687), de lui assigner un terme dans lequel le personnage de M. Joseph sert précisément de jalon, silhouette enfin à même de porter à l'ordre du visible une lutte avec l'ange, source d'une délectation équivoque dont le narrateur se fait précisément l'écho parmi la foule, notamment à travers ce jeu d'hypothèses qui, on l'a vu, trahit aussi l'empreinte de l'imaginaire. Dans la caution qu'il paraît ainsi apporter à Julie, le narrateur décèle ainsi toutes les

preuves d'une tentation de l'anéantissement qui épouse précisément l'élan des Coste vers l'inconnaissable :

M. Joseph était certainement obligé de fabriquer sans cesse la plus abominable des jalousies. « Bienheureux, devait-il se dire, ce qui ne sont jaloux que des autres hommes. » Je le voyais souvent regarder Julie avec un drôle d'air. Il devait penser : « Je ne peux pas avoir confiance en elle. N'a-t-elle pas déjà été complaisante à l'extrême avec ce qui peut à chaque instant encore me l'enlever ? (V, 743)

Après les allusions aux multiples « séductions de l'enfer » et la présentation de l'amant invisible de Julie en « Don Juan des ténèbres », au cours de la soirée du scandale qui la montre valsant avec le vide, « avec, sur son atroce visage isolé, l'extase des femmes accouplées » (V, 704), c'est donc par un simple démonstratif que transparait l'insurmontable attirance de Julie vers ce qui, de toute évidence, échappe à toute définition pour se situer au-delà du visible et du concevable : mouche, hameçon, cerise, qui causent tour à tour la perte des Coste apparaissent bien comme les supports de plus en plus dérisoires, de plus en plus ténus, voire de plus en plus vulgaires, et par là même de moins en moins trompeurs d'un goût du néant qui ne saurait se démentir. Prospérer en y faisant face, comme tout grand seigneur qui se respecte, suppose donc en retour une familiarité périlleuse qui place constamment Julie *sur le fil*, elle qui déploie dans la monstruosité improbable de son visage pourtant sublime la majesté des Vestales et rappelle, de façon plus outrée, la subtilité ambiguë de Langlois :

Au moindre signe, même pas de mort, au moindre signe des préliminaires de la mort, elle se ruerait de ce côté-ci de la coquetterie des Coste ; se déshonorerait et le déshonorerait avec appétit, sans aucune réserve ni retenue, ferait parler d'elle, se compromettrait encore, libéralement, aux yeux de tous, étalerait sa trahison, le tromperait au su et au vu de tout le monde. (V, 743)

Cependant, au-delà même de cette mort secrètement désirée et explicitement désignée, c'est sans conteste l'obtention d'un non-savoir auquel postulent les Coste, la soutenance délibérée de l'impossible allant jusqu'à l'aspiration à la vie éternelle qui, ironie du sort, à travers la fuite de Léonce, coïncide aussi avec l'avilissement définitif de la dynastie. Coste, en souhaitant la déréliction, condamne en effet sa descendance, à travers le pacte conclu avec

Mlle Hortense, à la durée, dans une logique d'avilissement sans fin. Aussi Julie, que la vie semble un moment porter du côté de son mari, de cet héroïque médiateur que le narrateur soupçonne pourtant de n'être que la « marionnette du destin » (V, 740) n'est en définitive profondément encline qu'à ruiner sa situation au profit d'une fin éclatante : c'est qu'à l'inverse, une force de l'ordre de l'inconnaissable œuvre dans le sens d'une plus essentielle postulation et forme par lui-même l'objet vide auquel le narrateur de la chronique souscrit :

On aurait beaucoup étonné Julie si on lui avait dit qu'elle n'aimait pas son mari, lui était infidèle. Elle n'aurait pas compris, elle qui ne vivait que pour lui. (V, 744)

Ce lot commun pourtant, qui infléchit toute préférence du côté de la mort, appelle donc en retour tout l'artifice de la chronique, le vaste décorum au goût macabre qui s'y déploie pour bien marquer, dans la personnalité exemplaire du narrateur, la compensation incontournable qu'appellent, dans l'Occident moderne, le rejet du sacré et la mise à distance de la mort. C'est d'ailleurs ce à quoi s'applique, sur un mode volontiers plus épique, cette fresque de l'humanité en souffrance que constitue, au même moment, *Le Hussard sur le toit*. En attendant, dans le contexte plus étroit du *Moulin de Pologne*, l'inconnaissable n'affleure qu'à travers le thème, à consonance héraldique lui aussi, de l'Azur, face diurne du néant qui incite souvent le récit à répondre à l'appel de l'abstraction, comme si celle-ci représentait au fond, dans l'univers des chroniques, un rapport au monde hanté par l'inconnaissable.

En effet, en dernier ressort, les itinéraires façonnés par les *Chroniques* demeurent incompréhensibles au regard des valeurs psychologiques dont elles usent en apparence : l'amitié dans *Les Grands Chemins*, mais ici même, de manière plus cynique, l'amour ou l'ambition sociale, le sens du devoir, fonctionnent uniquement comme leurres, à travers une apparence rationnelle pulvérisée par l'exercice d'un désir plus fondamental de se découvrir précisément sans objet. Alors, de nouveau, les images alimentaires abondent pour dévoiler l'inanité d'un désir d'être qui s'accommode d'une quête du *rien* dont le narrateur ne cache pas l'emprise :

Plus que tout le monde, mais disons, si vous le préférez, comme tout le monde, il nous faut manger avant d'être vertueux. Neuf fois sur dix, nous constatons que pour nous remplir la bouche, il faut vider celle du voisin. [...] Et je vous garantis que, de cette façon, le monde va. Il n'a qu'un défaut, ce monde-là : manger n'est pas une raison de vivre suffisante, puisque la faim s'assouvit. Il faut trouver une raison qui ne s'assouvisse pas et se renouvelle. (V, 690)

A ce compte-là cependant, pointe un halo de mystère et d'indétermination qui sous-tend toute la puissance poétique des *Chroniques*, appelle toute l'architecture du récit à refléter une insurmontable curiosité, marquée, on l'a vu par exemple pour *Un roi sans divertissement*, par la convergence des récits, aussi bien que par la rivalité narrative qui gouverne *Les Ames fortes*. Ainsi, à propos de l'illumination finale qui accompagne la disparition de Langlois, transparait finalement moins le caractère inadmissible ou incompréhensible des faits et gestes qui semblent conduire à cette extrémité que leur absence de finalité réductible, serait-ce à la parole littéraire qui pourtant la désigne. Si les témoins confessent leur incapacité à expliquer, c'est non seulement du fait de leur appartenance au monde profane et à ses repères rationnels ou utilitaristes, mais parce que l'inconnaissable se trahit surtout en ne reposant sur aucune essence tangible, en rendant compte d'un désir de rien que le narrateur des *Grands Chemins* expose d'ailleurs explicitement :

Au fond, ce que je voudrais doit venir de l'artiste. Et ce que je voudrais, je n'en sais rien. J'en suis toujours au même point. (V, 605-606)

Le procureur royal d'*Un roi sans divertissement* qui, pourtant, lui aussi, figure parmi les initiés, et s'efforce tout au long du récit à assister Langlois engagé, si l'on peut dire, dans sa phase palliative, ne révèle-t-il pas son impuissance à évoquer les raisons de l'assassin autrement que par ellipse ? L'enquête parallèle que semble mener Langlois pour son propre compte, et par delà même le châtement du criminel, invite pourtant à formuler des raisons, raisons, serait-on tenter de dire, que la raison ne connaît point, et d'autant moins qu'elles s'inscrivent précisément dans l'ordre de l'inconnaissable, hors la vie ; un ordre qui, une fois atteint, pulvérise celui qui s'y voue. L'usage des italiques peut seul alors rendre compte de cette fondamentale et salutaire étrangeté qui imprègne l'exercice gratuit du Mal :

Car, disait [Langlois], rien ne se fait par l'opération du Saint-Esprit. Si les gens disparaissent, c'est que quelqu'un les fait disparaître. S'il les fait disparaître, c'est qu'il y a une raison pour les faire disparaître. *Il semble qu'il n'y a pas de raison pour nous mais il y a une raison pour lui. Et, s'il y a une raison pour lui, nous devons pouvoir la comprendre. Je ne crois pas, moi, qu'un homme puisse être différent des autres hommes au point d'avoir des raisons totalement incompréhensibles.* (III, 550)

L'inconnaissable devient alors source possible d'une fraternité dans le Mal, à tout le moins dans le désarroi de la condition humaine et dans l'adversité, ce qui ne contrecarre nullement la nécessité tragique, pour l'assistance, de se maintenir, comme le dira Saucisse, « à distance respectueuse », dans la délectation d'un spectacle dont seuls les acteurs tirent toutefois pleinement profit. Langlois, comme l'artiste des *Grands Chemins*, mais comme aussi Thérèse, dans la faculté d'intercession proposée par la stratégie nouvelle du récit, se proposent donc de franchir le seuil de l'inconnaissable, que les *Chroniques*, dans l'ensemble complexe et ambigu qu'elles forment, manifestent. L'abondance narrative ici, ne vaut donc que par le fond de silence qu'elle dénonce, par l'invisible et l'inconnaissable qui lui servent de source et de fondement pour instaurer une conception paradoxale du récit, expérience du vide, tirant sa nécessité du néant qui la menace et tout autre tentative de dépassement à l'échec. Ce n'est donc que par la grâce dispensée selon une authentique dimension liturgique que les *Chroniques* se trouvent à même de soutenir une raison d'être qui fixe le terme d'un trop évident plaisir de raconter, ou d'un « bonheur d'écrire »²⁵ auquel il faut reconnaître alors les vertus d'une véritable mystique du récit.

²⁵ Selon la formule de Marcel Neveux, *Jean Giono ou le Bonheur d'écrire*, éd. du Rocher, 1990, qui s'attache à dépeindre au mieux l'immersion de l'auteur des *Chroniques* dans l'espace de la fiction et qui, à l'opposé de l'exemple de Kafka, emprunté précédemment à Blanchot, affiche la constitution de la fiction et de son univers spécifique comme une source d'épanouissement, d'accomplissement unique, superposée à l'expérience du réel. On le voit, les espaces imbriqués au début de *Noé*, notamment, s'imposent à nouveau comme une clé.

7. L'invention des *Chroniques* ou l'instauration d'une liturgie romanesque

La dimension liturgique des *Chroniques romanesques* se trouve, on le sait, amplement représentée parmi les motifs et les thèmes qui en alimentent toute la substance, en particulier ceux qui, dans le récit inaugural formé par *Un roi sans divertissement*, confèrent au personnage de Langlois ses vertus d'officiant. Gardien de la loi, on l'a vu, institué au seuil des régions ténébreuses dont tous les récitants signalent la proximité, et qui trouve son illustration matérielle dans le val de Chalamont, Langlois constitue le support d'une vision privilégiée, en surplomb de la transgression et de la mort, qu'il désigne et tient à distance au moyen d'une orchestration savante, rendant à tous les gestes une solennité qui les rétablit dans leur dimension sacrée.

Cependant, au-delà de cette évidente liturgie, accordée à l'intrigue et à l'itinéraire initiatique attribué aux personnages, on peut s'interroger sur la mise en œuvre, dans la pratique de l'écriture, d'une semblable dimension liturgique, diffusée alors sous l'égide du seul pouvoir formel. Comme nous l'esquissions auparavant, mais de manière plus approfondie, il s'agit ici d'établir combien la

réflexion interne sur le pouvoir de l'écriture et de la création artistique renferme d'incidences liturgiques, annonçant par là même combien l'œuvre a partie liée avec l'intuition de l'inconnaissable. Constamment référée à la liturgie chrétienne, l'élaboration des *Chroniques* peut alors s'appréhender comme l'application d'une démarche semée de règles et de rites immuables, où la forme de l'œuvre achevée se laisse moins concevoir rationnellement que dans la proximité qu'elle entretient précisément avec l'invisible, même si de nombreuses allusions, dans *Un roi sans divertissement* en particulier, excèdent volontairement ce cadre et enregistrent une conception du sacré largement amendée par les découvertes des anthropologues modernes. On en veut pour preuve les remarques remises à l'honneur parmi les théologiens du christianisme, soucieux de rendre à la liturgie, suite aux bouleversements induits par Vatican II, son pouvoir sacré, en l'accompagnant d'une définition pluri-dimensionnelle, une définition axée en particulier sur l'intuition du sens. Le théologien Paul de Clerk précise notamment :

Dans l'ensemble de son déroulement comme dans ses textes et ses rites, la liturgie est porteuse de sens ; elle véhicule une intelligence de l'existence humaine [...]. Aussi cela vaut-il la peine [...] d'y appliquer son intelligence pour en pénétrer toute la valeur.

Ici pourtant surgit le paradoxe. « On ne saisit pas ce qui vous saisit » dit le poète [N.B. : Patrice de la Tour du Pin]. Une célébration ne se donne pas à comprendre par la seule raison. Action symbolique et rituelle, elle s'adresse à l'être en sa totalité, corps et esprit, et le prend par ses chants comme par la rencontre d'autrui, par la Parole de Dieu qui y retentit, comme par les lumières illuminant la nuit.²⁶

Ne souhaitant pas revenir sur *Un roi sans divertissement*, dont la dimension liturgique se trouve déjà largement éclairée et confirmée, en particulier au regard de la définition qui précède, on se contentera de rappeler combien cette dimension se charge précisément de motifs visibles qui, clairement appréhendés par les sens et la raison, matérialisent la frontière au-delà de laquelle s'affirme le pouvoir du vide. De façon moins évidente, mais d'autant plus prégnante, *Les Ames fortes* met pourtant de la même façon en œuvre un processus d'ordre liturgique qui trouve son point de départ dans la veillée funèbre et son achèvement dans les machinations de Thérèse.

²⁶ Paul de Clerk, *L'Intelligence de la liturgie*, Les Editions du Cerf, 1995, Prière d'insérer.

Bien que l'amorce se déroule de la manière la plus prosaïque, avec notamment la mention d'appétits à satisfaire, appétits matériels exprimés avec outrance, s'appliquant au propre comme au figuré pour bien marquer l'incomplétude des récitantes, celles-ci affirment ainsi sans pudeur, dans leur excès même, une faim plus fondamentale et qui relève du seul pouvoir de l'Eucharistie. Sans revenir là non plus dans détail sur des analyses déjà esquissées, il convient toutefois de souligner la charge existentielle qui accompagne l'expression de ces appétits, dont on a vu le parallèle qu'ils annoncent avec les métaphores développées par Thérèse dans la suite du récit : celle de la faim, bien sûr, qui justifie son identification au furet et prépare celle du sang, puis enfin celle de l'hostie, prodiguée par les Numance grâce à leur propre consentement au sacrifice. Aussi, dès le prologue, les *caillettes* tant convoitées donnent lieu à des commentaires sans équivoque sur la puissance vitale qui semble émaner du banquet funèbre, et qui rappelle de façon troublante les rites anthropophagiques évoqués par Caillois²⁷ aussi bien que les agapes funéraires des premiers temps du christianisme :

- Il a passé un temps, moi je me souviens, où, pour les morts, c'était un grand banquet. Les familles se réunissaient et, une fois réunies, qu'est-ce que vous voulez qu'on fasse ? C'était l'occasion.
- Moi, je ne vois pas ça comme ça.
- Comment le vois-tu ?
- Quand on perd quelqu'un, on n'a pas envie de manger.
- Envie, non, mais, envie ou pas, il faut bien que tu manges.
- Après, peut-être, mais sur le moment...
- Ce sont des manières. A un moment ou l'autre, il faut bien que tu recommences. Et puis, il faut nourrir la douleur. (V, 234)

Repas rituel, donc, que ce festin pris sur le pouce dans l'éclairage de la mort, et dont la trivialité ne doit pas occulter l'émergence, dans le récit de Thérèse, d'appétits plus féroces, volontiers orientés vers l'image de la Sainte Communion. On comprendra alors qu'aucune autre *Chronique* ne paraisse plus à même que *Les Ames fortes* d'amener un processus liturgique propre à

²⁷ Roger Caillois, *L'Homme et le sacré*, op. cit., pp. 154-155 précise en effet, dans le cadre de son exploration du « sacré de transgression » : « [...] Ces rites ouvrent un nouveau cycle vital et jouent par conséquent le rôle exact du changement de temps dans les civilisations plus différenciées. Elles constituent, elles aussi, un retour au chaos où l'existence de la légalité et de l'univers est soudain mise en question. On viole alors les interdits qui, en temps ordinaire, assurent [...] la marche régulière du monde, et qui départagent le permis du défendu. »

combler la béance ouverte par des appétits intarissables, lorsque l'avidité matérielle cesse d'être seule en cause. Alors, comme l'hostie dans l'office chrétien, l'œuvre qui s'offre à nous forme un objet destiné à pallier une faim qui n'a rien de physiologique, et qui ne s'adresse à la raison et aux sens que pour mieux les détourner de leur destination, toute spirituelle et ontologique, à défaut de métaphysique. On ne s'étonnera pas non plus, par conséquent, de retrouver cette image loin en amont chez Giono, par exemple dans la nouvelle intitulée « En plus du pain », recueillie dans *L'Eau vive*, où se poursuit la méditation engagée avec *Solitude de la pitié* à propos de la fraternité impossible et de la solitude essentielle.

Cela étant dit, il demeure nécessaire d'établir en quoi ce qu'on s'est proposé de désigner sous le vocable de « liturgie narrative » prétend offrir une possible remédiation, et surtout en quoi le récit se trouve porteur d'une charge liturgique qui lui permet d'excéder largement le cadre démonstratif qui lui est habituellement imparti. Or, on n'obtiendra de réponse à un tel questionnement qu'en prenant la pleine mesure de l'objet recouvert par la trame des *Chroniques*, un objet dont on a vu qu'il ne saurait se réduire à la simple biographie de personnages, fût-elle assortie d'un rapport complexe avec Thanatos.

De fait, toutes les *Chroniques* clament leur dimension fictive et, comme tout rituel sacré, valent surtout par l'instauration d'une véritable recreation du monde, qui puisse se réitérer à volonté dans un temps spécifique. Il ne s'agirait donc pas tant d'envisager, à travers les itinéraires contrastés de divers personnages fictifs, l'approche d'une frontière dont l'attrait quasi magnétique et la transgression induit toute la tension du récit, en particulier d'un récit contemporain dont Julien Gracq²⁸, dans la mouvance du Surréalisme, s'affiche comme un des plus illustres représentants ; bien plutôt, l'auteur des *Chroniques* se donne à tâche de donner à voir l'émergence d'un monde qui, chargé des

²⁸ On en veut pour preuve, dans *Le Rivage des Syrtes* notamment, l'acheminement du récit vers une transgression caractérisée, en l'occurrence dans le cas présent, la violation de la frontière par le narrateur, représentant d'« une des plus vieilles familles d'Orsenna », qui réveille un conflit éteint depuis des décennies et précipite l'effondrement historique de la cité. La « mise sous tension » du récit apparaît cependant comme un procédé systématique, bien mis en évidence par Gilbert Ernst, « La transgression dans l'œuvre romanesque de J. Gracq », *Julien Gracq*, actes du colloque d'Angers, Presses Universitaires d'Angers, 1982.

apparences du monde réel, n'est surtout qu'un prétexte à forger ce que le narrateur du *Moulin de Pologne* appellera « de l'azur pur et simple ». Ce qui importe en effet dans les événements rapportés n'est pas tant le contenu que les masques dont ils sont la preuve, qui instituent le monde en théâtre, et les hommes en acteurs d'une pièce dont l'enjeu véritable se trouve pourtant ailleurs. Quant à l'existence des personnages dans les *Chroniques*, elle ne saurait se réduire, sauf exception, à une médiocrité insignifiante, de fait bientôt dépassée par l'expression d'un manque qui hisse les héros au-dessus de ce contenu végétatif auquel ferait trop rapidement croire une lecture superficielle.

En effet, à l'écriture de la dissolution d'un Beckett, déjà évoquée, ou à celle de la confusion délibérée cultivée par Joyce ou par Faulkner, on confrontera dans un souci de comparaison des divers avatars du récit contemporain le style exubérant de Giono, qui tend toujours à l'impossible par la démultiplication des possibles. L'accès à l'être ne s'y divulgue ni par la transe, ni par la dissolution, mais bien par la complexité d'un ample décorum, concevable pour l'intelligence rationnelle comme pour les sens, s'adressant à l'être entier du lecteur pour un dévoilement ultime, dans le vaste de déploiement de tous les signes visibles, de ce qui se devine mais ne se dit pas.

Le cérémonial du sacrifice par exemple, s'il débouche sur la négation de l'individu fini, y procède cependant au prix d'une approche rituelle qui peut concilier les formes d'une vaste liturgie, comme c'est le cas pour la mort du loup dans *Un roi sans divertissement*, avec une stratégie complexe et cérébrale qu'on voit mise en jeu par Thérèse, dans *Les Ames fortes*. Dans tous les cas cependant, la négation, et celle qui affecte la substance même du récit, par exemple dans cette dernière *Chronique* ou dans *Noé*, vise à la réappropriation d'un être fondamental par le créateur : à la manière du narrateur jetant sur lui-même, au seuil de son récit, un discrédit sans partage, les héros des *Chroniques* ne se distinguent qu'en vouant aux gémonies ce qu'ils brûlent d'adorer (le narrateur mettant fin à l'artiste, à l'issue des Grands Chemins) et qui, dans le sacrifice qu'ils consentent, se révèle.

Aussi, nulle immobilité, nul ressassement statique, nulle compulsion reflétée par le jeu du monologue intérieur chez Giono, malgré le subjectivisme

patent, mais bien plutôt l'expression à première vue limpide d'ambitions ou de convoitises qui, empruntant les supports communs de l'argent, du pouvoir ou de l'amour démontrent surtout l'inanité du désir et appellent en conséquence une forme revue et corrigée du récit. D'où également la nécessité, au-delà de l'ellipse, d'inaugurer un nouveau langage figuré, souvent métaphorique, flanqué de repères familiers mais soudain investis de valeurs spécifiques.

Il en découle notamment un système de désignation très virulent, fondé en particulier sur la distinction des profanes et des initiés, distinction dont Thérèse propose un usage des plus corrosifs qui discrédite tout le personnel romanesque et renvoie l'humanité profane au rang d'une indépassable vacuité. L'entourage de Thérèse, et Firmin notamment, réduit aux dimensions d'un escroc médiocre, dépourvu d'ambition et d'envergure, se transforme en humanité fantôme, peuple bourgeois miné par le retrait du sacré, hanté par le vide et l'emprise de désirs relevant davantage du prurit que de l'exigence d'absolu qui reste l'apanage de quelques héros choisis. Firmin donc, pourtant présenté par le Contre comme un affairiste machiavélique, brutal et sans scrupules, se voit ainsi démasqué par Thérèse qui le façonne alors à sa guise, telle une marionnette destinée à concourir comme simple instrument de son entreprise de discrédit universel, qui engage en retour le pouvoir sacré de la *Chronique* et sa faculté de récréation du monde :

C'est moi qui lui dis : « Il te vient des bajoues. Je n'aime pas beaucoup ça. Laisse-toi pousser les côtelettes. » Je me souvenais du maître d'hôtel du château ? Je trouvais que ça donnait un air comme il faut. Mais c'était mieux. Les côtelettes donnaient à Firmin un air dur. Il semblait qu'il allait tout avaler. Lui qui avait la figure plutôt bonasse avec ces ailes de pigeon sur les joues et sa bouche rasée en cul de singe, il semblait la malice en personne. Charlotte me disait : « Moi, ton mari, il me fait peur. » Elle était bien gentille, la pauvre ! Mais si elle l'avait connu, elle aurait vite compris qu'il n'y avait pas de quoi s'effrayer. (V, 415)

Car l'autre versant de la *Chronique*, ces instruments que Thérèse se forge pour parvenir à ses fins, selon de subtiles manipulations, brille en retour par son absence de finalité, instruments de déconstruction dont l'objet reste dans l'ombre et qui réduisent tous les termes de l'ambition classique à la vanité du désir qu'ils dénoncent. On constate alors l'émergence d'une double échelle de valeur à l'aune des ambitions ontologiques manifestées par le récit : d'un

côté la nullité des recours qui ne révèlent, superficiellement, que la vaine tentative pour dissiper une torpeur métaphysique insurmontable ; un tel rêve peut alors prendre le tour romanesque d'un amour partagé, d'un pur amour filial que le Contre attribue à Thérèse, en une sorte d'apogée du bovarysme – et du romanesque. D'un autre côté, s'impose le rectificatif suggéré par Thérèse, qui remet en cause toute la donne en livrant d'elle-même l'image d'un miroir du vide et du néant prodigués par les désirs qui affleurent à son encounter. Si, à la manière de l'héroïne de Flaubert, Thérèse imagine son existence plus qu'elle ne la vit, c'est qu'elle en cultive les effets à la manière d'un artiste et forge à travers le récit une finalité en soi, qui pointe déjà dans les dernières passes d'armes qui l'opposent aux Numance. Revendiquant en effet la prééminence de la parole, elle annonce ainsi la conversion de son échec en triomphe par la transfiguration miraculeuse opérée grâce au récit, confronté à l'attente fébrile de l'assistance, en l'occurrence ici, Mme Numance :

Je me disais : « Non, ma fille, tu ne me parleras pas tout à l'heure au retour. Tout à l'heure au retour je serai encore endormie. Tu passeras vingt fois : vingt fois je serai endormie. Ce n'est pas aujourd'hui que tu me parleras : ni aujourd'hui, ni demain. Ce n'est pas toi qui me parleras la première : c'est moi. Et je sais quoi te dire. Et je sais quand. Pour le moment, regarde ; ne touche pas. *Prends du goût, je suis en vitrine.* (V, 435-436)

A ce « *nolli me tangere* » qui s'accompagne d'une véritable souveraineté du verbe, on pourra encore ajouter toutes les expressions qui, en dépeignant Thérèse sous les traits de la Vierge, ou le don consenti par les Numance en instrument de communion, font aussi du récit une châsse au sein de laquelle vient prendre place un vide éblouissant, resplendissant de tout son éclat et de toute sa gloire. Le point de vue inverse, qui est celui des Numance, n'exclut d'ailleurs nullement l'usage d'un équivalent liturgique, précisément sous la forme plus inattendue du don, offrande gratuite de leur fortune qui sème par conséquent leur propre ruine mais garantit la souveraineté par le renoncement. Cette complaisance à faire table rase qui anticipe l'œuvre de sape de Thérèse suppose ainsi son échec dans l'ordre de l'existence, seulement compensé par celui où elle excelle, à savoir le cadre de la fiction narrative. Dans cette perspective, c'est donc une fois de plus Firmin qui fait figure de dupe

et se voit doté d'une ambition par trop terrestre, bien conforme à la stature piteusement avide de l'usurier Reveillard, son complice. Les remarques finales qui précèdent la mise en demeure des Numance assure à ce stade leur incontestable primauté :

[...] Mme Numance qui ne s'était pas couchée et suivait la progression des aiguilles sur sa pendule se disait : « Dieu soit loué ! Quel bonheur de pouvoir ainsi tout donner dans être dupe ! » Elle avait remarqué la stupéfaction profonde de Firmin devant cette victoire sans combat. Elle se reprochait d'avoir été trop sèche. Elle se souvenait de ce qu'avait dit son mari dès que Firmin avait commencé la comédie : « Cet homme n'est pas fort. Il a de la chance d'avoir à faire à des gens *qui ne demandent pas mieux*. Même à mon âge, et si je voulais m'en donner la peine, je lui tirerais sa propre chemise par-dessus la tête avant qu'il ait pu seulement penser à faire un geste pour en retenir les pans. Mais que ferions-nous de sa chemise ? » avait-il ajouté. (V, 387-388)

Tandis qu'à certains égards, *Les Ames fortes* figure donc bien comme le roman de l'échec, c'est sa forme même qui l'institue en instrument liturgique, porteur de rédemption. Mais la rédemption, ici, trouve sa forme inversée, qui réduit enfin le monde à néant, et jusqu'à Thérèse elle-même, pourtant source vive du récit, tout comme elle place le lecteur sans repères et sans certitude quant à la nature de la vérité insondable, face à un vide existentiel qui le submerge et appelle en retour l'intercession d'une essence. Thérèse qui, dans son second récit, multiplie à plaisir les métaphores religieuses et s'affiche aux yeux du monde, comme le Saint Sacrement (V, 431), c'est-à-dire qu'elle recueille le sang du sacrifice tout en manifestant les vertus qui le transcendent, devient ainsi voie d'accès vers l'indicible et l'inconnaissable, non seulement par sa vocation à semer la ruine, mais surtout comme instrument de la désintégration du récit. En un formidable paradoxe, le monde nouveau surgit enfin du retour au chaos, tandis que Thérèse postule à la résurrection par le vide, laissant de côté l'argent des Numance, support tangible de la communion et du sacrifice, pour mieux opérer, par la négation du *logos*, la dissolution du récit qui tour à tour la détruit puis la fonde : l'échec existentiel de Thérèse se trouve ainsi conjuré dans la mouvance de l'œuvre inconnaissable, érigeant le récit en instrument liturgique, à la fois voie d'accès à l'indéterminé et mode d'expression ambigu, conforme à ce qui, à défaut d'ouvrir vers le divin, laisse du moins entrevoir un absolu préservé par l'obscurité et le silence.

Cette finalité si complexe et pourtant si manifeste dans *Les Ames fortes*, qui octroie même à ce récit son statut d'archétype parmi les *Chroniques romanesques*, doit en outre nous engager à mesurer sa valeur exemplaire au regard des autres récits qui lui sont apparentés. Sans anticiper sur des analyses au sujet desquelles il sera nécessaire de revenir, on peut même dire qu'il revient à chacune des *Chroniques* d'assurer, de façon originale, cette fonction liturgique et de permettre au lecteur l'accès au mystère de l'inconnaissable. Revendiquant sans exception un subjectivisme exclusif que *Noé* tente même, on l'a vu, d'instituer en donnée incontournable de la création romanesque, les *Chroniques* forment surtout, précisément, la chronique d'une invention du monde, accordée au surgissement de leur propre forme, foncièrement neuve et valant surtout d'être perpétuellement menacée, en suspens.

Aussi, ultime paradoxe, au regard de l'éternité d'un univers matériel qui semble nier les bornes de l'existence humaine et vouer l'individu à la dissolution que lui impose la nature et l'histoire (*Un roi sans divertissement*), les *Chroniques* proposent bien, à la manière de l'office religieux, un temps et un espace spécifiques, hors du monde, pour ainsi dire suspendu et renforcé par sa précarité même. Pulvérisant les cadres du récit dont il dénonce l'arbitraire par une esthétique de l'inachèvement (*Noé*) ou de la relativité (*Les Ames fortes*), les *Chroniques*, comme on l'a dit, « ouvrent un monde » tout en dénonçant de la manière la plus suggestive leur élan vers l'inconnaissable ; le support narratif ne vaut alors que par ce qu'il maintient dans l'ombre et qu'il laisse deviner en même temps, cette « figure dans le tapis » redevable au principe narratif défini par Henry James à l'aube de la modernité romanesque.

On discerne alors sans conteste l'importance déterminante, pour ainsi dire fondatrice, d'un nouvel art du récit, accordé au pouvoir formel, et dont la conséquence chez Giono est rien moins qu'un formalisme hermétique, qu'il conspuie dans sa critique du Nouveau Roman²⁹, mais qui, tout au contraire, s'affirme comme l'épuisement du champ des possibles. L'abondance narrative dont il fait preuve, et qui s'attelle à l'enchaînement des voix, à la refondation du temps, à la désignation d'un cheminement initiatique qui indique en retour

²⁹ Dans sa « Préface [aux *Chroniques romanesques*] », III, p. 1277.

un seuil infranchissable, prend l'exact contre-pied des tendances esthétiques attribuées au récit contemporain dans la préface de 1962 et ailleurs, dans le commentaire apporté par Giono à l'occasion de sa pratique assidue du roman américain. De fait, *Noé* ou *Les Grands Chemins*, qui paraissent pourtant à certains égards si proches de ces références immédiates, gardent en effet en perspective la poursuite d'un quête qui conduit du roman à son origine – et l'allusion à *Perceval*, à l'ouverture d'*Un roi sans divertissement*, n'est pas non plus fortuite de ce point de vue – au roman des origines, ouvrant au « livre à venir » de plus séduisants débouchés que le sombre constat dressé par Blanchot³⁰, dans la lignée des fantoches balbutiants qui, chez Beckett ou Thomas Bernhard, finissent de dilapider l'héritage laissé par Schopenhauer. Témoignant, au sens religieux du terme, d'une *passion* qui détermine aussi chez ses personnages une éthique, même très en marge des conclusions attendues de la morale lorsque, par exemple, pointe la nécessité de la mise à mort dans *Les Grands Chemins*, Giono réinvestit l'œuvre d'une fonction sacrée, moins réductible à sa fonction cathartique, dont la pensée tragique a depuis longtemps fait son deuil, qu'à son rôle de médiation apposée au seuil de l'inconnaissable. C'est là sans doute que pointe la donnée la plus spécifique et, partant, la plus ignorée des *Chroniques romanesques*, celle qui signale leur importance majeure dans l'évolution esthétique du roman au XX^e siècle et les place à la fois en marge de la production contemporaine et au cœur même de la réforme spirituelle et formelle entreprise par le récit.

³⁰ Maurice Blanchot conclut en effet, on s'en souvient, dans *Le Livre à venir*, Gallimard, « Folio essais », 1959 : « Le livre à venir est un livre mort-né. »

Deuxième partie :
Une parole originelle.

Chapitre IV :

Les *Chroniques romanesques* et le sacré.

1. Par delà Bien et Mal : l'effacement des catégories morales dans les *Chroniques romanesques*

La première et la plus belle qualité de la Nature est le mouvement qui l'agite en tous temps ; mais ce mouvement est simplement la conséquence perpétuelle des crimes, et il ne s'entretient que par le seul moyen des crimes.

Sade

Corollaire de la question ontologique qui sous-tend toutes les *Chroniques romanesques*, la dissolution des repères éthiques pourrait, à bien des égards, en constituer une des marques les plus spécifiques et déterminer chez Giono une invention narrative jusqu'alors bridée par des ascendants et des contraintes didactiques, contraintes que l'aventure du Contadour, avec les rectificatifs apportés après coup à *Que ma joie demeure* et la rédaction de *Batailles dans la montagne*, semble conduire à l'impasse. On se souvient notamment de la préface des *Vraies Richesses* qui, assortie de son appendice, le

dernier chapitre, non écrit, de *Que ma joie demeure*, s'attache à définir clairement un message que la fiction romanesque avait jusqu'alors maintenue en suspens : pour les années qui couvrent toute la période d'avant-guerre, l'auteur se voit investi du rôle d'initié, déterminé à une lutte contre le déferlement des forces irrationnelles que le personnage de Saint Jean, notamment, rend on ne peut plus clair.

En ce sens, le nouveau départ annoncé par l'élaboration des *Chroniques* se situerait alors sans conteste, comme semble inviter à le penser l'auteur lui-même à propos d'*Un roi sans divertissement*, du côté de l'interrogation sur les catégories morales qu'entraîne en particulier le contexte de la guerre et de l'Occupation. Le drame éthique qui meut le personnage de Langlois refléterait alors le cheminement douloureux qui conduit peu à peu son créateur vers l'amoralité, et décide de l'évolution profonde, y compris formelle, de sa conception du récit.

On sait à quel point, dans l'itinéraire propre de Giono, la période 1944-1946, marquée sur le plan historique par l'épuration, comme elle l'est, sur le plan personnel, par la révolution esthétique qui accompagne la mise en place des *Chroniques*, se veut fertile en découvertes amères. Le *Journal d'Occupation* peut de fait apparaître, à bien des égards, comme le sinistre recueil des turpitudes auxquelles la libération donne lieu, presque au grand jour, et marque sans conteste la profonde continuité qui, du prologue de *Triomphe de la vie*, en 1941, à l'homme des foules dépeint dans *Noé*, caractérise la représentation du monde de Giono romancier. Ces notes personnelles enseignent surtout un sens de la relativité morale que le Giono politique, fervent lecteur de Hobbes et de Machiavel, à qui il dédie d'ailleurs plusieurs articles, transpose dans le cycle du *Hussard*, puis, plus tard, dans l'étude historique très personnelle qui le conduit à la publication du *Désastre de Pavie* : point essentiel, ce sont bien les contours de l'humanité connue qui s'y trouvent peu à peu effacés, voire transfigurés ou niés, signant par là même la faillite sans retour d'un humanisme faisant eau de toutes parts.

Ainsi le « Bien », qui pointe invariablement du côté des vainqueurs et assoit dans leur légitimité les tenants d'un nouvel ordre social, encore à

construire, s'affirme comme le masque d'une « raison d'état », pour l'heure encore seulement raison historique. Cette raison historique s'affiche alors d'autant plus pernicieuse qu'elle recherche dans le mouvement de l'Histoire la vérification des théories hegeliano-marxistes en vigueur parmi les intellectuels, Aragon et Sartre en particulier, mais aussi parmi les nombreux tenants du consensus et de la réconciliation nationale, dont Céline, à la même époque, fustige justement « l'hegelo-connerie ». Quels que soient les débordements qu'elle engendre, quelles que soient les turpitudes qu'elle recouvre et dont le même Céline, en marge de *D'un château l'autre*, dresse un désopilant tableau, la curée à laquelle se livrent les nouveaux détenteurs du pouvoir, et qui semble préserver pour un temps la concorde et la paix sociale, se pare ainsi des plus fières apparences, que le *Journal de l'Occupation* précisément, inédit jusqu'à 1995, dénonce dans sa pitoyable vérité.

Citant le cortège des sinistres règlements de comptes qui accompagnent, en province, avec toute leur charge sordide, le rétablissement d'un pouvoir prétendument légitime, Giono décèle dans ce déchaînement de violence le réveil du surhomme nietzschéen prêt à investir l'homme du commun. S'y dévoilent ainsi des réserves de haine, une volonté de puissance et un désir d'intégrité ou de continence qu'il compare volontiers, en une référence sacrilège, peu après Hiroshima, à la bombe atomique : on rencontre l'image dans *Noé*, tandis que, pour l'heure, c'est plutôt la médiocrité, l'esprit pusillanime du *Moulin de Pologne* qui semble diffuser sur l'entourage de l'écrivain sa triste lumière satanique, à travers les citations foisonnantes et les formules dont il émaille son *Journal* (VIII, 477) :

Manosque ou le bourgeois nietzschéen.

« Je voudrais en France de semblables jeux, on n'entretient l'énergie d'une nation que par des spectacles de sang. »

Marquis de Sade (*Juliette*).

C'est ainsi qu'à leur manière, en marge du *Journal*, et telle une constellation autonome et signifiante, les *Chroniques* viennent porter

témoignage d'une époque, non par une objectivité revendiquée, mais par le drame de la conscience qu'elles reflètent. La rupture, au moins sur le plan politique et philosophique, est ainsi consommée dès *Un roi sans divertissement* : confirmant cette évolution et l'irréversible abandon du messianisme qui fut un temps l'apanage des grands récits comme *Que ma joie demeure*, la fréquentation assidue par Giono de l'œuvre de Dostoïevski, signalée par la notice de l'édition de la Pléiade à partir de l'étude des carnets et des parties du *Journal* encore inédites à ce jour ; cette influence qui s'affiche dès l'ouverture de *Noé* (III, 613) et indique très nettement l'infléchissement des préoccupations de Giono en direction de la mort de Dieu et de l'extinction du sacré, qui abolissent tout ordre moral et balaient dans l'absolu toute légitimité politique autre que le pouvoir par la force, abaisse par là même tous les garde-fous de la conscience individuelle. On se souvient entre autres, à propos de Dostoïevski, du « Tout est permis » assené par Youri Karamazov en réponse à la mort de Dieu, qui fait suite au tableau sinistre et sanglant dressé dans la parabole du Grand Inquisiteur¹.

Or, si l'univers des *Chroniques* s'affirme à bien des égards comme celui de la dérégulation, monde rural ou bourgeois de l'ère industrielle à son origine, de la solitude et du déchirement des consciences, des combats de la chair enfin, prophétisés dès le milieu du XVII^e siècle par le trop clairvoyant Hobbes avec son « *homo homini lupus* »², les personnages des *Chroniques*, en leur sein, et conformément aux métamorphoses initiés par Langlois, se présentent comme invariablement hantés par le problème éthique, à mesure qu'ils se trouvent happés par un au-delà dont on a vu qu'il nous maintenait à la frontière de l'inconnaissable.

Or le héros, dans les *Chroniques*, apparaît sans conteste comme le fruit d'un déchirement qui fait résider l'accomplissement du destin précisément dans ce qui l'annule et le nie, dans cette fin de toute individualité qui, avant de passer par la mort de soi, ou à défaut, s'accommode de la mort de l'autre, de

¹ Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, trad. Henri Mongault, Gallimard, « Folio », 1952, pp. 791-810, et en particulier, p. 809, la formule conclusive et définitive : « *Tout est permis*, un point, c'est tout !... »

² Thomas Hobbes, *Le Citoyen ou les Fondements de la politique*, trad. S. Sorbière, « Garnier-Flammarion », 1982, *passim*.

l'identification du criminel à sa victime jusqu'à la fusion voluptueuse qui le fait participer pleinement au flux négateur de la nature, en une sorte de prescience théologique impossible. On ne peut alors s'empêcher de songer aux analyses que Bataille, dans *La Littérature et le mal*, applique à Sade, au Sade des *Cent Vingt Journées de Sodome* en particulier qui, sur le fond de silence du vide carcéral, projette un déchaînement de violence propre à faire apparaître les limites de ce nouvel « homo faber » que prépare la science moderne :

Il n'est qu'un moyen en son pouvoir d'échapper à ces diverses limites : la destruction d'un être semblable à nous (dans cette destruction, la limite de notre semblable est niée ; nous ne pouvons en effet détruire un objet inerte, il change, mais ne disparaît pas, seul un être semblable à nous disparaît dans la mort. La violence subie par notre semblable se dérobe à l'ordre des choses finies, éventuellement utiles : elle le rend à l'immensité).³

Le personnage étrange-familier composé par Langlois, proprement « unheimlich » pour reprendre le qualificatif freudien déjà invoqué, en ce qu'il mêle les traits connus aux plus sombres métamorphoses, les apparences du déjà vu, sorte de Faust villageois qui en annonce d'autres à venir, aux marques d'une distance qui le rend lui-même inconnaissable, fait donc figure de précurseur en accommodant les traits de l'humanité banale aux mobiles les plus strictement incompréhensibles. L'itinéraire mimétique qui le conduit dans le sillage de M.V. trouve alors toute sa justification et autorise la parfaite coïncidence des deux personnages, qui inaugure en quelque sorte la dérive du plus éminent.

La mise au jour du désir cruel qui, avec Langlois, se cantonne pourtant dans les limites de la loi, sans pour autant s'interdire d'ailleurs quelques débordements sulfureux (où s'arrête notamment son usage de la trop candide Delphine, que le film, en la confondant avec le personnage de Saucisse, enrichit d'une dimension autrement plus audacieuse ? Voir notamment la scène finale où, avec une délectation fétichiste, Langlois couvre son visage de sirop rougeâtre⁴), ce désir démasqué, donc, ne prend alors sa dimension que dans le motif esthétique du sang sur la neige, qui jugule, en quelque sorte, toute

³ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, Gallimard, « Folio essais », 1957, p. 93.

⁴ On se reportera notamment au scénario du film, donné en appendice, III, p. 1395.

tentation d'un au-delà. Cependant, la visite à la veuve de l'assassin qui inaugure la troisième partie ne laisse guère d'illusion quant à la teneur des conclusions formulées implicitement par Langlois : « Mais personne n'accepte de gaieté de cœur des conclusions qui vous suppriment » (III, 624) précisera *Noé*, et c'est donc à ce long travail d'identification au néant, d'abord instinctif, que se consacre cette dernière partie, à mesure que se dissolvent précisément tous les repères éthiques.

A cet égard, le passage qui évoque la contemplation hallucinée du portrait de l'assassin dessine au mieux l'effacement des catégories morales en ce qu'il prend appui sur la mention récurrente du sommeil, sorte de « lâchez tout » de la conscience et du rêve, en même temps qu'il opère par la dissolution des contours individuels, aussi bien physiques que sociaux, pourtant tracés au plus net s'agissant du personnage de Langlois. L'endormissement profond et progressif de ce dernier, puis le « masque » imperceptiblement grotesque, voire obscène que lui confère l'incident tranche alors très fortement avec le durcissement du trait que lui accordent pourtant tous les témoins peu de temps auparavant : c'est le cas dans l'épisode qui suit le châtimement de M.V. et entraîne sa démission, puis son retour à la tête d'une compagnie de louvererie.

Aussi, clôturant sa visite à la veuve en façonnant de lui-même l'image d'un bourgeois épais et repus, certes, selon un trop apparent mobile psychologique, pour susciter la confiance, mais bien plus sûrement, sur le plan de la construction narrative, pour conforter le principe de d'identification qui le fait peu à peu se confondre avec l'obscur M.V., Langlois ne se fait-il pas fort d'adopter l'image la plus banale, voire la plus platement stupide et la plus satisfaite qui soit ? Ce masque qu'il façonne à dessein s'accorde alors d'autant à l'exercice d'une volupté qui n'a rien d'anodin, en raison même du mouvement qui le porte à communier avec sa victime, dans un semblable vertige de destruction. Saucisse le dépeint ainsi en train d'accorder à cette mise à distance de lui-même la dernière touche qui l'amène enfin à excéder les bornes trop strictes de sa conscience d'homme de loi :

Il se dressa. Il avait en effet les yeux gonflés de quelqu'un qui vient de se réveiller et les rayures de reps de l'oreillette avaient en effet marqué sa joue de petites zébrures rouges [...].

Je me disais : « Pourvu que Mme Tim... »

Je pensais à diverses choses, notamment au portrait d'homme que Langlois avait contemplé jusqu'à se gonfler les yeux et s'imprimer les rayures de reps dans les joues. (III, 565-566)

De fait, ici, la marque de l'effacement de tout repère moral ne réside-t-elle pas avant tout dans l'absence complète de toute référence à la loi et à l'état de droit, au profit de ce mimétisme physique qui dissout Langlois et le renvoie au portrait flou, noyé d'obscurité, qui désigne aussi l'universalité du crime ? On pourra ainsi dire du personnage que les traits qui font saillie dans le cours de la chronique obéissent à des nécessités cycliques, qui sont tantôt fonction d'impératifs sociaux liés en particulier à sa fonction d'homme de loi, tantôt de phénomènes ontologiques, de turbulences existentielles chargées de résonances éthiques. Pour revenir à la formule du portrait, on pourra comparer celui qui précède, et qui opère sur le double plan de l'image laissée de lui par l'assassin châtié et de son bourreau en pleine quête, avec celui que dresse du même Langlois un des récitants pour bien marquer sa métamorphose, la continence s'appliquant alors sur un fond évident de dissolution et de béance menaçante, après l'élimination du nuisible qui seul offrait à la cruauté un support légitime :

Pour dire comment il était, il y a deux mots : l'un monacal et l'autre militaire. Le premier, c'est austère. Il était comme les moines qui sont obligés de faire effort pour s'arracher d'où ils sont et venir où vous êtes ; imiter les rires et les mots auxquels vous êtes habitués ; avoir la politesse ou le mépris de ne pas vous surprendre. Le second mot qui dépeint bien, ensuite, comment était devenu Langlois, c'est cassant. Il était cassant comme ceux qui ne sont vraiment pas obligés de vous expliquer le pourquoi du comment ; et ont autre chose à faire que d'attendre que vous ayez compris. (III, 507)

A la nécessité sociale d'adopter un langage et des attitudes dont on aperçoit alors toute la convention, on voit Langlois substituer ici une façon d'être, une stature irrépressible qui signe aussi la réaction dont toutes les marques physiques - impassibilité, hauteur, droiture, toutes réductibles à une seule et unique notion, qu'on pourrait appeler la continence - visent à enrayer la probable débâcle. Celle-ci, sublimée par l'explosion finale qui confère à l'effort de Langlois sa puissance mythique, trouve pourtant dans les traits dont

il se voit soudain investi des qualités esthétiques un temps maintenues dans l'ordre du visible, comme pour mieux manifester leur valeur à l'égard du néant qui les menace, et leur force d'absolu confronté à leur arbitraire même : son grade de commandant de louveterie, qui lui permet en outre d'arborer un titre prestigieux et jusqu'alors inusité dans ces contrées lointaines, permet de porter à leur maximum de puissance expressive tous les signes formels qui accompagnent son action, dont ils garantissent en apparence l'intégrité éthique pour mieux forger, en fait, un cérémonial sacré qui déborde librement le cadre de la loi, à tout le moins l'ordonne à sa mesure.

Le pouvoir dont il se trouve alors détenteur, et qui suppose en retour la réponse à des exigences qui impliquent entre autres la sauvegarde de la communauté, devient ainsi le moyen privilégié de dispenser, sans autre finalité que d'instaurer avec tout l'éclat voulu un spectacle prodigieux, un ordre régi par le seul plaisir de la profusion et du sublime. C'est dans un souci esthétique évident qu'intervient précisément, entre autres, la nomination d'Urbain Timothée à la tête de la compagnie de louveterie. Châtelain exotique certes, qui offre à ce milieu fermé les perspectives inimaginables d'une vie totalement aventureuse, vouée à cette Amérique lointaine, le Mexique ici, avec ses cultes sacrificiels et ses espaces démesurés, mêlant tous les contraires, comme cette Terre de feu de Mustang dans *Noé*, ou, pour la gracieuse Mme Tim, volcan et glacier ; mais aussi être improbable, doté, plus que d'une extraordinaire plasticité, d'une faculté de renouvellement extraordinaire qui, en dehors de toute considération psychologique, le rend semblable à une sorte de génie oriental dont l'essence s'affirme dans le perpétuel surgissement :

Extérieurement, c'était un petit homme haut comme deux pommes et demie, bien proportionné dans sa petitesse, tellement qu'on l'eût pris pour un garçonnet sans sa mouche de barbiche blanche et le plus extraordinaire carrelage de rides qu'on ait pu porter sur une peau jaune. Vif ? C'est-à-dire que malgré ses soixante ans, il était une sorte de poudre qui le faisait à chaque instant exploser à tout bout de champ, le projetant si violemment en poussière, que, là, en face de vous où il était à l'instant, il n'y avait plus rien ; il se recomposait peu à peu pendant que vous vous frottiez les yeux, prêt à un nouveau départ à la Jules Verne. (III, 517)

A cette disposition déjà très favorable, Langlois ajoute toute la solennité qui lui fait encore défaut, lui octroyant un grade qui l'autorise, entre autres, au

port d'un somptueux uniforme et confère à la moindre battue les dimensions d'un cérémonial digne du Roi-Soleil. Le disciple ainsi voué à diffuser les signes visibles de la foi et à enseigner dans la pratique les méthodes de son Sauveur, comme l'enseignent la référence biblique au personnage de Timothée⁵, assume alors une fonction décorative qui prend enfin tout son sens, et appelle à se reporter aux développements consacrés à la hiérarchie de ce corps particulier. En effet, les grades les plus prestigieux, destinés à asseoir les fondements du parlementarisme bourgeois ou, au choix, à masquer le sentiment du vide par l'élaboration d'une hiérarchie gratuite, s'y accommodent d'un rôle purement statique. Ainsi :

On nommait des capitaines dans les vallées, du côté de Pontcharrat, même plus haut jusqu'à Ugine, dans des endroits de « *figuration* ». C'était généralement un gros électeur influent et qu'on savait ambitieux ; ou bien des châtelains un peu romanesques qu'on nommait capitaines de louveterie. Cela les autorisait à avoir un *train* et même un uniforme. Et quand ils en avaient envie, ils pouvaient parader comme des Césars [...].

[Urbain Timothée] n'était pas un gros électeur ; on ne peut pas dire non plus que c'était un châtelain romanesque. En l'occurrence, romanesque était un petit peu insuffisant. (III, 516)

Il n'en est pas de même pour Langlois, du moins à ce stade du récit, où l'appel de la transgression peut encore se concilier avec des aménagements qui nourrissent précisément tout le contenu dramatique du récit : la lente évolution qui accompagne l'étrange gravitation des valeurs morales présente encore celles-ci sous le jour d'une nécessité, cependant moins éthique que physique, indissociablement liée à la sauvegarde des hommes menacés dans leur chair par l'irruption de la cruauté, le loup ici, qui n'apparaît que comme le substitut de l'assassin révélé dans son apparence sauvage.

Ce n'est pas un hasard si, à cette occasion, le récitant se fait l'écho des recommandations qui ont cours dans ce pays d'une rudesse excessive concernant les distinctions subtiles qui séparent les « utiles » des « nuisibles », dont Langlois assure la médiation. Toute l'intensité du texte s'impose alors par le double sens qui confère au héros, au sens plein du terme, sa dimension de

⁵ On se reportera en particulier aux *Actes*, 16-1, et aux deux épîtres qui lui sont consacrées dans la Bible, trad. Lemaître de Sacy, *op. cit.*, pp. 1434 *et sq.* et pp. 1543 *et sq.*, où ces caractères apparaissent nettement et confèrent au personnage de Timothée sa dimension de fidèle épigone, miroir et continuateur de l'œuvre des élus.

« protecteur des âmes », tant dans l'exercice des armes protégeant ainsi la chair que dans le discours obscur qu'il adresse, à travers sa fonction d'officiant au cérémonial sacré qu'il dirige, aux spectateurs transis. S'il préserve la communauté, c'est donc aussi, peu ou prou, par la protection des « utiles », moutons ou villageois qui, par leur travail, assurent la perpétuation au quotidien de cette entité sociale qu'ils forment, et qui forme aussi, en ce sens, le dernier rempart d'une éthique néanmoins distincte du leurre de la morale. Le narrateur exposant le rôle des lieutenants de louveterie se sent ainsi contraint de préciser, dans une allusion implicite qui relie la nature et le monde animal à la société humaine :

Non seulement ils s'arrangent (ou doivent s'arranger) pour détruire les « nuisibles », mais ils doivent protéger les « utiles ». Je parle des bêtes. Par exemple, les nuisibles ce sont les renards, les sangliers, les blaireaux, les fouines, les martres et les loups naturellement : les sanguinaires. (III, 516)

Le parallèle avec la première mission dévolue à Langlois – l'élimination du « nuisible » M.V. - et cantonnée aux bornes de la loi ne peut manquer de frapper, comme si la préservation des « utiles » (et notamment ces paysans qui produisent inlassablement, et calquent le déroulement de leur vie sur celui des travaux et des jours, comme le leur reprochera Saucisse à satiété) passait, selon toute nécessité, par l'élimination des « sanguinaires », apportant à l'élu pour cette mission périlleuse le privilège de côtoyer l'inconnaissable dans la mise à mort légitime de son semblable. Le sacrifice, qui suppose alors une distanciation susceptible de conférer au cérémonial et aux développements solennels de la parade un retentissement suffisant, n'a plus alors qu'à appeler sa constitution en œuvre d'art, avec pour conséquence, par là même, la multiplication des figurants (Urbain Timothée), mais aussi des serviteurs d'un office qui ménage à chacun sa place, dont la moindre n'est pas celle du cœur, chargé de porter à la parole l'éclat insoutenable de cette mise à mort.

C'est alors au récit qu'est dévolue la charge de venir enrichir d'un ultime avatar la « bibliothèque » que le procureur royal, « amateur d'âme et profond connaisseur des choses humaines » porte dans ses yeux à l'ouverture de la « grand messe » (III, 529) dont toutes les composantes forment

l'ordonnance gratuite d'un événement élevé vers l'infini, dans une double exigence d'efficacité immédiate, d'harmonie et de beauté tout entière investie dans la préservation du monde : le costume somptueux conçu pour Timothée, mais aussi bien les plans conjecturés par Langlois dans leur moindre détail ou les somptueux dialogues de cors auxquels se voit affecter le Pierre le Brave de Ponsonnas, participent ainsi de cette double finalité qui distingue la mission de sauvegarde des populations et désigne, tout en la maintenant à distance, la sphère subversive du sacré.

A ce titre, *Un roi sans divertissement* demeure donc pleinement dans la perspective de l'affirmation d'une éthique, si celle-ci peut se définir strictement comme la prise en compte d'une finalité humaine au regard des obligations et devoirs qui régissent le maintien moral et la sauvegarde, au regard de la métaphysique, des sociétés⁶. Tout le cheminement de Langlois, à partir de là, ne consiste plus qu'à sonder l'arbitraire de ce qui apparaît alors seulement, dans un contexte qui se veut rigoureusement profane, comme une convention sociale inapte à réprimer dans l'absolu le sursaut des instincts. De l'élimination de M.V. au sacrifice de l'oie, on glisse en effet insensiblement de la suppression d'un nuisible à la mise à mort gratuite d'un utile, que la piteuse Anselmie s'efforce pourtant d'apprêter, autant que faire se peut, pour un usage banalement alimentaire : si tel était le cas, au lecteur alors d'établir le rapprochement avec les hypothèses formulées par Langlois à l'amorce de l'enquête, et d'envisager le fait à la lumière de pratiques religieuses auxquelles il est fait allusion par boutade, le cannibalisme en particulier, qu'un Langlois d'abord trop naïf réserve exclusivement aux Zoulous (III, 477) ; nos propres développements à ce sujet, notamment à propos des agapes funéraires qui ouvrent *Les Ames fortes* ne laissent aucun doute quant à la teneur véritable de tels parallèles.

Il reste cependant, dans *Un roi sans divertissement*, le substitut du spectacle cruel et la délectation impassible qu'il engendre, ultime jalon avant l'absorption du héros par le vide, qui confond certes son geste avec un acte de

⁶ Voir l'article « Éthique » dans L.-M. Morfaux, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Armand Colin, 1980.

justice – Giono insiste suffisamment lui-même, au début de *Noé* comme plus tard, dans les *Entretiens avec J. Amrouche*, pour qu'on saisisse dans le suicide de Langlois un geste salutaire, la réaction d'un juste déterminé à supprimer le criminel qu'il porte en lui plutôt que de céder au vertige du sang répandu : signe des temps, une fois encore – mais invite surtout à le percevoir comme un geste sacrificiel qui, appliqué à lui-même, le libère de toute éthique pour le vouer à l'absolu cosmique.

En effet, toute l'enquête de Langlois peut se confondre avec une descente en soi, une introspection que la chronique garde pourtant sous silence, mais que reflète le mimétisme progressif qui unit ce dernier à ses victimes et l'autorise à cerner l'objet, naturellement humain, qui justifie sa recherche. L'aspect complexe, irrépressible qui s'attache à la pratique humaine de la cruauté excède alors peu à peu ce qui, à l'origine, ne paraissait relever que du droit, ce que Sophocle, dans *Antigone*, et tous les commentateurs de la tragédie grecque, après lui, nomment la « loi écrite », se chargeant à mesure de multiples incidences éthiques constamment menacées par les gouffres de l'adversité et de l'impuissance. Le héros de Giono, parce qu'il découvre ses limites et cerne ainsi l'exclusivité qui s'attache à la condition humaine, comme avant lui les héros de Conrad, et comme avec lui, dans un siècle fertile en la matière, ceux de Malraux, mesure ainsi la fragilité des barrières qu'il s'est imposé et qui recouvrent sa propre vocation pour l'abîme. Les pensées que lui prête l'habile Saucisse, lors de la réception à Saint Baudille, voient significativement éclater le triomphe, malgré tout ponctuel, des apparences et semblent accorder le génie tactique de Langlois, sa science proprement humaine, enfin à la mesure de celle du procureur royal, avec le pressentiment du chaos qui ne tarde pas à pointer.

Dans ces conditions, Langlois se trouve condamné à ne plus apparaître que comme l'acteur de sa propre vie, acteur génial certes, mais rattrapé progressivement par son rôle jusqu'à vaincre finalement sa nécessaire continence. La prosopopée offerte par Saucisse sous la forme d'un plausible monologue intérieur qui, jamais confirmé ou vérifié, conserve à l'issue explosive une beauté intacte, inaugure dans une approche à distance un

syndrome de la désertion qu'on verra se répéter obstinément chez Giono, jusque dans cette parabole à l'ascétisme poignant qu'il offrira, de manière inattendue, avec *Le Déserteur*, en 1966. Langlois est alors censé remarquer ainsi :

Le désert est un pays de diplomates. Je ne peux courir aucun risque, même pas celui de dire où je vais et où je vous mène, Mme Tim, ma bonne amie, et de vous dire, par exemple, que ce n'est pas du tout vous qui me forcez amicalement et maternellement à prendre le buisson par le côté droit ou à laisser mes traces dans la neige molle [...]. Je ne vais certes pas vous le dire ; ayant l'intention d'être ce que je suis : éveiller vos susceptibilités féminines et surtout détruire d'un seul coup votre façon millénaire d'envisager les choses serait la pire des imprudences. (III, 580)

A l'expression déjà notée chez Thérèse, et qui vise à l'affirmation d'une essence liée à sa propre négation, s'ajoute ici la mise en cause d'un secret immémorial qui garantit en quelque sorte l'usage du monde, et renouvelle, même confrontée à la tentation du désespoir, la nécessité des conventions tout en précipitant dans un au-delà la quête de cette même essence ; parvenir à l'essentiel suppose par conséquent l'effacement de tout repère éthique, fût-ce dans les limites strictes d'un itinéraire personnel qui exige pourtant contrainte et continence, autrement dit, un temps donné réservé au renoncement et à l'ascèse. Contrairement aux idées reçues, la faillite délibérée de toute conception morale suppose un cheminement rigoureux, marqué notamment par le tableau des pénitences que s'inflige Thérèse dans *Les Ames fortes*, et qui forme un véritable itinéraire vers la sainteté. Au renoncement tant décrié au seuil des *Vraies Richesses*, et qui tend à justifier l'abandon du nom de Jésus dans le titre inspiré d'un chant choral de Bach, *Que ma joie demeure* (VII, 150), Langlois paraît offrir une réponse qui le classe parmi les mystiques, fût-il sans Dieu, et par là même condamné à la contemplation du néant.

Plus que le labyrinthe de buis qui souligne trop visiblement une dérive intellectuelle, la nudité du « bongalove », avec ses murs peints à la chaux, restitue l'austère dépouillement de la cellule monastique, même si cela n'exclut nullement l'influence démoniaque : on l'a vu pour la scène fétichiste qui termine le scénario du film. Ici en effet, tout se réduit au cadre des hypothèses qu'une expression elliptique permet toutefois d'envisager : « Il tint le coup

jusqu'après la soupe » (III, 605) envisage le narrateur peu avant son suicide ; manière de dire combien l'abandon du rôle de justicier assumé jusqu'alors implique de constance et de détermination dans la préservation d'une intégrité qui, une fois abandonnée la diversion charnelle offerte un temps par Delphine, se voit battue en brèche. L'explosion finale stigmatise de fait une incomplétude dépassée par le sursaut vers l'infini ou, comme on le voudra, vers l'absolu du rien sur lequel débouche l'anéantissement.

Il importe enfin de noter ici le procédé, si caractéristique d'*Un roi sans divertissement*, qui, dès le départ et comme pour énoncer l'ouverture des *Chroniques*, façonne la représentation du héros en ne présentant de lui que l'aspect extérieur, cette part visible toujours sujette à caution, mais qui préserve aussi dans son intégrité inconnaissable l'essence de l'être, mélange inextricable, comme le soulignera en son temps la conclusion de *Noé*, de Bien et de Mal, jusqu'à n'accréditer que l'au-delà qui les rassemble et les dépasse. Cette tendance revendiquée du récit entraîne toutefois, remarquons-le, l'annulation, à tout le moins le silence immédiat et sans partage de la narration une fois consommé le suicide, et par là même une fois ôté l'officiant qui, jusqu'alors, alimentait la chronique de son approche prudente et complexe de la transgression.

