



CLASSIQUES  
GARNIER

LE GALL (Jacques), GRAMAIN (Michel), CASTIGLIONE (Agnès), FOURCAUT (Laurent), « Carnet critique », *Jean le Bleu, l'apprentissage de la création*, 2020 – 7, p. 135-177

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-10614-2.p.0135](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-10614-2.p.0135)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2020. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

Denis LABOURET, *Giono au-delà du roman*, Paris, Presses Universitaires de l'Université Paris-Sorbonne, « Lettres/Françaises », 2016, 483 p.

Auteur d'ouvrages pédagogiques (éditions Bordas) et d'une *Histoire de la littérature française des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles* (Armand Colin), Denis Labouret est, notamment, un brillant lecteur de Vallès, Péguy, Bernanos, Gracq et Gary-Ajar (il est l'un des artisans des deux volumes de la « Bibliothèque de la Pléiade » intitulés *Romans et récits* réalisés sous la direction de Mireille Sacotte, publiés en 2019). Il est aussi l'un des meilleurs explorateurs de l'œuvre de Giono à laquelle il a consacré sa thèse soutenue en 1992 (« Le monstrueux dans les *Chroniques* de Jean Giono »), de nombreux articles, deux ouvrages importants<sup>1</sup>. Son dernier livre, *Giono au-delà du roman*, se présente comme un « parcours » (25, 28) dans le monde (ou le contre-monde) de l'écrivain. Il a un point de départ, des étapes, une méthode et un objectif.

Considérant que l'« objectif constant » (20) de Giono a été de « se dégager des limites du roman », la somme ici proposée a pour « objectif principal » (18) de « dégager les grandes lignes de force » de l'œuvre « en dépassant les cloisonnements génériques, et en particulier les frontières du genre romanesque ». Giono est bien, de son propre aveu, « un monsieur qui raconte des histoires<sup>2</sup> », mais, prévient Denis Labouret, il faut entendre *raconter* au sens de « créer un monde, inventer » (20) et prendre en considération le pluriel « des histoires » : l'écrivain n'a pas seulement « fait éclater l'unité de l'intrigue romanesque » (voir *Noé* ou *Les Âmes fortes*), il a voulu tenir à distance « la notion restrictive de *roman* » (21). De fait, Giono considérait que ses premiers récits (cycle de Pan) étaient des poèmes et non des romans. Et puis, des nouvelles aux *Chroniques* d'après-guerre en passant par le théâtre, la poésie, les essais, les articles

---

1 « Les Grands Chemins » de Giono ou les détours du temps, Paris, Belin, 2000 et *Intérieur nuit. Lire Les Âmes fortes de Jean Giono*, PURH/CNED, 2016 (voir ici une analyse de ce livre, p. 155).

2 Entretien de 1965 reproduit dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 147.

de presse, l'écriture cinématographique, le "romancier" a expérimenté les genres les plus divers et a renouvelé la forme romanesque de l'intérieur.

Le point de départ, c'est Pieter Bruegel, dit Bruegel l'Ancien, si présent dans l'œuvre de Giono, notamment dans *Jean le Bleu* et *Noé*. D'où l'image de couverture, reprise et complétée, quelques pages plus loin, par une reproduction de *La Chute d'Icare*. Explorateur transgressif d'un système sémiotique contraint par la linéarité, expérimentateur de formes toujours renouvelées, des plus simples en apparence aux plus complexes, le narrateur Giono a rêvé de *parler en peintre*. Rêve sans doute irréalisable, mais irradiant et poursuivi<sup>3</sup> tout au long de l'œuvre. Au point que l'écrivain a accompli « avant le Nouveau Roman, une révolution majeure de la fiction narrative » (22), à cent lieues de « l'image non problématique d'un maître de l'illusion romanesque » (18).

Les étapes ? Trois parties, comprenant chacune huit études, le tout précédé d'une introduction qui vient d'être résumée et d'un vingt-cinquième chapitre qui expose la *méthode d'écriture* mise en œuvre par Giono et sert de conclusion, non-conclusive, y compris sur la *méthode critique* adoptée. Ces études, à l'exception de celle que propose le chapitre 15 (« La politique à demi-mot »), ont déjà été publiées séparément entre 1990 et 2016. Elles conservent donc une autonomie relative, bien que l'auteur les ait rassemblées dans un ordre très concerté.

La première partie, « Face à ce qui se dérobe », emprunte son titre à un livre d'Henri Michaux paru en 1975. Elle « explore » (26) les relations « troubles » que l'homme entretient avec ce que Giono-Noé appelle le « *fond des choses* » (*Noé*, 676). Or, il y a l'indétermination et la glu des choses (les monstruosité du monde naturel et les abîmes du cœur humain) mais il y a aussi la glu et les sommations du mot *choses*. Dans le premier chapitre, capital, le critique prend le parti de ce « mot-omnibus » (35, 50) et omniprésent pour étudier, sur trois axes différents (communication, narration, relation entre signe et référent), ses effets dans et sur le texte. C'est ensuite « la matière indifférenciée de la boue » (26) qui retient l'auteur. Dans *Colline* et *Regain* la boue et le blé sont les deux pôles qui structurent l'imaginaire gionien de l'élément *terre*. Mais l'antithèse Pan/Déméter est dépassée dès *Le Grand Troupeau* et

3 C'est l'une des significations de l'incipit de *Pour saluer Melville* : « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite. » (*Melv.*, 4).

*Jean le Bleu* : s'y déploient déjà le dynamisme et la liberté créatrice d'une imagination chtonienne à nulle autre pareille, laquelle évoluera encore après guerre. Le troisième chapitre étudie « contagion et abjection » dans *Le Hussard sur le toit*. Dans ce texte surtout parce que « l'abject », au sens que Julia Kristeva a donné à ce mot, y brouille « les limites essentielles qui séparent la vie et la mort, l'humain et l'animal, le sujet et l'objet » (65). Et parce que la contagion cholérique affecte l'œuvre même qui mime les désordres de la maladie par les désordres du texte (expansion, indifférenciation, convulsion, ironie). Le quatrième chapitre réfléchit « l'interaction du monstrueux et de l'humain » dans *Le Poids du ciel* et *Fragments d'un paradis*. De l'essai au roman, donc de 1938 à 1944, les métamorphoses de l'animal fantastique (raie monstrueuse, calmar géant) accompagnent et accomplissent les métamorphoses de l'œuvre « d'une manière à l'autre, d'une poétique à l'autre » (79). « Bestiaires », c'est le titre (au pluriel) du chapitre 5, étudie « la présence de diverses formes de bestialité sous des apparences humaines » (26) tout au long de l'œuvre du « romancier » : force est de constater que, de Pan aux *Chroniques*, un fil (d'Ariane) conduit au labyrinthe borgésien des dix-neuf portraits d'animaux réunis dans *Bestiaire*. Au chapitre 7, le critique part à la rencontre de quatre Minotaures qui incarnent la force primitive de la terre-aurine au cœur du monde social : Maudru (*Le Chant du monde*), Marceau (*Deux cavaliers de l'orage*), M., Pierre de (*Le Moulin de Pologne*), Murataure (*L'Iris de Suse*). Blocs de forces incomplètement détachés de « la Grande Force » (Laurent Fourcaut), aussi vulnérables et pitoyables que terrifiants, leur solitude ne parle-t-elle pas de la nostalgie d'une unité perdue et de la solitude de l'artiste ? Dans le chapitre précédent, Denis Labouret s'était interrogé sur l'importance accordée à la chasse et aux chasseurs par un romancier qui ne fut « chasseur », en un tout autre sens, qu'au Comptoir d'escompte de Manosque. Dans la ligne de mire du critique cynégète, successivement, les manières de chasser des personnages gioniens (une typologie en est proposée) ; les manières de raconter ces chasses (une page très suggestive sur Bobi, héros mythique tissu de Pan et d'Orphée mais aussi d'Orion, ce géant chasseur en quête de lumière) ; les manières de chasser les signes autrement dit de lire un texte (quand les *indices* ne suffisent pas à « trouver » le sens mais qu'il faut imaginer « la chose » à partir de *traces* comme une empreinte dans la boue ou du sang sur la neige). L'ultime chapitre de cette première

partie boucle la boucle sous les auspices d'Emmanuel Levinas : au lendemain de la guerre (avec *Le Hussard sur le toit* et les premières *Chroniques* jusqu'aux *Grands Chemins*), « c'est autour de la représentation du *visage* et de l'impossible *face à face* que se cristallise en particulier cette question d'une humanité dont la *vérité* se dérobe » (26).

La deuxième partie, « Anachronies », s'intéresse au traitement (aux « détours ») du et des temps dans l'œuvre de Giono. Car ce « mécontemporain » (Péguy) épris de liberté, ce "Hussard" antimoderne (confronté à Nimier dans l'antépénultième chapitre de la partie) n'est pas seulement un grand rêveur d'espaces. La question des temps est tout aussi importante dans son œuvre : temps d'avant le temps, temps historique, temps du récit. C'est ainsi que le premier chapitre examine la « question centrale » (197) de *Que ma joie demeure*, « celle de l'incompatibilité entre la joie et le temps ». Le second volet s'intéresse à l'*écriture* polémique de textes parus entre 1936 et 1939 : *Les Vraies Richesses*, *Refus d'obéissance*, *Le Poids du ciel*, *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*, *Précisions*, *Recherche de la pureté*. Il les réexamine en les inscrivant dans un mode de discours codifié qui posséderait des « vertus créatrices » (220) dont « Jean le Rouge » aurait su tirer parti : force des images, dialogisme, théâtralisation ironique du discours adverse. En somme, l'expérience de l'écriture polémique aurait enrichi la tessiture vocale du romancier et ouvert « des perspectives inédites, qui annoncent les *Chroniques romanesques* » (233). Bien qu'on le sente circonspect quant au contenu idéologique des écrits polémiques de Giono, et c'est sans doute la raison pour laquelle il s'intéresse surtout à leur écriture, Denis Labouret, dans le chapitre suivant, se refuse à « condamner globalement » (244) l'imagination utopique des *messages* pacifistes, et surtout du *Poids du ciel* : « Passé le temps de l'utopie, quand la lecture de Hobbes et de Machiavel aura effacé les derniers vestiges du modèle paysan et du pacifisme militant, cet esprit ne cessera de féconder l'œuvre de Giono, des atopiques *Fragments d'un paradis* à l'hétérotopique *Bestiaire* » (245). Le chapitre 4 de cette deuxième partie est l'un des plus beaux morceaux de ce livre qui n'en manque pas. Quoique privé de l'illustration sonore qui accompagna la conférence donnée à Manosque le 28 juillet 2012, le lecteur de ces pages critiques ne doutera pas que le romancier voulut aussi parler en musicien : en tout cas, « trouvant dans la musique un refuge contre les maux de la modernité » (27), Giono a écouté du Mozart,

écrit sur Mozart, fait du Mozart : « Bénis les temps qui ont contenu Mozart ! ». L'avant-dernier chapitre de cette deuxième partie est consacré aux *Récits de la demi-brigade*, lus ici comme un « laboratoire » (302) qui, après *Le Bonheur fou*, permettrait à Giono de repenser « l'articulation du politique et du romanesque dans des récits de fiction » (301). Ce n'est donc pas un hasard si Machiavel et Balzac (*Les Chouans*<sup>4</sup>) sont si présents dans ces récits écrits à demi-mots. Intitulé « Chroniques anachroniques : Giono chroniqueur de presse », le dernier chapitre réhabilite (en partie) les chroniques journalistiques que Giono écrivit au cours des vingt dernières années de sa vie. Du moins y est-il montré que ces textes ne méritent ni ostracisme ni haussements d'épaulé. Loin d'être marginaux dans l'œuvre, ces textes constitueraient « un creuset où se mêlent très librement les styles et les tons » (323). Denis Labouret récuse aussi, et à juste titre, le reproche de « passéisme » parfois adressé à ces chroniques de presse : « Giono n'oppose pas tant au monde moderne l'âge d'or d'un passé idéalisé qu'un art de vivre et de jouir au présent. » (321), or, « le vrai présent », le présent sensible du bonheur personnel, est « *inactuel* ».

