



CLASSIQUES
GARNIER

ARNAUD (Philippe), BROWN (Llewellyn), FOURCAUT (Laurent), GRAMAIN (Michel), LE GALL (Jacques), MORELLO (André-Alain), MOTTET (Philippe), PILORGET (Jean-Paul), VIGNES (Sylvie), « Carnet critique », *in* FOURCAUT (Laurent) (dir.), *La Revue des lettres modernes*. “*Que ma joie demeure*” écrire-guérir ? , p. 239-292

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-14834-0.p.0245](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-14834-0.p.0245)

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.

© 2006. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

III

CARNET CRITIQUE

CASTIGLIONE, Agnès. “*Un Roi sans divertissement*”, Jean Giono. Paris, Bordas, 2004. 144 p. (Coll. « L’Œuvre au clair »).

Rigueur et passion animent cette étude dans laquelle, soucieuse de rester accessible au plus grand nombre sans céder sur l’essentiel, Agnès Castiglione, à l’évidence, n’a renoncé à rien.

D’abord en faisant de l’habituelle et si toujours fastidieuse notice historique et biographique une synthèse rapide et précise, dont chaque élément s’avère précieux pour comprendre la genèse et la portée de l’œuvre. Giono s’est-il posé, avant Adorno, la question de savoir comment écrire après Auschwitz ? Nul doute en tout cas que *Un Roi sans divertissement* ne soit sa réponse d’écrivain aux camps d’extermination nazis (et staliniens), voire, comme le suggère l’auteur, aux désastres d’Hiroshima et de Nagasaki dans l’image de « *cette épaisse poussière glacée d’un monde qui a dû éclater* » (*Roi*, 459 ; p. 125). Car A. Castiglione ne s’est pas contentée, comme c’est trop souvent le cas dans ce genre d’ouvrage, de mettre en regard le texte et son contexte. Elle éclaire l’un par l’autre, montrant par exemple (p. 126) comment « *le feutre tyrolien à plume de faisan* » (*Roi*, 522) du costume de M. Tim, « *le capitaine soi-disant* » (538), « *très bien pour la parade* » (522), fait de ce personnage *explosif* une caricature d’Adolf Hitler qui n’est pas sans rappeler (mais Giono l’avait-il vu en 1946 ?) la fameuse chasse au canard dans *Le Dictateur* de Chaplin.

Quant aux sources du *Roi*, sans omettre les références majeures, A. Castiglione — et ce n’est pas son moindre mérite dans ce domaine déjà exploré en tous sens — apporte encore du nouveau en explicitant les liens que Langlois entretient avec Melville, *Un Roi sans divertissement* avec *Moby Dick* et la neige avec la peau du monstre marin. Et elle précise aussi l’entour de l’œuvre en aval, produisant par exemple les passages clés de *Noé* dans

lesquels Giono revient sur la genèse et l'achèvement difficile de son livre.

La partie centrale de son étude, intitulée « Comprendre et interpréter », examine successivement les « repères essentiels », « les grands axes de lecture » et « le travail de l'écriture », alternant de façon bien équilibrée l'approche formelle (description des structures événementielle, narrative, stylistique...) et thématique : ennui et divertissement, violence, « assassinat considéré comme un des beaux-arts » et inversement (on retiendra en particulier les pages très suggestives sur cette dialectique entre le meurtre et l'écriture (p. 68 sq.)), portée morale voire métaphysique du drame de Langlois. A. Castiglione rend bien compte, sur ce dernier plan, du malaise que le *Roi* a provoqué depuis sa parution tout en devenant, paradoxalement, un livre culte, et pas seulement parmi les gionistes.

On regrettera toutefois qu'elle écarte un peu vite la référence pascalienne. Les *Pensées* imprègnent en effet le *Roi* que l'on peut lire comme l'amplification de cette chute : « *Que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure* » (LAFUMA 139). Et surtout qu'elle conclue à l'ambiguïté d'une morale dont le principe ne revient, dans cette histoire, ni au narrateur chroniqueur, ni à l'auteur et peut-être pas même à l'homme mais bien au seul Langlois en qui la crainte d'être un assassin arrive à dépasser la crainte de mourir. Enfin qu'elle réduise à un « *ange noir* » (*Roi*, 461 ; p. 67) (elle qui connaît si bien le sujet) ce personnage dont la dimension christique reste occultée par une critique qui se borne à l'alternative d'y croire ou pas (deux obstacles, disait à peu près l'autre, sur le chemin de la vérité).

Dans une troisième et dernière partie, A. Castiglione nous propose deux travaux d'écriture entièrement rédigés dont le second bat le rappel des axes essentiels de sa lecture du *Roi*. Elle y montre de façon très convaincante comment Giono nous livre, à travers ce qui pourrait n'être qu'un simple fait divers, sa propre lecture de l'histoire universelle.

De plus, le développement qu'elle consacre à « *Giono scénariste de Giono* » (p. 99) met en lumière tout ce qui sépare l'adaptation cinématographique de l'œuvre originale, séparation que l'auteur radicalise dans le fait que Langlois semble savoir dans le roman ce que tout le monde ignore (à l'exception toutefois, semble-t-il, du procureur royal), alors que c'est l'inverse dans le film. De fait, il s'agit bien d'une autre œuvre, et très réductrice, au point de laisser supposer que Giono, selon son habitude, ne se sera pas même relu avant d'en tirer un scénario qui ôte à Langlois sa dimension éthique essentielle. À croire que le ressentiment qui l'animait en 1946 l'aura empêché jusqu'au bout de rendre justice à son personnage. S'agissant du rapport très compliqué (perturbé ?) que Giono entretient avec le cinéma, A. Castiglione cite judicieusement ses propos les plus virulents contre le caractère technique de l'image cinématographique puis un passage de *Noé* où il jalouse le peintre sans pouvoir l'égaliser : « *Il n'y aurait qu'un cas... Mais cela ne sert à rien d'en parler. Il faut tenter le coup entre*

quatre-z-yeux. » (Noé, 642 ; p. 108). Mais s'agit-il encore du cinéma dans cette dernière phrase ?

Cette étude s'enrichit enfin d'un encart substantiel ajoutant aux documents attendus (notamment Breughel) une planche de Goya qui nous rappelle que les hommes n'ont pas attendu V. pour déposer des cadavres dans les arbres ou tel plan de *Fargo* dans lequel les frères Cohen recréent une atmosphère qui n'est pas sans évoquer *Un Roi sans divertissement* et le motif médiéval du sang sur la neige.

Écrite dans un style vif et pénétrant, cette étude offre donc une approche sensible et originale qui renouvelle en profondeur l'état actuel de la critique sur le chef-d'œuvre de Giono.

Philippe ARNAUD

GRAMAIN, Michel. "*Un Roi sans divertissement*". Jean Giono. Paris, Ellipses, 2003. 156 p. (Coll. « Réseau diagonales »).

Le programme de littérature pour les sessions 2004 et 2005 du baccalauréat nous a valu un regain d'études sur *Un Roi sans divertissement* qui s'affirme, avec le temps, comme une des œuvres majeures de Giono. Parmi cet ensemble d'ouvrages souvent d'excellente qualité, celui de Michel Gramain mérite une attention particulière parce qu'il répond parfaitement aux ambitions de la collection dans laquelle il s'inscrit. Après avoir mis l'œuvre en perspective, l'auteur en examine successivement la structure, les sources, puis les personnages et la narration. Suit un tour d'horizon de la production romanesque des années Trente-Cinquante qui permet de mieux saisir la place singulière de Giono dans les principaux courants de l'époque et particulièrement face à la littérature engagée qui domine l'immédiat après-guerre. À une troisième partie consacrée à l'entraînement des élèves aux épreuves du baccalauréat, M. Gramain ajoute un dossier sur la réception du *Roi*, son adaptation cinématographique, les « *Harmoniques* » (p. 136) qu'il suscite dans l'œuvre de Giono, puis complète l'ensemble par un guide de lecture comportant notamment un lexique d'autant plus utile aujourd'hui que les ordinateurs s'ouvrent plus volontiers que les dictionnaires.

Spécialisé dans la réception de l'œuvre de Giono et bien informé sur l'entour et les circonstances de l'écriture du *Roi*, M. Gramain nous dit en quelques pages tout ce qu'il faut savoir. S'agissant par exemple du parti communiste, il précise que Giono avait pris ses distances dès 1936 (on

devine aisément pourquoi) pour rejoindre toutefois la F.I.A.R.I., d'obédience trotskiste, en 1938. Le soulignement en caractères gras de l'information essentielle qui fait de Giono le « *compagnon de route du Parti communiste français* » (p. 10) risque sans doute de tromper le lecteur pressé mais tant pis pour lui.

L'étude de l'œuvre elle-même ne s'attarde guère sur sa genèse mais aussi bien Giono, comme Stendhal, ne faisait-il pas souvent le plan après ? La recherche des sources nous livre les références essentielles, Pascal, Chrétien de Troyes, Nerval, Vigny (de préférence à La Fontaine car le loup de Giono est à l'évidence d'ascendance romantique), Dostoïevski... auxquelles on ajoutera le Lawrence du *Serpent à plumes* et encore le Melville de *Moby Dick*. La liste reste d'ailleurs ouverte et M. Gramain ne manque pas de signaler comment la fameuse épigraphe, longtemps attribuée à Giono lui-même, a été récemment repérée dans Walter Scott. Peut-être aurait-il pu toutefois interroger davantage les sources génériques qu'il réduit au seul roman policier alors qu'on sait que Giono a indiqué dès 1938 à Henri Pourrat la voie qu'il s'est choisie : « *rénover la grande tragédie grecque* »¹. Également indiquer, dans son analyse de la structure événementielle, la nature dialectique du mouvement qui conduit Langlois, comme Œdipe, à sa perte : poursuivre un meurtrier qui n'est autre que lui-même.

La revue des personnages, très détaillée, peut-être même trop, classe Saucisse et Langlois, à la suite d'une inadvertance dans la distribution des sous-titres, parmi les personnages secondaires. Inversement, l'étude de la dimension christique du personnage « oubliée » la transposition parodique mais *sérieuse* de la crucifixion dans la patache de Grenoble (*Roi*, 594-5) et passe à côté de l'essentiel, car si Langlois n'est évidemment pas le Christ revenu parmi les hommes, il est peut-être le seul que nous méritons, sauf à se dire, comme les villageois qui l'entourent, qu'en ce qui le concerne « *rien ne signifiait rien* » (524).

Décrivant ensuite les formes de la narration, M. Gramain ne distingue pas moins de sept voix narratives différentes, soit une de trop (au moins !) car le narrateur primaire a conduit son récit simultanément du dedans et du dehors, contraignant naguère Gérard Genette à poser cette question troublante : « *À quelle distance commence-t-on d'être absent ?* »² (voir, entre autres exemples, comment le motif aztèque « *Texaco* » (*Roi*, 458) apparaît d'abord entre parenthèses telle une « intrusion d'auteur » (Georges BLIN) dans la première description du village disparaissant sous la neige, puis quelques lignes plus loin (459), mais cette fois sans parenthèses, dans le récit du narrateur présent dans l'histoire, si bien que les deux voix n'en font qu'une). Encore vaut-il mieux en entendre dont on ne voit pas la bouche qu'imaginer, comme telle autre étude récente, que Giono aurait pu confier la narration à l'historien local, Sazerat, prestement éconduit pour incompétence dans le prologue.

De même, M. Gramain use de façon plus qu'approximative des notions de « focalisation externe » (le fameux *camera eye* américain) et de « restriction de champ » (Georges BLIN), cette dernière supposant qu'un narrateur omniscient réduise sa perception de l'histoire à celle d'un personnage focalisateur (soit « focalisation interne » en termes genettiens). En fait, il ne s'agit pas ici de focalisation externe ou de restriction de champ mais bien de préfocalisation, autre terme genettien indiquant que la perception est réduite *a priori* à celle d'un narrateur dramatisé (Frédéric, les vieillards, Saucisse...), d'où il s'ensuit évidemment que tous les autres personnages sont vus de l'extérieur. Mais ce flou terminologique n'empêche pas M. Gramain de nous éclairer sur l'essentiel, à savoir que Langlois (autre trait christique majeur) échappe à tous, voire à son créateur.