Alors s'affirme l'incontournable nécessité de recourir aux témoignages subjectifs, éclatés et fragmentaires des récitants, condamnés à constituer une vision en creux du personnage ainsi réinventé pour former le miroir de leurs propres désirs, nettement distincts dans leur essence, et qui ne trouvent toute leur force expressive que dans l'exigence esthétique du narrateur, pour qui la beauté semble avant tout se mesurer dans l'absolu de la désintégration. Ainsi, l'image du corps pulvérisé de Langlois désigne-t-elle le rien de l'existence confrontée à l'immensité cosmique, et parvient malgré tout à émerger de ce bain de néant en transcendant les mémoires par le détour de la fiction. C'est en ce sens que le suicide de Langlois réalise, miraculeusement porté par la parole du chœur, ce vœu de Sade quant aux dispositions qui suivront sa mort, vœu cité par Bataille, dans *La Littérature et le mal*, d'un néant soumis à notre regard dans la débâcle éthique de la mort consentie :

La fosse une fois recouverte, il sera semé dessus des glands, afin que, par la suite, le terrain de ladite fosse se trouvant regarni et le taillis se trouvant fourré comme il l'était auparavant, les traces de ma tombe disparaissent de dessus la surface de la terre comme je me flatte que ma mémoire disparaisse de la mémoire des hommes.⁷

On ne peut à ce titre s'empêcher d'invoquer chez Thérèse une semblable destruction de soi, qui passe, on l'a vu, jusque dans la déconstruction d'elle-même entreprise par le récit et qui seule autorise l'intuition d'une essence, le spectacle de l'être révélé dans sa négation et dont Langlois délivre au spectateur effaré la plus impressionnante mise en œuvre. De fait, avec les autres *Chroniques*, moins que la stature ombrageuse d'une figure demeurée héroïque jusque dans la destruction d'elle-même, c'est le détail de l'annulation de toute catégorie éthique qui se trouve représenté et qui dissout insidieusement tous les fondements de l'humanisme occidental : *Un roi sans divertissement* et son héros s'inscrivent en effet dans une logique de rupture, de faille dont la mise au jour alimente la chronique, et qui fait suite, on l'a vu, à la débâcle morale qui accompagne, pour Giono, la libération. En même temps, avec Langlois, on l'a vu, demeure patente une référence christique qui fait évidemment suite au type du sauveur, que *Batailles dans la montagne*, avec l'ampleur épique qui caractérise son style et l'action de son principal personnage, Saint Jean, porte à son apogée.

Cet aspect de Langlois, auquel rien ne manque, pas même la Madeleine explorée qu'incarne, à contre-emploi, la pittoresque Saucisse, et qui s'accommode d'une restitution quelque peu brouillée, émergeant du fond des âges plus d'un siècle après les faits, comme pour mieux dispenser une vérité autre que littérale, se charge cependant d'une signification autrement plus complexe. La dimension christique du personnage confère en effet à celui-ci un statut à part, un rôle de médiateur du sacré qui projette sur son itinéraire une valeur d'*exemplum* quasi hagiographique et donne lieu à des remarques qui l'instituent, au sens premier, en héros, représentant d'une divinité qui, malgré ses incartades cruelles, offre pourtant dans la beauté des spectacles qu'elle dispense une raison de vivre suffisante. La brusque vision qui s'empare de

⁷ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, op. cit., p. 82.

Saucisse dans la diligence qui les emporte vers Grenoble ne laisse guère de doute à ce sujet :

Avec ses oreillettes rabattues, ses yeux fermés, Langlois avait tout à fait l'air de ceux qu'on plante à la porte des églises pour nous inciter à faire notre *mea culpa*. (III, 595)

Dispensateur d'un enseignement équivoque mais qui, dans son ambiguïté même, indique la frontière qui conduit vers l'inconnaissable, Langlois, de par la nature du récit qui s'accorde à son essence, voulue par Giono, de personnage fictif, est destiné, dans la part qui nous est offerte du récit, à demeurer sur le seuil, en deçà d'une transgression qui, une fois accomplie, se plaît à faire silence. Or, plus profondément que cette *Chronique* inaugurale, à tâche pour les récits à venir de formuler un adieu sans rémission à l'égard de toute éthique, dans un souci délibéré de conduire l'expression narrative au cœur même de cet inconnaissable si souvent côtoyé : de *Noé* au *Moulin de Pologne*, sans la moindre redite, c'est pourtant une même revanche de l'esthétique sur l'éthique qui ne cesse de s'exprimer, donnant significativement au narrateur-romancier le rôle de premier plan.

En effet, si le cycle du *Hussard* prolonge d'une certaine manière la tonalité qui a cours dans *Un roi sans divertissement*, et n'hésite pas à multiplier les passerelles qui unissent le romantisme au second degré d'Angelo et la science obscure de Langlois – voir à ce titre l'étrange hybride formé par *Les Récits de la demi-brigade*, que Giono a lui-même situé à cheval entre ces deux univers – les *Chroniques romanesques* enregistrent scrupuleusement l'afflux du désir et l'exercice de la démesure, loin de toute éthique, fût-elle distanciée et soumise à la souveraineté du bon plaisir, comme c'est le cas dans *Le Hussard sur le toit*. L'obstination de Giono à dissoudre de l'intérieur le contour de ses personnages confine pourtant au miracle, en particulier celui d'une fraternité retrouvée, d'une communion dans le Mal qui, au moins sur le plan superficiel, annule même le fondement de toute catégorie éthique et transpose le propos de la littérature par delà Bien et Mal. L'être s'affirme dans le devenir, dans le dévoilement délibéré de ce qu'il est, en dehors de tout intérêt immédiat et sans même user d'une prétendue postulation à la liberté, ou de toute

référence à un système moral conventionnel et circonstanciel, dans un élan irrépensible qui dépasse ce que Nietzsche, non sans ironie, désigne comme « généalogie de la morale ». Il en découle ce qu'on pourrait appeler, chez les personnages des *Chroniques*, une illumination par la grâce, ou au contraire, une plongée dans les ténèbres que leur assure la malédiction, celle des Coste dans *Le Moulin de Pologne* par exemple, deux phénomènes qui, de toute façon, se confondent en ce qu'ils distinguent ceux qu'ils touchent et qu'ils portent à être.

Qu'on s'arrête à nouveau, alors, sur le cas de Thérèse dans *Les Ames fortes*, dont tout le récit souligne sa détermination à en découdre avec les multiples qualificatifs réducteurs qui, cependant intégrés aux masques successifs qu'elle se façonne, entravent en dernier lieu l'affirmation de ce qu'elle est jusqu'à exiger leur dépouillement. Le second récit de Thérèse se voit en effet constitué par un long cheminement au cours duquel elle observe, et, dans une certaine mesure, partage avec ses victimes ou avec ses complices les traits, les désirs, les tentations et leur objet, qu'elle se résout finalement, on s'en souvient, à anéantir dans un geste de renoncement sans retour. La puissance de Thérèse découle alors d'un dépassement de tous les désirs conjoints, qui revient finalement à une postulation au néant et la place aux antipodes de la société médiocre qu'elle côtoie. Le passage qui suit ne tarde pas en effet à déboucher sur la reconnaissance par Thérèse d'une vocation au rien qui transcende largement l'objet apparent de ce qu'elle présente comme une chasse :

Un tel, que l'on disait si puissant, une simple petite blanchisseuse le menait par le bout du nez rien qu'avec la promesse de rester cinq minutes tranquille. L'autre, avec de bons repas, on le faisait courir où l'on voulait. L'un était tenu par la langue, l'autre était tenu par ses pantoufles ; la plupart étaient tenus par l'argent [...]. En fait de gibier, c'était plutôt piètre. (V, 427)

Dès le prologue, d'ailleurs, affleurent les traits d'ironie qui frappent, en dénonciations répétées, le conformisme social qui encombre et fausse l'attitude face à la mort ; ailleurs et plus explicitement encore, c'est la peinture des bourgeois de Châtillon qui surprend par la récurrence des traits et finit par confondre toute l'assistance dans une semblable turpitude ; enfin, c'est sa vision d'elle-même qui, à l'issue, la montre « nue et crue », dans l'abolition de

tous les qualificatifs susceptibles de la cerner, jusqu'à ceux que laisserait supposer l'apparente ignominie de ses forfaits. On se souvient de sa conclusion :

[...] Je me passais en revue : rien. *Je n'étais même pas méchante.* (V, 429)

Cet effacement très sensible de tous les jalons psychologiques, davantage par leur démultiplication et leurs combinaisons contradictoires que par leur inconsistance proprement dite, phénomène qui fait la fortune d'une période marquée pour Giono par les esquisses de *Cœurs, passions, caractères*, enregistre alors aussi bien, avec la précision d'un sismographe, le mouvement des passions que le néant, ou l'aspect inconnaissable de l'individu dont il témoigne. Suivant en échos étouffés l'évolution des théories analytiques, dont l'auteur refuse pourtant les mots d'ordre et l'écran terminologique⁸, les personnages semblent guidés par le déterminisme des désirs qui représente, en quelque sorte, un socle existentiel qui se dérobe à la vue, se veut insaisissable et produit en retour son cortège de retentissements sans fin, dont la représentation vertigineuse offerte par l'œuvre, où le foisonnement des formes traduit l'absence de toute limite, éthique ou rationnelle.

Le désir d'être s'accommode de fait de toutes les équivoques qui, en un nouveau retournement de la perspective de lecture, peuvent même rendre les différentes versions du récit parfaitement compatibles : la générosité des Numance, comme tout ce que Giono désigne sous le sceau des passions, peut bien apparaître comme une autre forme de la cruauté, et concilier en elle-même le plus intime besoin de dépouillement avec une férocité qui, invariablement cette fois, projette sur le visage de Mme Numance les traits du loup, symbole

⁸ Sans prendre à la lettre les vues faussement naïves projetées par Giono face à son interlocuteur, on peut tout de même mesurer ce qui sépare l'approche scientifique et prudente inaugurée par la psychanalyse avec la liberté qu'il concède à l'invention romanesque : les échanges avec Jean Carrière au sujet de la psychanalyse se soldent en effet par une fin de non recevoir, dans laquelle Giono regrette avant tout de n'être pas introduit « dans la cage du monstre » : « Je n'ai jamais eu la curiosité d'étudier la psychanalyse, de savoir ce que c'était. Je ne m'étonnais pas du côté monstrueux de l'homme, l'homme pour moi est un monstre, un monstre si nous le comparons à ce qu'il voudrait être ! [...] Peut-être si, la psychanalyse était une science qui, de façon certaine, nous fasse entrer dans la cage du monstre, j'essaierais peut-être d'entrer pour voir, pour me voir, pas pour voir les autres, mais pour me voir. » *Entretiens avec Jean Carrière, op. cit.*, p. 169.

au fond assez inattendu de la maternité. Le première version livrée par Thérèse n'invite-t-elle pas le Contre à saisir dans le portrait qu'elle dresse les éléments d'une maternité féroce qui l'élève au rang d'une créature mythique et appelle en retour le sursaut de Thérèse dans l'invention d'elle-même ? A son tour Thérèse, en s'essayant à tous les masques qui sous-tendent ses stratagèmes, ne révèle-t-elle pas une complexité sans mesure ?

A ce sujet, on ne peut manquer d'invoquer, dans la période même qui voit se tarir l'inspiration des *Chroniques* une court récit, dans la tonalité faussement désinvolte du *Voyage en Italie*, où le narrateur rapporte sur un mode léger et ironique une anecdote au cours de laquelle l'exercice pourtant joué de la passion l'emporte sur la feinte et l'intéressement les plus sordides. Dans *Un aventure ou la Foudre et le sommet*, plongeant il est vrai ses racines dans une Italie stendhalienne si familière à Giono après 1950, confronté à une de ces détresseuses de grands chemins pétrées d'élégance et de passion qu'on voit sévir avec tant de panache dans *Les Récits de la demi-brigade*, le personnage doit faire face à un vol de voiture qui, à l'encontre de son éthique « d'homme pressé », le met aux prises avec une science du stratagème qui n'exclut en rien la passion amoureuse de la belle pour sa victime, et sur laquelle un policier philosophe – encore un – vient projeter ses lumières :

Qui sait si le plaisir de cette femme n'était pas égal au vôtre ? Qui sait si elle n'a pas essayé de se réfugier dans la sincérité ? J'ai dit plaisir : pensons que peut-être elle est arrivée au bonheur, elle aussi. (V, 795)

Simplement, à cette Italie de Stendhal et de Machiavel qui, dans la pratique du pouvoir sous toutes ses formes, y compris le pouvoir amoureux, n'exclut jamais le plaisir et le jeu, les *Chroniques* opposent la noirceur du sud imaginaire de Giono dans lequel l'imagination s'exerce à la faveur de plus sombres turpitudes. L'absolu convoité par Thérèse réclame en effet une négation de l'autre qui assure, pour ainsi dire en miroir, d'être au monde, non par ce que l'on est (Thérèse, on le sait, se veut obstinément vide) mais par les turbulences que l'on provoque et par la négativité ainsi mise en œuvre. C'est par là que s'impose l'image plusieurs fois soulignée du prédateur ou du piège, qui place encore une fois Giono politique du côté de Hobbes ou de Machiavel,

et conduit sur d'autres plans aux positions anti-historiques développées notamment dans *Les Grands Chemins*. Cantonné dans les limites strictes d'une errance individuelle, ce dernier récit, plus peut-être encore que *Les Ames fortes*, de par sa simplicité et son dépouillement, de par la limpidité du thème de l'amitié aussi qui semble s'y faire jour au premier abord, sonne le point d'orgue de cette confusion morale qui discrédite à l'avance toute idée de progrès.

On voit de fait s'y exprimer une amitié doublement paradoxale de se porter sur un individu complaisamment dépeint sous les traits les plus répulsifs, tandis qu'à son terme, c'est par un meurtre aux conséquences salvatrices que cette relation privilégiée veut se clore. Outre la symbolique qu'ils représentent dans l'exercice de la création, en une formule quasi allégorique de la double nature de l'artiste, on l'a vu, les deux personnages traduisent sans conteste l'impossible des sentiments, leur confusion qui exige par contrecoup une garantie marquée au sceau de la violence et du crime, et qui balaie irrémédiablement toute référence aux catégories morales connues. Presque d'entrée de jeu, le narrateur n'hésite pas à asséner à son compagnon en mauvaise posture les conclusions portées par une désillusion désarmante, qui annule par avance les implications d'une amitié situées sur un autre plan que métaphysique :

J'ai su qui tu étais dès le premier jour. Tu es un petit fumier. L'amitié ? Tu crois que je marche ? J'ai vu clair vingt ans avant toi. Sais-tu où j'en suis ? A ce que le toc me suffit amplement. J'achète du toc. J'en suis là. Je me goberge avec du toc. Je me suis payé du toc les yeux ouverts. Fais ton compte fumier. C'est toi qui en es de ta poche. (V, 505)

A l'amertume qui entend se faire jour, mais qu'on doit surtout situer dans la perspective du jeu qu'offre l'artiste au narrateur et dont il se délecte, on pourrait ajouter d'autres morceaux de bravoure de même sorte, où pointe la tentative inverse d'établir une amitié partagée et fraternelle dans laquelle rentre davantage en compte le plaisir donné que celui reçu, selon une dialectique amoureuse que seul peut cependant résoudre le sacrifice. De là, tout au long du récit, l'expression d'un besoin de croire dont le narrateur ne peut se départir,

convertie en une générosité gratuite par laquelle il entend panser les plaies, selon une passion dévorante qui n'est pas sans évoquer le personnage fondateur du père dans *Jean le Bleu*.

En une vision renouvelée du « grand consolateur » dont Tolstoï, maître à penser du premier Giono, a su fonder l'archétype en puisant dans la pensée de Schopenhauer, largement amendé à la lumière du christianisme orthodoxe, l'exercice thérapeutique auquel semble se livrer le narrateur ne saurait pourtant s'inscrire sans équivoque parmi les pratiques bénéfiques, tout simplement parce qu'il compte au contraire parmi les passions les plus exigeantes et témoigne de la poussée féroce de la volonté de puissance. Les *Chroniques* penchent désormais davantage du côté de la cruauté imprégnant l'œuvre d'un autre maître à penser, Dostoïevski, qui éclaire la générosité du narrateur, dans *Les Grands Chemins*, selon la tonalité sombre qui marque déjà celle des Numance, et s'illustre bien moins comme un choix délibéré et méritoire que comme une grâce sans fondement, façonnée par le hasard, et qui pousse à cultiver jusqu'à la cruauté le désir d'être soi. *Les Ames fortes*, à cet égard, ne laisse aucun doute sur la nature du don, y compris du don de soi, et apparaît avec une force confondante dans les commentaires dont Mme Numance accompagne la débâcle annoncée, programmée par Firmin. Son mari remarque ainsi, alors qu'elle vient d'accomplir les dernières démarches qui les dépouillent de leur fortune :

- Tu as l'air de t'être bien amusée.

- Trop. J'en avais scrupule. Tu sais combien je peux être féroce dans cette façon de combattre. J'ai vraiment là, chéri, un orgueil indomptable dont il faudra bien qu'un jour je me punisse, si Dieu ne le fait pas. Il était à moitié effondré dans les plâtras de ses combinaisons écroulées et, ne suis-je pas allée jusqu'à refuser les garanties de l'enregistrement ? C'était comme si j'avais mis le pied sur la gorge d'un enfant. Ce que je peux avoir l'âme basse quand il s'agit de donner ! (V, 389)

Dans *Les Grands Chemins* cependant, par ce biais, c'est avant tout le drame d'une impossible fraternité qui s'impose, et précipite l'issue vers une communion par le sacrifice qui s'accompagne, on le sait, d'un effacement complet du monde réel autour du narrateur. La poursuite qui le met aux prises avec son compagnon s'accompagne en effet sans conteste d'une dissolution physique, matérielle qu'il convient de lire comme l'abolition des identités

humaines, corollaire de celle de tout contour moral : le bonheur du vide enfin éprouvé, que le narrateur attribue à l'artiste, le confond soudain avec l'indifférence de la nature, dans laquelle il se jette par un sursaut délibéré qui pulvérise toutes les barrières éthiques. Plongée suicidaire ou élan vers l'absolu, le mouvement qui porte l'artiste semble en effet précipiter sa métamorphose en « corps étranger », entité minérale hissée au rang mythique, un peu comme Langlois, inscrit parmi les astres par la fusion cosmique qu'il opère. Le narrateur s'interroge alors en ces termes, révélateurs de la dimension dont l'artiste se voit désormais chargé, quand la traque et la mise à mort s'imposent comme seules issues :

Je suis là, c'est entendu, mais je suis là, bon comme le pain.

La chose en face à l'air de s'en foutre. J'ai peur. Si c'est lui, ses nouveaux compagnons l'ont-ils changé en pierre ou en arbre ? Est-ce le sort de ceux qui n'ont plus de chez soi ici-bas ? J'ai peur qu'il ait disparu à ce point. (V, 630)

Ce corps transfiguré, cette « chose qui n'a plus de nom dans aucune langue », pour paraphraser le célèbre sermon de Bossuet sur la mort d'Henriette d'Angleterre, tandis que la mort le touche, propose la rencontre du désormais *tout à fait autre*, d'un Grand Autre qui, par delà bien et mal, se confond avec l'absolu. Mais l'atteinte de ce « corps glorieux » suppose aussi, chez le narrateur, sa part de renoncement, l'extinction d'un désir volontairement sacrifié, selon les termes déjà rencontrés à propos de Mme Numance, et qui fait coïncider l'absolu avec une mort, au moins symbolique. Or la mort qui, comme le souligne très bien Lévinas à propos des avancées décisives procurées par Heidegger en la matière⁹, est dès lors perçue davantage comme état que comme événement, diffuse un halo de négativité au contact duquel se dissolvent toutes les valeurs sociales : le renoncement le plus abouti ne peut jamais que répondre au besoin d'être soi, « besoin naturel » (V, 605) au même titre que l'argent, désigné ainsi ironiquement selon une trop évidente

⁹ Dans *Éthique et infini*, Lévinas souligne en effet combien la thèse heideggerienne soutenue dans *Être et temps* se veut novatrice, en ce qu'elle envisage avant tout le caractère verbal du mot « être » et décrit l'accès au néant selon la temporalité qui définit l'angoisse existentielle. Lévinas énonce ainsi, *op. cit.*, p. 31 : « Pour Heidegger, on n'« accède » pas au néant par une série de démarches théorétiques, mais dans l'angoisse d'un accès direct et irréductible. L'existence elle-même, comme par l'effet d'une intentionnalité, est animée d'un sens, du sens ontologique primordial du néant. » Et Lévinas de poursuivre en évoquant le retentissement fondamental d'un tel mode de représentation de l'existence sur toute la pensée du XX^e siècle.

référence freudienne, et trace ainsi les perspectives infinies, dans l'ordre du social, de l'intéressement.

La gratuité n'apparaît plus alors que dans le prolongement du sacrifice, qui est aussi le domaine privilégié de l'art et qui y participe, cependant que l'élaboration de l'œuvre, conquise sur les impératifs utilitaires de la vie, peut désormais s'élever, de ce fait, dans sa stricte gratuité : on comprend mieux le statut invariable des ces narrateurs, tous déclassés ou retirés du monde, dans l'obsession désormais assumée de constituer dans et par le récit un univers préhensible, et jusqu'au narrateur des *Grands Chemins* qui, dans l'ellipse finale, prépare un jour nouveau qui clame évidemment sa renaissance.

On peut cependant ajouter qu'au niveau du récit, la résolution finale elle-même, au regard des relations particulières nouées avec l'artiste, ne peut apparaître qu'insatisfaisante, notamment en ce que le sacrifice consenti et concerté ne prend appui, on l'a vu, que sur le renoncement à un être vil, un réprouvé par moments objet de haine qui ne vaut que par les jeux gratuits qu'il dispense, et la protection sans fondement qu'il appelle justement de la part du narrateur. La haine, la bassesse et surtout la plus parfaite ingratitude de l'artiste sont ainsi soulignées sans cesse non comme marque d'une psychologie romanesque, mais pour mettre à jour une forme d'amitié paradoxale où l'objet ne compte pour rien et ne vaut que dans les ressources d'expression qu'y puise le sujet qui l'exerce. Aux antipodes d'un idéalisme qu'il achève de liquider, Giono fonde, on peut le dire, à travers les *Chroniques romanesques*, une souveraineté du Verbe perceptible notamment dans l'aisance de la mise à mort et le caractère insolite, au regard du contexte, de la conclusion : « C'est beau l'amitié », une amitié alors réinventée à l'aune d'exigences métaphysiques auxquelles peut seule répondre l'œuvre achevée, parce que, dans l'ordre du réel, elle s'exerce sans aucun espoir de Rédemption.

Ni roman d'apprentissage, ni roman d'une fraternité à conquérir, comme prétendent s'y conformer nombre de « chroniques » de l'époque contemporaine, telle *La Condition humaine* de Malraux, ou, encore plus proche dans le temps, *La Peste* de Camus, *Les Grands Chemins*, conforme en cela au projet d'ensemble des *Chroniques romanesques*, gagne sa spécificité de par

l'expression de valeurs sans fondement, délibérément ruinées pour entraîner, en retour, la transfiguration et la conversion métaphysique opérée par le récit, en particulier ici dans le spectacle constamment sauvegardé d'un éternel présent.

2. Un devoir sacré ? Les *Chroniques romanesques* face au problème de l'éthique

L'impossibilité éthique dont témoignent les *Chroniques romanesques* n'exclut en aucune manière l'intégration de cette même éthique, sa mise en forme au cœur de l'œuvre achevée. En effet si, dans une réalité dont les *Chroniques* cherchent à tout le moins à présenter le reflet, la frontière entre bien et mal s'avère des plus fuyantes ; si, de même, la liberté humaine se trouve, conformément à la perspective tragique, radicalement suspendue au déterminisme passionnel, demeure pourtant une éthique de la préservation en actes dont Langlois représente la figure emblématique : de fait le héros, privé de toute psychologie comme de toute évocation interne, apparaît comme un « actant » pur et simple, dont le dénuement même révèle la dimension essentielle, le rôle décisif dans la sauvegarde physique de la communauté.

Certes aucun repère ne permet d'établir, dans l'absolu, ce qu'il serait convenu d'appeler une nomenclature du péché, mais le bien et le mal n'en

restent pas moins liés à un état social, soumis à tous les mouvements de l'Histoire et aux révolutions mentales qu'ils drainent, même si continue de s'affirmer la primauté de l'individu, dont le mécanisme passionnel se contente alors d'emprunter les motifs ponctuels fournis par la civilisation. Toute la production historique et politique de Giono, depuis les textes sur Machiavel jusqu'au *Désastre de Pavie*, affiche ainsi le rôle moteur du désir dans les avancées successives de l'Histoire, qui ne manifestent jamais que la prééminence du temps et la relativité de valeurs proprement inexistantes en soi, conformément d'ailleurs au relativisme radical inspiré par Pascal. Le divertissement, et le divertissement cruel en particulier, revêtu par la raison politique d'une impunité fondamentale, s'exprime obstinément chez Giono comme l'unique ressort de l'évolution historique. C'est là bien sûr, le sens imprimé à l'action de Langlois, dans un souci pourtant manifeste de conférer au récit une dimension éthique qui excède celui de la fable, pour imprimer à sa structure même un retentissement éthique encore à établir.

Dans *Un roi sans divertissement*, Giono propose pourtant un exemple intermédiaire entre la tentation du plan fixe, qui semble correspondre, dans les grands romans qui précèdent, comme *Le Chant du monde*, à un en deçà de l'Histoire, et la mise à distance dérisoire de toutes les marques liées aux signes des temps, qu'il s'agisse de situation politique ou d'état de civilisation. La communauté du Trièves à laquelle se consacre la chronique fait alors figure de micro-société dont l'autarcie garantit en quelque sorte la mise à nu des données fondamentales de la condition humaine. Dans ces conditions, la sûreté cautionnée par la présence de Langlois paraît seulement impartie à la survie physique de la communauté et, dans une moindre mesure, à son harmonie économique et sociale : la protection des « utiles » n'interdit pas pour autant, on l'a vu, l'exercice d'un cérémonial sacré qui révèle ainsi la profondeur de ses enjeux, et lui assure une finalité religieuse. Le bien, ici – et à cet égard les *Chroniques romanesques* se situent dans une parfaite continuité vis-à-vis des choix qui fondent l'identité de l'Occident, même si elles en énoncent les limites – se confond sans conteste avec l'utile, le mal avec la menace véhiculée

par les « nuisibles », tous deux s'excluant mutuellement au contact d'un domaine sacré sur lequel, précisément, s'érige l'œuvre d'art.

Or, l'action de Langlois qui, à ce titre, appelle le témoignage de la chronique, en même temps qu'elle jugule la menace qui pointe avec l'hiver, suscite, remarquons-le, un renforcement du lien communautaire et l'invention d'un nouvel état social qui tient à distance autant la violence intemporelle que le leurre historique. On retrouve à cette occasion, même réduite à quelques incidences ponctuelles, l'utopie sociale, collectiviste et libertaire largement développée dans *Que ma joie demeure*, et vouée au sort que l'on sait :

Ainsi, dans les registres de l'état civil de la commune et dans les archives notariales de Prébois, il reste des traces de la tentative que, pendant le printemps et l'été 44, les gens d'ici firent pour vivre en dehors du système ordinaire. (III, 482)

En dépit de l'échec, que manifeste évidemment le sort du justicier, l'incidence de ces « tentatives » demeure pourtant assez forte pour que, dans le présent de la narration, émergent encore les traces de cette expérience sans précédent : fondations, legs, mécénat, adoptions, transmissions et répartitions de biens soulignent une fois encore l'incidence sacrée du don, renouvellent et pérennisent alors un état social en équilibre périlleux et maintenu dans son intégrité par l'intrusion de la violence autant que par le sursaut d'ordre religieux qu'il génère. Se voit retardée par là même la dissolution qu'engendre l'utilitarisme restrictif du monde profane, la froideur et la solitude qui, dans *Noé*, diffusent la marque de l'ère industrielle et de l'état moderne. Dans cette dernière chronique en effet, la Babylone contemporaine, au sens strict, à laquelle Giono se plaît à donner libre cours, forme un univers composite, souvent corrompu, mais pour le moins sublimé parce que totalement inventé, et par là même placé, pour le coup, en concurrence avec le monde créé. La ville profane et prosaïque ne gagne que d'être transfigurée, déconnectée du mode de production utile qui l'a engendrée, tout comme, d'une certaine façon, l'action cruelle conduite par les assassins d'*Un roi sans divertissement* ne se voit pourvue d'une beauté concevable que dans l'intercession proposée par le récit.

Alors, bien que vouée à l'échec que lui opposent ses propres limites, autant que par ce syndrome du déserteur qui conduit celui qui en est investi sur

des chemins de fuite, la mission de Langlois n'en suit pas moins une ligne éthique qui, même menacée par ce qui la dépasse, comme l'individu par l'ordre infini du monde, revendique à juste titre sa validité dans le temps et son maintien dans l'ordre du sacré dont elle se réclame. C'est en ce sens que le dénouement du récit, loin de représenter une impasse, apparaît d'un certain côté comme une autre issue possible. Le meurtre ou, à plus forte raison, le suicide, proposent une forme de libération, une réponse radicale aux contingences et aux compromis qui confinent en quelque sorte à l'absolu, réalisé en particulier par le décorum tragique qui, dans *L'Iris de Suse*, accompagne la disparition de la baronne de Quelte et de Murataure, mort violente où la désintégration garantit l'emprise du vertige, ce qu'annonce déjà, selon un principe plus nettement lié au maintien de la cité, la fin de Langlois. Aussi bien, dans les commentaires dont il accompagne *Un roi sans divertissement*, Giono insiste-t-il sur la primauté d'une ligne éthique qui indique dans le suicide la solution ultime, investie alors d'une fonction ambivalente, à la fois la promesse d'accéder à l'indifférencié et la sauvegarde, dans les temps profanes, de la loi ; la transgression chez Langlois, mais d'abord aux yeux des spectateurs que nous sommes destinés à demeurer, sonne d'abord comme la validation du sacré dont l'exercice délibéré et souverain coïncide avec la mort et rejoint le franchissement de l'interdit.

Aussi n'est-ce point préjuger de nos conclusions que d'invoquer à nouveau Bataille, alors qu'apparaît de manière définitive l'enjeu qui s'attache ici à la littérature, en particulier à la négativité qui hante le récit et le fonde. L'avant-propos de *La Littérature et le mal* se veut à cet égard sans équivoque et permet sans conteste d'éclairer l'entreprise éthique à laquelle Giono entend lier l'itinéraire de Langlois dans *Un roi sans divertissement* :

La littérature est l'essentiel ou n'est rien. Le Mal – une forme aiguë du Mal – dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une hypermorale.¹⁰

¹⁰ Georges Bataille, *La Littérature et le mal*, *op. cit.*, p. 9. Notre hypothèse concernant l'interprétation du suicide de Langlois se trouverait alors confirmée par telle analyse du récit de mort chez Bataille qui, prenant pour objet précis *L'Abbé C.*, expose, dans la suite de la perspective tragique décelée par Bataille dans son commentaire de *Wuthering Heights* d'Emily Brontë (*La Littérature et le mal*) : « [...] C'est bien par hypermorale du Mal pur que

A cette sacralisation de la littérature opérée par la modernité et sur laquelle nous reviendrons, on pourra donc confronter la vision éthique que Giono livre a posteriori de sa première *Chronique*, conçue comme « le drame du justicier » dont le dénouement est évoqué, pour Jean Amrouche, dans les termes suivants :

[...] Il voit le sang de l'oie sur la neige et il constate que le rapport du rouge et du blanc lui donne une joie si indicible que, à partir de ce moment-là, il n'y a pas d'autre issue que de participer à cette joie ou de se supprimer et il se supprime. [...] Autrement dit, il s'applique sa propre justice, la justice qu'il avait appliquée aux autres. Il est justicier. Ne perdons pas de vue que Langlois est, d'un autre côté, un capitaine de gendarmerie. C'est un homme qui a l'habitude d'appliquer la loi. Il l'applique, cette loi, à lui-même, qui est un assassin en puissance.¹¹

Ce que Giono omet cependant, c'est que l'application de la loi, et jusque dans ses conséquences dernières, relève d'une expérience du sacré, autrement dit qu'elle a trait à l'être, à sa négation ou à son maintien, à la négativité qui œuvre de toute façon au cœur du devenir, et qu'elle place précisément Langlois en suspens, parce qu'il se situe aux confins de la loi. Le revers du monde qu'il défend ouvre en effet sur un univers sans mesure, dont l'absence de limites apparaît comme un gage de beauté, du moins comme la voie débouchant sur une expérience fondamentale à l'occasion de laquelle surgit l'essence du monde. La poursuite qui conduit Frédéric II sur les traces de l'assassin, en s'ordonnant autour d'images concrètes, rappelle alors la prééminence d'un monde rendu à sa virginité originelle, dépourvu de toute barrière institutionnelle et qui confère ainsi à l'individu la pleine responsabilité de ses actes, en particulier dans le face-à-face qui le voue à la menace universelle. L'espace, soudain, s'accorde à ce qui se devine d'une expérience intérieure dans laquelle le narrateur s'introduit incidemment, qui se traduit dans l'évidence éclatante d'un spectacle de démesure, en un espace dominé par la blancheur et départi, jusque dans sa violence sauvage, du joug de la loi. La « géographie d'un nouveau monde » qui se laisse appréhender un instant

s'expliquent le suicide de Robert et celui de son frère. » Gilles Ernst, *Georges Bataille - Analyse du récit de mort*, P.U.F., « Écrivains », 1993, p. 98.

¹¹ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, p. 286.

coïncide alors pleinement avec une conception éthique renouvelée, accordée à la démesure naturelle qui met en cause et justifie tout à la fois les interdits posés par la civilisation :

Frédéric II gardera de cette poursuite un souvenir *renard*. Quand il parlera du pays de derrière l'Archat, il en parlera comme Colomb devait parler des Indes orientales. Sa vision des choses était ordonnée autour de nouvelles nécessités. (III, 495)

On comprend mieux, dans le cours du récit, la mention récurrente d'actes de profanation, validés en images pour ouvrir, dans le cadre figuré du corps social comme dans l'enveloppe des corps matériels une brèche susceptible de libérer les flux, de rendre à l'infini ce qui, un instant, s'est laissé contenir et conduire à la faveur d'un corps. Ce syndrome de l'ouverture, qui n'est pas cantonné, d'ailleurs, au seul champ des *Chroniques romanesques*, et fonde en archétype un désir de profanation qui désigne en retour l'imminence du sacré, peut alors s'arroger tout un pan de l'imaginaire collectif décelable dans le vaste réseau intertextuel tissé par *Un roi sans divertissement*, au sein duquel le *Perceval* de Chrétien de Troyes joue évidemment un rôle déterminant. Dans ce contexte, Langlois, personnage-clé gagne donc à se tenir sur la brèche, conformément aux exigences qui distinguent son rôle de gardien du sacré et qui le tiennent malgré tout sous influence des forces qu'il entend pourtant maintenir à distance. Ce caractère foncièrement ambigu de l'officiant, si incontestablement repéré aussi bien par la science analytique que par les fondateurs de la sociologie moderne¹², ne parvient pour autant jamais à entamer la souveraineté indispensable de la loi : celle-ci ne sort en rien affaiblie de la transgression, quand celle-ci se voit sanctionnée par le foudroiement, et cautionnée par la transe vertigineuse qui est son lot. Il ne s'agit là cependant que d'un paroxysme qui invite, en amont, le pourvoyeur du sacré à façonner les marques d'un rituel apte à assurer l'intégrité sociale. La

¹² Voir en particulier le chapitre consacré par Roger Caillois à « l'ambiguïté du sacré », dans *L'Homme et le sacré*, *op. cit.*, pp. 41 et sq. . Caillois note ainsi, pp. 45-46 : « Il résulte que la souillure et la sainteté, même dûment identifiées, conseillent également une certaine prudence et représentent, en face du monde de l'usage commun, les deux pôles d'un domaine redoutable. C'est pourquoi un terme unique les désigne si souvent jusque dans les civilisations les plus avancées. »

chasse au loup s'annonce ainsi, par exemple, comme il a déjà été mentionné, par un dispositif qui aiguise les liens, rend indispensable les relations et cantonne chacun à la mesure des exigences du rôle qu'il est censé tenir, comme pour faire jouer avec toute la subtilité nécessaire le moindre élément du corps social alors validé au regard de la transgression qui se dessine. Le passage en revue des troupes par Langlois, déjà partiellement cité, révèle en effet, également, une connaissance humaine hors de toute mesure qui qualifie chaque membre de la communauté dans sa spécificité incontournable :

Un tel, fils d'un tel, père d'un tel sera à tel endroit à tel moment. Il aura à sa gauche Baculard » (Il précisait : le fils, et il précisait encore : « Je dis le fils parce que je sais que le fils... »)

Et alors, c'étaient non seulement le nom et le parentage mais les particularités de chacun, les vertus les plus secrètes [...]. (III, 526)

Le motif de la chasse, directement hérité de Pascal et des exemples récurrents de divertissements fournis dans les *Pensées*¹³, fait, dans ce cadre, largement office de prétexte, devient ainsi, subtilement détourné, la marque d'une aspiration au sacré qui, débouchant sur la mise à mort, avalise par là même les constructions dont s'est lentement dotée la civilisation. Dépouillant le divertissement de sa coutumière futilité, on l'a vu, la chronique fixe les bornes d'une éthique que le texte, à son tour, inscrit entre ses lignes. En effet, si le contenu du récit invite à assister au maintien de la loi, il n'en demeure pas moins évident que l'œuvre, de par sa teneur prométhéenne, s'affiche comme le résultat d'une transgression qui autorise le déchaînement des instincts et suppose conjointement l'intercession tangible du récit portant en lui-même l'assurance de sa propre négation.

Le dénouement d'*Un roi sans divertissement* en fournit, de la façon la plus convaincante, l'expression, mais plus encore les autres *Chroniques*, parce qu'elles participent de la débâcle programmée de la loi. La « Chute de

¹³ On peut penser, par exemple, au fragment 168 de l'édition Sellier, consacré au divertissement, et qu'on peut même considérer, dans une large mesure, comme une source possible de l'épisode de la chasse au loup dans *Un roi sans divertissement* : celui-ci contient en effet, parmi les exemples chers à Pascal, d'amples développements consacrés à la chasse, dont cette formule conclusive, restée célèbre : « Raison pourquoi on aime mieux la chasse que la prise », *op. cit.*, p. 216. Sur l'intertextualité pascalienne, voir Mireille Sacotte, *op. cit.*, p. 37, ainsi que le texte de Pascal reproduit dans les appendices, p. 166.

Constantinople », projetée dans les carnets qui couvrent la période de la drôle de guerre, devient ainsi moins la conséquence d'un effondrement historique de la civilisation, consécutif de l'offensive qui, en mai 1940, précipite l'Occident dans le chaos, que d'une dissolution de toutes les valeurs humanistes, qui conduisent des esquisses recueillies dans *L'Eau vive*, « Promenade de la mort » et « Description de Marseille le 16 octobre 1939 », à l'entreprise monumentale des *Chroniques romanesques*, *Noé* en particulier, qui s'en fait directement l'écho.

La société de Châtillon par exemple, dans *Les Ames fortes*, offre la peinture d'un microcosme pétri de convenances, mais où chaque geste, chaque trait, au moins dans la version de Thérèse, trahit l'ambition la plus noire, le plus secret désarroï, qui conduit aussi à tous les recours de la puissance et de l'assujettissement propres à satisfaire le désir « d'être quelqu'un ». Dans ce contexte, la bienséance, la prospérité affichée ou les marques de charité n'apparaissent plus que comme les moyens privilégiés, les masques qui révèlent en retour l'inanité des sentiments, et dénoncent par là même l'illusion grossière du mérite, valeur bourgeoise par excellence que même les commentaires avisés du Contre viennent battre en brèche. Qu'on se reporte par exemple au passage consacré à l'arrivée de Thérèse et de Firmin à Châtillon, dans lequel ce dernier convoite les premiers appuis qui vont lui permettre d'asseoir son ambition, par le mensonge et le faux-semblant :

Firmin connaît le prix de ce qu'ici (et partout) les bourgeois appellent la *bonne volonté*. Il faut qu'on dise : « Vous avez vu comme elle était pâle, la pauvre, mais comme elle a *de la bonne volonté* ! » Pour des gens comme Thérèse et comme Firmin, la *bonne volonté* est la clé qui ouvre les portes. Ce qu'il faut éviter surtout, c'est paraître au *dernier degré* de la misère. Les bourgeois ne supportent pas le *dernier degré*. Etre au *dernier degré* ou simplement le paraître, et toutes les portes se ferment. Les gens sont sensibles. Il y a des choses qu'ils ne peuvent pas voir. (V, 305)

Les expressions en italiques, qui s'opposent symétriquement ici, dessinent en effet deux ordres divergents qui discréditent toutes les valeurs héritées de la morale et condamnent les relations sociales au seul impératif des effets, déterminant par là même la ruine d'un humanisme déjà fort ébranlé, maintenant dissout au contact d'une nature prête à révéler son emprise. Le prestige surfait du mérite, clé de voûte du progressisme bourgeois, se trouve

ainsi battue en brèche par l'image du paria, ces trimardeurs que Firmin ne cesse de faire poindre dans l'horizon existentiel de Thérèse et qui feront la fortune des *Grands Chemins*, individus gagnés par la dérélition et réduits à leur seule *ipséité*¹⁴ dans la débâcle des valeurs qui accompagne la ruine, qu'elle soit physique, morale ou matérielle. Pour autant, les apparences n'en sont pas moins sauvegardées dans un discours qui se veut rien moins qu'une critique sociale, défiant tous les systèmes par la tenue d'une position foncièrement antiphilosophique où ne demeure patent que le désir d'être, au mieux d'en jouir pour la bonne marche d'un ordre naturel, incontournable, dont se fait l'écho tel passage aux accents étroitement inspirés du réalisme de Machiavel :

Châtillon ne faisait pas de bruit. Tout le monde y battait doucement son beurre. Personne ne mettait de bâton dans les roues à personne. Il y avait un dimanche par semaine, comme partout. Tu avais un commerce : tu savais où était ton nord et ton sud. Les foires étaient les plus belles de la région. Rien qu'avec les vitrines, tu aurais pu nourrir l'armée d'Afrique. Tout ça, parce qu'on savait étouffer les cris. (V, 408)

Aux certitudes qui bornent l'existence des « familles portant le dais », et dont le dais sert précisément à voiler de plus secrètes ambitions, d'une nature foncière qu'appuie la référence liturgique, le discours de Thérèse oppose un mélange de prospérité et de compromissions qu'elle sait, pour sa part, très amplement dépasser par le renoncement, mettant un terme à son désir par la dissolution de tout motif, de tout support. Or, dans le même temps, n'est-ce pas à la négation de la fonction figurative du récit que se livrent invariablement tous les narrateurs des *Chroniques*, depuis l'instance polyphonique qui, dans *Un roi sans divertissement*, impose le héros en négatif, jusqu'à la fiction amère que semble conduire le bossu cynique du *Moulin de Pologne* ? Dans une forme enfin accordée à l'amoralisme complet du propos, les *Chroniques* peuvent donc livrer un support foncièrement neuf qui, libéré de toute fonction édifiante

¹⁴ Le terme mérite d'autant plus d'être employé qu'il recouvre au plus juste ce caractère irréductible de l'individu conçu dans toutes ses composantes, en dehors d'une approche trop restrictive, morale ou psychologique : l'*ipséité* renvoie en effet au « fait pour un individu d'être lui-même et distinct de tout autre », acquérant par là même, dans une perspective existentialiste, la responsabilité radicale de son existence (L.-M. Morfaux, *op. cit.*, p. 183). On pourrait ajouter, dans une perspective plus foncièrement ontologique dont se fait notamment l'écho Jankélévitch, que cette *ipséité* reste dans la dépendance étroite de la souveraineté fondamentale de la mort, qui confère aux existences leur caractère unique, trait qui, d'un point de vue historique, fonde précisément, selon Philippe Ariès, la relation moderne de l'Occident avec la mort.

et jusqu'aux impératifs de la représentation, est désormais en mesure d'entretenir, dans un souci esthétique qui supplante alors toute éthique, un discours de vérité que sous-tend la vaste architecture du récit. Ainsi, en dépit des apparences, *Le Moulin de Pologne* constitue à cet égard le point d'orgue d'une esthétique de l'arbitraire, où la noirceur du propos n'est jamais censée que refléter la nature de son auteur, et dépouiller cet homme de loi des atours de la convention : tout comme le médecin-philosophe, lecteur ironique de *L'Esprit des lois* dans *Les Grands Chemins* ou, comme à sa manière, l'artiste, dont le jeu sait s'affranchir de toute règle, le narrateur du *Moulin de Pologne* se livre ainsi à une traversée des apparences, qui n'est certes pas sans produire un délectable effet de sape sur la médiocrité bourgeoise qui se dessine en toile de fond, mais qui vaut surtout comme reflet indubitable d'une nature, d'un tempérament révélé dans sa vérité.

La bourgeoisie provinciale qui s'y fait jour, comme partout ailleurs dans les *Chroniques*, présente à son tour le tableau du moralisme et du mercantilisme triomphants, mais surplombant ici toutes les étapes de la modernité, depuis le parlementarisme balbutiant de la Monarchie de Juillet, époque d'*Un roi sans divertissement*, jusqu'au retour aux affaires qui clôt la Seconde Guerre mondiale et replace l'Occident sur les rails d'un progressisme insolent : de fait, les *Chroniques* ne se feront l'écho de sa ruine définitive que dans les quelques saillies qui forment le propos historique et politique des *Grands Chemins*. Le narrateur confiné dans son moulin à huile après les premières offensives de l'hiver ne ménage pourtant pas ses peines lorsqu'il s'affiche en quête d'un motif apte à dissiper la torpeur alentour :

Je vais un peu écouter la radio [...]. Il n'y a rien du tout là-dedans. Qu'est-ce que vous voulez que ça me foute, l'Indochine ou M. Vincent Auriol ? Si : tout compte fait, c'est un bruit ; c'est un type qui parle. S'il était là, on pourrait l'utiliser deux minutes à voir la gueule qu'il a devant la porte rouge du poêle ; mais, il n'est pas là et, naturellement, on le déteste. (V, 539)

Dans *Le Moulin de Pologne*, qui se referme sur le même contexte historique, s'exprime pourtant en outre une dénonciation interne, dans

l'identification du narrateur à l'ignominie de sa création, ce récit inepte et sordide qui ne peut pourtant s'empêcher de s'élever à l'encontre d'une survie végétative, celle que signe l'avitissement et la dénaturation du dernier des Coste. La dissolution du sacré qui, à tout le moins, semblait encore incomber à cette famille aristocratique dans sa responsabilité à assurer continence et protection, conduit donc à l'extinction sans retour de la loi, désormais réduite à former l'opportun dispositif propre à assurer la prospérité mercantile des nouvelles générations. Pierre de M., qui annonce pourtant la fuite et la débauche de son descendant, Léonce, se voit en effet pourvu de qualités qui, un peu à la manière dont s'y attelleront *Les Récits de la demi-brigade*, proclament la « fin des héros » et ne sont pas sans indiquer quelque regret dans l'extinction de cette aristocratie spontanée, en charge d'un loi non écrite :

On peut croire qu'avec la corpulence et le bloc de sang qu'on lui voit, Pierre de M. se contente de la gueuse qu'il court. Toute la légende qui s'occupe de lui traite en effet de ce sujet. Cependant, nous le voyons agir une fois ou deux de façon telle qu'il fait penser à une sorte d'élégance d'esprit, notamment en ce qui concerne la sauvagine qui pille les vergers. Il écrit (sa lettre est au dossier) : « Il est de mon devoir de me nommer lieutenant de l'ouvetier sur mes propres terres et de débarrasser le monde de la vermine. » Sa lettre, d'une écriture enfantine mais très appliquée, est comme une rose quand on a parcouru le dossier d'ordures précédent. J'avoue que j'ai été touché par le mot « *devoir* » et par « *débarrasser moi-même le monde de la vermine.* » Cela est généreux. (V, 673)

Si les motifs d'admiration tombent à plat et dénoncent la vilénie d'un esprit étroit et frileux, demeure pourtant, par delà cette « légende » qu'il entend réduire, la mention d'anecdotes qui rapprochent incidemment Pierre de M. du héros d'*Un roi sans divertissement*, une fois ôtée la solennité du cérémonial, cantonné ici à la seule protection des âmes. Le relais assuré par la correspondance à laquelle consent Pierre de M. et qui assure le maintien de la loi, affirme ainsi la subsistance d'une éthique en actes gagée sur l'intercession de la chronique. Tout comme *Un roi sans divertissement*, mais selon la perspective teintée de distance et d'amertume adoptée par la suite, dans « L'Écossais ou la fin des héros », *Le Moulin de Pologne*, notamment à travers la mention récurrente du destin, proclame un au-delà de la loi qui, étendu à l'humanité, signe aussi sa misère et la déréliction qui la frappe : Pierre de M.,

en ce sens, anticipe sur les constats implacables que draine, dans l'allégresse et le détachement narratif qui les caractérisent, *Les Récits de la demi-brigade*.

Les commentaires d'Achille, qui dessine une nouvelle figure du supérieur hiérarchique de Langlois, au regard de la loi comme en terme de *connaissance*, selon le trait déjà adopté pour le procureur royal dans *Un roi sans divertissement*, assignent ainsi à la fin de l'Écossais, acculé au suicide, une valeur exemplaire qui prolonge et éclaire la teneur de la dernière *Chronique*. Aux objections qu'il expose quant à la nécessité d'une telle issue, Achille se voit en effet rétorquer une sorte de manifeste de la raison politique qui ouvre les temps modernes et relègue le code moral de l'ancienne aristocratie, celle partagée aussi par Langlois, au rang de *fiction*, destinée à alimenter l'idéalisme au second degré du *Hussard sur le toit* et du *Bonheur fou*. L'Écossais, nouveau double, et aussi nouvel avatar¹⁵ de Langlois, décidé à se procurer le « nec plus ultra » de l'honneur au prix de sa propre mort, se trouve de fait sacrifié et supplanté au nom d'une raison d'état qui tue en germes tout sens de la responsabilité et dépouille l'homme de la conduite de sa propre vie, fût-elle soumise au déterminisme passionnel. Dans ce contexte, on mesure l'incidence d'une conclusion qui relègue la seule éthique au rang du divertissement, et fonde le providentialisme d'état à ôter aux hommes jusqu'à la maîtrise de leur propre mort, cette mort qui, lentement, depuis le Moyen Age, s'est vue destinée à assurer conjointement l'identité des individus¹⁶ :

Savez-vous comment on ferait la campagne de France de nos jours ? Autour d'une table, avec des petits papiers. Ceux des avant-postes, on ne leur demande plus que d'être de pauvres couillons [...]. J'ai eu ce matin une longue conversation au

¹⁵ A cet égard, l'article de Jacques Chabot, « La Fin des héros et la finalité de l'écriture », *L'Humeur belle*, Presses de l'Université de Provence, 1992, pp. 293 *et sq.* précise au mieux le sens de cette « fin dernière » aux retentissements esthétiques profonds que constitue ce *Récit de la demi-brigade*, propre à éclairer toute l'évolution des *Chroniques*, et en particulier l'échec revendiqué et cultivé si caractéristique du *Moulin de Pologne*.

¹⁶ On peut se reporter, à ce propos, aux analyses de Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Ed. du Seuil, « Points histoire », 1975, en particulier le chapitre intitulé « La mort apprivoisée », pp. 17 *et sq.*, où l'auteur montre en quoi les temps modernes se fondent sur une représentation renouvelée de la mort, dans laquelle l'individu se dégage du corps social en accédant à une vision propre et irréductible de son existence, bornée par le caractère unique de sa fin et par la forme qu'elle assigne à son parcours existentiel. Sans entrer dans le détail des conséquences religieuses d'une telle évolution, on voit combien cette relation unique de l'individu à sa propre mort peut recouvrir d'incidences dans le cas des *Chroniques romanesques*, en particulier à travers le statut de leurs différents narrateurs.

cours de laquelle j'ai dit ce que je croyais jusqu'ici être quelques paroles sensées. On m'a dit : « Vous n'avez pas à choisir entre une belle mort et une miteuse. C'est nous (c'est à dire l'Etat ou les quelques types qui en tiennent lieu), c'est nous qui avons seuls le droit (et le devoir, a-t-on ajouté) de vous envoyer à la mort la plus utile. (V, 120)

Les « avant-postes du progrès » épinglés en leur temps par le clairvoyant Conrad, ou par Giono lui-même dès *Le Grand Troupeau*, et qui trouvent ici, selon un cynisme consommé, leur plein usage, condamnent ainsi ceux qui les animent à se faire broyer par l'omnipotence d'un ordre totalitaire, foule hagarde et anonyme de *Noé* ou foyers sinistres qui, dans *Le Moulin de Pologne*, révèlent l'envers de la vie privée pour mieux cerner la faillite de la loi dans les temps historiques. Simultanément, c'est aussi ce qui, des siècles durant, et sous diverses formes, est apparu comme la « bonne mort »¹⁷, inscrite dans une perspective strictement religieuse ou eschatologique, ou bien dans ce qui, plus couramment, en fait office, l'adhésion à un code sacré qui, avec l'avènement de la bourgeoisie sous l'ère industrielle, cède la place à ce que les cyniques au pouvoir désignent, par euphémisme, comme une « mort utile ». Prenons-y garde en ce qui concerne les dynastes de *Noé*, passés des hauts faits d'armes à une guerre économique impitoyable, mais tous liés à un passé encore récent et néanmoins mythique, et tous éclairés d'une grâce qui les confine, en dernier ressort, à la ruine : la vision mythique, dans ce cas, supprime évidemment toute profession de réalisme.

Car les *Chroniques*, par le fait, prennent acte des bouleversements modernes qui marquent la représentation de la mort, dépourvue alors de l'empire du sacré pour ne plus désigner qu'un vide favorisant la mobilité sociale et l'opportunisme politique, évolution qui, depuis l'agonie pitoyable et

¹⁷ A bien des égards, l'héroïsme subsistant, aussi bien dans les *Chroniques romanesques* que dans le cycle du Hussard, apparaît très nettement comme une survivance de ce que Ph. Ariès, entre autres définit comme la « bonne mort », autre nom de ce qu'on pourrait appeler le souci de la mort chrétienne, conforme aux inquiétudes et aux préoccupations éthique qui se dessinent à la fin du Moyen Age : dans *Le Bonheur fou*, par exemple, Angelo ne se montre-t-il pas effondré par la perspective d'une mort accidentelle, anonyme, causée par ces balles perdues caractéristiques des combats modernes ? A l'inverse, le suicide de Langlois, tout comme le vœu de Coste en faveur d'une mort paisible ne peuvent-ils s'appréhender comme la revendication d'une maîtrise toujours affirmée de l'individu sur son destin ? Dans tous les cas, c'est toujours la parole narrative qui semble investie du dernier mot ; à charge au récit, comme c'est le cas en particulier pour *Le Moulin de Pologne*, de convertir en une ligne signifiante ce qui demeure impossible à appréhender à l'intérieur de l'existence, fût-ce pour dire l'indétermination et l'inachèvement d'une existence perpétuelle.

solitaire d'Ivan Illitch, dans *La Mort d'Ivan Illitch* de Tolstoï, s'est renforcée d'une violence, d'une cruauté que Giono déjoue à force d'excès parodique : le ballet des notaires autour de la Commanderie et du Moulin de Pologne en déroute, se trouve sans conteste supplanté, en la matière, par la figure accomplie, exemplaire de par sa stature hors de toute mesure, d'Empereur Jules engagé dans ce combat de haute lutte qui lui assure l'hégémonie sur toutes les compagnies maritimes. Qu'on compare à ce sujet l'extrait suivant, tiré du second chapitre du *Moulin de Pologne*, avec les suicides en cascades qui suivent les premières offensives de la « maison Empereur » :

Les hommes de loi s'occupèrent du Moulin de Pologne. Avec Julie, ils avaient trouvé à qui parler, ou plus exactement, à qui ne pas parler. Elle les entretint d'un monde bleu où ils n'avaient que faire. Suivant qu'elle leur montrait le bon ou le mauvais côté du visage, ils étaient enclins à diminuer ou à augmenter leurs pourcentages. Finalement, ils les augmentèrent ; ils étaient trop tentés par cette eau trouble autour de biens sans défense. (V, 688-689)

A l'art de l'ellipse et de l'euphémisme qui, dans ce passage précis, signale la froideur des opérations financières qui participent pourtant du destin sulfureux des Coste, on peut en effet confronter la violence bestiale qui, dans *Noé*, emprunte volontiers le ton volontairement appuyé et parodique d'un traité d'entomologie : les anciens dynastes bas-alpins qui, dans le Marseille de la Belle Epoque, s'instaurent en « vrais maîtres de la démocratie », annoncent en ces termes les combats sans merci qui seront le lot d'Empereur Jules :

Ces anciens habitants de terres sauvages ne pensèrent peut-être pas, mais leur sang pensa instinctivement à ces insectes qui hantaient les landes natales et vivaient, malgré les gels et les orages. (III, 745)

Alors dans l'épisode en question, dominé par un darwinisme latent que Giono conforte par sa pratique assidue des *Souvenirs entomologiques* de Fabre, la raideur stylistique s'estompe au profit d'un lyrisme éclatant qui convertit les pionniers de la modernité en survivances des temps chevaleresques, aussi bien qu'en continuateurs zélés de la sélection naturelle. En une fiction avouée et délibérée, Giono donne ainsi le coup de grâce aux derniers vestiges d'une éthique annihilée. Si le personnage d'Empereur Jules offre malgré tout au

lecteur sa rançon mythique et met en usage la grâce d'une volonté de puissance bien vite entamée par les usages bornés d'une armée de collaborateurs, représentant avec éclat les principes moraux d'une bourgeoisie étroite et mercantile, le tableau des grands combats industriels qui accompagnent l'avènement de la modernité n'en reste pas moins, de manière significative, marqué par la violence sèche et cinglante qui caractérise son époque aux yeux de Giono :

Le dernier adversaire dont les entreprises, la famille et la vie privée avaient reçu impitoyablement de la hache dans les œuvres vives, se suicida mélodramatiquement avec un pistolet dans l'antichambre où il avait supplié qu'on le laissât attendre vainement un mot d'humanité. Empereur Jules, emporté sous les bras par les deux garçons de bureau, regarda la flaque de sang et dit : « Balayez ! (III, 761)

Les considérations sordides autour de la mort du « pauvre Albert », en ouverture des *Ames fortes*, aussi bien que le travail de « digestion » que le narrateur signale à propos des victoires économiques remportées par la maison Empereur participent ainsi semblablement à un lent et sourd processus biologique qui relègue la morale au magasin des accessoires et livre enfin le vrai visage d'un réalisme accompli, réalisme philosophique qui réduit à néant toute les utopies, du « communionisme » de *Que ma joie demeure* à la révolte paysanne qui, dans les essais de la même période, la *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* en particulier, semblent encore vouer la nature et la civilisation à une coexistence pacifique.

A ce titre, *Les Grands Chemins* se situe sans conteste à la croisée de deux voies, en un point où subsistent conjointement des apparences de valeurs, parmi lesquelles l'amitié, et leur négation à l'occasion d'une recherche plus fondamentale qui, empruntant les moyens modernes de l'argent, du jeu ou du fait divers, laisse pourtant encore libre cours à une communion inscrite au seul ordre du sacré. La simple opération de police censée mettre fin à l'artiste, et dont le prosaïsme est souligné par la brutalité de la traque et l'anonymat de la foule sanguinaire lancée à sa poursuite, se voit en effet convertie en expérience intime, en dévoilement d'un principe de communion qui, dans la mort donnée, trouve un accomplissement salutaire. « J'ai été finalement félicité par les gendarmes » signale le narrateur (V, 633), manière de se conformer à un devoir

social, en accord avec la loi, mais transcendé ici par l'accord tacite, si longuement développé, qui le lie à l'artiste dans le meurtre qu'il ordonne.

Le devoir sacré ici, ne coïncide que fortuitement avec le devoir social, et puise son essence au cœur d'un indicible paradoxe : amitié sacrifiée, mais aussi, pour Langlois, maintien de la loi dans la transgression qu'il s'applique, anéantissement de Thérèse dans l'ordre du récit, recherche de l'oubli de Dieu pour les Coste, les *Chroniques romanesques*, contrairement aux considérations abyssales auxquelles donnera cours, dans la décennie suivante, les esquisses de *Cœurs, passions, caractères*, ne visent pas à s'abstraire sans partage de toute considération éthique. Elles en posent certes les limites, en ordonnent l'aspect problématique mais, dans le même temps, en garantissent la pérennité en inversant les données de l'héroïsme tout en clamant, avec une force confondante, la « fin des héros » dans l'époque historique.

De fait, les héros-narrateurs, qui consacrent l'explosion de toutes les catégories connues de la morale, s'illustrent essentiellement par une éthique en actes, qui ordonne la structure du récit et s'instaure en esthétique, c'est-à-dire en une vision du monde inscrite concrètement et indissociablement dans les choix dont les *Chroniques* sont le fruit. Cette fonction d'inscription et de mise à distance ne doit toutefois pas se concevoir comme la simple conséquence d'un processus cathartique, qu'une certaine naïveté artistotélicienne n'a pu invoquer qu'au prix d'un idéalisme étroit, et dont la pensée tragique semble avoir eu raison. Au contraire, il convient de l'envisager comme le reflet fidèle d'un ordre de la nature foncièrement terrible, condamné pour être enfin contemplé à figurer au travers de la médiation du récit. Sans remettre en cause le caractère judicieux de certaines remarques qui, notamment à propos d'*Un roi sans divertissement*, ont permis d'établir à leur juste mesure les enjeux éthiques de l'œuvre¹⁸, on doit toutefois les amender sensiblement à la lumière de l'émergence incontrôlée des instincts, qu'ils s'expriment en actes – « L'étrange usage » du hêtre consenti par M.V. - ou, surtout en paroles : le « petit démarrage de Bergues » trouve, avouons-le, un relais complaisant, même s'il

¹⁸ On pense en particulier à l'article que Peter Poiana consacre à « L'éthique de la lecture dans *Un roi sans divertissement* », *Giono*, numéro spécial de la revue *Obliques*, Presses des Baronnies, 1992, pp. 89 et sq. .

opère à la faveur de la distance et sous couvert de maîtrise rationnelle et esthétique, dans le récit achevé, et nos propres considérations sur la double figure de l'artiste dans *Les Grands Chemins* recouvrent une conception de la création abondamment illustrée par les *Chroniques* : puisant à la fois dans l'intuition d'une beauté de l'indicible et dans la nécessité de sa conversion narrative, elles portent en elles l'instrument de leur propre négation. Récits de vérité, mais tout entiers dévolus à la fiction et à son foisonnement, elles n'entendent donc former que le « portrait de l'artiste par lui-même », dans sa complexité et son caractère irréductible, édifiant, comme on le voit dans *Noé*, sur fond de néant et d'insignifiance, une somme de repères salutaires, non ceux dédiés fallacieusement à la morale, mais ceux-là même qu'ordonne l'intercession tragique de l'œuvre en devenir.