La troisième partie, « Discordances du récit », est consacrée à quelques-unes des composantes formelles d'une narration multiforme et en perpétuelle transformation. La question des voix narratives dans les *Chroniques romanesques* vient en premier. Ce sont là des pages remarquables sur la bigarrure énonciative dans *Noé*, les ambiguïtés du récit délégué au narrateur bossu du *Moulin de Pologne*, « la scission de la voix narrative » (331) dans *Les Âmes fortes* comme dans *Un roi sans divertissement*. Suit une étude sur les parenthèses (leur prolifération dans les *Chroniques* et romans d'après-guerre atteint un paroxysme dans *Noé*). Les ruptures de la ligne discursive produites par ces excroissances sont d'abord intéressantes parce qu'elles s'opposent à « la dictature de la linéarité » (350) : elles jouent donc un rôle non négligeable dans la poétique des « bâtons rompus » sur laquelle il sera fait retour. Mais, par ce qu'ils donnent à entendre, ironiques ou mélancoliques, les apartés contenus dans certaines parenthèses sont loin de constituer des énoncés de second plan. Denis Labouret souligne ainsi que, parmi un grand nombre de fonctions

4 La question de la ligne de partage entre guerre et brigandage est déjà bien présente dans *Les Chouans*. Balzac rappelle ce qu'était une demi-brigade et un chef de demi-brigade dès le premier chapitre intitulé « L'embuscade ». Notons aussi que l'un des protagonistes du roman balzacien s'appelle « Clef-des-Cœurs ».

possibles (elles sont dûment répertoriées), le « débrayage syntaxique de la parenthèse » (349) peut enclencher des petits « démarrages » qui en disent long sur ce que l'auteur a sur le cœur (et, parfois, il en a gros). Au point que « les deux arcs typographiques des parenthèses-signes » (338), avec leur protectrice rondeur « de bulle, de voûte ou d'arche » (356), peuvent avoir valeur de... refuge. Le critique revient ensuite sur le « déchirement de la puissance narrative partagée entre l'attrait de l'omniscience et la conscience de ses limites » (335) dans un chapitre intitulé « Jeux de roi » également dédié à l'admirable chronique de l'automne 1946. Le plaisir est grand de lire cette étude qu'alimentent les travaux de Johan Huizinga sur *Homo ludens* et de Roger Caillois sur les jeux dont les hommes aiment à se divertir. La « dialectique de l'avarice et de la perte » (passion de posséder *versus* passion de l'abîme) se trouve au cœur du chapitre suivant, tout entier consacré à *Noé*. Dans ce *livre-monstre*, le romancier semble chercher à « saisir les images à l'état naissant, en remontant à leur source pour épouser le mouvement de leur devenir » (382). Attentif aux *traces*<sup>5</sup> inscrites dans le texte, le critique, quant à lui, tente de comprendre le fonctionnement (et les jeux, encore eux) de l'« imagination tératologique » d'un « auteur-monstre » (375) : une imagination « en acte » (386) qui va de l'excès au manque en passant par le mélange : de « l'hypertrophie » (emboîtement d'histoires multiples, multiplication des amorces narratives, grouillement de vies imaginaires, catalogues, inventaires...) à « l'atrophie » (phrases amputées, « langues sans chien » (*Noé*, 681), « baisers sans *arrière-pays* », odeurs incompréhensibles...) en passant par la « dystrophie » (construction de personnages hybrides comme Adelina White ou Empereur Jules). Séduit par la fécondité des récits brefs, Denis Labouret introduit ici deux nouveaux articles concernant le genre de la nouvelle et son renouvellement dans l'œuvre de Giono. Le chapitre 21 se concentre sur les silences de la nouvelle, silences qui ouvrent « sur la monstruosité d'un monde et d'une humanité qui ne se laissent pas aisément nommer, mais aussi sur une œuvre au travail, perpétuellement remise en chantier » (396). Le chapitre 22 (« Le "100 mètres haies" d'un coureur de fond ») revient sur la fonction expérimentale des nouvelles réunies dans *Les Récits de la demi-brigade* et *Faust au village*. Il est vrai que la poétique du silence et du désordre fait

5 On pense à la poursuite de M. V. par Frédéric II dans *Un roi sans divertissement*. On notera les quatre occurrences du mot « trace(s) » en *Roi*, 494-496.

qu'un certain nombre de récits sont demeurés inachevés : c'est le cas pour *Dragoon*, roman pour lequel Giono a accumulé des matériaux divers et rédigé deux esquisses, en 1965 puis en 1967. Mais là encore, l'écrivain, de son propre aveu, a voulu écrire, pour se distraire, un roman qu'il ne savait pas écrire sur « l'articulation du romanesque et du mécanique » (415), sur le croisement d'une passion monstrueuse (l'inceste) et de ce qu'il appelle la « féerie moderne<sup>6</sup> ». La machine appelée "Dragoon", c'est un engin monstrueux destiné à fabriquer routes et autoroutes, c'est le désir d'un "monstrueux objet", c'est le roman lui-même qui abolissant les choses par les signes, s'auto-détruit. Quant au *Moulin de Pologne*, dernière étape de la partie médiane, ce roman « s'achève, mais après de longues hésitations et beaucoup de fausses pistes » (28), sur un point final éminemment problématique, entre transparence et opacité. La fin de ce roman du destin congédie la compétence du narrateur et remet en question le modèle clos du roman-destin.

En fin de parcours, Denis Labouret n'a pas voulu se fendre d'une « belle synthèse logique » (28) brandie comme un trophée. L'objectif principal que le critique s'était assigné (ne pas cantonner Giono dans le statut de romancier) a été atteint. Encore plus important peut-être, les études réunies ont exploré « la dynamique et la complexité » d'une œuvre que l'inventeur d'histoires (et l'« [a]mate<sup>7</sup>ur d'abîmes<sup>7</sup> ») nommé Giono a écrite à *bâtons rompus*. Cette « méthode des bâtons rompus, ou des rapports, comme disent les peintres » (*Par.*, 913), théorisée et illustrée par le capitaine de *L'Indien* au chapitre IV de *Fragments d'un paradis*, est maintenant étudiée dans les dialogues des personnages puis dans le discours du romancier. C'est dans *Noé* surtout, mais dans les autres *Chroniques romanesques* aussi, que l'écrivain a mis en œuvre cette méthode qui « déjoue les contraintes du récit linéaire » (464) au moyen de procédés minutieusement étudiés chapitre après chapitre : « verticalité de la métaphore, mouvement cyclique de la rêverie, tentation régressive de la mémoire, pulsions digressives de la libre association... », usage du mot *chose*, digressions antilinéaires des parenthèses, pandémoniums et lacunes, ruptures énonciatives et syntaxiques, « superposition des espaces diégétiques » (379)... C'est là que l'écrivain a assouvi son

6 Voir Notice de *Dragoon* par Henri Godard : vi, 1120 et 1130.

7 Formule que le narrateur de *Noé* emprunte à Samivel pour se l'appliquer à lui-même (*Noé*, 719).

goût des profondeurs, son goût pour « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (*Noé*, 676). Là qu'il a superposé au « système de référence<sup>8</sup> » réaliste un système différent, à la fois esthétique et thérapeutique, analogique et « magique » (*Noé*, 705). Là que « l'enquête existentielle » (457) s'est approchée au plus près de la vérité qui se dérobe... Là que Giono a parlé « en peintre » (*Roi*, 480). Et là, comme le dit le narrateur premier d'*Un roi sans divertissement*, c'est « très beau ».

Parfaite connaissance de l'œuvre et de l'ensemble de la critique gionienne, à commencer, pour celle-ci, par les pionniers de la « Bibliothèque de la Pléiade ». Amarrage à quelques-uns des grands textes contemporains, ceux d'Emmanuel Levinas et Paul Ricœur parmi beaucoup d'autres, mais petits « démarrages » très personnels et suggestifs. Volonté de suivre ces fils qui relient l'une à l'autre les deux « manières » de Giono. Choix de textes et de thèmes qui bénéficient d'un supplément d'admiration, mais aussi de *choses* moins connues, réhabilitées sinon exhumées, et de curiosités on ne peut plus instructives, qu'elles soient, pour s'en tenir à deux d'entre elles, cynégétiques ou pogonologiques<sup>9</sup>. Parti il y a plus de trois décennies à la rencontre des monstres et monstruosité qui hantent l'« œuvre-labyrinthe » (147) du monstrueux conteur, Denis Labouret n'a cessé d'obéir – joyeusement, hardiment – à la recommandation du capitaine de *L'Indien* dans *Fragments d'un paradis* : « Regardez et profitons de la chose. » (*Par.*, 975). On sent bien qu'il aime l'œuvre de Giono parce qu'elle s'expose aux risques de l'imaginaire. Il sait que lire, « c'est aussi construire, imaginer, rêver » (144), et pas seulement « trouver ». Chacun des textes constitutifs de la somme proposée est parfaitement clair et structuré, mais jamais au détriment de la complexité et des nuances. Le livre est bien un « parcours », mais ouvert, plutôt qu'un discours fermé visant à l'achèvement. D'ailleurs, à la science, le critique sait adjoindre le brin d'absinthe de l'humour et son humilité finale n'est pas feinte. Chasseur sachant se garder « de l'illusion d'une « prise » du sens » (145), on peut le croire sur parole quand il se dit tout disposé à parler de ses chasses – à *bâtons rompus* – avec d'autres lecteurs. L'auteur de *Giono*

8 *Roi*, 480-481, *Noé*, 620.

9 Du grec *pôgôn*, « barbe », précise une note (p. 182).

*au-delà du roman* s'est en effet donné pour enseigner la destination à laquelle le Bobi de *Que ma joie demeure* ne parviendra jamais : "Au rendez-vous des chasseurs".

Jacques LE GALL

\*  
\* \*

Alain ROMESTAING (dir.), *Lectures de Giono : Les Âmes fortes*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, « Didact Français », 2016, 232 p.

L'ouvrage se compose de quatre parties : « Contexte », « Intertextes », « Vues d'ensemble » et « Gros plans ».

Alain Romestaing, dans une introduction riche et précise, donne une vue d'ensemble du volume sous le titre « Cette histoire dont je ne connais pas le secret » (dédicace des *Âmes fortes* à Robert Ricatte) en montrant la complexité de l'œuvre, qui constitue une révolution romanesque. L'économie de l'ouvrage, la diversité des approches, le contenu des contributions bénéficient d'une présentation aussi détaillée que pertinente.

Dans la première étape, « Contexte », Michel Gramain présente et analyse la réception du roman lors de sa publication, à partir des comptes rendus critiques publiés dans la presse. Il montre comment la rupture qu'opère cette œuvre avec la tradition romanesque a échappé aux contemporains. L'ostracisme dont Giono était victime de la part du Parti communiste français entre en ligne de compte. Par ailleurs, la « révolution copernicienne » de l'écriture opérée par rapport aux œuvres d'avant-guerre déconcerte plus qu'elle n'attire. La façon dont les personnages, tout en semblant se dévoiler, conservent leur part de mystère, la façon dont le récit résiste, avec les deux versions inconciliables, séduisent

cependant certains critiques, même s'ils ne manquent pas d'évoquer des difficultés de lecture.

Jacques Mény montre, dans « Un autre récit de genèse », que les *Chroniques romanesques* ne sont pas, comme il est dit dans le tome III de la « Bibliothèque de la Pléiade », de la « littérature alimentaire », des « contes américains » rédigés pendant les pannes d'écriture du *Hussard sur le toit*. En se fondant en particulier sur la correspondance de Giono avec Blanche Meyer, ensemble de documents qui n'étaient pas accessibles au moment de la publication du tome III, Jacques Mény établit clairement que les *Chroniques* ne sont ni des œuvres alimentaires ni une diversion par rapport à la rédaction du *Hussard*, mais une arme dans l'entreprise de Giono pour reconquérir son public, à tel point qu'il pense même y intégrer les romans de la geste d'Angelo. Avec ces *Chroniques* allègres et ludiques, qu'il juge aussi amères et cruelles, il sait qu'il est désormais « l'égal des plus grands ».

Dans la rubrique « Intertextes », Elena Zamagni étudie *Les Âmes fortes* sous le signe de Machiavel, en abordant les « Jeux de masques et artifices du paraître ». Quand il redécouvre Machiavel dans les années d'après-guerre, Giono y lit avant tout une analyse de la puissance et de la cruauté des passions humaines. L'article montre, par le jeu de l'être et du paraître, que le masque de Thérèse n'est pas un simple mensonge de surface. Non seulement elle imite ce qu'elle n'est pas, mais elle produit du faux avec le vrai.

Anne-Yvonne Julien fait découvrir dans l'œuvre « Le pays de l'amour-propre ». Elle montre comment *Les Âmes fortes* se rattachent à la lecture que fait Giono des moralistes du Grand Siècle et de Vauvenargues en particulier. Le roman peint l'affrontement de deux démesures, le combat de deux folies, celles de Thérèse et de M<sup>me</sup> Numance. Ces passions sont parfois commentées par des sentences brèves, d'autant plus remarquables qu'elles sont exprimées en langue classique dans un roman qui fait le choix majoritaire de la langue parlée. La dénonciation de l'amour-propre comme force aliénante, à la manière de La Rochefoucauld, est cependant contrebalancée par une réhabilitation des passions et de l'énergie vitale qui en naît. L'amour de soi peut être source d'une force créatrice. Ainsi, l'énergie fabulatrice de Thérèse, sa vigueur orale lui font occuper l'espace énonciatif de la veillée funèbre.

Le titre de l'article de Jean-Paul Pilorget, « *Les Âmes fortes* – Par-delà bien et mal », évoque la figure de Nietzsche. Il s'agit de s'intéresser d'abord à l'indécidabilité du bien et du mal. Non seulement Giono, avec deux versions inconciliables des événements, met à mal la notion de vérité, mais il interroge les normes morales dans une société qui les bafoue sans cesse ou dans un état présocial (« le village nègre ») qui brouille les notions de bien et de mal. Thérèse apparaît tantôt comme une victime tantôt comme une manipulatrice cynique. De plus, le récit, au fur et à mesure, oscille entre immoralisme et amoralisme, le mal apparaissant comme « la chose naturelle », dans une nature indifférente aux catégories morales. De ses lectures de Pascal (dont il laisse toute transcendance), Hobbes et Machiavel, Giono voit l'homme naturellement mauvais, la société ne faisant que masquer sa sauvagerie et sa cruauté. Thérèse se situe au-delà du bien et du mal, elle existe par sa seule volonté de puissance. Les âmes fortes se distinguent par leur orgueil, leur égoïsme foncier, leur démesure. Honorabilité et bonne conscience sont des façades et font partie de la stratégie de domination mise en œuvre. Face à Thérèse, M<sup>me</sup> Numance est une autre âme forte. Elle aussi vit une passion dévorante : posséder totalement Thérèse. Celle-ci se nourrit de l'amour que M<sup>me</sup> Numance lui donne. Mais la férocité est aussi chez les Numance. Et M<sup>me</sup> Numance finit par échapper à Thérèse en disparaissant. Les deux femmes se ressemblent : l'objectif des « âmes fortes » n'est-il pas de faire de leur vie une œuvre d'art ?