La présentation du roman des années Trente–Cinquante nous livre une vue d'ensemble des différentes formes du genre et de son évolution dans cette période troublée de notre histoire. Tout en insistant, comme il se doit, sur les contemporains essentiels de Giono (Proust, Gide, Malraux...), M. Gramain n'a pas omis de mentionner ceux qui, aujourd'hui oubliés, ont parfois marqué cette époque (par exemple Carco, Dabit et les romanciers « populistes » des années Trente). On lira encore avec profit quelques pages qui éclairent l'influence des romanciers anglo-saxons (Joyce, Faulkner) sur la génération de Giono. Fallait-il, en revanche, rapporter le jugement pour le moins contestable de Gide selon lequel « La Veuve Couderc (1942) [de Simenon] allait plus loin dans l'analyse de la "psychologie des profondeurs" que L'Étranger d'Albert Camus paru la même année » (p. 100) ?

Le troisième volet de l'étude prépare les élèves aux épreuves du baccalauréat et à l'entrée à l'Université. M. Gramain a choisi de développer deux sujets « type bac » portant sur des aspects essentiels du *Roi*, l'un sur la fonction du hêtre, l'autre sur celle du sang. Le premier développement montre comment la description gionienne, jamais statique ni seulement décorative, tend à se narrativiser voire, en termes structuralistes, à s'actantialiser. Le second convoque enfin les sources tragiques à propos de la fonction cathartique du spectacle du sang. Quelques propositions d'écritures d'invention, toutes très suggestives, accompagnent ces deux études, entre autres ce défi que les meilleurs pourront tenter de relever : « *Imaginez, sous forme de monologue intérieur, les réflexions de Langlois contemplant le "portrait en pied" qui se trouve chez la brodeuse.* » (p. 124). Les mises au point concernant la réception du *Roi* montrent bien comment le chef-d'œuvre de Giono, malgré sa mise à l'index par le C.N.É., s'est imposé dès sa parution, et l'évocation rapide mais substantielle de son adaptation cinématographique souligne à nouveau l'essentiel, à savoir qu'il s'agit bien de deux œuvres différentes, tout en renvoyant le lecteur à Jacques Mény dont les travaux font aujourd'hui autorité dans ce domaine ; enfin, le relevé des « *Harmoniques* » (p. 136) confirme la présence de la thématique

«cruelle» dès les années Trente dans l'œuvre de Giono. Tout au plus M. Gramain aurait-il pu ajouter aux passages de «Silence» qu'il a cités telle page sur le bon usage des fleurs qui donne un parfum nouveau aux roses trémières du jardin de curé dans le prologue, et pas seulement nervalien (*Faust au village*, V, 177). Et surtout introduire dans sa bibliographie des œuvres de Giono certains textes inachevés mais importants tels "*Olympe*", "*Dragoon*" ou encore "*Cœurs, passions, caractères*". Mais tout cela ressortit à des choix plutôt qu'à des oublis ou à des lacunes et l'étude de M. Gramain n'en tient pas moins la gageure de réunir, dans le cadre étroit de cette collection, une somme d'informations et d'analyses dont la clarté et la pertinence permettront à chacun de mieux s'orienter dans cette forêt de Brocéliande qu'est l'œuvre de Giono.

Philippe ARNAUD

1. Henri POURRAT, «La Pensée magique de Giono», pp. 56–65 in Roland BOURNEUF, *Les Critiques de notre temps et Giono* (Paris, Garnier, 1977), p. 58.

2. Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit* (Paris, Seuil, Coll. «Poétique», 1983), p. 71.

CHABOT, Jacques. *La Vie rêvée de Jean Giono*. Paris, L'Harmattan, 2002. 84 p. (Coll. « L'Art en bref »).

Plutôt que d'adopter le discours de l'historien, pour raconter la vie de Giono en conformité avec son état civil et avec les événements de son époque, ou encore le langage du critique littéraire, pour analyser en des termes savants la construction de son œuvre, Jacques Chabot nous convie à « *un dialogue* » (p. 23) avec Giono qui restitue la verve du conteur. Dans ce contexte, l'humour et l'éloge du beau mensonge sont de mise.

Dans cette *« vie rêvée » (p. 12), Giono apparaît comme *« un mythe » (p. 11), comme le produit de sa propre invention, dans la mesure où l'écrivain lui-même conçoit son œuvre comme le portrait de l'artiste par lui-même. J. Chabot met en scène ce dialogue, où le Giono-le-mythe souligne cette existence à la fois éphémère, irréelle mais irréductible de la création écrite : *« "Qui suis-je moi qui écris quand j'écris ?" » (p. 71). À ce titre, la voix de Giono-l'auteur intervient comme celle qui intronise son lecteur au mythe-Giono, à l'endroit même où se produit le dialogue, dans son impérissable actualité, de l'auteur avec la subjectivité de son lecteur : *« [...] la meilleure façon de présenter Jean Giono c'est encore de nous raconter les histoires où il se met en scène [...] » (p. 49). La voix de Giono nous rappelle ainsi celle de l'ange de Melville (*Pour saluer Melville*) ou celle des personnages qui interpellent l'écrivain dans *Noé*.

J. Chabot souligne que l'on trouve moins, chez Giono, deux « manières » qu'une forme d'« *approfondissement* » (p. 48) de sa démarche d'écrivain où, dans le retour à l'écriture comme divertissement — choix annoncé dans *Naissance de l'Odyssee* —, l'auteur est de plus en plus maître « *de la connaissance de soi par l'invention de la poésie* ». L'écriture se conçoit, ainsi, comme une certaine sagesse, où la forme de l'« *opéra-bouffe* », adoptée dans les *Chroniques*, vient comme réponse à la *« *tragi-comédie* » (p. 75) permanente de la vie.

Œuvre d'un amoureux et d'un fin connaisseur — à la fois de Giono et de la chose littéraire —, le livre de J. Chabot se lit comme une introduction des plus agréables à l'œuvre du grand conteur-romancier.

Llewellyn BROWN

ARNAUD, Philippe. *Pour une érotique gionienne — la guêpe et le narcisse*. Paris, L'Harmattan, 2000. 160 p. .

Philippe Arnaud est un gioniste reconnu. Aussi bien ce bref ouvrage témoigne-t-il d'une très bonne connaissance de l'œuvre, à l'intérieur de laquelle l'auteur circule avec familiarité et aisance, ce qui se traduit notamment par maints rapprochements intéressants. Cependant ce travail est davantage un essai, souvent brillant et séduisant, qu'une recherche patiente et méthodiquement construite. Du reste, l'objet de cet essai est moins *l'érotique gionienne* (notion au demeurant imprécise, qui mériterait justement d'être construite) qu'« une description d'ensemble de la scène de première vue et de son évolution dans Giono » (p. 11), tournée « vers une interprétation de l'érotique gionienne ». P. Arnaud se place sous l'égide de Jean Rousset (*Leurs yeux se rencontrèrent*), de Roland Barthes (*Fragments d'un discours amoureux*) et de Georges Bataille (*L'Érotisme*) — auquel il conviendrait d'ajouter le *Miroir de la taumachie* de Michel Leiris. Quels que soient ses mérites par ailleurs, son propos paraît insuffisamment problématisé : l'auteur ne s'est pas astreint à définir d'abord la problématique en fonction de laquelle il entendait décrire et analyser la relation amoureuse chez Giono, sujet à la fois complexe et passionnant. Il aurait pourtant pu la chercher dans le rapport, constamment invoqué par lui (pp. 29, 33, 64, 86-87, 115, 122, 133, 139), entre l'érotisme (ou la volupté) et la mort. Faute d'une telle assise, le texte de cet ouvrage se présente comme une succession de développements généralement courts, voire très courts (« Le Hasard et la Nécessité », par exemple, en tant qu'ils président à la rencontre, sont traités en une page et demie (pp. 39-40)), précédés de sous-titres parfois peu nets (« Positions », « Un Blason », « "Figures" », « L'Œil du serpent », etc.), sans que le lien qui les unit apparaisse toujours bien clairement. On en dirait autant des cinq parties qui scandent le texte (« L'Aire de jeu », « Souffler dans ces corps... », « La Foudre et le sommet », « D'une langue étrange », « "Cet obscur objet du désir" ») et semblent se suivre de façon quelque peu aléatoire, en dépit de l'effort pour introduire et clore chacune d'elles par une brève présentation ou récapitulation. Tant il est vrai que fait défaut, décidément, une perspective initiale claire en référence à laquelle ces développements auraient pu s'articuler. L'auteur procède dès lors par glissements successifs et, très souvent, par allusions, par clins d'œil.

On le regrette d'autant plus que les aperçus intéressants, voire piquants, ne manquent pas, du reste exprimés dans une langue plus qu'habile (mais qui n'évite pas toujours une approximation que mettent pour ainsi dire en abyme les nombreux *peut-être* émaillant le propos). Signalons donc un travail parfois très suggestif sur les noms et toponymes¹ dans lesquels est décelée une intense « activité paragrammatique » (p. 53), l'auteur déclarant : « Tout l'enjeu de la présente étude consistera finalement à essayer

de décrire, et si possible de comprendre, comment Giono est passé d'une graphie à l'autre [à savoir du château de Suze, dans *Angélique*, le premier roman, à *L'Iris de Suse*, le dernier] [...]. » (p. 18) — mais on peut douter que cet objectif ait été atteint, en tout cas il n'est nulle part repris explicitement. D'après l'auteur Giono associe toujours l'aubépine à l'amour physique (p. 55) (mais : « *L'encens remplace [...] l'aubépine à partir de* Pour saluer Melville *marquant ainsi symboliquement le passage sur le second versant de l'œuvre.* » (p. 57)); que « *l'écriture de la volupté est d'abord pour lui la volupté de l'écriture* » (p. 67). Mais en quoi consiste au juste cette volupté-là ? Et en effet Giono disait : « *Je n'ai besoin que de créer des œuvres d'art. C'est ma jouissance. Je jouis d'elles comme d'un corps.* » (J, 235). Sinon en une transposition, via la matérialité du texte, via le rapport vertigineux et ambigu des signes noirs avec le papier blanc et, par extension, toutes les métaphorisations de ce rapport dont sont tissées les fictions, du désir inéluctable de se perdre en la jouissance avaricieuse du spectacle de sa propre mort à l'œuvre ?); P. Arnaud observe qu'il y a chez ses personnages une « *phobie du contact* » (p. 57); que, tout particulièrement, « *l'érotique gionienne passe par la dissolution des corps, et surtout une restauration de la continuité perdue* » (p. 114), mais que, dès *Le Chant du monde*, « *le couple gionien va préférer la contemplation à la dissolution* ». Il note que dès « *les années Trente, [...] tous ses héros (sauf Bobi peut-être) ont déjà renoncé au désir, et pris pour devise un des ex-libris de leur créateur, "j'ai ce que j'ai donné"* » (p. 118). Quant au sous-titre de cet essai, il était primitivement « *La Guêpe et le serpent* », par référence sans doute à la phrase suivante : « *C'est donc dans L'Iris de Suse que la dichotomie, devenue inévitable, s'accomplit entre la femme désirée (possédée) et la femme protégée, la guêpe et le serpent [...].* » (p. 135). La « *guêpe* », dont l'aiguillon inquiétant se redouble dans le petit visage en « *"fer de lance"* » (p. 73) de Pauline, ce serait la femme au désir menaçant et destructeur (son prototype : Elme la rousse, dans *Angélique*), auquel l'homme gionien entend se soustraire; le « *serpent* », étrangement, loin d'être symbole phallique, serait « *celui de la beauté pure et toujours menacée, quoique peut-être encore narcissique* » (p. 151). C'est sans doute à la faveur de cette surprenante valeur prêtée au serpent gionien que P. Arnaud a substitué, dans le sous-titre actuel, « *le narcissisme* » au serpent, quoiqu'il en soit fort peu question dans le texte (pp. 122 et 149). De là, si on comprend bien, l'accent mis sur l'inceste final entre frère et sœur, dans *Dragoon*, roman qui « *libère le courant incestueux sous-jacent dans toute [l']œuvre* » (p. 139). Cet inceste fraternel, déjà implicitement présent dans *Deux cavaliers de l'orage*, constituerait donc la figure extrême d'un recouramment narcissique du désir sur soi. Aussi bien la Conclusion, qui s'attache à dégager « *Quelques schèmes fondamentaux* » (p. 145), insiste-t-elle sur le fait que les « *amants se sont donc lentement mais sûrement rendus à la*

contemplation depuis qu'Angélique a pris conscience, dans l'horreur, de l'obscur objet du désir » (p. 150), sans chercher toutefois à articuler cette mutation avec l'association, aussi capitale qu'elle est permanente, entre érotisme et mort. Or n'est-ce pas parce que le désir chez Giono s'expose toujours peu ou prou à la dévoration que les personnages gioniens ont tous, chacun à sa manière, développé leur désir du côté de l'*avarice*, et substitué, justement, la contemplation à la possession ?