Si l'éthique portée par Langlois, au seuil des *Chroniques*, dévoile d'emblée les limites qui, il faut y insister, la fonde malgré tout, à l'imagination au travail relayée par la teneur tangible du récit d'en assurer le prolongement, et de proposer au besoin revendiqué d'une « croyance » qui, dans *Noé*, constitue le propre du romancier, un ultime refuge valant surtout de par son évanescence. A l'impossibilité d'une éthique, que conditionne l'épreuve indépassable de la communion et les bornes de la connaissance sur lesquelles achoppent le désir à l'œuvre, les *Chroniques* suppléent sans conteste par une recreation du monde où puisse enfin se dire et se donner à voir la beauté du sang et la volupté du crime, comme l'annoncent tels aveux déterminants consentis en marge de *Noé* :

Autrefois, dès que j'étais seul, je rêvais à des napoléonades de passions. J'ai fait mon compte. Je suis moins naïf. J'ai appris à mes dépens qu'il ne faut pas prendre la volée pour le bond et qu'il est indispensable, avant tout, de dissimuler comme une maladie secrète l'inferral besoin de croire.

Je ne veux pas être obligé de compter quand je donne. Mais je n'ai pas su comprendre que, dans ces cas là, il fallait accepter d'être dupe. C'est une science dans laquelle je suis en train de me perfectionner lentement. (III, 705)

La profession de foi qui ouvre, en quelque sorte, la « nouvelle alliance » à laquelle souscrit désormais l'art des *Chroniques*, énonce la nature de ces romans d'apprentissage qui inculquent avant tout celui d'un nouvel art du récit, porteur d'un monde transfiguré, d'un monde auquel l'homme s'est ajouté dans

la représentation enfin visible d'une essence tragique à laquelle la mort, en le rendant à la nature, confère le point final.

3. Ethique et esthétique : la réconciliation impossible ?

En posant le problème en ces termes, conscient d'avoir déjà esquissé des amorces de réponse, on entend surtout attirer l'attention sur le fait que nulle éthique chez Giono n'apparaisse jamais, au préalable, qu'au travers d'une esthétique : la forme, celle imprimée au cours de l'existence, aussi bien que celle parachevée dans l'œuvre, précède invariablement une essence jamais atteinte, sinon par l'intermédiaire des constructions achevées disposées par les *Chroniques* qui, tour à tour, induisent par les regards extérieurs les limites de l'éthique (*Un roi sans divertissement*), puis les annulent dans un perspectivisme narratif propre à souligner les fins dernières d'une humanité en mal d'absolu. La nouvelle mystique qui se profile alors pourrait bien s'envisager comme un esthétisme qui, comblant l'inanité existentielle, confère au destin humain une essence tragique conforme à ce qui, dans la nature, demeure inscrit au compte de l'indicible.

De façon exemplaire, et comme on l'aura déjà pressenti, l'éthique représentée de manière ultime par Langlois ne se veut marquante que du fait qu'elle se révèle dans une façon d'être, dans une tournure qu'on puisse fixer en formes tangibles et dont, précisément, les narrateurs, au sens propre, restent impressionnés par delà les temps. Démultipliée dans sa portée par les spectacles qu'il orchestre, ou auxquels elle donne lieu, l'esthétique induite par

Langlois et dont on a déjà aperçu la fonction proprement liturgique, elle soutient ainsi, dans la distance, toute l'allégresse du récit, un enthousiasme que Giono excelle à distiller en portraits et qui figurent au plus près les « enfances d'un chef » à mille lieues de l'opportunisme politique de son époque, à l'écoute des seules menaces intemporelles et universelles qui forment les invariants de la condition humaine. Le retour de Langlois au village donne ainsi lieu à une évocation en pied qui, loin de faire figure de pause, détermine au contraire, dans le temps du récit comme dans le présent de la narration un positionnement salutaire du spectateur : maintien, respect, distance à l'égard de cet intouchable qui, caracolant sur les frontières de l'inconnaissable, promène avec une noblesse sans égal les marques de l'austérité et du dénuement, loin de toute complaisance romantique dans le face-à-face qu'il entretient avec une nature essentiellement terrible : ce sont là autant de traits qui, dans le commentaire que lui consacre la voix collective, font sens.

C'est ainsi qu'on vit déboucher de la tranchée un cavalier qui venait de Saint Maurice. Il montait un cheval très attirant dans lequel on sentait beaucoup de nerfs, de courbettes et de pètarades que le cavalier dominait fort bien, n'en laissant passer d'entre ses jambes que juste ce qu'il fallait pour une très jolie parade. Le cavalier avait une redingote boutonnée jusqu'au cou, sanglée très étroit, sans brandebourgs, mais un gibus tromblon d'une insolence rare. (III, 505)

Outre les caractéristiques déjà notées, et qui semblent doter Langlois d'une stature infrangible, d'une essence irréductible qui appelle en elle-même le dénouement, il faut surtout prendre en compte les effets dont le présent spectacle se veut prodigue, non seulement dans la résolution proposée finalement par le récit, mais, sur le moment, dans le renforcement du lien communautaire dont Langlois semble marquer le point de cohésion, ravivant aussi tout le bien fondé des conventions sociales :

Nous ne sommes pas fiers de peu, d'habitude ; et même quand il y a des occasions de fierté, nous les tournons et les retournons une bonne douzaine de fois avant de décider que ça en vaut le coup. Mais, cette fois-là, on avait bien l'impression que ça en valait le coup. (III, 506)

Un tel passage, qui prépare étroitement les développements ultérieurs consacrés au cérémonial du sacrifice, en l'absence de tout moyen de

connaissance intime, souligne donc encore une fois la prééminence du pouvoir formel qui, à défaut d'imposer l'ordre funeste qu'il masque, suscite pourtant la délectation d'assister à la victoire sur l'adversité, la contingence, et la débâcle qui menace de toutes parts, à tout le moins à leur confinement « à distance respectueuse ». Si *Un roi sans divertissement* vaut, à cet égard, par son caractère exemplaire, reste à charge pour les autres *Chroniques* d'intégrer, voire de dissoudre cette ligne éthique dans la forme et l'incidence même de leur propos. La disposition emboîtée et convergente des récits vers l'appel du vide auquel répond l'itinéraire de Langlois, et qui, après coup, donne naissance à la légende, véritable *exemplum* pour les temps modernes, laisse alors place, notamment à travers *Noé*, à la saturation narrative qui, attentive aux choix qui la fonde, en souligne pourtant l'arbitraire et la gratuité qui ne constituent que le reflet de leur propre créateur. « L'infernal besoin de croire » qu'y confesse le narrateur et qui, dans l'ordre de l'histoire, discrédite les utopies politiques dont témoignent son engagement passé et son œuvre messianique, trouve pourtant, dans *Noé*, sa satisfaction à l'occasion d'une création envahissante surimposée à la vacuité du réel, formalise l'imminence d'un projet – le fameux voyage à Marseille – qui, à défaut d'être pleinement réalisé, vaut d'abord en tant que tel, dans la détermination qu'il énonce de rendre à l'homme, à travers l'itinéraire de l'artiste, l'entière responsabilité de ses actes.

Ainsi, par une esthétique originale, conciliant surgissement et métamorphose, fulgurance et inachèvement, Giono parvient-il à élaborer une forme qui dise la permanence d'une foi, d'une faculté d'adhésion qui trouve dans la fiction narrative le moyen privilégié de discerner la vérité du monde. Aussi incroyable qu'improbable au regard de l'entendement rationnel, l'univers personnel de Giono parvient cependant miraculeusement à s'imposer aux sens comme à l'intelligence, un peu à la manière dont « Ulysse aux mille ruses », dès *Naissance de l'Odyssee*, récit inaugural par excellence, parvient à imposer le mensonge de ses récits contre les dénonciations platement exactes du dérisoire Télémaque. Ulysse, déjà choisi par Joyce comme « le plus humain

des héros grecs »¹⁹, devient ainsi, par là même, le héros emblématique du nécessaire mensonge métaphysique, relayé par le personnage de Noé pour sa capacité d'absorption et de préservation de toute la création.

C'est ainsi que *Noé* devient aussi le manifeste d'une esthétique totalisante ou, plus exactement, postulant à transmettre l'infinité d'un monde pourtant tout entier imparti à son créateur. On balance alors entre l'alignement des « essais de phrases » qui dénoncent l'intrusion fulgurante de personnages, de situations, de motifs entièrement réductibles à la formule qui les porte, et les développements narratifs en cascade, bondissant de relances en tiroirs pour former la matière authentique d'un roman à *faire* et jamais achevé : une fois encore, c'est l'impossibilité d'une éthique qui transparait, si ce n'est dans l'adhésion sans condition au principe de la fiction romanesque, que suscite en particulier, dans leur évidence incontournable, les formules que le narrateur se plaît à disposer en continu. Devant l'enchaînement vertigineux de toutes les fictions qui s'amorcent, déroulant leurs espaces emboîtés comme un décor multiple, une « nécropole sarrasine » qui témoigne pourtant de l'enchevêtrement infini des existences, c'est la tension vers l'être qui se dessine et engage le narrateur à se faire l'écho de ces propositions, de ces formules fragmentaires et dépourvues d'origine, mais qui énoncent, à leur manière, le hasard originel, la discontinuité dans la perception du réel qui n'exclut d'ailleurs aucunement l'interaction de ses éléments. Les phrases alignées et détachées pourront alors marquer ou non par leurs incidences les développements à venir et trouver ainsi un écho dans le sens établi de l'œuvre définitive :

- Un jour de carnaval, masqués ensemble, perdus dans les pommeraies glacées du côté de Fontaube... Roi, reine, et jeunes plus que la vraie jeunesse. Qui nous reconnaîtrait ? Viens !

¹⁹ On peut penser à ce sujet, en particulier, à la présentation de Joyce par Valéry Larbaud dans l'article donné en préface de *Dubinois*, Gallimard, « Folio », pp. 28 *et sq.*, qu'on pourra compléter par celle du *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, *op. cit.*, pp. 308-312. Larbaud conclut en effet, à propos de l'*Ulysse* de Joyce, *op. cit.*, p. 37 : « [Ulysse] est homme, et le plus complètement humain de tous les héros du cycle épique. » Gageons que c'est, entre autres, pour la même raison que Giono choisit d'en faire son premier héros dans *Naissance de l'Odyssee*, tandis que la référence nous semble constamment sous-jacente dans *Noé*.

- Le visage long, fort délicat et blanc, ayant aux joues comme du vermillon d'Espagne, aux lèvres aussi ; un bel œil, le front avancé, le nez bien fait, cheveux un peu châains et abattus, jambes minces... (III, 637)

Que ces essais suscitent, comme le dernier, une réflexion ou une tentative de compte-rendu à propos de ses développements possibles, ou se perdent en un pur élan poétique, motif à peine esquissé débouchant sur une infinité d'hypothèses, tous emportent l'adhésion comme origine probable d'une fiction narrative à faire, racine de l'être revendiquée par la fiction sur le fond de néant qui la génère. En témoignent d'ailleurs, au niveau de la narration, les carnets d'esquisse qui, chez Giono, déterminent les images autour desquelles prendra place la substance dramatique du récit, et qui témoignent de motifs, de formules, souvent métaphoriques, ou d'expressions qui semblent une fois pour toutes, dans leur aspect lapidaire et condensé, manifester avec évidence les thèmes obsédants parmi lesquels la fiction trouve son origine et sa justification. Ainsi, de façon très révélatrice, ce dialogue jeté spontanément, au crayon, dans un carnet d'esquisses d'*Un roi sans divertissement*, et qui traduit synthétiquement, en un échange frappant, l'abandon de toute éthique au profit de la *lettre*, ce « côté fond des choses » auquel *Noé* ne tarde pas d'offrir une expression :

Tous les hommes sont méchants et misérables. / - Tous ? - Tous. - Même mon mari ? - Même votre mari. - Même vous ? - Même moi... (III, 1299-1300)

Sans reprendre explicitement les termes du passage, on en repère très aisément l'influence diffuse et sous-jacente dans le texte définitif d'*Un roi sans divertissement*, et peut-être plus évidemment dans l'épisode de la visite à la veuve qui, plus significativement encore dans le scénario du film, se traduit par un face-à-face de l'assassin et de son bourreau : le rôle sera d'ailleurs, de manière tout à fait révélatrice, joué par Giono lui-même, qui prononce, dans le dialogue du film réalisé en 1962, presque mot pour mot les mêmes paroles (III, 1388-1389)²⁰. Par conséquent, on peut sans peine soutenir qu'à l'origine même

²⁰ Cf. J. Mény, *Giono et le cinéma, op. cit.*, p. 200., ainsi que le compte-rendu de sa communication, « *Un roi sans divertissement*, de l'écrit à l'écran », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* n°37 et 38, 1992, pp. 44 et sq. et pp. 41 et sq. .

des motifs développés par le récit figure non une simple abstraction, mais au contraire, déjà, une représentation esthétique des données du réel : silhouette infrangible de Langlois, dialogue d'initiation à la violence naturelle de l'homme, hêtre fabuleux envisagé comme une véritable matrice universelle, mais aussi, dans les autres *Chroniques*, la donnée initiale d'une veillée funèbre pour *Les Ames fortes*, ou le projet d'un « voyage à pied » pour *Noé*, autant d'indices formels de la primauté de l'esthétique sur l'éthique.

Autrement dit, et pour reprendre notre hypothèse liminaire, il n'est aucune éthique qui ne soit d'abord adhésion à une forme, ce qui ne manquera pas, dans l'évolution ultérieure de Giono romancier, en particulier à partir de la nébuleuse des *Caractères*, d'induire toutes les aberrations d'une psychologie romanesque aussi délibérément fantaisiste qu'amorale, distillant en tropismes successifs les divers attrait éprouvés au contact des spectacles du monde visible : un cadavre en décomposition éveille, chez les deux enfants de *Dragoon*, Stephen et Florence, un irrépressible désir d'inceste, tout comme le corps difforme d'Ennemonde, qui se pare bientôt de l'impassibilité des divinités orientales, fait naître la dévotion quasi religieuse de Clé-des-Cœurs.

Les *Chroniques romanesques* elles-mêmes ne se privent pas, toutefois, d'apposer au cours du récit de semblables motifs obsessionnels qui, au moyen d'une formule récurrente, d'un trait distinctif constamment réitéré constituent autant de jalons caractéristiques d'une manière d'être, à défaut de pouvoir être dans l'absolu : une ligne éthique ne se dégage, conforme ou non aux principes établis et à un état social donné, qu'à la faveur de repères formels que les personnages se plaisent d'ailleurs à travailler ou à façonner de l'intérieur, dans la cession qui leur est consentie de la responsabilité structurelle et diégétique du récit. Les masques auxquels semble se complaire Thérèse dans la seconde version qu'elle offre des faits, par exemple, doivent ainsi agir comme signes d'un souci plus fondamental qui transparaît dans son statut à l'intérieur même du récit, auteur d'une fiction qui, on l'a vu, amorce le mouvement initial de la narration et justifie le foisonnement contradictoire de l'invention.

On saisit mieux, par conséquent, la position unique occupée par Giono dans l'esthétique du roman contemporain, qui suit au plus près les constats

d'impasse dans lesquels sombre la morale après guerre, constats repris jusque chez les auteurs les plus éloignés de ses propres conceptions du récit, Sartre en particulier, ou Simone de Beauvoir - dont le jury Goncourt, sous sa présidence, distingua *Les Mandarins*²¹ - tandis que par ailleurs se profile le double refus du nihilisme en vigueur et, à plus forte raison, de la bouée de sauvetage des idéologies. La stratégie de l'épuisement ou le nihilisme esthétique que pratiquent de fait, des auteurs aussi différents que Céline ou Beckett sur le plan du récit, ou, dans le domaine pictural, Dubuffet et Mondrian, vertement décrié dans la préface aux *Chroniques romanesques* de 1962 (III, 1278), n'entraînent de fait, chez Giono, qu'une surenchère dans l'invention narrative et ses constructions qui, à force de distiller leur complexité hasardeuse, n'en finissent pas d'entamer les motifs qui la sous-tendent.

Aussi les *Chroniques*, récits du désir en marche et de la mort à l'œuvre achoppent, certes, sur un objet qui se dérobe, mais qui, dans le même temps, n'en finit pas de se révéler, ouverture sur le rien qui annonce le seuil de toute métaphysique. « Se goberger avec du toc », comme s'y entend le narrateur des *Grands Chemins*, devient ainsi le maître mot d'une éthique inversée qui rejoint pleinement les déclarations de l'auteur concernant la finalité qu'il assigne à sa création : passer son temps, c'est donc créer des mondes qui emportent l'adhésion, satisfaire le besoin instinctif, naturel, de désirer ou de croire dans le mouvement qui dissout tous les contours d'une réalité insignifiante en soi, par delà toute morale. Alors s'affirme l'importance d'un jeu combinatoire où le motif originel se confond indistinctement avec le hasard qui le fonde, et qui impose à l'existence son chatolement sans fin. Dès « Le poète de la famille », une des nouvelles recueillie dans *L'Eau vive*, œuvre-clé où s'amorce le tournant des *Chroniques*, ne voit-on pas la tante, premier avatar de ces

²¹ Pour être tout à fait honnête, contre l'avis de Giono, qui déclare pourtant en toute bonne foi, mais non sans ironie, à propos du roman de Simone de Beauvoir : « Vu de Manosque, je considère ce roman comme un livre d'anticipation, bourré d'exotisme et m'initiant à une faune que je ne connaissais pas. Je n'aurais pas pris plus de plaisir en lisant un ouvrage sur les mœurs des coléoptères. » (Cité par Pierre Citron, *op. cit.*, p. 471.) N'oublions pas l'intérêt, tout nouveau alors - nous sommes en 1954 - de Giono pour l'entomologie : telle page de *Noé* déjà citée, ou le cycle des *Caractères* apparaissent, de fait, étroitement inspirés de la lecture des *Souvenirs entomologiques* de Fabre, et si la mode de l'existentialisme agace Giono, l'humour distant qu'il manifeste à l'occasion révèle pourtant une attitude singulièrement neuve face au monde comme il va : le sens de l'observation et l'ironie tiennent désormais à distance ce qui, jadis, aurait pu susciter diatribes ou engagements solennels...

personnages de passion qui trouvent leur aboutissement dans Ennemonde, organiser sa progéniture en séries, grecque, astronomique, puis mathématique, dans un élan vers l'abstraction sensible jusque dans les prénoms, et qui met au jour une véritable dynastie « d'amateurs d'abîmes » ? On se souvient du dénouement : à charge pour l'aîné d'administrer, en un bouquet final, une magistrale « leçon de poésie » (III, 452) à travers l'explosion apocalyptique qu'il a soigneusement préparée et qui contrecarre en tout les constructions méticuleuses de sa mère !

Par conséquent se profile là une pente dans laquelle la fiction se trouve moins façonnée en fonction de présupposés éthiques que de nécessités formelles et d'une logique combinatoire « exigée par le sujet », comme le rappelle Giono en son temps. Dans ce mouvement, *Noé*, par le discours qu'il entretient sur la fiction romanesque, décompose de manière exemplaire un tel processus, qui dénonce chez l'artiste la poussée irrépessible de la création, certes en toute conscience, mais dans le souci formel et irréductible de concurrencer, en une sorte de miroir baroque, le réel dans sa complexité indicible. Aussi, en dépit d'une hégémonie de la blancheur qui, depuis la traduction de *Moby Dick*, trouve des prolongements dans *Un roi sans divertissement* et plus encore dans *Les Grands Chemins*, c'est bien plutôt dans le foisonnement et la saturation que la blancheur s'impose : le « soleil pourri » du *Hussard sur le toit* conduit à l'aveu biologique et à la démultiplication des formes, mais ne fait en cela que précipiter une course au néant que le décor enneigé des *Chroniques* fixe une fois pour toutes.

Nulle angoisse de la page blanche n'affleure cependant pour évoquer, par exemple, la genèse de la première chronique, au début de *Noé*, mais bien plutôt ce trouble, ce vertige que Heidegger désigne sous le vocable de « délaissement », dans la multiplicité des choix qui s'offrent à l'entendement, dans l'éclatement des possibles narratifs qui place précisément le créateur en surplomb du vide en soi. Disposant sans jamais les épuiser de toutes les combinaisons du réel, l'artiste butte sur son insignifiance même et sur la responsabilité d'un sens à construire, selon l'autonomie souveraine du récit, qui

interdit toutefois tout autre forme de dépassement, philosophique en particulier. Toute mystique du néant se trouve par là même disqualifiée, alors même que l'artiste, dans son ardeur à la tâche, discrédite toute issue qui méconnaîtrait la prééminence de l'esthétique, s'engageant plutôt à disposer du matériau narratif dans toute son abondance et de convertir l'insignifiance objective du monde en une appropriation qui le rende désormais dicible. A propos d'*Un roi sans divertissement*, le narrateur de *Noé* note ainsi :

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 (je voyais dans tous et toutes des cas pendables ; pas seulement l'histoire de Mégi ou celle de Lantelme, celle de Boyer, celle de Dérégina, 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 gens qui ne feraient pas de mal à une mouche ; ou plus exactement, qui ne feraient pas de mal à un lion. (III, 635)

La formule, ici, fait saillie : « Ne se préoccuper de rien », sinon de représenter, c'est-à-dire de fait pour Giono de revendiquer un droit au désengagement, et de donner alors à voir sans entrave l'afflux des images et des formes, d'accomplir une œuvre qui, en abolissant, au sens fondamental, tout point de vue critique, tient à rendre compte d'une expérience totale, exprimée dans sa complexité souvent équivoque. On comprend mieux, par le fait, le phénomène étrange auquel *Noé* donne rapidement et largement cours, cette « avarice » qui place le narrateur face à Dieu, dans une situation de défi qui fonde toutefois sa liberté : perçue ou non comme simple entité abstraite, la distinction à propos de la nature de Dieu importe peu ici, au fond, moins en tout cas que les conséquences de ce positionnement par lequel l'auteur souligne le caractère souverain et irréductible de l'œuvre, dont la seule éthique n'est jamais contenue qu'en elle-même, sans considérer aucune valeur extérieure, aucun principe transcendant.

Paradoxalement, il découle d'un tel projet l'adhésion des *Chroniques* à une principe sacré, qui réside certes dans leur souveraineté mais, par là même, dans leur capacité à se fonder elles-mêmes comme origine, à « ouvrir un monde », comme il a déjà été dit à propos de Heidegger, dans une perspective

qui se double toutefois, malgré la bonhomie apparente, d'une conception prométhéenne de l'artiste. Si l'on examine l'écrivain au travail, au cours de la cueillette qui appelle peu à peu l'afflux des images et le surgissement du récit dans *Noé*, celui-ci commente en ces termes la découverte de sa « fraîche avarice », qui, ne l'oublions pas par ailleurs, ne tarde pas à donner lieu à une véritable plongée au cœur de la conscience désirante :

Si ce n'est pas de l'avarice, qu'est-ce que c'est ?

Et de la plus acide. Car, si on me disait de donner un sac d'olive, je donnerais un sac d'olives, je donnerais deux sacs d'olives. Mais si on me disait : « Laisse-moi monter sur cet arbre, laisse-moi cueillir ce fruit, laisse-moi saisir ce fruit dans mes mains à ta place », je résisterais jusqu'au Jugement dernier, je résisterais à Dieu même, et je suis sûr de trouver, pour lui résister, la force de ruser victorieusement, au point de devenir moi-même capable de miracle. (III, 652-653)

Ce face-à-face, que redouble de loin en loin tous les conflits, toutes les démonstrations d'une volonté de puissance synthétisée, à la fin, par la question immémoriale des « Noces », et qu'éclaire implicitement la référence aux poèmes homériques, par conséquent aussi à l'enlèvement d'Hélène et à l'origine de la civilisation ; ce face-à-face de l'auteur avec Dieu, donc, se charge ainsi de sa pleine valeur et justifie, a priori, le surgissement des odeurs que le narrateur ne tarde pas à désigner, au cœur de la cité, comme « l'odeur des passions », signe d'une poussée qui, en dernier lieu, fait les hommes ce qu'ils sont, sans toutefois laisser d'illusions quant à l'apparence des choix qui se présentent : les traquenards qui, de toutes parts, cernent les Coste dans *Le Moulin de Pologne* ou, plus subtilement ici, les issues possibles envisagées pour Empereur Jules conduisent invariablement à des résultats semblables ou équivalents, faisant songer à l'influence subtile qui signale, selon qu'on la juge telle ou telle, le poids de la grâce ou de la disgrâce.

D'où la recherche dans les *Chroniques romanesques*, au-delà d'*Un roi sans divertissement* qui en annonce le crépuscule, l'automne d'une éthique dont il faut désormais faire son deuil, de l'infiniment ténu, de ce je-ne-sais-quoi qui, sans déterminer une nature humaine appelée à demeurer insondable, en détermine la spécificité et diffuse la présence de l'être, jusque dans les objets perçus comme origines, engage à la reconnaissance de ce qui *est*. Or, nouveau paradoxe, ne peut être défini comme essence que ce qui est suspendu au-dessus

du néant ; mieux, comme ce qui, en l'homme ou dans ses substituts, postule à la destruction, en particulier lorsque celle-ci porte sur le semblable : à la condamnation du machinisme, qui dénature la production et prive l'homme de la responsabilité de ce qui l'entoure, critique proprement sociale et politique formulée dans *Les Vraies Richesses*, succède ici le simple constat de la vocation humaine à la destruction ou à l'autodestruction, entériné par le geste éthique de Langlois, et amplement prolongé par les autres *Chroniques* pour décomposer lentement, par un artifice consommé, ce qui, de fait, est destiné à rester inaperçu.

On ne peut à cet égard s'empêcher d'invoquer certaines recherches picturales contemporaines, en particulier l'itinéraire de Kandinsky à travers l'abstrait, un art de Kandinsky souvent tendu vers la recherche de l'infinitésimal, scrutant dans la matière, à l'époque où la science vulgarise notamment la découverte de la molécule, la réponse à son interrogation sur l'être, réponse qui, dans la conception littéraire de Giono, s'accompagne d'une interrogation spirituelle perceptible à travers le dépouillement progressif de ses personnages. Pas seulement, comme c'est le cas pour Thérèse dans *Les Ames fortes*, par une négation de soi qui parachève la dissolution de l'être ; ou par une impossibilité, un renoncement qui fait passer insensiblement l'artiste des *Grands Chemins* du nécessaire artifice au rien de l'anéantissement, « la tête pleine de choses magnifiques, et [...] obligé désormais de se faire croire sur parole » (V, 626) dans la délégation du récit qu'il consent finalement, et implicitement, au narrateur. Mais cette interrogation, elle trouve des échos, au-delà des *Chroniques*, qui circonscrivent en quelque sorte, notamment par l'expérience rapprochée de la mort et du néant, la prééminence d'un point aveugle que l'œuvre à venir tente non seulement de porter au regard, mais de maintenir dans l'ordre du visible.

L'attention accordée par Giono à la spiritualité orientale, et attestée notamment par ses relations avec Etiemble et son intérêt pour la collection « Connaissance de l'orient », alors toute nouvelle, tandis que s'amorce le versant testamentaire de son œuvre romanesque, trouve logiquement dans les derniers récits, *L'Iris de Suse* tout particulièrement, un aboutissement qui ferait

songer à la conquête d'une sagesse, toute de renoncement, toute contemplative, non plus vouée à la dénonciation interne de l'indicible manifesté dans les turbulences du récit, mais dans le retour apaisé à la chronologie et à la focalisation externe, qui rendent compte du progressif renoncement de Tringlot au désir : « Je suis comblé. Maintenant j'ai tout » (VI, 527) clame-t-il pour lui-même après avoir restitué à ses anciens complices la fortune qui, dans son ténébreux passé, a justifié toutes ses exactions, et dans le moment où, abîmé dans la contemplation de l'Absente, il se résout à côtoyer un vide équivoque, brouillard grisâtre formé, malgré l'éclat glorieux de la lumière de midi, par le « grillage noir de la neige ».

Roman du rien, ou de l'infiniment petit, roman de l'improbable désigné jusque dans son titre à forme énigmatique (Qu'est-ce que l'Iris de Suse, au fond ? Les explications multiples et contradictoires inclineraient à penser : ce qu'on veut, mais rien de précis...), *L'Iris de Suse* revendique sa teneur équivoque par l'intermédiaire d'un prière d'insérer, pratique qui, dans la production romanesque de Giono à partir des années 1960, devient coutumière, comme pour surimposer la présence du romancier à sa voix déjà diffuse, à travers tout le roman²². On y voit en effet représentée sans détour, sous la forme jamais entièrement élucidée de l'Iris de Suse, la quête passionnée d'un degré zéro du désir, qui invite par la même à un aplanissement de la structure romanesque, autant qu'elle reflète une ascèse où l'atteinte d'un objet constamment improbable semble conférer, en retour, à la manière du zéro dans la numération décimale, étroitement liée à la civilisation de l'Occident, toute sa valeur à l'existence. Giono y dévoile d'ailleurs clairement le projet qu'il situe à l'arrière plan d'un parcours auquel il apporte sa véritable dimension de quête spirituelle :

J'ai eu plusieurs fois l'intention d'intituler ce récit *L'Invention du zéro* ; en effet, un de mes personnages est, en définitive, amoureux de ce symbole qui remplace dans la numération finie les ordres d'unités absentes et multiplie ainsi à l'infini toutes les mathématiques.

C'est aller plus loin que la lune, mais qui le saura ? (VI, 1053)

²² A propos de cette présence diffuse du romancier dans son récit, voir en particulier l'étude consacrée plus particulièrement au personnage de Casagrande par Marcel Neveux, *Giono ou le Bonheur d'écrire*, op. cit., pp. 29 et sq., le chapitre intitulé « Le rond de lumière ».

A ce stade, il convient donc pour nous de préciser la situation de ce dernier récit par rapport aux *Chroniques*, qu'il excède et en même temps parachève, sans pour autant s'assimiler totalement à elles, contrairement à ce que semblent enclins à le penser nombre de commentateurs²³. Pour nous, il s'agit bien plutôt d'un texte d'éclaircissement, dont on ne peut manquer de remarquer qu'il représente, quelques mois avant la mort du romancier, en octobre 1970, le point final. Si les *Chroniques romanesques* tentent donc de mettre en œuvre l'appréhension du rien, depuis le déchirement sacré et solennel qui proclame, dans *Un roi sans divertissement*, l'abandon de toute éthique, jusqu'au néant enfin manifesté à partir des *Ames fortes* pour se prolonger à travers l'autodérision romanesque du *Moulin de Pologne*, *L'Iris de Suse*, selon une perspective très mallarméenne au fond, s'efforce d'ériger un symbole où se condense, sous les traits tangibles de l'Absente, l'image enfin atteinte et consentie du néant.

Pour autant, la part de négativité qui s'attache au récit, la négation interne qui s'opère et engage sa dissolution même demeurent l'apanage des *Chroniques romanesques*, qui restent l'expression de la quête éperdue et de l'angoisse, lorsque l'ultime récit souligne au contraire jusqu'au renoncement à cette tentation de l'abîme, qu'elle représente au propre ou au figuré, qui meut les héros des *Chroniques*. A la suspension radicale de toute éthique correspond certes l'affirmation d'une forme souveraine capable de s'adresser à l'entendement et de le combler par la représentation sans entraves du tragique, mais aussi cette voie vers le renoncement et le dépouillement qui accompagne déjà l'itinéraire de Thérèse, et devient symptomatique d'une aspiration au silence et à la solitude qui imprègnent si fort, déjà, l'itinéraire du *Déserteur*. A ce titre, *Noé* indique d'ailleurs la voie en s'appuyant sur une conception originale du tragique, envisagé comme la révélation de la nature sans fard, sans masque, comme l'appréhension d'un destin inéluctable façonné par un ensemble de dispositions, teinté de violence, où l'être se révèle enfin à lui-

²³ Notamment Robert Ricatte dans sa notice consacrée au « Genre de la Chronique » (III, 1279 et sq.)

même dans l'incompréhension de tout ce qui l'entoure et dans l'accomplissement inattendu de ce qu'il est :

[...] Œdipe, Hamlet, Antigone trouvent tout naturel de faire ce qu'ils font. Je parie qu'en voyant Shakespeare en faire une tragédie, Hamlet se serait écrié : « J'écrabouille Ophélie, je tue ma mère, j'étripe mon oncle (entre autres) et vous en faites une tragédie ? Mais c'est un monde ! Rien n'est plus naturel ! (III, 621)

Le tragique chez Giono dispose donc de tout le résidu éthique et s'affirme comme la postulation envers une beauté absolue qui suppose, comme c'est aussi le cas chez le dernier Dostoïevski, dans la parabole du Grand Inquisiteur déjà citée, l'acceptation pleine et entière de la vie, le rejet de tout intermédiaire social, politique, philosophique, bref, l'amoralité la plus radicale confrontée aux données de la condition humaine, y compris face à l'illusion changeante de l'Histoire. La soumission à l'ordre de la nature suppose simplement, en retour, le sentiment grave de la responsabilité face au néant. Qu'on se reporte alors à *Un roi sans divertissement*, où tous les gestes, tous les sujets qui tentent de constituer le soubassement « sérieux » de la vie sont battus en brèche par un discours de dérision, qui leur substitue l'effroi et l'horreur confondante, imprégnant notamment le rire tragique : le réquisitoire de Saucisse contre les occupations accaparantes des villageois, par exemple, mais aussi les explications des récitants qui confessent d'eux-mêmes leur propre insuffisance et leur plate incompréhension, tout cela met finalement en valeur, en contrepoint, la gravité de Langlois et la solennité du cérémonial qu'il orchestre face à l'intrusion du néant, sans pour autant infirmer l'humour qui, dans les *Chroniques*, apparaît comme une dimension nouvelle.

On n'en mesurera toutefois l'enjeu qu'en prenant en compte la dimension tragique qui imprègne ce rire de dérision, où s'exprime la liberté souveraine à l'égard de toute forme d'adversité : l'ironie du sort ne consiste-t-elle pas ici à frapper le justicier du mal qu'il entend punir chez les autres ? N'est-elle pas redoublée et amplifiée par la reprise que se propose le début de *Noé*, et qui voit dans le cadavre déchiqueté de Langlois une « réponse suffisante » aux clameurs affolées de Saucisse et de Delphine ? Ce passage du quelque chose au rien qui signe la marque du rire tragique justifie alors pleinement le travail de sape, la dérision et la satire qui, y compris au plan de la

représentation sociale, dans *Les Ames fortes* et *Le Moulin de Pologne* en particulier, se situent aux antipodes de la critique qui, jusqu'à Proust, reste une constante du roman français.

On saisit mieux, dans ce contexte, la verve dont fait preuve Giono dans le commentaire postérieur que *Noé* apporte au personnage de Langlois, dont l'impassibilité tragique et la confrontation aux forces telluriques renvoient sans ménagements au magasin des accessoires les gémissements des « enfants du siècle » (III, 624) : ceux de l'époque romantique, que suppose sa situation historique, bien sûr, mais aussi ces « médiocres joueurs de trompettes bouchées occupés à gémir en cadence sur la condition humaine » (III, 1278) que Giono sa plaît à dénoncer, non sans quelque amalgame abusif, parmi les romanciers contemporains. Il ne reste donc, face au « constat qui vous supprime », constat d'ordre éthique chez Langlois, mais formé à partir d'une expérience ontologique (la nature comme moteur de la négativité) qu'à élaborer une esthétique qui rende compte de ce constat et anticipe sur sa conclusion, une esthétique apte à concilier la contribution de l'homme à sa propre perte et son maintien face au vide. Or, les *Chroniques romanesques* ne représenteraient-elles pas la réponse à ce défi qui consiste à soutenir jusqu'à l'impossible, à assumer, à surpasser dans la plénitude de la joie les aspects les plus sombres de l'existence ? Ainsi, l'amitié improbable du narrateur et de l'artiste, dans *Les Grands Chemins*, dans le pouvoir d'abnégation qu'elle requiert, refuse à son extrémité un intérêt autre que le tragique partagé, l'anéantissement pour l'artiste, et l'éveil renouvelé du narrateur en direction de l'aurore ; cette aurore dont on a dit, déjà, combien elle devait à une conception circulaire et sacrée du temps, un éternel retour du même entériné par le témoignage du récit.

On ne peut alors s'abstenir de confronter une telle conception de la création littéraire à la parole des théoriciens qui, tel Clément Rosset dans le sillage de Nietzsche, en appellent à la danse et à la transe esthétique comme accomplissement ultime de l'être et acceptation sans détour de la cruauté cosmique :

Comprend-on maintenant que le tragique nous apparaît comme la condition même de toute communion ? On commence seulement à se comprendre lorsque l'on

cesse de parler, et un seul mobile est suffisant pour nous faire cesser de parler : la révélation tragique. Supposons que deux amis n'aient jamais connu entre eux le silence, il faudrait attendre la mort de l'un d'eux pour qu'ils connaissent enfin leur amitié et soient vraiment amis, car pendant que l'un d'eux meurt, l'autre se tait.²⁴

Le silence assourdissant qui, à la fin des *Grands Chemins*, témoigne enfin d'une amitié gratuite, justifie de la sorte les convulsions narratives qui, dans le moment de la mise à mort, s'expriment par l'ellipse du récit, amplement préparée par une prolixité qui les tend tout entiers vers le moment de cette révélation. Alors, aussi bien, l'étourdissante complexité des *Ames fortes*, comme celle de *Noé*, appliquée à manifester le « côté fond des choses », ne vaut de la sorte que par l'issue toute négative qu'elle masque, et pose une fois encore les *Chroniques romanesques* en œuvres de médiation.

²⁴ Clément Rosset, *La Philosophie tragique*, op. cit., p. 55.

4. L'œuvre médiatrice : description du récit en ostensor.

De la primauté de l'esthétique sur une réalité sans prise, puisque sans fondement et sans origine, il résulte une conception du récit sans précédent connu, et dont l'image de l'ostensor, si insistante dans *Un roi sans divertissement*, mais présente, de manière détournée, dans toutes les *Chroniques*, pourrait fournir un équivalent. Instrument liturgique par excellence, qui manifeste, autour d'un centre laissé vide et propre à recevoir la présence du divin dans le support infiniment ténue de l'hostie, le flamboiement glorieux de l'Esprit enfin parvenu à son terme, l'ostensor, par sa fonction sacrée comme par l'étrange paradoxe qui le fonde, nous semble tout indiqué, de fait, pour fournir une image emblématique de la conception du récit engagée par les *Chroniques*. Dans le déploiement des formes tangibles qui accompagne la désignation de l'intangible par excellence, l'ostensor pourrait bien apparaître comme un modèle, comme une structure type que le récit maintient toutefois dans l'ordre du profane : si le centre en blanc de l'instrument liturgique est destiné à recevoir *réellement* le corps du Christ sous la forme de

l'hostie consacrée, le récit ne peut, quant à lui, que désigner par défaut l'emplacement de l'inconnaissable, notamment en tendant sans cesse vers sa propre négation.

En effet, comme l'atteste *Noé*, l'œuvre, au fond, dans le retour sur elle-même qu'elle opère à cette occasion, se trouve, tout autant que la réalité dont elle s'inspire, privée de fondement connu : arbitraire des amorces de récit, dont la seule logique est une logique d'associations et d'enchaînements, souveraineté du hasard, qui ramène cependant invariablement à l'exercice de la conscience désirante, mystère des origines enfin pour ces essais de phrases semblant surgir de rien lorsque s'exprime la poussée créatrice que désigne le « plan cavalier » d'*Un roi sans divertissement*. Le déploiement du récit ne semble ainsi valoir que par l'absolu qu'il représente, et qui s'établit précisément sur le néant des origines, à tout le moins sur son évanescence constitutive.

Or si *Noé*, à travers l'apparent désordre de ses motifs et l'inachèvement de ses structures, exprime le surgissement d'un monde, et souligne, dans l'indétermination de ses origines et de son terme, le mystère inconnaissable des fins dernières, on peut dire qu'il n'y parvient qu'en partie, comme il se doit, et uniquement dans cette part du récit qui s'ériger en direction de l'indicible. Ainsi, les personnages d'*Un roi sans divertissement*, que *Noé* tente d'éclairer, restent dans une relative indétermination, qui les pousse précisément à se maintenir en dépit de leur auteur et contre sa volonté, tandis que le personnel romanesque à venir, dont le narrateur s'efforce de préciser la genèse par une plongée aux enfers dignes des rites homériques, Angelo, Adelina White, en tant que préfiguration de Pauline de Théus, mentionnée ici sous couvert de « l'odeur si belle », voient leur origine située aux confins d'une « bouche d'ombre », un fond d'indétermination qui confronte notre entendement au néant et se trouve renforcé des circonstances les plus insignifiantes ou les plus sordides. Ainsi, par exemple, le surgissement inattendu, plein de panache, d'Angelo, le long du mur grisâtre du couvent des « filles repenties », en formules cinglantes qui imposent immédiatement la continence et la hauteur de vue auxquelles se trouve associé le personnage :

C'est un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir [...]. (III, 717)

La formule, sans conteste, fait saillie, d'autant mieux mise en valeur qu'elle s'impose dans le contexte de la grisaille de novembre, dans un vent glacial qui, malgré la proximité sordide du mur lépreux d'un couvent, fouette l'inspiration héroïque du romancier :

On n'avait pas encore repris les illuminations du temps de paix, et à partir de la rue des Vertus, le boulevard était dans une obscurité presque totale. A peine si des becs électriques de faible intensité mettaient de loin en loin une tache rouge. Seul, là-bas au fond, le tramway 54 quittant son terminus, cracha quelques longues étincelles bleues. Je me souviens qu'il faisait du vent ; un vent froid qu'un Bas-Alpin comme moi devait apprécier. Je l'appréciais, il me parlait de mon pays. (III, 716-717)

Plus troublante encore, la naissance d'Adelina White à la faveur de l'obscurité du cachot du fort Saint Nicolas, qui, dans la lignée de Pellico ou de Sade, constitue aux yeux de Giono, avec l'incarcération de 1944-1945, ses « prisons ». Déterminante enfin, la constitution du personnage de Pauline de Théus dans les miasmes putrides de Mme Donnadieu, qui situe immédiatement, on l'a dit, la création romanesque sous le coup d'une expérience extrême de la mort et du néant. Sans rejoindre encore la pureté inaltérable qui, au centre de l'ostensoir, distingue la place du Saint Sacrement, on voit cependant combien le foisonnement narratif semble gagner de sa confrontation au vide équivoque dont il semble surgir.

On ne peut alors désigner de manière plus ironique et plus plaisante qu'à travers l'artiste des *Grands Chemins* le caractère équivoque qui s'attache à la création. « L'origine de l'œuvre d'art », selon l'expression de Heidegger²⁵, se trouve associée, dans un registre qui cultive volontiers la trivialité et l'humour, à la proximité d'un vide pourtant prodigue en rebuts de tous ordres, déjections matérielles prodiguées par les innombrables cadavres qui jonchent les *Chroniques* et, en parallèle, en une fresque encore plus saisissante, *Le*

²⁵ Martin Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, *op. cit.*, p. 13, étant entendu que Heidegger définit comme suit, au seuil même de sa réflexion, l'« origine de l'œuvre d'art » : « Origine signifie ici ce à partir de quoi et ce par où la chose est ce qu'elle est, et comment elle est. »

Hussard sur le toit, ou ignominie morale qui, avec l'artiste, s'accompagne précisément du plus strict anonymat, de l'absence complète d'origine. La teneur dionysiaque des *Chroniques* qui, à bien des égards, s'accommode du désordre et de la transe, adopte toutefois en ce qui concerne *Les Grands Chemins*, une tonalité mineure, conforme, on l'a dit, à l'esprit des temps et au contexte banal qu'entend préserver Giono. Le souci d'ordonnance et la sobriété qui s'y font jour naissent donc ainsi en réaction d'une indifférenciation plus explicitement abordée ailleurs, et portent en eux la préservation d'un principe éternel mais destiné à demeurer à jamais inaperçu.

Aussi convient-il de le réaffirmer à ce stade de notre analyse : l'originalité profonde de Giono romancier consiste d'abord, pour une large part, à trouver à la tentation de la saturation, de l'épuisement, du borborigme informe ou de la décomposition qui affectent le style ou les structures narratives du récit contemporain, un palliatif qui continue pourtant de le situer du côté du « livre à venir »²⁶, dans la recherche permanente d'une forme qui, d'une certaine façon, contribue à conduire la littérature vers le silence. Aux antipodes des choix esthétiques ou stylistiques d'un Beckett, par exemple, et sans qu'on veuille en déduire la moindre hiérarchie parmi les romanciers du XX^e siècle, Giono opte pour le maintien d'un référent intelligible, exprimé à la faveur de structures propres à le maintenir dans un horizon culturel faussement connu du lecteur parce que subtilement vidé et détourné de façon à signifier sa propre négation.

Par conséquent, on peut dire qu'à la faveur des *Chroniques romanesques* et, de manière plus convaincante encore, dans le second degré auquel se livrent *Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*, se produit pour la dernière fois le miracle d'un flamboiement romanesque qui préserve en son centre, comme l'éclat du soleil, un espace demeuré invisible qui, semant

²⁶ La formule est, naturellement, directement empruntée à la réflexion de Blanchot, pour qui le récit contemporain vaut surtout par le rapport qu'il instaure avec le silence, et dans l'approche de la mort qu'autorise par là même sa part intelligible. Dans l'introduction générale du *Livre à venir*, *op. cit.*, p. 14, Blanchot note ainsi, de manière tout à fait significative : « Le récit est mouvement vers un point, non seulement inconnu, ignoré, étranger, mais tel qu'il ne semble avoir, par avance et en dehors de ce mouvement [le mouvement du récit], aucune sorte de réalité, si impérieux cependant que c'est de lui seul que le récit tire son attrait, de telle manière qu'il ne peut « commencer » avant de l'avoir atteint. »

l'aveuglement autour de soi, se veut la source irisante d'une ample coulée narrative. L'exception d'un récit en ostensor se trouve ainsi réalisée dans la fulgurance des *Chroniques*. C'est alors qu'il convient de justifier cette représentation, à la fois emblématique et métaphorique que nous posons au départ, et qui procède sans conteste d'un principe liturgique qui imprègne en leur entier les textes soumis à notre analyse.

Ainsi, à défaut de circonscrire une origine de l'œuvre d'art, qui reste du ressort de la phénoménologie, et que Giono réfute dans son approche comme dans son langage, les *Chroniques* entendent mettre en avant leur construction autour de rien, comme si ce rien engendrait en retour le sursaut d'un discours littéraire, d'apparence positive, qui, comme l'ostensor, dispose autour d'un centre en blanc tout un matériau qu'il vise seulement à manifester et à brandir. A cela s'ajoute une autre dimension liturgique, qui est de porter au regard la source même du sacré, l'hostie, représentation du corps sacrifié du Christ dans laquelle les fidèles puisent la certitude de la communion, à laquelle les *Chroniques* entendent, elles aussi, donner lieu : on le sait, dans la liturgie chrétienne, c'est précisément en étant assuré de recevoir, à travers l'hostie consacrée, la substance même du Christ que les membres de l'assemblée forment, au sens plein, une église, rassemblement de fidèles unis et confondus dans la même foi.

De là une double problématique, déjà largement pressentie au cours de nos divers développements, et qui se résume aux questions suivantes : existe-t-il, par l'intermédiaire de l'œuvre d'art qu'entendent constituer les *Chroniques*, une relation possible à l'ordre de l'invisible et, si c'est le cas, cette appréhension de l'invisible détermine-t-elle la restauration d'un principe de communion ? Pour répondre à cette interrogation, on peut notamment procéder à partir des nombreuses mentions de la solitude, qu'elle soit associée explicitement à la vision du monde qui constitue l'apanage des temps modernes, selon *Noé*, ou qu'elle figure simplement comme une impuissance à contrecarrer les nécessités de la préservation de soi, aussi bien que les turbulences du destin. Le thème de ce que Giono nomme précisément « la solitude essentielle de l'homme » procède en effet d'une communion

impossible qui ne cesse de retentir sur la structure même du récit : éloignement de Langlois dans *Un roi sans divertissement*, perspectivisme narratif des *Grands Chemins* ou contradictions diégétiques des *Ames fortes*, autant de traits qui apparaissent comme singulièrement révélateurs d'une vision du monde que la formule des *Chroniques romanesques* peut justement compenser.

Le discours de Saucisse qui accompagne la lente dérive de Langlois, dans la dernière partie d'*Un roi sans divertissement*, semblerait ainsi se produire à l'encontre de la communion tragique qui, à la fin des *Grands Chemins*, résonne pourtant comme une promesse, et appelle par conséquent l'intercession incontournable du récit : la déception affective qui marque la perte des illusions dont témoignent les remarques du narrateur, à leur manière, ne trouve ainsi d'écho, de préservation dans l'ordre de l'esthétique, que dans les récits qu'elle engendre ou qu'elle alimente à son tour. De fait, il convient de bien prendre la mesure d'une dimension métaphysique qui place la question de la relation à l'autre au cœur des préoccupations dont témoignent les *Chroniques* : l'impossible médiation qui ressort de l'issue fatale que s'est assignée Langlois, tout comme, sur un certain plan, l'échec de l'amitié qui unit le narrateur à l'artiste dans *Les Grands Chemins*, signent l'impasse dans laquelle s'est engagée cette problématique de la communion déjà largement entamée dans *Que ma joie demeure*.

Les *Chroniques*, chroniques des temps modernes pour une large part, comme l'a voulu Giono, semblent pourtant enregistrer une réponse définitive qui forme aussi un point de non retour : la civilisation industrielle, civilisation de la toute puissance démocratique et du recours au politique ou à la technique, représente aussi une ère de dévoilement de la solitude qui accompagne la dissolution du sacré et l'avènement d'un temps linéaire, positif, tout entier voué au progrès. A Langlois d'incarner, de façon liminaire, la résistance à ce prétendu progrès qui, en le plaçant à contre-courant du Romantisme politique de rigueur – Romantisme dont Stendhal, à l'influence si prégnante dans les *Chroniques*, a eu tôt fait, dès 1830 et l'avènement du roi-bourgeois, de percer à jour le cynisme sous-jacent – le confronte tout au contraire, dans la cruauté retrouvée des Dieux, au retour du tragique :

Dans les champs et dans les bois, Langlois allait prendre contact avec les choses non geignardes. L'absence d'hypocrisie des forêts centenaires le réconfortait. Il ne lui serait jamais venu à l'esprit que sa lutte pour l'existence était du ressort de Louis-Philippe, ni de croire qu'il ne s'agissait dans cette lutte que de son pain quotidien. (III, 625)

A l'impossible communion, qui fait naître en retour le vertige de la cruauté et l'appel du sacrifice, la tentation à l'égard de ce qui, dans le registre du fait divers, le seul valide au XX^e siècle, prend les allures de la profanation et du crime, font ainsi écho les objurgations de Saucisses au sujet de sa propre impuissance, une impuissance finalement voulue, cultivée, échappant à la sphère tragique dans la préservation égoïste de soi, et seulement dépassée lorsque, face au silence des spectateurs et des témoins, le récit prend le relais, même lorsqu'il s'inscrit pleinement, néanmoins, sur ce fond de silence. Ce même silence d'ailleurs, que l'on voit affleurer dans l'épisode de transition qui les conduit tous deux chez Mme Tim, reste pourtant sujet à caution dans le cadre du récit où, de l'aveu même de Saucisse, déchaînée dans la mise en accusation de soi, il signale au mieux, sous couvert de communion et de paix, l'instinct de conservation et la défiance :

Je me tenais à *distance respectueuse*. Voilà la vérité ! Respectueuse ? Pas tant que ça respectueuse, en réalité. Hypocrisie respectueuse. Egoïste : je me tenais à distance égoïste. Je prenais prétexte à la beauté du matin et à la paix qu'on se fout *ordinairement* dans ces cas-là pour me tenir à distance. Non seulement pour me tenir à distance mais pour profiter toute seule de l'email. Car nous n'étions pas dans une situation *ordinaire*. Voilà l'égoïsme. Saletés qu'on est ! (III, 575)

L'impossibilité de partager, voire de deviner le drame intérieur de Langlois, qui correspond en réalité à une disposition naturelle que cultive le récit, rendant l'identité des êtres impénétrable et infrangible, et les condamnant par là même à la solitude, voilà un fait d'importance qu'il est nécessaire de prendre en compte dans l'établissement d'un ordre nouveau : si celui des « choses sérieuses », qui inclut notamment toute forme de relation sociale, n'autorise aucun partage désintéressé, pas même le silence, aucun sacrifice doté d'un espoir de communion ou de salut, en revanche, il est un ordre du tragique qui invite à la jouissance esthétique, à la délectation commune que propose un sort adverse, tenu à distance par la médiation de cette « œuvre de

braise » qu'entendent former les *Chroniques*. Cet ordre, il n'est pourtant perceptible que dans la reconnaissance d'un au-delà de l'homme, dans l'acceptation secrète de ce qui le dépasse et l'écrase et qu'il appartient à l'œuvre de mettre au jour ; non que cet au-delà coïncide absolument avec une entité métaphysique, du moins au sens chrétien d'un Dieu personnel et connaissable, mais du moins avec l'appréhension d'une sphère sacrée où l'inconnaissable s'adresse pourtant au cœur, à défaut de se rendre intelligible à la raison.

Le « tombeau de Langlois » que prétend ainsi constituer le récit achevé, et qui l'élève ainsi au rang mythique, n'a pas seulement vocation funéraire, celle-ci fût elle indiquée par la magnificence baroque des formes et des motifs ; il préserve aussi, en son centre, la figure en négatif du sauveur promis au sacrifice qui, à défaut d'assurer jusqu'au bout le salut temporel, prolonge du moins sa fonction christique jusqu'à redoubler l'itinéraire du Sauveur : les héros des *Chroniques*, et Langlois le premier, encore tout immergé dans l'ordre temporel où font irruption les menaces de toutes natures, s'imposent avant tout comme viatiques, obscurs messagers à la rencontre de l'inconnaissable, engagés dans ce qui, obstinément, transparait au propre comme au figuré dans la métaphore du chemin. Privés de toute liberté autre que celle induite par leur nature, soumise aux multiples spéculations qui finissent par en dissoudre les contours, ils indiquent ainsi, en une sorte de grâce, un terme jamais atteint, et seulement rendu perceptible, au paroxysme d'une tension extrême que Giono se plaît à représenter, conformément au rituel chrétien, à travers l'image du sang, dans l'exercice d'une cruauté qui n'exclut en rien la communion enfin possible.

Sans coïncider tout à fait avec le modèle de l'ostensoir, les *Chroniques* se démarquent pourtant en y conformant leur structure, en épousant son mouvement : on comprend ainsi combien *Un roi sans divertissement*, par exemple, lui est redevable. On peut cependant parfaire une telle approche en montrant comment, sur le plan du contenu à présent, et invariablement, les scènes de communion liturgique coïncident avec les instants de mise à mort, dans un silence baigné d'effroi que la chronique s'ingénie précisément à

disposer en perspective de tous ses développements : la mort du loup dans *Un roi sans divertissement*, certes, se charge d'une valeur emblématique et annonciatrice, mais trouve dans le sacrifice projeté de Mme Numance, dans *Les Ames fortes*, ou dans la mort de l'artiste, aux dernières pages des *Grands Chemins*, les indices d'une disposition récurrente du récit en direction de la mort donnée, consentie, tout imprégnée d'une aura religieuse qui rappelle, dans les temps protohistoriques, la pratique du sacrifice humain et semble à nouveau l'apanage d'une époque où l'histoire a tué Dieu et supplanté le sacré.

Une correspondance étroite s'établit alors entre la parenté des structures et la convergence des thèmes, au cours de quelques scènes incontournables constituant un office sacré, et que l'architecture du récit a précisément pour but de mettre en valeur : le modèle de l'ostensoir s'en trouve doublement validé. Si le prosélytisme sacrificiel n'est pas de mise pour autant, c'est que les *Chroniques romanesques* entendent d'abord le rétablir, au sens premier du terme²⁷, selon une double perspective, incluant d'une part la dénonciation d'une approche positive du monde, essentiellement appliquée à ses développements techniques, et d'autre part la constitution, autour de quelques images fondamentales, d'un nouvel art du récit où puisse se dire la subsistance d'une aspiration, dans une certaine mesure contradictoire, au sacré. De fait, le développement de la civilisation à son extrémité, en rendant nécessaire le refoulement des instincts, appelle en retour le sursaut de la violence et du déchirement, tandis que la recherche qui se fait jour reste constamment orientée vers un objet nié, ou laissé en blanc.

Deux exemples viendront conforter notre hypothèse, et confirmer ainsi la parallèle déjà esquissé entre la fonction liturgique de la chronique et celle, emblématique, de l'ostensoir. Ainsi, à travers le « petit démarrage de Bergues » (III, 465), au début d'*Un roi sans divertissement*, bientôt repris et prolongé dans le présent de la narration, se pose explicitement l'idée d'un lien entre les applications modernes de la science et de la technique, qui trouvent

²⁷ Il faut comprendre le sacrifice dans son acception étymologique : un acte qui voue l'objet sur lequel il porte au sacré, qui introduit ce qui est un instant nié, ce qui fait l'objet d'un renoncement dans l'ordre du social, dans une sphère à part, interdite et, par cela même, essentielle.

leur aboutissement et leur source dans la guerre encore toute proche, et la satisfaction d'un désir cruel, par essence intemporel, et indiquant la subsistance d'une postulation au sacré : simplement, lorsque le sacrifice déborde le cadre d'une liturgie établie et formalisée, que seule maintient l'ordonnance propre du récit, c'est le vertige de la destruction qui s'exerce dans la mise en œuvre chaotique d'une quête. Celle-ci, en définitive, se ramène alors le plus souvent à la reconnaissance d'un ordre négatif. Cet ordre, que l'inconsistance de la recherche constamment mentionnée, sous forme d'interrogations récurrentes et d'aveux d'ignorance, se laisse deviner dans l'absence de terme tangible, sans pour autant favoriser la dissolution sociale, bien au contraire : on l'a vu notamment dans le renforcement de la communauté qui s'opérait face au péril, ce qui n'exclut nullement les débordements scandaleux, ponctuels, auxquels la chronique villageoise fait écho. La fascination de Bergues pour la beauté du sang ne tarde pas, ainsi, de manière très significative, à contaminer les propos mêmes du narrateur qui, en paroles sibyllines, confère à ces commentaires leur portée immédiate et donnent à voir dans l'exercice de la cruauté un miroir de notre temps :

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)

Ce passage énigmatique, on le confrontera avec profit à tel autre extrait d'un des grands textes de transition, recueilli par Giono dans *L'Eau vive*, « Promenade de la mort », où, suite à l'offensive de 1940, qui laisse prévoir la « chute de Constantinople » et l'effondrement des valeurs de l'Occident, le cortège des chasseurs et des bombardiers qui sillonnent la grisaille du ciel est évoqué sous les traits des dragons des anciennes légendes (III, 290-296), machines de guerre issues d'un fantasme de destruction qui clament la permanence d'une « douleur, physique ou métaphysique » (III, 1328) à laquelle les *Chroniques* entendent répondre. Ici, simplement, c'est l'oubli de soi qui apparaît comme la thérapie appropriée et engage la chronique elle-même à susciter la fascination du lecteur, autorisant par là même le franchissement de tous les interdits et le libre exercice de la cruauté, dans un mouvement qui rend

l'être à la continuité par l'écoulement du sang rendu sans entrave à l'infinie blancheur, et permet ainsi le dépassement de la misère et de la contingence. Ainsi, à l'abolition contemporaine du sacré dont le récit porte témoignage, et qui engage le recours frénétique et désordonné au divertissement, l'art du romancier prétend répondre par l'élaboration d'une entité formelle qui, forte d'une disposition particulière du récit au regard du vide auquel il entend parvenir, rend enfin possible l'expression d'une intuition terrible du sacré.

D'ailleurs, certains commentaires, disposés ironiquement à l'intérieur même du récit, se jouent ainsi d'une pratique désacralisée de la cruauté, devenue le lot commun des temps modernes et rejoint, à certains égards, la banalité que le narrateur du *Moulin de Pologne* attribue à la destinée des Coste, lui qui se défend en toute occasion d'avoir dépeint des monstres. Celui d'*Un roi sans divertissement* et de *Noé* quant à lui, qui coïncide le plus souvent avec l'invention de l'auteur par lui-même au point de coïncider étroitement avec les propos tenus par l'auteur en son nom propre (dans les carnets de préparation, les entretiens), précise ainsi :

Je n'ai, comme bien vous pensez, jamais goûté le sang de personne ; et aussi bien je dois vous dire que cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait ou mangeait le sang (je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal). (III, 480)

Le second exemple, en prenant en compte l'ensemble du récit, qui procède à la fois par une disposition en tiroirs et par la convergence des regards en direction d'un objet seulement perçu par défaut, nous permettra alors d'étayer le postulat d'une œuvre dont la fonction liturgique trouve un équivalent exact dans l'image emblématique de l'ostensoir, dont le rayonnement laisse pourtant libre la place réservée au Saint Sacrement, marque tangible du divin. L'architecture d'*Un roi sans divertissement*, organisée autour de motifs récurrents derrière lesquels la silhouette du héros ne transparait qu'en négatif, dans un acheminement vers le rien qui justifie toutes les interrogations de la chronique, relève pourtant d'une certaine forme d'inconsistance, qui signe l'échec de Langlois au regard des valeurs positives de la civilisation, voire en dépit de l'exercice délibéré de la cruauté. Le projet d'épigraphe emprunté à

l'Évangile selon Saint Luc met ainsi en avant une tristesse de la chair qui trace aussi les limites d'une quête bornée aux moyens qu'autorise, au paroxysme de la violence, la destruction des corps :

Ils tuent le corps : après quoi ils ne peuvent rien faire de plus. (III, 1326)

Comme l'amour filial qui unit Thérèse à Mme Numance, ou comme le patrimoine trop platement bourgeois que M. Joseph tente de sauvegarder dans *Le Moulin de Pologne*, la médiation offerte par Langlois bute invariablement sur les limites de sa propre incandescence, qui conduit d'ailleurs, malgré de complaisants détours, vers l'explosion irrépressible qui le porte enfin vers le dépassement de toute contingence. Sans contrecarrer un ordre historique contre lequel elles s'inscrivent pourtant en faux, les *Chroniques romanesques*, à défaut de faire œuvre utile, ne témoignent d'une réussite que dans la reconnaissance d'un autre ordre. Or, c'est précisément à cette approche qu'involontairement et en toute ignorance, du moins en dehors de l'instinct qui se fait jour et les porte à préserver la mémoire de faits dont le sens ultime demeure cependant implicite, les récitants d'*Un roi sans divertissement* contribuent. Dans un récit pour ainsi dire suspendu, tout entier redevable à la parole du chœur et pourtant soumis à l'intrusion insurmontable de l'étrange et de l'inconnaissable, apparaît donc pourtant, selon la convergence des témoignages, un objet indéterminé, signalé par la récurrence du sacrifice et qui semble autoriser, obscurément, la promesse de la communion.