André-Alain Morello rapproche *Les Âmes fortes* de l'œuvre de Pirandello. Il évoque la communication de Maria Rosa Palermo di Stefano au colloque du centenaire d'Aix, qui montre combien Giono, dans *Noé*, est proche du Pirandello de *Six personnages en quête d'auteur* : elle a ainsi ouvert une nouvelle voie de recherche. Roman multiple, *Les Âmes fortes* juxtapose une nouvelle, « La veillée », un récit stendhalien, romantique, et un mélodrame se transformant peu à peu en roman noir. Tout se passe comme si Giono voulait associer en un même récit deux de ses écrivains préférés, Machiavel et Stendhal. André-Alain Morello rappelle que le reproche fait aux *Âmes fortes* d'être un roman pluriel avait déjà été fait, par exemple, en 1930, aux *Aventures de Jérôme Bardini* de Giraudoux, roman hétérogène, elliptique, qui doit beaucoup à *Feu Mathias Pascal* de Pirandello. Le roman pluriel est le roman de la vérité plurielle, qui marque la destruction de la vérité une et transcendantale.

*Les Âmes fortes* est à mettre en parallèle avec *La Mentreuse* de Giraudoux et le *Mentir-vrai* d'Aragon, autres textes qui renouvellent l'organisation des voix narratives. Par ailleurs, *Les Âmes fortes* peut être appelé un roman-théâtre. Depuis *Un roi sans divertissement*, les *Chroniques* se caractérisent par leur unité orale : comme le dit Henri Godard, des personnages d'une même communauté se racontent l'un à l'autre des histoires, sans que soit indiqué le nom de celui qui prend la parole. Comme aucun narrateur extérieur ne détient une quelconque autorité, personne ne peut trancher entre des versions contradictoires quand elles apparaissent. Les personnages sont livrés à eux-mêmes, le texte narratif se rapproche du texte théâtral. Cela est renforcé par le fait que, comme le dit Mireille Sacotte, « le monde des *Chroniques* est un théâtre ». En effet, les personnages secondaires « regardent en connaisseurs le spectacle donné par les grands premiers rôles ». Nous sommes dans un théâtre et le texte, comme chez Pirandello, nous invite à passer dans les coulisses, à découvrir des jeux de miroirs et des symétries inattendues, ici avec deux couples, comme dans *L'Échange* de Claudel. L'« immoralisme » des *Âmes fortes* se rapproche de l'« humorisme » de Pirandello : une vision pessimiste de l'humanité où dérision et comique remplacent pitié, désolation ou mépris. L'esthétique des *Âmes fortes* n'est pas éloignée des « masques nus » du théâtre de Pirandello, en particulier dans *Chacun sa vérité* ou dans *Les deux visages de M<sup>me</sup> Morli*. Des rapprochements sont également faits avec d'autres pièces de Pirandello et André-Alain Morello propose des pistes pour explorer les symétries entre l'œuvre de Giono et celle de Pirandello.

La troisième partie, « Vues d'ensemble », s'ouvre sur un article de Laurent Fourcaut, intitulé « *Les Âmes fortes* : une aventure tragique de l'écriture ». Laurent Fourcaut propose, pour mieux comprendre ce roman, de le situer par rapport à la « première manière » de Giono. Il rappelle que, pour l'écrivain, le monde est un magma de forces aveugles au sein d'un creuset, dont la meilleure image est celle de la vulve du calmar géant de *Fragments d'un paradis*, qui absorbe et reproduit les êtres en un cycle de mort et de vie, la mort individuelle n'étant qu'un retour fusionnel dans la matrice du Monde-Mère. Laurent Fourcaut rappelle les deux attitudes face à cette roue, l'aspiration à rentrer dans son indifférenciation, la « perte », et le refus de s'abandonner à ce désir, l'« avarice », termes utilisés par Giono dans *Noé*. La plupart des personnages gioniens se

comportent en avarés et jouissent de la perte désirée par procuration : la plus parlante illustration en est le « théâtre du sang » évoqué dans *Deux cavaliers de l'orage*. Après avoir rappelé ces deux notions qui ont guidé nombre de ses recherches, Laurent Fourcaut présente son projet : étudier l'originalité de la dialectique perte/avarice dans *Les Âmes fortes*. La nature est absente du roman. Les lieux, Châtillon, le « village nègre », sont des espaces clos, des théâtres, variantes du « théâtre du sang ». Seule, M<sup>me</sup> Numance, qui est en plein un être de la perte, est en relation avec la nature. Le thème du miroir fait écho à *Que ma joie demeure* : « Le monde est mort comme un miroir ». Le « monde » de Thérèse est celui que définit sa parole, la « nature » n'est qu'un mot, et c'est précisément dans cette nature que M<sup>me</sup> Numance disparaîtra et lui échappera. Le monde réel étant fermé au désir de la perte, il ne reste à Thérèse que son art. Il en est de même pour l'auteur. Il produit un contre-monde, un univers de papier, qu'auparavant il « naturalisait ». Il reste cependant des lieux en proie au mouvement : l'auberge de Lus, celle de Châtillon, avec ses labyrinthes à la Piranèse, dans lesquels on peut se perdre comme dans le monde réel. L'écriture produit des mondes à volonté et peut donc mimer à la fois l'avarice et la perte. Laurent Fourcaut montre ensuite comment Giono *remplume* son texte grâce à l'intertextualité. Par ailleurs, certains personnages peuvent être vus comme des autoportraits de l'auteur : ainsi M. Numance face à son billard abîmé, où il joue tout seul, de façon difficile, mais réussissant des « choses très jolies ». Quant à Firmin, véritable tique qui boit le sang de la personne sur qui il se pose, et Réveillard, qui combine tout, ils sont d'autres figures de l'auteur. Mais c'est surtout à Thérèse que Giono délègue sa fonction. La machine à coudre dont elle rêve, qui fait ses points à toute vitesse, peut être lue comme une métaphore de l'écriture. D'autre part, à plusieurs reprises, elle souffle leur rôle à différents personnages : Artemare, la femme Laroche et surtout Firmin. Giono crée avec Thérèse un personnage cruel, capable d'imiter les sentiments : il met ainsi en scène le « théâtre du sang ». Le roman fourmille de mots en rapport avec le théâtre, de même qu'avec les jeux de cartes : la machine tourne. Avant d'être une figure de la perte, M<sup>me</sup> Numance a d'abord été une figure de l'avarice dans le premier récit de Thérèse. D'ailleurs elles sont toutes deux des personnages interchangeables, ayant une même aspiration à se fondre dans le monde indifférencié. Quant à l'auteur, il jouit de la perte par l'entremise de

ses personnages en ruinant l'illusion romanesque. Il éprouve le vertige de s'aventurer à perdre cette planche de salut. Et comme l'Artiste des *Grands Chemins*, il n'hésite pas à montrer le dessous des cartes. Quand Giono rédige *Les Âmes fortes*, *Le Hussard* est en panne. L'auteur se lance dans la rédaction d'un livre-désert qu'il peuple de toutes pièces et où il assume tous les rôles.

« Le romantisme des *Âmes fortes* », tel est le titre de l'article de Jean-Yves Laurichesse. Si le romantisme et l'imprégnation stendhalienne caractérisent *Le Hussard*, ne serait-il pas tentant de voir dans les *Chroniques* un contrepoint antiromantique dominé par une vision pessimiste de la nature humaine, se demande Jean-Yves Laurichesse. Cependant, la frontière entre les deux massifs n'est pas aussi étanche qu'on pourrait le croire. Il s'agit de voir comment, sur le fond prosaïque d'une petite ville de province, se détachent le « sublime tendre » de la passion et le « sublime noir » du crime, et comment Giono s'emploie à brouiller les cartes. La « petite ville méchante » de Châtillon est décrite par Giono à travers ses lectures de Balzac et de Stendhal. Le tableau animé de la vie d'une auberge au XIX<sup>e</sup> siècle, la peinture des ressorts sociaux et moraux de la ville, le rôle de l'argent, la figure de l'usurier féroce doivent beaucoup à Balzac. Mais l'ironie avec laquelle sont dépeints les bourgeois de Châtillon est stendhalienne, en particulier avec cette manière d'épingler, en italique, une expression qui, à elle seule, condense toute l'hypocrisie sociale. Des comparaisons sont établies avec la description de Verrières au début de *Le Rouge et le Noir*. Le tableau de la société châtillonnaise que donne Thérèse au début de son deuxième récit fait d'elle une romancière réaliste qui sait percer les apparences sociales. L'objectif de Giono n'est toutefois pas celui de Balzac ou de Stendhal. Il s'agit d'une part, d'effectuer un voyage dans le temps, d'autre part, de faire une satire toujours actuelle du culte de l'argent et des apparences. Le tableau de la « petite ville méchante » permet de faire jouer le contraste entre médiocrité et sublime autour de l'histoire de M<sup>me</sup> Numance et de Thérèse. Robert Ricatte avait suggéré que le désir « triangulaire » unissant M. Numance, M<sup>me</sup> Numance et Thérèse pouvait être lu comme une transposition des relations entre le comte Mosca, la duchesse Sanseverina et Fabrice del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*. Jean-Yves Laurichesse poursuit cette étude de l'œuvre stendhalienne. Le lien unissant M<sup>me</sup> Numance et Thérèse peut être rapproché de celui

qui unit la bourgeoise M<sup>me</sup> de Rênal au plébéien Julien Sorel, dans *Le Rouge et le Noir*. Les analogies entre les deux scènes de rencontre sont frappantes. Jean-Yves Laurichesse établit un autre rapprochement avec la situation de *Lamiel* : le sentiment qu'éprouve la duchesse de Miossens pour la jeune paysanne Lamiel ressemble beaucoup à celui de M<sup>me</sup> Numance pour Thérèse. La peinture de la passion, grâce à la focalisation tournante, permet d'entrer dans la subjectivité des deux femmes. Le lexique utilisé par Giono se fait l'écho de celui de Stendhal et certains marqueurs, telle l'expression "au comble du bonheur", montrent que Giono a bien lu Stendhal. Plus que du sublime tendre de *La Chartreuse*, c'est du sublime plus énergique du *Rouge* qu'il se souvient. Quant au sublime « noir », il se développe dans la dernière partie du roman, quand Thérèse se pose en héroïne du mal. Thérèse est un personnage romantique, qui pleure quand on lui lit un extrait de *Jocelyn*, qui se moque de l'argent, mais qui incarne aussi la puissance fascinante du mal, souvenir des *Chroniques italiennes* ou du personnage de Vautrin. La Thérèse noire participe pleinement d'un romantisme de l'affirmation du moi, d'un imaginaire de la toute-puissance se développant dans le monde social. Giono ne choisit pas entre les deux régimes du sublime romantique : le petit roman sentimental du début est contredit par la dernière prise de parole de Thérèse. De même, M<sup>me</sup> Numance apparaît au début comme une prédatrice et Giono a commenté sa générosité comme étant une passion « féroce et égoïste ». Le romantisme noir qui s'insinue partout n'est pas pour autant la voix de la vérité. *Les Âmes fortes* est un roman paradoxal qui fait vaciller tous les repères du lecteur et qui affirme l'absolue liberté éthique et poétique de l'auteur.

Agnès Castiglione aborde, à travers la vie de M<sup>me</sup> Numance, la bonté et la générosité dans l'œuvre de Giono. Elle se propose d'en voir les paradoxes. Le couple Numance fait partie de ces êtres enclins au bien, pétris de dévouement et de bienfaisance désintéressée qui peuplent l'œuvre de Giono, et dont le modèle est Jean-Antoine, le père. Celui-ci a légué à son fils l'image du guérisseur. Aussi la voit-on fréquemment : Jaume dans *Colline*, Toussaint dans *Le Chant du monde*, Bobi dans *Que ma joie demeure*, mais aussi le petit médecin français du *Hussard sur le toit*, et Angelo lui-même, tout comme Angelo III dans *Mort d'un personnage*. Dans toute l'œuvre, la bienfaisance suscite des personnages de protecteurs. Les couples ainsi formés abondent : les trimardeurs de « Solitude de la

pitié », les musiciens errants de *Jean le Bleu*, Amédée et Albin dans *Un de Baumugnes*, Antonio et Matelot dans *Le Chant du monde*, le Narrateur et l'Artiste dans *Les Grands Chemins*. . . La bienfaisance, elle, se traduit en un désir de protection qui atteint au sacrifice, de la Mamèche à Marceau. Il en est de même pour M<sup>me</sup> Numance. Un des effets les plus constants de cette bonté est la générosité, qui caractérise toutes les belles âmes venues des lectures de Stendhal. Il est rappelé que Robert Ricatte a signalé très tôt le stendhalisme des *Âmes fortes*. Agnès Castiglione montre les points communs entre M<sup>me</sup> Numance et Angelo. La générosité « miraculeuse » de M<sup>me</sup> Numance s'inscrit dans une lignée de personnages qui ont comme point commun de donner sans limite. Mais pour Giono, c'est là tout le contraire d'une vertu, c'est une passion dévorante. M<sup>me</sup> Numance reconnaît qu'elle peut se révéler « féroce » dans la dilapidation. Cet excès de générosité est signe d'orgueil, de démesure. Il s'agit de se perdre. Et les démesures de générosité conduisent à la catastrophe. Giono met au jour les ambiguïtés de la bonté, en lecteur de Machiavel : elle peut être inhumaine et elle peut faire le don de la mort. La rédaction des *Âmes fortes* s'accompagne de la lecture de Hobbes et son pessimisme se lit dans la peinture des personnages. Pour les Numance, au désir de la perte se joint le désir d'être authentiquement et intensément soi-même. La ruine est délectable. Elle procure un « vrai bonheur », semblable à celui que ressent Tringlot à la fin de *L'Iris de Suse*. M<sup>me</sup> Numance fait partie de ceux que M. de Théus nomme les « amis de la démesure » dans *Angelo*. Elle est d'un autre monde et affiche un regard lointain, qui est celui de l'Absente, celui de Julie de M., celui de Melville, celui du poète gionien. Si Thérèse peut être vue comme un avatar de l'Ulysse de *Naissance de l'Odysée*, par son art du mensonge revendiqué, M<sup>me</sup> Numance est, par la façon dont elle transfigure et réenchante le réel, par son désir d'infini, une figure du créateur.