On regrettera enfin que seuls certains romans ou nouvelles aient été convoqués dans cette exploration de l'érotique gionienne, au détriment d'autres qui méritaient pourtant examen, comme *Jean le Bleu* (où il est puissamment question de la naissance de l'éros), *Que ma joie demeure*, *Batailles dans la montagne* ou *Le Moulin de Pologne*.

Il reste que ce pétillant essai de P. Arnaud sollicite et stimule constamment la réflexion — mais aussi la *rêverie* — de son lecteur, porté à reprendre sur nouveaux frais sa lecture de tels ou tels textes de Giono, aiguillonnée qu'elle est par des rapprochements féconds, d'inédits éclairages et des perspectives ouvertes.

Laurent FOURCAUT

1. Cette attention justement accordée aux signifiants implique assurément un respect scrupuleux de la lettre des textes. On comprend mal dès lors que l'auteur déduise de ce que *Le Chant du monde* « s'ouvre sur la crue de la Durance » (p. 23), crue qui met en péril l'île des Geais où Antonio, à la fin, voudra s'installer avec Clara, « qu'il ne sera pas question pour ce couple de construire "en dur" ». Or le fleuve du roman ne porte jamais le nom Durance. Dans le même ordre d'idées, on s'étonne que le nom du Hussard soit constamment écrit « Angélo » (pp. 26, 27 et *passim*).

ARNAUD, Philippe. *Essai sur "Un Roi sans divertissement" de Jean Giono — anatomie d'un chef-d'œuvre*. Paris, L'Harmattan, 2001. 224 p. (Coll. « Critiques littéraires »).

Philippe Arnaud reprend dans cet ouvrage sa thèse de doctorat de 3^e cycle, soutenue à l'Université de Provence en 1985, et en donne une version amendée, enrichie, destinée à un plus large public. Renvoyant dos-à-dos les tenants de la critique analytique et ceux de l'analyse structurale, il préfère adopter la démarche du « pas à pas » de Roland Barthes pour parcourir *Un Roi sans divertissement*. Mais, pour avoir une vue cavalière du roman, il choisit un plan en trois parties — l'invention de la fable, la mise en récit, les figures de l'ironie — qui aborde successivement les catégories de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*. Le projet consiste à relever, avec les outils de la narratologie et de la poétique du récit, les principaux procédés de composition qui définissent l'art du conteur, et d'esquisser ainsi une rhétorique du récit.

La première partie est consacrée à l'invention de la fable. P. Arnaud rappelle que, dans la littérature d'après-guerre, deux lignées d'écrivains peuvent être distinguées, ceux qui, à la suite de Flaubert, refusent d'inventer des fables (certains tenants du Nouveau Roman, par exemple) et ceux qui persistent à raconter des histoires. Giono appartient incontestablement à cette seconde famille ; mais il ne sacrifie nullement pour cela l'*inventio* à la mise en récit. Premier lecteur de ses œuvres, il propose, avec *Un Roi sans divertissement*, une « histoire extraordinaire ». Il s'agit tout d'abord de définir la structure élémentaire du roman. Il est constitué de trois épisodes qui sont les trois moments d'un processus dialectique. Chaque épisode du roman comporte trois péripéties majeures (disparition, protection, exécution) dont l'agencement varie. Mais la structure compositionnelle présente des anomalies logiques que P. Arnaud analyse avec précision. À la suite de Jean-Pierre Péry, il montre que la fable de *Un Roi sans divertissement* procède de la dégradation d'une structure constante dans les romans d'avant-guerre de Giono : un héros bienfaiteur lutte contre une instance malfaisante pour sauver un groupe humain. Mais ici le comportement du héros est ambigu ; la façon dont il conduit l'enquête et tue l'assassin n'a rien de canonique. De plus, dans le second épisode, son retour n'est pas motivé par un danger déclaré ; il va falloir que quelques membres du groupe protègent le héros contre lui-même ; enfin, le suicide du protecteur montre bien la faillite du modèle compositionnel antérieur.

Le roman de Giono ne s'inscrit pas exactement dans le processus de la dialectique aristotélicienne (thèse, antithèse, synthèse) ni de la dialectique hégélienne canonique (détermination, négation de cette détermination, dépassement de la contradiction). En effet, si dans la première partie du roman, Langlois, héros protecteur, tue M. V., dans la deuxième partie,

l'exécution du loup constitue un acte à la fois protecteur et antithétique — en tant que divertissement —, et Langlois ne dépasse pas la contradiction dans la troisième partie ; son ultime acte protecteur étant un sacrifice symbolique. Il se suicide pour ne pas céder à son moi destructeur. La synthèse est ainsi inaccessible ; il ne devient pas l'*« amateur d'âmes » (Roi, 529) qu'il aurait pu être.

Un Roi sans divertissement se présente comme une chronique, mais entretient de nombreuses relations avec d'autres genres littéraires, ainsi la tragédie grecque, telle qu'elle est définie par Aristote dans sa *Poétique*. L'unité d'action, par exemple, y est très forte. Nous voyons par trois fois un événement semblable : Langlois tue M. V., le loup et lui-même. De même, comme la tragédie, *Un Roi sans divertissement* cherche à provoquer terreur et pitié, à travers des événements vécus par des personnages à la fois supérieurs aux hommes de la réalité et semblables aux autres. Certes le malheur qui frappe le héros n'est pas un châtement divin, et il n'y a pas de lien de sang entre meurtrier et victime, le roman est cependant imprégné par le théâtre de Sophocle. Comme Ajax, Électre ou Antigone, Langlois agit seul. Comme Antigone, Langlois méprise la loi écrite. Il est incompris des villageois comme Antigone est incomprise du cœur, il partage avec Électre une même peur de l'enfermement, il est déchiffreur d'énigmes comme Œdipe. La dimension œdipienne du personnage est finement analysée.

Par de nombreux aspects, *Un Roi sans divertissement* s'apparente aussi au roman policier. Nous avons les mêmes instances, un assassin, des victimes, un enquêteur, et les mêmes situations, des enlèvements, des assassinats, des effets de suspense, des leurres. Mais s'il exploite les procédés du roman policier, Giono donne à son récit une orientation et une dimension imprévues, en faisant de l'enquêteur un assassin, et en privilégiant le « pourquoi » aux dépens du « comment ». L'écrivain feint d'exploiter le modèle du roman policier, mais ne résout pas l'énigme posée par M. V. . Mais ce n'est ni un roman policier, ni un roman d'analyse ; il s'agit plutôt d'une parabole, une variante de « "polar métaphysique" » (p. 40), dans laquelle Giono cherche une réponse à la crise morale que traverse son époque.

La deuxième partie de l'ouvrage, consacrée à l'étude de la mise en récit, suit une démarche didactique. Elle commence par faire surgir les questions narratologiques essentielles que pose le roman en général. Il s'agit tout d'abord, en faisant appel à Spitzer, Blin, Pouillon, Bakhtine, Genette..., de voir comment la théorie littéraire tente de hiérarchiser les voix du récit pour préciser les relations entre narrateur et personnages. Ensuite une étude de l'esthétique du « point de vue » et des diverses focalisations s'appuie sur quelques extraits d'œuvres posant problème : *Le Tour du monde en quatre-vingts jours*, *La Chatte*, *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, et explique

les différents statuts du narrateur selon la classification de Genette.

Une deuxième étape est consacrée à étudier le traitement du temps dans l'œuvre de fiction, en particulier à voir comment peuvent être neutralisées les données *a priori* irréductibles que sont le « *temps de l'histoire* », le « *temps de la narration* » et le « *temps de la lecture* » (p. 76). Cela permet de signaler les principales rétrospections apparaissant dans la trame narrative de *Un Roi sans divertissement* et de montrer qu'elles ne sont pas gratuites. Les effets de rythme sont également analysés : les blancs entre les séquences correspondent le plus souvent à des ellipses ; la disproportion entre les scènes d'hiver et les scènes d'été donne l'impression d'un hiver perpétuel ; le rythme change, du premier épisode, constitué de sommaires et de longues pauses, au troisième, où dominent scènes et ellipses. Le récit est globalement singulatif, mais des répétitions apparaissent dans le premier épisode pour faire partager au lecteur le sentiment du temps tel que les villageois angoissés l'ont vécu, ainsi que dans la troisième partie, pour montrer l'enfer dans lequel vivent Delphine et Saucisse. Les brusques changements de temps sont fréquents : le narrateur utilise passé simple ou imparfait dans des séquences au présent ou au passé composé et, d'entrée de jeu, subordonne les temps narratifs aux temps commentatifs. N'est-ce pas finalement une abolition du temps qui est proposée, tant pour l'écrivain que pour le lecteur ? P. Arnaud y voit un refus de l'Histoire de la part d'un Giono déçu par l'expérience « *communio-niste* » (p. 92) des années Trente et marqué par son double emprisonnement.

La troisième étape concerne le dialogue des personnages dans le roman et montre le caractère polyphonique de celui-ci. L'analyse de leurs modes de reproduction se heurte à plusieurs difficultés : ambiguïté des situations narratives qui rend malaisée la distinction entre discours du narrateur et discours des personnages, désinvolture de l'auteur envers les marques du discours, identité de l'assiette idiolectale des différents personnages. Nous avons affaire à une narration de type oral avec présence implicite d'un auditeur, où le narrateur parle parfois simultanément dans l'histoire et au moment de la narration. Le style oral de *Un Roi sans divertissement*, différent de celui qu'utilise Céline, simule une pensée qui se cherche, avec des hésitations sur l'exactitude des renseignements donnés, de multiples corrections, et utilise par ailleurs force dictons et proverbes. Ce roman prouve que le silence est mortel ; ainsi Langlois parle-t-il de moins en moins avant de disparaître, alors que Saucisse discourt dans une sorte d'auto-analyse pour se disculper de la mort de ce dernier.

Les notions de temps et de narration sont ensuite croisées en une dernière étape. L'époque de la narration et l'époque du récit sont souvent confondues dans le roman de Giono. Ainsi, le narrateur se présente-t-il fréquemment dans la première partie comme contemporain de l'histoire, ce qui ne

vaut pas pour les autres parties. Certes, on peut voir, dans chaque épisode, un narrateur dominant (l'enquêteur, les vieillards, Saucisse), mais le narrateur-enquêteur est aussi régisseur de l'ensemble du récit, et s'il affecte de céder la parole, c'est pour mieux s'en emparer. L'enchaînement des narrateurs n'est donc qu'une apparence. Il en est de même pour les narrataires, qui se confondent aussi. L'enquêteur s'adresse au lecteur, les vieillards à l'enquêteur et Saucisse aux vieillards, mais les narrataires se résolvent finalement en une seule personne, le lecteur. *Un Roi sans divertissement* se donne donc à lire comme un récit-gigogne où le narrateur a un double statut, homodiégétique et hétérodiégétique. Giono joue sur cette double situation pour établir un pseudo-dialogue avec le lecteur-narrataire. Ainsi, P. Arnaud montre que Giono possède au plus haut point l'art d'appriivoiser son lecteur, et surtout de neutraliser la distanciation pouvant exister entre le conteur, l'histoire, et le lecteur.

Unité de ton et cohérence du récit sont assurées par l'ironie. C'est ce que démontre la troisième partie de l'ouvrage, « Figures de l'ironie ».

Un Roi sans divertissement comporte, selon P. Arnaud, de nombreux exemples de « *parodie sérieuse* » (p. 146). Il emprunte, après Genette, cette notion à Linda Hutcheon, qui définit ainsi une parodie « *plus euphorisante que dévalorisante, ou plus analytiquement critique que destructrice* » (p. 145). Tout texte s'écrit avec d'autres textes, et c'est tout compte fait d'intertextualité qu'il est question. Nous ne pouvons, faute de place, citer le relevé de toutes les lectures dont Giono nourrit le roman. Figurent en particulier l'Ancien Testament, avec Langlois-Isaac et Langlois-Job qui s'interrogent sur la nature du Mal, les mythologies gréco-latine (la figure d'Apollon) et précolombienne (les nombreuses métaphores gravitant autour du serpent à plumes), Chrétien de Troyes (Perceval et les oies), Vigny (la mort du loup)...