On voit alors se multiplier les intervenants qui, peu ou prou, témoignent d'une quête constamment caractérisée par le recours à l'ellipse et dont les manques se veulent symptomatiques de la prégnance du mystère : si les mêmes motifs sacrificiels jalonnent le récit et indiquent le terme de chaque itinéraire particulier, tous finissent par se superposer et par se confondre sous couvert de formules identiques qui, transcendées par la position englobante de la narration, signalent une même recherche de la violence et du déchirement : des débordements scandaleux mais bien vite circonscrits de Bergues à la métamorphose de Frédéric II en bête de proie, lors de la poursuite de M.V., de

l'exécution salutaire de ce dernier par Langlois à son propre sacrifice, en passant par la fraternelle mise à mort du loup, autant d'épisodes qui achoppent sur la dissolution, sur la négation d'un objet que tout contribue à mettre en avant, enfin sur l'expression d'un désir cruel toujours tendu vers une même révélation, un secret éventé depuis la nuit des temps mais qu'il convient de constamment redire : l'attrait du chaos et la vocation au mal, non pas conçu selon l'acception banale, morale du terme, mais comme opposé à l'ordre des choses utiles, selon la perspective économique et sociale que semble s'être choisi l'*homo occidentalis*. A l'inverse, en excluant les êtres de leur contexte familial et quotidien pour les ramener au plan de l'infini et de l'indifférencié, le sacrificateur semble opérer la mise au jour des âmes, terme inattendu et pourtant récurrent chez Giono, en particulier dans les *Chroniques*, où l'office qui se déploie semble tout entier tendu vers la représentation du sacrifice et la communion qu'il suppose.

A ce titre, il est remarquable de constater combien le narrateur, dans l'épisode de la poursuite, insiste sur la conciliation, chez Frédéric, d'une méconnaissance de l'enjeu avec l'attrait insurmontable, instinctif, animal pour la chasse, qui est aussi l'occasion d'assister à l'émergence d'un monde rendu tout entier aux lois de la nature, c'est-à-dire à une sorte de virginité primitive. Son intensité, sa force expressive se trouve encore accrue par le déploiement d'un spectacle qui renvoie à l'immensité cosmique. Alors, comme il a été dit, déjà, mais comme il est indispensable de le répéter selon la perspective abordée à présent, dans le cadre d'une telle expérience, c'est l'identité même du personnage qui semble s'abolir, et précipiter une dissolution du corps qui, paradoxalement, entraîne en retour une acuité des sens relevant de l'élévation mystique. L'agilité du trop pesamment terrestre Frédéric se trouve ainsi convertie, peu à peu, en une puissance de perception qui lui fait concevoir le monde dans le détail de son ordonnance, et confère à la précision du geste, de l'observation, de la mémoire une intensité inouïe d'où sortira, dans l'épisode de la mort du loup, la communion des âmes enfin rendue possible :

Quand il parlera du pays de derrière l'Archat, il en parlera comme Colomb devait parler des Indes orientales. Sa vision des choses était ordonnée autour de

nouvelles nécessités. Il a vu les arbres par rapport aux troncs qui pouvaient le cacher ; placés plus ou moins judicieusement derrière l'homme ; permettant plus ou moins facilement d'avancer dans la poursuite (Il dira combien il y avait de découverts dans les vallons, les combes, les pentes, et de quelle façon ces couverts et ces découverts s'emmanchaient : les pointes de bois dans lesquelles il pouvait faire un peu de route au trot, les clairières dont il devait contourner les lisières en se coulant derrière les troncs de sapins ; les espaces libres au bord desquels il devait attendre longuement avant de s'engager [...]) (III, 495)

Or, un peu plus tard, comme on le sait, survient l'épisode de la mort du loup, où l'effacement des corps, leur sublimation à la faveur du cérémonial orchestré par Langlois, qui s'ordonne notamment selon ses gestes d'élévation et d'apaisement, conciliant la droiture et le silence, devient ouverture sur la communion et rejoint le mystère de l'eucharistie : cet épisode, dans la tradition des « offices de ténèbres » des siècles baroques, renouvelle donc l'image du sacrifice qui renforce et réunit les forces vives, autant qu'il assure leur cohésion face au danger en doublant l'inquiétude religieuse d'une nécessité éthique. En trouvant son application immédiate dans la lutte fraternelle contre l'adversité, celle-ci n'est pas sans évoquer les préoccupations contemporaines de Camus ou de Malraux, mais largement conditionnée par ce qui, dans les autres *Chroniques*, occupera la plus large part, à savoir l'adhésion à une mystique accordée à la violence et au déchirement, portées notamment par l'image du sang. La conscience du sacré qui, obscurément et souvent de manière détournée, ou sous des formes banales, voire triviales conformes à l'esprit des temps, la conscience du sacré, donc, qui se fait jour se rapporte avant tout à une ordonnance immuable des forces de la nature, dimension directement héritée de la poésie épique et cosmique, poésie des forces telluriques dont les derniers essais, et notamment *Le Poids du ciel*, sont déjà porteurs en des termes sinon semblables, du moins proches.

Ce que les *Chroniques* enregistrent cependant, et que confirmeront notamment les commentaires ultérieurs de Giono au sujet des *Ames fortes*²⁸, c'est le passage de cette inspiration épique, aux accents souvent funèbres et prophétiques qui, autant que le *J'accuse* d'Abel Gance, dans un but semblablement pacifiste, retrouvent les accents des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, à l'irruption du sacré comme fait social, et à l'inverse, les

²⁸ *Entretiens avec J. Amrouche, op. cit.*, pp. 202 et sq. .

conséquences qu'induit sa déficience dans le monde contemporain. La mise en place des données liturgiques, par conséquent, adopte souvent les traits de la métaphore théâtrale, qui devient alors, pour une grande part source de discrédit, en particulier dans le discours sans complaisance que le narrateur prête à Saucisse. Mais à l'inverse, on ne peut s'empêcher de mettre en relation cette conception de la liturgie comme simple mise en scène avec ses prolégomènes, dans cet autre récit de transition que constitue *Deux cavaliers de l'orage* : l'image, fertile en influence, du « grand théâtre du sang », dans sa formule même, trouve d'évidentes incidences dans le cadre des *Chroniques*, à mesure d'ailleurs qu'elle devient plus abstraite et se renforce d'un détachement mystique de plus en plus grand, celui-là même qui nous a semblé si caractéristique de l'itinéraire de Thérèse. L'assemblée des femmes, dans *Deux cavaliers de l'orage*, et le discours de la vieille Ariane devant le corps ensanglanté de Mon Cadet, se chargent ainsi d'une valeur emblématique qui annonce les séismes dont l'imaginaire de Giono semble la proie, et qui détermine l'émergence de la thématique cruelle. Le sang devient en ces circonstances source d'une jouissance indicible en ce qu'il porte, dans son écoulement au grand jour, une révélation de l'ordre du monde et rejoint, une fois encore, la puissance des anciens haruspices :

C'est du sang ! Elles voudraient déjà danser plus vite que la musique. Il ne s'agit plus de leurs histoires, c'est du sang. Quelle histoire ! La plus grande histoire du monde. Il n'y en a même pas d'autre. [...] Le sang est le plus beau théâtre. Tu ferais payer, ils emprunteraient pour y venir. Le dégoût ? Non, il n'y a pas de dégoût ; oui, au moment où ça commence à couler, mais, qu'est-ce que ça compte ? C'est parce qu'on voit cette vie qui s'échappe dans la campagne et qui va faire la folle de tous côtés. Ca, c'est une histoire ! (VI, 94-95)

Cette « histoire du sang » venue supplanter l'Histoire n'apparaîtra pas autrement, jusque dans les textes les plus ouvertement historiques de Giono, tel *Le Désastre de Pavie*. Pour l'heure, il est à remarquer cependant que les *Chroniques*, outre le motif maintes fois repris du spectacle du sang, de la délectation esthétique et ontologique qu'il génère par le contraste qu'il forme et la continuité de la vie qu'il révèle, usent de la cruauté comme étant le support d'une nouvelle eucharistie, que l'ordonnance du récit codifie, distancie, renouvelle : sa répétition à l'infini, dans le cadre de l'œuvre achevée, dispense

ainsi un temps équivalent au temps mystique où les héros-narrateurs gagnent d'abord à se poser en officiant, en garants d'un ordre qu'à défaut de pouvoir maîtriser sans faille au sein du réel (Langlois), ils façonnent par le Verbe. Le registre métaphorique choisi par Thérèse dans *Les Ames fortes* fait ainsi état, de manière significative, de la fortune des Numance, gage de fidélité maternelle, comme de « l'hostie à la messe » (V, 429), pour la bonne et simple raison que l'amour maternel prodigué gratuitement et sans compter par Mme Numance devient, dans sa bouche, semblable au « sang le plus pur » et atteste par conséquent un indubitable don de soi.

De fait, on retrouve ainsi en parallèle le modèle de l'ostensoir, réservant son centre en blanc à l'hostie, représentant le corps du Christ sacrifié, réduit, dans le monde partiellement déchristianisé des *Ames fortes*, au jeu du sacrifice entretenu par les protagonistes. De fait chez Thérèse, ce sacrifice frappe jusqu'au souvenir de soi et aux images entretenues par la mémoire, dans une invention d'elle-même qui confine à la négation et à l'oubli, et confine tour à tour, ou dans le même temps, à la sainteté des martyrs ou au plus poignant satanisme. A ce titre, si l'on peut parler d'une altération du contenu mystique, reléguant les références à l'eucharistie où à la vierge, dont Thérèse se plaît à souligner avec elle-même d'inattendues ressemblances de traits, au rang assez flou, somme toute, des motifs christiques, il n'en est pas de même en ce qui concerne la teneur et la fonction du récit. En effet, si celui-ci, par l'ambiguïté qu'il sème, devient voie d'accès au sacré, cheminement aux marges de l'inconnaissable, si, en même temps il apparaît, au moins dans sa détermination et dans son origine, comme l'œuvre induite par Thérèse et qui, comme pour Langlois en définitive, préserve le mystère de son identité ; si enfin le récit jette un pont au-delà du mystère de la mort qui apparaît dans son insignifiance neutre, alors il épouse sans conteste, dans le rayonnement de ses traits narratifs, dans leur convergence vers l'inconnaissable, la fonction liturgique de l'ostensoir, manifestation de l'invisible et porte sur le rien.

Si la comparaison s'impose, comme on vient de le voir, pour *Un roi sans divertissement* et *Les Ames fortes*, elle n'en apparaît pas moins valable en ce qui concerne les autres *Chroniques*, bien que celles-ci opèrent chacune selon

des modalités spécifiques : expression appuyée d'une subjectivité sans partage pour *Les Grands Chemins*, relayée et dépassée par le miroir de l'agonie et de la mort qui, forment, aux dix dernières pages, son issue ; revendication de cette même subjectivité, mais étendue au domaine souverain de la création artistique dans *Noé*, qui se veut, autant que l'expression d'un monde, l'écho assourdissant du silence tragique ; enfin, perte de ce même tragique, épuisement du sacré dans la bassesse et la contingence des temps modernes, comme le laisse pressentir l'énigmatique *Moulin de Pologne*, récit d'une débâcle, non pas tant assombri par les drames qu'il relate que par les concessions qu'il reflète à l'égard de la vulgarité et de l'ignominie du monde profane : autant d'exemples qui évoquent ce qu'on pourrait appeler la polarité négative des *Chroniques* en même temps que leur dimension sacrée.

C'est en ce sens que, plus qu'un témoignage de l'auteur sur lui-même, qu'un point de vue ou qu'une conception du monde, les *Chroniques romanesques* disent, jusque dans leurs manques et leurs insuffisances, la permanence d'une postulation au sacré qui passe aussi par sa reconnaissance. Dans l'histoire bouleversée du roman contemporain, déchiré entre la recherche d'une éthique pour notre temps que Dostoïevski et Conrad posent enfin en termes authentiquement modernes, sur fond de divinité morte et de dérives esclavagistes ou totalitaires, et le constat de déréliction qui porte en lui les germes de l'esthétisme de rigueur chez Proust ou Céline, Giono se démarque par une position originale où le paradoxe du roman réside dans sa propre négation, expression ultime d'une perte qui sonne comme une postulation envers le rien, seule marque tangible, dans l'ordre de la réalité matérielle, d'un absolu maintenu en perspective. C'est ainsi que, par là même, et en marge de toute « généalogie de la morale », se trouve aussi justifiée une adhésion à la vie pleine et entière, désir et plaisir en particulier qui portent visionnaires et bâtisseurs, assouvis au besoin dans la jouissance esthétique et dans la construction de soi à laquelle se livre, chacun à leur manière, tantôt avisée, tantôt « naïve », le narrateur de *Noé* et tous les héros des *Chroniques*, aussi bien que le candide Angelo du *Hussard sur le toit*.

5. Postulation envers l'Absolu - La dimension prométhéenne du récit.

Réfutant, comme on vient de le voir, les voies toutes tracées par la « généalogie de la morale », et par là même libéré de la nécessité sclérosante d'une éthique dont Nietzsche, dès la fin du XIX^e siècle, semble avoir eu raison, Giono, à travers les *Chroniques*, restitue enfin à l'homme une dimension prométhéenne depuis longtemps perdue par l'Occident. Malgré les prémisses annoncées par Gide²⁹, malgré la dissolution de ces superstitions que Lucrèce, en bon penseur tragique, vouait déjà aux gémonies, et qui n'ont pour autant eu de cesse d'être supplantées par l'illusion idéologique et l'utopie historique, les bouleversements de la création romanesque ne semblent de fait intervenir que

²⁹ On pense, bien sûr, à ce texte de jeunesse, à cette « sotie » restée relativement confidentielle, *Le Prométhée mal enchaîné*, mais aussi et surtout aux exhortations libératoires, souvent ambiguës, si caractéristiques des *Nourritures terrestres* : la jouissance, chez Gide, naît bien souvent d'un jeu subtil qui retarde sans cesse le moment de la transgression. On peut déjà sentir qu'il n'en est pas de même chez Giono, où l'écriture s'affiche précisément comme le lieu privilégié d'une transgression, fût-elle tragique, comme une pratique subversive où puissent se dire librement et conjointement l'horreur de l'existence et l'approbation sans partage qu'elle suscite. Le personnage de Thérèse, à cet égard, en constitue la plus parfaite illustration.

beaucoup plus tard, au moment où le cinéma, comme la photographie à l'égard de la peinture au cours du XIX^e siècle, tend à assumer définitivement et sans partage la dimension figurative traditionnellement dévolue au roman.

L'extinction progressive de l'épopée romanesque, de ces grands cycles où des héros, au sens traditionnel, se voient peu à peu guéris de leurs illusions et voués à un apprentissage positif, bref, la tradition « naturaliste » du roman, encore vivace entre les deux guerres, suppose aussi, conjointement, l'ébranlement du socle humaniste sur lequel, pourtant, tenteront encore de s'édifier quelques grandes œuvres méritoires, et engage en retour le roman à laisser souffler ce que Giono nomme quelque part « le grand vent panique », à laisser germer les ferments du bouleversement et du désordre qu'il décèle chez les pionniers américains ou scandinaves, contemplateurs d'un monde neuf en pleine émergence, Whitman, Thoreau, Hamsun, auxquels il en appelle dans la « Vie de Mlle Amandine » (III, 171), recueilli dans *L'Eau vive* en 1943.

D'ailleurs, on ne peut se méprendre sur la teneur véritable de l'œuvre de Giono dès la conception de *Que ma joie demeure* et des *Vraies Richesses*, si fortement teintés d'influence nietzschéenne. Malgré l'expérience militante et communautaire du Contadour dans laquelle il est alors engagé, Giono s'y fait le contempteur de tous les renoncements, et célèbre en retour une saisie sans partage de l'existence, intrinsèquement façonnée par la dimension tragique où la mort, désormais, n'est plus conçue comme un terme : on le sait, notamment, depuis l'examen de cette esquisse d'un dernier chapitre de *Que ma joie demeure*, citée en guise de préface dans *Les Vraies Richesses*, et qui évoque Bobi foudroyé, parvenu « en pleine science » à travers le devenir de la décomposition, et atteignant l'Absolu si longtemps convoité dans l'accomplissement occasionné par la mort.

Corollaire de cette vision dans le domaine social auquel Giono, avec les *Chroniques*, entend faire place : la dimension « sadienne » qu'il semble peu à peu intégrer, à mesure que les carnets préparatoires rendent compte de la maturation des *Chroniques*, qui suit de très près l'évolution perceptible, dans le regard porté sur les événements, dans le *Journal d'Occupation*. L'Absolu de la mort passe en effet par la mort de l'autre, par sa négation, voire par le

renoncement qu'il appelle, et justifie les approches successives auxquelles donnent lieu les *Chroniques*. Ainsi, dans la mouvance d'*Un roi sans divertissement*, affleure soudain ce projet incongru, exposé à travers une formule qu'il juge susceptible de faire titre : « Rattacher Sade à Ubu roi » (III, 1299), formule qui accompagne l'expression d'un ébranlement décisif dans sa foi en la nature humaine. Non que Giono ait jamais adhéré à un mythe du bon sauvage, qu'il se plaît d'ailleurs à fustiger dans *Noé*, à travers l'aventure du cireur de bottes et de Milord l'Arsouille, aux antipodes de la tradition préromantique impulsée par Rousseau, mais ce qui se dissout, au tournant de la guerre, c'est la possibilité même de rattacher l'homme à une essence.

Comme dans les moments de crise, qui forment aussi le sommet de l'œuvre chez Dostoïevski, inlassablement repris alors, aucune borne n'est assignable à la nature humaine, en proie aux aberrations les plus inconcevables, présentant toutes les apparences, comme il est dit à propos de M.V., d'une physionomie « *dénaturé[e]* » (III, 470), qui n'offre, au demeurant, que la marque tangible d'une essence insaisissable, vouée au désordre ou à la négation. Les « métamorphoses » auxquelles Giono entend conférer une expression, et qui justifient l'insensible glissement qui s'opère, dans *Un roi sans divertissement*, de l'homme au loup, font alors basculer au rang de conventions dérisoires les principes moraux les mieux établis, et reflètent au plus près la notation des faits quotidiens, cette chronique, authentique pour le coup, à laquelle se livrent les carnets et le *Journal*, daté ici du 23 janvier 1948 :

Coiffeur qui a torturé une Alsacienne, électricien qui a éventré hommes et femmes : mais hitlériens ou autres, là n'est pas la question. Le grand mérite, c'est qu'on a vu le fond de notre turpitude et que je ne crois plus au coiffeur, ni à l'électricien, au cafetier [...]. Je ne crois même plus à moi (voilà pourquoi *Un roi sans divertissement*). (III, 1300)

Cependant, si les références à Sade, Nietzsche ou Dostoïevski permettent simplement d'étayer les impressions, de leur fournir un soubassement culturel et de confirmer les intuitions nées de l'expérience vécue, si dans le même temps, Giono conserve une ligne de conduite qui, quoi qu'on ait pu dire, honore ce que Sartre, dans le contexte troublé de l'Occupation, appellerait ses « choix », dans la mesure où il condamne sans aménité les

exactions de ces « bourgeois nietzschéens » auxquels *Le Moulin de Pologne* accorde une si grande place, l'entreprise des *Chroniques romanesques* n'en vise pas moins à fournir une expression, à convertir par l'intercession du style ce « fond de turpitude » qui, sans faire l'objet d'aucun jugement de valeur dans le cadre de la fiction, signale l'emprise du néant au cœur de l'homme et sa participation délibérée, intrinsèque. Des crimes savamment échafaudés par M.V. à l'infection calomnieuse répandue par les nombreux figurants du *Moulin de Pologne*, aucune volonté de puissance revendiquée qui ne corresponde à un besoin de détruire, de contempler le désastre et de s'y sentir joint par l'obtention d'un Absolu.

C'est là qu'il importe de prendre en compte les deux versants du mythe prométhéen tel que nous l'évoquions en ouverture : celui qui concerne le défi lancé à la cruauté des Dieux, et instaure les héros des *Chroniques* en véritables « porte-feu », champions d'une humanité dont ils illustrent la part civilisatrice ; mais, comme nous l'évoquions à propos de la référence à Dionysos, aucune civilisation qui ne comporte aussi son revers, revers auquel les *Chroniques* entendent précisément consacrer la part belle : car d'autre part, à l'encontre de ce feu qui cuit et réchauffe, que l'homme, notamment à travers la fonction de l'artiste, a dérobé aux Dieux, se fait jour le feu qui détruit, qui transforme certes le monde, mais avant tout de par sa vertu consumatrice ; le feu qui dispense une lumière sacrée, halo de gloire réservé à ceux qui, jusque dans le constat éprouvé de l'échec et du désastre, jusque dans les chaînes qui le retiennent à la souffrance et placent cette souffrance au cœur même de la poussée vitale (le foie de Prométhée, sans cesse renaissant, dévoré par un vautour), témoignent d'une irrépressible et pourtant insaisissable identité humaine. Le héros édificateur ou protecteur se double invariablement d'une dimension cruelle qui le place aux limites de la loi.

En ce qui concerne le premier point, on ne peut que constater, à la suite des remarques précédentes, la subsistance, dans les *Chroniques*, d'un certain nombre de valeurs liées à l'héroïsme, cet héroïsme que, ne l'oublions pas, la tradition grecque impose comme la marque du surhumain, comme une prétention humaine à égaler ou à supplanter les Dieux. Nul héroïsme qui

n'engendre, à un moment ou à un autre, la tentation de l'*hybris*, tentation qui affecte précisément Prométhée, même si elle reste le plus souvent masquée ou détournée de par l'origine divine dont peuvent se targuer de nombreux héros. Les valeurs dont se réclament les héros modernes peinent, certes, à égaler en intensité celles, fondamentales, qui ont cours dans la tragédie grecque, à plus forte raison dans le contexte d'un retour à l'ordre moral inauguré par l'état bourgeois de Louis-Philippe, qui sert précisément d'arrière plan historique à la première des *Chroniques*.

Ce qui se fait jour en effet, dans *Un roi sans divertissement* en particulier ou, plus proche de nous, dans *Les Grands Chemins*, c'est une faculté d'action qui, s'élevant contre un ordre transcendant qui forme le malheur de notre condition, tente de préserver la cohésion de la cité dans la paix et la sécurité : Langlois, mais aussi le narrateur des *Grands Chemins*, ou M. Joseph dans *Le Moulin de Pologne*, s'inscrivent pleinement dans cette perspective, même si l'on a vu combien ce dernier restait dépendant d'un ordre du destin où nulle prise ne semble offerte à sa volonté propre. Chez Langlois cependant, et sans conteste, l'héroïsme prométhéen, sensiblement infléchi selon une optique chrétienne, se diffuse jusque dans ces « langues de feu », flammes du Saint Esprit venues dispenser aux assistants de la battue au loup la communion et la grâce, comme au jour de la Pentecôte. L'unité retrouvée de ce peuple issu des ténèbres et de l'adversité semble ainsi octroyée par l'intercession de l'officiant, dispensateur d'une lumière toute spirituelle, figurée et néanmoins destinée à contenir tous les débordements sanglants auxquels ces guerriers rassemblés sont pourtant voués. Un des récitants remarque ainsi, à propos du loup :

Sans Langlois, quel beau massacre ! Au risque de nous fusiller les uns les autres. Au risque même, au milieu de la confusion des cris, des coups, des fumées et (nous nous serions certainement rués sur lui de toutes nos forces) des couillonnades, au risque même de lui permettre le saut de carpe qui l'aurait fait retomber dans les vertes forêts.

- Paix ! dit Langlois.

Et il resta devant nous, bras étendus, comme s'il planait.

Oh ! Paix ! Pendant que recommence à voltiger le va-et-vient des torches-colombes. (III, 540-541)

Ainsi, la préservation octroyée par Langlois passe-t-elle par le feu, accordant cette image d'apaisement et de lumière qui demeure l'apanage de la

tradition chrétienne (les colombes du Saint Esprit, confondues ici avec les langues de feu de la Pentecôte) à la délivrance – provisoire – d'un savoir : le mystère des fins humaines se trouve ainsi dévoilé dans la célébration du sacrifice, destiné à produire son effet salvateur sans pour autant donner lieu à une connaissance claire et raisonnée ; on sait le déni de savoir qui, parmi les récitants, suit l'épisode de la mort du loup. Pour autant d'ailleurs, l'action médiatrice conduite par Langlois n'en implique pas moins, dans la proximité au sacré qu'elle entretient, une indéniable exposition au danger, en particulier à travers le risque de voir cette même flamme brûler celui qui la délivre, parce que la communion qu'elle offre n'a de sens que dans l'imminence du trépas. Aussi, on ne s'étonnera guère de voir l'officiant périr par le feu, en une explosion annihilante qui le voue à cet Absolu si longtemps côtoyé.

Tel Prométhée porte-feu, dans la tragédie perdue d'Eschyle, mais en un raccourci plus saisissant encore, Langlois se consume au brasier qu'il entretient, et succombe à la suite du défi lancé aux Dieux ; des Dieux que le contexte déchristianisé des *Chroniques* prive de tout visage, mais qui se laissent avant tout deviner dans l'immersion de la nature humaine, à jamais inaperçue, dans le Mal et la laissent, au sens strict du mot, toute nimbée de gloire. Le thème du rayonnement, sensible à travers l'explosion qui conduit Langlois à son apogée, la prolonge d'ailleurs, avec la nuit pour toile de fond, et assure son incommensurable prestige en déployant sans mesure l'or et le pourpre qui le portent vers l'infini, rejoignant dans son expansion l'immensité cosmique.

La Vérité qui se dessine alors, et à laquelle les *Chroniques* prétendent, s'impose à travers l'atteinte d'un non-savoir, qui renouvelle de fond en comble notre appréhension du Christ en gloire, référence dont on a vu combien Langlois lui est redevable : selon la convergence de ses traits constitutifs, à commencer par le sens consommé du sacrifice, qui s'accompagne toutefois ici d'un foudroiement, d'une dissolution fulgurante formant la marque de « ceux qui n'ont plus de demeure ici bas », comme il est dit incidemment à propos de l'artiste à l'issue des *Grands Chemins*, Langlois confirme sans conteste sa dimension christique. Giono reste en effet hanté, tout au long des *Chroniques*,

par une dimension tragique que le christianisme occidental a maintenu longuement voilée, si ce n'est, au plan de l'histoire littéraire, au moment où Racine, puisant avec Pascal aux sources du « Dieu caché », la renouvelle dans sa forme dramatique.

Or, c'est précisément de ce XVII^e siècle que Giono s'inspire dans le cérémonial orchestré par Langlois : l'impassibilité, la rigueur, le goût du faste mêlé d'austérité qu'il dispose tout au long de son cheminement vers le sacrifice et la communion participent d'une tonalité qu'on qualifierait volontiers de janséniste, tant ces traits semblent s'opposer à l'éloignement du sacré qui caractérise aussi les siècles classiques, et déterminent le recours aux philosophies systématiques, de Descartes à Hegel et Marx³⁰. Giono se complaît en effet dans la représentation des destins brisés au terme d'une ascension glorieuse, lorsque le renoncement volontaire finit par l'emporter sur l'exigence d'absolu ; dans une perspective pour le coup très stendhalienne, mais accordée à la violence et à la froideur du machinisme contemporain, il s'arrête longuement à l'évocation des êtres pulvérisés, acculés au tréfonds de ce for intérieur laissé dans l'ombre, labyrinthe inextricable dont seule rend compte, en retour, la peinture des corps sanglants, des têtes ou des viscères éclatés à la mesure des moyens modernes de mise à mort : l'absolu ne se livre que dans un élan éperdu vers la négation. Ainsi, l'artiste torturé des *Grands Chemins* ne manque pas de faire songer aux images de suppliciés dont l'après-guerre fut prodigue mais, loin d'en appeler à l'engagement, vaut surtout de s'exposer si obstinément à une mort violente et volontaire, mise en jeu gratuite de soi-même par un paria qui navigue aux confins de l'anéantissement, funambule déchu dont Genet, au même moment, déroule un semblable martyrologe :

Il n'est qu'un sang. Massacré de telle façon que je croyais qu'il était face contre terre. Mais quand je le touche pour l'emporter, je sens qu'il n'est pas mort. Heureusement que je m'en aperçois d'abord avant de voir son œil (un seul) ouvert et fixe dans ce que je croyais être sa nuque, et qui est son visage emplâtré de sang caillé.

³⁰ Il n'est pas sans intérêt de remarquer que nombre de commentateurs de Hegel voient dans la déchristianisation dont se fait l'écho Pascal au XVII^e siècle en particulier un des fondements de ce que Lévinas, plus tard, nommera l'émergence des philosophies « totalisantes » (pour ne pas dire de leurs dérivés totalitaires). Cf. par exemple Kostas Papaioanou, « Hegel et la philosophie de l'Histoire », introduction à Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, Librairie Plon, « 10/18 », 1965.

[...] C'est un désastre. Ce qui apparaît sous mon chiffon (que je manie très délicatement) c'est un désastre. J'emporte des lambeaux de joues et des bouts de nez. Ils lui ont écrasé la tête à coups de talon comme ils font aux taupes. (V, 566)

Etre improbable, prêt à tout moment à s'absorber dans le néant qu'il ne cesse de revendiquer, l'artiste offre un écho inattendu à l'éclatement de Langlois, relayé complaisamment au début de *Noé* par l'évocation de la forêt sanglante qui manifeste sa poussée obstinée hors de ce corps meurtri. On ne peut qu'être frappé, à ce titre, par le parallèle sous-jacent qui s'établit entre la révélation tragique, spectacle dans lequel, sur fond de silence et d'effroi, s'inscrit le hurlement prolongé des êtres brisés par le destin, et la confusion qui s'instaure avec l'indifférence cosmique, qui ne compromet nullement le mouvement irrépressible du flux vital, comme cette forêt d'automne qui participe d'une véritable liturgie de la nature et ne trouve d'équivalent que dans ces « forêts obscures » décelées, jusqu'au fond de Chalamont, au cœur des êtres. Le début de *Noé* confère ainsi, entre autres, à Delphine, penchée sur le cadavre explosé de Langlois, l'aval mythique qui la rend potentiellement digne de succéder, jusque par son nom d'ailleurs, à un Langlois souverain. Aussi le narrateur s'interroge-t-il sur l'opportunité de donner à *Un roi sans divertissement*, à travers les promesses et le potentiel narratif contenus par Delphine, une suite susceptible de répondre à la gravité tragique de cette première *Chronique romanesque* :

[...] Tu sais bien que tout cela existe ; et tu sais bien aussi tout ce qui existe à l'intérieur du buste, à l'intérieur des hanches [de Delphine], cette forêt de Brocéliande (là où Saucisse n'a vu qu'une plantation des *Eaux et forêts*). Quand elle va se trouver en présence de Langlois étendu par terre, mais qui, à la place de sa tête volée en éclats, pousse hors de ses épaules les épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait (qu'il n'a pas pu plus longtemps contenir) tu peux me croire : elle va *ébranler le sol de la vieille Bretagne en tordant ses terribles racines*. (III, 612)

D'Eschyle à Sénèque, de loin le plus cru dans la représentation des corps ensanglantés, et de Sophocle à Shakespeare, Giono multiplie allusions et références, de manière explicite ou non (qu'on se reporte, par exemple, à l'ouverture de *Noé* déjà citée, III, 613), se situant par là même dans un sillage tragique dont il se plaît à brouiller les données, afin d'en fournir une interprétation aussi personnelle qu'intemporelle, où la misère humaine,

dépassée par son expression, finit par l'emporter sur la cruauté des dieux ; autrement dit, chez lui, et conformément à la définition tragique, seulement accréditée par défaut, ce sont les conditions mêmes créées par la nature qui déterminent la vigueur, l'âpreté du combat, dominé par l'obstination à *être* que *Noé*, en particulier projette sur l'homme du commun : « Il n'y a pas d'étrangers » (III, 550), constate déjà Langlois, tout comme *Noé* annonce, dans le personnel romanesque qui forme l'arrière-plan d'*Un roi sans divertissement*, l'avènement des volontés de puissance étendue, dans leur exercice, à la foule anonyme qui, à certains égards, peuple aussi les *Chroniques*.

Insensiblement, l'intercession dramatique qui, chez Dostoïevski encore, comme chez le Giono d'*Un roi sans divertissement*, s'accommodait d'une ample mise en scène visant à instaurer le personnage en héros tragique, porté *de visu* au regard du spectateur selon une perspective proprement théâtrale (voir, dans cette dernière *Chronique*, l'importance du dialogue, la primauté de la parole, le recours au spectaculaire), cette intercession dramatique, par conséquent, s'estompe pour laisser place à une conception plus spécifiquement romanesque, où les personnages, jusqu'aux plus initiés, servent tout à tour de « divertissements » (le groupe des habiles formé par le procureur royal, par Mme Tim et par Saucisse) ou de miroirs à un déchirement intérieur, volontairement intraduisible en données psychologiques et nullement réductible à des catégories morales connues.

Langlois par défaut, mais aussi les narrateurs de *Noé* ou des *Grands Chemins*, ainsi que Thérèse dans *Les Ames fortes*, reflètent ainsi un itinéraire fondamental, à portée initiatique, mais qui vaut surtout par le va-et-vient qu'il instaure avec l'esprit de son créateur, prêt à former, selon la formule célèbre maintes fois employée par Giono, le « portrait de l'artiste par lui-même ». Lorsqu'au terme de l'expérience esthétique et existentielle portée par les *Chroniques*, Giono invoque l'ennui métaphysique pour justifier toute sa création ; lorsque cette même justification entraîne, dans son sillage, la relecture très personnelle du mythe prométhéen, on mesure enfin toutes les incidences qui s'attachent à la conception d'un nouvel art du récit où l'exposition au péril et la mise en jeu de soi même l'emportent sans conteste

sur le point de vue critique et la peinture historique que toute fresque romanesque entend usuellement exprimer.

Par conséquent, c'est à ce point de notre réflexion qu'il convient de définir précisément la dimension prométhéenne qui, pour Giono, s'attache à l'élaboration des *Chroniques*. En effet, si cette dimension se trouve avérée par les personnages et les motifs proposés, et confirmée par la revendication paradoxale d'un échec glorieux, de l'excellence des destins anéantis ou sacrifiés, il n'en reste pas moins nécessaire d'examiner le statut que l'artiste réserve à l'art et à lui-même. Le suicide de Langlois, tout comme la négation de soi-même à laquelle la dimension plurielle du récit soumet Thérèse ou le sacrifice du double auquel consent le narrateur des *Grands Chemins* élèvent, certes, pour reprendre des présupposés esthétisants très « fin de siècle », l'assassinat au rang des beaux-arts : mais si tel est le cas, n'est-ce pas aussi parce que chacun des personnages précédemment cité représente un succédané du créateur, dont les grands traits sont avant tout fixés par cette sorte d'autobiographie fictive que constitue *Noé* ?

De fait, la fraternité humaine et, par là même, la reconnaissance d'un sens accordé au destin de l'espèce, rendue seulement possible dans le sacrifice et la mort partagée, selon une perspective qui dément toutefois le contexte héroïque dont Malraux par exemple, dans *La Condition humaine*, accompagne la scène du cyanure, se renforce d'une mystique de l'art qui restitue à l'homme non tant sa grandeur propre que l'Absolu de ce vers quoi il postule. La solennité grave et quelque peu hiératique qui, chez Malraux, se pare des traits contenus par ce vocable à la fois si vaste et si commode, la « grandeur » humaine déjà invoquée par Pascal, cède toutefois le pas, ici, à un penchant vers l'humilité, une reconnaissance du je-ne-sais-quoi qui fonde la spécificité de l'art. Une fois de plus, d'ailleurs, c'est dans les caractéristiques visibles accordées à l'artiste des *Grands Chemins*, objet de vindicte et victime d'un massacre, que se reconnaît la touche indéfinissable du créateur, fauteur d'illusion, dispensateur d'oubli, qui manifeste aussi, à travers sa subsistance, son caractère irréductible. Observant la manœuvre qui se déploie sur le plateau pour intercepter l'artiste, le narrateur remarque ainsi :

Ce qu'ils sont en train de déployer sur le plateau avec des lenteurs d'ânes, c'est un filet à madrague, un filet pour les thons, les grosses pièces. Mais mon artiste, en temps normal, qu'est-ce que c'est déjà ? Un souffle, un rien. Je parie que ce n'est pas le gros Nestor ni Ferréol avec ses quatre-vingt-dix kilos qui lui ont écrasé les mains dans la montagne, mais très probablement Fil de fer en tout et pour tout ; le léger Fil de fer. Les trucs avec lesquels les hommes font leur bonheur, pas besoin de marteau-pilon pour en venir à bout. Et ceux qui ont tout perdu, quel papier-filtre en ramassera la goutte qui *compte encore* ? (V, 629)

On comprend mieux le recours incessant au dérisoire et au grotesque dans les *Chroniques romanesques*, notions qui ne contrecarrent nullement la manifestation moderne du tragique et s'immiscent jusque dans ce qui en constitue le support par excellence : la mort, qui soutient le regard des spectateurs transis à travers l'omniprésence du cadavre, et hante de l'intérieur, selon les motifs les plus outrés, le processus de narration. De l'épisode central de la Thébaïde dans *Noé* au contexte de la veillée mortuaire des *Ames fortes*, assorti, à travers les joutes verbales de commères avaricieuses, de la plus sinistre des « danses macabres », c'est bien une semblable dérision de la mort qui s'exprime, en même temps que celle-ci se trouve enfin apprivoisée de par son adjonction au processus même de la narration. Il convient alors d'examiner l'arrière-plan culturel et historique qui détermine les raisons d'un tel parti pris esthétique. Dans le sillage prolongé du Romantisme, qui instaure l'artiste en prophète et en maître à penser, et dans la lignée de tant d'autres, lointains (Tolstoï) ou plus proches (Gide et l'Association des Artistes et Écrivains Révolutionnaires, à laquelle il souscrit de manière fervente durant la période du Contadour), Giono n'est certes pas totalement exempt de cette « tentation de l'Occident » qui fait obligation à l'artiste de s'engager dans l'édification de la cité.

Cependant, il n'en reste pas moins que la maturation opérée sur lui par l'expérience de la guerre et par les troubles de l'Occupation, qui représentent, au plan personnel, l'échec de son engagement passé, devient autant école de dérision qu'adhésion sans détour à une conception tragique de la vie : le narrateur de *Noé*, successivement bourgeois débonnaire dépassé par ses personnages, cueilleur d'olives pétri d'avarice, badaud démuni et légèrement ébahi assailli par toutes les turpitudes de la cité etc., représente de fait les

divers avatars auquel se complaît le créateur dans l'exercice de ses fonctions, prêt à convertir le poignant « besoin de croire » qui justifie la naïveté prétendue de sa première manière en une immersion, une fusion sans condition à la substance hétéroclite de la création, reflet exact de l'éclectisme naturel. La phrase qui, en clôturant l'épisode des « Noces », annonce aussi le point final de *Noé*, ne laisse à cet égard aucune ambiguïté quant à la teneur complexe, composite d'une œuvre prête à relayer, à assumer tous les aspects de la vie, fussent les plus sordides ou les plus secrets, encore sujets aux dévoilements qui, pour l'heure, laissent la nature indéfinissable. Les turpitudes qui sourdent de toutes parts dans l'épisode donnent ainsi lieu au commentaire suivant :

C'est un mélange de bien et de mal comme il s'en fait dans le ventre de ces animaux et dans ceux des hommes et des femmes. En tout cas, ici finit *Noé*.
Commencent *Les Noces*. (III, 862)

Par conséquent, si l'œuvre d'art que prétend constituer l'ensemble multiforme et difficile à circonscrire des *Chroniques* relève bien d'une conception prométhéenne de l'artiste, c'est notamment en ce qu'il suit désormais une autre voie, d'une portée sans commune mesure, et qui le replonge enfin dans son domaine d'origine, qui est l'interrogation inlassable d'un rapport à l'être et la réponse, ou la velléité de réponse, qu'engage de l'autre côté la face visible de la création. Cet aspect qu'à leur manière, Bobi ou Saint Jean illustrent déjà, à travers la ligne de conduite à laquelle ils se conforment ou les moyens matériels dont ils usent face à l'adversité naturelle (ainsi, cette « danse de la barre à mine », apologie du travail humain qui constitue le point de départ de *Batailles dans la montagne*³¹), ne fait plus alors figure, aux yeux du romancier, que d'imposture sociale ou religieuse, dans l'utopie qu'ils tendent à instaurer sans recourir à la métaphysique. Ainsi, le mensonge idéologique dénoncé ultérieurement par Giono, et dont il prétend confondre, y compris à travers son propre engagement, la part d'imposture, se voit en retour sacralisé, mais sous la forme de « l'improbable », qui entraîne la perplexité et le déni de savoir du créateur lui-même, confronté notamment au

³¹ Selon P. Citron, *op. cit.*, p. 251.

caractère foncièrement ambigu des *Ames fortes* : « La vérité ? Je ne la connais pas ! » confesse-t-il d'ailleurs lors des entretiens préparatoires à l'édition critique du roman dans la « Bibliothèque de la Pléiade ».

Sans recourir davantage à une métaphysique, qui reste invariablement inscrite au compte de l'intuition ou de l'hypothèse, les *Chroniques romanesques* suggèrent donc un élan, esquissent un mouvement qui, dans son incomplétude, dans son absence de finalité connue ou nettement circonscrite, préserve justement l'absolu qui les porte. Aussi, moins porteurs de ce feu qui cuit, de ce feu qui, dérobé aux dieux, transforme la matière et assure à l'homme la maîtrise historique, le faisant entrer de plain pied dans l'ère de la culture et de la civilisation, que de celui qui concilie la lumière et la destruction, la consommation sans partage portée à l'ordre du visible, bref, l'expression d'une postulation au rien dont il illumine la voie, les héros des *Chroniques* et en amont, l'artiste dans sa dimension prométhéenne, se voient ainsi, par la médiation de l'œuvre, consacrés en officiants, en orchestrateurs d'une savante liturgie inscrite jusque dans le matériau trivial dont elles se nourrissent. On peut citer, à cet égard, malgré la forme désinvolte qu'il lui octroie et qui reprend pourtant certains accents de *Noé*, la clé délivrée par Giono dans ses *Entretiens*, et qui consiste dans l'évocation appuyée des terreurs enfantines, immersion dans le tragique et révélation de celui-ci, liées selon lui à la découverte du personnage de Prométhée :

C'était un octobre très brumeux et très froid où, dans les collines, ayant emporté mon livre, j'ai lu le *Prométhée enchaîné*. Brusquement, je me suis rendu compte que Prométhée pouvait être enchaîné sur les collines que je voyais là, ça pouvait être un homme immense, une sorte de Dieu, dévoré par un vautour, ça pouvait être un de ces bonshommes qui marchaient sur la route, ou même moi dévoré aussi par le vautour.³²

Et Giono de poursuivre en insistant sur deux aspects à la fois complémentaires et fondamentaux : la punition infligée à Prométhée de voir son foie sans cesse renaissant dévoré par un rapace, inscription de la destruction et de la souffrance à la source même de la poussée vitale, et la caractère naturel et incontournable du péché, qui en forme le corollaire. La

³² *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op cit.*, p. 137.

démésure devient dans ces conditions, et par définition, cette « chose naturelle » dont il projette un moment de faire le titre elliptique des *Ames fortes*, et détermine une vision du monde inscrite au cœur même de la matière, d'une conformation physiologique, biologique qu'il ne néglige jamais de mentionner et qui, transposée de lui-même aux traits qu'il attribue à ses personnages littéraires, s'affirme comme la limite indépassable d'une création qui, au-delà, sombre dans le néant. Or, explorant tous les confins posés par cette limite, c'est précisément à l'exercice épuré de la démesure que se livre le créateur, une démesure qui ne consiste en définitive en rien d'autre qu'à *être soi*, qui est aussi exploration du mystère de l'en-soi en même temps qu'accession au désir d'*être un monde*.

Ce que les *Chroniques* entendent donner à voir, c'est donc l'émergence de ce monde, « portrait de l'artiste par lui-même » rendu à sa pleine et inaltérable authenticité, et qui forme à nos yeux l'aspect fondamental nous autorisant à y déceler une dimension prométhéenne. Or, dans la suspension du récit, dans le rapport problématique qu'elles entretiennent avec leurs divers narrateurs, les *Chroniques* ne s'imposent-elles pas, précisément, par leur capacité à *être un monde* ? Par là même, quels récits, sinon ceux-là mêmes peuvent viser à constituer une voie, à exprimer un acheminement vers ce qui, dans le déroulement de la narration, dénonce son absence et témoigne d'une aspiration vers le tout à fait autre, visage de l'absolu demeuré constamment dans l'ombre ?

De fait, si les *Chroniques* mettent en œuvre un processus tragique, induit notamment par le patronage qu'exerce le mythe de Prométhée, elles n'en proposent pas moins une forme de Rédemption par la négative, une désignation du rien accordée pourtant à l'exigence d'absolu des personnages et de leur créateur. Car, en ce qui concerne l'artiste, à défaut d'apporter à l'humanité la faculté de transformer le monde par le feu, de lui octroyer la flamme spirituelle qui, encore dans la tradition romantique, détermine la subsistance de tout un humanisme encore vivace au cours du XX^e siècle, il consume néanmoins les apparences du monde visible pour parvenir au fondement du réel : cet indicible seulement perceptible en négatif, qui emprunte les apparences et les motifs,

fertiles en drame, du monde matériel. Ainsi voit-on Giono, jusque dans les textes les plus anodins, multiplier les références au mythe prométhéen et user, fût-ce sur le mode mineur, d'une interprétation qui, invariablement, tend à établir l'origine de la création ; origine pleinement humaine, certes, s'agissant de l'œuvre d'art, mais qui s'enrichit considérablement de la mention du feu volé. Volé à qui, en effet ? C'est bien là que réside cette part vouée à l'ombre et qui donne peut-être, chez l'artiste, on le verra, la préséance à la destruction. Evoquant pour la revue *Parenthèses* la curiosité qu'à l'époque moderne, le lecteur éprouve à l'égard du visage de l'artiste, Giono légitime comme suit l'expression d'un tel sentiment, en une remarque dont il convient de mesurer la portée :

C'est une curiosité naturelle et qui satisfait ce qui semble être une petite passion. En réalité, il s'agit d'une grande passion. C'est moins pour dire : il est beau, il est laid, que pour donner à la création une sorte d'origine. Et non plus une origine divine, mais une origine humaine. Il ne s'agit plus de Dieu le père écartant le fond ténébreux des nuées, mais d'un bonhomme comme vous et moi qu'on pourra ensuite retrouver dans le métro ou dans la rue. C'est vouloir à toute force avoir confiance en l'homme. Je trouve cette naïveté fort respectable. Elle a comme une petite odeur prométhéenne de feu volé.³³

On retrouve donc, assorti d'une référence à Prométhée, la perspective induite au seuil de *Noé* et qui semble placer la conscience humaine en concurrence avec le réel, à la fois matrice et réserve d'un univers à venir, qu'il s'agit d'imposer à l'encontre du monde visible ; créer un autre visible en lui assignant comme origine la complexité, fondée sur le pouvoir négateur, de la conscience humaine ; muer enfin la dissolution d'une réalité lourde et encombrante, gagnée par l'insignifiance et l'inanité en l'élaboration d'un monde personnel conforme à la démesure humaine. L'abondance des portraits, la complexité et la diversité des physionomies et, plus encore, parmi la foule qui constitue le personnel romanesque de *Noé*, leur caractère souvent improbable, dessinent une sorte d'apologie du visible par la seule intercession de la fiction narrative.

³³ Cité en épigraphe par Pierre Citron, *op. cit.*, p. 7.

C'est à ce titre que l'itinéraire prêté à Thérèse par le Contre, dont on sait combien son statut de narrateur omniscient emprunte au romancier, apparaît significatif. C'est alors que Thérèse, personnage « romanesque » dans la version que nous offre son contradicteur, le devient-elle doublement, non seulement par ce « bovarysme » que nous lui prêtons, tendance où la faillite des sentiments constitue le ferment d'une ample mythomanie romanesque, mais aussi par sa capacité, en dernier lieu, à imposer une vision d'elle-même qui surmonte jusqu'au discrédit qui la frappe. On pourra, de ce fait, confronter deux aspects des *Ames fortes*, redevables aux versions respectives fournies par Thérèse et par le Contre, et qui instituent une fois de plus l'artiste en voleur de feu. Le premier passage évoque ainsi Thérèse pour ainsi dire atterrée par la médiocrité de sa terne existence, et s'accrochant à la silhouette fugace d'une inconnue à laquelle elle décide de prêter vie. Empreint de romances à la mode et de clichés, le personnage qu'elle s'invente présente ainsi la distance et l'évanescence qui forment les être idéaux :

Elle lui donna l'âge et l'âme de faire tout ce qu'elle aurait aimé faire dans une vie sans grossesse, sans Firmin, sans pauvreté, sans père ni mère. Naître tout d'un coup dans la vie sur une route bordée de peupliers, être une femme en amazone et en palatine, grande, souple, aux yeux clairs, et marcher vite et solidement comme un homme, de cette façon qui rassurait et comme une femme en même temps avec ce petit balancement de hanches ; avoir une vie *sans légumes* : être celle-là !

Elle lui inventa les histoires d'une vie *sans légumes*. (V, 344)

Ce miracle de la génération spontanée, réalisé en quelque sorte par l'invention d'une vie, on le voit cependant confirmé et infléchi par la position même de Thérèse à l'intérieur du récit. Rien ne serait plus banal autrement que ce refuge dans le rêve et dans la fiction, tentative d'échapper par l'entremise du romanesque aux contingences matérielles et aux contraintes de la chair. Mais, bien mieux, en donnant au récit son impulsion décisive, en le façonnant, en le rectifiant à mesure et de manière ostensible, Thérèse délivre et justifie sa part d'arbitraire en plaçant à distance les données du réel. L'autonomie et la liberté de création qui en découlent, aux vertus toutes négatives, l'annulent ainsi elle-même, comme elles semblent abolir les données du vécu et la contingence, selon une démesure qui la place à l'égal de Dieu, dans l'interstice infinitésimal qui préside à une vision du réel éclaté dans l'espace et le temps.

Fruits de la négativité, portées au jour par le feu destructeur qui, consumant la création divine, lui surimpose ses marques visibles, les *Chroniques romanesques* offrent donc l'expérience d'une entreprise sans précédent, où la dimension prométhéenne qui s'exprime ne vise à rien d'autre qu'à établir, dans le cadre du roman, l'origine tragique de la création littéraire. L'œuvre ne cesse alors de revendiquer l'échec, perceptible, on l'a vu, jusque dans l'éclairage projeté sur le travail créateur dans *Noé*. Cependant qu'à l'échec de la narration s'ajoute de fait celui dont rend compte le récit, Prométhée condamné par les dieux, à défaut de pénétrer le secret du feu créateur, enseigne du moins l'art de détruire, édifiant sur les ruines d'une réalité démentie la silhouette enfin visible du rien.

6. « Dépasser pour confirmer » : l'appréhension d'un au-delà comme condition d'une terre habitable.

Nous partirons ici d'un emprunt indirect à la dialectique de Hegel. Qu'on veuille bien nous permettre d'en détourner le sens spécifique, celui dont se fait l'écho Bataille³⁴ dans sa réflexion sur la transgression, pour l'appliquer, selon une perspective légèrement divergente, à la fonction romanesque telle que l'envisage Giono à travers les *Chroniques*. « Dépasser pour confirmer » ici, ce n'est pas tant user de la négativité de l'action pour édifier l'Histoire, qu'invalider le réel pour le rendre enfin, dans sa reconversion fictive, concevable. Toute l'entreprise des *Chroniques*, prenant appui sur le constat d'une adversité « naturelle » indépassable, sur la reconnaissance, au regard des aspirations humaines, d'une sorte d'universalité de l'échec, enfin sur l'aspect

³⁴ On pense à la théorie de la transgression telle que l'expose Bataille dans *L'Erotisme, op. cit.*, p. 71, qui prend elle-même appui sur les constats établis par Caillois dans *L'Homme et le sacré*. Si la transgression s'y dévoile effectivement comme un recours à la négativité, elle n'en apparaît pas moins comme la condition même par laquelle s'impose la validité d'une essence. Bataille énonce ainsi d'entrée de jeu : « La transgression n'est pas la négation de l'interdit, mais elle le dépasse et le complète. » Ce constat, que Bataille étend au domaine des Sciences sociales et qu'il applique partiellement, dans le sillage de Hegel, à une représentation de l'Histoire, nous le verrons projeté de manière plus restrictive par Giono au champ de la création romanesque.

inconnaissable d'une réalité qui se dissout et qui se perd, appelle de fait l'intercession de l'œuvre.

Toutes les tentatives de maintien et de continence, dans ce cadre, depuis l'opération de police conduite par Langlois jusqu'à la quête fraternelle exprimée par le narrateur des *Grands Chemins* achoppent en effet sur leur propre extinction, et sur la limite indépassable assignée par la mort : nulle possibilité, on l'a vu, de partager la mort de l'autre, si ce n'est dans l'instant infiniment ténu du trépas où le spectateur accède à l'anéantissement de celui qu'il vénère et auquel il renonce ; nulle possibilité par là même de dépasser cette « solitude essentielle » que nous invoquions au départ, si ce n'est dans l'appel qu'elle provoque à la constitution d'un monde, déterminé par conséquent selon une perspective tragique que l'œuvre, pour la soutenir, se doit de dépasser et de convertir en une expression d'essence musicale.

Ainsi, le langage qui, quoi qu'il advienne, demeure le matériau privilégié de l'expression littéraire, cesse pourtant d'apparaître comme outil de communication, comme reflet figuratif de la réalité ; il est d'ailleurs nié en tant que tel, invalidé dans sa capacité à dévoiler l'autre, aussi bien à travers le silence de Langlois qu'à l'occasion des conversations, toujours avortées, que le narrateur tente d'établir avec l'artiste, dans *Les Grands Chemins*. Au contraire, c'est dans le détournement du langage opéré par le récit et dans sa capacité à s'annuler lui-même que peut s'affirmer la préséance absolue du vide et du rien. Si on a pu en déduire, précédemment, la dimension prométhéenne de l'artiste, qui s'institue en créateur d'autant de mondes érigés à l'encontre de la volonté des dieux, il nous reste cependant à mesurer, dans cette perspective, les parts qui relèvent respectivement de la destruction et du travail créateur, ce dernier s'affirmant moins comme une entreprise positive que, selon les termes employés par le narrateur du *Moulin de Pologne*, de la « constitution d'espaces organisés pour l'espoir terrestre » (V, 743).

En effet, si les *Chroniques* esquissent bien, dans leur capacité à s'affirmer comme un genre à part entière, selon une formule encore inusitée dans le domaine du récit, c'est qu'elles figurent bien un acheminement vers l'Absolu sensible sur deux plans. *Noé*, par exemple, pourrait en effet se lire

comme la tentative pour rassembler, de manière exhaustive, les expériences complexes et multiples qui comblent l'existence entre deux créations, mais aussi comme le démenti de ces expériences, purement fictives puisqu'elles ne transparaissent précisément que dans l'ordre de la fiction romanesque. Ainsi, en rendant compte d'une aventure existentielle complète, y compris dans tous ses soubassements, à travers les multiples arrière-plans que dévoile les nombreuses fictions ou amorces de fictions à peine envisagées, l'auteur se veut aussi le complice de sa propre ruine, une ruine à la mesure du réseau complexe qui, dans l'espace l'œuvre créée cette fois, rend dicible un univers intérieur peuplé de monstres et contribuant à sa propre ruine.

On peut donc, à ce stade, justifier pleinement et selon un nombre de paramètres considérablement enrichi, le recours au terme de « chronique », qui exprime non plus le compte rendu d'un temps donné de l'histoire, mais l'invention « romanesque » d'un temps, le recours revendiqué à une discipline intérieure qui organise en motifs récurrents, souvent sanglants et coupés de toute considération éthique, l'expérience intemporelle du tragique et la soumission éternelle de l'homme à un ordre du monde redoublé par l'œuvre. Ainsi s'estompe, avec Langlois, la face diurne de l'homme, et avec lui, les revendications de liberté ou de mérite, tandis que le héros chemine désormais selon une continence mêlée de rigueur aux limites de l'amoralité, expression purement littéraire d'une reconnaissance, résignée ou non, de l'ordre négateur, d'essence sacrée, qui l'opprime. Il revient alors à l'artiste de fournir à cette reconnaissance l'expression adéquate, fondée sur le contraste entre la nécessité éthique de la vie sociale et sa négation dans l'ordre de l'œuvre créée, de donner à voir dans toute leur violence les manifestations du beau, y compris lorsque le beau coïncide avec l'horreur de la révélation tragique : le motif « pictural » du sang sur la neige dans *Un roi sans divertissement*, inlassablement repris et commenté au sein même du récit, doit nous y inciter sans conteste. On comprend mieux, à cet égard, le retour au récit en prise directe, à l'issue de cette *Chronique* inaugurale, qui place soudain le narrateur, pleinement confondu avec le romancier, en phase avec le personnage foudroyé, comme

l'ultime revendication d'un recours à la violence enfin légitimé grâce à la mise à distance opérée par l'œuvre.

Cependant, plus encore que par cette beauté fulgurante que le narrateur tente d'assumer à travers le déchirement des corps, l'accès à la souillure et à la transgression à laquelle il donne libre cours, les *Chroniques romanesques* valent d'abord de par la voie qu'elles ouvrent en direction d'une vie enfin perçue dans toutes ses dimensions. Le récit qui, pourtant, s'immobilise complaisamment sur tous les spectacles dispensés par le crime, sur les contrastes violents prodigués par celui-ci au regard de la vie ordinaire, enfin sur le simple mouvement de la nature, qui déchire un instant le voile des conventions et des habitudes, n'en constitue pas pour autant, de ce point de vue, une finalité en soi. Bien plutôt le récit s'épanouit dans la tenue, au sens très large, d'une éthique, en rien réductible à la constitution d'un discours moral, mais validée au contraire par son application esthétique, où la sauvegarde, autant que la perte n'entrent en compte que dans le rapport qu'elles instaurent au sacré.

A la manière des incursions cruelles qui renforcent, après coup, les liens unissant les membres de la communauté villageoise dans *Un roi sans divertissement*, les *Chroniques*, par l'horreur dont elles témoignent et qu'elles revendiquent, reconstituent le cordon susceptible de prodiguer au lecteur une immersion dans la dimension sacrée trop longtemps perdue. Apaisant l'amertume et la sécheresse qui découlent des conséquences de la civilisation moderne, matérialiste et utilitariste, elles instituent une voie d'accès singulièrement neuve en direction de ce qu'en une expression devenue célèbre, Mircea Eliade nomme la « nostalgie des origines ». Le malaise et la quête qui définissent notre temps trouvent ainsi, dans le sacrifice et la transgression, un terme certes insatisfaisant, mais qui restitue, du moins, à l'exercice de la cruauté sa pleine valeur de rite fondateur, projetant à l'intérieur de la structure sociale ce qui se donne d'abord à voir dans l'ordre de la nature.

De fait, dès *Colline*, l'harmonie retrouvée appelait le sacrifice d'un sanglier, dont le sang répandu semblait redonner à la terre matricielle sa fertilité et instaurait les conditions d'une nouvelle alliance, la concorde enfin

rétablie entre la nature nourricière et la communauté paysanne qui ne peut s'édifier qu'à son rencontre. Là où cependant la conception manifestée dans *Colline* semble évoluer du côté du mythe et tend à inscrire, hors du temps historique, le vouloir humain dans le registre de l'éternité ou de la permanence, les *Chroniques romanesques*, par un discret recours à l'histoire, disent aussi la douleur de s'ériger à l'encontre de l'hégémonie profane qui caractérise l'époque moderne et contre le jeu d'illusions qui recouvre tous les rapports sociaux. L'art de Giono chroniqueur consistera donc, comme il le déclare de façon programmatique au cours de ses *Entretiens*, à détourner le genre de sa fonction initiale, ou plutôt à manifester avec éclat sa fonction ultime, et d'exprimer dans leur complexité tous les rapports engendrés par la vie sociale à l'époque contemporaine. Il l'expose ainsi sans détour à propos des *Ames fortes* et du thème de la générosité, qu'il montre directement repris de *Que ma joie demeure* :

La magie dont se sert Mme Numance vis-à-vis de Thérèse, c'est la magie de l'amour, elle est importante cette magie, alors que, dans *Que ma joie demeure*, j'avais essayé cette chose gauche de représenter cette magie par des procédés magiques. J'ai essayé dans *Les Ames fortes* de représenter cette magie par des procédés naturels, ceux qui se trouvent dans le social, ceux que nous pouvons examiner. Ceux qui sont dans le vocabulaire de l'époque et même de toutes les époques.³⁵

L'amour maternel ici, mais aussi le sens du devoir, dans *Un roi sans divertissement*, l'amitié dans *Les Grands Chemins* ou l'appréhension de l'intégrité familiale dans *Le Moulin de Pologne* apparaissent ainsi comme autant de formes élémentaires du lien social, mais se voient par là même démasqués et investis d'une charge signifiante décuplée qui, tout en leur assignant leurs limites, désignent aussi un au-delà qui les confirme et qui les fonde. A ce titre, on prendra essentiellement appui sur ce qui, dans *Les Ames fortes*, se trouve décrit comme la forme de relation la plus élémentaire, et en même temps la plus désintéressée, la plus faussement désintéressée dira-t-on, en ce qu'elle relève d'un véritable processus fusionnel : l'amour maternel. Le passage déjà cité où Thérèse, au dire de son contradicteur, s'invente une idole sous les traits indéterminés, et par là même extrêmement plastiques de « celle-

³⁵ *Entretiens avec J. et T. Amrouche, op. cit.*, pp. 205-206.

là », insiste d'ailleurs on ne peut plus explicitement, s'agissant de l'invention romanesque à laquelle Thérèse semble s'adonner en réalité, sur l'identification, sur la confusion qui se font jour entre elle et sa création. Les histoires qu'elle lui invente, qui laissent pour le moins perplexe dans la différence qu'elles cultivent vis-à-vis de leur modèle, appellent ainsi toutes sortes d'extrapolations rocambolesques, où le romanesque sentimental tarde à l'emporter sur l'inspiration populaire, désignant Thérèse comme une fervente lectrice des *Veillées des chaumières*. A partir de cette fusion d'elle-même et de son modèle que lui attribue le Contre, ce dernier, qui la décrit en train d'imaginer « celle-là » en chef de bandes et en écumeuse de grands chemins, ne va-t-il pas jusqu'à remarquer :

Thérèse se voyait dans ces chemins solitaires. (V, 345)

Abolissant son objet, auquel elle renonce dans la poursuite consentie d'un idéal, Thérèse porte donc à son extrémité un sentiment qui cesse d'avoir cours dans l'ordre du social pour ne plus autoriser que l'invention souveraine d'elle-même, la constitution aveugle et irrépressible d'une « marche à suivre », comme le souligne un peu plus tard le Contre dans la définition qu'il donne de Thérèse en « âme forte ». A l'inverse cependant, on le sait, c'est dans la mise à nu et l'anéantissement d'un amour sans partage que Mme Numance réalise pleinement l'improbable gageure d'un désir maintenu à vif de par sa négation même, d'une ouverture sur l'être qui gagne à n'être que l'amorce d'un dévoilement :

Elle pensa à Thérèse. Elle se dit : « Quel dommage que l'argent ne compte pas ! Je n'ai rien à lui sacrifier à elle, sinon *mon désir même*. » Elle s'y résolut. (V, 388)

Le sacrifice qui s'opère de part et d'autre, et dont on a vu combien son évocation, notamment de par son expression métaphorique, devait au détournement subtil opéré sur le mystère de l'eucharistie, devient ainsi gage d'absolu de par l'ascèse qui le détermine. L'amour vrai, propre à constituer un absolu en la matière, ne saurait être consacré que par son propre renoncement,

qui n'exclut nullement sa mise en place, toute gratuite, dans l'espace de la fiction. De même que l'essence des personnages ne tend à s'affirmer qu'à travers le caractère improbable que lui imprime le doute instillé dans la fiction, de même ici, les valeurs sociales ne semblent reposer que sur la reconnaissance d'un au-delà qui les nie en tant qu'entités absolues. Ainsi, la relation filiale initiée par Thérèse, délibérément ou non, se montre d'elle-même comme participant d'une fiction romanesque dénoncée en tant que telle, de par ses variations et de par les démentis dont elle fait l'objet, à l'intérieur même de la fiction. La grâce accordée de par le sacrifice, et que les Numance reçoivent de par leur consentement à la ruine, ne saurait toutefois valoir que par l'expression qu'elle trouve à travers le récit impulsé par Thérèse, dans le relais qu'elle consent à donner à cette « fâcheuse coïncidence » qui, en consacrant le naufrage matériel des Numance, appelle avec elle la mort et la dissolution. Ainsi, Thérèse, de par l'exercice éprouvé du mensonge métaphysique, dont le caractère profond transpire jusque dans les versions contradictoires qu'elle fournit elle-même, impose le caractère incontournable de la fiction, à défaut de manifester des certitudes qui tendraient à ramener le récit dans le cadre trop connu du roman social ou psychologique.