La quatrième partie de l'ouvrage, « Gros plans », s'ouvre sur un article de Stéphanie Bertrand, « L'aphorisme dans *Les Âmes fortes*, une "force qui va" mal ? » L'usage que Giono fait de l'aphorisme dans *Les Âmes fortes* n'est pas celui des « romanciers moralistes », mais se rapproche du détournement proverbial ou du « dépaysement » aphoristique que pratiquaient les surréalistes des années 1920. L'aphorisme est présent dans les propos des personnages principaux et des personnages secondaires, des bourgeois comme des ouvriers. Certains sont de simples

reprises, d'autres, de savoureuses réécritures. Quel statut donner à ces « discours d'autorité » dans une fiction qui refuse l'autorité narrative ? Sur le plan éthique aussi, l'aphorisme détonne. Le titre du roman suggère la présence de personnages déterminés et combattifs, alors que les aphorismes sont souvent dans la négation et la péjoration. Pour Stéphanie Bertrand, l'écriture aphoristique dans *Les Âmes fortes* peut se lire à trois niveaux : elle participe à la caractérisation souvent ironique du personnage, elle questionne le lien problématique du romancier à l'engagement en littérature, elle permet de définir une écriture qui refuse l'extraordinaire au profit du commun. Un proverbe permet souvent de conclure une tirade ; parfois, par des images, il est ancré dans le concret ; un troisième type concerne des tournures généralisantes inventées. L'aphorisme met au jour le code social et moral des classes auxquelles appartiennent les personnages. On y voit le bon sens populaire qui valorise la prudence, la patience, la lucidité, le courage. Mais les énoncés sont souvent formulés dans des tournures négatives et donnent à lire un certain immoralisme. Par ailleurs, alors que dans les romans du début du xx<sup>e</sup> siècle, l'aphorisme sert d'argument d'autorité pour conclure un propos, dans *Les Âmes fortes*, la polyphonie énonciative, la multiplication des points de vue contradictoires interdit cette lecture. De plus, on trouve souvent des aphorismes contradictoires ou des phrases généralisatrices inachevées qui mettent à distance toute autorité aphoristique. Bien que toute tentative conclusive apparaisse comme vaine, la tentation de l'œuvre à thèse est bien présente. Cependant, l'ambivalence des propos de Thérèse ne permet pas de voir en elle un éventuel porte-parole du romancier. L'écriture aphoristique participe pourtant pleinement à la force des personnages. Mais les principes généralisants qui sont tenus entraînent parfois des conséquences funestes. Thérèse est une force qui va, mais elle finit sa vie seule. L'aphorisme, enfin, évite une trop forte singularisation du personnage. L'esthétique de Giono refuse l'exemplarité et l'exceptionnel. Il ne se veut pas moraliste et ne cherche pas à délivrer de message. L'écriture aphoristique des *Âmes fortes* transcende la dichotomie bien/mal pour mettre en scène le lien tragique qui unit les personnages à leurs principes. Le romancier « banalise » le mal, certes, mais il humanise surtout chacune des âmes, fortes ou non.

Corinne von Kymmel-Zimmermann étudie « Les Âmes fortes au miroir : Narcisse et Prométhée ». Elle montre que, fondé sur l'affrontement

entre M<sup>me</sup> Numance et Thérèse, doublé par celui de Thérèse et le Contre, le récit se déploie en une partie de billard où tout se joue par la bande. Dans les *Chroniques*, forme et fond se répondent, alternant dérobage et dévoilement, « négatif » et « positif », qui se font face comme s'ils se situaient de part et d'autre d'un miroir. L'incompatibilité des épisodes peut être vue sous l'angle de rapprochements optiques : parallélismes, échos, symétries... Corinne von Kymmel-Zimmermann propose de lire la *Chronique* non pas seulement par le spectacle qu'elle offre, mais par les reflets qui s'y entrecroisent. Thérèse et M<sup>me</sup> Numance se regardent l'une l'autre, sont regardées par tous, se regardent elles-mêmes entre « vitres », « vitrines » et « glaces » qui parsèment l'ouvrage : elles deviennent le miroir tendu à une réalité qu'elles modèlent à leur guise, passant d'une découverte narcissique du « désir d'être » à la réalisation prométhéenne d'un « piège » efficace. Giono multiplie « les signes que le récit se fait à lui-même », échos, reflets plus ou moins ressemblants : motifs des auberges, des héritages à capter, avec un parallélisme de situations et une dissymétrie de perceptions. Les ressemblances narratives s'additionnent : les Charmasson précèdent les Numance, un Réveillard rappelle le « gros blond » évoqué par les commères, les personnages de M. Numance et de Rampal offrent des points communs, les difficultés pour habiller le « pauvre Albert » annoncent les complications du décès de « Nicolas, marchand drapier ». Ces variations rendent plus flous les contours de l'histoire racontée. Entre les robes à fanfreluche des dames de Châtillon et la robe grise de Thérèse, y a-t-il une différence ? Elles visent toutes à séduire. Tout se passe comme s'il existait deux vérités similaires de part et d'autre d'une ligne invisible. Il en est ainsi de Châtillon et de Clostre. Giono pensait également mettre en parallèle le personnage du curé et celui du pasteur. Ce flou qui accompagne le vertige du reflet est accentué par l'opposition entre le récit de Thérèse et le récit du Contre. Âmes fortes, elles sont les seules à pouvoir jouir de ce vertige sans jamais succomber *involontairement* à l'appel du reflet. Firmin voudrait aussi être une « âme forte », et il cherche à imiter l'homme de bien : il devient la réalité du reflet auquel il veut ressembler mais meurt sans avoir compris les stratagèmes des Numance ni l'acharnement de Thérèse. Les Numance, eux, n'imitent qu'eux-mêmes : leurs yeux se ressemblent étrangement, miroirs l'un de l'autre, miroir du monde qu'ils partagent. Thérèse apprend progressivement à suivre

son ardent « désir d'être » en se projetant dans l'image que lui tend M<sup>me</sup> Numance. Chacune découvre l'autre comme dans un miroir et tente de l'imiter jusqu'à lui ressembler ; elles sont simultanément elles-mêmes, leur reflet et le miroir qui tend l'image à celle qui regarde. Puis, au lieu de simplement refléter autrui, Thérèse apprend à devenir une sorte de Protée, en s'adaptant à celui qui la regarde. Il s'agit de devenir le reflet du désir d'autrui. Ultime métamorphose, elle devient enfin elle-même le miroir qu'elle tend à autrui : elle est un piège. Elle accepte d'être le vide impossible à combler, elle devient le miroir du monde, image de l'écrivain démiurge qui reflète dans son écriture le monde qu'il façonne. Elle est devenue la réalité absolue, créant ce qu'elle reflète et reflétant ce qu'elle crée.

Dans l'article de Jean-François Bourgain, il est aussi question des « Jeux du regard dans *Les Âmes fortes* ». Nombreuses sont les situations où les personnages se trouvent « comme au théâtre ». Le jeu est omniprésent et polymorphe. Jouer un rôle, c'est se jouer des autres, les manipuler. Dans la comédie du paraître, les bourgeois exhibent des apparences grossières, qui ne trompent que les regards complices. Firmin mène le jeu avec le talent d'un « mauvais acteur » face aux Numance qui ne sont pas dupes. Insolent et triomphant, puis humilié et vaincu, il est toujours médiocre. À ce monde de faux-semblants et de jeux truqués, le couple des Numance oppose l'image d'une transparence mystérieuse où l'être et le paraître semblent se confondre. M<sup>me</sup> Numance « sent tout » et « voit tout ». Son regard lointain témoigne d'abord de sa clairvoyance, mais aussi de sa capacité à se fixer sur soi et à occulter le monde qui l'entoure. Elle finit par se fondre mystiquement dans le bleu du ciel. Thérèse imite M<sup>me</sup> Numance, d'abord de façon spontanée et naïve, puis délibérée et maîtrisée. Elle s'exerce à imiter tous les sentiments sans rien sentir. En se mettant en vitrine, en exhibant son corps, elle réalise son chef-d'œuvre. Et elle guette. La Thérèse noire que rien ne peut satisfaire coexiste avec la Thérèse comblée du récit du Contre. Giono explore ainsi toute la gamme des jeux de regard : séduction, prédation, dérobade, suggestion et appel de l'ailleurs, voire du vide.

Cette quatrième partie se clôt par l'article de Marie-Anne Arnaud Toulouse : « D'avoir à être : la part des choses dans *Les Âmes fortes* ». L'auteur s'interroge sur le rôle actif dévolu aux objets dans la chronique. Le roman s'ouvre sur le cadavre du pauvre Albert, un être humain

devenu chose. Tout au long de son récit, Thérèse évoque de nombreux objets, montrant ainsi que Châtillon est cimentée par l'avoir et structurée par le paraître. Dans le combat contre Firmin, Thérèse utilise de façon héroï-comique divers objets : aiguilles à tricoter, bassines, écuelles et casseroles. La mécanique est un ressort du comique autant qu'un instrument du drame. L'argent, quand il devient un objet tangible, devient aussi un outil dramatique. La richesse qui se voit n'est pas toujours la vraie et la ville de Châtillon est une société de spectacle. Le vêtement, en particulier, y joue un rôle important. Quand il prend du ventre, Firmin perd toute maîtrise. Thérèse enceinte, en revanche, fait de son ventre un piège. C'est le Mignon, quand il agresse Thérèse, qui la conduit à se construire à partir des autres. Elle imite, puis fait de son corps une arme offensive. Quant à M<sup>me</sup> Numance, en donnant les choses, elle les fait échapper à la banalité du profit. La sacralisation les transfigure également, comme le montre l'échange du chypre et de la violette. L'usage des choses étalonne un système des êtres où des ordres quasi-pascaliens s'établissent : ordre de la chair et de la nature morte, ordre des forts d'esprit qui utilisent les choses comme des signes et les hommes comme des choses, ordre de la grâce de l'imagination enfin, où les choses servent aux cérémonies ou ne prennent corps que dans les mots d'un récit, ou bien cèdent la place à la nature dans laquelle M<sup>me</sup> Numance disparaîtra.

L'ouvrage est complété par une bibliographie établie par Laurent Fourcaut et Alain Romestaing, ainsi qu'une liste d'errata de l'édition « Folio » du roman.

Ainsi, pour aborder la « vérité plurielle » des *Âmes fortes*, l'ouvrage propose une lecture plurielle du roman. Étude de réception, histoire littéraire, stylistique, génétique, approches thématiques et génériques sont autant d'approches complémentaires pour mieux apprécier la complexité du récit et le génie de l'auteur.

Michel GRAMAIN

\*  
\* \*

Denis LABOURET, *Intérieur nuit : lire Les Âmes fortes de Jean Giono*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre-CNED, « Cours », 2016, 184 p.

« Mes compositions sont monstrueuses et c'est le monstrueux qui m'attire. » Cette citation du *Journal inédit* de Giono, en date du 12 avril 1946 (cité p. 11), ouvre l'ouvrage que Denis Labouret consacre à la lecture des *Âmes fortes*. Certes, l'épigraphe convient à merveille à ce « roman du monstrueux et des métamorphoses » (4<sup>e</sup> de couverture) et Denis Labouret connaît son sujet à merveille. Excellent spécialiste de l'œuvre de Giono, c'est précisément à cette question du monstrueux dans les *Chroniques romanesques* qu'il a consacré, en 1992, une thèse suivie de nombreux et remarquables travaux dont son dernier ouvrage, *Giono au-delà du roman*<sup>1</sup>.

Une introduction efficace et précise s'attache à présenter cette troisième "chronique" publiée en 1950. Denis Labouret en rappelle les dates de composition, éclaire la situation du Giono censuré d'après-guerre dont l'isolement social n'a d'égal que la prodigieuse fécondité créatrice et s'attache à dégager les caractéristiques de ce que Giono nomme "chronique", dont *Les Âmes fortes* lui semblent la parfaite illustration. Il en donne l'argument (p. 14) et dégage les cinq *actes* de cette narration alternée. Intéressant et novateur : il propose d'appeler simplement « la Narratrice » cette commère qui contredit – parfois mais pas toujours – Thérèse et que Giono dans ses carnets nomme "le Contre" : elle incarne « la fonction narrative dans son essence » (p. 16) ; un masculin n'est guère de mise au sein de ces voix exclusivement féminines. En explicitant son beau titre, *Intérieur nuit*, Denis Labouret dégage ensuite les enjeux du roman selon deux plans. Tout d'abord le cadre de la veillée funèbre, dans sa remarquable unité de lieu et de temps, constituée (au sens narratologique et théâtral) une *scène* d'intérieur par une nuit d'hiver. Ensuite, l'histoire

1 Denis Labouret, *Giono au-delà du roman*, Paris, PUPS, « Lettres Françaises », 2016, 483 p. Voir ici même (p. 135) la recension de cet ouvrage.

racontée propose un voyage dans le temps mais aussi dans l'insondable obscurité du « cœur humain » (p. 18). Innovation majeure : la vérité romanesque est désormais relative. Les personnages, qui se dérobent à toute appréhension claire et cohérente, sont des êtres de démesure assoiffés de puissance et de sang, des monstres saisis dans une composition elle-même monstrueuse. Voilà donc ces *âmes fortes* : Denis Labouret s'arrête pour finir sur le titre de la chronique. Il évoque certes *Les Âmes mortes* de Gogol que Giono admirait, mais la formule se trouve aussi sous la plume de moralistes comme Vauvenargues. Enfin, Denis Labouret fait état d'une découverte de Jacques Mény dans la bibliothèque de Giono (p. 22) : une définition de *l'âme forte* soulignée par l'écrivain figure sous la plume d'Armand Hoog préfaçant un ouvrage du cardinal de Retz.