P. Arnaud rappelle que, depuis *Naissance de l'Odyssee*, Giono affiche dans toute son œuvre romanesque son goût pour l'allusion littéraire et la parodie. Dans *Un Roi sans divertissement*, l'écrivain amplifie un fragment des *Pensées* de Pascal. On sent par ailleurs l'influence de D. H. Lawrence, pour la thématique et le bestiaire, et de Melville, pour le ton du récit et l'abondance des métaphores marines. Par ailleurs, le personnage de Langlois est comparable à celui de Stavroguine, dans *Les Possédés*. Comme le héros de Dostoïevski, il apparaît incompréhensible aux yeux de son entourage, fait retraite en un endroit isolé avant de choisir le suicide.

L'ironie s'exerce aussi à l'égard des rites catholiques. Langlois périt pour avoir voulu sauver les hommes plus ou moins malgré eux. Son destin n'est-il pas une allégorie parodique de la Passion ? À un autre niveau, on peut lire dans ce roman une parabole du destin de celui qui a fondé et animé le « Contadour », et qui se retire, meurtri, d'« *un jeu qui lui échappe pour panser ses plaies* » (p. 174). *Un Roi sans divertissement* peut ainsi être inter-

prété comme une forme d'exorcisme. Avec ce roman, Giono se débarrasse d'un type héroïque qui s'était imposé dans son œuvre antérieure : le sauveur. Désormais, le héros gionien, d'Angelo à Tringlot, ne s'adresse plus au groupe malheureux, mais découvre que, pour sauver le monde, il faut commencer par tenter de sauver un seul individu.

L'ironie parodique se double d'une ironie narrative que le narrateur dirige vers les personnages et contre l'humanité en général. En ce qui concerne les personnages, il convient de voir que l'ironie envers le trio des « amateurs d'âmes » s'accompagne d'une certaine sympathie du narrateur à leur égard : ne cherchent-ils pas, comme lui, à sauver Langlois ? Quant au lecteur, Giono, comme Stendhal, joue avec lui, ce qui se perçoit d'emblée avec l'épigraphe liminaire, volontairement sibylline. Cette ironie indirecte dépend, en fin de compte, de la compétence de lecture de ce dernier. Il ne s'agit pas d'ironie socratique, mais d'une ironie reposant sur l'ignorance du narrataire et le savoir du narrateur. Elle passe par une figure privilégiée, la réticence. L'expression *au contraire*, très fréquente, est analysée dans ses occurrences de façon détaillée. De qui se moque le narrateur ? Du narrataire, qui n'a que trop tendance à se confondre avec le lecteur, mais aussi de lui-même. L'ironie passe encore par la tension contradictoire entre l'oralité fictive du récit et sa transmission effective par l'écrit. Elle devient satire par le rapprochement entre le temps de l'histoire et le temps de la narration. Elle apparaît également dans l'opposition entre auteur et narrateur. Ce dernier célèbre la jouissance procurée par les sacrifices humains, alors que le suicide de Langlois voulu par l'auteur s'interprète comme une condamnation de ces sacrifices. Ironie enfin dans certaines notations qui renvoient au passé de l'auteur : l'évocation du monument aux morts de Chichilianne, par exemple, fait évidemment référence aux écrits pacifistes. Le vécu est ainsi réinvesti dans l'imaginaire. La lignée des Frédéric rappelle la lignée des Jean, évoquée dans *Le Grand théâtre*. L'emploi constant des métaphores militaires rappelle à chaque instant l'antimilitarisme de l'auteur. Giono finit par ironiser sur son écriture même : « Ah ! l'encre, ça en fait faire, des bêtises ! » (*Roi*, 573).

Opéra-bouffe, ou plus exactement « *drama giocoso* » (p. 205), *Un Roi sans divertissement*, comme le *Don Juan* de Mozart, tire sa réussite du mélange des genres. Force est de reconnaître que la désinvolture affichée du narrateur dissimule une cohérence et une rigueur exceptionnelles du récit.

L'histoire de *Un Roi sans divertissement*, c'est celle de Giono. Le suicide de Langlois, semblable à celui de Werther chez Goethe, permet à l'auteur d'atteindre la catharsis qu'offrait au spectateur, selon Aristote, la tragédie grecque. Mais, ni roman policier, ni tragédie, le roman est avant tout une éthopée, une fable éthique. Aux subversions des canons de l'*inventio* (un héros malfaiteur, une tragédie comique, une énigme insoluble...) répondent

celles de la mise en récit (neutralisation de la distance temporelle histoire/récit, brouillage des repères temporels, ambiguïté des situations narratives...). Comme le narrateur efface la distance qui sépare l'histoire de sa narration et de sa réception, il entraîne le lecteur dans une dimension où le sentiment du temps de la lecture s'abolit, et lui permet ainsi d'accéder à une vérité autre que celle du monde réel. Pour conclure, P. Arnaud convoque Robert Scholes, qui voit la fiction du xx^e siècle « *“torturée par un effort pour maintenir ensemble les visions romantique et satirique de la vie”* », et affirme : « *C'est entre cette enclume et ce marteau que Giono forge Un Roi sans divertissement, le premier d'une série qu'il appellera plus tard ses “livres de braises”.* » (p. 217).

Prenant appui autant sur Aristote que sur la critique narratologique contemporaine, P. Arnaud sépare nettement *inventio*, *dispositio* et *elocutio*, tout en montrant comment les trois catégories sont intimement liées. Une analyse précise du roman et diverses comparaisons avec d'autres ouvrages permettent de voir que, dans *Un Roi sans divertissement*, la transgression de la norme, davantage qu'un critère esthétique, fonctionne comme moteur de l'œuvre. Qu'il s'agisse du développement canonique de la fable, du genre de la tragédie grecque, ou du roman policier, l'écrivain exploite des situations et des procédés qu'il pervertit. L'étude narratologique ne recule pas devant les multiples difficultés que pose le roman. Elle analyse au contraire de façon rigoureuse les instances du récit, le traitement du temps et les modalités d'intégration des discours des personnages. L'étude de la figure dominante de l'ironie, enfin, permet de comprendre l'origine et la signification des troubles du récit. L'essai de P. Arnaud constitue ainsi un remarquable guide pour la lecture de *Un Roi sans divertissement*.

Michel GRAMAIN

ARROUYE, Jean. *D'un seul tenant (manières et matières gioniennes)*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2003. 284 p. .

Ce livre recueille dix-neuf études réalisées au cours de trente années d'une fréquentation aussi heureuse qu'assidue des textes de Giono. Dans sa Présentation, l'auteur prévient que la diversité des sollicitations et ces trois décennies auront pour effet une certaine « *disparate de ton, d'approche, de point de vue* » (p.5). Rétrospectivement, ces études sont néanmoins réparties en deux ensembles : « Manières » s'intéresse aux histoires, aux personnages, aux matériaux et aux modalités du récit ; « Matières » prend plutôt pour objet les motifs et les thèmes, les questions morales et philosophiques, les significations d'une œuvre qui, en dépit de virages en épingle à cheveux, a été frayée et ne peut être parcourue que « d'un seul tenant ».

Sous le titre « Manière », on lira huit études qui traversent toute l'œuvre, de *Angélique* (« Discours-parcours ») à *L'Iris de Suse* (« De Damon à Tringlot via Alexandre ») en passant par *Colline* (« Parabole et roman ») et *Que ma joie demeure* (« Signatures gioniennes ») ou des textes moins connus comme celui qu'écrivit Giono, en 1962, pour une exposition de peintres réunis autour du thème « Routes et chemins ». Dans ce travail, intitulé « Le Corbeau et la romanichelle », le critique emboîte le pas d'un conteur malicieux qui ne passe du fabliau rustique (un renard de paysan et un auteur amateur de corbeau) au récit tragique (l'humour gionien est d'essence tragique) que pour mieux figurer ce Désir de l'Œuvre qui anime l'œuvre. Routes et chemins sont encore parcourus, sur les traces de Charles-Frédéric Brun cette fois, dans « Poétique de l'errance ». Sont ici examinées les formes diverses d'une pérégrination à la fois textuelle, paysagère, intertextuelle et poétique. Pour parvenir à cette conclusion qui rejoint la leçon de l'article précédent : « *Poétiquement le créateur est un Déserteur, indéfiniment en rupture d'œuvre.* » (p. 113). Dans « D'un seul tenant, comme un fil de sabre » (on reconnaît le titre du livre et une formule gionienne), est rameuté et commenté le « *grand troupeau* » (p. 61) des comparaisons (plus de deux-cent cinquante en cent quatre-vingt-trois pages) dans le roman du même nom. Le point de départ de l'étude intitulée « Les Divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien » a été contredit (c'est le destin de tout travail de recherche) par l'identification de l'épigraphe de *Un Roi sans divertissement* : on sait désormais que ce mystérieux fragment a été emprunté aux pièces justificatives de *Rob Roy*¹. Mais l'intérêt de l'étude demeure, comme la validité du concept d'« *infra-textualité* » (p. 42), importé et défini (par un critique cité dans l'article) comme « *travail du texte sur des absences dont la surface scripturale porte les traces manifestes* » (p. 42) : Giono, assimilé à ce vieil enfumé d'Auld Reekie (les orthographes

de ce topo-patronyme varient), joue sa mélancolique partition sur l'un de ses instruments de prédilection, la Bible figurée par une cornemuse. Il joue et se divertit en agençant autour de cet instrument le kit de « *petites pièces* » (*Roi*, 455) empruntées à Pascal, mais aussi à Nerval et au *Perceval* de Chrétien de Troyes (Mireille Sacotte a noté l'harmonie du final de ces trois noms), à Dante (c'est Pierre Citron qui l'a établi), à Baudelaire (à qui il faut donc ajouter Walter Scott et le kilt de Robert le Rouge) : tous ces textes (auxquels Jean Arrouye ajoute une *Annonciation* peinte par Nicolas Froment et exposée en la cathédrale Saint-Sauveur d'Aix-en-Provence) sont utilisés par Giono

[...] non comme source ou comme modèle, mais comme carrière d'où extraire des matériaux sémantiques et symboliques qu'il accommode ensuite aux nécessités internes de son texte, dont le plein sens cependant ne se découvre que dans le rapport à ces œuvres, dans les passages où elles sont évoquées par citation non avouée, allusion modulée, voire le plus souvent par renversement de la signification originelle, d'un thème ou d'un motif (p. 42)

Sous la rubrique « Matière » sont réunies onze études. Respectivement consacrées aux festins et jardins gioniens, deux d'entre elles s'inscrivent dans le droit fil de cet intitulé que requiert d'ailleurs le matérialisme gionien : on lira avec gourmandise et délice « Les Nourritures terrestres de Jean Giono » et « Jardins de littérature ». « Terre et mer » présente comme « *un vaste traité des conduites possibles devant la démesure* » (p. 198) trois textes réédités dans des collections de poche entre 1978 et 1984 : les *Écrits pacifistes* (dans la collection « Idées »), *Le Déserteur et autres récits* (en « Folio »), *Fragments d'un paradis* (dans la collection « L'Imaginaire »). Les formes brèves, dans lesquelles Giono a également excellé, ne sont pas écartées : le critique s'interroge sur les significations ambiguës du titre *Solitude de la pitié*, s'amuse (dans « Un Diable peu divertissant ») du fantastique paradoxal de la nouvelle titre « Faust au village », montre la pluralité et l'unité de l'univers romanescque gionien (dans « Les n mondes d'Ennemonde »). Mais J. Arrouye est un spécialiste de l'image et de ses relations à la littérature. « Sur la terre comme au ciel » présente ainsi une réflexion sur la façon dont Giono se sert de la photographie dans deux textes illustrés : *Les Vraies richesses* (l'édition de 1936, chez Grasset, est accompagnée de 112 photographies de Kardas) et *Le Poids du ciel* (32 astrophotographies de Kérolyr sont interfoliées dans l'édition de 1938, chez Gallimard). L'iconologue revient sur ce sujet dans « La Photographie selon Giono » : le corpus étudié est ici étendu à la préface écrite en 1956 pour un recueil de 67 photographies de la Provence dans la collection des « Albums des Guides Bleus », mais aussi à ce que Giono révèle de la photographie dans *Jean le Bleu*, *Un Roi sans divertissement*, *Noé* et *Les Âmes fortes*. Il appert de cette confrontation que la photographie est, pour Giono, « *l'exemple même de l'image trompeuse* » (p. 266) en même temps qu'un