Les Ames fortes formera par conséquent la chronique d'un renoncement, ou plutôt des renoncements successifs qui, jouant de la surenchère, empruntent tous les détours et les combinaisons visant à établir, selon l'expression retenue pour désigner les documents rassemblés autour de l'itinéraire spirituel d'un autre Thérèse, Sainte-Thérèse-de-L'Enfant-Jésus, « l'histoire d'une âme ». Les actes d'abnégation successifs qu'elle professe, et qui vont jusqu'à la violence physique et à la menace de « la corde », concèdent à Thérèse la suprématie par la mise en jeu de soi-même dans, puis *par* le récit. Ainsi confirmée, selon l'acception religieuse du terme, de par son abandon, sinon en Dieu, du moins en l'espace négatif de la fiction, Thérèse, et avec elle tout l'univers des *Ames fortes* se trouve donc validé, et façonne en retour une vision du monde désormais impartie à la réalité que semble appeler le récit : si le réexamen, après coup, des héros des *Ames fortes*³⁶, ou leur transposition sur

³⁶ *Ibid.*, p. 203.

des objets photographiques de hasard, à l'occasion de la reprise du roman au « Club du meilleur livre » en 1958³⁷, participent trop évidemment d'un prolongement de la fiction, n'en révèlent pas moins la capacité de la fiction romanesque, sinon à modeler la réalité, du moins à en susciter une nouvelle perception. A défaut de parvenir, comme Thérèse se le propose, à « être ce qu'elle est » dans le cadre d'un récit qui semble pourtant immergé dans l'existence de par un recours résolu au « petit fait vrai » cher à Stendhal, reste du moins à l'être de par la fiction qui, donnant cours à l'ambiguïté, à la contradiction voire à la suspicion, désigne Thérèse comme ce ferment de doute, ce germe de néant qu'elle met en œuvre et forme l'origine de son récit, comme elle prétend marquer celle de toute littérature : nos propres développements à partir de *Noé*, à cet égard, le confirment suffisamment.

Si la dérobade finale à laquelle se livrent les Numance condamne ainsi Thérèse à engendrer des mondes, qu'il s'agisse du monde édulcoré, aux vertus éthérées que lui attribue le Contre, ou le sens de la combinaison génial qui la pose en disciple de Machiavel et dénonce les valeurs factices gouvernant Châtillon, microcosme exemplaire du fonctionnement social, c'est du moins la voix de Thérèse qui s'impose au final, ou du moins parvient à imposer non tant sa vision du monde que la logique de récits concurrents qui placent la réalité en suspens. « Dépasser pour confirmer », tel est donc bien, en ce sens, le fondement des *Chroniques*, mais qui témoigne moins, alors, d'un souci de désintégration, si caractéristique du roman moderne depuis *Madame Bovary*, dont on a vu combien *Les Ames fortes* lui est redevable, que de restituer la possibilité d'une vision du monde, de légitimer, dans sa spécificité et sa nécessité, la vision de l'artiste comme condition d'accès à l'essence du monde, qui est aussi expérience du sacré. Ce n'est point là se confondre en classicisme et fournir un point d'orgue à ce qui, depuis la Renaissance, s'affiche comme le

³⁷ Jean-Pierre Rudin, ami de Giono et responsable du « Club du meilleur livre » à l'époque, raconte en effet comment ce dernier, soucieux d'enrichir l'œuvre d'une nouvelle dimension, avait fait l'acquisition d'un album de photographies anciennes destiné à figurer après-coup comme une des sources possibles des personnages du roman. Cf. J.-P. Rudin, « Témoignage sur une collaboration avec Jean Giono pour une édition illustrée des *Ames fortes* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* n°38, 1992, pp. 89 et sq., ainsi que les photographies reproduites dans le numéro spécial de la revue *Roman 20 / 50*, n°3, *Les Ames fortes de Jean Giono*, sous la direction de Christian Morzewski, 1987, *passim*.

sacre de l'écrivain, mais plutôt proposer, par l'entremise d'un monde qui soudain se dévoile, une contemplation renouvelée des origines, en commençant par celles, désignées par avance, de la substance romanesque. A ce titre *Noé* représente ainsi, plus que la mise en abyme du romancier au travail, l'engendrement programmé de « cent mille milliards de romans », un peu à la manière dont s'y attelle d'ailleurs, à la même époque, Queneau pour le genre poétique ; « cent mille milliards de romans » qui, tous, à leur manière, content l'éternelle histoire du désir à l'œuvre et s'engendrant lui-même, ce désir vertigineux et cruel qui, bien sûr, s'accommode volontiers d'une volonté de puissance et voue à l'anéantissement tout ce qui, autour de soi, s'oppose. Il n'en demeure pas moins la condition même de la création.

De façon exemplaire, en une sorte d'allégorie du créateur, c'est peut-être le dynaste de l'Ouvèze, personnage-clé d'un des épisodes les plus significatifs de *Noé*, qui illustre le plus sûrement ce jeu très abstrait d'opérations et de combinaisons où il s'agit moins de conquérir la matière, autrement dit les concurrents ou les territoires, selon un nouvel « art de la guerre » susceptible d'engendrer la progression historique, que de soumettre l'espace et le temps à une puissance sans faille que la chronique porte seule à son apogée. Tel M. Joseph, apprivoisant son épouse et sa descendance grâce au miroitement de ses conquêtes terrestres et matérielles, dans *Le Moulin de Pologne*, Charlemagne, le dynaste de la haute vallée de l'Ouvèze, semble porté par une véritable lutte avec l'ange, attestée par les nombreux précédents qui marquent de manière diffuse toute l'œuvre romanesque de Giono ; on se souvient en particulier du long dialogue qu'Herman noue avec celui-ci au début de *Pour saluer Melville*.

Toutefois dans *Noé*, et contrairement à ce qui se manifeste dans l'exemple précédent, c'est moins le destin que le héros tente d'infléchir, dans un sursaut volontariste encore très proche de l'inspiration épique, qu'une plongée dans sa nature profonde, éprouvée au contact de l'ordre du monde, une ordonnance intérieure qu'il projette, impose et qui s'impose d'elle-même, tel un bloc infrangible et sans nulle prise. Tout l'épisode, avant et après la gigantomachie qui l'oppose au Saint Jérôme de Buis, insiste en effet sur la voix

de la nature qui passe à travers lui, en images substantielles et matérielles exprimant au plus juste la poussée qui s'opère, manifestation, plus que d'une terre, d'une géographie ancestrale qui répond pleinement à l'expression de « Sud imaginaire » maintes fois invoquée.

Toutes ces terres avec leurs sillons orientés, leurs plantations orientées, leurs écoulements d'eau et leur viabilité orientés vers cette maison capitale, est-ce qu'elles ne sont pas marquées sur le cadastre avec des numéros de folio, des contenances en hectares, ares et centiares ? (III, 695-696)

Ainsi, le sursaut instinctif qui, au cours du passage, met au prises deux « natures », nécessairement inventées, puisque par définition insondables, tout en opérant dans le domaine métaphysique, semble inscrire sa puissance dans l'infinité des signes tangibles, et renforce l'assise terrestre des deux dynastes en même temps qu'il souligne leur rivalité dans l'absolu, corollaire de toute métaphysique. Le combat qui s'engage, s'il se place sous le haut patronage des grandes épopées qui forment la légende des siècles, se caractérise pourtant par un travail sourd, mystérieux, à la fois rudimentaire et fondamental, comme le confirmera l'épisode final des « Noces », parce qu'il s'engage en définitive en des territoires fort éloignés des mondes connus et met en cause l'affirmation de l'esprit par l'intermédiaire d'un ordre social, terrestre, désigné comme le support immuable de l'identité humaine. Le narrateur précise d'ailleurs sans équivoque :

Naturellement, il n'est pas question ici d'un combat entre Olivier et Roland avec toutes les villes de la vallée du Rhône, en attente et en prières pendant que les paladins... Ni d'un combat pour le Madison Square Garden. Non : ça va être un travail de mines et de contre-mines. (III, 697)

Terres « *d'un seul tenant* », seigneuries, lignages, domaines, tous condensés dans cet anodin « papier timbré » dans lequel le Saint Jérôme de Buis semble concentrer sa force, forment le matériau de ces coups d'échec à combinaisons et à résonances multiples, les instruments d'un jeu de fluctuations, au gré d'un hasard éprouvé, parfois maîtrisé (les tours de cartes de l'artiste, dans *Les Grands Chemins*, en constituent une autre manifestation) qui énonce, comme l'élaboration de la chronique elle-même, la confrontation

humaine à l'extraordinaire puissance du destin. Le narrateur, disposé à se doter des expressions les plus suggestives pour caractériser l'amorce du combat, recourt ainsi aux termes les plus crus, qu'il replace dans la lignée mythique d'un véritable créateur d'univers, Dante, tandis que les catégories de la psychologie romanesque s'effacent une fois encore face à l'expression de passions qui ne trouvent leur mesure que dans les références cosmiques ou telluriques :

Quelle belle image on a ici, pour parler de la colère ; on dit : le foutre m'a pris. C'est presque du Dante. (III, 698)

Le paradoxe ici réside dans la double origine de la puissance dont le dynaste de l'Ouvèze se trouve investi, à la fois marque d'une nature aussi improbable que hors du commun et signe d'une élection qui dépasse de très loin la volonté et l'identité personnelle. De fait, le domaine titanésque qu'il est parvenu à constituer autour de lui s'affiche comme l'exact prolongement du travail sourd et mystérieux qui s'opère dans sa nuit intérieure et dans le lien qui s'est établi entre lui-même et les forces cosmiques. L'allusion historique contenue dans son surnom ne saurait, par conséquent, s'interpréter comme un simple détour parodique, mais bien comme la marque d'une élection divine qui, depuis les origines, fait de l'empereur des Francs, le garant extérieur, le signe visible de la souveraineté divine. Le signe de cette dimension supra-humaine, qui conduit par conséquent le propos des *Chroniques* aux frontières de la métaphysique, présente toutefois la particularité de se voir tout entier condensé dans sa substance et son essence, qui deviennent ainsi pure émanation d'un ordre naturel excédant amplement ses limites corporelles :

Charlemagne a cinq fusils et du foutre, mais il a aussi autour de lui cinquante kilomètres carrés de territoires dont les sillons, les plantations, les eaux et les chemins convergent vers lui. Il a un sang qui, depuis cinq siècles, sert de centre. S'il n'était pas orgueilleux, il ne serait pas Charlemagne, il serait Dieu. (III, 699)

Sachant que, dans *Noé*, on l'a vu, la disposition de la narration en surplomb du récit désigne les divers héros qui le traversent comme autant d'avatars successifs de l'auteur-narrateur, les créatures d'un imaginaire débridé

scrutées, dans la grisaille du ciel d'automne et des frondaisons des vergers, comme autant de signes visibles de l'affleurement des passions, on mesure par conséquent davantage l'enjeu qui s'attache à l'évocation de ce fameux dynaste : maître d'un espace totalement infléchi vers lui, centre, point d'attraction pour un monde qu'il tend à s'approprier, les images abondent pour décrire ce sourd va-et-vient, cette dialectique, pourrait-on dire, qui le dispose en retour à façonner le monde à son image, avec pour seule menace, pour seule limite, l'atteinte à sa descendance. Il parvient ainsi à constituer lui-même, à l'image du récit à l'égard de Giono romancier, l'expression d'un univers irréductible, expression d'une terre habitable, d'un monde enfin possible parce qu'ordonné selon sa propre mesure. On comparera ainsi, à titre d'exemple, le passage précédemment cité, où les territoires qui avoisinent Charlemagne semblent organisés concentriquement autour de sa puissance, et un passage antérieur, tiré du début du récit, lorsque le romancier à l'œuvre se déclare à la fois générateur et prisonnier des espaces qu'il façonne. Immergé dans un espace par lui créé, et qui confine à la démesure, le narrateur souligne ainsi plaisamment l'insertion de la donnée métaphysique au cœur du monde familier, qu'elle régente, ordonne et façonne jusqu'à lui surimposer son mouvement propre et sa signification :

J'ai peut-être donné l'impression que j'avais installé autour de moi un décor, un diorama, un vaste paysage *en réduction dans un petit espace*. Si je l'ai fait, c'est que je me suis mal exprimé, et que j'ai mal expliqué la chose. Car pas du tout. [...] Ce qu'il faut bien comprendre, c'est que mon paysage était grandeur naturelle, et mes personnages grandeur naturelle aussi. (III, 620)

Et le narrateur de poursuivre par l'évocation déjà envisagée des systèmes de mesure spécifiques qui caractérisent les héros de la tragédie. Ainsi, le romancier et ses territoires, explicitement désignés, dans l'épisode de la cueillette, comme fruits de l'avarice et de l'orgueil, tendent à abolir un espace frappé de doute et de suspicion, monde incertain et hostile, profondément équivoque et ambigu, comme excelle à le montrer les « plans cavaliers » de *Noé*, pour lui surimposer un système de non-valeurs et ses représentants, êtres de violence, de bruit et de fureur qui, conformes à l'imaginaire du romancier, prétendent aussi coïncider avec l'outrance du réel. C'est par là que l'expression

qui forme le titre du présent développement, issue des catégories de la phénoménologie de Hegel, ce « dépasser pour confirmer », ne saurait aboutir à nulle résolution dialectique. Bien plutôt, par delà le caractère incontestable de la matière, l'œuvre créatrice s'inscrit dans une réalité en suspens, dont le destin sans finalité connue ne s'enracine que dans les volontés de puissance contradictoires. Celles-ci, laissant libre cours aux violences, mais aussi à l'épanouissement des instincts médiatisés par un récit d'essence tragique et musicale, relèvent alors d'une conception qui, bien plus que le matérialisme et le providentialisme messianique de *Que ma joie demeure*, s'inspire de Nietzsche, transcrit et dédramatisé au contact de l'imaginaire volontiers plus familier qui forme l'arrière-fond des *Chroniques romanesques*.

A ce stade, l'œuvre romanesque de Giono telle qu'elle se trouve modelée par l'émergence d'un nouvel art du récit, témoigne donc de l'adhésion du romancier à une permanence humaine, contenue en premier lieu dans l'éternité de ses aspirations : « habitations magiques » ou « pays de derrière l'air » que Giono, dès les années de formation, ne cesse d'appeler de ses vœux, et qui toutes contribuent à la reconnaissance d'un au-delà de l'homme, un au-delà inscrit en lui-même, dans sa faculté créatrice et qui, sur les ruines de la réalité visible, donne à voir, telle une ombre portée, l'essence d'un autre visible.

7. Situation et enjeu des *Chroniques* : l'expression d'une éternité humaine.

La spécificité des *Chroniques* réside, en définitive, dans la soutenance simultanée de deux postulats : d'une part la remise en cause radicale et irréversible de toute réalité connue ; d'autre part sa conversion, par l'intermédiaire de l'œuvre, en un assemblage unique d'éléments disparates, disposés, en toute gratuité, de façon à manifester une aspiration au tout à fait autre, selon une logique de transgression qui, simultanément, témoigne de la quête ininterrompue du domaine sacré. Les *Chroniques*, récits-ostensoirs, comme le confirment l'analyse des structures aussi bien que les allusions transparentes qui traversent, de manière exemplaire, *Les Ames fortes*, on l'a vu, brandissent et revendiquent ainsi une dimension spatio-temporelle spécifique, telle une voie d'accès métaphysique, non tant d'ailleurs pour échapper à l'horreur prétendue du réel que pour convertir son appréhension, incomplète et hasardeuse, en affirmation du génie humain.

Ce « feu volé », destiné à éclairer de sa lumière les aspects les plus ignorés, partant les plus catégoriquement refusés par la logique positiviste, de la réalité, doit par conséquent apparaître comme une arête vive et comme une

des caractéristiques les plus audacieuses dévolues au genre de la chronique. Conciliant, au sens plein qu'impliquent ces termes, poésie et vérité, les *Chroniques* se réclament par conséquent d'une forme de réalisme philosophique, qui laisse largement place à l'affirmation du tragique en se faisant l'écho de la condition échue à l'homme, désormais à même de se contempler sans fin, comme aux temps archaïques des dithyrambes de Dionysos, dans tous ses aspects. Les *Chroniques* usent ainsi d'éléments familiers au lecteur moderne, prend appui sur un contexte référentiel qui reste ancré, de toute évidence, dans les XIX^e et XX^e siècles, pour offrir un support tangible, aisément identifiable, à la permanence d'une postulation au sacré liée à l'énonciation de l'ordre intemporel du monde.

Eternité des saisons et des jours, seulement interrompue, mais de manière incontournable, par l'irruption de la violence et du crime, par l'affirmation d'une volonté de puissance qui va jusqu'à prendre forme autour d'une liturgie funèbre : d'*Un roi sans divertissement*, au décor grandiose qui baigne et ordonne littéralement tout le déroulement du récit, à la triste peinture de société à laquelle se livre *Le Moulin de Pologne*, conduisant insensiblement aux temps modernes et à l'avènement d'une bourgeoisie profane et mercantile, chaque *Chronique* porte pourtant en elle sa charge d'aspirations à un dépassement que sa forme même, dans la désignation du vide qui la fonde, emblématise. Aussi la volonté des *Chroniques* de s'inscrire, voire de constituer un temps au-delà du temps, temps circulaire qui finit par se résoudre en un instant magique de délivrance et de communion, confinant à l'éternité, a-t-elle déjà été examinée d'assez près pour qu'on puisse en tenir compte désormais, s'il s'agit de définir l'enjeu que Giono semble assigner à cette forme narrative sans précédent. Cependant, à ce stade, il reste encore nécessaire, en particulier à travers les allusions récurrentes à ce « Sud imaginaire » qu'il veut, en dépit des apparences, hors du temps, d'envisager l'anthropologie tout à fait neuve façonnée par les *Chroniques*. Puisée dans le matériau référentiel contemporain, sa modernité d'emprunt ne doit, ne peut cependant occulter les désirs profonds et intemporels qu'elle entend mettre au jour, et dont le progrès historique ne reflète qu'une évolution de *moyens*.

De fait, les généalogies spectaculaires déroulées dans *Un roi sans divertissement*, par exemple, et la constance des traits physiques, sociaux et surtout moraux, si tant est, on l'a vu, qu'on puisse définir ainsi les tendances profondes manifestées par l'instinct, insistent en effet sur la permanence et la continuité qui lient les générations, de même qu'elles énoncent des variations qui n'entament en définitive que le contexte référentiel : si le descendant des V., concession à la modernité, a échoué à l'École Normale de Valence, lieu symbolique du nivellement républicain, il reste que son attention semble portée bien davantage à la contemplation alanguie que lui réserve les roses nervaliennes de son jardin de curé. Quant au Frédéric II de la scierie, on n'y insistera pas, les heures de liberté matinale qu'il se réserve engagent certes sa rêverie à flotter sur des objets immémoriaux (« [...] Un petit bout de poix qu'il mettait dans une autre boîte, ou le vieux bout d'ambre d'une pipe de Frédéric I ou même de Frédéric zéro, dans la nuit des temps », III, 487), mais aussi à y puiser la matière des plus sombres extravagances, anodines, issues d'une lointaine hérédité familiale, ou nettement plus sordides lorsqu'elles s'accordent à la découverte du cadavre de Dorothée. La longue méditation qui accompagne le projet de restaurer une horloge, au moyen de deux personnages miniatures, et en particulier d'une petite bergère au teint pâle découverte dans un tiroir de son établi, ne tarde pas à trouver, on s'en souvient, une réalisation inattendue dans les traits apaisés de Dorothée morte :

Il resta face à face avec le visage très blanc quelques secondes à peine. Le temps de cent mille ans. Il se croyait dans un rêve et face à face avec le visage émaillé de la bergère de l'horloge. (III, 490)

Trois niveaux de sens convergent ici vers l'abolition du temps : la permanence du divertissement, à commencer par le divertissement cruel, révélée implicitement par la continuité qui s'établit, à travers les objets, entre Frédéric II et ses ancêtres de la nuit des temps ; avènement de l'éternité grâce à l'instant sacré de la découverte du corps, de l'impensable porté enfin au regard ébahi du spectateur, en une révélation inattendue de la volupté qui accompagne l'irruption du tragique :

Dans ces quelques secondes, pêle-mêle avec son rêve et le visage émaillé de la bergère, il se rendit compte que la chose monstrueuse venait encore d'avoir lieu. (III, 490)

Enfin, dernier niveau de convergence, celui qui se réfère, ici comme tout au long du récit, aux rituels des anciennes civilisations, cautionnés notamment pour Giono par la lecture de Frazer, mais qui se diffuse aussi dans la pompe qui caractérise le canon catholique, très représenté dans *Un roi sans divertissement*. Cette liturgie immémoriale, qui, peu ou prou, constitue le socle de la civilisation de l'Occident que la communauté villageoise incarne encore à sa racine, se voit bien sûr explicitement représentée au cours de l'épisode de la messe de minuit, où une grâce inversée semble tenir éloigné le criminel. Ainsi, lors de la nuit de Noël, nuit profonde, mais aussi nuit du renouveau, de la permanence, au cœur de l'hiver, d'une aspiration à la lumière, de la subsistance de la civilisation, qui suppose aussi celle du mal, enraciné en l'assassin anonyme, le faste pourtant bien modeste, qui entoure cette nuit de Noël, pousse Langlois, comme intuitivement, à déclarer à propos du meurtrier :

« Il est encore trop tôt pour qu'il soit là-bas » poursuivit-[il] en pointant son index vers la lisière ténébreuse des bois. Peut-être même ne viendra-t-il pas ce soir, mais il pourrait très bien y être et nous guetter, sans que nous risquions grand chose, vous et moi. Nous lui donnons déjà tous les deux, avec nos cierges, tout ce dont il a besoin. C'est drôle, hein, monsieur le curé ! A quoi tient la vie, quand même ! (III, 486)

La dernière remarque, dont la subtilité doit aussi bien au cliché qu'elle emprunte qu'au double sens qui s'attache à la fragilité de l'existence, confrontée à l'éternité du mal sous la forme du désir cruel et conçue comme la forme aiguë du divertissement, nous invite à saisir autant l'aspect volontiers familier des *Chroniques* que la gravité d'un propos lié à la reconnaissance de la mort et de son rapport au sacré. C'est en ce sens que le rituel de la messe et des sacrements se trouve exactement redoublé, ou annoncé, par le mouvement propre de la nature, qui manifeste dans son ordonnance l'inscription du religieux au cœur même du réel. Ainsi, métaphores et personnifications jouent à plein pour suggérer les parallèles qui s'établissent entre les splendeurs colorées de l'automne et le contraste formé par le sang répandu sur l'infinie

blancheur. On voit par exemple le départ de l'automne depuis l'arbre M. 312 donner lieu à un vaste panorama, où les référents s'éclipsent face à l'omniprésence du rituel sacré. La hiérarchie qui s'instaure, implicitement, entre les arbres de la forêt, renouvelle en quelque sorte la pyramide sociale qui, dès l'origine, tente de s'élever vers ce qui la dépasse, fusse l'ordre qui la maintient, et procède en s'appuyant de manière insistante sur la présence supposée du lecteur :

Quand, en retournant, vous arrivez au-dessus du col de La Croix, c'est pour vous trouver en face du premier coucher de soleil de la saison : du bariolage barbare des murs ; puis, vous voyez en bas cette conque d'herbe qui n'était que foin lorsque vous êtes passé, il y a deux ou trois jours, devenue maintenant cratère de bronze autour duquel montent la garde les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt ; entremêlant les tiaras, les bonnets, les casques, les jupes, les chairs peintes, les pans brodés, les feuillages d'automne, des frênes, des hêtres, des érables, des amélanchiers, des ormes, des rouvres, des bouleaux, des trembles, des sycomores, des mélèzes et des sapins dont le vert noir exalte toutes les autres couleurs. (III, 473)

Si cette intemporalité, diffusée entre autres par la présence prépondérante de la nature, et par le mélange des civilisations auxquelles elle fait songer, dans la constance avérée d'une dimension religieuse, frappe incontestablement en ce qui concerne *Un roi sans divertissement*, elle n'en est pas moins représentée, de manière éparse et détournée, dans les *Chroniques* du XX^e siècle, *Noé* en particulier, dont les combats de dynastes aux appellations mythiques semblent se situer aux origines mêmes du gigantisme industriel et de la fièvre capitaliste dont fait mention l'épisode marseillais proprement dit : Empereur Jules, notamment, se situe dans la lignée de ces Bas-Alpins à tête froide et à sang chaud signalés au début de l'épisode, et qui déterminent l'expansion économique sans précédent des grands empires industriels en pleine constitution.

De fait, la maison Empereur, qui s'inscrit sans conteste dans la légende de cette Babylone moderne dont Giono tisse les ascendants mythiques, forme une compagnie maritime à la puissance et aux dimensions inouïes, plus proche des espèces muettes et envahissantes qui, dans la nature, conquièrent peu à peu leur préséance, comme le signalent les développements parallèles où se

trouvent décrits d'obscurs combats d'insectes, que de modèles historiques connus. Pourtant, alerté par les découvertes scientifiques de son temps, dont Fabre applique et amplifie le darwinisme originel, Giono se fait aussi l'écho, ironie de l'histoire autant que du romancier, de la fragilité de positions lentement conquises, et conquises seulement, semble-t-il, pour s'affirmer à travers leur mise en péril et, finalement, à travers leur perte. La violence de la poussée vitale ne semble trouver de résolution, selon la fantaisie avec laquelle l'exprime le romancier, que dans l'affirmation d'une « âme », entité toute spirituelle et des plus imprécises qui dénonce pourtant l'autre face de la volonté de puissance ; ainsi :

Chaque dimanche, les landaus amenaient aux parvis de l'église Saint-Vincent-de-Paul des cargaisons de blattes, hannetons, capricornes, araignées, empuses, mantes et scolopendres, dont les mandibules, rostres, griffes et dards amassaient et protégeaient des entrepôts de rhum, café, arachides, coprah, poivre, toutes sortes de cantharides et d'opiums ; mais les élytres, les carapaces, les attitudes spectrales contenaient des âmes sensibles. (III, 745-746)

Car la puissance bourgeoise à laquelle répondent les dynastes de *Noé*, et qu'ils contribuent à amplifier et à fixer, ne vaut en définitive que par sa mise en suspens, dans la tentation de la perte qui accompagne toute les réalisations somptuaires dont la chronique alimente sa splendeur flamboyante : les jardins mythiques projetés par Empereur Jules pour son matelot fuégien, tout comme le divin Melchior, occupé à satisfaire la passion de l'or de sa titanesque épouse, tous ces motifs dépassent le cadre du plat compte-rendu dont Giono attribue la manie aux romanciers américains. Avec un génie de l'invention revendiqué, et dont *La Grosse Galette*, de Dos Passos, représente, aux yeux de Giono, le parfait contre-exemple, on s'en souvient, il parvient ainsi à assigner sa limite au progrès en marche et au capitalisme industriel générateur de l'histoire contemporaine, en l'espèce une folie, un désir d'ailleurs qui appelle le désastre et la ruine.

Le rêve d'exotisme intégral trouve ainsi, au cœur de l'orient imaginaire qui se fait jour à travers Marseille, sa voie d'accès privilégiée, sur laquelle s'enchaînent les désirs d'ailleurs qui alimentent la structure disparate et composite de *Noé*. Alors, dans la démesure qui s'accorde au gigantisme industriel du capitalisme balbutiant, ce sont les cadres rationnels de ces

entreprises qui volent en éclat, à mesure que se décompose la structure démonstrative qui constitue l'un des fondements de la tradition romanesque : l'épopée affairiste dont le roman se fait l'écho, de même que l'ingéniosité rationnelle que supposent les réalisations somptuaires de ces grands dynastes, ne trouvent en effet de justification que dans la puissance qu'elles procurent et dans le moyen d'évasion unique, proprement indicible qu'elles offrent. Les jardins composés par Melchior pour le plaisir de Rachel donnent ainsi lieu à une référence biblique dont on doit, une fois encore, mesurer la portée au regard de l'initiation mystique, de la révélation qu'elle suppose :

En fait, jusqu'à peut-être l'inclination des feuillages, avait été combiné. Cet éblouissement qui vous frappait dès la première terrasse avait été préparé avec soin pour que Rachel soit obligée de fermer les yeux et de trouver tout de suite son chemin de Damas vers les rêves. (III, 750)

On ne peut alors s'empêcher de songer aux folies mégalomanes des grands romanciers du siècle romantique, de Balzac à Dumas, dont la démesure rejaillit au cœur même de l'existence réelle³⁸, et n'a d'égal que la volonté de puissance portée jusqu'à sa propre négation chez ces magnats contemporains dont *Noé* se fait l'écho³⁹. C'est là l'exacte correspondance de cet empire des passions pressenti à plusieurs reprises au milieu des tâches du romancier, notamment de ces odeurs mystérieuses venues l'assaillir en plein Marseille, et qui trouveront finalement à se condenser et à prendre forme librement dans cette galerie de personnages de démesure à laquelle *Noé* prétend faire place. Hors de toute considération historique, par delà les époques et par delà les

³⁸ On peut ainsi songer, plus précisément, à l'écheveau financier monté par Balzac pour mettre en place une exploitation agricole de fruits exotiques en plein Paris, au moyen de serres tropicales géantes ou, plus concrètement, à la construction du château de Monte-Cristo, récemment restauré, par Alexandre Dumas. Sur ces points biographiques, on pourra se reporter pour plus de détails aux très romanesques ouvrages d'André Maurois, *Prométhée ou la Vie de Balzac*, « Aux Jardies » ; *Les Trois Dumas*, « La ruine de Monte-Cristo », R. Laffont, « Bouquins », 1993, p. 300 et p. 1110.

³⁹ On ne peut en effet passer sous silence les concessions nombreuses que Giono romancier accorde à la réalité, en s'inspirant étroitement, malgré tout, de l'histoire authentique du développement industriel à Marseille à la fin du XIX^e siècle. Voir notamment le parallèle qu'établit Robert Ricatte entre l'imaginaire maison Empereur et l'empire industriel constitué par la famille Freyssinet à Marseille, à la fin du XIX^e siècle, notice pp. 1446 *et sq.* : moins que d'une adhésion au réalisme, de tels parallèles témoignent en effet de l'évolution de *Noé* du côté du mythe.

limites qui distinguent la réalité de la fiction, c'est une semblable et simultanée contribution à la puissance et à sa perte qui se répète inlassablement.

Ainsi, ailleurs, l'intemporalité que cherchent à transcrire les *Chroniques romanesques* à la faveur de l'imaginaire du romancier se traduit moins par les constants allers-retours spatio-temporels si caractéristiques de *Noé* que par la soumission du récit à un éternel présent : c'est le cas, évidemment, pour *Les Grands Chemins*, dont la trame événementielle, saisie dans son surgissement immédiat et avec tout le relief nécessaire par le recours obstiné au présent coïncide pleinement avec la veine aphoristique cultivée par Giono dans ce dernier récit. Toutes les valeurs accordées au présent se confondent alors pour vouer le récit à un perspectivisme sans faille, évoquant notamment l'abolition du monde à la faveur de la neige et le sursaut existentiel qui en découle. En une singulière comparaison avec la virtualité de la page blanche pour le romancier, qui, dans l'inflation caractéristique du récit, fait peser sur celui-ci la menace d'un retour au silence, c'est la proximité du romancier avec le néant qui se trouve alors dévoilée. Du fond de son moulin à huile, le narrateur est ainsi amené à contempler et à commenter l'expression d'un monde rendu à son initiale virginité, appelant en retour les désirs cruels les plus profondément enracinés où se mêlent l'attrait de la transgression et celui du retour au chaos :

Quand le vent tombe, je vais fumer une pipe dehors. Le ciel est aussi blanc que la terre. Il y a une telle épaisseur de neige sur tout que tout a disparu. A peine si une ligne noire comme un fil de tabac dessine le contour des arbres. On a frotté la gomme sur tout. La page est redevenue presque blanche. Les grands châtaigniers des Chauvin sont effacés ; restent à peine des traces là où ils étaient. Le silence et le blanc font un tel vide qu'on a envie de mettre du rouge et des cris dans tout ça avec n'importe quoi. On ne veut pas se laisser aller. On a mille petites combines. Voilà à quoi servent les familles. Les femmes par ce temps-là sont des bénédictions. Pour dix minutes. Mais après ? Refaire le monde entier : il en faut du matériel ! On s'aperçoit qu'en temps ordinaire on a à portée de la main des petits riens qui sont tout. La sécurité ne réjouit pas. Ce qui compte, pour le bonheur, c'est de tout remettre en question. (V, 538)

A ce monde réduit à sa seule présence virtuelle, certes aboli, mais par là même confirmé, fait réponse le processus fondamental développé par le romancier, à savoir l'annulation du réel pour son appropriation dans l'ordre de l'imaginaire, qui rend désormais acceptable ses aspects les plus foncièrement terribles. C'est là le paradoxe et la contradiction sous-entendue, par rapport à

tout ce qui précède, de la dernière phrase : seule sa mise en péril préserve la réalité, tout comme le jeu, ou la mise en jeu de soi par l'artiste, dans *Les Grands Chemins*, prend valeur de preuve ontologique ; comme enfin le récit lui-même ne surgit, dans l'infini présent du discours, que d'une essence qui se dérobe, jusqu'à disparaître, à s'annuler d'ailleurs au moment où l'artiste sombre dans l'ultime et décisif sacrifice. L'artiste, véritable viatique pour le romancier à l'œuvre, on l'a vu, serait-il destiné, de par la mort qui lui est prêtée, à initier la voie de la création romanesque ? Rien ne semble mieux établi lorsqu'on prend en compte, en particulier, le souci affiché d'entrée de jeu dans *Noé* d'enfermer tout l'univers créé et de la façonner selon un principe qui place le romancier en concurrence avec Dieu lui-même, une concurrence loyale toutefois, scellée par l'alliance qui institue l'artiste en dispensateur du sacré.

Au terme du présent développement, il devient nécessaire de formuler quelques conclusions, nécessairement partielles, quant au véritable enjeu qui s'attache pour Giono aux *Chroniques romanesques* : le rapport de l'œuvre au sacré, longuement et patiemment démontré ici, et la reconnaissance des tensions qui s'y expriment nous y incitent plus que jamais. En effet, dès l'ouverture, nous supposons que la mise en jeu de la notion de divertissement, sa fertilité créatrice, la tension qu'il génère confronté à son contraire, à savoir la vacuité métaphysique et l'absolu du néant, apparaissaient comme un infléchissement certain de la notion pascalienne, à laquelle Giono emprunte néanmoins beaucoup. Il faut le reconnaître, comme il se doit, c'est la distance culturelle, intellectuelle, en un mot, créatrice qui définit la position du romancier, y compris et surtout si l'on prend en compte le glissement progressif du monde moderne, objet du récit, vers le profane. L'intercession du roman, en rapport avec la dimension sacrée qui s'attache désormais au divertissement, n'en devient que plus nécessaire.

Le fondement de ce dernier réside alors, il est vrai, dans son ambition à diriger une quête, à atteindre une essence, même si un tel accomplissement reste soumis à la dissolution, à la négation finale de toute individualité : aussi la liturgie sacrificielle qui ordonne de bout en bout *Un roi sans divertissement* se charge-t-elle d'une valeur augurale, emblématique d'un tel constat qui

informe le sens de la chronique et suppose en ce cas l'aménagement d'un espace et d'un temps autonomes, affichés comme tels au seuil du récit.

Placé concurremment avec une réalité dont il conditionne pourtant, dès lors, la perception et l'interprétation, le contenu de la chronique, de *Noé* aux *Ames fortes*, et dans ces derniers récits mieux qu'ailleurs, stigmatise cette tendance du romancier à sacraliser le pouvoir formel, et incite à voir dans le récit replié sur lui-même, circonscrit et bouclé par l'univers qu'il forme, le viatique reliant le lecteur à la puissance cosmique, qu'il laisse intacte dans la part d'indicible qui y participe. La conception des *Chroniques romanesques* relève donc, pour une large part, d'une expérience du sacré, qui n'infirme en rien, au contraire, nos propres développements consacrés à l'effacement des catégories morales et à la dissolution progressive des contours qui cernent la représentation positive du monde. Signalant bien plutôt un rapport ambigu au Mal, les *Chroniques*, sans s'inscrire en faux contre toute éthique, on l'a vu, en redéfinissent les conditions en instaurant un nouveau rapport à l'ordre universel, qui lie le maintien de la civilisation à la reconnaissance du sacré et à l'ouverture ambiguë qu'il constitue dans le domaine des aspirations humaines.

Chapitre V :
Les *Chroniques romanesques* et le Mal

1. Les ordres du réel - Une tentative de définition du Mal dans les *Chroniques romanesques*

Au seuil de cette dernière partie, il convient avant tout d'envisager, avec toute la prudence qui s'impose, la question du rapport ambigu de la création romanesque telle qu'elle se fait jour à travers les *Chroniques* avec le Mal, non tant dans sa forme morale, relative, et en définitive sujette à caution, que dans son mode d'expression le plus aigu, le plus incontournable, et qui soumet les civilisations à la menace de leur propre perte. Il semblerait en effet contradictoire et sans fondement, eu égard aux développements que nous avons déjà consacrés à l'effacement des catégories morales dans les *Chroniques romanesques*, de réduire leur propos à une simple entreprise de subversion ; ce qui importe de fait ici, c'est bien davantage de replacer les *Chroniques* dans un contexte historique et intellectuel où surgit, plus que jamais, la question du devenir des civilisations au regard de cette quête du non-savoir qui semble régir le destin funeste de l'humanité au sortir de la guerre.

Aussi, malgré l'insistance que nous avons déployée pour souligner la primauté du pouvoir formel, il n'est nullement question pour nous de réduire la conception du récit chez Giono à un pur formalisme : nulle prétention à constituer un art monumental pour l'auteur des *Chroniques*. L'esthétique qui en découle se situera donc à l'opposé d'une conception marmoréenne du style ou de l'écriture, puisque les *Chroniques romanesques* se veulent avant tout des œuvres vives, en plein accord avec les préoccupations et les procédés de leur époque, en rupture même avec la dimension intemporelle et le lyrisme insistant des grands romans comme *Le Chant du monde* et *Que ma joie demeure*. Obstinement, dans ce cadre, l'expression littéraire continue de s'adresser à la faculté du lecteur à dégager un sens, et même à cette part du lecteur qui reste dans l'attente fébrile d'une révélation, non tant politique ou idéologique qu'émotionnelle et esthétique.

La moisson d'anecdotes, de personnages, de « petits faits vrais », encore une fois, qui continuent d'alimenter le matériau de la chronique s'établissent ainsi, avant toute chose, en direction d'une vérité anthropologique et métaphysique que les *Chroniques romanesques* se plaisent à répéter inlassablement, tout en proposant la réponse adéquate à l'angoisse qui étreint la civilisation contemporaine. Non qu'elles accordent aux images terribles disposées à l'horizon de tous ces récits un quelconque pouvoir cathartique, une valeur de purgation du mal par le mal, lorsque la tactique de la terre brûlée à laquelle s'adonne pleinement Thérèse subsiste au récit qui s'estompe ; et de fait, dans le même ordre d'idées, Giono ne remarque-t-il pas, lors de ses *Entretiens avec Jean Carrière* :

Il y a très peu de choses qu'on influence. L'influence des écrivains est beaucoup, beaucoup plus petite que ce qu'ils imaginent.¹

Ainsi, aucune valeur exemplaire, au sens moral, traditionnel du terme, nulle adhésion aux vertus de l'engagement, nulle aptitude non plus à modifier cette « marche du monde » qui suscite l'interrogation insistante de Langlois dans *Un roi sans divertissement*, n'est assignée à l'expression littéraire.

¹ *Entretiens avec Jean Carrière, op. cit.*, p. 135.

L'incapacité de la littérature à sevrer l'homme de ses passions s'en trouve de fait reconnue, à l'encontre des conceptions diffusées par vingt-cinq siècles de tradition platonicienne et aristotélicienne, débouchant sur la confiscation politique de la création artistique. L'artiste, et la littérature avec lui, sont alors renvoyés à leur totale gratuité, qui dénonce aussi leur *nullité* profonde, une étrange nullité qui, paradoxalement, en consacre la valeur : la création s'élève ainsi de sa relégation au stade de non-valeur, constat d'ignorance et d'impuissance accordé à la nature insaisissable du réel, enfin rendu dans tous ses aspects, y compris les plus intolérables, ou les plus indécidables, comme le signale de façon particulièrement convaincante toute l'intrigue des *Ames fortes* dans la réalisation qu'elle propose d'un véritable non-savoir.

Le Mal, ici, ne saurait donc se définir comme une simple atteinte, conjoncturelle et accidentelle, au monde ou au prochain, dont la chronique n'est en mesure, d'ailleurs, d'énoncer ni la cause, ni l'origine, ni la portée véritables : nul éclairage probant, de même que nulle condamnation morale ne viennent ainsi jalonner la parcours de Langlois ; quant à l'itinéraire de Thérèse, il oscille, selon les narrateurs et les moments, entre la recherche du souverain bien qui semble unir celle-ci à sa protectrice, et un modèle de duplicité qui l'annule, à proprement parler, en tant que personnage. Au passage, on mesure aussi le fourvoiement qui, à la même époque, s'empare des tenants d'une quelconque raison historique, engagés à discerner, dans la complexité du jeu politique d'après-guerre, la voie de la justice et du progrès : de Camus à Sartre, c'est tout un pan de la littérature contemporaine qui semble soudain se lézarder. C'est donc sur un autre plan, dans un autre ordre du réel que doit s'inscrire la parole littéraire, dans l'indifférence du vide et du silence qu'elle désigne par là même.

Si elle a partie liée au Mal, dont elle participe, c'est donc moins par le contenu référentiel de son propos que par la matière improductive dont elle se nourrit et qu'elle ordonne, son retranchement dans une sphère où nul n'a plus pouvoir, sinon la souveraineté du romancier, libéré de toute référence morale à l'égard des faits qu'il tisse et qu'il dispose. *Noé*, en se posant en œuvre-clé, parce qu'elle discourt précisément sur les enjeux assignés à l'œuvre, s'y

conformant sans jamais user d'un propos théorique, se place donc dans le sillage de ces explorations littéraires qui, depuis la fin du XIX^e siècle, tentent de s'inscrire au revers de la réalité. Le thème avoué du voyage, dans ce contexte, se charge d'une dimension toute symbolique, qu'on a d'ailleurs bien vue dans la référence capitale à l'invocation aux mânes, tirée d'un passage de l'*Odyssee*. Le narrateur annonce ainsi :

Je vais donc entreprendre moi-même ; mais quoi ? un voyage dans le but catégorique de me séparer d'ici. (III, 613)

Acheminement vers l'absolument autre, immersion au cœur d'un exotisme sans partage, et d'autant plus prégnant qu'il s'accommode parfois des apparences du monde familier, refus de toutes les catégories morales et rationnelles du monde connu : par ces traits, *Noé* parvient à ériger Marseille en cité onirique, ville rêvée dès l'abord par des générations entières parce qu'elle semble autoriser, de loin, l'expression d'un désir sans entrave, des plus grossiers et des plus triviaux, comme se plaira à l'imaginer le narrateur à propos des passagers du tram 54, concession au machinisme moderne, aux plus magistraux, ceux qu'il prête aux grandes figures de son invention et qui valent surtout par leur indépendance à l'égard de toute convention. C'est le cas de Milord l'Arsouille, clochard céleste bornant le monde entier à l'aune de sa désinvolture, et dont la liberté sans entrave ne trouve d'équivalent qu'avec la stature inouïe dont le narrateur dote le personnage d'Empereur Jules. En effet, l'ascension fulgurante de ce dernier ne semble destinée qu'à permettre les joies d'une consommation vertigineuse et sans limites, où l'empire financier lentement constitué n'atteint sa dimension souveraine que dans le consentement au sacrifice et dans son engloutissement, consacré à la satisfaction d'un désir incontournable.

Qu'on y prenne garde, d'ailleurs : il n'est point hasardeux qu'une des entités majeures du roman réside précisément en la figure de ce magnat d'une stature sans précédent, gagnant sa puissance par la perspective d'un sacrifice qui le brûle à l'ardeur d'une volonté enfantine, mais sans limites : retrouvant dans le matelot fuégien le poney Mustang, compagnon de ses jeux d'enfant, il

lui consent, pour la constitution du monde onirique qu'il prétend rétablir, le sacrifice d'un empire industriel édifié patiemment, à force de pugnacité et de rigueur commerciale, négligeant le regard ébahi de collaborateurs bourgeois tout occupés à la consolidation de leur crédit et de leur fortune. Le narrateur ne manque pas, par là même, d'offrir à cette fable exemplaire de nombreux pendants, qui prétendent représenter, pour une bonne part, l'ensemble de la bourgeoisie d'affaires qui préside à la constitution du monde moderne, dans ce Marseille des années folles tout entier livré à la fièvre coloniale et à la frénésie du commerce.

Au terme d'une longue énumération d'exemples et d'amorces, qui préparent précisément le gros plan consacré à Empereur Jules, le narrateur multiplie ainsi les motifs conciliant l'édification, au propre comme au figuré, des valeurs bourgeoises, avec leur dénégation dans la poursuite d'un désir souverain. Par exemple :

Il y avait aussi l'histoire de cet armateur qui avait sept filles enfants de Marie, et qui planta le parc de la *Commandance* à Saint Barnabé, dans lequel les filles jouaient avec des reproductions grandeur nature de la grotte de Lourdes, du sanctuaire de la Salette, de la maison de Sainte Thérèse d'Avila ou du désert de Marie-Madeleine. (III, 752)

Exemple révélateur que celui de cette bourgeoisie marchande, prospérant sur l'activité réglée de la production et des échanges de biens, et qui voue ses filles à la passion mystique à travers la réalisation ruineuse autant qu'improbable d'un décor légendaire.

Il reste cependant que ces tentatives vaines, frappées d'invraisemblance, dont la chronique alimente son flux narratif, représentent sans conteste l'équivalent référentiel de l'entreprise littéraire elle-même, postulant, à partir de l'expérience existentielle, à la mise en forme d'une totalité, à la soumission d'un matériau exhaustif, entreprise promise à l'échec et qui permet d'opposer à une certaine vocation totalitaire de l'œuvre d'art, la désignation d'un infini inaccessible. Pour marquer la distinction entre la facture rigoureuse et ordonnée d'*Un roi sans divertissement* et le foisonnement délibéré de *Noé*, cultivant volontiers, on l'a vu, une esthétique de la fragmentation et de

l'inachèvement, le narrateur n'hésite pas, on le sait, à « se donner à tâche d'exprimer la monstrueuse accumulation » (III, 642). Le « cas » que *Noé* prétend ainsi décliner, où l'avarice du narrateur permet précisément agglomérer des éléments épars, disparates, invariablement issus des « rencontres » qui se placent entre deux œuvres, se destine donc à rendre compte, sans nul souci rationnel, de l'ordonnance composite du réel qu'il supplante.

A la manière d'Ulysse plongé dans le rite funéraire de l'invocation aux mânes, le narrateur procède en retranchant du monde familial et vivant les éléments alors convertis en matériau romanesque, rivalisant avec Dieu même pour soustraire au mouvement progressif du temps historique ce qu'il consacre soudain à la gratuité de l'entreprise littéraire : forme aiguë du Mal, celle-ci consiste davantage dans sa démesure improductive et dans sa vocation prométhéenne que dans les catégories morales qu'elle contribue donc à abolir. A cet égard, les circonstances invoquées paraissent sans ambiguïté, tandis que le narrateur, absorbé par la cueillette des olives, voit surgir des mondes à la faveur de cette texture brouillée qui caractérise les feuillages agités par le vent d'hiver :

Que Dieu à l'instant même ferme le monde comme un livre et dise : c'est fini ; que la trompette sonne l'appel des morts, je me présenterai au jugement en caressant des olives dans mes poches ; et, si je n'ai plus de poches, je caresserai des olives dans mes mains ; et si je n'ai plus de mains, je caresserai des olives avec mes os, et si je n'ai plus d'os, je suis sûr que je trouverai *un truc* pour continuer à caresser des olives ; ne serait-ce qu'en esprit. Si ce n'est pas de l'avarice la plus noire, qu'est-ce que c'est ? (III, 652)

Avarice noire, épaisse, avidité, désir poignant comparé, peu après, à l'étiqne louve de *La Divine Comédie* de Dante, autant d'images qui rappellent le caractère irrépressible du travail créateur, qui procède par l'appropriation d'un matériau destiné à figurer, à l'origine, parmi les valeurs positives de l'existence : l'olive, fruit substantiel, nourriture terrestre qui sert aussi bien l'identité que la prospérité matérielle de cette Provence farouche dont *Noé* cherche à se faire l'écho, devient ainsi l'apanage de l'auteur, prêt à la convertir en une entité autrement essentielle. Ainsi, à l'encontre d'un ordre régi par la « connaissance économique du monde » (III, 480-481), évoqué incidemment

dans *Un roi sans divertissement*, l'auteur lui soustrait une matière qu'il s'approprie, façonne, métamorphose sans retour, au contraire de la qu'il bourgeoisie qu'il met en scène, malgré tout portée par un élan onirique, mais promise à l'échec parce que soumise aux limites sa réalisation matérielle : c'est alors qu'affleure la parodie.

Marseille, dans *Noé*, n'échappe ainsi à la tyrannie du négoce ou à sa représentation ironique et dérisoire que par ses ascendants mythiques, ce que Giono désigne comme l'esprit virgilien notamment, qui court au long des siècles pour projeter sur ces dynastes bas-alpins, pris dans la tourmente affairiste, une exigence de beauté, d'harmonie qui excède tous les cadres rationnels. Les nombreux assaillants qui peuplent la Méditerranée et renouvellent avec âpreté et pugnacité les luttes immémoriales, à l'origine des guerres puniques ou des campagnes de César appellent ainsi, en retour, le recours au détachement, à la froideur et à la sérénité qui émanent de ces « campagne[s] romaine[s] d'Hubert Robert ». En effet, du côté des adversaires :

Il ne s'agissait pas de désirs virgiliens, malgré la proximité d'une mer où se promenaient les cyprès de la campagne de Rome. Il fallait gagner son *beefsteak d'arbres* dans des entreprises assaillies par les Grecs. (III, 743)

La dernière expression soulignée, dont la trivialité renvoie à l'ardeur sauvage des luttes commerciales auxquelles le récit ne tarde pas à se consacrer, prépare alors implicitement l'intrusion de l'imaginaire et du mythe, à travers la figure d'Empereur Jules : *Noé*, récit mythique, qui réinvente le roman à mesure qu'il dévoile la gestation de la civilisation contemporaine, se trouve alors investi d'une valeur sacrée en ce qu'il demeure définitivement arrimé à l'âpre questionnement des origines. S'il clame la naissance d'un nouvel ordre économique et politique, le récit, bien plus sûrement, interroge les métamorphoses de l'imaginaire, qui forment l'envers, l'exact contrepoint des valeurs de la civilisation. Comme Rimbaud déclarant, au tournant du symbolisme, que « la vraie vie est ailleurs », *Noé* reflète ainsi un exotisme intérieur, la rencontre en soi d'une étrangeté essentielle qui, déjà, guide en partie la quête ordonnée par Langlois dans *Un roi sans divertissement*. De fait

les *Chroniques*, en ce qu'elles énoncent une échappée en direction de l'inconnaissable, une tentative de détournement qui concerne aussi bien les formes que le sens qui s'attache à la perception du réel, cultivent l'expression du voyage, de l'errance, au besoin de la fuite perpétuelle vers un ailleurs qui ôte aux personnages toute attache sociale, morale ou politique.

De l'errant des *Grands Chemins* aux aristocrates traqués du *Moulin de Pologne*, c'est bien à une horde de déclassés que semble confiée la conduite des *Chroniques*, un déclassé qui affecte non tant leur appartenance à un milieu social qu'elle ne les fait coïncider avec une loi non écrite ; loi parfois conforme aux intérêts de la communauté sociale, comme c'est le cas, pour un temps au moins, dans *Un roi sans divertissement*, mais qui, insensiblement, peut aussi s'infléchir pour s'en émanciper ou s'ériger à son encontre. Si ce dernier récit est tout entier réductible à ce glissement progressif, on se reportera aussi bien aux *Grands Chemins* pour assister à une semblable inversion des valeurs, tandis que *Le Moulin de Pologne*, dans son caractère équivoque, fournit du Mal une définition moins assurée encore.

Entité relative, comme on l'a dit, s'élevant à l'encontre de ce qui fonde les sociétés et garantit leur cohésion ; contre-valeur eu égard à ce qui relève du mouvement historique et de ce qui fonde, grâce à l'unité communautaire, la légitimité de la production et des lois qui la régissent ; enfin, et par là même, assimilable à tout ce qui contrecarre l'ordonnance anthropologique par la consécration d'un ordre foncièrement improductif, le Mal, néanmoins, ne se laisse aucunement réduire à une définition univoque. A preuve, précisément, le dénouement du *Moulin de Pologne* qui, outre la relativité des points de vue qu'il exprime, et qui forme un écheveau inextricable, ne permet à aucun moment de statuer quant à l'issue réservée au dernier des Coste : avilissement suprême qui signe la fin de la dynastie ? Ou, au contraire, moyen de juguler, par un destin banal et vulgaire, l'extinction spectaculaire promise à la famille ? Concession à l'ineptie des temps modernes ou réalisation de l'oracle délivré par Mlle Hortense, promettant l'apaisement du destin et l'extinction de la volonté divine ? Autant de questions sans réponse que les commentaires elliptiques du narrateur ne tendent qu'à aiguïser, sans par ailleurs éclairer d'un

contour exact sa personnalité trouble. La fuite de Léonce appelle alors la scène suivante, directement inspirée du roman noir, ou de la silhouette claudiquante du Mr Hyde de Stevenson, sans pour autant résoudre la question ambiguë de la nature du Mal :

J'ai le souvenir d'avoir fait au moins quatre ou cinq pas en courant de toutes mes forces. Mais Julie n'avait pas de douleurs et courait plus vite que moi. Je passai la moitié de la nuit à me traîner dans le brouillard, soi-disant à sa recherche. J'avais même la bêtise de tâter autour de moi avec ma canne, dans l'espoir de rencontrer un corps étendu sur le trottoir. Je rentrai chez moi à bout de force. Ces événements étaient tellement semblables à un cauchemar que, d'instinct, je m'endormis comme un plomb. (V, 753)

A nouveau les questions affleurent, et notamment concernant la nature du cauchemar signalé ici, qui consiste peut-être moins, finalement, à voir le destin des Coste se solder par une fuite lamentable, que dans la déception du narrateur, trahi par l'emploi du « soi-disant », d'assister à une issue rien moins que spectaculaire, anti-romanesque et profondément inconsistante en ce qu'elle ne constitue en rien un dénouement véritable. Hanté *a posteriori* par la figure satanique de son narrateur, figure hideuse de la compromission et de la nuit qui offre peut-être bien, en définitive, le visage équivoque et emblématique du Mal, *Le Moulin de Pologne* assigne à cette notion une ultime interprétation qui ne saurait pourtant s'imposer à elle seule.

Roman du voyeur, de la délectation distante et indifférente à la misère de l'homme, *Le Moulin de Pologne*, dont le grotesque bouffon n'est pas sans emprunter au dernier Dostoïevski, celui des *Frères Karamazov*, donne une version du Mal en partie liée au détournement des événements par le narrateur à son seul et unique profit, par le truchement salubre du récit que s'autorise ce petit notaire de province, stupide et médiocre, tout entier voué à une sorte d'onanisme narratif. Car c'est enfin là, dans ce caractère sordide conféré par ce récit au comble de l'artifice, que s'affirme la forme la plus poignante du Mal jamais mise en œuvre dans les *Chroniques* ; un artifice et un replis sur soi qui, à certains égards, n'est pas sans faire songer à la stérilité de ces « femmes damnées » qui, depuis Baudelaire, tentent d'enfreindre les limites de leur condition charnelle et ne trouvent que dans l'œuvre d'art, conçue dans sa

dimension métaphysique, le moyen d'un dépassement. D'*Un roi sans divertissement* au *Moulin de Pologne*, nous le verrons, les exemples ne manquent pas pour justifier un tel rapprochement.

2. « Femmes damnées » : les figures féminines du Mal dans les *Chroniques romanesques*.

Les « femmes damnées » qui peuplent les *Chroniques romanesques*, au nombre desquelles l'incontournable Thérèse, doivent avant tout se concevoir à travers une constante, qui est le refus de la chair, ou sa relégation au rang d'instrument, dans une entreprise hardie d'appropriation de soi et de détournement du corps à des fins exclusivement métaphysiques. Usant de toutes les turpitudes, elles postulent, paradoxalement, à l'extinction de tout désir charnel, ce qu'on doit lire avant tout comme un cheminement ascétique destiné à conduire vers l'absolu par la négative, autrement dit par la négation du réel et de ses données. Ce processus, de nature hystérique, arguerait la psychanalyse, en substituant l'œuvre créatrice à l'œuvre procréatrice, la construction intellectuelle du récit à la descendance charnelle, contribue ainsi à placer la création romanesque des *Chroniques* sur un autre plan, celui-là même qui, pour Freud, recouvre l'invention religieuse parmi les civilisations².

² On pense, naturellement, aux toutes dernières observations, par lesquelles, dans la ligne inaugurée avec *Malaise dans la civilisation*, Freud parachève son œuvre anthropologique, en

Prolongeant notre analyse des *Ames fortes*, nous pouvons ainsi affirmer que le récit de Thérèse répond, au moins partiellement, au défi lancé implicitement par la dérobade finale de Mme Numance, femme stérile précisément qui, à défaut d'avoir tissé jusqu'au bout le lien maternel, d'avoir pu parfaire l'invention d'une relation filiale qui s'impose précisément comme pure fiction, suscite pourtant, après son évanouissement quasi surnaturel de l'espace du récit, une double vocation : vocation au crime, à travers Firmin, qui apparaît d'ailleurs, à bien des égards, comme le géniteur haï (voir le rêve, longtemps caressé, d'une « vie sans grossesse, sans Firmin, sans pauvreté, sans père ni mère », qui placerait ainsi Thérèse hors du déterminisme de la chair, III, 344) ; vocation à la narration, d'autre part, lancée comme au hasard et par défi, pour faire naître l'écheveau serré des récits contradictoires dont la force d'âme de Thérèse puisse pourtant se dégager sans conteste. Familière de cette stratégie de la mante religieuse, nettement suggérée par l'emploi récurrent des métaphores animales, images déjà relevées en abondance dans *Noé*, Thérèse, et cette fois indépendamment des différentes versions disposées par le récit, s'impose par le double mouvement qui consiste dans l'élimination de la chair au profit d'une entité foncièrement différente, de nature métaphysique, qui est précisément l'invention du récit.

Si l'on se reporte à son détail, on en voudra pour preuve l'utilisation, le détournement incessants opérés par Thérèse de sa fonction procréatrice, dénoncée à plusieurs reprises comme masque et comme artifice destinés à asseoir sa puissance et à assurer sa bonne marche vers le dévoilement du vide. L'aptitude physiologique la plus naturelle et la plus incontestable, qui apparaît à bien des égards comme la subsistance d'une pure animalité et la marque du recours à l'instinct tout au long des *Chroniques* (voir par exemple ces « enfants de l'hiver » si souvent invoqués dans *Un roi sans divertissement* et *Les Grands Chemins*), devient d'abord et en premier lieu l'expression d'une seconde nature, de cette « chose naturelle » si souvent requise par Giono pour désigner

particulier l'essai très controversé *L'Avenir d'une illusion*. D'ailleurs, dès 1930, ne prend-il pas appui sur le « Chant du harpiste », composé par Goethe pour son *Wilhelm Meister*, dénonçant les « puissances célestes » qui font peser à jamais sur l'humanité une culpabilité destructrice ? Cf. Freud, *Le Malaise dans la culture*, *op. cit.*, pp. 76-77.

la cruauté instinctive, spécifique, qu'il désigne comme une constante anthropologique. Manifesté le plus souvent à travers un penchant destructeur, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il régit tout le travail de sape orchestré par le récit de Thérèse, ce « principe de cruauté » appelle pourtant le recours à de subtiles combinaisons, à l'élaboration d'une stratégie complexe qui, si elle débouche sur des résultats concrets, s'en trouve alors annulée, à l'image du récit qui, une fois clos, demeure profondément improbable. La maternité, chez Thérèse, n'apparaît-elle pas comme un moyen privilégié de confondre dans son entier toute la société bien-pensante de Châtillon ? Une fois l'artifice éprouvé et avéré, tout le plan destiné à sa mise en place participe, de manière ultime, à la révélation du néant, de par sa propre dissolution.

Pour prendre appui sur un exemple précis, on peut ainsi dire que les enfants de Thérèse, qui jouent en eux-mêmes un rôle infime dans le déroulement de l'intrigue, rôle encore dévalué par leur mort au moment de la narration, ne valent en définitive que par les alibis sociaux qu'ils procurent. A tous les niveaux du récit, ils apparaissent ainsi comme le moyen privilégié et incontournable du mensonge, participant à plein de l'artifice auquel s'adonne Thérèse, et jusqu'à l'élaboration du récit même, où elle revendique enfin son indépassable solitude. Pour l'heure, si l'on suit la chronologie du récit, c'est pourtant dès l'expulsion de l'auberge que la gestation devient, pour les bourgeois de Châtillon, un sujet d'émoi propre à servir les ambitions de Thérèse, ambitions qui empruntent d'abord la voie de la reconnaissance matérielle :

Je commençai par me faire mettre enceinte. Ca, c'était l'enfance de l'art. Une fois cette chose-là bien en route, je dis à Firmin (qui était heureux comme un roi) : « Regarde bien ces quatre murs ; tu ne les verras pas longtemps. Je vais me faire mettre à la porte de cette baraque.