La lecture des *Âmes fortes* s'engage ensuite au fil de sept chapitres dont les deux premiers situent précisément la chronique dans l'histoire de la littérature au xx<sup>e</sup> siècle et dans le parcours de création de Giono. Viennent ensuite l'examen des repères spatio-temporels, l'analyse des milieux, des procédés narratifs et de la conduite du récit, pour finir par l'étude des passions de l'âme, l'ensemble montrant « comment l'imagination de l'auteur ne joue avec la réalité sociale, historique et géographique que pour mieux célébrer ses propres pouvoirs » (4<sup>e</sup> de couverture). L'ouvrage s'enrichit encore d'une précieuse anthologie critique, d'une bibliographie commentée, d'une chronologie claire de la vie et de l'œuvre de Giono et d'une utile table de correspondance de la pagination entre les éditions de la « Bibliothèque de la Pléiade » et de la collection « Folio ».

Le premier chapitre analyse le contexte de parution du roman et sa réception. Il commence par souligner la grande nouveauté que représente un tel texte écrit en 1949 dans une époque entièrement dominée, après les années de l'Occupation, par la littérature d'*engagement* (Sartre et Aragon). Denis Labouret, qui connaît admirablement l'histoire du roman au xx<sup>e</sup> siècle, restitue la production littéraire de cet après-guerre qui entend en prendre en charge le tragique. C'est l'époque aussi d'une crise du roman qui entre dans "l'ère du soupçon". Par son regard pessimiste et ses innovations narratives, Giono participe bien à sa façon du contexte moral et esthétique de son temps, mais il rejette « l'embrigadement sartrien » (p. 25) et s'opposera toujours au « formalisme desséché » (p. 28) du Nouveau Roman ; « il choisit d'écrire *à contretemps* »

(p. 26) : rien de la dernière guerre dans les propos des narratrices des *Âmes fortes*. Comment est reçu le roman en cette époque d'ostracisme qui pèse encore sur Giono depuis la Libération ? L'accueil immédiat globalement favorable témoigne que « Giono sort du tunnel » (Pierre Citron, cité p. 28) : on note sa virtuosité et, comme Maurice Nadeau dans *Combat*, le profond renouvellement de l'auteur. Denis Labouret poursuit l'enquête au-delà de 1950 pour saluer les pionniers des études gioniennes et maîtres d'œuvre de la grande édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » qui commence en 1971 – ils figurent dans son Anthologie critique –, le regain d'intérêt dont bénéficie le roman depuis 1980 et signale son adaptation cinématographique par Raoul Ruiz en 2001.

C'est aux « aventures de l'écriture » que s'attache le passionnant deuxième chapitre qui entend restituer les genèses de la chronique. Une citation de Giono en épigraphe rappelle combien l'ennui fut pour lui « la grande malédiction de l'univers » (*Amr.*, 58, cité p. 35) : écrire c'est donc combattre l'ennui, ce que font les narratrices des *Âmes fortes* en racontant des histoires. Ce divertissement – au sens pascalien du terme – prend maintes formes dans l'œuvre de Giono pour qui « l'aventure de l'écriture » (p. 36) est une pratique constante et un puissant dérivatif. Or, dans ses *Chroniques romanesques*, il va très loin dans l'exploration et l'expérimentation. Denis Labouret le montre en suivant pas à pas les aventures de ce roman en devenir selon trois temps : invention du « récit de paroles » dans les nouvelles de *Faust au village* qui sous son titre de 1948, *La Chose naturelle*, exhibe déjà la noirceur de l'univers moral des *Âmes fortes* ; inflation d'un récit, celui de « La Veillée » formant diptyque avec « Le Mort » et découverte majeure d'un « contre-récit » capable *in fine* de rétablir la vérité des faits ; et enfin, trouvaille du principe de relativité appliqué au roman dans un dialogue *aporétique* : « À chacune sa vérité » (p. 45). Quant au titre, Denis Labouret montre qu'il est « le point d'arrivée du roman ». Avant lui, un autre titre, *Rien dans les mains*, exhibe l'art de l'illusionniste tout comme le texte lui-même qui manifeste, « dans leur élan imprévisible, les aventures de l'énonciation narrative » (p. 46).

C'est ensuite le cadre spatio-temporel – celui de la narration et celui de la diégèse – qu'analyse Denis Labouret. Il est pour une part référentiel : repères « réalistes » qui permettent de mesurer le travail de construction imaginaire du romancier. Si Giono y respecte le principe

d'écart qu'il s'est fixé entre XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, peu d'indices renvoient au temps de la narration et à son actualité : « Le Giono des *Chroniques* s'amuse à ignorer le présent pour sauter à pieds joints dans une autre temporalité. » (p. 50). De même, Giono s'amuse avec les dates et la chronologie dont il est bien difficile d'établir la cohérence, l'essentiel restant ici non l'histoire mais la mémoire. Il en va de même du cadre géographique : assises bien réelles autour du col de Lus-la-Croix-Haute, « vecteur de l'action » (p. 55), mais topographie qui n'est ni fiable, ni stable. La géographie étant toujours chez Giono matière à rêverie, la ville de Châtillon se trouve livrée à tous les caprices de l'imagination et les toponymes y sont vagabonds. Une très brillante analyse s'attache aux spectaculaires mutations du *village nègre* qui figure aussi bien la perception dynamique de l'espace dans le roman que les « désirs d'espace » (p. 59) de ses personnages.

L'excellent chapitre IV s'intéresse aux milieux représentés dans *Les Âmes fortes* : le « social » et le « haut du pavé » (p. 64). Éternel fond de médiocrité sur lequel s'enlève le romanesque des « âmes fortes » : bourgeoisie provinciale, fin de l'artisanat, essor du capitalisme, recherche exclusive du profit... Denis Labouret montre que l'écriture polémique des essais didactiques d'avant-guerre nourrit celle du romancier qui livre désormais, par les moyens propres au roman, « une réflexion politique et économique dont la portée critique ne doit pas être sous-estimée » (p. 67). Il brosse un saisissant portrait socio-historique de Firmin et décrit l'auberge comme un microcosme, « observatoire de la mosaïque sociale » (p. 72) et lieu « picaresque » (p. 71) qui ouvre l'espace clos sur l'aventure : on n'en finirait plus d'énumérer les bonheurs de lecture d'une telle analyse.

Essentiel à la lecture de Giono, celui des *Chroniques* notamment, le chapitre V s'intéresse aux marques d'une « esthétique de la vocalité » (p. 82) dans ce roman polyphonique « qui crée l'illusion du langage parlé » (p. 81). Denis Labouret s'engage à l'écoute de cette « voix qui se donne à entendre tout au long du roman, avec son souffle, son rythme et son style, dans une prose susceptible d'être à la fois "parlée" et littéraire » (p. 82). D'abord, en *basse continue*, ce sont les rumeurs de la *vox populi* en lesquelles il repère, et c'est très convaincant, l'invention de petits scénarios romanesques. Quant à ce « ton du récit oral » (p. 82), très conscient et recherché par Giono, présent aussi bien dans le prologue

que dans les récits alternés, Denis Labouret en observe finement les procédés d'actualisation, les marques d'expressivité ainsi que le recours à ces mots et images de la langue familière, à ces locutions figées qu'un emploi inattendu ou humoristique "défige" et remoteive.

Les récits et les « ricochets de la narration » – d'après une expression de Barbey d'Aurevilly (p. 82) – sont étudiés au chapitre VI en commençant par le dialogue qui encadre le récit (lui-même dialogué) et son prologue en « trompe-l'œil » (Jacques Le Gall, cité p. 100 et dans l'Anthologie p. 155). Ce prologue situe l'origine du récit dans une confrontation à la mort, ni oraison ni éloge funèbres mais conversation centrifuge et désordonnée – « à bâtons rompus » (p. 101) – selon une méthode que Giono a théorisée dans *Fragments d'un paradis* (Par., 913 cité p. 103) et appliquée ici à la structure des *Âmes fortes* et à ses variations narratives. Ainsi Denis Labouret peut-il dégager la logique paradoxale, la cohérence thématique et la fonction programmatique de cette scène initiale perçue comme un « atelier du récit » (p. 105). Vient alors le tour des deux récits prétendument contradictoires. Denis Labouret propose le terme de « décalage » puisque Thérèse joue « la liberté de la *fiction* contre la logique de la *rhétorique*, le *mythos* contre le *logos* » (p. 109). Il suit les processus d'autonomisation des récits, voire de contamination dans une « progression par *ricochets* » (p. 116) – comme au billard, si présent dans le roman – qui fait passer « du duel au duo » (p. 114), entendu en son sens aussi bien musical que ludique. Dans un tel dispositif narratif, le passage du discours au récit donne au roman son volume et permet d'échapper aux contraintes du récit linéaire : c'est le rêve, on le sait, du romancier de *Noé* (*Noé*, 642 cité p. 115). Enfin dans une très belle synthèse de ce chapitre, Denis Labouret lit *Les Âmes fortes* comme les « exercices de style » (p. 117) d'un auteur virtuose. Il dénombre ainsi le mélange de cinq « *romans de Thérèse* » : roman picaresque, roman réaliste, roman stendhalien de la passion, roman libertin, roman noir.

Le dernier chapitre élucide la question de la « passion » qui caractérise les âmes fortes. Pour l'éclairer, Denis Labouret mobilise des catégories gioniennes : ennui et divertissement, perte et avarice sont à penser en fonction de ces deux « systèmes de références » (*Noé*, 620) évoqués par Giono dans *Noé* cité en exergue du chapitre (p. 123). Les âmes fortes du roman appartiennent à un autre ordre de grandeur que le « social », celui de la démesure : échappant aux critères de la psychologie ordinaire,

elles se tiennent « au-delà du bien et du mal » (p. 139) où le monstrueux rejoint les pouvoirs de l'imagination poétique.

Étrange objet donc que cette « œuvre spéculaire, plurielle et polyphonique » (p. 146) dont la lecture inspirée de Denis Labouret révèle les fascinants effets « kaléidoscopiques » (p. 145), chef-d'œuvre qu'il assimile pour finir au « roman total » évoqué par Romain Gary.

Le plaisir de lecture de Denis Labouret, si sensible au fil de tant de pages remarquables de rigueur et de clarté, de finesse et même d'humour, est contagieux. Outre une excellente connaissance de l'œuvre de Giono, des travaux de la critique gionienne et de la théorie littéraire, son étude est riche de très nombreuses références culturelles et littéraires présentes dès les sous-titres des chapitres : « La carte et le territoire » ou « Scènes de la vie de province ». Sa lecture montre encore les multiples souvenirs littéraires qui traversent et nourrissent *Les Âmes fortes*, roman « rabelaisien et stendhalien, shakespearien et machiavélien, libertin et romantique, ironique et romanesque, comédie baroque et histoire des mœurs, tragédie et opéra-bouffe, conte oral et récit écrit, aventure des âmes et histoire de corps, roman d'apprentissage sans message ni leçon, roman du Sud mais dans un sens faulknérien » – comment ne pas penser en effet, le « pauvre Albert » nous y oblige, à *Tandis que j'agonise ?* – « conte philosophique et roman immoral » (p. 145-146). Au fond, Denis Labouret fait très brillamment sienne la méthode gionienne des bâtons rompus, celle du capitaine de *L'Indien* et du médecin philosophe du *Hussard*, méthode à la fois « philosophique, thérapeutique et esthétique » : « faire alterner des points de vue différents pour espérer approcher la vérité, pour tenter d'assembler les “tronçons” qui la composent » (p. 103-104).

Agnès CASTIGLIONE

\*  
\* \*

Jean GIONO, *Les Âmes fortes*, Texte intégral + dossier par Frédérique Parsi + Lecture d'image par Bertrand Leclair, Paris, Gallimard, « Folioplus Classiques », 20<sup>e</sup> siècle, 2017, 393 p.

La collection « Folioplus » est destinée en priorité à des élèves des classes de lycée, mais elle s'adresse de fait à un public plus large. Le roman est accompagné de notes de Frédérique Parsi. En nombre limité, elles n'en gênent pas la lecture. Elles apportent des explications précises sur des allusions historiques, des expressions ou des termes lexicaux aujourd'hui incompris des élèves.

À la suite du roman, Frédérique Parsi propose un dossier d'une soixantaine de pages, intitulé « Le texte en perspective ». Il donne des éclairages propres à faire apprécier les mystères de l'ouvrage à des élèves des classes de lycée. Il se structure en six étapes.