« lieu poétique » (p. 262). Dans « Parenthèses imaginaires. Fonctions poétiques de l'image plastique », sont mises en série et commentées des images « se constituant sous le regard des personnages » (p. 267) ou empruntées à l'histoire de l'art : la dame du mur puis la mère de Franchesc Odripano dans *Jean le Bleu*, le tableau de Giovanni di Paolo dans *Les Vraies richesses, L'Enterrement du comte d'Orgaz* du Greco dans *Le Poids du ciel*, le *Saint Jérôme* d'Antonello da Messine (ce tableau idéal fait la couverture du livre de J. Arrouye) et les photographies de Crom dans *Noé*, l'évocation de la Madone de Stephano da Verona dans *Voyage en Italie*. À chaque fois (y compris lorsque le Père Jean commente *La Chute d'Icare* de Bruegel dans *Jean le Bleu*), l'image plastique « est le lieu d'un retournement des signes, l'occasion d'une projection du narrateur dans l'univers iconique ainsi modifié et l'amorce d'une aventure de l'imagination » (p. 281). Deux textes sont enfin consacrés à la Provence. Dans « Provence bleue », le critique revient sur le texte de commande écrit pour les « Albums des Guides Bleus ». Il montre que, loin de répondre aux attentes des commanditaires, l'écrivain se plaît à pourfendre les lieux communs et à substituer aux renseignements pratiques attendus une « fable métaphysique » (p. 237) en même temps qu'une allégorie méta-poétique : de fait, nouvelle variation sur la perte et l'avarice, « cet anti-guide » (p. 239) en dit long sur les livres blancs rêvés par Jean le Bleu. Dans « Provence diverse » et dans la foulée d'un livre « virulent et salubre » (p. 241) de Jacques Chabot², J. Arrouye parcourt les différents cantons du territoire provençal élu par Giono. Cette Provence est, tour à tour, réaliste (géographique et historique, ethnologique et sociologique), sentimentale (intérieure), littéraire (avec pour épicyclics les toits de Manosque où le père lisait la Bible puis la bibliothèque du Paradis), allégorique (sous des apparences apolliniennes, triomphe le dionysiaque), poétique (tirillée entre l'enracinement et l'errance, l'enseignement et le divertissement). Mais la diversité n'empêche nullement l'unité profonde, tragique et heureuse à la fois, de cette utopie (p. 249).

Tous comptes faits, et J. Arrouye rappelle à plusieurs reprises combien cette formule plaisait aussi à Giono, ni le style « d'approche » ni le « ton » (p. 5) des études ici rassemblées ne sont le moins du monde disparates. Pour la raison que, subsumées par le concept central et récurrent de « poétique », elles concourent à montrer l'unité, certes plurielle et même explosive, d'une œuvre voulue et lue « d'un seul tenant ». Une interprétation de type allégorique, ou parabolique, prévaut d'ailleurs dans la plupart des études. Dans « Discours-parcours », par exemple, le roman inachevé et matriciel *Angélique* est lu simultanément en tant que récit et allégorie. Mais il en va de même de *Ennemonde*, « allégorie de l'imagination romanesque » (p. 177) ou de « Provence bleue ». Dans « Provence diverse », l'exégète précise même que le terme *allégorie* « est à prendre au sens plein de l'allé-

gorisme médiéval qui déchiffrait sous la diversité circonstancielle des apparences un sens moral stable et le rappel des fins dernières de l'homme » (p. 248). Quant à l'étude sur *Colline*, elle est significativement intitulée « Parabole et roman ». J. Arrouye y cite un texte de Jean Starobinski qui décrit d'assez près la démarche exégétique de cet article en particulier et du livre en général :

Le code parabolique implique une *substitution* de vocables, grâce à laquelle un récit, tout en conservant sa structure syntaxique, se transporte d'un registre à un autre [...]. Comprendre, c'est avoir opéré toutes les substitutions, c'est avoir réussi à frayer la voie d'un discours second ; celui-ci, aussitôt constitué, renvoie le premier discours au rang de formulation préliminaire, d'homologue incomplet, de préfiguration cryptique : à la fois écran (pour ceux qui n'ont pas su réaliser les substitutions et qui restent en deçà du sens) et voie d'accès au "mystère" (pour ceux qui viennent d'opérer le passage au registre jusqu'alors caché). (p. 78)

Ce qui change, contrairement au ton ou à l'approche, c'est le « *point de vue* » (p. 5). Car, dans sa poursuite de secrètes correspondances (on lira ici le bref mais symptomatique article intitulé « Signatures gioniennes »), l'herméneute est toujours à l'affût de rapprochements originaux ou de dévoilements qui sont autant de renversements. Quelques-uns des rapprochements tentés pourront paraître hasardeux : suffit-il que le poème intitulé *Damon et Henriette* ait été édité plusieurs fois à Marseille dans le courant du XIX^e siècle pour faire comme si Giono l'avait lu et s'en était souvenu ? D'ailleurs, est-il bien nécessaire de rapporter l'histoire d'Alexandre et de sa nonne, dans *L'Iris de Suse*, à cette blquette romantique pour parvenir à cette conclusion que le destin de Tringlot et « *le sujet profond du livre* » (p. 59) se conjoignent dans ces deux images que sont la traversée du désert et l'ascension des hauteurs ? Beaucoup d'entre ces décryptages sont cependant suggestifs et même, devrait-on dire, heureux. De cette façon qu'illustre « Faust au village », le critique s'octroie en effet le malin plaisir de négocier « à *contre-main* » (V, 124) des textes dont les contre-pieds, sous couvert de bonhomie, sont joyeusement diaboliques.

La lecture du livre de J. Arrouye confirme le bonheur toujours renouvelé de lire Giono, tout Giono, et d'écrire dans son sillage pour essayer de prolonger ce bonheur.

Jacques LE GALL

1. Voir Denis HÛE, « Walter Scott et Jean Giono, une parenté », *Bull.* 55, printemps-été 2001, pp. 85-97.

2. Jacques CHABOT, *La Provence de Giono* (Aix-en-Provence, Édisud, 1980).

DURAND, Jean-François. *Les Métamorphoses de l'artiste — l'esthétique de Jean Giono. De "Naissance de l'Odyssée" à "L'Iris de Suse"*. Préface de Jacques CHABOT. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000. 484 p. .

« *Tout grand roman est pensée en mouvement* » (p. 18), voilà sans doute le point de départ de ce livre passionnant sur l'esthétique gionienne. Le matériau de cette « *pensée* » est bien sûr plus « *fabulatif et métaphorique* » (p. 18) que conceptuel. Il s'agit bien cependant d'une pensée. Giono pense en romans comme le prouvent la puissance autoréflexive et la richesse dialogique de son œuvre telle que la repense Jean-François Durand. Quant au « *mouvement* » de cette « *philosophie pratique* »¹, il ne fera sens qu'en n'évacuant pas le facteur temps. À rebours de la cohorte formaliste, le critique prend pour objet une écriture mais aussi, bien au-delà des prouesses techniques du récit, une subjectivité en quête d'elle-même dans les formes qu'emprunte ou invente son œuvre : c'est une première ligne de force du livre. L'éthique est ici indissociable de l'esthétique : « *L'œuvre est indissociablement poïésis de la forme et poïésis du Moi.* » (p. 284). Comment survivre dans un monde désenchanté ? Telle est la question que se posent, pour le compte de Giono, tous les grands personnages gioniens, d'Ulysse à Tringlot. À contre-courant du parti structuraliste, J.-F. Durand s'aventure par ailleurs dans « *la longue traversée de l'œuvre* » (p. 168) en lui restituant une double dimension temporelle : c'est une deuxième ligne de force. Il déploie dans le temps l'évolution créatrice du romancier : les « *métamorphoses de l'artiste* » pendant cinquante ans de travail. Mais il inscrit cette odyssée du moi créateur gionien dans une « "grande temporalité" *bakhtinienne* » (p. 15) qui la fonde et qui l'excède : le Romantisme européen qui, de Shelley à Hölderlin, de Novalis à Rimbaud, a bouleversé le rapport au monde et au moi, à la langue et à la culture. Prise « *dans sa diachronie créatrice* » (p. 377), immergée dans une configuration esthétique en butte à la modernité, l'œuvre romanesque de Giono (associée aux Essais) est lue comme une « *fable* » (p. 446) qui raconterait à la fois la quête de l'Œuvre et « *l'auto-crédation du Moi artiste* ». Cette « *herméneutique critique* » (p. 214) a pour effet de saisir la cohérence et les tensions du Monde-Giono. Sa vie profonde. Enraciné dans le sol d'une culture européenne (avec laquelle il dialogue en permanence), hanté par le Mythe (qui survit, même brisé, sous la forme d'une nostalgie des origines), imprégné de christianisme (la Bible, Pascal, François d'Assise sont des références majeures), le romantisme gionien ne cessera de se transformer, confronté qu'il est au désenchantement du sujet et du monde dans les temps modernes.

Car le Romantisme européen est une dissidence. D'emblée, il prend acte

d'une scission entre le monde et le moi désenchanté. Le travail de roman-tisation consistera à déplacer l'accent du monde vers un "contre-monde", autrement dit vers une représentation. La tentative de réenchantement romantique réfute l'univers extérieur (et donc la *mimésis*) au profit de celui (intériorisé) de la *poïésis*. L'art romantique ne se contentera plus de reproduire le réel. Il s'oppose à lui au point de créer sa propre matière, langue et monde mêlés. Le regard et le dire sont profondément affectés par cette nouvelle conscience de l'art comme représentation : des images inventées sont substituées à la réalité substantielle qu'on refuse de mimer, tandis que, frappée d'inquiétude, la langue perd sa transparence et son univocité. Tous les personnages « *poémagiques*² » au travers desquels Giono a mis en abyme sa quête d'une intériorité et sa pratique de l'écriture sont, eux aussi et fort logiquement, des dissidents : d'Ulysse à Bobi, de Janet à Toussaint, du Sarde dans *Le Serpent d'étoiles* au curé de Saint-Robert dans *Promenade de la mort*, de Melville au capitaine de *L'Indien* dans *Fragments d'un paradis...* et la liste n'est pas close. Le sublime et l'ironie offriront deux autres modalités à la dissidence romantique : que l'on songe à Angelo, bien sûr, et au Milord l'Arsouille de *Noé* (« *Un Milord écrivain fait l'Arsouille avec le contenu de l'œuvre.* » (p. 283)), mais aussi aux Numance dans *Les Âmes fortes*, à M. Joseph et à Julie dans *Le Moulin de Pologne*, au Déserteur, à Ennemonde et, pour finir, à Tringlot. Cette dissidence esthétique et éthique, ouverte ou clandestine, est capitale : Giono est lui-même un libérraire dont l'œuvre travaille à conquérir une liberté intime du moi contre la Loi et la topique communes. Son œuvre, et l'on peut s'étonner que tant de lecteurs ne l'entendent pas de cette oreille, son œuvre ourdit une critique aiguë (et actuelle) des temps modernes, mais n'en participe pas moins (bien plus puissamment que certaines avant-gardes autoproclamées) de la modernité culturelle de l'Europe.

« *Le hussard est au milieu du cigare. Colline est la pointe où l'on met la bouche. Après viendront les livres de braise à l'autre bout.* » (p. 32), écrit Giono dans un de ses Carnets en date du 19 mai 1946. Non sans souligner des retours en arrière et des interférences, symptomatiques de la tension créatrice, le livre de J.-F. Durand reprend à peu près ce découpage pour distinguer trois romantismes dans l'œuvre « *ramifiée* » (p. 465) de Giono.