Ah ! Si au moins le bon Dieu l'avait voulu ! Enceinte et abandonnée, j'étais la reine du monde. (V, 430)

Cette dernière remarque, qui fait très nettement écho aux paroles de Satan proposant au Christ la souveraineté sur tous les royaumes terrestres, trouve ainsi dans la maternité un moyen privilégié qui justifie aussi, dans la suite, les nombreuses allusions à la Vierge et à l'Immaculée conception,

auxquelles Thérèse prétend se conformer. De fait, dans le langage romanesque qu'elle adopte, deux séries d'images commencent alors à affluer concurremment, pour opposer le regard de Firmin, prêt désormais à la « vénérer comme une châsse » (V, 430) et le souci de Thérèse d'être considérée par les bourgeois de Châtillon « comme le Saint Sacrement » (V, 431). Le culte marial, que Thérèse détourne et s'approprie à son profit et qu'elle destine à satisfaire les exigences naïves d'une piété populaire, recouvre en fait une subversion plus essentielle, et qui consiste pour Thérèse à figurer comme un parangon de vertu propre à autoriser, parmi cette assistance corrompu, le salut par la communion. Abondent alors toute une série de références bibliques par lesquelles Thérèse semble jouer, de par le « masque » qu'elle façonne, à répondre fallacieusement aux exigences spirituelles, à la recherche d'une communion et d'une unité qui puisse rester l'apanage de ce que *Noé* appelle, en une formule inspirée, on s'en souvient, la « terre de damnation » (III, 844). Complaisamment tournée vers la contemplation d'elle-même, elle peut ainsi constater :

Je me regardais dans une vieille fenêtre vitrée. C'était à se mettre à genoux. J'étais énorme. On aurait dit la tour de Babel. Je n'avais plus de visage. On ne voyait que ventre. Et mes yeux ! Je me dis : « Ma fille, ça c'est du travail ! (V, 433)

Le défi métaphysique ici, par les images qu'il suscite, se hisse ainsi au rang des mythes bibliques, annulant au passage les traits de Thérèse pour lui dispenser une invisibilité semblable à la face de Dieu. Usant sans détour du caractère sacré de la maternité, niée pour elle-même et détournée au profit de son propre accomplissement, Thérèse en vient d'ailleurs peu à peu, de son aveu même, à nier les plaisirs charnels, à les annihiler selon une logique qui emprunte toutes les apparences de l'ascétisme le plus strict. Les multiples allusions à la Vierge certes, mais aussi son « *désintéressement* » sans faille, l'abandon sans retour de toute concupiscence, enfin les pénitences et les mortifications qu'elle impose aux sursauts visibles de son orgueil, qui déjà dans *Noé* distinguait Charlemagne de Dieu, tout contribue à conférer à l'itinéraire de Thérèse une dimension de sainteté, d'une sainteté inversée, satanique, où l'Immaculée conception ne figure plus comme moyen de salut,

mais au contraire comme instrument de la perte. En témoigne, dans la version du Contre, l'épisode de Clostre, où la tentation de l'adultère n'est conçue que comme le moyen ultime permettant d'allier le crime à l'impunité. Séduit un moment par l'hypothèse d'une Thérèse gagnée par la volupté et la paix, le Contre rectifie en effet bien vite :

Ces enfants, ce rire, ce bel homme silencieux ne pouvaient rien lui apporter. Tout compte fait, c'était Firmin qui lui donnait tout. C'était Firmin qu'elle guettait sans cesse ; c'était uniquement de Firmin qu'elle tirait son plaisir. (V, 456)

Ainsi, à l'issue, les multiples versions semblent au moins converger vers la reconnaissance d'un trait incontestable : une certaine abnégation de Thérèse, toute destinée à lui procurer un monde qui réponde à son détachement *du* monde ; son acheminement vers le renoncement aux plaisirs matériels, au seul bénéfice d'une entité d'un autre ordre : la vengeance, dans l'hypothèse romanesque du Contre, qui détermine toutefois une incontournable « marche à suivre » et culmine avec la définition des « âmes fortes » ; la volonté de puissance dans sa propre version, qu'il faut avant tout concevoir comme un *désir d'être*, au sens absolu, et où elle impose sa silhouette de par une noirceur inégalable, par un dénigrement complaisant mais par là même incontestable. D'ailleurs, d'entrée de jeu, Thérèse ne cherche-t-elle pas à ériger la statue mouvante de sa propre subjectivité, non par le recours classique aux « mémoires », dont la tradition romantique a su profondément renouveler la substance, mais en ménageant toujours la prise à la contestation, au doute, en cultivant la surenchère dans le dénigrement de soi ? Les mesquines rivalités matérielles, ces conflits d'héritage qui forment l'amorce des *Ames fortes* conduisent d'ailleurs à convoquer l'avis de la doyenne de l'assistance, en l'occurrence Thérèse qui, en l'espèce, renvoie cet intéressement matériel au rang d'un simple dévoiement moral :

- Vous dormez, Thérèse ?
- Non, j'écoute.
- Vous avez presque nonante ans, qu'est-ce que vous en pensez ?
- De quoi ? Des enfants ? Qu'est-ce que vous voulez que j'en pense ? Quand je serai morte, ils feront ce qu'ils voudront ! S'ils veulent se disputer, qui les empêche ? Je n'ai plus que des belles-filles. Qu'elles se débrouillent !

- [...] Mais vos petits-enfants ?
- Mes petits-enfants, cinq minutes. Après, j'en ai assez.
- Alors qu'est-ce qui vous reste ?
- Il me reste moi.
- Comme on devient égoïste ! » (V, 246)

Et Thérèse d'assurer sa défense en réfutant l'idée d'égoïsme, qui figure ici comme simple catégorie morale, pour invoquer les données irréfutables de l'existence qui bornent la condition humaine : la solitude essentielle, expression reprise bientôt à son compte par Giono lui-même, et qui devient dans le contexte des *Ames fortes* l'indice d'une identité irréductible, d'une *ipséité* que Thérèse n'a de cesse d'affirmer. Comme plus tard l'artiste, dans *Les Grands Chemins*, l'identité de Thérèse ne réside pourtant qu'en une entité dérisoire, insaisissable, représentée ici aussi bien dans l'indétermination du récit que dans les désignations dont elle prétend recouvrir son individualité : ainsi, pour Thérèse, « se faufiler » dans l'existence, c'est à dire trouver sa place, déterminer sa propre finalité, consiste moins dans la mise en jeu de soi et dans l'abandon au risque existentiel que fait encourir sa conversion dans et par le récit, que dans l'invention d'une vie et dans les aléas que comporte cette invention. On ne peut négliger, toutefois, dans le contenu biographique que Thérèse prétend instiller à son récit, des moments de tension exceptionnelle qui s'entendent à réduire à néant tout le contexte référentiel dont s'entoure pourtant la fiction.

Moments d'apprentissage essentiels pour l'héroïne, ils laissent la part belle au renoncement, à la continence, voire à la contention de soi, qui font nettement songer à une voie ascétique, où la relégation du monde prépare l'acquisition fondamentale. Les motifs défilent alors, pour caractériser un processus de mortification physique et morale où l'être individuel se dilue, selon le principe de l'élévation chrétienne certes, mais aussi, dans une confusion délibérée des genres, comme dans les quêtes ataraxiques qui caractérisent de nombreuses religions orientales, destinées à jouer, le moment venu, un rôle si déterminant dans l'évolution spirituelle et esthétique de Giono romancier. Forte de l'idée des masques qu'elle entend cultiver, et qui révèle un monde improbable d'apparences et de faux-semblant, voile d'illusion que

Schopenhauer, dès le début du XIX^e siècle, dénonce pour rejoindre bientôt les intuitions du tantrisme, Thérèse souligne alors, non sans ironie et avec un sens cultivé de la dérision, les atteintes à sa beauté physique, coupes sombres parmi les valeurs tangibles consacrées par le regard social, mais destinées à mieux assurer sa maîtrise d'elle-même et sa domination sur une société chrétienne qui fait résider dans la compassion sa valeur suprême. Le corps, en ce sens, et par une sorte de dédoublement, n'intervient plus qu'à la manière d'un instrument dont elle cultive de longue date la parfaite maîtrise, et qui annule par là même tous les signes extérieurs dont son entourage se veut à la fois dupe et prodigue :

J'en voyais qui tenaient à des corps dont je n'aurais pas donné un pet de lapin. J'en connaissais qui tenaient à leur barbe, à leurs moustaches, à leurs poils pleins de soupe. Ils auraient tout joué sauf ces babioles : c'était la prunelle de leurs yeux. [...] Moi, j'y étais allée d'emblée, bon cœur bon argent, quand j'avais compris que ça me donnait un atout maître. (V, 434)

Les métamorphoses physiques, qu'elle présente ainsi, à travers la métaphore du jeu, comme l'expression d'un coup incontournable et imparable, à la manière de cette triche entretenue par l'artiste envers lui-même, ne sont pourtant que la conséquence visible, l'épiphénomène qui révèle l'oubli de soi et la mortification d'un orgueil qui entachent les apparences de la sainteté. Selon un processus semblable à celui constaté à propos de l'artiste dans *Les Grands Chemins*, l'acheminement vers l'absolu prend ainsi appui sur les motifs triviaux disposés par le monde profane pour offrir à ces damnés les moyens d'une Rédemption par le vide, dans l'accomplissement sans retour d'un destin de parias. De manière apparemment anodine, c'est ainsi à la patronne de Thérèse qu'est confié le soin de replacer celle-ci sur les voies de l'humilité et du renoncement :

Ma patronne me dit : « Je sais que vous ne l'êtes pas, mais vous avez l'air d'une princesse quand vous vous approchez des gens. C'est la seule chose que j'aie à vous reprocher. » Ce fut pour moi un coup terrible. Je me dis : « L'orgueil peut te perdre. Tu t'es montée la tête. Tu te crois quelqu'un. Tu ne seras rien si tu n'es pas humble. Fais-moi vite ça. (V, 421)

C'est précisément à ce stade que se fait jour la désincarnation progressive et avouée de Thérèse, ou plus exactement, la scission du corps et

de l'esprit, dans un renoncement à la chair qui forge l'apparence d'une sérénité sans faille, si frappante à la clôture du récit, et qui relativiste immanquablement la « damnation » dont elle semblait la proie : jusqu'au récit du Contre qui colporte ainsi l'image d'une Thérèse apaisée, assurée dans le monde qu'elle s'est forgée et qui devient dès lors marque de certitudes, en dépit de ces apparentes turpitudes qui déterminent l'absolu de son « bonheur dans le crime » : « C'est pourquoi elle avait le teint clair, les traits reposés, la chair glaciale mais joyeuse, le sommeil profond » (V, 451) assène le Contre au terme de son portrait de Thérèse en âme forte. Par conséquent, à l'issue de ces récits contradictoires qui, plus qu'à la cerner, ont contribué dans une large mesure à la déconstruire dans son apparence contingente, Thérèse se trouve alors rendue à l'intégrité sans taches d'un personnage littéraire, laissé à l'état virtuel et fort de tous les possibles, et dont seule émerge sans conteste une force « d'âme » qui en révèle l'essence métaphysique.

Si Thérèse convainc par son aspect abouti, par l'adéquation qu'elle représente entre l'itinéraire qui semble s'affirmer et les dispositifs narratifs qui la supportent, il n'en demeure pas moins que cette valeur exemplaire doit nous engager à y déceler un nouveau « type littéraire », destiné en ce sens à faire école parmi les *Chroniques romanesques*, en chacune selon des modalités spécifiques. « Femmes damnées », d'autres personnages condensent également les signes ostentatoires d'une exigence d'absolu qui s'affirme conjointement à travers la recherche de l'artifice et le parti pris improductif de la stérilité envers tous les aspects de l'ordre profane. Figures fantasmatiques, atypiques et le plus souvent improbables, usant de l'artifice jusqu'à se rendre insolites, elles alimentent évidemment en premier lieu la fantaisie débridée de *Noé*, qu'on peut lire à cet égard comme la chasse où toute chair vivante se trouve conservée d'être précisément retranchée des contingences du réel, tout particulièrement cette malédiction de la génération qui hantait déjà le premier Naturalisme et donnait naissance, avant lui, au mal du siècle.

Souvent représentées à titre anecdotique, et parfois non sans intention critique s'agissant de cette bourgeoisie assujettie à la réalisation matérielle de ses rêves d'ailleurs, de telles figures savent aussi occuper plus durablement

l'espace de la chronique lorsqu'il s'agit, pourrait-on dire de donner corps, à la fantasmagorie de son auteur. A ce titre, une des créations les plus marquantes, qui préfigure sensiblement l'aventure d'Empereur Jules, reste incontestablement Rachel, personnage digne de la fantaisie débridée du *Satiricon* de Fellini ou, dans le registre de l'autobiographie urbaine, du *Fellini-Roma*. Divinité tutélaire d'une ville plus que jamais orientale, mariant les traits les plus inconciliables, couverte d'artifices et entièrement soumise à la passion des pâtisseries complexes et des bijoux de grand luxe, elle offre ainsi la beauté la plus rare en ce qu'elle émerge du cœur même de sa monstruosité et s'accommode d'une stérilité insurmontable qui se distille au fil de ses grossesses avortées :

A vingt-six ans, elle avait déjà un coffret de fort belle bagues trop petites ; à trente, grâce à un peu de savon, elle réussit à passer à son annulaire le bracelet d'or que Melchior lui avait offert pour son mariage. Trop grasse pour enfanter, elle essaya néanmoins, chaque fois, à force de chaise longue, de hamacs et de lits de plume, de n'avorter que le plus tard possible. (III, 748)

Etre de hasard dont le narrateur ne tarde pas à énoncer par la suite les motifs qui ont présidé à sa création, Rachel, dans *Noé*, s'inscrit pourtant dans une série de portraits où Giono prend plaisir à forcer le trait jusqu'à l'invraisemblance, à concilier les caractéristiques les plus contradictoires, voire les plus inconciliables, mais pour donner lieu à des créatures si monstrueuses qu'elles s'imposent autant par leur caractère unique que par la limpidité des formules qui les circonscrivent. Alors que Thérèse, ou l'artiste dans *Les Grands Chemins*, personnage androgyne où se mêlent la féminité trouble et la virilité crapuleuse, en une série de connotations érotiques sans équivoque, s'efforcent de parvenir à n'être *rien*, à se déconstruire jusqu'à anticiper sur la mort qui seule peut leur conférer leurs contours inaltérables, le narrateur de *Noé* échafaude de vastes combinaisons fantasmatiques, dénoncées comme telles, pour mieux assurer l'expression d'une réalité onirique qui signe la présence de leur auteur. Personnages de l'ombre, encore une fois, agrégats de sensations et d'impressions façonnées par ce qu'il nomme, au début du récit, un « système de références » unique, ils forment bien la galerie de portraits des êtres les plus improbables, générateurs d'une exotisme sans partage, et

retranchés pour se faire des contingences de l'existence réelle, essentiellement sociale, dont ils se nourrissent pourtant.

Ainsi Rachel, statue de graisse conçue par elle-même, en une sorte de court circuit du désir, se voit façonnée à la seule gloire d'une beauté équivoque et d'un exotisme absolu, monstrueux, notamment en ce qu'il détourne à son profit, et en toute gratuité, toutes les marques de la générosité de Melchior, le « bon roumi ». Se déroband même aux nécessités de l'enfantement, et par là même à la convention bourgeoise de la transmission héréditaire du patrimoine familial, elle ne semble donc destinée qu'à engloutir, pour le plaisir équivoque de son puissant Pygmalion, tous les subsides issus de l'effort, de la privation, d'une existence besogneuse tout entière vouée à l'édification d'un monumental empire industriel. Car parallèlement à l'ascension financière de Melchior, et à la réalisation de ses entreprises titanesques, détaillées par le narrateur avec une étourdissante minutie, ce dernier s'appesantit voluptueusement sur le sort de Rachel, dont l'immobilité et la démesure évoquent la stature d'une divinité bouddhique annonciatrice de la fin d'*Ennemonde* :

Pendant ce temps, Rachel continuait à grossir. Il avait fallu scier le bracelet trop étroit pour son doigt. Elle disait fort plaisamment que l'or rétrécissait sur elle. Son visage était quatre fois plus large que du temps de sa jeunesse. Mais rien n'avait pu lui ôter sa beauté. (III, 749)

Cette faculté à dissoudre, à ensevelir le produit du travail productif, l'or qu'elle engloutit sous les volutes de sa chair inerte, doit bien se lire comme la vocation de la beauté à figurer au rang des valeurs gratuites et improductives qui, on le sait, participent pour une grande part à cette définition du Mal que nous proposons dès l'abord. D'ailleurs, il va sans dire que le principe des associations d'idées, qui gouvernent pour une grande part la composition de *Noé*, induit la présence de nombreux autres « modèles », avec variantes, qui égalent la splendeur improductive de Rachel : détournant la toute puissance financière de Melchior pour doter sa graisse de qualités sculpturales, alliant la stérilité au sublime, elle annonce ou rappelle incidemment la trop parfaite Hortense, épouse éphémère d'Empereur Jules, dont la fidélité sans partage s'accommode aisément d'une mort tragique et précoce dans l'ardeur du brasier

qui détruit en quelques instants l'opéra de Marseille. Elle évoque, de même, la poissarde aux cheveux d'un noir profond, que le narrateur en pleine cueillette entr'aperçoit franchissant les portes de l'arsenal de Toulon, et qui éveille à point nommé une rêverie à laquelle Rachel permet de prendre corps et contenu dramatique ; de même enfin, la défunte Mme Donnadieu, figurant à corps absent, ne laissant au narrateur que le loisir de contempler l'emplacement qui débouche aux portes de la mort, tandis qu'elle-même, largement pourvue de cette matière inerte que Rachel élève en raison d'être, est partie « continuer ses transformations dans un endroit plus discret, en toute tranquillité pour tout le monde » (III, 740).

Ce dernier exemple, qui s'accompagne en outre d'un contexte spatial très particulier, ce domaine de la « Thébaïde » qui, pour les anciens Egyptiens, consacre la frontière tangible entre les vivants et les morts, confirme par ailleurs le lien indéfectible qui semble unir ces « femmes damnées » au mystère de la mort, sur ce fond tour à tour ténébreux ou grisâtre, ou dans cette torpeur blafarde qu'on retrouve aussi bien à l'issue de la veillée mortuaire, dans *Les Ames fortes*, que dans cette ombre lourde et profonde qui entoure le domaine. Ainsi, les figures féminines qui ont motivé le présent développement doivent être envisagées dans leur aptitude à s'imposer, à s'inscrire de manière indélébile dans l'esprit du lecteur en trahissant délibérément le fait qu'elles ont partie liée à la mort, aussi bien dans sa forme événementielle et dans ses conséquences biologiques, dans la présence diffuse d'un néant qui hante la matière inerte et qu'elles trahissent autant que l'artifice littéraire dont elles forment la preuve : la chronique, à l'image du processus emblématique mis en jeu par Rachel, fonctionne donc sur le détournement d'une expérience vitale à son seul profit, dans l'espace de la fiction qui, d'une certaine façon, face à l'ordre du monde social et à ses impératifs utilitaires et productifs, la réduit au silence, à tout le moins à une ambiguïté que supporte complaisamment l'inflation narrative.

Sans prétendre à l'exhaustivité, mais en souhaitant toutefois convaincre des enjeux représentés par ces figures féminines du Mal dans les *Chroniques*, on s'arrêtera pour conclure sur le personnage de Julie, dont la fin, dans *Le*

Moulin de Pologne, s'accompagne du même décor infernal, déjà repéré, mais outré ici jusqu'à la parodie, cette nuit brumeuse qui baigne la disparition du dernier des Coste dans une atmosphère de mystère et de doute. Arborant, comme Rachel, les marques de la monstruosité conjointe à la beauté la plus exquise et la plus improbable, mais porteuse d'une dualité que n'atteint pas la figure monolithique de cette dernière, Julie inscrit dans ses traits révoltés les stigmates du désaveu et de l'attrait morbide, confirmés par des ascendants tragiques qui, parmi la jeunesse médiocre et féroce, tout occupée à s'assurer dignement un confort bourgeois, l'ont fait surnommer « *la morte* ». Le narrateur, impliqué de fort près dans ses sinistres jeux enfantins confesse ainsi :

On ne joua plus ni à la marelle, ni à la balle, ni au saut à la corde. On joua à un jeu dix fois plus savoureux et qui s'adressait au secret : se faire peur et faire peur à Julie. Tout le plaisir était de terroriser *la morte* et de se terroriser avec elle. (V, 683)

A ce titre, le ballet des « têtes » autour de Julie et des Coste, à commencer par celui qu'orchestre le narrateur sous la forme du récit, dénonce en réalité un véritable corps à corps avec la mort, du moins avec la présence, au cœur même de la vie mondaine, des puissances du néant. Seule Julie paraît, de fait, s'en accommoder pour la tenir à distance mesurée lors de la fameuse soirée du bal, œil du cyclone et centre de la chronique, explicitement désigné dès la fin du premier chapitre comme « la nuit du scandale » (V, 651). Au terme du retour en arrière qui, au cours du chapitre II, permet de restituer son ascendance familiale, Julie fait ainsi d'un développement particulièrement substantiel du seul fait d'être contemporaine du narrateur, et d'avoir, semble-t-il, partie liée à ce nouvel intercesseur qui ouvre d'ailleurs la chronique : M. Joseph.

Ce dernier qui, remarquons-le, se définit le plus souvent comme simple mari putatif, époux à la ville, alibi et substitut terrestre, à la manière du Joseph des Évangiles, offre il est vrai à Julie le moyen d'une existence terrestre qui contraste avec son goût de l'abîme et confère à celle-ci la dimension de personnage-clé du *Moulin de Pologne*. Il est d'ailleurs significatif que la fameuse nuit où se révèle en public la soumission de Julie aux ténèbres, celle où tout bascule pour renverser, au moment ultime, le destin des Coste,

s'ordonne autour d'un bal ; bal de l'amitié plus exactement, où les relations mondaines semblent cautionnées par une chorégraphie des plus convenues, marque d'une concorde superficielle destinée à encourager la charité publique, autant de valeurs fallacieuses et bourgeoises battues en brèche par la présence disgracieuse de Julie.

De fait, à la beauté insolente et rare que livre son visage déformé est finalement octroyé le privilège de désigner, par un corps à corps tangible, la voie du néant, de l'impossible, qu'elle croit d'ailleurs pouvoir obtenir à la faveur d'un hasard dont elle constitue la proie. A la tombola ridicule et mesquine qui constitue le clou du « bal de l'amitié », elle se permet ainsi de prétendre à l'obtention du bonheur, déchaînant le rire satanique et libérateur d'une assistance confite en préjugés, bonheur scandaleux d'oser constituer le pendant terrestre de ce que, dans toute la séduction de sa danse, elle ne peut offrir que sous la forme sulfureuse, dans le contexte du *Moulin de Pologne*, de « *places au paradis* » : c'est là évidemment, et de manière tout à fait explicite ériger en privilège la gratuité de la mort (V, 704). Le narrateur souligne d'ailleurs, avec un sens aigu du détail sordide, l'ambiguïté de cette danse, une danse où, à « *l'accouplement* » distant et maniéré de l'assistance bourgeoise répond la volupté confondante et solitaire de Julie, coït infernal évoqué sans ambages et qui dégage l'odeur sulfureuse, dans la vision étroite proposée par le narrateur, des rites sataniques.

C'est pourtant avec un discernement sans égal qu'il semble mesurer toutes les composantes de cette scène équivoque où Julie, adossée à quelque « colonne du temple », semble l'ébranler pour toujours dans la complaisance qu'elle marque à séduire le destin, à conquérir l'enfer :

Car, je compris aux regards qu'on tournait sans cesse vers Julie, aux éclats grésillants de rires de plus en plus secs, qu'il était à la fois question de crainte et d'horreur pour tout le monde, que la moquerie qu'on affichait était un masque, et qu'il y avait moins de désinvolture que l'on voulait le faire croire dans les événements évaporés, les visages cachés dans les mains, les chuchotements de bouche à oreille, dans le brouhaha goguenard des galeries et du parterre où, tout en suivant d'un œil les évolutions des danseurs, on ne perdait pas de vue Julie, comme endormie mais toujours haletante, adossée à son pilier. J'avais déjà vu une terreur, un dégoût et une avidité à les goûter semblables dans les regards des curieux autour d'un épileptique tombé sur le trottoir ou – pour si paradoxalement indécente que soit mon image à

propos de Julie, endormie seule contre son pilier – dans l'attitude et le clin d'œil furtif des gens qui passent, au printemps, à côté des chiens collés. (V, 707)

Ainsi, aux connotations christiques qui entourent le personnage de Langlois, font pendant les images mariales qui sont le propre de Thérèse, mais aussi de Julie, vierge farouche, vestale prête à ébranler, comme on l'a dit les colonnes du temple, par un accouplement en forme d'absolu qui révèle aussi, dans son érotisme désincarné, sa quête de l'impossible que seul le débonnaire M. Joseph se montre à même de juguler. Membre supposé, selon les « têtes », de la Compagnie de Jésus, hypothèse bien vite démentie, mais qui reste significative de sa fonction religieuse au cœur de l'intrigue, il semble guider Julie sur le chemin de la sainteté, avec la détermination et la force de conviction qui plaçaient déjà Thérèse dans cette mouvance. Aussi, proie toute désignée d'un désir d'absolu qui suscite autant la curiosité voyeuse d'une société mesquine, rongée par la sourde envie de brûler ses vaisseaux, que l'intercession brillante de M. Joseph, ultime héros positif et médiateur du vide, Julie s'affiche-t-elle comme une des figures les plus accomplies de ces « femmes damnées », peut-être pure création de l'imagination morbide d'un narrateur médiocre, en tout cas révélatrice d'un souci d'échapper, à travers l'invention salutaire d'une femme improbable, à la malédiction du désir.

3. La malédiction du désir

Ces femmes dont il vient d'être question, objets de désir autant que désirantes, ne prennent une place aussi déterminante dans les *Chroniques* que du fait de constituer le point centrique du désir, le lieu d'élection privilégié d'un flux où s'amorce la spirale du cheminement vers l'absolu que les récits tentent invariablement de baliser. En effet, la malédiction et le vertige qui accompagnent l'exercice du désir trouvent dans les *Chroniques* un moyen essentiel de conversion. A cet égard, *Noé*, plus que tout autre récit, désigne cette conversion, la décompose, en s'efforçant de représenter au plus près la matière vive, le matériau brut dont s'alimente la création et qui tend au désir à l'œuvre autant de motifs pernicieusement disposés entre l'auteur et sa vocation. La chronique fictive, laissée à l'état virtuel, des « Noces », sur laquelle s'abouche celle, effectivement réalisée, de *Noé*, semble ainsi révéler, pour une bonne part, le thème fondateur des *Chroniques* : le désir en mouvement et les moyens, sociaux notamment, mais aussi, métaphoriquement, artistiques, de le canaliser.

« Les Noces » qui s'amorcent à la fin de *Noé* s'affirment ainsi en donnant cours au mélange inextricable de désirs contradictoires ou adverses, et

mettent par là même en jeu la question fondamentale de la permanence des espèces, y compris sous le couvert de la civilisation, à travers la reproduction sexuée et l'exercice maîtrisé du désir ; une notion que seule la création littéraire, puisant pourtant aux mêmes sources et s'adressant de même à tous les aspects de la fonction désirante, se montre en même temps apte à convertir et à dépasser. Le « bien » et le « mal » dont la chronique, à l'issue, prétend précisément faire pâture, ne visent finalement qu'à restituer le foisonnement vital dans ses aspects les plus contradictoires, dont les noces, moment sacré, autorisent le développement et la continuité sociale. Ainsi, sous l'aspect le plus convenu et le plus banal, dans un cérémonial qui garde malgré tout l'emprunte d'un rituel immémorial, les noces s'affirment comme l'instant privilégié où se donnent à voir les turpitudes profondes, circonscrites dans un cadre ordonné qui les canalise et les légitime. Siège d'un double mouvement, qui prend corps à travers l'expression active du désir autant que par le voyeurisme effréné qui s'empare de l'assistance, les noces dévoilent en effet soudain, selon des modalités pourtant familières, les passions et les fantasmes qui s'exprimaient déjà, pourtant contenus par la convention, s'agissant des passagers anonymes du tram 54.

Montrant une foule éperdue, qui s'efforce, à défaut d'aller « droit au but », d'emprunter tous les chemins de traverse qui autorisent la satisfaction du désir, le narrateur donne forme pourtant, à travers le personnage du père de la mariée, à ce conflit fondateur entre l'exercice du désir, qui est aussi préservation de l'être dans son intégrité, et la nécessité civilisatrice du don. Atteint dans son être et, métaphoriquement, dans sa chair par la cession de sa progéniture, sa fille, objet de concupiscence et prétexte à toutes les débauches verbales que prodiguent les figurants nombreux de cette bacchanale campagnarde, le père offre ainsi en coupe, la représentation du désir à l'œuvre, contraint, assailli de toutes parts, appelé enfin à soutenir son intégrité face aux assauts les plus pernicieux de la tribu désirante :

Ces hommes et ces femmes sont comme des colombes. Rien de plus salace, de plus cruel que les colombes. On mange ses viandes ; on boit son vin ; on s'est assis à table et il nous donne le spectacle de ses turpitudes profondes. Nos turpitudes profondes ; mais aujourd'hui, il ne s'agit pas de nous, il s'agit de lui. Il sait que nous

savons et il donne son vin, ses viandes, sa table, ses chaises, sa maison, sa femme, sa fille, Marie, pour que nous en jouissions ; et nous jouissons de tout. (III, 861-862)

A ces attaques, qui trouvent pourtant leur place dans le cadre du fonctionnement communautaire, le père oppose pourtant la parade de l'urée, dont nous tenterons, le moment venu, de décrypter la signification métaphorique. Car pour l'heure, c'est bien aux confins du désir qu'achoppe l'épisode des noces, dans la révélation d'un fond ultime que ne vient justifier aucune construction rationnelle. A elle seule, la nécessité incontournable de l'échange, contenue ici dans le principe d'exogamie et, conséquence fatale, dans la convoitise profane de l'assistance, porte sur la virginité de sa progéniture et permet de compter le père de la mariée au nombre des dynastes, prêts à déployer un sens du sacrifice qui les rende conforme à l'exigence divine. Ainsi se fait jour « la part maudite », celle vouée à une consommation frénétique, celle qu'il consent à prodiguer sans limite, richesses de tous ordres et biens matériels confondus sacrifiés dans l'ardeur de la fête, au terme d'une entreprise rationnelle prête à s'éteindre.

A ce titre les *Chroniques*, qui trouvent ainsi leur objet privilégié et offrent de ce processus une application littérale, multiplient les épisodes où s'illustrent une même explosion frénétique, consommation vertigineuse qui s'inscrit au terme d'une ascension qu'annonçait, à travers deux personnages distincts, « Le poète de la famille » dans *L'Eau vive* : contrastant avec l'omnipotence et l'omniprésence de sa mère, au pouvoir conceptuel démesuré, capable d'identifier, par un raisonnement complexe et fulgurant, les constructeurs de ponts au seul bruit des roulements de wagons sur les rails, constructeur de génie enfin, capable de superviser des réalisations titanesques, le « poète » surgit en dernier ressort pour subjuguier, en une explosion cataclysmique qui engloutit des pans entiers de montagnes gigantesques, la famille assemblée pour sa « première leçon de poésie » (III, 452).

Aussi *Noé*, tout en adoptant des techniques et des motifs éprouvés, et conforme en cela au parti pris esthétique des *Chroniques*, destinées à entretenir l'illusion d'une disposition rationnelle du récit, ne trouve de justification qu'au regard de ces accès fantasmatiques qui s'entraînent les uns les autres et

qu'annonce délibérément la mise en garde initiale : « Tout est faux », autrement dit, répondant aux sollicitations du désir, tout se résout, à l'image de « l'urée » sécrétée par le père en réaction contre ce qui le menace, par un flux créateur, pure invention disposée au regard du réel pour révéler, comme en miroir, un envers métaphysique propre à ouvrir sur d'autres mondes. A l'encontre du modèle américain, c'est donc encore une fois la souveraineté débridée de la fiction qui s'impose, et qui finit par dessiner, par contrecoup, ce fameux « portrait de l'artiste par lui-même ».

Or celui-ci n'est convié à s'établir qu'eu égard à la transgression qu'il met en jeu : l'aboutissement poétique que représente, de ce point de vue, la réalisation des *Chroniques* s'appuie avant tout sur l'abolition d'un ordre éprouvé qui, loin de se trouver mis en cause sur le plan de la réalité sociale, se trouve au contraire renforcé et confirmé dans la révélation de son envers métaphysique. Tout comme le péril venu menacer durablement l'intégrité de la communauté villageoise d'*Un roi sans divertissement*, la chronique agresse, menace, détruit, voue aux gémonies toutes les conventions et dissout toutes les certitudes qui semblaient désigner, à tort, les contours d'une essence, pour faire résider la finalité ultime du réel dans sa négation même.

Cependant, le principe des *Chroniques*, qui réside pour une bonne part, on l'a vu, dans la transgression à des fins conservatoires – ainsi l'appropriation, au premier abord sacrilège, de « toute chair vivante » par cet organe de connaissance secrète qui s'affirme par là même à travers le « cœur de l'homme », dans l'épigraphe de *Noé* – vaut d'abord de par le fait qu'elle constitue le lieu salubre où puisse se dire enfin la nécessité du péril et le fondement du désir, qui repose sur la mise en cause de toute individualité finie : depuis le retour à l'indifférencié consacré par le corps éventré ou décapité des victimes, dans *Un roi sans divertissement* ou *Les Grands Chemins*, jusqu'à la volonté d'intégrité et de puissance déployée par les dynastes de *Noé* ou au désir d'absolu manifesté par l'accouplement infernal de Julie dans *Le Moulin de Pologne*, enfin de l'hybride formé par Empereur Jules perché sur le dos de son matelot fuégien jusqu'à l'insaisissable Thérèse, c'est toujours une identité problématique qui se dévoile et rejaillit sur l'ensemble des

données de la fiction. Ainsi, dans cette quête sans objet de l'être, qui se dérobe jusque dans le hoquet d'agonie des victimes ou dans le caractère indécidable de la fiction narrative, l'essence introuvable ne parvient à se concevoir qu'à travers le mouvant et le multiple, comme si le désir n'avait paradoxalement pour objet que la négation des formes durables et achevées, l'atteinte à tous les fondements d'une intégrité fixée dans sa fulgurance par le biais de la chronique.

Par là même, le désir, qu'on doit lire avant tout ici, au sens étymologique, comme désir poétique, c'est donc celui qui, échappant à une certaine malédiction charnelle, se résout dans la création constamment renouvelée, assumer par l'homme pour désintégrer toutes les structures du savoir et mettre fin, en un rituel sacré, aux bornes de la raison. A ce sujet, la pente aphoristique cultivée par *Les Grands Chemins* parvient à établir, paradoxalement, une sorte de profession de méconnaissance qui met à bas toutes les catégories, tous les modes de représentation connus dans l'interprétation du réel. C'est le cas lors du séjour du narrateur dans les « enfers » du moulin à huile, séjour au cours duquel il parvient pourtant à cultiver le bien-être de la réclusion contre les assauts furieux de l'hiver, un hiver justement prêt à tout effacer à la faveur du vent et de la neige, et propre à réveiller l'angoisse annihilante de la page blanche. Or, c'est précisément dans ce contexte d'abolition des contours et des formes, de négation des êtres dans leur essence supposée et dans leur intégrité que s'imisce le désir de meurtre, à la fois preuve ontologique pour le criminel et marque tangible d'un être pulvérisé, rendu à l'indifférencié sous les traits défailants de la victime. Les substituts ne manquent pas, de fait, pour offrir au narrateur un exutoire privilégié à une conscience qui achoppe sur la torpeur et l'indifférence de la nature entière :

Les coups de bise frappent contre les murs. Le bien-être ne sert qu'à désirer plus ; et dans cette idée, il n'y a pas de limites. [...] Je n'ai de repos que lorsque je fends du bois à la hache. La relever au-dessus de ma tête et l'abattre de toutes mes forces sur les bûches qui craquent et éclatent me fait du bien. Je ne m'arrêtera plus. Je ne sens pas la fatigue. Le bruit des coups et du bois fendu me plaît. Le cœur des bûches est beau à voir et c'est agréable de tripoter l'arête vive. J'ai une envie folle de me mettre en jeu. (V, 537-538)

Le déchaînement de la violence, qui apparaît comme le corollaire du désir en marche, s'exprime donc comme l'anticipation et l'appropriation d'une force d'anéantissement indifférente à son objet, et qui, dans les *Chroniques romanesques*, s'accommode de divers substituts : les bûches ici, comme ailleurs, sous une forme volontiers plus abstraite par exemple, l'argent jeté au ruisseau par Thérèse au terme de son initiation. Mais, dans le contexte déjà envisagé des *Chroniques*, on ne peut guère se tromper sur la nature de tels substituts, empruntants les traits d'occupations anodines pour mieux souligner l'universalité d'un penchant destructeur qui investit jusqu'au langage métaphorique du narrateur. Si l'on suit les réflexions consacrées par le narrateur à l'intrusion de l'ennui métaphysique, en un passage déjà cité, c'est le détournement des usages et des conventions qui affleure et confine au sacrilège, tout en s'accommodant de la simple intercession d'une expression en images qui bouleverse littéralement la perception de la réalité :

Père et mère, femme et enfants, voisins, voisines, si l'on s'en sert comme il se doit, ça mène à peu de choses. Mais si l'on s'en sert comme on ne doit pas, quel miracle ! C'est le cas de le dire : les arbres sont rouges, les truites font leur nid dans les buissons ; les montagnes obéissent au moindre mot, se mettent en marche. (V, 540-541)

Le désir se fonde par conséquent sur une radicale remise en question, que la dernière allusion à la parole biblique éclaire d'un jour singulier : la création littéraire, participant à cette subversion, semble alors avoir partie liée avec une croyance essentielle, une forme de foi propre à se condenser en un nouveau langage qui puisse dire non plus le réel, mais sa transfiguration, son détournement et sa contrefaçon dans l'ordre du sacré. Ce qu'on nomme malédiction du désir ne peut donc se concevoir, à ce niveau du récit, que comme un thème référentiel obligé, conduisant, à son extrême limite et au-delà, à sa propre conversion de par l'intercession de la parole littéraire. La récurrence des scènes sacrificielles, l'acheminement du récit vers toutes les formes d'anéantissement, d'abolition, d'abandon, voire de désertion de la part des protagonistes figurent bien, sans conteste, dans le tissu narratif des

Chroniques pour contrecarrer l'inspiration épique de la « première manière », et présentent même une certaine gradation, comme l'atteste la série des divertissements qui forment la dernière partie d'*Un roi sans divertissement*.

Pourtant, malgré la magie à laquelle semble inviter ce dépouillement progressif du monde, malgré l'effacement d'une réalité qui paraît laisser le champ libre à la création, aussi bien à travers projections fantasmatiques attribuées au personnage qu'à travers l'émergence du récit, particulièrement visible dans *Noé*, c'est bien sur le mode de la malédiction que se fait jour l'invasion de l'espace littéraire et la submersion qui frappe peu à peu tous les repères signalés du monde réel. Si *Noé* est tout invention, et ne peut en ce sens dépasser le clivage qui distingue l'espace réel de l'espace créé, entièrement enfermé par la fiction, il s'y fait jour toutefois deux niveaux de réalité dont l'un semble investir la vacuité de l'autre. L'intrusion obstinée de l'espace fictif dans l'espace dit « réel », la contamination des deux et la fuite du narrateur apparaissent, de ce point de vue, tout à fait révélateurs.

Les exhortations prononcées par le narrateur en direction du personnel romanesque si envahissant d'*Un roi sans divertissement*, et qui forme un système de repères propre à susciter l'immersion de l'auteur au cœur de la solitude tragique, prennent à cet égard un tour très significatif, dans le contexte familial dépeint à l'ouverture. Ce dernier récit apparaît d'ailleurs à son tour comme une entrave au désir créateur, tandis que les objets de cette création « envahissent tout l'espace de la réalité » jusqu'à contraindre entièrement le déroulement de la vie quotidienne et s'y surimposer. Ainsi, par exemple, la fin d'*Un roi sans divertissement*, à laquelle *Noé* offre un prolongement, entraîne la subsistance des personnages par delà le temps de l'écriture, forcent l'esprit du créateur à s'y soumettre jusqu'à rendre nécessaire l'intermède du voyage, qui se révélera pourtant n'offrir qu'une plongée au cœur même de la création littéraire, « malédiction » obligée qui façonne toute la perception du réel. Auparavant, et comme un palliatif, l'auteur-narrateur se propose cependant, pour mettre fin au récit, de dévoiler l'espace de la narration, dont il doit pourtant constater qu'il reste, dans le présent de *Noé*, entièrement soumis et conditionné par tout le « plan cavalier » d'*Un roi sans divertissement* :

Logiquement, en effet, je ne dois plus m'occuper de Langlois
 (qui est mort. *Mais pourquoi suis-je condamné à croire toujours en vous ?*)
 (III, 612)

Cette tentative d'échapper à l'hégémonie de la fiction, qui emprunte à Dostoïevski ses accents tragiques, se trouve pourtant bien vite relativisée en recouvrant le ton débonnaire de la chronique, son mélange d'horreur et de grotesque qui, de toute évidence, maintient le récit du côté du rire libérateur. L'épisode de la Thébaïde, ou l'évocation des « prisons » de l'auteur, enfin, sur un mode mineur, les métamorphoses de l'espace familial et sa coïncidence avec l'horreur de la fiction révélatrice qu'entend former *Un roi sans divertissement*, autant de passages qui nous induisent à privilégier, malgré la gravité de fond entretenue par les *Chroniques*, leur aspect contrasté et multiforme qui fait résider la révélation tragique dans l'intuition de l'insolite et dans l'humour qu'il suscite. On peut se reporter, à titre d'exemple, à ce fameux espace de la narration, où le narrateur-démiurge semble pourtant affligé des prévenances les plus terre-à-terre et littéralement contraint par la présence de tous les « corps étrangers » issus de l'espace fictif :

Sur un tapis de sol il faisait soleil, sur l'autre, par exemple, il neigeait. J'ouvrais la fenêtre pour crier à Sylvie : « Mets ton chapeau » (de paille, à cause du soleil, très mauvais en septembre) et je voyais s'avancer sur Sylvie, à toute allure, le traîneau de Langlois au galop de ses trois chevaux, emportant Langlois et Frédéric II couverts de fourrures. (III, 626-627)

Ailleurs, c'est le narrateur qui, malgré la présence avérée de ses proches et une certaine conformité de l'espace de la narration avec l'espace réel – observé pour ainsi dire *in vivo* – se trouve un instant confondu avec le criminel ; puis, au milieu du récit, son corps, réel ou fictif, absorbé par la dépouille absente de l'imaginaire (?) Mme Donnadieu. Moindre mal cependant que celui-là si on le compare à ce qu'on pourrait appeler la malédiction d'un cœur sensible, éprouvée lors de son retour à Manosque. Si le labyrinthe de la ville, ses détours et ses méandres propres à ménager sa galerie de damnés, étroitement inspirée, d'ailleurs, de *L'Enfer* de Dante, s'estompe comme par magie, à l'issue du parcours du tram 54, la montée glorieuse vers l'Alpe

lumineuse, tout en révélant la subsistance d'un sentiment inspiré de l'espace, un génie de la perception distillé en une fresque aussi minutieuse que somptueuse, débouche dans le même temps sur un sérieux démenti infligé à la sérénité virgilienne. Les dialogues qu'il dispose, et qui semblent renouer avec une tradition bucolique encore vivace, dans sa forme première, dans *L'Eau vive*, relie « l'inferral besoin de croire » qu'il dénonce lui-même dans sa « période mondaine » à une sensibilité vive qui le laisse démuné face aux déchirements du désir. Usant une dernière fois du genre éprouvé de l'églogue et du dialogue pastoral, Giono, à travers son narrateur, compose ainsi un adieu émouvant à la jeunesse, à l'élan fraternel et au rôle métaphysique, si poignant dans l'autobiographie de *Jean le Bleu*, de « panseur de plaies ».

Désormais, la simplicité dépouillée et quelque peu austère des désirs – comme cette cueillette des olives à la teneur allégorique qui surplombe tout le récit – provoque par contrecoup l'inflation débridée de la fiction, que l'épisode suivant, l'examen des photographies qui détermine la conception des « Noces », applique sans détour. Car en attendant, et dans une tonalité crépusculaire qu'accompagne la saison automnale, c'est malgré tout à un idéal rustique que le narrateur paraît s'en remettre, dissociant sans retour simplicité du cœur des subtilités de l'esprit. D'autres « chroniques », celles d'un Giono soucieux, à partir des années 1960, de maintenir un regard critique et amusé sur son temps - textes d'une portée infiniment moindre reconnaissons-le³ - pointent dès lors, mais l'ascétisme qui se fait jour dans *Noé* conserve toutefois sa pleine richesse du fait de son immersion dans un contexte ambigu et foisonnant. Il en est ainsi notamment du dialogue avec le chevrier :

Moi : Avec deux ou trois arpents sur lesquels on pourrait facilement faire du seigle et même du blé, ces vieilles vignes qu'avec une bonne taille on rajeunirait sûrement assez pour avoir une centaine de litres de vin, et les chèvres que vous avez là, est-ce qu'il ne serait pas facile d'être heureux ?

Le chevrier : Tout serait facile si l'on n'avait pas de cœur. (III, 833-834)

³ On veut parler des « Chroniques » livrées à la presse, et qui ont donné lieu à plusieurs publications posthumes, dont *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, la première, en 1976.

Par de tels échanges, qui ne sont pas sans évoquer l'humilité, le dépouillement et le goût de l'aphorisme qui fondent l'originalité de ce « théâtre de plein air » conçu par René Char à la même époque, Giono dévoile pourtant les contradictions du désir, ses objets inconciliables et la démesure qui s'y attache, dans un mouvement qui va jusqu'à les nier et se résout en définitive en *désir de rien* : ce sentiment, qui nie toutes les bornes de la psychologie de par sa vacuité même, et par son caractère indéfinissable, motive ainsi tout le caractère initiatique des *Chroniques romanesques*, une initiation pourtant achevée, dans *Les Ames fortes* et *Les Grands Chemins*, en deçà du dénouement, et qui baigne toute la fin des récits dans une abstraction singulière. Quant à *Noé*, son épigraphe le dote, en quelque sorte, de la faculté préalable d'enclorre en lui-même le désir dans ses contradictions, ample reliquaire capable de contenir, à travers le cœur de l'homme, l'essence universelle, en une démesure quasi faustienne qui restitue le monde dans sa mouvance et sa complexité.

Alors, de manière exemplaire, l'épisode final des noces, appuyé sur la minutieuse observation d'un album photographique, constituera l'application et le prolongement d'un tel principe, qui transfigure l'angle objectif de l'appareil photographique en une vision unique, aussi incontestable qu'elle dénonce pourtant son entière gratuité. Ainsi, même si, sous l'apparence conventionnelle et policée de photographies de noces campagnardes sourdent bientôt les besognes invisibles et corrosives du désir à l'œuvre, celui-ci semble d'abord éclore dans la miraculeuse conversion opérée par l'imagination littéraire, qui monte en astres, en mondes subjectifs ces paysages banals marqués par la dérélliction. La transition s'affirme de ce point de vue des plus révélatrices : le point de vue unique déjà exprimé par le photographe fait ainsi l'objet d'une ellipse qui conduit immédiatement à l'invention narrative susceptible de parachever *Noé* :

Mais tout d'un coup, c'est autre chose. C'est, j'imagine, un cortège de noces, je le verrai mieux tout à l'heure. Ce que je vois tout d'un coup c'est un visage d'homme ; ce sont des visages d'hommes, de femmes et d'enfants. (III, 844)

La superposition de deux points de vue subjectifs suffit ainsi, on le voit, à hisser ces paysages et leur galerie de portraits, issus, comme il a été dit, de « la terre de damnation », au niveau d'un « Paradis terrestre », non pas au sens classique s'entend, mais conçu comme le tremplin idéal de l'imagination subjective et le support adéquat, propre à faire naître la fiction à venir, destinée à demeurer, au passage, fiction dans la fiction. D'ailleurs, si « Les Noces » entrevues ici sont destinées à rester lettre morte, dénonçant ainsi l'empire de la fiction, on voit en revanche le même procédé, situé cette fois en aval de la fiction, se répéter pour la conception de l'édition illustrée des *Ames fortes* : les vues qui y figurent redoubleront alors l'ambiguïté des personnages et le statut problématique qui les situe face au réel, en particulier par le choix de légendes destinées à souligner pleinement cet identité en suspens, comme celle, en forme d'interrogation, que Giono appose au bas du portrait supposé de Mme Numance « Dans quelles ténèbres sourd la générosité ? Et l'œil regarde au-delà de vous... »⁴

Pour clore, et avant d'envisager cette part qui, au sein même du désir, demeure pleinement féconde, il importe d'insister sur ce qui, au plan référentiel, participe d'une ascèse, d'un dépouillement progressif qui se heurte pourtant aux limites de la matière et découle de la condition finie de l'homme. Déchiré par l'impossibilité d'être tout, inapte, de par son inertie, à la contention ou à la réinvention perpétuelle du monde, l'artiste conforte sa valeur exemplaire par l'agrément qu'il voue au pacte avec le diable, un pacte qui l'engage notamment, pour soutenir la surabondance narrative, à s'immerger dans le vide qu'il désigne en retour. Les forfaits avoués par Thérèse ne forment ainsi que les jalons qui conduisent sur la voie du néant, à la rencontre d'un désir d'être rien qui, d'une certaine manière, recouvre une semblable exigence d'absolu et offre au récit, dans son statut improbable et problématique, la faculté d'y pourvoir.

Les *Chroniques romanesques* procèdent donc d'une stratégie annihilante, qui n'emprunte les moyens du nihilisme que dans un but de réappropriation du monde dans sa dimension sacrée. Si elles revendiquent la

⁴ Cité par Christian Morzewski, *op. cit.*, p. 5.

souveraineté de la fiction, elles ne sauraient s'interdire de puiser au catalogue des « choses vues » pour modeler une matière originale, voire originelle dans son aptitude à énoncer sa propre invention, et renouent ainsi pleinement, au sens strict, avec la fonction religieuse de l'œuvre d'art. Car une fois épuisées les « poétiques du désir », qui occupent pourtant, en leur sein, une large place, dans la compromission et le trouble qu'exige aussi leur exercice, c'est le désir à l'œuvre et son objet manquant que donne à voir le récit achevé, lutte pour la vie ou combat d'insectes qui, à l'image des stratégies mises en œuvre par les dynastes de *Noé*, ne postule pourtant en rien, en dépit des apparences, à la constitution d'un empire positif.

4. Les *Chroniques romanesques* ou le désir à l'œuvre

Soustraits à l'ordre du réel pour alimenter la chronique, c'est-à-dire pour dessiner en creux l'objet manquant désigné par le récit, les éléments qui la constituent forment bien la marque du désir à l'œuvre. Car dans l'ordre de la réalité perceptible que les *Chroniques* tentent de transcrire, le désir qui s'y exprime se heurte bien, avant tout, à son absence de terme, de finalité tangible, sinon le pouvoir destructeur exercé par nombre de personnages, soumis aux aléas et aux turbulences de ces « chemins qui ne mènent nulle part » qu'elles stigmatisent. Ainsi, les crimes de M. V., dans *Un roi sans divertissement*, représentent autant de coups de sonde au cœur de l'être indéterminé, une manière d'interroger la torpeur et l'indifférence d'un monde qui offre pourtant, à chaque instant, l'exemple du crime féérique et de la liturgie grandiose accompagnant les cycles naturels. Il en est d'ailleurs de même en ce qui concerne l'ennui fondamental professé incidemment par le narrateur des *Grands Chemins*, ou de l'activité souvent fébrile de nombreux personnages,

qui plonge ses racines dans l'expression d'une inquiétude démultipliée d'être précisément sans cause et sans finalité.

En ce sens, le recours au sacrifice vaut d'abord en ce qu'il confère à la victime l'horreur sacrée de la mort, que seuls quelques masques ou artifices, rejoignant le sens premier accordé au divertissement, parviennent à suppléer. Or, c'est précisément de ce processus sacrificiel, destiné à engloutir toute la réalité connue dans un processus d'anéantissement sans frein, que les *Chroniques romanesques* participent, afin d'ouvrir sur l'envers métaphysique du monde. Les substituts volontairement dérisoires ou grotesques, qui s'interposent entre la conscience désirante et l'objet nié qu'elle prend pour terme, représentent bien autant de succédanés que les *Chroniques* mettent en jeu, sur le ton ironique et cruel qui dénonce malgré tout une critique acerbe de la misère spirituelle de la civilisation contemporaine. Le « type de la radio » que le narrateur des *Grands Chemins*, reclus au fond des enfers de son moulin à huile, voudrait pouvoir utiliser « deux minutes à voir la gueule qu'il a devant la porte rouge du poêle » (V, 539), substitut d'un rituel sanglant qu'on voit s'exercer ailleurs ; le cochon de Ravanel, dont M. V. s'est résolu à un usage moins commun et moins trivial que les boudins et les saucisses qu'en tirera son prosaïque propriétaire (III, 462-465), ou l'accumulation grand-guignolesque de désastres que le narrateur du *Moulin de Pologne* attribue à cette famille de bourgeois parvenus en qui il croit pouvoir identifier le sort des Amalécites : autant d'exemples qui soulignent la projection d'un désir encore à préciser, mais qui s'exprime pourtant en une geste concrète, voire familière.

Dès l'origine, d'ailleurs, les crimes de M. V., pour ainsi dire « à corps absent », indiquent la voie spécifique tracée par la pratique de la cruauté : soustrayant ses victimes du cadre ritualisé de la civilisation, des derniers sacrements à la cérémonie mortuaire dont l'ordonnance reste soumise aux prérogatives de la liturgie chrétienne, M. V., pourvoyeur d'un nouveau rite, soumet les cadavres de ses victimes au « rythme mouvant et au désordre » (III, 204), maintenus dans la sphère du visible mais suspendus à la fourche d'un arbre gigantesque, être-univers, entité divine, lieu de réunion privilégié entre les forces telluriques et cosmiques auxquelles renvoie la mort des individus

finis. D'où, par là même, la séduction et le trouble qui gagnent invariablement les témoins et justifient pleinement l'intercession de la chronique, au premier desquels Frédéric II fasciné par la blancheur immaculée du visage de « Dorothee morte ».

Par conséquent, si les personnages d'*Un roi sans divertissement* continuent dans le sillage du projet d'épigraphe puisé par Giono dans l'Évangile selon Saint-Luc, ils stigmatisent aussi son dépassement ou, du moins, leur propre destination vers un au-delà inscrit dans les formes mêmes du rite qu'ils appliquent : « Ils tuent le corps, après quoi ils ne peuvent rien faire de plus » (III, 1326). Le choix paraît des plus significatifs : il s'agit, certes, de dénoncer l'ennui et l'impuissance, l'assurance aussi, à certains égards, de l'échec promis à tout sursaut de la chair, mais la liturgie que le récit se destine à mettre en œuvre reflète néanmoins une tentative de réappropriation humaine de la mort et du néant. En ce sens, Langlois, rendu à la responsabilité de sa survie ou de sa perte, en partie solidaire de celles de la communauté, est posé en détenteur d'un pouvoir souverain, validé par sa faculté de destruction, qui ne peut alors se convertir qu'à la faveur du sacrifice du personnage : Giono propose par conséquent, à travers la première d'entre les *Chroniques*, la décomposition narrative minutieuse d'une autre « mort d'un personnage », à même, celle-là, d'engendrer le spectacle fugitif, l'explosion fulgurante et sublime qui, mettant un terme définitif à Langlois, constitue à soi seule cette « leçon de poésie » que les *Chroniques* s'ingénient à réitérer sans cesse, dans le surgissement d'une création qui s'enracine dans la mort et l'anéantissement.

Détentrices d'une temporalité spécifique, on l'a vu, celles-ci se trouvent alors à même de communiquer l'instant de grâce, de diffuser l'harmonie singulière qui notifie le dépassement du néant qui les hante. Les récits épousent alors infailliblement la logique mise en œuvre, et souvent générée de l'intérieur par l'intermédiaire de la narration, par les personnages. Balayant une réalité à laquelle il se surimpose, le désir à l'œuvre dispose finalement un ordre de faits foncièrement ambigu, qui ne vaut que par sa suspension au-dessus du gouffre de l'impossible et de l'inaccompli, comme l'atteste la révolution romanesque opérée, au dernier degré, par *Les Ames fortes*. Car si toute l'œuvre romanesque

de Giono se veut l'expression, souvent douloureuse, d'un désir, les *Chroniques* enchaînent par l'illustration d'un désir de rien sur lequel leur structures romanesques peuvent s'ériger librement, comblant par là même un vide qui, autrement, ne peut se laisser circonscrire. On comprendra mieux, à partir d'un tel constat, le recours privilégié à une figure qui, à tous égards, dans le détail du style comme au niveau des macro-structures, joue un rôle déterminant, à savoir l'ellipse.

Toute la force expressive du style des *Chroniques* paraît ainsi résider, au plus profond, dans ce qui ne peut se dire, décuplant par là même l'intensité ontologique d'un objet qui ne se laisse que deviner, désirer. Si l'on en a déjà mesuré la force à la lumière de la quête quasi mystique que recouvre la dimension policière d'*Un roi sans divertissement*, de manière plus évidente encore, et contrairement aux certitudes toutes négatives qui se dégagent de son écriture en aphorismes, *Les Grands Chemins* joue constamment de ce non-dit qui désigne, en filigrane, la présence d'un chemin mystique. Les innombrables scènes de jeu où, au passage, le monde se trouve pour ainsi dire placé entre parenthèses, se font ainsi l'écho d'une volupté indicible, associée de toute évidence à un enjeu jamais vraiment explicité. Qu'il s'exprime par l'intermédiaire d'indéfinis ou à la faveur des pouvoirs de la métaphore, cet enjeu se dissout invariablement dans les brumes de l'indétermination, et dénonce en retour un péril si fondamental qu'il pourrait bien constituer, en définitive, le seul terme exprimable de la fonction désirante : qu'on se reporte à l'image tauromachique, par laquelle transparait l'enjeu vital suspendu à l'orchestration d'une chorégraphie complexe et fascinante (V, 550), ou lorsque l'artiste dévoilé, en décomposant les coups, paraît avoir brandi vis-à-vis de ses compagnons le miroir de leur néant que désigne la « croyance en soi » (V, 569) : à l'issue, c'est toujours la même inanité du réel qui s'exprime, son caractère improbable et la nécessité de s'en remettre à de plus substantiels artifices.

Si l'artifice demeure précisément comme seule véritable preuve ontologique, aussi bien dans sa capacité à faire naître l'illusion – et la magie blanche à laquelle s'adonne l'artiste, à travers ses tours de cartes en constitue

une preuve supplémentaire – qu'à édifier les bornes d'un monde tangible, il reste que la recherche que l'on devine à l'arrière plan des *Grands Chemins* détermine la poussée narrative en direction d'un non-dit, qui pourrait même se solder par un non-lieu, enfermé dans la subjectivité compulsive du narrateur. Comme chez tous ces personnages de bavards, dispensés à foison par la littérature contemporaine, on peut ainsi voir dans le narrateur des *Grands Chemins* un double de l'artiste au travail, ajustant et repoussant sans cesse l'issue de la fiction, toujours recommencée pour mieux laisser voir, entre les lignes, l'objet infiniment tenu du désir à l'œuvre. A bien des égards, le dénouement peut faire figure d'annonce d'un récit à suivre propre à désigner le perpétuel recommencement dont cette recherche, et la création qu'elle détermine, doivent faire l'objet, à l'image de cet aveu consenti par Giono dans sa Correspondance avec Lucien Jacques⁵ qui met en cause la vacuité de l'écrivain inactif et la nécessité poignante de la création comme finalité de la vie. Comment ne pas voir, de même, dans les liens explicites (par exemple entre *Un roi sans divertissement* et *Noé*) ou occultes (entre les *Chroniques* et le Cycle du *Hussard* notamment) l'expression d'un manque toujours à combler, par lesquels l'œuvre cherche à faire bloc, à s'imposer par une surabondance volontairement redondante parfois – le discours sur la mort n'est-il pas voué, par excellence, à une perpétuelle répétition ? – mais sans cesse enrichie de nuances et de variations, destinées à mieux désigner l'objet vide de la fiction romanesque ?

Le dénouement des *Grands Chemins* représente à ce sujet, répétons-le, le cas exemplaire d'une altérité impossible à dépasser, et que seul l'instant inconcevable du sacrifice est à même de cerner. D'où le thème obsessionnel du double qui, dès *Deux cavaliers de l'orage*, roman de la gémellité, ne trouvait de résolution que tragique : incompréhension, désirs frustrés, errances parallèles et pathétiques affleurent constamment parmi les notations au jour le jour du narrateur et disent combien il y a, dans l'itinéraire tracé par les « grands

⁵ *Correspondance Jean Giono - Lucien Jacques (1922-1929)*, Gallimard, « Cahiers Jean Giono 1 », 1981, p. 238. Dans sa lettre à Lucien Jacques du 21 octobre 1928, Giono à ses débuts, en proie à quelques inquiétudes éditoriales, semble en effet se consoler comme suit : « Quand j'aurai fini de m'amuser avec *Un de Beaumugnes* je m'amuserai avec un autre et ainsi de suite jusqu'au moment où il faudra mourir. Ca aura fait passer le temps. »

chemins », de volonté de fusion et de désir d'unité, seulement recueillis grâce à l'intercession du récit. Les questions insistantes et sans réponses du narrateur à l'artiste deviennent ainsi la marque récurrente d'une communication impossible et, au-delà, des limites d'une fraternité qui renvoie l'homme à sa solitude et à son insignifiance, avec pour seul recours la présence tour à tour terrifiante et rassurante du récit qui affleure. Le jeu pratiqué par l'artiste, dont on a vu combien il devait au phénomène de la création, ne se laisse alors aucunement réduire et dévoiler, tandis que pointe une condamnation à l'errance et à la répétition qui restent, par ailleurs, l'apanage de la malédiction créatrice :

Je le regarde. Il ne comprend pas, parce qu'il faut qu'il pense à sa combine.
Et pourquoi lui demander plus ? Est-ce que je me demande plus ?
Nous revenons à notre point de départ. Il est rare que je refasse les routes en
sens inverse et que je rentre au bercail. (V, 608)

Ce retour à la banalité connue d'un foyer, qu'il faut bien comprendre dans sa dimension métaphysique de résignation à l'inefficacité des mots, du langage quotidien dans l'édification d'une relation, se veut significatif de la chape d'ennui qui s'abat sur le couple désormais privé de risques, assujéti à la complaisance de quelques médiocres « *joueurs de belotes* » ou au spectacle poignant qu'offrent, en miroir, une galerie d'aristocrates déchus : le mari de Catherine, voué au silence et à la volupté triste de ses chasses, ou le patron du narrateur, sombre et désabusé, dont le cynisme amoureux détermine ce dernier à recourir, comme avant lui le descendant des V. ou, plus tard, le narrateur du *Moulin de Pologne*, au palliatif des fleurs. Fleur de ce désarroi, plus qu'au sens strictement métaphorique, jusque dans sa substance vive qui épouse les contradictions du vouloir vivre, c'est alors à la chronique de métamorphoser la vacuité des mots en une tension extrême qui, favorisée par la disposition du récit, rend à l'instant du sacrifice son rôle de salut.