Le premier chapitre, « Mouvement littéraire : renouveau romanesque », commence par présenter les deux « manières » de l'œuvre de Giono, la part essentielle de la nature dans les ouvrages d'avant-guerre, puis le premier plan accordé à l'homme, à sa noirceur, au mal, après-guerre. Il est judicieusement rappelé que les échos sont très nombreux entre les ouvrages d'avant et d'après-guerre. On voit ensuite le goût de Giono pour l'intrigue, « ce qui ne va pas forcément de soi au xx<sup>e</sup> siècle », et son violent rejet du Nouveau Roman. On s'intéresse à la tension entre réalisme et lyrisme. L'empreinte de Balzac, de Stendhal et de la Bible dans *Les Âmes fortes* est montrée à travers quelques exemples. Le dernier point concerne la modernité. La scène littéraire en 1950 est brièvement présentée avec la littérature engagée, les Hussards et le Nouveau Roman. La position de Giono par rapport au progrès technique est présentée de façon nuancée : s'il récuse la modernité, il n'a pas de répugnance, bien au contraire, pour des inventions techniques récentes telles que la TSF, le phonographe, le cinéma, le tramway... Puis on en vient aux innovations romanesques. Quelques images surréalistes, quelques rapports avec le Nouveau roman sont vus dans *Noé*, mais c'est surtout le système narratif

singulier utilisé dans *Les Âmes fortes* qui est abordé. Les différents plis du roman et l'indécidabilité entre les différentes versions sont analysés de façon précise. Des exemples d'inachèvements, de superpositions, d'interférences permettent de lever d'éventuelles difficultés de lecture.

La notion de "chronique romanesque" est ensuite abordée dans une rubrique « Genre et registre ». Sont d'abord relevés et étudiés les repères de temps, ainsi que les indications de lieux, qui permettent d'ancrer le roman dans un cadre spatio-temporel défini. Le choix narratif du dialogisme, le caractère lacunaire des récits, l'effacement du narrateur traditionnel constituent une spécificité du roman. Le style parlé, même s'il cède la place au fur et à mesure du récit à un style plus littéraire, domine l'ensemble des récits et confère une grande unité à l'ensemble. On voit enfin la tension entre burlesque et tragique : la gaîté transgressive, la condition de l'homme face à l'ennui et le modèle de l'opéra bouffe, tel que Giono le définit.

Reste à s'intéresser à la genèse du roman. C'est ce à quoi s'attache le chapitre intitulé « L'écrivain à sa table de travail : l'aventure de l'écriture ». Il est rappelé que Giono, lancé dans la rédaction du *Hussard sur le toit*, s'interrompt à plusieurs reprises pour rédiger des « Chroniques ». On voit comment il est passé du projet d'une nouvelle, « La Veillée », qui faisait suite à la nouvelle « Le Mort » (recueillie dans *Faust au village*), à un roman. On montre comment, au fur et à mesure de la rédaction, Giono a l'idée de raconter la même histoire d'une autre façon : c'est la naissance du personnage du Contre. Les différents titres et épigraphes envisagés ou retenus sont passés en revue. Le titre définitif est mis en perspective avec des extraits de Vauvenargues, Balzac, Gogol, Barrès, Armand Hoog qui ont pu le suggérer. L'intérêt de l'exergue, citation imaginaire du *Conte d'hiver* de Shakespeare, est montré. On voit enfin l'influence du réel, la correspondance entre le lieu de l'écriture et le lieu de l'action, les rapports entre des éléments fictionnels et la vie de Giono, en particulier les portraits photographiques associés aux personnages dans l'édition du Club des Libraires de 1959. Cette influence du réel, mêlé à l'imagination, aboutit au "mensonge créateur", qui est celui de nombreux personnages gioniens, d'Ulysse, de l'Artiste ou de Thérèse. Par ailleurs, la musique exerce une double influence, à la fois narrative et esthétique. Les reprises, leitmotif et variantes, qui apparaissent dans les récits de Thérèse et du Contre rappellent le monde musical.

Un groupement de textes présente ensuite quatre extraits mettant en scène des personnages aux visages multiples : Rodolphe rédigeant sa lettre de rupture pour Emma, passage où alternent les propos et les pensées du séducteur (*Emma Bovary*, 1857) ; le docteur Jekyll face au combat que se livrent les deux faces de son être (*L'Étrange cas du Dr Jekyll et de Mr Hyde*, 1886, trad. Charles Ballarin) ; le combat des deux moitiés du vicomte de Terralba (*Le Vicomte pourfendu*, 1952, trad. J. Bertrand et M. Fusco) ; les activités imprécises de A... vue par la fenêtre (*La Jalousie*, 1957). Chaque extrait est précédé d'une courte introduction pour en cadrer la lecture.

Le chapitre intitulé « Chronologie : Jean Giono et son temps » retrace le parcours bio-bibliographique de l'écrivain en trois étapes : 1895-1934, de l'âge d'or de l'enfance aux premiers succès littéraires ; 1935-1945, pacifisme, années de guerre et épreuves ; 1946-1970, nouveau souffle littéraire et réhabilitation. Des encadrés rappellent quelques dates (histoire, publications d'œuvres littéraires et artistiques majeures). L'évolution de l'écriture, l'engagement pacifiste, l'intolérable accusation de collaborationnisme sont clairement présentés.

À la fin de chaque chapitre, un court encadré « Pour aller plus loin » donne aux élèves des références d'ouvrages critiques, et d'autres titres de Giono qui peuvent éclairer la lecture des *Âmes fortes*.

Des « Éléments pour une fiche de lecture » invitent à s'engager sur des pistes, concernant la structure et les étapes du récit, les personnages et la distinction entre « être » et « paraître » (Quels personnages correspondent à la définition de l'âme forte ? Qui s'en éloigne radicalement ?), les notions de moralité, amoralité, immoralité (En quoi l'ouvrage a-t-il une portée métaphysique ? Quelle est la place du sacré ?)

Bertrand Leclair présente une lecture d'image : *Portrait d'une jeune Vénitienne*, d'Albrecht Dürer, 1505. Ce tableau invite à s'enfoncer dans le mystère de l'image pour en percer le secret, et découvrir ainsi une démarche de lecture des *Âmes fortes*. Dans le roman, ce qui apparaît d'abord comme une évidence laisse entrevoir bientôt un réseau de racines à la fois complexe et inattendu. Il en est de même pour le tableau de Dürer, qui a suscité mille commentaires. Qui est cette femme : une courtisane, une prostituée, une noble dame, une jeune mariée, une *domma* que Dürer a aimée ? Son costume est-il vénitien ? Est-il lombard ? Quelques

informations sur le contexte de création permettent de comprendre que ce tableau doit beaucoup à la peinture italienne de l'époque tout en lui restant étranger par plusieurs aspects. Quoi qu'il en soit, elle apparaît sûre d'elle, déterminée, comme Thérèse ; comment interpréter son sourire ? Comme l'héroïne des *Âmes fortes*, elle porte son histoire, mais qu'en sait-elle qui n'entre en contradiction avec le regard que le spectateur pose sur elle ?

Frédérique Parsi et Bernard Leclair poursuivent le même objectif, qu'ils atteignent : permettre aux élèves de goûter le plaisir du récit, leur faire apprécier un texte aussi mystérieux que fascinant.

Michel GRAMAIN

\*

\* \*

Dominique BONNET et André-Alain MORELLO (dir.), *Giono et les Méditerranées : rencontre autour de Juan Ramón Jiménez*, Universidad de Huelva, UHU.ES Publicaciones, 2017, 210 p.

L'ouvrage rassemble les actes d'un colloque international organisé en 2015 par Dominique Bonnet et André-Alain Morello qui ont réuni à Huelva et à Moguer des spécialistes des œuvres de Jean Giono et de Juan Ramón Jiménez. Belle initiative qui a le mérite non seulement d'éclairer les relations de Giono avec l'Espagne mais encore de convoquer en parallèle la présence du grand poète andalou.

Dans une ouverture élégante et utile, nourrie des textes de Giono rassemblés dans le tome VIII de l'édition de la « Bibliothèque de Pléiade » sous le titre de *Voyage en Espagne* (VIII, 853-888), Dominique Bonnet rappelle le contexte de la présence de Giono à Moguer. En 1959, sollicité pour réaliser l'adaptation cinématographique du livre de Jiménez, *Platero*

*et moi*, Giono y voit « toute l'essence de l'Espagne » (VE, 885, cité p. 15) et se découvre avec l'auteur espagnol de très nombreuses affinités. De là, ce voyage à Moguer, ville natale de Jiménez et « matière même dont [son] livre a été tiré » (*ibid.*, cité p. 16), qui fournit à Giono les éléments propres à l'écriture de son scénario et nourrit sa vision personnelle de l'univers de Jiménez. Les quatre sections dont se compose l'ouvrage – « L'Espagne de Jean Giono », « Giono sans frontières », « Regards méditerranéens » et « Giono, Jiménez et la mer » – conduisent le lecteur de la découverte d'un véritable tropisme espagnol de Giono à la conviction que le "Sud imaginaire" de l'écrivain manosquin est vraiment ouvert à toutes les Méditerranées. En annexe, la très riche « Bibliothèque hispanique de Jean Giono » (p. 197) regorge de références et témoigne que le voyageur-écrivain qui aborde l'Espagne à Moguer est doté de très nombreuses références culturelles et littéraires.

Dans la première partie qui s'attache à cerner l'Espagne de Giono, Denis Labouret se demande ce qu'est un port gionien. Les ports espagnols ne bénéficient pas d'une image très favorable comme l'indique le titre de son étude : « "Je n'ai pas aimé Barcelone" : Giono de port en port ». Trop de ville à Barcelone et pas assez de mer à Moguer, laquelle s'est retirée du légendaire port des « Conquistadors » chantés jadis par le poète Heredia. Toulon est surtout le lieu d'un bain célèbre que fuit Tringlot, au début de *L'Iris de Suse*. À Marseille, la perspective du port est fermée par la muraille du fort Saint-Nicolas, la prison du Giono de 1939. Mais Marseille est aussi, dans *Noé*, « ville de rêve » (*Noé*, 711) : « un prodigieux terreau romanesque » (p. 35). Elle suscite Herman, le marin poète de *Pour saluer Melville*, qui sait exprimer toute « la magie d'un port, sa puissance d'appel » (p. 36). Ainsi le port gionien doit-il être ouvert sur l'aventure à l'image d'une création littéraire perçue comme « un perpétuel combat avec le large inconnu » (*Melv.*, 33). Il existe donc un bon usage du port, c'est justement celui du « voyageur immobile » (EV, 118-120), thème cher à Giono, où le port devient « matière à histoires ou à images » (p. 39), lieu de contemplation et d'affabulation : en somme, une allégorie de l'invention romanesque. C'est ensuite « l'Arcadie majorquine » qui retient l'attention de Jean-Yves Laurichesse. Majorque est très tôt présente à l'œuvre de Giono, dès les textes de jeunesse où les boutiques espagnoles exhalent senteurs et histoires, prétextes déjà à tous les voyages imaginaires. Or cette île merveilleuse de Majorque,

fantasmée dès *Angélique*, deviendra curieusement une réalité à partir de 1960 dans la dernière décennie de l'existence de Giono. Il y installe « une petite Arcadie, un *locus amoenus* méditerranéen pour la délectation des sens » (p. 50). Le nom même de Majorque est « comme le reflet exotique du nom de sa ville natale ». Il y peut donc retrouver la Manosque de son enfance, avec, comme en toute Arcadie, la passion, la mort et les mystères insinués au cœur des réalités les plus familières. La matière majorquine fonctionne comme un monde gionien en réduction.

La deuxième partie ouvre de passionnantes perspectives sur les mondes hispaniques présents à l'écriture de Giono. Dans son étude « Giono et L'Espagne : *maja desnuda* et hussards sans frontières », André-Alain Morello enquête sur les marques de la culture espagnole dans les textes gioniens. Ainsi *Le Poids du ciel*, en 1938, convoque la peinture du Greco, en attendant le Goya des *Horreurs de la guerre*. Au moment de la Guerre civile espagnole, sans être Aragon ou Malraux, Giono sait y prendre clairement position contre le fascisme comme en témoigne encore son *Journal*. Il possède une connaissance approfondie des grands dramaturges du Siècle d'or : c'est une citation de Calderón qui procure son épigraphe au *Hussard sur le toit*, roman « aux accents parfois quichottesques » (p. 65). Car, au centre de cette culture espagnole de Giono, trône bien sûr *Don Quichotte*, l'ouvrage de prédilection. A-t-il inspiré *Le Hussard* gionien ? Une intéressante note du *Journal*, en date du 24 novembre 1938, exprime le désir de créer un personnage qui soit « le *Don Quichotte* des temps modernes, le “fou lumineux” dans ces temps sordides » (J, 289, cité p. 70). Le Hussard est-il un *picaro* ? L'intérêt de Giono pour le roman picaresque, et « pour le picaresque comme modèle d'écriture » (p. 71), est avéré. S'agissant des contemporains et bien avant Jiménez, Giono a lu Miguel de Unamuno dont *Le Sentiment tragique de la vie* entre en résonance avec nombre de ses thèmes. Mais aussi, André-Alain Morello, qui a déjà confronté l'œuvre de Giono à celle d'Arturo Pérez-Reverte<sup>1</sup> dégage « d'étonnantes symétries » (p. 74) entre le hussard piémontais de Giono et *Le Hussard* français de Pérez-Reverte (2005).