Le premier est un « *romantisme lyrique* » (p. 33). Il vise un réenchante-ment du monde par le métaphorique. Inventeur d'images, maître du *poïein*, tel est l'écrivain. Dès *Naissance de l'Odyssee*, le surgissement de l'image illuminatrice (*Erscheinung*) permet de lutter contre la prose du monde et de dresser devant elle la puissance poétique du récit. Le *mensonge créateur* n'est mensonger qu'à l'aune de la *mimésis* ; il est véridique selon la vérité secrète du moi dans son désir (rimbaldien) d'être un autre et de transformer le cuivre en clairon. Le désir de l'Œuvre transforme le moi social (l'auteur

englué dans la banque) en moi créateur. Ulysse, premier double poémagogique de Giono, découvre en même temps la théâtralité du monde (d'où les thèmes baroques) et l'espace intérieur (*Weltinnenraum*). Dans *Présentation de Pan*, la force d'ouverture du langage se confirme. Pan désignerait l'énergie de la langue tandis que Lure métaphoriserait le désir de l'Œuvre. *Colline* radicalise la tension entre la pastorale (l'univers des origines) et l'anti-pastorale. *Un de Baumugnes* dialogue le récit et le style au moyen du couple antithétique constitué par Albin et le Narrateur. *Regain* marque un retour au Mythe et le triomphe de l'*Epos idyllique* : c'est l'histoire de la restauration (*« anagnorisis » (p. 88)) d'un monde compact et substantiel par un héros civilisateur (Panturle) qui passe de la chasse à l'agriculture. Tourné vers l'Orient de la langue, *Le Serpent d'étoiles* développe le thème de « l'enracinement cosmique de la parole » (p. 99) tandis que *Manosque-des-Plateaux*, avec ses deux espaces et ses deux parties, met en scène, pour la première fois avec une telle netteté, le conflit entre le romantisme métaphorique et la modernité désenchantée. *Jean le Bleu* est, par excellence, une autobiographie romantique centrée sur « les batailles du métaphorique et du littéral » (p. 201). Le retour à l'idylle de l'enfance n'intervient plus que sur fond d'un âge de fer dépeint dans *Le Grand troupeau*. Le moi artiste est un moi *ek-statique* élargissant l'espace du monde et découvrant des espaces intérieurs où germera l'œuvre à venir. Mais le désir creuse tragiquement en lui un sentiment de manque et d'incomplétude : le moi s'éprouve scission et béance. *Le Chant du monde*, avec sa dimension légendaire digne du *Märchen* (ce récit romantisé) et son imprégnation chrétienne (le personnage de Toussaint) « porte à sa perfection l'art du récit romantique » (p. 141) : le roman s'enracine dans le Mythe pour être « de part en part poésie » (p. 142), comme disait Novalis.

À partir de *Que ma joie demeure*, livre de crise, l'échec du métaphorique devient patent. Le projet de refondation esthétique et civilisationnelle de Bobi échoue. Le roman s'assombrit d'un « versant pascalien » (p. 467). Derrière les images, se creuse le vide. Un désenchantement s'ensuit, que Giono relie aux temps modernes dont les Essais (indissociables de l'œuvre romanesque) instruiront un procès dont on aurait tort de considérer qu'il ne nous concerne pas. *Batailles dans la montagne* soupçonne le héros (Saint-Jean) et jusqu'à l'intention héroïque (à laquelle sera substituée la souveraineté esthétique). J.-F. Durand souligne ici l'importance de fragments désormais insérés dans *L'Eau vive* et dont il montre qu'ils portent témoignage de la reconfiguration de l'œuvre : on lira avec le plus grand intérêt ses analyses de « Vie de M^{lle} Amandine » ou de « L'Histoire de M. Jules », de « Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939 » ou de « Description de Marseille le 16 octobre 1939 ». Fragment d'une autobiographie romantique par définition inachevable (puisqu'elle accompagne le mouvement ininterrompu de l'œuvre), *Pour*

saluer Melville prépare la réponse romantique à la mort des héros : « [...] les batailles du condottiere se livreront désormais sur les terres poémagiques où l'œuvre s'enracine. Ce seront les batailles de la création, aux prises avec un réel désenchanté, et au demeurant insaisissable, désubstantialisé. » (p. 200). Après *Fragments d'un paradis*, Noé finit de détruire le premier romantisme gionien : celui du Mythe et des univers enchantés de Brocéliande. Mais la crise ouvre l'œuvre sur un espace « potentialisé³ » qui « dévoile à la fois la dimension esthétique, en sa pleine autonomie, et la distance ironique du créateur galiléen » (p. 467). Du coup, l'œuvre va se scinder en deux directions à la fois contradictoires et complémentaires. Le moi créateur va explorer simultanément (l'auteur insiste à juste titre sur cette simultanéité) deux univers distincts dont le mélange s'imposera peu à peu comme un horizon : le romantisme sublime (avec Angelo) et le romantisme ironique (avec les Chroniques).

Le deuxième romantisme est qualifié de « subjectif » (p. 279). Il se caractérise par une intériorisation du métaphorique et de l'esthétique du poëin. Giono lui-même, dans un Carnet de 1943, a présenté ce romantisme comme une « [...] réaction contre la sécheresse [la nudité du littéral] et le cynisme de l'époque [le réel désenchanté] » (p. 279). L'œuvre gionienne réagit à la perte du Mythe, au non-sens de l'Histoire et au démembrement (*sparagmos*) du corps-monde de Pan en revendiquant, autrement mais non moins hautement, une autonomie de la subjectivité créatrice, face à l'indifférenciation et même face à la bêtise, au sens flaubertien. Avec le Cycle du Hussard, le romantisme gionien explore d'abord les univers de la qualité et du sublime confrontés aux « univers du lieu commun et de la rhétorique sociale » (p. 467). Altière figure poémagique, Angelo symbolise la conquête de l'espace subjectif et de la dimension esthétique. Dans le roman éponyme, il s'invente une âme. Dans *Le Hussard sur le toit*, il traverse le choléra (la modernité violente et désertique) grâce à la puissance de cette âme. Dans *Le Bonheur fou*, il découvre ensuite que l'ironie peut préserver le cœur du désenchantement. Dans les *Récits de la demi-brigade*, car l'auteur sait bien que l'âme ne gouverne que dans le royaume de la fiction, le narrateur, poursuivant le voyage initiatique d'Angelo, en vient à se retrancher dans une ironie à la fois éthique et esthétique. Ces quatre romans, auxquels il faut adjoindre l'admirable *Mort d'un personnage*, font barrage à l'effondrement mélancolique dont sont menacés le sublime et la qualité : « *Le Cycle, grande métaphore de l'invention de l'espace littéraire, est le monument gionien dressé à la subjectivité romantique, de la désillusion au réenchantement.* » (p. 377).

Le romantisme ironique de ces « livres de braise » (p. 32) que sont les Chroniques constitue la troisième forme du romantisme gionien. Les gouffres s'approfondissent qui minaient déjà, de l'intérieur, le romantisme lyrique et le romantisme de l'âme. Le monde des Chroniques n'est plus

seulement celui des lieux communs, c'est celui de la violence pure et du mécanisme. Plus seulement celui des masses mais celui de la horde. Après le Mythe et don Quichotte, c'est Machiavel, ce « *psychologue de rase campagne* »⁴, qui sert de levier à la reconfiguration de l'œuvre. Machiavel parachève la cartographie du désenchantement des temps modernes. Pour autant, Giono n'en fait pas un de ces « *hommes de glace* » (p. 305) que rencontre Angelo. Machiavel démonte les rouages de l'*homo mechanicus* moderne, mais pour n'être pas broyé par cette machinerie. Son ironie le protège. De même, chez Giono, l'ironie répond au truquage du monde (la violence derrière les conventions sociales comme derrière les charlataneries idéologiques) mais aussi au truquage du *poëin* lui-même (c'est-à-dire du "contre-monde"). Comment ? Par un retrait théorique (celui dont n'est pas capable Langlois) : le regard se retranche pour s'établir dans la distance, une bonne distance esthétique qui lui permet de ne pas se confondre avec l'univers désenchanté et vide du littéral (celui de M. V.). Par une réflexivité piranésienne : nouvelles figures poémagogiques du narrateur ironique, Marceau et Mon Cadet, dans *Deux cavaliers de l'orage*, font ainsi commerce de bêtes sur lesquelles ils ne s'illusionnent pas plus que l'auteur ne s'illusionne sur son commerce à lui. Par une analyse augustinienne des passions et une conception ascétique de l'homme : un Giono pascalien (mais sans Dieu et sans la Grâce) « *vient lui-même déchirer le masque narcissique de l'angélisme* » (p. 31). Par un rire galiléen : l'œuvre rit de tout, de l'univers des stratèges, bien sûr, et d'elle-même, surtout d'elle-même, qu'elle feint d'abandonner au jeu, celui, par exemple, de voix narratrices multiples, parfois contradictoires comme dans *Les Âmes fortes*. Le bonheur, car c'est cela qui compte, au fond, le bonheur dont peut jouir l'ironiste romantique est absolu et souverain parce qu'il est à la fois lucide et détaché. Un style en découle ainsi que de l'acuité machiavélienne : monacal et austère, luxuriant ou elliptique, mélangeant le *modus gravis* et le *modus levis*, viril et allègre. Car l'ironie romantique est indissociable de l'initiation esthétique : elle croît et embellit avec le savoir de l'œuvre. La perte du Mythe et de l'espace sacré qui lui correspondait est compensée par la découverte de l'espace autonome de l'œuvre. Au bout de la traversée, si intensément tragique en bien des moments sous les coups de tabac du néant ou de la violence, il y a la liberté et le rire de Tringlot, « *Ulysse ayant découvert l'Ithaque immatérielle de la fiction* » (p. 465).

Il faut saluer le livre à la fois savant et captivant que nous a donné J.-F. Durand : la hauteur du propos, la profondeur de la réflexion, l'immense culture⁵ et aussi, souvent, la beauté du style, le sens de la formule. Ce livre apporte une contribution majeure à la connaissance d'une œuvre océanique et à l'histoire de l'esthétique en général. Une pensée conceptuelle dialogue librement avec la « *pensée en mouvement* » (p. 18) d'un très grand écrivain dans le vaste « *univers herméneutique* »⁶ de la

culture européenne. C'est avec impatience que l'on attend la publication prochaine d'un nouvel essai de J.-F. Durand : intitulé *Jean Giono, le jeu du condottiere*, il paraîtra dans la collection « Écritures du Sud » chez Édisud.

Jacques LE GALL

1. J.-F. Durand ouvre son livre au moyen de l'épigraphe suivante, tirée des *Fragments critiques* de Friedrich Schlegel : « *Les romans sont les dialogues socratiques de notre temps. Dans cette forme libérale la philosophie pratique a trouvé un refuge devant la philosophie de l'école.* ».

2. *Poémagogiques* : concept emprunté à Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché dans l'art* (Paris, Gallimard, « Tel », 1976) ; voir DURAND, p. 276.

3. *Potentialisé* : concept emprunté à Walter Benjamin, comme celui d'« ironisation » (*Ironisierung*).

4. J. GIONO, « Introduction », pp. IX–XXI in Nicolas MACHIAVEL, *Œuvres complètes*, Edmond BARINCOU ed. (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1952) ; repris dans *CG4*, 182.

5. Mentionnons, par exemple, qu'avant sa thèse d'État sur Giono, J.-F. Durand avait soutenu, en 1980, une thèse de 3^e cycle intitulée « L'Âme et le Monde. Études sur le lyrisme religieux médiéval ».

6. Hans-Georg GADAMER, *Vérité et méthode* (Paris, Seuil, 1976), p. 23. Cité par DURAND, pp. 16-7 et 468.

MORZEWSKI, Christian. *La Lampe et la plaie — le mythe du guérisseur dans "Jean le Bleu" de Giono*. Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1995. 218 p. (Coll. « Textes et perspectives »).

Ce livre est la version remaniée et abrégée de la thèse de Doctorat soutenue en 1988 par Christian Morzewski, infatigable animateur des recherches gioniennes en même temps que spécialiste de Ramuz et de Bosco, de Colette et de Camus.