Même si l'errance aux accents chevaleresque du *Hussard sur le toit* se mue ici en une vacuité tournée sur elle-même, en une inquiétude vague impossible à combler, assortie d'un ressassement, d'un questionnement vain, de la répétition dérisoire des mêmes paroles et des mêmes gestes insensés, porté à son extrême limite, le désir à l'œuvre achoppe sur son propre néant

pour se résoudre en inflation narrative, délibérément délirante et soustraite aux impératifs de la raison, comme c'est le cas dans *Noé*. Mais c'est tout aussi bien le cas ici, dans *Les Grands Chemins*, dont le registre narratif semble davantage porté vers l'ascèse et le dépouillement progressif, qui forment l'expression d'une essentielle pauvreté finalement consentie. Pour l'heure en effet, et dans l'attente du dénouement lumineux que, d'une certaine façon, *L'Iris de Suse* reprendra à son compte, c'est plutôt par un paysage de déréliction que la chronique parvient à souligner l'échec du désir à l'œuvre, qui détermine aussi pour une grande part l'austérité narrative des *Chroniques romanesques* et l'abandon moral qu'elles dévoilent, comme dans ce passage où les deux errants des *Grands Chemins* abordent le lieu de leur ultime face à face :

Le bled où nous sommes est d'un moche complètement fini. C'est torché. Le vent et rien ; impossible de se raccrocher à quoi que ce soit. Obligé de chercher en soi-même.

J'ai connu des quantités d'endroits où il en faut peu pour se changer les idées : un oiseau, une sauterelle, même le vent. Je vois bien, à force de regarder, qu'ici aussi il y a des sauterelles : les oiseaux ne manquent pas, même ils doivent être drôles dans ce vent si fort où ils rament, mais je me fous de ce qu'ils font et de ce qu'ils sont ; je suis dans un drôle d'état d'esprit. C'est loin d'être rigolo. (V, 605)

Le néant qui s'inscrit désormais au cœur même du paysage se fait donc l'écho d'un désarroi intérieur où le malaise se nourrit précisément de sa propre inanité : absence de causalité, dissolution dans le temps et l'espace, barrière morale et physique entretenue par l'intégrité de l'autre etc. : autant de signes d'un désarroi existentiel minutieusement décomposé dans son insignifiance même, et qui prend le plus souvent la forme d'une analyse de surface où le narrateur ne témoigne que d'une insatisfaction constitutive :

Au fond, ce que je voudrais doit venir de l'artiste. Et ce que je voudrais, je n'en sais rien. J'en suis toujours au même point. Je voudrais faire amitié et qu'on ne parle plus de rien, qu'il n'en soit plus question, que ce soit sûr, qu'on ne soit plus tout le temps à se demander si c'est du lard ou du cochon. (V, 605)

On notera ici le souci paradoxal de lier amitié autour de rien, en ne parlant de rien, autrement dit de dépasser toutes les limites assignées par la contingence par l'intermédiaire d'une entité qui ne se laisse pas même

identifier par les reprises pronominales ; le « rien » ne se laisse en effet concurrencer, dans *Les Grands Chemins*, comme ailleurs dans les *Chroniques*, que par une série de termes redondants et indéfinis : « ça », « chose », déjà fort représentés dès la trilogie de Pan, ou, dans les *Chroniques*, des formes plus aisément réductibles à quelque prétexte social, comme le « celle-là » dont Thérèse désigne, dans la seconde version du Contre, une Mme Numance hypothétique et transfigurée dont elle fait son égérie. De manière plus subtile encore, c'est le seul emploi des italiques, qui fait soudain basculer le sens des mots dans une sphère de signification tout à fait spécifique et leur confère un pouvoir d'expression décuplé. Mais s'agissant de la relation qui lie le narrateur à l'artiste dans *Les Grands Chemins*, c'est bien d'une essentielle incomplétude dont il s'agit, et qui remet en cause la possibilité même de toute communion, et réserve à l'instant de la mort et à sa conversion par le désir à l'œuvre, tout entier imparti à la constitution du récit, la perspective d'un dépassement.

Partant de là, l'environnement moderne, marqué par la solitude et la dérélition qui constituent le plus souvent l'arrière-plan des *Chroniques*, en convertissant les situations et leur évolution en états successifs du récit, apparaît bien comme l'exploration d'une impossible altérité, à laquelle l'œuvre achevée, en revanche, entend donner accès. Car à l'opposé de l'épuisement narratif qui se fait jour, peu ou prou, à travers la narration haletante des *Grands Chemins*, on peut enfin saisir dans toute sa dimension « l'univers réversible », expression usuellement appliquée à l'esthétique baroque, si caractéristique de *Noé*. C'est dans ce dernier récit que s'exprime en effet avec le plus d'insistance l'adéquation de la forme narrative et du désir qui la détermine, grâce notamment à la mise en œuvre d'une esthétique délibérée du désordre, de la confusion et de l'arbitraire, donnant à voir dans toute son authenticité le travail de la conscience (ou de l'inconscience ?) créatrice.

Intrusion incongrue dans ce que Michaux, à la même époque, nomme « l'espace du dedans », *Noé* se révèle moins, finalement, comme le roman d'un Marseille exotique que la plongée dans un univers à la fois clos et transparent, foncièrement insolite et improbable, qui, en compulsant l'infinité des possibles, ruine paradoxalement les fondements de la fiction dans le temps même où

celle-ci lui assure une pérennité gratuite. En accord avec l'esthétique romanesque de son époque et, d'une certaine manière avec Valéry qui, parce qu'il se refuse à écrire : « la marquise sortit à cinq heures »⁶, annonce la fin du genre, Giono procède pourtant à l'opposé en instaurant le désir romanesque comme l'expression emblématique du désir en soi, désir de rien, comme on le voit. Si le propos se démarque désormais très nettement de ce qu'on a appelé, au sens propre, un « socialisme » littéraire promis au discrédit, c'est que le roman ne s'assigne comme unique ambition que l'expression d'un « monde personnel », on l'a dit, mais dont on est à même, à présent, de mesurer l'enjeu. Inutile de revenir, alors, à propos de *Noé*, sur l'épisode d'Empereur Jules, dont le narrateur se plaît à dénoncer le matériau, ou sur la fresque incongrue façonnée par l'épisode du tram 54, où la recherche permanente de l'envers des apparences, de l'inédit, semble si caractéristique de chaque amorce, de chaque anecdote.

Il suffira de noter, au fond, ce que remarquait déjà Robert Ricatte en 1970, dans sa préface aux *Œuvres romanesques complètes* : la capacité extraordinaire, chez Giono, de l'imagination romanesque à la métamorphose, à la mutation radicale qui invitent les motifs, les structures, les schémas les plus radicalement arrêtés à se transformer en leur contraire : ainsi, les effluves de la vase et de la décomposition en « l'odeur si belle » qui, dans *Angelo*, annonce la présence de Pauline de Théus ou, mise directement en application, le glissement subtil qui, dans *Les Ames fortes*, affecte le personnage de Firmin, tour à tour rustaud naïf et débonnaire ou paysan madré. Qu'il nous soit ainsi permis de mettre en relation cette apparente liberté de création avec le soupçon qui frappe la réalité tout entière : le désir à l'œuvre, érigé en œuvre d'art, manifeste avant tout une dynamique semée de dépressions et de turbulences, qui trahissent autant de failles, voire de gouffres entamant l'intégrité du réel. Cette image de déchirure, invoquée volontairement, ressort bien évidemment d'une lecture attentive, qui autorise à la percevoir à différents niveaux, en particulier dans le récit exemplaire et fondateur d'*Un roi sans divertissement*.

⁶ Dans ses *Cahiers*, Valéry, réprouvant le genre romanesque, énonce en effet à plusieurs reprises des expressions approchantes, que Breton et les surréalistes ont figé à travers cette formule célèbre.

Le récit naît en effet, en même temps que sa substance, de la conscience d'une brèche dans la trame apparemment serrée de la réalité tangible et de la représentation qui s'y attache. L'angoisse, et la curiosité avec elle, apparaissent donc à l'occasion d'un trou disposé dans le voile de la représentation, image qu'on voit précisément illustrée à travers l'exercice du désir cruel, celui qui pousse, au sens propre, à déchirer les êtres, à briser leur intégrité pour s'abîmer dans la contemplation du sang répandu et de la continuité vitale. Autant de spectacles d'ouverture, par conséquent, que Giono s'ingénie à mettre en parallèle avec la finalité même de son art, et qui justifient pleinement l'entreprise des *Chroniques* : donner à voir, avec une acuité sans précédent, le flux vital dépourvu de toute autre finalité tangible que le néant du désir à l'œuvre, révélant du moins, à mesure qu'il déconstruit la réalité, son envers métaphysique. Ainsi ce rôle se trouve-t-il assigné aussi bien à un théâtre de la cruauté souvent appelé de ses vœux, ou aux moyens techniques qu'il croit mis à sa disposition par le cinéma⁷, qu'à la pratique, plus familière, de la composition des *Chroniques*. Il fait d'ailleurs remarquer, à ce propos :

En réalité, on s'assouvit aussi quand on est dans un fauteuil et qu'on regarde le spectacle [...]. Ça s'est ouvert ! On s'assouvit. C'est fini. On sort [...] et c'est *animal post coïtum triste* [...]. Le spectacle est presque toujours érotique.⁸

Le caractère essentiel de l'expérience de l'œuvre d'art, manifestée par sa dimension érotique, doit en outre être associée avec celle, inlassablement reprise, du « petit moment blanc » qui semble soudain placer l'individu comme entre parenthèses, en suspension au-dessus de l'être ou, à défaut, de l'existence enfin mise à distance. Alors, et à défaut de rendre de même dicible un tel moment indéfiniment prolongé, il revient aux *Chroniques* d'en décomposer

⁷ Avec quelques réserves, il est vrai : si Jacques Mény relève notamment son intérêt pour le cinéma d'Abel Gance et pour la technique de l'écran multiple ; s'il traite, à propos de l'adaptation d'*Un roi sans divertissement*, du souci de donner à voir et de conférer à la couleur du sang une fonction éminemment dramatique, il se fait aussi l'écho des phrases assassines qui, après l'échec relatif de *Crésus* notamment, dénie au cinéma le droit de figurer au rang des arts : la complexité technique et financière, fortement dissuasive aux yeux de Giono, cantonne le cinéma au rang des industries. Cf. J. Mény, *op. cit.*, « Giono et le cinéma ou une relation paradoxale », p. 25

⁸ Entretien d'août 1968 avec Luce Ricatte, cité par Robert Ricatte, Préface aux *Œuvres romanesques complètes*, I, p. XVI.

l'approche, et d'en offrir le prolongement par des moments de tension successifs qui balisent le récit, et surtout par une conception d'ensemble qui fasse elle-même figure d'ouverture. Les exécutions, assorties de changements de points de vue dans *Un roi sans divertissement* ou, plus fondamentalement et dans une conception élargie, les versions successives et contradictoires qui se laissent appréhender dans *Les Ames fortes* alimentent et justifient le récit jusqu'à forger sa propre finalité.

Toutes les parades disposées, afin de les rendre discernables, autour de ces instants de tension extrême visent, certes, à procurer des garde-fous, mais, tout autant, à marquer de signaux visibles le terme du désir et la quête fondamentale qui le porte : on n'en finirait plus, ainsi, d'énumérer les dispositifs mis en œuvre pour le divertissement de Langlois et qui, comme chez Pascal pour le coup, affectent l'existence même, dispositifs redoublés et mis à la disposition du lecteur par la somptueuse efflorescence verbale qui accompagne, par exemple, le séjour de Langlois au château de Mme Tim. Mais de fait, cet univers tangible que les récitants brandissent à la faveur même du récit vaut d'abord, répétons-le, de par la tension qu'il révèle en direction de l'infini et de l'indicible, seulement indiqué dans la verdeur des termes consentis par Saucisse pour vanter aussi bien le décor tendu par la nature que les aménagements procurés grâce à la diligence de Mme Tim :

Certes, Mme Tim n'était pour rien dans cette beauté-là. Mais la beauté qui nous attendait à Saint Baudille et qui, celle-là, était son œuvre, avait la même qualité de bonbon anglais, acidulée, fraîche, multicolore, torsadée de citron, de vinaigre et d'azur. Un *peppermint* à vous donner des reins de cerf. (III, 573)

L'allusion érotique très crue contenue dans la dernière phrase signale encore, une fois de plus, la mise en œuvre du désir dans les palliatifs complaisamment disposés par le clan des habiles, conduisant d'ailleurs, dans la dernière partie du récit, au mariage de Langlois, dernier substitut, propre à conduire, au terme d'une sensualité insatisfaite, à l'issue que l'on sait. Les propos peu amènes tenus par la truculente Saucisse, experte en la matière et choisie en tant que telle, notifient alors le peu d'initiative de la fade Delphine, « incapable de voir dans une boîte de cigares autre chose qu'une boîte de

cigares » (III, 601), et renvoient incontestablement à l'indépassable tristesse de la chair. L'érotisme lui-même ne semble plus investi que d'une dimension métaphorique, insigne d'une recherche plus fondamentale que seul le dénouement en forme d'explosion vient dévoiler. On y rencontre en effet les limites du désir, qui semble ici achopper aussi bien sur une impossibilité physique que sur les conséquences funestes de l'imagination désirante, autrement dit un usage de l'imaginaire dont Langlois parvient à tirer un bien sombre parti, détournant de leur fonction anodine d'innocents cigares à l'usage de sa fin fulgurante. C'est alors, en effet que la tête du héros volée en éclat clame par là même le chancellement de la raison et l'élan délibéré vers l'indifférencié.

C'est donc bien *en images* que la chronique se doit d'aborder le basculement vers l'absolu de ce qui, autrement, ne saurait se représenter par la raison, et qui favorise dans le même temps, en amont, l'affleurement de tout un réseau métaphorique. Ainsi l'image de la forêt, dont on connaît, depuis Dante, le symbolisme ténébreux, interprété depuis à la lumière des analyses freudiennes, rappelle combien *Un roi sans divertissement* repose sur une tension entre l'intériorité, toujours impénétrable, des personnages, sur lesquels se focalise le récit, et l'extériorité d'une nature tout aussi mystérieuse mais, au fond, semblable, figée dans le même silence, pareillement non fondée et portée à la cruauté qui démasque, démembre, déconstruit un monde toujours à refaire. L'épisode de la chasse au loup, et en particulier tout le développement consacré aux abords du fond de Chalamont, souligne d'ailleurs suffisamment cette correspondance, puisque le vallon obscur ne figure jamais que les gouffres intérieurs, et, à rebours, les angoisses qui pointent en surplomb de toute la narration. A ce versant ténébreux du désir, tentation de la perte, comme on l'a déjà rappelé, il revient à l'artiste d'apposer toutefois la marque d'une expression possible.

Ainsi, si l'imagination créatrice telle qu'elle transparait, de manière allégorique, à travers l'artiste des *Grands Chemins* ou, plus directement, à travers la figure du narrateur de *Noé*, franchissant malgré lui les portes de la mort, suit jusqu'au bout l'expérience du désir, l'œuvre, en façonnant de

manière explicite le matériau verbal autour du vide qu'elle enserme pour mieux le désigner, offre donc continence et maintien. Dans un processus de même nature, dialectiquement lié à la dissolution progressive des personnages et de leur univers, l'artiste, en cela véritable démiurge, peut alors faire surgir de cette appréhension du néant les figures capables de le porter à l'ordre du visible.

C'est à ce titre que la genèse attribuée par *Noé* aux plus récentes créations de l'auteur souligne combien les personnages et les situations dramatiques dont ils sont porteurs doivent au hasard, à l'arbitraire, à ce jeu qui, tout à coup, librement, peut dissocier les éléments épars de la réalité et les rendre à leur néant originel. Bref, toute création romanesque paraît par là même surgir de l'intuition de la mort et du néant, et la part d'invention narrative mise en œuvre ne vaut que par la tension dont elle témoigne en direction de l'abîme : Adelina White, issue d'un obscur cachot et de l'expérience annihilante du mitard sera bien, à la lecture de *Pour saluer Melville*, la figure lumineuse destinée à resplendir un instant dans la nuit, tandis que la liaison à peine esquissée avec Herman, promise à rester lettre morte, stigmatise aussi l'adversité, l'échec, l'impuissance vainement combattue par Achab et seulement contrecarrée grâce à l'œuvre-fleuve, véritable exutoire : *Moby Dick*.

De même, le lent engoutissement de Pauline de Théus dans le vide et l'indéterminé qui fait l'objet de *Mort d'un personnage* aboutit à une méditation intimiste sur la vieillesse et sur la mort, mais qu'il faut se résoudre à lire davantage comme la sustentation de la création littéraire au-dessus des ténèbres, indiquée par sa condition d'aveugle et par la minutie du narrateur, que comme la transfiguration inattendue d'un type littéraire destiné à jouer un rôle déterminant dans toute l'œuvre romanesque de Giono, en particulier dans la quête aventureuse du *Hussard sur le toit*. *Noé*, déjà, examinait pourtant le personnage en sa genèse, à travers le raffinement et l'esprit d'aventure dont elle reste la figure tutélaire dans *Angelo* et *Le Hussard sur le toit* et préparait de la sorte, très subtilement, l'effet de surprise rendu par sa métamorphose, aux dernières pages de *Mort d'un personnage*, qui placent l'héroïne avant l'heure devant sa propre fin.

Aussi peut-on souligner, à cet égard, la parenté de *Mort d'un personnage* et des *Chroniques romanesques*, régis par la même subjectivité du récit pour témoigner d'une vision du vide où la dissolution d'un personnage littéraire encore à naître (*Le Hussard sur le toit* ne sera publié qu'en 1951) s'inspire de l'expérience autobiographique de la mort de la mère, en 1946. L'angoisse existentielle portée par la confrontation à l'anéantissement détermine ainsi le va-et-vient du rien à l'art et tient, une fois de plus, un discours sur les origines : *Les Ames fortes*, à travers les traits souverains de la vieillissante Thérèse, n'iront pas plus loin dans l'approche intimiste et conjuratoire de l'agonie, dont se démarque *Mort d'un personnage*, récit lent, minutieux et pudique : de fait, charge à celui-ci de faire naître le romanesque de l'expérience très concrète de la décrépitude, qui inaugure pourtant les cycles alternés du *Hussard* et des *Chroniques* où, à la violence froide du siècle, Giono sait opposer une relation au vide riche de toutes les nuances du désir.

5. Les *Chroniques* et l'amour du zéro

Tous les termes qui, par les nombreux recoupements envisagés jusqu'alors, ont pu être considérés comme équivalents, le néant, l'impossible, l'abîme, la perte, le vide ou enfin la mort, se laissent toutefois surpasser chez Giono, et en particulier chez le dernier Giono, par un autre, qui les englobe et les excède tout à la fois : ce terme, c'est le zéro ou, plus exactement, « Zéro », comme il envisage un instant, on le sait, d'intituler son ultime roman, *L'Iris de Suse*. La notion ainsi désignée, en effet, ne se laisse pas entièrement réduire à une appréhension du néant, mais se définit bien plutôt comme le néant maintenu, désigné, contemplé, enfin dépassé dans une vaste réhabilitation de toute l'expérience vitale. S'il constitue l'aboutissement d'une ascèse dont il reste à mesurer, au passage, l'influence des sources extrême-orientales, celle-ci n'en apparaît pas moins évidente dans tout le parcours attribué au héros, Tringlot, dans *L'Iris de Suse*. L'itinéraire spirituel qui se dessine en cette

occasion semble alors le plus à même d'éclairer, par le prolongement qu'il offre, le caractère spécifique des *Chroniques romanesques*.

A ce titre, si les procédés narratifs mis en œuvre dans ce dernier récit diffèrent sensiblement des *Chroniques* telles que nous en avons défini le corpus, il n'en constitue pas moins, on l'a dit, un testament artistique et le point d'aboutissement logique et naturel de celles-ci, qui en énoncent, en quelque sorte, les copieux et nécessaires préliminaires. La figure paradoxale et constamment sous-jacente de l'Absente, dont la possession, qui s'accompagne en outre, autre paradoxe, d'un complet renoncement charnel, représente en effet le terme d'une quête que Tringlot semble assigner à l'extinction du désir, ou plutôt à son réveil en un objet foncièrement autre, coupé de toutes les contingences matérielles qui ont jadis constitué son lot de détrousseur de grands chemins et d'ancien bagnard. L'attrait paroxystique représenté par l'Absente, que tous les témoignages proclament « vide » et /ou « verrouillée », prendrait donc son élan dans la recherche amorcée et illustrée par l'esthétique des *Chroniques*, y compris d'ailleurs à travers des personnages nettement circonscrits qui l'annoncent en germes : la candide et impassible Delphine d'*Un roi sans divertissement*, à laquelle Langlois préfère finalement l'appel de l'infiniment lointain, mais aussi le « muet » des *Ames fortes* au charme duquel le Contre croit un instant voir succomber Thérèse, ou Julie enfin, dévoyée par l'abîme qui la menace et que M. Joseph, dans *Le Moulin de Pologne*, lui offre désormais en spectacle, sous l'aspect ordonné et raisonnable d'un domaine restauré dans sa puissance altière.

Pourtant, la consécration du zéro, inventé, au sens profond, avec *L'Iris de Suse*, titre énigmatique à consonances florales qui, pour une bonne part, le recoupe, n'intervient que tardivement, dans la conciliation de la quête éperdue avec son propre renoncement, qui engage dès l'origine toute l'entreprise des *Chroniques*. Récits du rien ou de l'improbable, dont le point d'orgue semble bien se situer dans la composition unique des *Ames fortes*, les *Chroniques*, en dépit de leur objet foncièrement et nécessairement ambigu, formeraient dans cette hypothèse un ensemble à valeur initiatique où se dévoile, parfois à la faveur d'une extrême violence, la recherche complexe du zéro et de sa valeur

particulière ; une recherche qui, loin s'en faut, ne coïncide pas entièrement avec la tentation de l'anéantissement si souvent invoquée jusqu'alors, puisqu'elle correspond au contraire à la prise en compte de l'entité nulle dans l'évaluation du tangible. Ainsi, à la manière des *Chroniques romanesques*, dont la liberté d'invention repose précisément sur la suspicion qui frappe la réalité dans son ensemble, mettant par là même en cause la validité du désir, l'expérience vécue attribuée aux personnages, et à Tringlot en particulier, ne vaut que par un perpétuel dépouillement et par un assentiment sans mesure à la gratuité de l'existence.

Les richesses matérielles que Tringlot semble avoir accumulé, dans un passé trouble, et qui voudraient s'imposer en larges plages de réminiscences, parfois sous la forme du cauchemar, ne forment donc, dans ce dernier récit que la part la plus évidente, glorieuse et symbolique, du vaste champ opératoire du désir à l'œuvre, et qui précisément, dans les *Chroniques*, ne peut se résoudre que par l'œuvre créée, dont *L'Iris de Suse* constitue en ce cas l'éclaircissement. Si l'exploration qui s'y fait jour, dressant en quelque sorte le catalogue de toutes les turpitudes qui, des jeunes bergers tentés par la cruauté au spectacle de la baronne de Quelte abîmée dans la contemplation éperdue des ravages de la maladie, témoigne d'une semblable recherche, constitue le sommet et le point d'aboutissement de tous les motifs de pessimisme existentiel relevés jusqu'alors, elle reste toutefois ouverte de par l'acceptation pleine et entière, essentiellement tragique cette fois, de l'existence, et ce jusque dans sa constitutive incomplétude. Tringlot, volontairement ruiné au terme d'un itinéraire controuvé ; Tringlot qui, dans la dernière partie, restitue de manière inattendue à ses anciens complices l'intégrité de leur butin ; Tringlot et son parcours chaotique, éclairé avec une désinvolture magistrale par le docte Casagrande, rompu à tous les mystères de la poussée vitale et des ses incongruités, Tringlot, donc, peut ainsi revenir, quand tout et tous autour de lui ont disparu, se saisir de l'Absente, laissée errante et abandonnée par la mort de Murataure :

Elle était là.

- Je suis comblé. Maintenant j'ai tout, se dit-il.

Désormais, elle serait protégée contre vents et marées et elle ne savait même pas qu'il était tout pour elle. (VI, 527)

En une expression paradoxale, qui invite Tringlot à se présenter comme « comblé » à l'issue de son dépouillement délibéré, et à la seule faveur de sa rencontre avec l'Absente, dont le nom même débouche sur l'improbable et sur le vide, c'est donc l'issue d'une quête éperdue qui se fait jour dans ce « tout » enfin maîtrisé. L'Absente, étrange et indéfinissable personnage d'autiste, silhouette idéale et désincarnée de femme qui se dispute pourtant une sorte d'aristocratie du désir dont seul Tringlot paraît à même de se rendre digne, se place donc à la source d'un ésotérisme qui, après les visions gnostiques de la Renaissance et du Romantisme, et surtout, par delà l'épuisement symboliste, justifie par contrecoup toute l'entreprise des *Chroniques romanesques* à laquelle il convient de la rattacher.

En effet, on y repère aisément, à ce sujet, des marques qui les désignent pour en constituer les amples prolégomènes : M. Joseph, dans *Le Moulin de Pologne*, représente ainsi sans conteste l'évolution des *Chroniques* dans le sens de l'imagination contemplative, qui suppose même, au dire du narrateur, l'abandon de la volonté et l'assentiment sans faille aux forces du destin. C'est en ce sens aussi que le destin n'apparaît jamais que comme une résolution naturelle, un état de fait porté par la détermination du hasard et qui, avec lui, porte sa sentence. Le narrateur, soupçonnant pour une part M. Joseph ne n'avoir été, à cet égard, qu'un « instrument du destin », peut mesurer aussi combien cette attitude réclame de conscience, de volonté délibérée de la part de celui qui s'y adonne et se voue à la représentation kaléidoscopique de la marche du monde ; un monde étrange qui transparait au surplus en dépit de la médiocre translation que lui offre le narrateur, à la faveur des miroitements infinis dont les motifs se réfractent, se métamorphosent jusqu'à former une image parfaitement artificielle, mais plaisante, voire délectable parce que dispensatrice de jouissance.

Ce dernier note ainsi, outre « l'azur » qu'il pense déceler dans le vaste empire constitué par M. Joseph et qui forme un royaume dont la valeur suprême, en dépit des apparences, n'a pas cours ici bas, le consentement de

celui-ci à un amour constamment menacé, et par là même ravivé et renouvelé sans cesse jusque dans son inconsistance :

A bien y réfléchir, c'était la plus belle nique qu'il puisse faire au destin. On comprend très bien qu'un homme qui aime se paye le luxe *devant* et *pour* l'objet de son amour ; surtout dans les circonstances où étaient M. Joseph, Julie et Léonce. [...] Il n'est pas possible d'aimer sans violence (ou sans biais) quand on sait que la plus petite des mouches peut à chaque instant détruire l'être qui contient toute votre joie de vivre. (V, 743)

Usage exemplaire donc, que celui auquel semble consentir M. Joseph à l'égard de la réalité et qui, à plus d'un titre, apparaît programmatique de toute la conception développée par le romancier : introduire dans sa propre représentation du monde une part de suspicion telle qu'elle en manifeste l'inanité, mais en dénonce aussi l'origine sacrée, sa parenté avec l'inconnaissable, à la manière du zéro qui, formant une entité nulle, s'avère non seulement capable de « multiplier à l'infini toutes les mathématiques », mais de remplacer « dans la numération finie les ordres d'unités absentes » (VI, 1053) : par ce biais, c'est aussi conférer à la réalité tangible une dimension métaphysique depuis longtemps inaperçue, et insuffler en outre à toute l'expérience du réel sa raison d'être et son fondement. Le Giono qui, dans le portrait presque autographe qu'il consacre à son père à travers *Jean le bleu*, grand consolateur et expert dans la science d'éteindre les plaies, ne saurait donc s'éteindre avec l'invention des *Chroniques* et s'enrichit en définitive d'une conception tant tragique que mystique de la vie, dans le moment même où il semble vouloir consacrer à son environnement contemporain l'attention requise et prétendre s'adresser pleinement à son époque, une fois balayées les superstitions utopistes.

Le roman foncièrement improbable, frappé au sceau de la fantaisie et de l'in vraisemblance que constitue par exemple, parmi les *Chroniques*, *Noé*, s'institue donc en mythe, révélation essentielle et légendaire, irrécusable à la mesure du subjectivisme avoué qui s'y exprime, de la naissance d'un monde personnel ; un monde qui, comme il se doit, se voit cautionné par l'ordonnance sociale contemporaine à travers la naissance tout aussi mythique de la cité fondatrice, Marseille, que le romancier se réapproprie à travers la

transfiguration qui l'affecte et dont il se veut lui-même l'ordonnateur. Poursuivant la réinvention de la ville qui, de Dublin, chez Joyce, au *Quatuor d'Alexandrie* de Durrell, clame le foisonnement subjectiviste lié à la conception romanesque contemporaine de la cité, Giono l'accompagne d'une telle suspicion qu'elle s'en trouve dépourvue de toute dimension figurative pour triompher dans sa représentation à rebours, selon l'envers métaphysique que le romancier se propose d'y projeter.

C'est en ce sens que l'amour du zéro apparaît, de manière originale dans *Noé*, à travers la volonté constamment réaffirmée de se départir de toute sujétion au réel, y compris dans sa dimension subjective, finalement atteinte par défaut, dans le portrait qui se dessine de l'auteur par lui-même, et invariablement annoncée par le caractère unique des angles de vue auquel le romancier doit se soumettre. Ainsi, les photographies observées et commentées dans la dernière partie du récit, lors de la mise en place des « Noces », soulignent on ne peut plus clairement, en un apparent paradoxe, la subjectivité de toute prise de vue, dès lors qu'elle s'exprime en un langage unique dont bien des épisodes de *Noé* dévoilent le caractère. La liberté absolue du romancier, badaud discret, anonyme, dénué de tout bagage, tente bien de faire illusion quant à l'objectivité du point de vue développé par le romancier : elle reste néanmoins impartie à la spécificité d'un angle de vue, d'un enchaînement, d'une organisation sérielle uniques qui autorisent par là même toutes les inventions, tout ce qu'on serait tenter de qualifier de débordements, comme c'est le cas au début de l'épisode de la Thébaidé et du désinvolte « voyage chez les morts » dont il fait part :

Si l'on s'étonne de me voir sans bagages, brosse à dents, rasoir et serviette éponge, je dois dire que, pour ces voyages courts, je ne peux pas résister au plaisir de les faire les mains dans les poches. C'est si agréable de ne pas dépendre d'une valise (si petite soit-elle) pendue au bout de votre bras pendant que les événements se proposent à vous. Se laver ? Eh bien, pour une fois, on se passe de l'eau sur la figure avec les mains et on s'essuie avec son mouchoir. Pour une fois, on n'en meurt pas ; et en compensation on éprouve cette extraordinaire propreté d'âme qu'on a quand on se balade les mains dans les poches. (III, 733-734)

Le « zéro » ici se manifeste à la faveur d'un dépouillement, d'une liberté matérielle qui se veut, un peu comme dans le récit surréaliste – et on

pense en particulier au Breton du début de *Nadja* – disponibilité aux événements, fussent les plus inattendus, comme cette incursion dans la mort qui attend le romancier, ironie du sort, au détour d'une de ces errances sans but, dégagée enfin de toute contrainte et de toute finalité.

A la manière de l'assentiment vide et gratuit qui pousse Tringlot vers l'Absente, au terme de son parcours, c'est donc bien d'une rencontre avec la mort qu'il s'agit, y compris dans la dimension qui porte celle-ci à figurer comme le contraire indispensable de la vie et s'inscrit à l'origine d'un sursaut vital qu'on voit triompher à l'issue de l'épisode de la Thébaïde, à l'occasion de la plongée dans les arcanes de la cité. C'est alors précisément que le narrateur se veut le plus évidemment réceptif à tous les fruits du hasard, « hasard objectif » d'une certaine manière, en ce qu'il entre à chaque instant en résonance avec la subjectivité du romancier et alimente le désir à l'œuvre, amplement décomposé dans la longue pause qui suit l'épisode d'Empereur Jules.

Il reste cependant à préciser que c'est l'arbitraire des faits, leur logique injustifiable et gratuite, leur suspension au-dessus du hasard qui justifient le travail d'assemblage et d'ordonnance auquel se livre le romancier : c'est le cas pour les *Chroniques* les plus ouvertement fictives et qui se dénoncent comme telles, à la manière de *Noé* ou des *Ames fortes*, puisqu'il s'agit alors de transcrire l'itinéraire de personnages tendus vers l'accomplissement du destin ou vers la rencontre, sous quelque forme que ce soit, d'un Absolu qui les excède ; mais dans *Noé*, censé s'inscrire dans une période de non-crédation, entre deux chroniques, le romancier rassemble le matériau de textes passés (*Pour saluer Melville, Angelo*) ou à venir (*Le Hussard sur le toit*, ou le récit jamais abouti des « Noces ») qui, en eux-mêmes, finissent par former la chronique fictive du romancier au travail. Or c'est en ce sens, dans l'appréhension du monde en plein surgissement, issu de la décomposition ou, ce qui revient finalement au même, de la non-composition, que l'artiste peut vraiment se distinguer en train de façonner l'informel pour conférer de nouveau à la réalité improbable tout son poids ontologique.

La tension de la création romanesque vers l'infini reposerait donc sur l'observation et la prise en compte du fini, et à nouveau, c'est la référence au zéro, à ses attributs fonctionnels, qui s'impose : le travail du romancier, faisant feu de tout bois, s'accommode aussi bien des événements obscurs et désordonnés qui, associés à l'odeur des narcisses, déjà mentionnée à propos des charniers du *Hussard sur le toit*, distillent une incontestable note funèbre dans les premières allusions au voyage à Marseille (III, 673), que du vide, de l'écran blanc, noir, neutre ou annulé du mitard, dans l'épisode du Fort Saint Nicolas consacré à la naissance d'Adelina White, ou les photographies floues, puis abolies qui déterminent la création des « Noces ». Non que le blanc ou le vide n'apparaisse bien souvent comme fauteur de trouble ou de malaise, comme dans l'ouverture d'*Un roi sans divertissement*, où le monde pulvérisé semble renvoyer les hommes à leur propre néant ; cependant, de cette neutralité surgit volontiers le désir d'*autre chose*, en l'occurrence la recherche d'un contraste, parfois violent, comme l'écoulement du sang sur la neige, propre à manifester la continuité vitale au cœur même de la négativité. La dernière image, à valeur emblématique, et qui traduit sans conteste l'univers de violence, de bruit et de fureur qui motive l'expérience des *Chroniques romanesques*, ne reste pas sans incidence sur une esthétique propre à la convertir en motif délectable, porteur de sérénité et d'apaisement.

Ce motif, ce peut être en particulier celui de la fleur, que colporte et redouble l'œuvre achevée, métamorphosant les éclaboussures sanglantes complaisamment dépeintes au début de *Noé* en voluptueuses fleurs de sang, telles qu'elles apparaissent, dans leur surgissement gratuit et apaisant, tout au long d'*Un roi sans divertissement*. Il convient alors, dans le cas présent, d'accorder à cette image récurrente sa dimension profonde, notamment par le retentissement funèbre dont elle se pare, et qui n'infirme en rien, cependant, l'apaisement qu'elle distille ; la contemplation des fleurs, chez Giono, dénote en effet invariablement l'adhésion obscure aux forces du devenir et de la nature en mouvement, qui inclut nécessairement l'acceptation de la mort. Ainsi, l'iris de Suse, expression florale qui désigne, dans le roman homonyme, le motif funèbre d'un crâne d'oiseau, os microscopique, inutile – « [...] Au surplus

inventé » souligne malicieusement l'auteur (VI, 1053) – assigne pourtant au spécimen décrit par Casagrande son identité spécifique et inaltérable, tout comme il irradie, après coup et par son caractère déterminant, tous les motifs approchants repérés au fil des *Chroniques* : roses trémières dans la contemplation desquelles s'absorbe le descendant des V. au début d'*Un roi sans divertissement* ; fleurs cultivées avec un amour et une sensualité inusités par le narrateur du *Moulin de Pologne*, après l'extinction de la dynastie des Coste ; ou enfin ces pots de crocus, disposés avec prévenance et attention par le narrateur des *Grands Chemins*, qui se veut aussi le double fraternel de son patron, aristocrate dédaigneux auprès duquel il renouvelle, une fois encore, la tradition des « panseurs de plaies » :

J'ai acheté de mes sous à D. quatre jattes en terre et j'ai mis en pots pour ce type-là une trentaine d'oignons de crocus. Ils pointent bien déjà. Dans quinze jours il aura quelques fleurs à se mettre sous la dent. (V, 610)

Dans l'univers de dérélition si caractéristique de la dernière partie des *Grands Chemins*, c'est donc le thème floral qui s'impose une fois encore et annonce, en quelque sorte, un degré zéro de l'existence, invitation apaisante à suivre la vie dans son épanouissement serein et gratuit, inscrit au sein du vaste réseau des *Chroniques romanesques*, dont *L'Iris de Suse* dévoile enfin la clé. De *Que ma joie demeure*, où Bobi enseignait déjà le retour à la joie par l'attention accordée aux fleurs, jusqu'aux *Chroniques*, on assiste donc au passage d'une représentation figurative du thème – et l'on sait combien de disciples furent tentés, à travers l'expérience du Contadour, d'appliquer à la lettre le propos messianique du roman – à un développement figuré, à son inscription au cœur même d'une esthétique qui s'associe à un contexte sombre, la révélant finalement par contraste. L'enseignement cruel livré par la nature ne s'en trouve pas moins pris en compte par une esthétique romanesque qui y participe pleinement, l'amplifie et le prolonge. En effet, et cela revêt une importance déterminante, la nature en devenir qui se dévoile à travers le motif floral prodigue un spectacle du même ordre que celui délivré par ce que nous avons tenté de définir comme le Mal, dans son caractère improductif associé

pourtant à une poussée constante, à l'image même de l'élan créateur dont se réclament les *Chroniques romanesques*.

Aux fleurs mélancolique contemplées mystérieusement par le descendant des V. ou celles, minutieusement cultivées par le narrateur du *Moulin de Pologne*, on pourra donc associer le spectacle sanglant de la forêt à l'automne, propre à dispenser, au seuil d'*Un roi dans divertissement*, « les sacrificateurs de tout remords » (III, 473) : la liturgie dispensée par la nature conduit naturellement à instaurer le cérémonial du sacrifice et à justifier la pratique du divertissement cruel, tandis que le jeu des métaphores imprime comme par magie, à ce processus naturel, une tonalité de violence et de sang. Le glissement, très sensible ici, vers la mise en œuvre, au sens propre, de la cruauté, révèle par conséquent la nature profonde du devenir, du rythme des saisons, chargés alors d'une dimension rituelle, qui signifie bien l'adhésion à l'instabilité et à la perte.

La fleur, tout comme la nature à l'automne, surgit alors, telle un don gratuit, une voie d'accès vers la beauté souveraine et la délectation esthétique, entée sur l'intuition du vide et du néant. C'est donc par là qu'elle a partie liée avec le zéro, entité nulle et pourtant valide ; mieux, entité qui, parce qu'elle ne représente rien en elle-même démultiplie à l'infini le fini : l'Absente, comme l'iris de Casagrande, mais aussi, à leur manière, l'insaisissable artiste aux yeux du narrateur des *Grands Chemins*, ou l'existence en son entier dans la transcription qu'en offre Thérèse à l'occasion des *Ames fortes*, représentent autant de figures emblématiques de cette appréhension du rien qui sonne comme une promesse d'infini. Au romancier, alors, de mettre au jour une œuvre qui en soit l'exact reflet et qui permette, par là même, le maintien et la contemplation, en une forme achevée, inaltérable et parcourue par toutes les forces du devenir, de l'invisible et de l'intangible.

Si l'itinéraire prêté à Tringlot dans *L'Iris de Suse* se charge d'une résonance particulière, d'une valeur singulière et inusitée, enfin, oserait-on dire, d'une sagesse à laquelle aspire Giono romancier à l'approche de la mort, il n'en demeure pas moins que seules les *Chroniques*, en dénonçant la fiction de l'intérieur, ou en la façonnant autour de l'indicible, parviennent à épouser

sans le moindre écart cette intuition du zéro et de l'infini. Certes, aucun personnage ne peut prétendre au caractère abouti, dans la distance et la sérénité, de Tringlot ; mais les *Chroniques*, précisément, bougent, foisonnent, flamboient du désir à l'œuvre qui s'expriment en particulier à travers la parole de leur narrateur. Leur univers plein de tumulte se nourrit en effet d'un appel d'air soudain créé par l'intrusion du zéro au cœur même de la stabilité et de la certitude morne qui affectent la perception du monde positif et scientiste du XX^e siècle. Si, comme le souligne la vieille institutrice de *Crésus*, qui, en 1960, ouvre le cycle de la maturité, « la misère, c'est le désir », c'est pourtant le désir exaspéré d'être sans objet qui sous-tend l'efflorescence des *Chroniques*. Aussi, le zéro invoqué par Jules pour démultiplier sa fausse monnaie, ces ternes et misérables billets de banque qui finissent par entamer les rapports sociaux et par ruiner la communauté villageoise, ne correspondent en rien au zéro, symbole mystique, auquel Tringlot voue un culte qui le porte aux « vraies richesses » et, conjointement, à l'ascèse, tandis que Murataure et la baronne de Quelte, selon une approche volontiers plus sensuelle et débridée, font figure de victimes.

Ainsi Giono, poursuivant le constat nietzschéen qui le place au-delà de la morale, reste avant tout, dans sa tâche de romancier, appliqué à refléter le déterminisme d'un monde matériel qui laisse pourtant se dessiner des tempéraments d'exception, parmi lesquels Langlois, qui succombe héroïquement à la maladie de la contingence, aussi bien que d'autres, tel le narrateur des *Grands Chemins*, y résistent avec la maîtrise et la grâce appropriées. Aux *Chroniques*, il n'appartient de dispenser nulle vision systématique du monde, nulle interprétation, nul salut, puisqu'elles se contentent de dispenser à quelques initiés, continuateurs des « happy few » chers à Stendhal, des récits chaotiques où les hommes achoppent à un destin qui les brise autant qu'il les révèle.

Œuvres religieuses, au sens ancien qu'on est en droit d'appliquer notamment à la tragédie, les *Chroniques romanesques* placent donc Giono romancier au panthéon des « nouveaux mystiques » qui, selon l'expression appliquée par Sartre à Bataille, ne manquent pas de détonner au cœur du XX^e

siècle : l'enjeu déterminant et inattendu de récits qui, en mutation permanente, abandonnent tout messianisme, nous semble alors apparaître avec tout son éclat dans la poésie fulgurante et gratuite dont se réclament les *Chroniques*. Il n'en reste pas moins vrai que c'est précisément dans le dialogue constant entretenu par l'œuvre avec le zéro qu'elle poursuit et qui la hante que réside leur originalité profonde et leur portée spécifique, tout entière dévolue à l'expression d'une origine à peine entr'aperçue qu'aussitôt détournée, développée dans la matière tangible du récit.

6. Gratuité de l'œuvre improductive

A lire la critique, on ne s'étonnera pas de voir le public de Giono changer de visage à la faveur des *Chroniques*. En effet si, comme l'a bien signalé Henri Godard⁹, les lignes de force qui sous-tendent l'œuvre en préservent incontestablement la continuité, c'est l'angle d'approche du problème métaphysique qui, en se modifiant, impose de manière incontournable l'acquiescement à la vie dans ses aspects multiples, et jusqu'à son pouvoir de négation. Aucun héroïsme, aucune intercession sociale ou politique ne peut plus venir démentir cette « solitude essentielle » qui, sans conteste, gouverne pour une grande part la constitution des *Chroniques*. On

⁹ Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995.

comprend mieux, dès lors, la revendication de désengagement proclamée par le romancier concernant le projet spécifique des *Chroniques romanesques*, revendication qui ravive aussi la question de la place et de l'enjeu de la littérature dans le monde contemporain : si celle-ci ne revêt aucun aspect édifiant ni exemplaire et ne prétend pas même apporter témoignage de quoi que ce soit, sinon du romancier dans l'exercice de sa subjectivité souveraine, que vaut-elle au fond, et quel en est le véritable enjeu ?

Pour reprendre le propos de Bataille s'interrogeant sur la dimension grave et novatrice de sa réflexion dans *La Littérature et le mal*, on soutiendra, au sujet des *Chroniques*, qu'elles énoncent l'essentiel ou rien ; bien mieux : comme nous avons tenté de l'établir, elles seraient l'essentiel *et rien*. En effet, et nous l'avons suffisamment illustré, la fiction qu'elles supportent, ruinée de l'intérieur par les « vérités incontournables » qu'elles dénoncent, ne s'érigent jamais que sur une appréhension du vide et de l'inconnaissable autour desquels rayonnent les structures narratives. La forme de l'ostensoir, instrument liturgique emblématique, qui s'affirme, dans l'intrigue d'*Un roi sans divertissement*, comme un indice déterminant, nous avait alors semblé, on s'en souvient, la métaphore exemplaire de l'œuvre achevée, et néanmoins saisie dans son perpétuel mouvement, alors même que l'incertitude liée au subjectivisme des récits la préserve de toute vision univoque ou définitive, sinon en ce qui concerne la part d'inconnaissable qu'elle désigne invariablement. Or, pour que les *Chroniques* assurent pleinement cette dimension ontologique et métaphysique, qui renvoie au surgissement et à l'origine, il reste nécessaire que les récits auxquels elles donnent lieu soient privés de toute fonction productive, à savoir de tout propos démonstratif ou simplement exemplaire.

Certes, on ne peut nier, en ce qui concerne *Un roi sans divertissement* ou *Les Grands Chemins* par exemple, qu'il s'en dégage un éclat lié à la subsistance d'un héroïsme ou à la recherche de la communion fraternelle, comme c'est le cas pour le narrateur subjugué par l'artiste, et prêt aussi à manifester sa compassion, comme on l'a vu, à divers compagnons de route. Toutefois, de tels phénomènes occupent forcément une dimension marginale,

réduite à des rencontres ponctuelles ou épisodiques, renvoyée à ce que Robert Ricatte, en une expression inspirée, appelle « la fraternité à coups de fusil »¹⁰.

Le point de vue de Saucisse dans *Un roi sans divertissement* semble d'ailleurs interdire tout autre forme de relation et montre ainsi à quel point, tout en assumant sa part du récit, celle-ci se trouve déparée de quelque implication que ce soit dans le destin parachevé de Langlois : sa position « à distance respectueuse » qui mime, en quelque sorte, celle du récit lui-même, inapte à saisir le personnage autrement que de l'extérieur, fait l'objet d'un aveu de dénégation et de scepticisme qui marque, en même temps que la solitude sans retour du personnage, l'inaptitude du récit à assurer une conversion ou un salut moral. La compréhension affichée vis-à-vis de Langlois, et qui justifie pour le coup l'intercession du récit, ne semble alors s'appuyer que sur des exemples puisés dans la propre expérience de cette narratrice occasionnelle. Et Saucisse de multiplier alors les allusions au « petit beuglant où, à seize ans, j'avais essayé de gagner honnêtement ma vie en chantant *Berg op zoom* » (III, 577), ou de s'étendre sur les remarques fort avisées de ses condisciples, par exemple au cours de l'épisode conjuratoire de l'invitation au château :

Langlois s'en allait avec tous, même avec le procureur qui le fuyait. Je vis son manège. Je le fis remarquer à Mme Tim. Et elle me fit remarquer que, tous le trois, nous le fuyions, le procureur, oui, mais Mme Tim et moi aussi – ou plutôt, dit-elle, nous nous en tenions à distance respectueuse. (III, 574-575)

Les *Chroniques*, alors, loin de porter témoignage, de forcer le salut ou la compassion, ne représenteraient-elles pas, à cet égard, l'ultime chemin de fuite destiné à opérer la conversion au rien ? D'ailleurs, malgré sa capacité à organiser la défense et à diligenter les hommes, Langlois ne semble guère faire école, en matière d'héroïsme comme au plan du sacrifice, lui qui ne trouve de postérité, dans *Les Récits de la demi-brigade*, que par l'annonce, à travers le personnage fraternel de « L'Écossais », de la fin des héros. Lorsque, de surcroît, on prend acte de toute la perplexité que fait naître, à un siècle de distance, l'aventure de Langlois, le mystère dont elle reste parée aux yeux des divers narrateurs, on comprend que la seule valeur revendiquée a posteriori par

¹⁰ Robert Ricatte, Préface aux *Œuvres romanesques complètes*, I, p. XLIV.

la chronique soit d'ordre esthétique, même si ce terme, chez Giono, implique, on le sait, de nombreuses incidences : le narrateur originel, se démarquant à ce titre de tous les points de vue historiques, n'hésite pas à affirmer son engagement dans une quête de la beauté que seule la chronique, dans son exigence d'absolue vérité, est à même d'atteindre. Il note de fait, on s'en souvient :

Ce qui est arrivé est plus beau, je crois. (III, 458)

De cette beauté incontournable des actes sans retour et sans espoir, d'un parcours tragique et peut-être, en dernier lieu, du sacrifice que le récit se propose de rapporter, on rapprochera volontiers l'épisode final des *Grands Chemins* où, avec une intensité sans égal, le narrateur indique l'accès à la communion. Seule la mort donnée et consentie semble y rapprocher les hommes, mais à cette fraternité héroïque qui, chez Malraux par exemple, distille le « signe des temps » et appelle à l'action révolutionnaire, Giono oppose une communion d'ordre esthétique qui puisse dire, en un moment unique, une semblable perception du monde, un même élan vers le tout à fait autre qui discréditent du même coup tout le contexte historique ou socio-politique. Ne reste en effet au narrateur, à l'issue, que la possibilité de poursuivre sa route, en tentant par là même, et si possible, de réitérer *pour lui-même* et à l'infini cette expérience unique. Les *Chroniques romanesques*, en ce sens, restent conformes à leur finalité première et précédemment définie, qui est d'exprimer le réel sans jamais l'interpréter, de se départir de toute finalité didactique ou conceptuelle, avec le constant souci de n'exprimer, dans sa vérité, qu'une subjectivité sans partage qui les rende à la fois gratuites et profondément improductives.

Les détours spécifiques de la fiction, façonnés et irradiés par toutes les incursions de la dimension subjective – perceptions immédiates, appels à la mémoire volontaire ou involontaire, sensations qui, dans *Noé*, affleurent pour décrypter le langage profond qui s'exprime à la rencontre des choses – convergeront donc pourtant vers un point unique, point centrique indéfinissable qu'épouse le regard fasciné du lecteur : l'évanouissement de ce qui demeure

destiné à l'Absolu, tandis que se produit, tout autour, l'abolition du monde tangible. Du rite sacrificiel, qui constitue l'image obsessionnelle d'*Un roi sans divertissement*, au mensonge métaphysique qui caractérise *Noé* ou *Les Ames fortes*, de l'amitié factice dont se pare le narrateur des *Grands Chemins* à l'avilissement suprême qui clôt *Le Moulin de Pologne*, les *Chroniques romanesques*, serrant au plus près, de par leur mode narratif, l'éruption convoitée du néant, forment bien cet ensemble qui surplombe et célèbre le zéro comme entité absolue. C'est en ce sens que les *Chroniques*, présentant dans leurs arcanes une expérience inattendue du sacré, se veulent aussi fruits et objets du hasard, un hasard qui, alors, se confond avec l'origine, inscrite dans la nature inconnaissable des êtres et des choses et redoublé par la substance romanesque. Par delà la vocation de tout projet artistique à suborner le hasard, à édifier un destin à la mesure du créateur et conforme à sa volonté, les *Chroniques*, par un vaste détour, fondent la liberté illusoire de leur personnage pour proclamer celle, incontestable et souveraine, de leur auteur grâce à l'abolition du sujet romanesque, ou du moins à son entière soumission à des impératifs esthétiques.

Ainsi, comme chez Dostoïevski, dont on comprend à présent combien lui doit l'élaboration des *Chroniques*, le rachat suppose à la fois consentement et soumission, renoncement à une liberté de surface qui ne peut qu'achopper sur l'omniprésence du Mal (Langlois) pour se rallier sans partage à l'expression d'une beauté formelle disposée autour d'un sujet qui s'efface et pourtant seule à même de la justifier : qu'il s'agisse du héros ou de son double, comme cela est manifeste dans *Les Grands Chemins*, d'une abolition physique (*Un roi sans divertissement*), morale (*Le Moulin de Pologne*) ou, plus subtilement encore, esthétique (*Les Ames fortes*), les *Chroniques romanesques* jouent invariablement d'un vide que le hasard instaure ou, plus exactement, que le créateur tend à épouser.

De fait, c'est en précipitant le personnage à sa perte et le récit à sa dissolution qu'il parvient à conférer à l'œuvre en marche son rayonnement sacré et à lui assurer cette sorte de renouvellement perpétuel attaché à sa nature plurielle et à son ambivalence. Ainsi, plus que le récit surréaliste par exemple,

Noé se fournit en objets de hasard, façonnés par le désir à l'œuvre, mais destinés aussi à remettre en cause tout sujet romanesque : rien de plus complexe à saisir que cette substance chaotique et hasardeuse qui semble servir de tremplin à l'imagination créatrice et en forme, simultanément, le terme, comme c'est le cas déjà chez Joyce, dans le concept qu'il développe autour d'*Ulysse* de « work in progress ». *Noé*, de fait, demeure insaisissable en ce qu'il fait tendre vers l'impossible l'accumulation suggérée mais jamais atteinte de tous les possibles : l'essence du monde, censée se révéler dans tous ses arrière-plans, se démultiplie à la manière des poupées gigognes sans jamais offrir la prise attendue, définitive.

Cette dernière *Chronique* pourrait alors bien représenter, de fait, le manifeste d'un nouvel art du récit, où la désinvolture l'emporte délibérément, comme un procédé exemplaire, sur l'impératif de la composition disposée habituellement à des fins démonstratives, argumentatives, morales ou esthétiques. Sans parler de finalisme à propos de Giono, on pourrait dire cependant que seule la nature, y compris dans ses dispositions les plus terribles, offre un modèle acceptable où tout semble pour le mieux dans le meilleur des mondes *possibles* : l'œuvre, en ce sens, ne dément jamais cette logique, n'offre en aucune manière un monde rêvé et par là même idyllique ; elle s'affiche au contraire comme le conservatoire des contradictions du réel et d'une essence tragique qu'elle seule peut donner à contempler. Le jardin fantasmatique d'Empereur Jules, son gigantisme et sa gratuité annoncent et redoublent la fonction de l'œuvre d'art sur un mode d'apparence figurative qui discrédite pourtant, d'entrée de jeu, tout discours positif : la critique de la guerre économique qui consacre l'avènement de la modernité dans *Noé* ne donne ainsi lieu qu'à un *procédé*, certes fondamental puisqu'il mine conventions et apparences, mais qui ne s'accompagne en aucune manière d'une remise en cause, voire d'une idéologie systématique telle que tentait de la développer les essais des années d'engagement, en particulier *Les Vraies Richesses*.

De même, la satire sociale enregistrée dans *Le Moulin de Pologne*, pourtant bien présente, se trouve invariablement réduite en anecdote et frappée de discrédit par l'omniprésence du hasard et la subjectivité des points de vue :

ainsi, la médiocrité insigne de M. de K. doit-elle être attribuée à sa propre ignominie morale ou à la médiocrité propre du narrateur et de son récit ? Ou, dans *Noé*, les photographies à l'origine des *Noces* sont-elles bien le reflet authentique d'une œuvre-univers que dévoile l'objectif photographique, ou bien le support matériel, mineur au fond, autour duquel se condense une ample réflexion sur la logique des passions et le mécanisme créateur ?

Tout contenu positif se trouve alors invalidé, supplanté par la souveraineté d'une parole qui ne s'impose que d'avoir partie liée au silence et à l'approche de l'inconnaissable. Car en outre, *Le Moulin de Pologne*, où se donne à lire l'expression tragique du destin à travers une interprétation fondamentalement moderne, fondée sur le déterminisme du hasard, achève de donner à la conception romanesque de Giono sa tournure arbitraire et gratuite : à l'image de la famille Coste courant à sa propre perte, complaisante à l'extrême à l'égard de ce qui lui représente sa propre fin, le récit engage sa propre négation en inscrivant le néant au cœur même de son devenir. Appel d'air, attrait du vide, disposition des faits en fonction du désir secret et morbide dénoncé chez les personnages, le hasard infuse dans la trame narrative des turbulences qui s'expriment en accélération brusques, en retournements violents, ou en dilatation démesurée du temps romanesque, comme c'est le cas par exemple pour le chapitre du bal, qui consiste essentiellement en un gros plan sur l'image de Julie abouchée de manière incompréhensible au vide. Cependant, de manière plus significative encore, c'est bien dans le discrédit qui frappe toute la fin du récit et dans l'ambiguïté insurmontable de son dénouement, que se dessine la position originale, unique, de Giono romancier, toute de désinvolture et de silence mêlés.

Exemplaire de cette distance à la fois grave et souriante, et peut-être plus évocateur encore parce que distinct du mode narratif spécifique des *Chroniques romanesques*, *L'Iris de Suse*, en particulier par l'intermédiaire du personnage de Casagrande, initiateur serein et malicieux, forme donc, sans conteste, le testament littéraire de Giono, inscrit jusque dans ce titre en forme de joyau impénétrable, représentant aux yeux de tous, à commencer par le premier de ses adeptes, l'Absolu inaccessible, l'Absence incluse au cœur de

l'être et apte à lui conférer tout son prix, parce qu'elle est le moteur du devenir. Le double suicide de Murataure et de la baronne de Quelte doit donc bien se lire, non comme un échec, mais comme une issue, une issue que le sensuel Tringlot, de par l'itinéraire ascétique qu'il s'est ménagé, manifeste à travers le renoncement et la contemplation épurée de l'Absente. Expression d'un amour gratuit et sans retour, vierge de tout désir, émancipé de l'assujettissement qu'il suppose, *L'Iris de Suse* célèbre l'effacement du monde au bénéfice de l'être, tandis que la forme heurtée des *Chroniques* cède délibérément la place à l'expression distante du rien. La légèreté, l'aisance narrative qu'on associe habituellement à l'art de Giono romancier et que lui-même revendique, devient ainsi la condition de plus lourds enjeux et masque pour une large part, volontairement, d'essentiels aspects qui confèrent aux *Chroniques* leur dimension originale et subversive.

7. Les *Chroniques* scandales

La subversion portée par les *Chroniques romanesques*, loin de céder à la facilité d'un sujet, réside avant tout dans la remise en cause radicale de toute interprétation logique et rationnelle de la réalité : l'univers mouvant et réversible qu'elles déploient, dissolvant à plaisir tout repère éthique ou esthétique, si l'on conçoit par là un mode de représentation accordé à une *lecture* particulière du réel, s'accommode aisément de la désintégration des catégories morales qui ont forgé, au fil des siècles, le classicisme romanesque. Non que les personnages des *Chroniques* ne se voient, dans une certaine mesure, bornés par une éthique à laquelle l'auteur lui-même semble souscrire – on l'a vu notamment à travers les commentaires consacrés à la genèse de Langlois – mais Giono romancier, et avec lui tout l'univers des *Chroniques*,

parce qu'ils jouxtent la présence du sacré et doivent en cela recourir aux modes d'expression les plus violents, les plus outrés, se voient d'abord gagnés par la nécessité d'un réalisme philosophique qui ne fasse l'économie d'aucun aspect de l'expérience vitale.

Ainsi, les sauvegardes narratives que représente l'écran des narrateurs successifs, dans *Un roi sans divertissement* par exemple, écran qui s'interpose constamment entre le lecteur et l'acheminement de Langlois vers l'irréparable, tout comme d'ailleurs la figure familière du romancier au travail au début de *Noé*, ne doivent pas masquer, mais tout au contraire souligner le scandale sous-jacent des *Chroniques* : la révélation du Mal, en particulier dans la forme aiguë précédemment décrite et, en retour, l'exigence d'Absolu que stigmatise cette course au néant invariablement représentée, s'inscrivent au cœur même de l'écriture et de la conception romanesque pour conférer aux *Chroniques*, au sens le plus profond, leur dimension essentielle. L'édification des valeurs positives qui ont présidé à la lente maturation des textes de la « première manière », de *Colline à Batailles dans la montagne*, représentent certes, sur une période donnée, une vaste réflexion sur le salut par le travail et la fraternité qu'on pourrait appeler, après Jacques Viard, la phase « communionniste »¹¹. Mais les *Chroniques* s'en trouvent brusquement et très sensiblement démarquées pour aboutir à ce qui, il est vrai, repose en germes dès l'origine : la redécouverte et l'adhésion sans partage à une pensée tragique qui, du coup, confère à cette course au néant, qui se veut en même temps quête d'un au-delà, sa véritable application esthétique.

Par conséquent, si les *Chroniques* ne cessent de revendiquer la plus parfaite gratuité, elles ne trouvent de justification qu'en s'offrant comme voie d'accès vers la beauté intolérable du monde, vers un flux de dissolution qu'elles prolongent et redoublent pour s'inscrire hors des limites de la sphère sociale qu'elles contribuent pourtant, comme tout cérémonial à caractère liturgique, à renforcer. La violence de la nature, certes omniprésente, mais représentée incidemment et de manière de plus en plus sporadique à travers les

¹¹ Jacques Viard, « Giono-Langlois et le communionnisme », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* n°9, 1977, pp. 77 sq. .

Chroniques, tend alors à se transmuier en une violence de condition, qui se pare volontiers des accents d'une nouvelle phénoménologie où affleure toute l'expérience existentielle : Thérèse n'émerge de son halo de nuit que par la souveraineté de sa parole, tout comme le narrateur des *Grands Chemins* paraît se raccrocher au présent comme à une bouée de sauvetage qui l'assure, pour un instant au moins, d'une existence frappée de vacuité. L'individu éclaté, frappé d'ailleurs d'entrée de jeu par le syndrome de l'explosion qui énonce, comme préalable, la faillite de la raison et l'élan vers l'indifférencié, ne trouve donc comme recours que le prisme réfléchissant de sa conscience, validée par le long « Fragment d'un déluge » placé en épigraphe de *Noé* (III, 609).

Néanmoins, voué à l'échec d'une civilisation scientiste proche de l'épuisement, l'individualisme selon Giono ne trouve sa raison d'être que dans sa mise en œuvre esthétique. De fait, l'illusion historique une fois dissoute, et avec elle le désarroi romantique enfin invalidé, c'est tout un pan de l'idéalisme occidental qui se trouve condamné à sombrer, comme il sombre d'ailleurs chez nombre de contemporains, selon des modalités certes fort différentes, mais qui toutes, à leur manière, tentent encore de prouver l'être par la négative. De Proust à Beckett, c'est donc un vaste courant qui porte Giono à participer au profond renouvellement de l'art du roman au XX^e siècle, selon un optique très spécifique qui concilie la faillite de l'idéalisme historique et la refondation d'un art souverain, celui des conteurs primitifs qui assurent les liens communautaires par la seule intercession d'un récit qui les confirme en les mettant en cause.