Excellent connaisseur de la bibliothèque de Giono, Jacques Mény, dans un article substantiel et très instructif, « Giono, lecteur des chroniques du Nouveau Monde », nous éclaire sur « un aspect méconnu et peu étudié de la culture de Giono » (p. 82). Il rappelle le pouvoir de suggestion des

1 André-Alain Morello, « Giono peintre de batailles », *Rev.* 8, 323-335.

toponymes sur l'imagination gionienne, dont le prestigieux « Palos de Moguer » qui n'est pas étranger à son désir d'adapter Jiménez, d'autant qu'à ce toponyme magique sont encore associés deux grands hôtes de son panthéon personnel : Christophe Colomb et Hernán Cortés. À partir de 1946, les récits de la conquête du Nouveau Monde deviennent une véritable passion pour Giono comme en témoigne sa correspondance avec Henri Pollès, son fournisseur de livres rares. Passionnante, cette correspondance<sup>2</sup> révèle l'insatiable curiosité de Giono et l'ampleur de ses connaissances bibliographiques. La somme des ouvrages et des différentes traductions recherchés et consultés par l'écrivain est impressionnante : Diaz del Castillo notamment, mais encore Sahagún, Las Casas, etc., satisfont pleinement sa fibre épique et rejoignent sa ferveur pour Cervantès dont l'ultime ouvrage, *Les Travaux de Persiles et Sigismond*, a pu s'inspirer de Garcilaso de la Vega. Les sacrifices sanglants des civilisations précolombiennes, les épisodes de la Conquête espagnole demeurent dans l'imaginaire et la création gionienne dont Jacques Mény donne maints exemples jusqu'au texte ultime, « De certains parfums ». Finalement, en Colomb, Giono trouve la figure du romancier selon son cœur, lancé, comme Frédéric II dans *Un roi sans divertissement*, à travers l'inconnu à la découverte d'un nouveau monde, mais aussi, comme il l'écrit à Blanche Meyer, « l'aventure singulière de la découverte inattendue par l'auteur du roman d'un "nouveau Giono" » (p. 110-111) – celui des *Chroniques*.

La troisième partie rassemble les « regards méditerranéens » (p. 113) de Sylvie Vignes et Claude Benoit Morinière – laquelle établit un parallèle entre Giono et Le Clézio pour donner à entendre un « chant du monde méditerranéen », un « hymne lyrique à la nature » (p. 141) dont elle analyse fort bien chez les deux auteurs les images sensorielles et procédés polyphoniques. On regrettera cependant qu'une erreur de lecture – et donc d'interprétation – assimile la montagne de Lure à « une taupe » (p. 136), au lieu de la « taure » attendue et surtout que l'extraordinaire puissance poétique du « chant du monde » gionien soit d'emblée renvoyée à l'idéologie pétainiste du « retour à la terre » (p. 134). Sylvie Vignes, quant à elle, nous invite à une « balade en olivier » (p. 118) suivant dans l'œuvre gionienne le « fil d'or » de l'olive et de son huile. Il conduit à l'olivier sur lequel grimpe le narrateur de *Noé*, arbre enchanté qui fait

2 Correspondance Jean Giono-Henri Pollès, éd. établie, présentée et annotée par Jacques Mény, *Rev.* 11, 17-69.

fonction « de belvédère magique, d'arche, de bateau ivre, de cheval de Troie et de machine à remonter le temps vers Rome et surtout vers la Grèce antique » (p. 119). Mais l'imaginaire méditerranéen de Giono pousse jusqu'à l'océan, demande « des âmes d'explorateurs arctiques » (*Noé*, 648) et – *Moby Dick* oblige – de « navigateurs intrépides » (p. 123). C'est avec beaucoup de justesse et de subtilité qu'ainsi Sylvie Vignes relie ce thème de l'olivier aux forces vives de la création artistique. La dernière partie, plus spécifiquement consacrée au thème marin chez Giono et Jiménez, nous entraîne d'abord, avec Daniel Lecler, dans les très riches rêveries maritimes du poète andalou – si proches de celles de Giono en « puissance illimitée de signification » (p. 159) et de métamorphose, tandis qu'Alicia Piquer-Desvaux confronte les espaces maritimes de Jiménez et Giono en insistant sur leur ouverture à l'Ouest, perçue comme « la découverte d'un nouveau monde pour mieux regarder à l'intérieur de soi » (p. 178), un lieu de régénération poétique.

Par la qualité des contributions, la diversité des angles d'approche, la densité des références, la richesse des aperçus et des échos qui s'instaurent entre ces études, les organisateurs du colloque et éditeurs de ses actes ont donc pleinement réussi un pari un peu risqué : Moguer est bien loin de Manosque... Mais justement, ils ont permis d'explorer un domaine hispanique assez peu étudié jusqu'ici. On mesure à quel point l'Espagne, son histoire, sa culture, sa littérature, sa langue même – Giono commentant une traduction défectueuse et se mettant à l'espagnol pour traduire Cervantès ! – ont nourri l'œuvre gionienne ; à quel point aussi « les Méditerranées » sont un concept fécond pour voir transcendées les dimensions de l'espace et du temps chez ces découvreurs de nouveaux mondes que sont les grands poètes.

Agnès CASTIGLIONE

\*  
\* \*

Frédérique PARSI, « Jean Giono et la musique », thèse pour obtenir le grade de Docteur de l'université Sorbonne Université, École doctorale des littératures françaises et comparée, sous la direction de Denis Labouret, présentée en soutenance le 17 juin 2019, devant un jury composé de M<sup>mes</sup> Carole Auroy, Anne-Yvonne Julien et MM. Laurent Fourcaut, Denis Labouret et Alain Romestaing, 622 p.

La première qualité de cette thèse, qu'on a plaisir à souligner, celle que la lecture qu'on en fait décèle très vite, et qui va ensuite se confirmant, c'est qu'elle est impeccable sur le plan de la forme. Elle est fort bien écrite et présente extrêmement peu de coquilles, ce qui est vraiment rare. En outre, et cela concerne déjà la façon dont Frédérique Parsi a su embrasser le sujet qui est le sien, ce sujet, elle l'a traité, si l'on peut dire, de fond en comble, sur tous les plans où il peut être saisi dans l'œuvre considérable de Jean Giono. Il y a certes eu des tentatives antérieures pour l'aborder, en particulier la thèse d'Andrée Lotey, mais elle concernait d'abord le rapport de l'homme Giono à la musique, et ne s'intéressait qu'à une fraction peu étendue de son œuvre. La présente thèse a fait le choix, qu'il faut saluer, d'une vaste et vraie synthèse.

Frédérique Parsi a enquêté sur le rapport à la musique d'un écrivain qui, selon ses propres termes, qu'elle a mis en exergue, ne mettait "rien au-dessus de la musique", sur la découverte graduelle qu'il en a faite en un temps et en un lieu où l'on ne disposait nullement des facilités techniques dont on dispose aujourd'hui pour le faire, sur ses préférences comme sur ses refus ou ses dédains en la matière, sur l'évolution de ses goûts, et sur les multiples facettes de la relation qui s'est établie, au fil des ans, entre ses livres et la musique qu'il aimait, en effet, passionnément. En outre, cette relation, elle l'a envisagée et étudiée dans la totalité de l'œuvre de Giono : dans ses romans et ses nouvelles, ses essais, son théâtre, dans les entretiens qu'il a accordés et où il abordait volontiers un sujet qui lui tenait à cœur, dans ses carnets et dans son *Journal* enfin. Tout lecteur attentif de Giono sait à quel point il était passionné de musique. Cependant, à lire cette imposante synthèse, on

prend conscience que celle-ci est effectivement omniprésente, non seulement dans sa vie, mais dans son œuvre.

Aux qualités de maîtrise de la forme dont il faut créditer ce travail, il faut ajouter celles qui ont trait à l'organisation générale de son propos, c'est-à-dire, au sens plein du mot, de la thèse qui y est soutenue. Sa structuration en trois parties : la présence de la musique, les fonctions de la musique, l'écrivain compositeur, est ferme et claire, et l'on peut en dire autant de la structuration interne de chacune d'elles. Chaque chapitre, en sa fin, fait l'objet d'une récapitulation de ce qui s'y est dit et ouvre sur le suivant. L'ensemble se développe de façon extrêmement méthodique. Sans doute, ce souci, parfaitement louable au demeurant, de scinder ainsi le sujet en unités distinctes a-t-il son revers, leur objet, lui – la présence de la musique dans les livres de l'auteur – étant par nature continu : cela se marque, ici et là, souvent même, par la reprise à l'identique de mêmes citations du texte gionien. C'est bien que ce texte, lui, tend à déborder les catégories dans lesquelles on s'efforce de le faire entrer. Mais l'effort de catégorisation, par exemple touchant aux diverses fonctions de la musique, fait légitimement partie de l'entreprise consistant à cartographier, de façon systématique, la place de la musique dans l'œuvre et les différentes façons dont elle s'y insère, les divers rôles qu'elle y joue.

Il faut souligner encore d'autres atouts remarquables de ce travail. L'utilité respective, et complémentaire de l'autre, du sommaire initial et de la table des matières finale, très détaillée. La richesse, l'organisation et la précision de la bibliographie. Le grand intérêt des nombreuses annexes, en particulier les quatre index, le recensement, qui semble exhaustif, de la discothèque de Giono. Le « dossier iconographique » très soigné, extrêmement plaisant, qui réserve de succulentes découvertes – même pour le gioniste patenté –, comme le manuscrit du commentaire par l'auteur de *La Flûte enchantée* de Mozart, ou cette page cornée par lui (c'est là la découverte, en l'occurrence) du *Rob Roy* de Walter Scott où figure la phrase qu'il a utilisée comme épigraphe d'*Un roi sans divertissement*. Et l'entretien récent avec Sylvie Giono, témoin irremplaçable. À propos des index, on pourra peut-être regretter qu'il n'y en ait pas un des œuvres citées de Giono. Un tel index en effet aurait pu remédier peu ou prou à ce qui apparaît comme une certaine faiblesse de cette entreprise, par ailleurs digne d'éloges. Il s'agit de ceci. Pour illustrer tel

ou tel aspect de son sujet, par exemple l'une ou l'autre des fonctions de la musique dans l'œuvre, l'auteure cite, comme il se doit, des passages de tel roman, *Un de Baumugnes*, ou *Jean le Bleu*, ou *Angelo*, ou encore d'une pièce de théâtre comme *Le Voyage en calèche*, ou un essai comme *Le Poids du ciel*. Mais, ce faisant, le passage cité court le risque de n'être plus que l'illustration de la thèse concernée, alors qu'il ne fait pleinement sens qu'au sein de l'économie signifiante du texte dans lequel il a été prélevé. C'est particulièrement net dans deux livres qui sont au cœur du sujet, *Un de Baumugnes* et *Le Chant du monde*, sur lesquels il faudra revenir. Voilà pourquoi un index des œuvres citées aurait pu être utile : il aurait permis au lecteur de remembrer, en quelque sorte, l'analyse qui n'est proposée qu'en pointillés de chacune d'elles. En revanche, Frédérique Parsi évite cet écueil dans la seconde section du chapitre II de la troisième partie, « Choisir une "construction musicale" », précisément parce qu'elle y examine globalement six textes, les uns après les autres : *Batailles dans la montagne*, *Le Poids du ciel*, *Angelo*, *Pour saluer Melville*, *Noé*, *Le Voyage en calèche*, pour montrer comment chacun d'eux tente de se conformer à la structure, ou à l'"architecture", d'un type d'œuvre musicale, symphonie, fugue, concerto, etc. On objectera qu'il lui était impossible, dès lors qu'elle faisait le choix d'embrasser la totalité de l'œuvre, d'interroger les modalités de la présence de la musique dans chaque livre. Objection parfaitement recevable, en effet. Mais certains de ces livres, eu égard à l'importance capitale qu'y revêt la musique, ou le chant, on pense encore une fois à *Un de Baumugnes* et au *Chant du monde*, auraient mérité une attention toute particulière.

L'auteure s'interroge donc « sur la spécificité du rapport gionien à la musique » et sur « ce qu'elle offre à la littérature du XX<sup>e</sup> siècle » (p. 13). Elle s'attache à cerner « la façon dont la musique accompagne [les] mutations » (*ibid.*) qui ont affecté l'œuvre de Giono, ou encore « l'influence de la musique dans l'évolution de l'écriture gionienne » (p. 25). Cet objectif est pleinement atteint : on ne peut pas douter, après l'avoir lue, de l'importance ni de la permanence des échanges qui n'ont cessé de s'opérer, dans cette œuvre de tout premier plan, entre écriture et musique. Elle retrace l'évolution des goûts musicaux de l'écrivain, sa prédilection pour le baroque – Bach, Haendel, Scarlatti – et pour le "classicisme" d'un Mozart et d'un Beethoven s'estompant graduellement au profit d'une vision romantique de Mozart, voire du Brahms

qu'on entend dans *Angelo*. Elle montre très bien que son rapprochement plus tardif avec la musique moderne et contemporaine – Maurice Jaubert, Arthur Honegger, Joaquin Rodrigo, Joseph Kosma, et même un Alban Berg (p. 119) dont on n'aurait pas cru le découvrir si proche, mais aussi Georges Brassens et Jacques Brel ou Guy Béart – procède de sa pratique du cinéma. En dépit de l'hostilité qu'inspire à l'auteur la société moderne qui fait de l'homme un *animal dénaturé*, elle relève son intérêt pour la « musique du monde moderne » (p. 154), pour celle liée au train en particulier, dont l'œuvre d'Honegger *Pacific 231* se fait l'écho. Et pourtant, estime-t-elle, le train « n'a *a priori* aucun rapport avec la musique » (*ibid.*). Que fait-elle alors du *boogie-woogie*? « Le terme "boogie-woogie" vient d'une image se référant au rythme caractéristique des trains (tadam... tadam... tadam...). Ce bruit vient des roues du train qui passent avec un petit à-coup d'un rail à l'autre (les jointures étant très sommaires). Or les essieux sont groupés par deux au sein d'un bogie (boogie en anglais), supportant le wagon, d'où la double percussion répétitive. » (Wikipédia, article *Boogie-woogie*). On n'est pas loin du rock'n roll. Or on découvre dans la discothèque de Giono un disque de Bill Haley, *Rock around the clock*, qui fut le premier à populariser cette musique. Sur ce disque, un titre, « Rock a beatin boogie » : nous y voilà. On a pensé aussi, à propos de cette "musique du monde moderne", au poème symphonique de George Gershwin, *Un Américain à Paris* (1928), dans lequel le compositeur utilisait des klaxons de taxi. Frédérique Parsi cite cette phrase de *Noé* qui relate le voyage de Manosque à Marseille à bord d'une micheline : « [...] on est parfois tout étonné d'entendre en bas le klaxon d'une auto ou la mise en route d'une scie circulaire qui commence un solo américain de ce concerto pour vent et orchestre d'instruments anciens. » (*Noé*, 685, cité p. 155).