L'introduction annonce que le sujet du livre sera l'étude du « *mythe de l'initiation thérapeutique* » (p. 9) chez Giono. Commentons avec l'auteur ces trois mots clés, d'ailleurs repris en conclusion (p. 205). Par « *mythe* », il faut entendre, selon la définition qu'en donne Gilbert Durand, « un

système dynamique [...] qui [...] tend à se composer en récit » sous la poussée d'un « schème » capable de fédérer des archétypes (ces noyaux eux-mêmes dynamiques de la psyché, soulignait déjà Jung), des images et des symboles¹. Quant à « l'initiation » (c'est ici une définition de Mircea Eliade qui est avancée et citée), elle consiste en un « ensemble de rites et d'enseignements oraux, qui poursuit la modification radicale du statut religieux et social du sujet à initier » en même temps qu'une mutation tout aussi radicale de son « régime existentiel »². Le scénario initiatique a été étayé bien des œuvres littéraires, de l'*Odyssée* d'Homère au *Roi des Aulnes* de Tournier, des *Métamorphoses* d'Apulée à *La Modification* de Butor. Il sera montré que, dans les fables gioniennes, c'est encore à partir de cette matrice de l'imagination que se construit une légende qu'il faut lire comme le récit du radical devenir autre d'un néophyte. L'adjectif thérapeutique précise l'enjeu particulier du processus initiatique dans le domaine gionien : d'*Angélique* à *L'Iris de Suse*, la quête semble avoir pour visée « l'acquisition ou la transmission d'un mystérieux pouvoir de "guérissage" (physique, moral ou symbolique) » (pp. 12-3). Le sous-titre du livre (« Le mythe du guérisseur ») est cependant surmonté d'un titre magnifique (*La Lampe et la plaie*) dont la copule atteste que ce sont en vérité deux vocations qui sont assignées à l'enfant : guérir, mais aussi chanter le monde. Or, il y a tension entre ces deux réquisits, thérapeutique et poétique, prescrits par le père à l'adresse de son fils : « Si, quand tu seras un homme, tu connais ces deux choses : la poésie et la science d'éteindre les plaies, alors tu seras un homme. » (JB, 170). *Jean le Bleu*, pour reprendre les termes du critique en quatrième de couverture, nous livre « le moment crucial d'une crise de vocation : l'orientation thérapeutique initiale se trouve progressivement concurrencée et contestée par la postulation poétique, révélée au narrateur au sortir de son enfance ». En définitive, ce sont cette tension et cette crise qui font le vrai sujet du livre dont il nous faut maintenant préciser le corpus et la méthode.

Jean le Bleu occupe le centre du corpus étudié. Ce dernier s'étend cependant aux suites inachevées de cette inachevable autobiographie (« Le Poète de la famille », « Son dernier visage », « La Ville des hirondelles »), ainsi qu'à d'autres textes de même inspiration (*Manosque-des-plateaux*, *Le Grand théâtre*, *Présentation de Pan*) et à de grands romans comme *Colline* (le chapitre XI en donne une belle lecture ethnographique), *Un de Baumugnes*, *Le Chant du monde* ou *Un Roi sans divertissement* (entre autres, car le scénario thérapeutique fonctionne aussi en régime purement fictionnel). Quant à la méthode, « au confluent du littéraire et de l'ethnologie » (p. 9), elle s'inscrit dans le sillage bachelardien mais redessiné par la mythocritique telle que définie et pratiquée par G. Durand. Ce sont les travaux de Eliade, ce « grand orientaliste et historien des religions » (p. 10), qui se trouvent convoqués le plus souvent, toujours avec une grande

pertinence. On ne s'étonnera cependant pas de voir également cités, outre René Guénon et ses *Aperçus sur l'initiation*, les ouvrages de Léon Cellier (sur le roman initiatique français au temps du Romantisme), de Marcel Brion (sur le voyage initiatique chez les Romantiques allemands), de Simone Vierre (sur Jules Verne), ainsi que les grands textes du vaste domaine ethno-anthropologique et mythologique, de Victor Bérard (qui avait tellement passionné Giono) à Pierre Albouy en passant par François Laplantine (sur la médecine populaire dans les campagnes françaises) et beaucoup d'autres. Si nombre de notes, toutes parfaitement documentées, apportent de copieuses explications et ouvrent de précieuses perspectives, abordons maintenant le corps du texte.

Le récit des « enfances » de Giono (*enfances*, au sens que la littérature médiévale donne à ce mot) accorde toujours à la figure paternelle une prééminence qui oblitère la figure de la mère, sauf (sur un mode particulier et à un moment critique) dans *Mort d'un personnage*. Dans *Jean le Bleu*, les transmissions initiatiques se feront toutes « au nom du père », mais cet initiateur principal, ce « "logothérapeute" » (p. 47) (étudié avec l'Amédée de *Un de Baumugnes* au chapitre III), sera relayé par des intercesseurs successifs après qu'il aura été montré que « parler (et faire parler) pouvait aider à guérir (et à se guérir) ». Le premier chapitre en cite quatre : Décidément et Madame-la-Reine initieront l'enfant à la musique, « l'homme noir » lui fera découvrir la Bible et les textes gréco-latins, Franchesc Odripano lui révélera la poésie. Le chapitre IV en ajoute un, le premier, chronologiquement, à se charger de l'initiation poétique de Jean le Bleu : c'est Djouan qui, par-delà le pouvoir thérapeutique de la parole (enseigné par le père), révèle à l'enfant les facultés poétiques (c'est-à-dire démiurgiques) de cette parole. La rivalité entre le père guérisseur et le poète Djouan illustre, très tôt par conséquent, la tension dont on a dit qu'elle donnait son sens profond au livre. Cet affrontement se solde pour l'instant par la déroute du poète. C'est dire que l'initiation poétique de l'enfant ne fait que commencer. Trois autres avatars du poète, si l'on tient compte de Gonzalès le Mexicain, viendront la compléter. Et la résolution de la dichotomie poète/guérisseur n'interviendra (si elle intervient...) qu'avec Franchesc Odripano. Le chapitre V revient sur l'initiation de Jean le Bleu à la musique (et montre que les « initiations orphiques » (p. 59) abondent dans l'œuvre de Giono) tandis que le chapitre suivant fera le point sur son initiation religieuse, sauvée par le franciscanisme du père et ce que le critique, avec G. Durand, appelle « la foi du cordonnier » (p. 69). Le chapitre IX montrera que le monopole patriarcal ne saurait souffrir de dérogation (puisqu'il est impératif de soustraire l'enfant au gynécée de l'atelier maternel) et qu'il n'est donc entamé ni par la Massotte dans *Jean le Bleu* (elle est judicieusement rapprochée de la Clochette du conte éponyme de Maupassant), ni par M^{me} Juliette dans *Le Poète de la famille*. Pour parler

cru, ces deux femmes sont des hommes, du moins dans le rôle qu'elles jouent dans le cheminement initiatique de l'enfant. En termes plus savants (ceux du critique mais sa verve et sa tendresse transparaissent souvent sous l'armature conceptuelle), ce sont deux « *avatars de l'hiérophante* » (p. 137), comme le confirme leur portrait, stigmatisé (c'est un signe d'élection) et fortement masculinisé (car le ministère initiatique ne peut échapper à la tutelle du père).

Le chapitre II avait décrit le parcours initiatique des candidats à la guérison. Il y était donné à voir la similitude des signes apotropaïques, symboles magiques et épreuves qui jalonnent ce parcours pour atteindre les demeures du cordonnier-guérisseur dans *Jean le Bleu* et de Toussaint dans *Le Chant du monde*, demeures opiniâtement distinguées par une triple isotopie : altitude (ou retrait)/délabrement/religiosité. Consacré cette fois aux voyages initiatiques, le chapitre VIII constitue l'un des sommets du livre. Y sont magistralement analysées les raisons de tels voyages (avant tout le sevrage d'avec le monde maternel, répétons-le), leurs modalités (il s'agit d'un parcours ascensionnel et ténébreux donnant accès à un espace surnaturellement éclairé), leur tripartition (l'ultime chapitre montrera que *Jean le Bleu* obéit à un schéma tripartite) et leur signification (ils métaphorisent une transformation spirituelle). Deux voyages de Jean sont commentés : celui que fait l'enfant « *aux aires* » (*JB*, 71) de Corbières dans *Jean le Bleu* et son périple vers le chantier de haute montagne de Kandersteg dans « *Le Poète de la famille* ». Les pages dédiées à cette *« Suite inachevée et inédite de Jean le Bleu » (III, 1162) montrent avec brio les « *ressemblances structurelles et thématiques avec les rites initiatiques* » (p. 130) comme avec *Voyage au centre de la Terre* de Verne, livre dont la richesse symbolique enthousiasmait tellement Eliade avant même que Simone Vierre n'en fasse l'impeccable analyse³. L'ascension ferroviaire, avec ses « *leçons d'abîmes* » (p. 100), son « *chant des morts* » (p. 105), ses avatars de Symplégades et de Pont périlleux, est suivie de la traversée du tunnel sous le lac, avec son *descensus ad inferos* et son *regressus ad uterum*, jusqu'à l'instruction finale symboliquement placée entre terre et ciel : « *l'arrivée théophanique de Djouan* » (p. 124), l'apparition du Grand-Père mythique (figure capitale dans la « *grammaire de l'imaginaire gionien* » qu'élabore Laurent Fourcaut), la commémoration solennelle d'un événement fondateur (la « *scène primitive* » des amours de Djouan et de Juliette ?), la découverte du deuxième et véritable tunnel conduisent à la « *révélation ultime ou époptéïa* » (p. 126) : la poésie est une force explosive et destructrice. On revoit ici, et on le voit d'autant mieux que les analyses sont particulièrement éclairantes, que cette détonante leçon ne s'ajuste pas si aisément au lazarusme initial du père Jean.

Le chapitre VII avait souligné l'importance de l'épisode du croup (dont on retrouvera l'écho au chapitre III de *Mort d'un personnage*, avec les

mêmes significations). Analysé comme une maladie initiatique, le croup qui frappe Jean vers sa treizième année somatise l'angoisse d'un périlleux passage (l'équivalent du tunnel du voyage à Kandersteg) et symbolise la mort à l'enfance (c'est-à-dire, ici, à l'ignorance et à la condition profane). Dans la perspective de l'itinéraire initiatique, cette épreuve (qualificative et élective) était inévitable avant la rencontre du sacré et l'accession « à un régime existentiel supérieur » (p. 85). Au demeurant, il est, une fois de plus, troublant de constater la conformité de l'épisode du croup, intitulé par Giono « *La bague en feuille de salade* » (JB, 61-4), avec « *le scénario archétypique de la quête d'un anneau magique* » (p. 83) dès lors qu'on admet que s'emparer d'un anneau (celui de Polycrate, de Prométhée, de Salomon, de Gygès, d'Yvain ou des Nibelungen), « *c'est en quelque sorte ouvrir une porte, entrer dans un château, une caverne, le Paradis, etc.* »⁴. Aux chapitres X et XII, le néophyte, après son instruction d'ordre extatique survenue au cours de sa maladie, reçoit, dans les hauteurs de Corbières, un enseignement plus formel qui l'initie à la vie cosmique : le myste découvre le secret de ce que Giono appelle partout « *la grande force* » ou le « *chant du monde* ». Durant ce « *séjour en brousse* » (p. 179), l'apprenti chaman affronte des épreuves initiatiques rituelles (solitude, jeûne, restrictions, méditation), expérimente ce que Eliade a appelé les « *techniques archaïques de l'extase* »⁵ (simulacres ascétiques, ascension des arbres), rencontre son « *totem ophidien* » (p. 170) puis assiste aux « *calliphanies* » (p. 168) de l'ange tutélaire avant de réconcilier les principes chthonien et ouranien dans la figure syncrétique du serpent à plumes (que l'on retrouve dans le caducée, cet emblème thérapeutique par excellence).

À l'issue du « *camp [...] initiatique* » (p. 179) de Corbières, l'enfant retourne à Manosque, ce « *berceau naturel* » pour reprendre, reprise par C. Morzewski, la terminologie de Robert Jaulin⁶. Il y a donc bien une structure ternaire du scénario initiatique. Mais Manosque II diffère de Manosque I : les lieux ont comme vieilli, la mort a tranché dans le vif, de nouveaux personnages se sont installés (en particulier ce double du père et du fils qu'est Franchesc Odripano), les anciens habitants (à l'exception de la « *dame du mur* ») se sont métamorphosés (le père Jean lui-même apparaît vacant et vaincu, tel le *deus otiosus* de nombreuses cosmogonies). En vérité, commente le treizième et dernier chapitre de l'étude, c'est Jean le Bleu qui a changé. Son corps a grandi, son regard est autre : « *Il t'a poussé des yeux neufs* » (JB, 127), diagnostique d'ailleurs le père. Ce dernier, à l'instar de Bouscarle, le maître berger chargé de l'initiation de Barberousse dans *Le Serpent d'étoiles*, va transmettre le grand secret à son fils au moyen d'une série d'apologues (le poisson dans l'aubépine, la lampe et la plaie, la chute d'Icare...) qui complètent les leçons de Décidément (« [...] *viser la mer!* » (140)) et de Franchesc Odripano. La chaîne initiatique décrite par René Guénon exige que la transmission de la parole sacrée

(*hieros logos*) soit orale et entourée d'un cérémonial particulier. C'est ce que l'on peut observer : le « schème parole solennelle + regard + contact physique » (p. 189) est aussi repérable dans *Jean le Bleu* que dans *Angélique*, *Colline*, *Le Poète de la famille* ou *Le Grand théâtre* et il est strictement conforme au déroulement des entretiens initiatiques décrits par Eliade, dans *Initiation, rites, sociétés secrètes* (d'abord titré *Naissances mystiques*). La conclusion de l'ouvrage doute que l'objectif d'autonomie thérapeutique fixé par le père soit atteint. Mais Jean le Bleu est (apanage de l'initié selon Eliade) « "devenu un AUTRE" » (p. 199). Émaciation chamanique du visage, regard *ek-statique*, gonflement de la bouche sont les marques d'une mue qui transcende la simple crise pubertaire. Car cette métamorphose, après les acmés de l'« immersion dans la vie cosmique » (p. 200) et de la maladie initiatique, signale une renaissance de l'enfant, renaissance que l'on peut en effet mettre en relation avec la « poétique de la renaissance » (III, 1039) prônée par Giono dans sa Préface aux *Pages immortelles de Virgile*.