En ce sens, postulant à une forme de vérité, les *Chroniques* conduisent à établir les conventions sociales comme rites et comme liturgie, comme un ensemble dont la teneur sacrée ne peut cependant plus être renouvelée qu'au contact de l'espace littéraire, qui trouve alors sa pleine justification dans la dimension religieuse qu'il instaure désormais. Tout l'itinéraire de Langlois, et surtout le commentaire qu'il suscite au début de *Noé*, en dévoilant une issue pourtant intolérable, retentit de fait comme un appel à la désillusion salutaire et à l'adhésion pleine et entière dans les forces de la nature, dont la distance indifférente et l'intolérable cruauté ne peuvent prendre place qu'à travers un

acte qui garde sa pleine valeur sociale : l'écriture, ou toute autre forme de création, comme le montre de l'intérieur l'ample orchestration de la battue au loup, mais chez Giono, comme il se doit, l'écriture avant tout : on comprend mieux, par le fait, le dédoublement suscité par sa pratique à travers le couple du narrateur et de l'artiste dans *Les Grands Chemins*. Les commentaires apportés par *Noé* à propos du personnage de Langlois, à cet égard, affichent leur teneur sans ambiguïté :

Ca n'était pas un *Werther général* ou un *enfant du siècle*. Je me disais : « Il s'en sortira. » Je comprenais très bien ce qu'il faisait. Il allait à travers bois et à travers champs pour se trouver au milieu de *tout ce qui n'en fait pas un plat*. Les hommes comme Langlois n'ont pas la terreur d'être solitaires. Ils ont ce que j'appelle un *grand naturel*. Il n'est pas question de savoir s'ils aiment ou s'ils ne peuvent pas supporter la solitude, la solitude est dans leur sang comme dans le sang de tout le monde, mais eux n'en font pas un plat à déguster avec le voisin.

[...] Il ne lui serait jamais venu à l'esprit de considérer que sa lutte pour l'existence était du ressort de Louis-Philippe, ni de croire qu'il ne s'agissait dans cette lutte que de son pain quotidien. On l'aurait bien fait rigoler si on lui avait dit de confier la résolution de ses problèmes personnels à la chambre des pairs ou à l'enterrement du général Lamarque. (III, 624-625)

Le scandale, s'il n'est pas encore patent, réside toutefois dans la remise en cause sacrilège d'un providentialisme historique, largement amendée par de nombreux et déterminants corollaires. Ainsi, encore une fois, la mention d'une solitude essentielle que Giono a cherché à représenter à travers le personnage de Langlois doit nous aiguiller en priorité sur la nouveauté et l'originalité d'un discours sur la mort, dont il ne faut pas se cacher, encore et peut-être plus que jamais, le caractère éminemment subversif. La mort qui, historiquement, selon Philippe Ariès, se charge du paradoxe de borner, et dont par là même, de fonder l'individu tout en le niant¹², suscite aussi une interrogation toujours recommencée sur le mystère de l'au-delà et des fins dernières qui, pour une bonne part, en provoquant l'affleurement des passions, au sens strict, amorce toute la mécanique du récit : la quête funeste dans laquelle s'engage Langlois ou, plus abstraitement, l'appréhension de l'être informe à l'amorce de chaque épisode encore à faire, dans *Noé*, jusqu'à la rencontre-coïncidence du narrateur avec le cadavre évanoui ; les acrobaties ludiques et métaphysiques qui

¹² Philippe Ariès, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, op. cit., p. 47.

motivent tout le jeu de l'artiste dans *Les Grands Chemins*, ou la décomposition progressive de la dynastie dans *Le Moulin de Pologne*, tout concourt à rappeler obstinément la destination de la vie vers ce qui reste, on l'a dit, une « finalité sans fin ». Le cycle et la continuité vitales, l'harmonie naturelle, négatrice de toute entité individuelle et de l'histoire amènent en ce sens la reconnaissance d'une vérité incontournable à laquelle participe la substance même de l'œuvre créée, hantée par le vide et par là même assurée de sa dimension sacrée.

Ainsi l'épisode de M. Nicolas dans *Les Ames fortes*, qui porte à son paroxysme le cycle des délectations moroses auxquelles se livre Thérèse dans son second récit, peut être à nouveau examiné dans cette perspective : la tranquillité assoupie de la médiocre bourgeoisie de Châtillon se trouve enfin réveillée par un scandale délectable, qui confère enfin à la mort-événement sa valeur éminente et souveraine. On prêtera d'ailleurs attention, au passage, au fait que le discours satirique de Thérèse porte moins sur l'inconvenance de cette mort en dehors du lit conjugal, que sur la présence encombrante d'un cadavre obstiné à imposer, comme chez Ionesco¹³, sa volonté propre :

Il était *raide comme la justice*. Il n'avait jamais si franchement fait ce qu'il voulait faire. Il voulait rester là : c'était simple et clair, c'était visible. Il était en chemise ; il s'en foutait royalement (c'est le cas de le dire). Il était entouré de ses concitoyens qui le considéraient comme un pet à la messe. Il s'en foutait, je le répète, royalement. [...] S'il avait eu, vivant, le courage qu'il avait eu mort, il aurait fait sa vie à sa guise. (V, 413-414)

La verdeur désopilante des propos de Thérèse parvient ainsi à souligner avec ironie la souveraineté de la mort et, inspiré par un sens de la dérision et du loufoque inaccoutumé, suggère pourtant, dans le même temps, une méditation profonde qui gouverne tout l'itinéraire spirituel, à caractère mystique, de Thérèse : de l'emprise du mal à laquelle elle semble se soumettre sans partage jusqu'à son brouillage et à son effacement de et par la fiction, Thérèse est déterminée par une vocation qui la pousse à toujours anticiper sur sa propre mort, à se confondre en négativité jusqu'à asseoir sa pleine souveraineté. Thérèse mensongère, metteur en scène et actrice de sa propre négation, impose

¹³ Eugène Ionesco, *Amédée ou comment s'en débarrasser*, *Théâtre complet*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1991.

par là même une individualité impénétrable et infrangible disposée par l'intermédiaire de la fiction.

C'est peut-être par là qu'au point de vue formel, *Les Ames fortes* dominant comme le sommet de l'œuvre, le point d'aboutissement des *Chroniques* en ce qui concerne la réappropriation du temps et de l'espace, justement à la faveur d'une perception déterminante, préalable et omniprésente de la mort. Peu à peu, les convenances et les superstitions qui président à la veillée mortuaire sont donc appelées à s'effacer, cédant le pas aux forfaitures gratuites de Thérèse, forfaitures dont elle émerge et qui parviennent à l'imposer du fait même de son caractère improbable ; ainsi, le tour de force des *Ames fortes* consiste-t-il aussi à parer cette héroïne ténébreuse d'une nouvelle mystique, forte des espaces imaginaires qu'elle s'est constituée et qui, à la manière des « Châteaux de l'âme » de la mystique Sainte Thérèse, aboutissent à la suspension du réel au profit de l'inconnaissable.

Le ton désinvolte, voire cynique adopté par moments par les *Chroniques*, ne saurait par conséquent se confondre avec ce romantisme distant et affecté si caractéristique de la génération des « hussards », qui pourtant s'en réclament : la narration, exemplaire à cet égard, de *Moulin de Pologne*, doit bien plutôt se lire comme l'affectation pudique et douloureuse qui frappe le narrateur contristé, ulcéré et soucieux de préserver une distance salutaire face aux ravages attestés d'un funeste désir, désir morbide qui s'empare des aristocrates et des chevaliers de la mort dont il se voit entouré. Ce que *Le Moulin de Pologne* nomme, de façon récurrente, « la nuit du scandale », repose de fait sur la complicité affichée par Julie à l'égard du néant, autant d'ailleurs que sur son appel au sort, à la clémence du hasard pour se gagner les faveurs du destin : autant de traits qui, parmi les valeurs d'un siècle bourgeois complaisamment dépeint dans cette dernière chronique, font figures d'inconvenances, sont perçus comme des camouflets dans ce contexte si réceptif à l'idée de mérite. Le fameux « bal de l'amitié », où se condensent tous les excès de l'hypocrisie sociale, mais où s'affichent aussi les garde-fous offerts par un système entièrement dévolu à l'efficacité des « bonnes œuvres », devient donc le lieu privilégié du scandale, prêt à faire irruption à travers

l'expression de la mort et à travers Julie, en qualité de sa plus illustre représentante.

De manière récurrente, d'ailleurs, les Coste ne se distinguent-ils pas, avant tout, comme les compagnons inséparables de la mort, comme une lignée d'exception choisie par le destin, comme elle s'est choisie ce destin éminent qui la confond avec la fatalité, avec l'horreur des échéances naturelles et avec le hasard ? Fuyant les compromissions du siècle, les Coste brûlent au regard fasciné d'un médiocre néanmoins grandi, transcendé par l'objet même de sa fascination. Le scandale des *Chroniques* résiderait alors dans la constitution délibérée d'un personnel romanesque d'exception, désigné comme tel par celui qui porte leur témoignage, et pourtant renvoyé au hasard des origines, comme semble l'indiquer la généalogie fictive attribuée aux Coste : lignée d'Amalécites, on l'a vu, distinguée pour la qualité particulière de son sang, vouée à une exigence d'absolu que seul le foudroiement semble à même de pouvoir satisfaire; la dynastie conserve le prestige qui s'attache, à l'époque moderne, aux destins brisés et aux illustres familles en déroute, comme l'atteste suffisamment, de manière significative, la vitalité d'une certaine presse dite « à sensations ».

Depuis l'ascension mythique du premier des Coste, auréolé de la gloire des *conquistadores*, la famille semble ainsi vouloir se dérober, inconsciemment, à l'influence d'un siècle qui l'assaille, à travers la morale bourgeoise et l'école républicaine, et qui finit par lui faire entendre raison dans la fuite indigne qui distingue Léonce, le dernier des Coste : issue foncièrement décevante pour ceux que M. Joseph a tenté de dérober à la « vie éternelle » parce qu'elle recouvre, dans le siècle profane, la perpétuation d'un insigne médiocrité et fait oublier l'horreur sacrée qui, un temps, semble émaner de la simple approche de ses membres, nimbés d'un prestige divin. Le narrateur peut ainsi annoncer, avec une élégance de plume que le texte définitif cherche d'ailleurs à contrecarrer :

C'est une simple étude des princes qui ont la mort pour compagnon. Et je souhaite être assez heureux pour exprimer finalement le sens glorieux des défaites qui sont leur partage. (V, 651, variante c)

Car, plus prosaïquement, c'est surtout les terreurs grégaires qui font l'objet de la version finale, et s'attachent à souligner la mesquinerie des forfaits indignes qui entourent, jusque dans les jeux enfantins, la distinction négative des Coste :

Les enfants de nos écoles forment plus tard la société. Dans nos sociétés, on n'oublie jamais les avanies et les défaites ; on s'ingénie à s'en venger par des biais quand on a peur du face-à-face. Nous détestâmes le petit Jean de M. On lui trouva des surnoms désobligeants. On les inscrivait sur les murs. On l'appela *le mort*. (V, 682)

L'ultime chronique, en se détournant de son dessein primitif, dispose donc en termes dérisoires un point de vue censé refléter la rumeur publique, confrontant l'intuition de l'essentiel à un regard social qui n'a de cesse de miner les rapports de la famille Coste à son destin. En effet, en retour, c'est l'ensemble de la dynastie, et avec elle en particulier sa figure la plus représentative, arborant son double aspect, sublime et monstrueux, Julie, qui trouve dans l'anéantissement l'unique sort digne d'être affronté. De ce point de vue, M. Joseph, qui cède au scandale de par sa fuite et son mariage inopiné, mais prend soin de ménager une ouverture vers la réconciliation grâce au redressement spectaculaire du domaine, ne peut donner le change à cette société mercantile que par le biais de victoires matérielles dont lui seul mesure la véritable teneur métaphysique. S'il n'est que le messager d'un destin enfin apaisé, et dont l'infléchissement ne reflète jamais que « le mouvement des Coste dans leur tombeau » (V, 709), il ne s'en trouve pas moins à l'origine d'un consentement à la mort qui s'exprime d'ailleurs sans ambages dans les conseils qu'il donne à Julie au moment de son agonie, et constitue la vertu apaisante de tout le récit :

M. Joseph, les narines déjà pincées, était très calme et très paisible. Julie ne lâchait pas sa main et lui parlait de la vie éternelle. « Ah ! certes non, dit-il – Pourquoi ? dit-elle à voix basse. « Tu verras », dit-il en souriant avec indulgence. (V, 745)

De fait, le scandale des *Chroniques* participe moins de la révolte que de la résignation et de la participation au destin, non pas tant selon la logique

sanguinaire qui, à la même époque, tend à ériger le crime en système – et de ce point de vue, *L'Homme révolté* de Camus saura faire justice des idéologies – que dans une volonté d'effacement, de dissolution que seule peut transcrire l'œuvre, dans sa capacité de négation. Le destin des Coste, étroitement lié à la tonalité résignée qui imprègne l'acheminement de Langlois vers le suicide, ou la contemplation froide de la mort de l'artiste par le narrateur des *Grands Chemins*, reflète en cela toute la philosophie de l'art qui préside à l'élaboration des *Chroniques*, moins conçues, selon le mot célèbre de Malraux, comme un anti-destin, que comme un au-delà du destin, une anticipation et une démultiplication de la mort événementielle au sein d'une temporalité unique. L'ordre auquel Giono donne libre cours, bouleversant les certitudes établies de la morale et du progrès, on l'a dit à suffisance, ne saurait déboucher que sur une sagesse contemplative qui, à l'image du naturaliste Casagrande de *L'Iris de Suse*, dépouille les êtres de « l'accidentel » (la chair) pour ne plus donner à voir que l'essentiel, l'os infime, inaltérable et inutile qui forme le pur joyau indéfinissable à l'origine de toute quête.

Pour l'heure, les *Chroniques* en présentent le type incontestable à travers la figure apaisée de Thérèse, dont la quiétude apparaît pourtant, aux yeux de ses naïves compagnes, comme un motif de scandale au regard des principes établis de la morale. La solitude revendiquée par Thérèse, immédiatement et abusivement interprétée comme un motif de déréliction morale, se voit d'emblée convertie par ses propres soins en une garantie de souveraineté, de maîtrise de soi, de lucidité, entités qui, par le mensonge métaphysique qui justifie tout le récit, consacrent autant sa propre négation que son essence fictive. D'où le caractère programmatique de certaines remarques saisies au fil du dialogue qui entame la veillée. Un de ses contradicteurs interroge ainsi Thérèse sur sa résignation à la solitude :

- Vous êtes si malheureuse que ça ?
- Qui t'a dit que j'étais malheureuse ?
- Vous dites que vous n'aimez personne et que vous n'avez que vous.
- Eh bien ! Où vois-tu du malheur dans tout ça ? (V, 247)

Au cynisme apparent que semble supposer un tel rapport au monde et à soi-même, jugé d'ailleurs en l'espèce par l'assistance, on opposera volontiers le réalisme de Thérèse, une notion qui, pour le coup, se démarque de toute dimension éthique pour rejoindre le positionnement exclusivement esthétique du créateur, opposant par là même à la version du Contre la souveraineté du Verbe. De façon peut-être moins aboutie, et cependant plus nettement visible, la coexistence de deux ordres parallèles, à la fois concurrents et complémentaires, dans *Un roi sans divertissement*, manifeste alors avec tout l'éclat et les contrastes voulus la valeur subversive des *Chroniques*. Car cette fois, à travers les narrations intermédiaires, ce sont les fonctions sociales du sacré qui s'expriment avec toute la force nécessaire. Pour affronter la mise en péril qui, dans l'hégémonie du contexte profane caractéristique des siècles bourgeois, menace la conscience de la mort et ôte à l'homme le privilège de concevoir sa position infime dans l'univers créé, le récit fera donc œuvre de vérité. Les analyses de *Noé* concernant l'avènement de la modernité, sur ce point, ne laissent pas d'être pessimistes, un pessimisme de circonstances, apposé dans le commentaire que prétend aussi fournir ce récit d'éclaircissement, toutefois amplement surpassé et transcendé par l'assentiment tragique qu'*Un roi sans divertissement* exprime, pour sa part, en images.

Or, et c'est là un des points majeurs qui fonde la validité des *Chroniques*, celles-ci entretiennent un discours sur notre temps, dont elles proposent en premier lieu une interprétation critique, mais qui, bien plus sûrement, s'affirme comme l'alternative métaphysique seule à même de contrer le matérialisme moderne. En dissolvant les contours de la réalité connue, et en particulier à travers ce qui s'affirme comme un des premiers fondements de la civilisation, à savoir la loi, les *Chroniques*, notamment en leur seuil, grâce au parcours initiatique de Langlois, disposent d'une alternative sous la forme de cette loi non-écrite qui valide pleinement l'esthétique dont elles forment la marque. Ainsi Langlois, en fixant son propre anéantissement comme garantie d'un ordre social préservé, tant dans son intégrité physique que morale, assure la pérennité de la cité peut-être autant par sa mise hors d'état de nuire que par

le spectacle délectable qu'il offre, inscrit dans les mémoires, d'un élan irréprouvable vers le rien, beauté gratuite d'un geste qui, témoin d'une promesse d'infini, se veut paradoxale consolation. Un peu comme dans ces itinéraires de la faute, de l'expiation et du salut qui caractérise les romans de Dostoïevski, de *Crime et châtiment* aux *Frères Karamazov*, les *Chroniques romanesques*, avec leur manière propre, qui inclut aussi bien l'omniprésence des forces naturelles contenues dans le maintien de la description que le subjectivisme ou le relativisme du récit, débouchent donc sur une forme de salut par le renoncement, où le consentement, l'ample approbation accordés au devenir s'insufflent dans la conception même de l'écriture.

Aussi le spectacle de la nature offre-t-il un modèle repris inlassablement par l'écriture des *Chroniques*, et conserve, en particulier dans *Un roi sans divertissement*, une étonnante prépondérance qui lui permet de s'infuser dans la trame du récit en larges plages descriptives, d'abord juxtaposées, puis incluses aux éléments narratifs, pour évoluer ultérieurement vers une conception décorative du paysage, à la fois motif de divertissement essentiel et paravent de l'invisible. C'est le cas des vastes espaces sur lesquels donnent les vastes fenêtres du château de Mme Tim, mais dans la suite, aussi bien, du paysage insolite et spectaculaire qui, dans *Les Grands Chemins*, subvertit toutes les formes connues du réel et plonge dans la fascination une assistance qui se détourne alors en masse de ses occupations productives. L'orage qui éclate et sonne la mort de l'artiste immobilise alors toute activité, sème le trouble, appelle de toutes parts au déchaînement sacrificiel qui, pour l'heure, se contente d'ordonner un vaste bouleversement de l'ordre usuel et suscite la contemplation mêlée d'effroi d'un public admiratif :

Nous sommes quatre ou cinq à profiter de l'aubaine sur la terrasse. On ne sait plus où donner de la tête pour s'en foutre plein la lampe. On se dirait aux feux d'artifice. Nous crions à la belle bleue, à la belle verte à mesure que le soleil qui se couche lance des feux de tous les côtés, comme un poulain qui se baigne. (V, 620)

Tout l'enjeu des *Chroniques*, et en même temps leur dimension subversive, réside donc, en définitive, dans ce chatoiement à la fois futile et essentiel, que redouble la trame verbale du récit, construction gratuite apposée

sur l'insignifiance première de l'existence, où toute l'expérience vécue s'érige en forme improductive et appelle l'oubli de soi jusqu'à autoriser l'accession enfin possible à un autre ordre. *Noé*, mieux encore que les autres *Chroniques*, puisqu'elle s'affiche en autobiographie fictive, assure ainsi pleinement le relais de l'imaginaire, qui s'affirme à travers la folie débridée d'une inspiration créatrice destinée à mimer la force vertigineuse des passions. La pirouette finale qui clôt l'épisode d'Empereur Jules, avec les ordres à peine explicités laissant présager la constitution d'un fabuleux jardin exotique, parvient de fait à surpasser tous les motifs d'intéressement, magistralement battus en brèche par la réminiscence hugolienne déjà signalée, qui confère au dynaste une touche faussement romantique :

Il avait un air de bonheur qui lui épaississait les lèvres, et il dit fort aimablement en passant la porte : « Bonsoir messieurs. » (III, 767)

Jouant ici à rebours, la dernière parole d'Empereur Jules distille en effet le reflet somptueux de l'échec et de la ruine, une ruine conduite avec science et méthode, aux seules fins de satisfaire un désir insensé qui épouse la logique souveraine de l'œuvre créée. On ne s'étonnera donc pas de voir Giono narrateur se poser en demiurge tout au long de *Noé* pour rivaliser avec Dieu même dans l'intensité ontologique qu'il prétend insuffler à son travail créateur, fictif et par là même souverain. L'ultime scandale des *Chroniques* réside en effet dans la volonté affichée de pécher contre l'esprit, d'ordonnancer le sacrilège pour enrichir la parole littéraire de toute sa puissance métaphysique, qui la place certes « à côté » de l'univers créé, mais selon un subtil processus d'enrichissement et de justification mutuels. L'épisode de la cueillette, dont on a eu l'occasion de rappeler, à plusieurs reprises, la valeur de parabole, ne célèbre-t-elle pas la liberté sans entrave de l'artiste, et la malice sacrilège qui l'engage à prendre possession, à travers l'écriture, des fruits de la terre ? Reprise de possession des richesses éternelles, emblèmes de toute une civilisation dont elles reflètent autant le fierté que l'humilité, l'allégorie ménage aussi humour et dérision, ce qui ne saurait masquer toutefois, en arrière-plan, la volonté de transgression dont les *Chroniques* se réclament, cette

sorte de « feu volé » qui, on l'a vu en examinant la référence à Prométhée, distingue à son origine le travail de l'artiste :

Que Dieu à l'instant même ferme le monde comme un livre et dise : « c'est fini ; que la trompette sonne l'appel des morts, je me présenterai au jugement en caressant des olives dans mes poches [...]. (III, 652)

L'allusion au Livre doit nous enseigner au passage la fonction d'Absolu qui s'attache à la création littéraire et place Giono, avec des moyens exactement contraires, dans le sillage de Mallarmé et de Valéry, manifestant une quête obstinée du sens qui trouve ainsi, dans l'inflation narrative et dans la souveraineté de la fiction, l'assurance de revêtir l'activité d'écriture d'une fonction sacrée depuis longtemps éventée, propre à soutenir l'insignifiance et la vacuité du réel. C'est alors que, redoublant un tel défi métaphysique, les « Noces » portent à son paroxysme la veine scandaleuse du récit. On se contentera, pour étayer cette dernière hypothèse, de renvoyer aux toutes dernières pages de *Noé*, si explicites en ce sens, et vouées, en une expression des plus crues, à élever l'échec et la ruine à la distinction d'une nouvelle alliance, déjà présente dans l'épigraphe : par là enfin, l'œuvre enfin close se veut manifestation du sacré, dans sa capacité à offrir, par delà bien et mal, par delà aussi les concessions et les renoncements qui disent la nécessité de l'effacement, un ordre souverainement concevable et sur lequel le récit débouche avec une prodigalité délectable.

CONCLUSION

Incandescence et flamboiement.

« *Otez toute chose que j’y voie.* »

Paul Valéry, *Monsieur Teste*.

« Œuvres de braise » : ainsi Giono définit-il, on s’en souvient, parmi les projets de textes à venir, les *Chroniques romanesques* en gestation. Il n’est pas indifférent qu’au tournant de son inspiration, il fasse appel à une image aussi expressive, si caractéristique de ce qui s’attache pour lui de rapidité, de violence, cet aspect irrépressible propre à l’écriture des *Chroniques*. En effet, non seulement celles-ci consacrent le renouveau d’une conception romanesque que les années d’Occupation ont laissé partiellement inabouties, et pour ainsi dire en suspens, mais elles en marquent aussi le couronnement, faisant apparaître, dans la littérature française du XX^e siècle, un ton nouveau et spécifique.

Contre l'engagement sous toutes ses formes qui accompagne, dans leur sillage, le Surréalisme aussi bien que l'existentialisme, à la fois distinct d'un certain hermétisme contre lequel le Nouveau Roman ne saurait se défendre et de la gravité fulgurante des contempteurs du Surréalisme, de Char à Bataille, Giono apparaît proprement inclassable, irréductible à des formules, à des catégories, fût-ce à ces nébuleuses littéraires aux contours vagues qui caractérisent la complexité des mouvements contemporains et de leurs avatars ; conforme aussi à cette image de solitude, de subjectivité sans faille et de distance souveraine que *Noé*, en particulier, tend à imposer avec détachement et humour concernant le statut de l'artiste.

Offrant de lui-même, dans ce texte si caractéristique des *Chroniques romanesques*, une vision dédoublée, qui allie souvent une familiarité presque triviale avec l'immersion de l'artiste dans le domaine sacré qu'est celui des origines, soucieux de laisser se dessiner le profil de l'artiste sur fond de mort et de course au néant, Giono insuffle pourtant à son œuvre une tonalité unique, à son image. C'est bien ainsi qu'il entend donner à lire la chronique d'un sud imaginaire réinventé et revendiqué comme tel, preuve ontologique apposée contre le néant d'une existence parée de l'ambiguïté, du mystère qui semblent les données empiriques indispensables à toute entreprise romanesque. Toute la substance des *Chroniques* participe alors de cette entité indéfinissable, suspendue et menacée, annihilée par l'intuition d'une essence en perpétuel devenir, qu'on ressent au moindre frémissement de l'écriture, dans *Noé* comme dans *Les Grands Chemins* par exemple, pour diffuser une éternelle présence. D'où une appréhension de l'être qui sourd du récit sous des formes volontairement troublées, incertaines, à moins de représenter la réalité intérieure, en plein mouvement, qui constitue le propre de la création romanesque à son origine. De fait, dans *Noé*, une sorte d'essence de l'artiste surgit de l'effacement même de tout autre réalité tangible, de l'abolition du connaissable au profit d'un acheminement, paradoxal en ce qu'il emprunte la voie inattendue du discours romanesque, vers l'impossible.

De ce fait, c'est aussi le sujet romanesque et son support premier, le personnage, qui se voient plongés dans un halo d'indétermination, pour ne plus

laisser valide que la voix narrative, cette parole obstinée qui raconte, menacée de toutes parts par la multiplicité des points de vue, comme dans *Les Ames fortes*, mais qui, de par son inconsistance même, réussit à s'imposer et à triompher, telle une flamme qui vacille. Thérèse nous semble alors former le point d'aboutissement sans retour, la quintessence du personnage romanesque déployée par la machine complexe et sans précédent des *Chroniques romanesques*, être de vent et de ruine, monstre improbable qui, jusque dans la régression qu'il revendique, suggère pourtant, obstinément, la persistance d'un chemin.

Aussi reviendrons-nous sur cet objet emblématique et paradoxal qui, mieux que tout autre, support du viatique, condense et suggère la fonction des *Chroniques* : l'ostensoir, qui allie précisément l'incandescence et l'immobilité, relie la matière à la manifestation de son contraire insaisissable, l'être issu de sa propre négation, le rayonnement de l'objet mimant la fulgurance d'une écriture en cercle, suggérant de même une *présence* par delà le point aveugle, l'objet ultime laissé en blanc, l'intangible versé enfin au domaine du tangible par la seule force de l'écriture. A la manière des hiéroglyphes sanglantes apposées si savamment sur la peau du cochon, dans les premières pages d'*Un roi sans divertissement*, l'écriture se détache sur fond de réalité triviale, matérielle, bientôt sacrifiée, du reste, sur l'autel de l'Utile, pour mieux ressortir dans toute sa dimension esthétique et rituelle, orchestration grandiose ou dérisoire qui désigne un au-delà (de la matière ? du désir ?) inaccessible.

D'où aussi la nécessaire omniprésence du Mal dans les *Chroniques*, Mal essentiel, Mal sacré qui soustrait à l'ordre du profane, de la réalité sociale et matérielle les éléments concourant à la manifestation de ce rien autour duquel la littérature même fait silence : sacrifices rituels d'*Un roi sans divertissement*, incertitude qui frappe les différents plans du récit dans *Les Ames fortes* ou ambiguïté du destin dans *Le Moulin de Pologne*, autant de traits, d'indices qui soulignent à cet égard l'effacement de toute catégorie morale au profit d'une postulation suprême, proprement innommable, et que les *Chroniques* sont chargées de recueillir salutairement.

Œuvres de rédemption et de salut, les *Chroniques romanesques* ne le seraient par conséquent en aucune façon de par une vertu exemplaire, mais par l'inscription d'un postulat métaphysique dans l'ordre de l'écriture. On pourra certes arguer à l'encontre d'une telle conception un aveuglement historique délibéré, une ignorance revendiquée des temps modernes dans leurs manifestations les plus visibles et, partant, les plus écrasantes, notamment cette irruption de l'Histoire qui investit tous les niveaux du quotidien, fait éclater tous les masques de l'humanisme traditionnel, l'oppression qu'elle opère enfin, et qui détermine aussi bien la conscience douloureuse d'un Camus que le nihilisme parfois agressif d'un Céline ; l'élaboration hasardeuse d'une idéologie de la liberté chez un Sartre ou, de façon plus souriante et distante, chez l'Aragon du *Monde réel* ou de *La Semaine Sainte*, d'ailleurs salué en son temps par Giono.

Pourtant, si l'on veut prolonger à tout prix la critique, en tournant par exemple nos regards vers un autre type de chronique, l'essai historique du *Désastre de Pavie*, aux formules inspirées mais à l'ironie corrosive et aux vues délibérément un peu courtes, on ne peut qu'être frappé par ce qui, précisément par delà le décor historique, met en valeur la dimension intemporelle des *Chroniques* : telles pages d'*Un roi sans divertissement* sur l'homme « d'avant les voûtes », le corps glorieux de Langlois, qui dispense un flamboiement sans fin par delà la trivialité et le caractère anecdotique de la chronique villageoise, ou l'éternité de l'auteur montré, dans *Noé*, aux prises avec la matière première de la création. Cependant, si l'autre chroniqueur, historique pour le coup, admirateur de Froissart et de Monluc, distille sa profession de candeur malgré l'étalage du cynisme le plus cru, c'est bien qu'il réinvente, à la manière du narrateur du *Moulin de Pologne*, l'histoire et les « caractères » qui la fondent à sa vile mesure, selon une perspective qui doit aussi se concevoir comme la seule susceptible de définir de manière pertinente le monde contemporain, monde profane, cynique, où domine la froideur et le calcul au profit de la seule jouissance immédiate.

Il n'en reste pas moins, pour nous, que l'aspect nous semble-t-il le plus inspiré des *Chroniques* réside dans l'invention du roman à laquelle elles

entendent à chaque instant se livrer et qui, à mesure qu'elles procèdent à la refondation d'un genre, d'une formule verbale inusitée, suscitent un monde, et par là même, une affirmation de l'être jusque dans ce qui, au plan de l'intrigue comme à celui de l'écriture, le menace et le nie. L'éclat qui en découle devient, de fait, signe d'une essence, manifestation lumineuse d'un au-delà qui excède en tous points les bornes tangibles assignées, au premier abord, par la forme narrative et par les repères tangibles dont elle se dote – personnages, narrateurs, événements et disposition, chronologique ou non, de ceux-ci. C'est à cette occasion que, si l'on peut bien évoquer, au sujet des *Chroniques romanesques*, incandescence et flamboiement, c'est dans l'alliance d'un pouvoir subversif qui absorbe la réalité dont elles se réclament pourtant et d'une ardeur, d'un mouvement lumineux qui en trahit l'énergie tangible, la faculté à exprimer l'être jusque dans la puissance qui la brûle et la consume. Rien de plus significatif, à cet égard, que l'éclat intermittent de Thérèse dans les *Ames fortes*, ses contours mal définis et sa nature indécidable que le récit préserve en son entier, sur quelque perspective morale qu'ils se fondent.

C'est d'ailleurs là, au cœur de ce troisième récit parmi les *Chroniques* qu'apparaît le plus sûrement, le plus spécifiquement, la capacité de Giono romancier à se mouvoir dans le sillage d'une nouvelle mystique, non pas selon les aspects connus et reconnus de sa personnalité mondaine, toute en prudence et en demi-teintes, ni même dans la ferveur scandaleuse et dans l'obscénité objective que Bataille par exemple, sensiblement à la même époque, déploie à travers sa vision de l'érotisme. Encore une fois, une telle mystique de l'invention romanesque serait bien davantage le fait d'une économie narrative qui, sans rester muette à l'égard des convulsions de l'Histoire, soucieuse aussi d'exprimer la préoccupation de l'homme à s'inventer et à se construire selon un système référentiel constamment renouvelé et adapté, extrait de la sphère matérielle, des bornes du profane et du connaissable un ample matériau susceptible de s'inscrire dans le mouvement d'une dépense effrénée, tout entière vouée à cet envers métaphysique qui le justifie et qui le fonde.

Conscient d'avoir surtout, au cours de notre étude, avancé des hypothèses, confirmé des intuitions par un examen attentif des textes, par leur mise en résonance avec la part connue de l'œuvre, mais aussi avec quelques contemporains essentiels, artistes, philosophes ou anthropologues parfois inattendus, il nous reste à réaffirmer notre souci de porter sur les conceptions de Giono romancier un autre éclairage, tant au niveau formel que dans la définition d'une nouvelle esthétique, accordée à une humanité désormais en suspens. Il n'en reste pas moins utile de laisser à cette première approche, nécessairement trop brève et limitée, mais qu'on voudra suffisante eu égard aux buts qu'on s'était de prime abord assignés, la possibilité de donner lieu à de multiples prolongements, assortis d'une démarche scientifique alors plus classique et plus minutieuse : on veut parler ici, bien entendu, d'un examen plus approfondi des manuscrits, des carnets et des variantes, largement dépouillés par l'édition critique des *Œuvres romanesques complètes*, mais trop rarement suivis d'une interprétation, d'un commentaire de critique génétique conforme aux pistes ontologiques que nous nous sommes proposés d'explorer ici, et qui pourrait porter, par exemple, sur la genèse complexe du *Moulin de Pologne* et de ses huit versions, divergentes et contradictoires¹.

De même, et de façon plus déterminante encore, c'est la formation intellectuelle de Giono, son horizon artistique et culturel dont il reste à déterminer ou à définir de vastes pans : la bibliothèque de Giono, encore trop partiellement présentée, analysée, commentée, et notamment, on l'a dit, la fructueuse connaissance du domaine oriental dont elle témoigne et dont sont chargées nombre d'œuvres de la dernière décennie, se présente encore comme un objet d'étude prometteur, passionnant et à coup sûr fertile en découvertes. Nous espérons un jour pouvoir en tirer profit et ainsi aller plus loin encore dans l'entreprise de réhabilitation, ou plus exactement, de reconnaissance des aspects les plus profonds et multiformes d'une œuvre vivante.

¹ Depuis la rédaction de ces lignes, on a pu constater par exemple, tout récemment, que l'examen et l'interprétation des différentes versions du *Moulin de Pologne* par une critique rigoureuse et attentive pouvaient éclairer au plus juste notre approche de l'œuvre : on pense en particulier ici à la communication de Denis Labouret, « Et voilà la fin », prononcée au « Journées Giono » de Manosque en juillet 2001.

Enfin, et pour ne point donner trop de retentissement aux réserves exprimées ici quant à la dimension historique et à la distance prudente observée par Giono à l'égard de ce qui, de toute évidence, excède la seule dimension individuelle, on voudrait pouvoir donner à la présente réflexion une sorte de pendant croisé, portant sur l'autre versant de l'œuvre romanesque, où l'effacement référentiel de l'Histoire n'en est pas moins révélateur d'une volonté de s'affirmer par elle et à travers elle, lorsqu'au contraire les *Chroniques*, en la restaurant au plan anecdotique, disent bien davantage un acheminement vers l'Absolu catégoriquement inscrit à l'encontre de toute métaphysique de l'Histoire.

Ces quelques ouvertures une fois lancées, il ne peut plus s'agir alors pour nous, que de mettre un terme à notre réflexion, laissant place pour l'heure à la voix qui s'exprime et se répète au fil des *Chroniques* pour restaurer la dimension sacrée du Verbe. Cet aspect, qui alimente son incandescence et son flamboiement, diffuse alors avec un éclat sans pareil une grâce dont sont nimbées à tout jamais ces œuvres vives, dans leur incomparable approche de l'Être qui se dérobe obstinément, mais qui se laisse deviner pourtant, par transparence, dans la fonction de médiation remplie par les *Chroniques*. Toute conclusion fermée irait à l'encontre de l'indicible paradoxe que nous nous sommes efforcés d'illustrer. Qu'il nous soit permis, dès lors, de faire silence.

Indications bibliographiques :

1. Œuvres de Jean Giono :

- *Œuvres romanesques complètes*, publiées sous la direction de Robert Ricatte, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983 (6 vol.).
- *Récits et essais*, publiés sous la direction de Pierre Citron, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.
- *Journal, poèmes, essais*, publiés sous la direction de Pierre Citron, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.
- *Correspondance avec Lucien Jacques*, Paris : Gallimard, « Cahiers Jean Giono » n°1 et 3, 1981-1982
- *De Homère à Machiavel*, Paris : Gallimard, « Cahiers Jean Giono » n°4, 1986.
- *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche* [1952], Paris : Gallimard, 1990.
- *Entretiens avec Jean Carrière* [1965], in *Jean Giono*, Lyon : La Manufacture, « Qui suis-je ? » n°3, 1985.
- *Provence*, Paris, Gallimard, 1990.
- *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Paris : Gallimard, 1976.

2. Ouvrages usuels :

- *Dictionnaire historique, thématique et technique de la littérature*, sous la direction de Jacques DEMOUGIN, Paris : Larousse, 1985.
- *Dictionnaire des littératures de langue française*, sous la direction de Jean-Pierre de BEAUMARCHAIS, Daniel COUTY et Alain REY, Paris : Bordas, 1986.
- DUPRIEZ (Bernard), *Gradus – Les procédés littéraires*, Paris : U.G.E., « 10/18 » n°1370, 1984.
- *Encyclopaedia universalis*, nouvelle édition remaniée, Paris : 1993.
- FOUILLOUX (Danielle), LANGLOIS (Anne), LE MOIGNE (Alice) *et alii*, *Dictionnaire culturel de la Bible*, Paris : Cerf / Nathan, 1990.
- MORFAUX (L.-M.), *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines*, Paris : Armand Colin, 1980.

- *Le Nouveau Petit Robert – Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, sous la direction de Josette REY-DEBOVE et Alain REY, Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993, nouvelle édition remaniée, 1996.
- SCHMIDT (Joël), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris : Larousse, « Références », 1986.

3. Bibliographie générale :

- *** *La Bible*, Traduction de Lemaître de Sacy, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1990.
- ARIES (Philippe), *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris : éd. du Seuil, « Points Histoire » n° 31, 1975.
- ARTAUD (Antonin), *Le Théâtre et son double*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°14, 1964.
- BATAILLE (Georges), *L'Erotisme*, Paris : éd. de Minuit, « Arguments », 1957.
- *L'Expérience intérieure*, Paris : Gallimard, « Tel » n°23, 1943 (édition revue et corrigée en 1954).
- *La Littérature et le mal*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°148, 1957.
- *La Part maudite* précédé de *La Notion de dépense*, Paris : éd. de Minuit, « Critique », 1967.
- *Théorie de la religion*, Paris : Gallimard, « Tel » n°102, 1973.
- BLANCHOT (Maurice), *L'écriture du désastre*, Paris : Gallimard, 1980.
- *L'Espace littéraire*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°89, 1955.
- *Le Livre à venir*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n° 48, 1959.
- CAILLOIS (Roger), *L'Homme et le sacré*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°84, 1950 (1^{ère} édition : 1938).
- *Les Jeux et les hommes*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°184, 1958.
- CASSIRER (Ernst), *Philosophie des formes symboliques – 2. La Pensée mythique*, Paris : éd. de Minuit, « Le sens commun », 1972.
- DE CLERK (Paul), *L'Intelligence de la liturgie*, Paris : Cerf, 1995.
- DETIENNE (Marcel), *Dionysos à ciel ouvert*, Paris : Hachette, « Textes du XX^e siècle », 1986.
- *Dionysos mis à mort*, Paris : Gallimard, « Tel » n°293, 1977, renouvelée en 1998.

- DURKHEIM (Emile), *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : P.U.F. « Quadrige » n°77, 1960.
- *Le Suicide*, Paris : P.U.F., « Quadrige » n°19, 1983.
- ELIADE (Mircea), *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°120, 1969.
- *La Nostalgie des origines*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°164, 1971.
- *Le Sacré et le profane*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°82, 1965.
- FABRE (Jean-Henri), *Souvenirs entomologiques*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1993.
- FRAZER (James George), *Le Rameau d'or*, Paris : Robert Laffont, « Bouquins », 1981.
- FREUD (Sigmund), *Essais de psychanalyse*, Paris : Payot, « Petite bibliothèque Payot » n°15, 1981.
- *L'Inquiétante Etrangeté et autres essais*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°93, 1985.
- *Le Malaise dans la culture*, Paris : P.U.F., « Quadrige » n°197, 1997.
- GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris : éd. du Seuil, « Poétique », 1972.
- GIRARD (René), *La Violence et le sacré*, Paris : Bernard Grasset, « Pluriel » n°897, 1972.
- GUIOMAR (Michel), *Principes d'une esthétique de la mort*, Paris : José Corti, 1967.
- HAMON (Philippe), *Du descriptif*, Paris : Hachette, « H.U. », 1993 (1^{ère} édition : 1981).
- HEIDEGGER (Martin), *Acheminement vers la parole*, Paris : Gallimard, « Tel » n°55, 1976.
- *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris : Gallimard, « Tel » n°100, 1962.
- *Etre et temps*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque philosophique », 1986.
- HOBBS (Thomas), *Le Citoyen*, Paris : Flammarion, « Garnier-Flammarion » n°385, 1982.
- JANKELEVITCH (Vladimir), *La Mort*, Paris : Flammarion, « Champs » n°1, 1977.
- JAUSS (Hans Robert) : *Pour une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, « Tel » n°169, 1978.
- KLOSSOWSKI (Pierre), *Sade, mon prochain*, Paris : éd. du Seuil, « Pierres vives », 1948.

- LEVINAS (Emmanuel), *Ethique et infini*, Paris : Arthème Fayard, « Le Livre de Poche Biblio essais » n°4018, 1982.
- *Totalité et infini*, Martinus Nijhoff, repris dans « Le Livre de Poche Biblio essais » n°4120, 1971.
- MACHIAVEL (Nicolas), *Le Prince*, Paris : Gallimard, « Folio » n°1173, 1980.
- MALRAUX (André), *L'Homme précaire et la littérature*, Paris : Gallimard, 1977.
- MAUSS (Marcel), *Œuvres – 1. Fonctions sociales du sacré*, Paris : éd. de Minuit, « Le sens commun », 1968.
- *Sociologie et anthropologie*, Paris : P.U.F., « Quadrige » n°58, 1950.
- MORIN (Edgar), *L'Homme et la mort*, Paris : éd. du Seuil, « Points » n°77, 1970.
- NIETZSCHE (Friedrich), *La Naissance de la tragédie*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°32, 1977.
- *La Généalogie de la morale*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°16, 1976.
- PASCAL (Blaise), *Pensées*, éditées par Philippe Sellier, Paris : Bordas, « Classiques Garnier », 1991.
- PROUST (Marcel), *Contre Sainte-Beuve*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°68, 1954.
- RICOEUR (Paul), *Temps et récit*, 3 vol., Paris : éd. du Seuil, « Points » n°227-229, 1983-1985.
- ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris : éd. de Minuit, « Critique », 1961.
- ROBERT (Marthe), *Roman des origines et origines du roman*, Paris : Bernard Grasset, « Tel » n°13, 1972.
- ROSSET (Clément), *Logique du pire*, Paris : P.U.F., « Quadrige » n°167, 1971.
- *La Philosophie tragique*, Paris : P.U.F., « Quadrige » n°127, 1960.
- *Le Principe de cruauté*, Paris : éd. de Minuit, « Critique », 1988.
- SARRAUTE (Nathalie), *L'Ere du soupçon*, Paris : Gallimard, « Folio essais » n°76, 1956.
- SARTRE (Jean-Paul), *L'Etre et le néant*, Paris : Gallimard, « Tel » n°1, 1943.
- SCHOPENHAUER (Arthur), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, Paris : P.U.F., 1966.

- STAROBINSKI (Jean), *La Relation critique*, Paris : Gallimard, « Le Chemin », 1970.
- TADIE (Jean-Yves), *Le Récit poétique*, Paris : Gallimard, « Tel » n°240, 1994.
- *Le Roman au XX^e siècle*, Paris : Pierre Belfond, « Les dossiers Belfond », 1990.
- THERESE D'AVILA (Sainte), *Les Châteaux de l'âme ou le Livre des demeures*, Paris : éd. du Seuil, « Points Sagesse » n°127, 1949, renouvelée en 1997.
- VALERY (Paul), *Cahiers*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tomes 1 et 2, 1972-1974.

4. **Bibliographie sommaire sur Jean Giono et son œuvre :**

a) *Manuels de bibliographie :*

Outre le répertoire annuel publié par la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* ainsi que la bibliographie mise à jour figurant au tome VI des *Œuvres romanesques complètes*, on consultera les ouvrages suivants :

- MONTESINOS (Katia) : *Bibliographie des écrits sur Jean Giono et son œuvre*, Tome 1, Manosque : Publication du Centre Jean Giono, 1995.
- MOREL (Jean) : *Bibliographie et médiagraphie des œuvres de Jean Giono par ordre chronologique de rédaction*, Numéro hors série du *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, Manosque : 2000.

b) *Ouvrages collectifs* (dans l'ordre chronologique de publication) :

- *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, 53 numéros parus sous la direction d'Henri Fluchère et de Jacques Chabot, Manosque : 1973-2000.
- *Jean Giono*, études réunies par Alan J. Clayton et Laurent Fourcaut, Paris : Minard, Revue des lettres modernes, série « Jean Giono », 6 numéros parus, 1974-1995.
- *Les Critiques de notre temps et Giono*, articles rassemblés par Roland Bourneuf, Paris : Garnier frères, 1977.
- *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981) publiés sous la direction de Jacques Chabot, Aix-en-Provence : Edisud, 1982.

- *Jean Giono, imaginaire et écriture*, Actes du colloque de Talloires (4-6 juin 1984) publiés sous la direction d'Alan J. Clayton, Aix-en-Provence : Edisud, 1985.
- *Les Styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (7-10 juin 1989) publiés sous la direction de Jacques Chabot, Lille : Roman 20/50, 1990.
- *Giono*, Numéro spécial de la revue *Obliques*, articles réunis par Jacques Chabot, Nyons : Presses des Baronnies, 1992.
- *Giono romancier*, Actes du IV^e colloque international (Colloque du Centenaire, 14-17 juin 1995) publiés sous la direction de Jacques Chabot, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1999.
- *Giono l'enchanteur*, Colloque international de Paris – Bibliothèque nationale de France (2, 3 et 4 octobre 1995) sous la direction de Mireille Sacotte, Paris : Grasset et Fasquelle, 1996.

c) *Ouvrages généraux :*

- BOISDEFFRE (Pierre de), *Jean Giono*, Paris : Gallimard, « La Bibliothèque idéale », 1965.
- CAMPOZET (Alfred), *Le Pain d'étoiles – Jean Giono et le Contadour*, Périgueux : Pierre Fanlac, 1980.
- CARRIERE (Jean), *Jean Giono*, Lyon : La Manufacture, « Qui suis-je ? » n°3, 1985.
- CHABOT (Jacques), *La Provence de Giono*, Aix-en-Provence : Edisud, 1980.
- *L'Imaginaire*, Arles : Actes sud, 1990.
- *L'Humeur belle*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 1992.
- CHEVALY (Maurice), *Giono vivant – Notre ami Jean le Bleu*, Marseille : éd. Autres Temps, « Temps vifs », 1995.
- CHONEZ (Claudine), *Giono par lui-même*, Paris : éd. du Seuil, « Ecrivains de toujours » n°32, 1956.
- CITRON (Pierre), *Giono – 1895-1970*, Paris : éd. du Seuil, 1990.
- *Giono par lui-même* (2^{ème} version), Paris : éd. du Seuil, « Ecrivains de toujours », 1995.
- CLAYTON (Alan J.), *Pour une poétique de la parole chez Giono*, Paris : Minard, série « Lettres modernes », « Situation » n°39, 1978.

- DURAND (Jean-François), *Les Métamorphoses de l'artiste – L'esthétique de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- FAVRE (Yves-Alain), *Giono et l'art du récit*, Paris : S.E.D.E.S, 1978.
- GODARD (Henri), *Album Giono*, Paris : Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- *D'un Giono l'autre*, Paris : Gallimard, 1995.
- LAURICHESSE (Jean-Yves), *Giono et Stendhal – Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.
- MAGNAN (Pierre), *Pour saluer Giono*, Paris : Denoël, « Folio » n°2448, 1990.
- MENY (Jacques), *Jean Giono et le cinéma*, Paris : Ramsay, « Poche cinéma » n°89, 1990 (1^{ère} édition : 1978).
- MICHELFELDER (Christian), *Jean Giono et les religions de la terre*, Paris : Gallimard, 1938.
- NEVEUX (Marcel), *Jean Giono ou le Bonheur d'écrire*, Monaco : éd. du Rocher, 1990.
- PUGNET (Jacques), *Jean Giono*, Paris : éd. Universitaires, « Classiques du XX^e siècle », 1955.
- SABIANI (Julie), *Giono et la terre*, Paris : éd. Sang de la Terre, 1988.
- VILLENEUVE (Romée de), *Jean Giono, ce solitaire*, Avignon : éd. Universelles, 1955.

d) *Ouvrages consacrés à des œuvres particulières :*

- CHABOT (Jacques), *Noé de Giono ou le Bateau-livre*, Paris : P.U.F., « Le Texte rêve », 1990.
- LABOURET (Denis), *Les Grands Chemins de Giono ou les Détours du temps*, Paris, Belin, 2000.
- SACOTTE (Mireille), *Un roi sans divertissement de Giono*, Paris, Gallimard, « Foliothèque » n°42, 1995.
- *** *Giono : Les Ames fortes*, études réunies par Christian Morzewski, Lille, Roman 20/50 n°3, 1987.

e) *Choix d'articles :*

On trouvera, comme référence relative aux articles extraits du *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, l'abréviation *Bull.* .

- ARNAUD (Philippe), « La conduite du récit dans *Le Moulin de Pologne* », *Les Styles de Giono, op. cit.*, pp. 93-105.
- ARROUYE (Jean), « Les divertissements d'Auld Reeckie ou l'infra-texte gionien », *Giono, imaginaire et écriture, op. cit.*, pp. 141-154.
- CHABOT (Jacques), « L'avarice, un divertissement de roi », *L'Humour belle, op. cit.*, pp. 183-224.
- « Carnaval et banquet dans *Les Ames fortes* », *ID., ibid.*, pp. 309-336.
- « Espace-temps gigogne dans *Noé* », *ID., ibid.*, pp. 225-234.
- « La fin des héros et la finalité de l'écriture », *ID., ibid.*, pp. 289-306.
- « Humour et poésie dans *Noé* », *ID., ibid.*, pp. 391-413.
- « Un roman à coulisse [*Les Ames fortes*] », *ID., ibid.*, pp. 243-258.
- CITRON (Pierre), « Aspects des *Ames fortes* », *Giono, Numéro spécial de la revue Obliques, op. cit.*, pp. 33-38.
- « Sur *Un roi sans divertissement* », *Giono aujourd'hui, op. cit.*, pp. 172-181.
- DABEZIES (André), « Les figures du Mal dans *Faust au village* et *Le Moulin de Pologne* », *Les Styles de Giono, op. cit.*, pp. 213-218.
- DECOTTIGNIES (Jean), « L'écriture et la connaissance : Giono philosophe », *Giono, imaginaire et écriture, op. cit.*, pp. 109-123.
- « Scènes de la vie de province », *Revue des lettres modernes, série « Jean Giono », 4 : Approches des Chroniques romanesques, op. cit.*, pp. 71-103.
- DURAND (Jean-François), « *Noé* ou l'espace de l'œuvre », *Giono, Numéro spécial de la revue Obliques, op. cit.*, pp. 67-78.
- FOURCAUT (Laurent), « Empereur Jules ou la dialectique perte-avarice », *Revue des lettres modernes, série « Jean Giono », 4 : Approches des Chroniques romanesques », op. cit.*, pp. 49-69.
- GARDES-TAMINE (Joëlle), « La parole rapportée dans *Les Grands Chemins* », *Les Styles de Giono, op. cit.*, pp. 11-22.
- « Des temps du texte aux temps du monde », *Giono romancier, op. cit.*, pp. 189-198.
- GRISWALD (Joël), « Com ces trois gouttes de sanc furent, qui sor le blanche noir parurent... Note sur un motif littéraire », *Mélanges de langue et de littérature française du Moyen Age offerts à Félix Lecoy*, Paris, Honoré Champion, 1973, pp. 157-164.

- KEGLE (Christiane), « Présents d'énonciation et instances énonciatives dans *Les Grands Chemins* », *Giono aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 50-60.
- LABOURET (Denis), « Le visage et le visible dans *Noé* », *Bull.* n°48, pp. 70-102.
- LANDES (Agnès), « *Cœurs, passions, caractères* : l'homme problématique », *Giono romancier*, *op. cit.*, pp. 265-276.
- LAURICHESSE (Jean-Yves), « Un énorme éclaboussement d'or : tentative de restitution d'un retable baroque », *Giono l'enchanteur*, *op. cit.*, pp. 211-225.
- « Variations narratives sur une histoire d'amour », *Giono : Les Ames fortes*, *op. cit.*, pp. 43-54.
- MACHU (Anne et Didier), « *Un roi sans divertissement* ou les méfaits du tabac », *Revue des lettres modernes*, série « Jean Giono », 3 : *Approches des Chroniques romanesques*, *op. cit.*, pp. 37-65.
- MAUBERRET (Noël), « Le potlach de Madame Numance », *Bull.* n°22, pp. 67-83.
- MENY (Jacques), « *Un roi sans divertissement* : de l'écrit à l'écran », *Bull.* n°37-38, pp. 44-75 et pp. 41-88.
- MORZEWSKI (Christian), « Dans quelles ténèbres sourd la générosité ? », *Giono, Les Ames fortes*, *op. cit.*, pp. 5-17.
- MOUTOTE (Daniel), « Le roman du discours romanesque dans *Noé* », *Giono aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 81-91.
- NEVEUX (Marcel), « Thérèse et les destinées », *Giono : Les Ames fortes*, *op. cit.*, pp. 55-64.
- NOT (André), « Le style de la liturgie dans *Un roi sans divertissement* », *Les Styles de Giono*, *op. cit.*, pp. 105-115.
- PERY (Jean-Pierre), « De la régression regrettable à la transgression immobile : *Un roi sans divertissement* et *Le Déserteur* », *Revue des Lettres modernes*, série « Jean Giono », 3 : *Approches des Chroniques romanesques*, *op. cit.*, pp. 11-35.
- PIERROT (Jean), « La cruauté dans l'œuvre de Jean Giono », *Giono aujourd'hui*, *op. cit.*, pp. 203-216.
- POIANA (Peter), « L'éthique de la lecture : *Un roi sans divertissement* », *Giono*, Numéro spécial de la revue *Obliques*, *op. cit.*, pp. 89-99.
- « Temps et figuration dans *Le Moulin de Pologne* », *Les Styles de Giono*, *op. cit.*, pp. 257-265.

- RANNAUD (Christine), « Jeux d'Abymes dans *Les Grands Chemins* », *Bull.* n°36, pp. 99-108.
- RICATTE (Robert), « Giono et la tentation de la perte », *Giono aujourd'hui, op. cit.*, pp. 217-225.
- « Giono et les vides du récit », *Bull.* n°18, pp. 105-109.
- SACOTTE (Mireille), « Frédéric ou l'esquisse d'*Un roi* », *Bull.* n°42, pp. 97-109.
- « La référence cachée dans « Titus et Camille » (*Ennemonde*) et dans « la Thébaïde » (*Noé*) », *Les Styles de Giono, op. cit.*, pp. 67-83.
- STEPHANE (Nelly), « Entre femme et loup : *Les Ames fortes* », *Bull.* n°5, pp. 39-56.
- VIARD (Bruno), « Un long dérèglement des termes de l'échange », *Giono romancier, op. cit.*, pp. 467-478.
- VIARD (Jacques), « Giono, Langlois et le communionisme », *Bull.* n°9, pp. 77-101.
- « Révolution et tragédie dans les *Chroniques romanesques* », *Revue des lettres modernes*, série « Jean Giono », 1 : *De Naissance de l'Odyssée au Contadour*, *op. cit.*, pp. 107-144.
- VICTOR (Lucien), « L'art du dialogue dans *Les Grands Chemins* », *Les Styles de Giono, op. cit.*, pp. 23-34.

Sommaire :

Introduction : les *Chroniques romanesques* et l'appel du sacré [p. 5].

D première partie : l'invention d'un genre [p. 28].

Chapitre Premier : L'œuvre-divertissement [p. 29].

1. L'emprise du mal [p. 30].
2. Une conception musicale du récit [p. 42].
3. L'esthétique baroque du récit [p. 52].
4. Vers une esthétique de la gratuité [p. 64].
5. Une illustration subversive du divertissement – Pascal, Giono et le divertissement essentiel [p. 74].
6. Enjeux métaphysiques du divertissement essentiel [p. 86].
7. Acheminement vers l'Absolu : le salut par le divertissement [p. 96].

Chapitre II : Le sens de la chronique [p. 108].

1. Un recensement de faits divers : du dérisoire au tragique [p. 109].
2. La chronique d'un sud imaginaire : l'homme revisité [p. 125].
3. Intuition de l'*impossible* [p. 137].
4. Poésie et Vérité [p. 151].
5. Effets de rupture et bouleversement du temps de la chronique [p. 161].
6. Vers une saisie de l'instant [p. 175].
7. L'éternel retour du même comme accomplissement réel du temps [p. 187].

Chapitre III : Le pouvoir formel [p. 200].

1. Souveraineté de la forme [p. 201].
2. Pouvoir formel et vertige [p. 225].
3. Portrait de l'artiste en amateur d'abîmes [p. 241].
4. L'éternel retour du même : un accomplissement négatif [p. 259].
5. De l'invisible au visible [p. 273].
6. Manifester l'inconnaissable [p. 284].
7. L'invention des *Chroniques* ou l'instauration d'une liturgie romanesque [p. 301].

Deuxième partie : une parole originelle [p. 311].

Chapitre IV : les *Chroniques romanesques* et le sacré [p. 312].

1. Par delà bien et mal : l'effacement des catégories morales dans les *Chroniques romanesques* [p. 313].
2. Un devoir sacré ? Les *Chroniques romanesques* face au problème de l'éthique [p. 337].
3. Ethique et esthétique : une réconciliation impossible [p. 355] ?
4. L'œuvre médiatrice : description du récit en ostensor [p. 371].
5. Postulation vers l'Absolu - La dimension prométhéenne du récit [p. 388].
6. « Dépasser pour confirmer » : l'appréhension d'un au-delà comme condition d'une terre habitable [p. 405].
7. Situation et enjeu des *Chroniques* : l'expression d'une éternité humaine [p. 418].

Chapitre V : Les *Chroniques romanesques* et le Mal [p. 428].

1. Les ordres du réel – Une tentative de définition du Mal dans les *Chroniques romanesques* [p. 429].
2. « Femmes damnées » : les figures féminines du Mal dans les *Chroniques romanesques* [p. 439].
3. La malédiction du désir [p. 453].
4. Les *Chroniques romanesques* ou le désir à l'œuvre [p. 465].
5. Les *Chroniques* et l'amour du zéro [p. 479].
6. Gratuité de l'œuvre improductive [p. 491].
7. Les *Chroniques* scandales [p. 499].

Conclusion : Incandescence et flamboiement [p. 512].

Indications bibliographiques [p. 519].

Sommaire [p. 529].



**The Tangible and the inexpressible –
The temptation of the destruction and the aesthetics of
the liturgy in the
« Chroniques romanesques » of Jean Giono**

The present study concerns the “*Chroniques romanesques*”, which one will try to define as a singular and innovative genre, through the most significant works of Giono, since *Un roi sans divertissement* up to *Le Moulin de Pologne*.

By leaning on the diversion operated by Giono from the Blaise Pascal’s conception of the entertainment, one will try so to define a shape of " essential entertainment ", a paradoxical and unexpected approach of the Being and the death in which the story participates completely itself. Where from the necessity of measuring, at the same time, the specific work which prints Giono in the genre of the “*Chroniques romanesques*”, that he wholly appropriates and that he endows with an until then uncommon formal power.

In this first stage, which corresponds to the invention of a new genre, it is advisable however to set another piece, which radiates and places literally under stress this new art of the story: Giono, through the “*Chroniques romanesques*”, maintains indeed an original word, the content of which distinguishes itself above all due to its nearness with the sacred and from what it participates of a shape essential and underestimated by the Evil: the diversion of the productive substance of the reality for the benefit of the unique and precious wantonness of the work of art.

And so will end our study, in the indecision and the discomfort which characterizes any critical speech when it attempts to define the object of its research in the glance of what denies it. Inexpressible remains, up to the end, the horizon towards which aims all the tangible subject of the story and, by the fact, the company of clarification which accompanies it.

Keywords :

Absolute ; Boredom ; Chronicle ; Confusion ; Cruelty ; Death ; Destruction ; Emptiness ; Entertainment ; Eroticism ; the Evil ; Fear ; History ; Invention ; Liturgy ; Narrative possibilities ; Nature ; Silence ; Transgression ; Triviality ; Unspeakable ; Wantonness.

La présente étude porte sur les *Chroniques romanesques*, qu'on tentera de définir comme un genre singulier et novateur, à travers les œuvres de Giono les plus significatives, depuis *Un roi sans divertissement* jusqu'au *Moulin de Pologne*.

En s'appuyant sur le détournement opéré par Giono à partir de la conception pascalienne du divertissement, on tentera ainsi de définir une forme de « divertissement essentiel », approche paradoxale et inattendue de l'Être et de la mort à laquelle le récit lui-même participe pleinement. D'où la nécessité de mesurer, dans le même temps, le travail spécifique qu'imprime Giono au genre de la chronique, qu'il s'approprie sans partage et qu'il dote d'un pouvoir formel jusqu'alors inusité.

A cette première étape, qui correspond à l'invention d'un genre, il convient cependant d'opposer un autre pan, qui irradie et place littéralement sous tension ce nouvel art du récit : Giono, à travers les *Chroniques romanesques*, entretient en effet une parole originelle, dont la teneur se distingue avant tout de par sa proximité avec le sacré et de ce qu'elle participe d'une forme essentielle et méconnue du Mal : le détournement de la substance productive du réel au profit de la gratuité unique et précieuse de l'œuvre d'art.

C'est ainsi que s'achèvera notre étude, dans l'indétermination et l'inconfort qui caractérise tout discours critique lorsqu'il s'attache à définir l'objet de sa recherche au regard même de ce qui le nie. L'intangible demeure, jusqu'au bout, la ligne d'horizon vers laquelle tend toute la matière tangible du récit et, par le fait, l'entreprise d'éclaircissement qui l'accompagne.

Mots clés :

Absolu – Anéantissement – Angoisse – Chronique – Confusion – Cruauté – Divertissement – Ennui – Erotisme – Gratuité – Histoire – Indicible – Invention – Liturgie – Mal – Mort – Nature – Possibles narratifs – Transgression – Trivialité – Silence – Vide.

Université Nancy 2 –
U.F.R. Lettres,
Ecole doctorale *Langage, Temps, Société*,
3, Place Godefroy de Bouillon,
B.P. 3397,
54015 NANCY cedex.

Ecole doctorale *Langage, Temps, Société*.