Dans son parcours consciencieux et méthodique de l'œuvre gionienne considérée dans ses rapports multiples avec la musique, l'auteure décèle, en des pages très convaincantes, la récurrence de la figure d'Orphée à travers des personnages comme l'Albin d'*Un de Baumugnes*, l'Antonio du *Chant du monde* ou l'Angelo III de *Mort d'un personnage*. Elle consacre de très bonnes pages à la danse, « omniprésente dans l'œuvre » (p. 180), ainsi qu'à la danse macabre. Mais si elle voit très justement dans la danse gionienne, avec Agnès Castiglione, le signe d'un « accord primitif avec le monde » (p. 180), il n'est guère pertinent d'y référer comme elle le fait

alors « les personnages de “Prélude de Pan” » (*ibid.*). Car cet accord, les villageois de la nouvelle s’en sont justement affranchis, la blessure qu’ils infligent à la colombe en est le triste signe. Le personnage qui incarne Pan, pour les punir, les contraint d’entrer dans une danse frénétique au sein de laquelle ils retrouvent, de force, ce “mélange” avec le monde qui est pour Giono le critère de toute vérité et de toute justice, ainsi qu’il le dira avec force dans la Préface des *Vraies Richesses*. Voici ce que j’écrivais à propos de ce passage dans un article intitulé « “Prélude de Pan” : une apocalypse païenne en noir et blanc » : « En somme, il s’agit de fondre les individus pour les retremper au *mélange* primordial. Tel est le programme explicite de Pan : “Autant dire qu’il faut vous enseigner encore un coup la leçon, fit-il. Peut-être que dans le mélange vous retrouverez la clarté du cœur.” (SP, 451). » Et Frédérique Parsi montre encore que, dès le *Découpage technique du « Chant du monde »*, « la musique devient [pour Giono] un modèle de composition » (p. 116).

Parmi beaucoup d’autres modalités du recours à la musique dans l’œuvre, on note le « romanesque musical » (p. 260), héritage de Stendhal, le lien particulier entre musique et rire (p. 279 *sqq.*), une des sources de ce “mélange des tons” cher à l’auteur des *Chroniques romanesques*. Dans l’excellent développement « Révéler leur destin aux personnages », troisième section du chapitre II de la deuxième partie, on est particulièrement sensible à ces deux intertextes italiens présents dans la pièce *Le Voyage en calèche*, à savoir le *Matrimonio segreto* de Cimarosa et *La Tosca* de Puccini, deux œuvres musicales dont l’auteure montre très bien qu’elles mettent en abyme la situation et le destin des protagonistes. Elle explique encore que la métaphore musicale est très présente dans les carnets et le *Journal* de l’écrivain (p. 319). À propos des « arrangements gioniens » qu’elle étudie au seuil de la troisième partie consacrée à « L’écrivain compositeur », elle explique que « Giono est compositeur au sens où il parvient à créer sa partition musicale personnelle en choisissant, en modifiant, en transformant ses sources, pour mieux les accommoder à sa vision du monde et laisser entendre sa musique propre. » (p. 332). Giono, montre-t-elle encore, transpose dans son œuvre la dimension polyphonique de la musique et son caractère elliptique (p. 403), en particulier dans les *Chroniques*, ce qui contribue beaucoup à les rapprocher des recherches les plus modernes de l’époque visant le renouvellement, voire le dépassement, du genre romanesque, tandis que l’entrelacement

des voix tend vers l'idéal musical du contrepoint (p. 408), tout de même que « l'écriture simultanée » (p. 413), où se fait sentir l'influence des romanciers américains comme Dos Passos. La « troisième manière » de l'écrivain, tentée mais non aboutie, ne s'inspire pas seulement de Faulkner, de Joyce ou même de Queneau (Giono admirait beaucoup *Zazie dans le métro*), mais aussi, explique-t-elle, de la modernité musicale. On dira enfin le vif intérêt pris à la lecture de la comparaison qu'elle mène entre Giono et d'autres écrivains, ses contemporains, également passionnés de musique, comme Mauriac, Gide, Romain Rolland et Proust.

Pour finir, quelques objections, ou quelques regrets. Ils tournent tous autour de ce qui m'apparaît comme une lacune de cette thèse, qui touche à ce que Giono demande essentiellement à la musique et à ce qu'il appelle "le chant du monde". Frédérique Parsi cite à juste raison la phrase d'*Un de Baumugnes* relative au chant qu'Albin tire de son harmonica. Cette phrase donne la clé – c'est le cas de le dire – de ce qu'est, ou plutôt de ce que doit être la musique pour Giono. C'est celle-ci : « [...] au lieu de mots, c'étaient les choses elles-mêmes qu'il [Albin] vous jetait dessus » (*UB*, 285, cité p. 128 et 245). Elle commente : « Dans *Un de Baumugnes*, l'harmonica dont joue Albin est l'équivalent ou plutôt la sublimation de la parole humaine. » (p. 128). Non, elle est la négation, l'effacement, le court-circuitage de la parole humaine. Car, et c'est là le cœur de la question, Giono a compris, radicalement compris, bien avant Lacan qu'elle cite d'ailleurs fort à propos (p. 243), que "le mot est le meurtre de la chose" ou, ce qui revient au même, et pour citer cette fois Francis Ponge, que "le monde muet est notre seule patrie", la patrie étant, comme chacun sait, la Mère-Patrie : la Mère. Elle cite Lacan, mais elle le comprend mal. Elle écrit en effet, sous cette formule lacanienne qu'elle met en exergue, que « la pratique de l'écriture polémique [...] conduit [...] Giono à une méfiance à l'égard des mots, méfiance fondée sur leur fréquente utilisation fallacieuse qui détourne leur sens en vue de favoriser par exemple un sentiment militariste ou belliciste » (p. 243). Il est, ajoute-t-elle, « conscient des défauts du langage » (*ibid.*). Or ce n'est pas du tout cela que visent Giono en inventant l'harmonica et le chant d'Albin, ni Lacan dans sa formule capitale. Ils veulent dire que le langage, système symbolique abstrait qui convertit le réel innommable en signes, est de trop dans le monde, et coupe irrémédiablement les hommes de ce monde, qui est

maternel. Or d'où vient le langage, selon le mythe complexe que Giono aura forgé tout au long de son œuvre incomparable ? Il vient de ce que, seuls entre tous les être vivants, les hommes refusent de s'abandonner au flux anonyme des transformations *matérielles-maternelles* (c'est le même mot) véhiculées par ces "forces" aveugles – elle cite le passage de *Jean le Bleu* où le narrateur explique que, en sifflant, il était « comme un qui parle non par sa voix et par sa tête mais qui n'est plus que l'instrument de toutes les forces cachées » (*JB*, 44, cité p. 65) – qui, dans le mythe construit par Giono, sont émises et ravalées, en une ronde sans fin qui est proprement le "chant du monde" (voir par exemple la description du hêtre à l'automne dans *Un roi sans divertissement*, ou la ronde mortelle des oiseaux à l'aplomb de la bouche-sexe du calmar géant dans *Fragments d'un paradis*), par une *bouche* monstrueuse, le sexe du Monde-Mère d'où tout naît et où tout retourne. Car s'abandonner à ce flux, comme y pousse *l'obéissance*, mot-clé chez Giono, c'est mourir comme être distinct. Aussi les hommes assouvissent-ils *indirectement* leur *passion*, passion qui est, nous rappelle *Noé*, leur désir de *se perdre*, de se fondre dans la roue indéfinie des métamorphoses, et ils le font dans le *contre-monde* suscité par leur *avarice* – ils sont, comme Milord l'Arsoille, avarés d'eux-mêmes, avarés de leur désir, qu'ils refusent de laisser engloutir dans la bouche –, un contre-monde de langage, de signes, dont le texte gionien est invariablement la réalisation en dernière instance. Le « théâtre du sang » (*DC*, 96) génialement célébré par Marceau dans *Deux cavaliers de l'orage*, est, en dernière analyse, la mise en abyme du texte en ce qu'il autorise la perte de soi, l'écoulement désiré de son sang – tel celui de l'Artiste des *Grands Chemins*, figure de l'écrivain mettant les bouchées doubles – mais indirectement, par personnages interposés. Toute l'œuvre de Giono est une tentative (utopique bien sûr) pour *naturaliser* la parole, pour faire qu'elle ne soit plus ce qui vous coupe du Monde-Mère, mais au contraire un bon conducteur du désir. Tel est le mythe du chant d'Albin dans *Un de Baumugnes*. Et certes, l'auteure écrit que « la quête d'un langage pur et originel habite l'œuvre » (p. 244), que la « parole » de Baumugnes est « une parole naturelle et immédiate » (p. 246) – sans doute parce qu'elle l'a lu dans mon article « Giono avec Freud » qui parle d'*Un de Baumugnes* (il figure dans sa bibliographie, p. 497), mais elle n'en mesure pas les implications.

Elle emploie du reste certaines notions, effectivement essentielles à l'œuvre de Giono, comme « passion » (p. 133, 136, etc.), « démesure » (p. 147, 162, 163, 188, 196), « ennui » (p. 147, 236, 307, 309), mais sans les référer à la problématique spécifique qui leur donne sens, et que je viens de résumer à grands traits. La “passion” est celle de se perdre, et les passions, bonnes ou mauvaises, sont les effets du conflit entre “perte” et “avarice”, deux postulats fondamentales, antinomiques et complémentaires, dont le funeste tourniquet porte le nom de “choléra” dans *Le Hussard sur le toit*. L’ennui” résulte du manque, non de Dieu comme chez Pascal, mais du monde, du mélange abandonné avec le monde. Il a donc foncièrement partie liée avec le langage. « La conscience c’est l’ennui. » (DP, 931), écrit Giono au seuil du *Désastre de Pavie*. L’écrivain Giono tente d’échapper à l’ennui en ménageant dans ses livres, avec un art extraordinaire, des combinaisons très subtiles qui lui permettent, au moins le temps du livre – après, il faut recommencer – de se donner l’illusion qu’il sacrifie à son désir de se perdre. De là, entre autres, les deux figures de l’écrivain dans *Les Grands Chemins*, le narrateur, qui tâche de se contenter d’un art à la petite semaine, et le bien nommé Artiste, qui triche ouvertement (mise en abyme de l’écrivain qui montre *le dessous de ses cartes* : qui ruine l’illusion réaliste sur quoi repose son contre-monde, le mettant constamment en danger), pour jouir du vertige de la perte, et flirter avec la mort, que l’autre, à la fin, lui offrira sur un plateau. C’est pourquoi, dans les livres d’après-guerre, quand le monde s’est définitivement fermé au désir sous la pression de l’Histoire, les personnages, et l’écrivain au premier chef, se heurtent au « vide » (p. 311) dont elle parle. Ce n’est certes pas le monde qui est vide : il est plein à craquer de “forces” en travail. C’est le Livre dont l’écrivain est désormais prisonnier comme d’un ghetto, celui du symbolique, pour parler comme Lacan. Frédérique Parsi cite une phrase des *Grands Chemins* qui le dit très clairement, encore faut-il l’entendre : « Le ciel est aussi blanc que la terre. Il y a une telle épaisseur de neige sur tout que tout a disparu. [...] On a frotté la gomme sur tout : *la page est devenue presque blanche*. [...] 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. » (GC, 538, cité p. 313 ; je souligne).

Dans *Le Chant du monde*, deux figures de l’écrivain, déjà : Toussaint qui, comme il était écrit sur le livret militaire de Giono, « sait lire et

écrire, ne sait pas nager », incarnation de l'écrivain avare, replié dans sa maison des hauteurs, et Antonio le pêcheur, euphoriquement plongé dans le monde, dans l'eau-mère ; il est « la "bouche d'or" chantant dans les roseaux du fleuve. Celui qui s'amarrait près des lavoirs avec sa bouche hors de l'eau et son corps plongé dans le monde. » (CM, 222). Mythe d'un homme de la bouche duquel sortirait le chant même du monde, dont le livre qui porte ce titre ambitionne d'être, lui aussi, l'équivalent. Je suggère à ce propos la lecture, dans le *Dictionnaire Giono* que l'auteure cite souvent, des notices que j'ai consacrées à la « Bouche », au « *Chant du monde* », à « Antonio » et à « Toussaint ».

Il n'en reste pas moins que le travail de Frédérique Parsi a atteint son objectif, avec une belle maîtrise et une efficacité remarquable. Elle a vaillamment et puissamment démontré que l'œuvre de Giono, à quelque niveau qu'on l'appréhende, était inséparable de la musique. Une musique, précise-t-elle dans sa conclusion, « qui prend plus d'importance au gré de sa disparition thématique » (p. 480) et qui « aura constamment accompagné l'homme de lettres, et, jusque dans ses dernières quêtes romanesques, représenté pour lui un défi lancé à l'écriture » (p. 481). Le bénéfice lui en est pleinement acquis.

Laurent FOURCAUT