L'efficacité exégétique de l'itinéraire proposé est indéniable, sans « violence interprétative particulière » (p. 200). Les nombreuses micro-lectures prennent sens (elles aussi sont initiatiques) dans un système dynamique qui aide à remonter le courant jusqu'à découvrir, telle une source, une structure profonde de l'œuvre en même temps qu'une structure profonde de l'imaginaire. Le double éclairage, mythologique et ethnologique, donne de nouvelles dimensions aux étapes et épreuves, rencontres et entretiens, épiphanies et hiérophanies qui scandent le parcours de l'enfant. *Jean le Bleu* est bien un roman initiatique, pas seulement un *Bildungsroman*. La portée spécifique de l'initiation gionienne est à juste titre qualifiée de thérapeutique : *Jean le Bleu* est « le roman de la maladie, et de la lutte contre la maladie » (p. 201). Reste, c'est vrai, l'ambiguïté de cette postulation thérapeutique : le romancier hésitera entre guérir et tuer. Reste, aussi, le « télescopage » (p. 201) avec la postulation poétique. Peut-être, en effet, le ministère de l'écriture fut-il ce qui permit à Giono de prendre le relais du ministère « pontifical de la cordonnerie »⁷.

Cette efficacité tient bien sûr à la parfaite connaissance du grand œuvre gionien ainsi qu'à une égale compétence dans les domaines de l'ethnologie et de la mythanalyse. Elle tient aussi au fait qu'il ne s'agit pas que de confirmer la prégnance mythique d'une œuvre littéraire (autrement dit de pratiquer ce « vérificationnisme » dénoncé par Popper), mais d'éclairer, de façon instauratrice et non exclusive, cette œuvre à la lumière de la mythanalyse et de l'ethnologie. Elle tient enfin au sens de la découverte et à l'émerveillement sensible du commentateur, au bord de l'abîme ou au sommet de la montagne de mots. C. Morzewski se plaçait d'emblée sous le « patronage symbolique posthume » (p. 10) de Eliade, c'est-à-dire d'un chercheur qui, regrettant le désenchantement contemporain, conviait le lecteur à une nouvelle alliance. Les pages de son livre, dans les pages

de Giono, ont ce pouvoir de réenchantement : belles et bonnes, elles soignent aussi.

Jacques LE GALL

1. Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* (Paris, Bordas, 1969), p. 64 (cité p. 9).

2. Mircea ELIADE, *Naissances mystiques* (Paris, Gallimard, « Les Essais », 1959), p. 19 (cité p. 11).

3. Simone VIERNE, *Jules Verne et le roman initiatique* (Paris, Sirac, 1973).

4. Jean CHEVALIER et Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles* (Paris, Robert Laffont, 1969), p. 51.

5. Mircea ELIADE, *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase* (Paris, Payot, 1951).

6. Robert JAULIN, *La Mort sara* (Paris, Plon, « Terre humaine », 1967), p. 205.

7. Gilbert DURAND, *La Foi du cordonnier* (Paris, Denoël, 1984) ; cité p. 57 n. 10.

GODARD, Henri. *Une Grande génération (Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon)*. Paris, Gallimard, 2003. 457 p.

Ce volume rassemble une trentaine d'essais consacrés à neuf romanciers français du XX^e siècle. Six de ces romanciers ont en commun d'appartenir à une même génération, celle qui a vécu la Première Guerre mondiale à un âge décisif. Ce qui les rassemble aussi, c'est que « *[L]eur œuvre est à la mesure des défis de l'Histoire auxquels ils ont été confrontés* » (p. 14). Avec ce livre, Henri Godard renouvelle la réflexion sur cette génération d'écrivains nés à la fin du XIX^e siècle, ou dans les premières années du XX^e siècle, et qui commencent à écrire dans les années qui suivent la fin de la Première Guerre. Il rejoint ce que notait Daniel Bournonville, dans son introduction aux *Œuvres romanesques complètes* d'Aragon, soulignant lui aussi la déchirure qui allait marquer cette génération : « *On se représente mal aujourd'hui l'énorme traumatisme qu'apporta la Première Guerre mondiale pour les jeunes gens élevés dans la douceur relative du début de ce siècle, et qui grandissaient avec la perspective d'un essor intellectuel ou artistique auquel 1914 infligea le plus cruel démenti.* » (p. XVIII¹). Il est essentiel de le rappeler si l'on veut bien comprendre les œuvres de ces écrivains, car le « *drame vécu par les rescapés de la Première Guerre mondiale, et leur révolte, ne nous sont plus perceptibles* » (pp. XVI-XVII¹). En

confrontant toutes ces œuvres, H. Godard éclaire les textes les uns par les autres. Un seul exemple, à propos de *Le Sang noir* de Louis Guilloux :

Guilloux lui-même laisse dans *Le Sang noir* des traces de l'attention qu'il porte à certains de ses contemporains [...]. C'est le cas pour Giono, s'il est vrai [...] que le titre de *Sang noir* renvoie à celui d'un article dans lequel celui-ci qualifiait d'hommes au sang noir ceux de leurs contemporains que l'expérience de la guerre avait marqués dans le principe même de leur vie. (p. 227)

L'auteur place Giono au centre de ce gros volume, — et ce n'est peut-être pas un hasard — entre Céline et Sartre, entre Malraux et Montherlant, et ainsi au carrefour des problématiques de la littérature du xx^e siècle. Les huit articles consacrés à l'œuvre de Giono que H. Godard a retenus pour cette anthologie ont été publiés de 1986 à 2003 ; le choix de ces articles illustre en un sens l'évolution du regard critique sur l'œuvre de Giono, passant de *Que ma joie demeure* à *Deux cavaliers de l'orage*, et de l'influence de Faulkner à la question de la littérature extrême-orientale. D'emblée, deux études se rejoignent et se complètent : « Un atout pour la littérature » et « Giono le passeur ». Dans ces deux textes, Godard saisit ce qui fait la position unique de Giono, à mi-chemin entre tradition et modernité. Car, tout en insérant au cœur de son œuvre une réflexion sur la création romanesque, et tout en participant pleinement au renouvellement des formes narratives, en particulier avec ses Chroniques, Giono, « dans sa génération, est le seul romancier d'une certaine stature à porter jusqu'au bout, sans soupçon, suspicion, doute ou mauvaise conscience, les couleurs de la fiction » (p. 278). Deux autres articles sont consacrés à des œuvres de Giono assez représentatives des deux grands « moments » de son œuvre romanesque : *Que ma joie demeure* et *Deux cavaliers de l'orage*. H. Godard procède à une relecture de l'utopie de *Que ma joie demeure*, utopie qui remet en question « tous les choix de la société établie, et aussi de celle qui la conteste sous la forme du communisme » (p. 267), en montrant que cette utopie « contient en elle-même la mise en évidence de ses limites ». Car dans ce roman qui « ne peut être réduit à une histoire de retour à la terre » (p. 268), l'imagination « n'entreprend ici rien de moins que de refaire pour son compte une démarche de fondation de l'ordre humain » (pp. 268-9), à commencer par cette parole que l'homme oppose au monde « même quand il paraît seulement le dire » (p. 274). La longue étude que Godard consacre à *Deux cavaliers de l'orage*, publiée dans les Mélanges offerts à Robert Mauzi en 1998, rappelle que ce roman, rédigé pour l'essentiel entre 1938 et 1943, est bien le texte fondateur de ce que Giono va appeler ses Chroniques. Dans ce « roman du pressentiment tragique d'un malheur à venir » (p. 303), l'imaginaire de Giono « non seulement prévoit le meurtre d'un frère par son frère dont il a [...] consciemment ou inconsciemment fait une figure de la guerre, mais encore il finit par inscrire cette équivalence dans le texte lui-même » (p. 307). Deux

cavaliers de l'orage contient tout l'univers des Chroniques romanesques : la « *part d'émoi de nature sexuelle* » (p. 311) dans la relation entre les deux frères annonce l'inceste de *Dragoon*, et la contemplation des paons préfigure celle du sang sur la neige dans *Un Roi sans divertissement*.

Trois études de littérature comparée invitent à poser la question de la foisonnante intertextualité présente dans l'œuvre de Giono. Entre Giono et Ramuz, d'abord, Godard souligne de nombreuses rencontres d'ordre narratif ou thématique. Ainsi, par le choix d'un certain type de narration, Ramuz a pu ouvrir une voie que Giono rejoint avec *Colline*, et les ressemblances entre *Que ma joie demeure* et *Passage du poète* sont saisissantes : dans les deux cas, « *un étranger venu on ne sait d'où arrive dans une communauté [...] et il a [...] le pouvoir de restituer aux membres de cette communauté le sens et le goût du travail et de la vie qu'avait effacés l'habitude* » (p. 259). Godard n'ignore pas pour autant les différences profondes entre Giono et Ramuz, comme peut le montrer la comparaison entre leurs deux « autobiographies de jeunesse », *Jean le Bleu* et *La Découverte du monde*. Il reste que ces deux romanciers, « *à contre-courant de leur époque, ont témoigné que, là même où sa place se restreint dans la vie de beaucoup d'hommes, le monde naturel restait une donnée imprescriptible de la condition humaine* » (p. 263). Entre Giono et Faulkner, les rencontres sont peut-être encore plus nombreuses : leur « *Sud imaginaire* » (p. 285), « *l'abondance balzacienne* » de leurs œuvres, le fait que l'un et l'autre, au sein même de recherches formelles les plus étonnantes, « *restent des romanciers-nés* », le parti que les deux romanciers tirent d'une certaine forme de romanesque généalogique, etc.. Michel Gresset, dans la notice de *Sartoris* pour la « Bibliothèque de la Pléiade », mentionne aussi un des premiers textes publiés par Faulkner : il s'agit d'un poème en prose intitulé « *La Colline* », publié en 1922 dans *The Mississippian*²... Tout en rappelant les « *coïncidence[s]* » (p. 286) les plus frappantes entre les deux œuvres, entre *Tandis que j'agonise* et *Colline* : « *Ici et là, une communauté rurale isolée, réunie autour d'une agonie* », entre *Sanctuaire* et *Deux cavaliers de l'orage* : la tonalité de tragédie grecque, H. Godard choisit d'éclairer un motif particulier que les deux œuvres ont en commun : la fascination pour la relation de fraternité. Il rappelle l'histoire de *Sartoris*, celle de Bayard qui reste traumatisé par la mort de son frère John abattu en plein vol pendant la Première Guerre mondiale : le roman évoquera l'intensité de la relation qui unissait les deux frères. Une note manuscrite de Giono sur une page de garde de son exemplaire de *Le Bruit et la fureur*, roman de Faulkner qui suit *Sartoris* dans l'ordre des traductions, atteste l'intérêt que Giono a pu porter à l'œuvre du romancier américain, alors même qu'il écrivait *Deux cavaliers de l'orage*. Quant au goût de Giono pour la littérature extrême-orientale, tel que l'établit son article écrit en 1966 sur les *Notes de chevet* de Sei Shônagon, il peut aussi contribuer à ce qu'on recon-

naissance en Giono « *l'écrivain de stature internationale qu'il est* » (p. 337).

Jacques Chabot et Jean Arrouye ont eux aussi rassemblé en volumes des études sur Giono publiées de manière dispersée. L'originalité de la démarche de H. Godard réside dans la confrontation des lectures de Giono avec celles d'autres romanciers majeurs du ^{xx}e siècle, confrontation qui a pour effet d'atténuer la position — relative — d'insularité dans laquelle l'œuvre de Giono est encore tenue par certains historiens de la littérature. On peut regretter que H. Godard n'ait pas repris l'intégralité de ses essais consacrés à Giono (comme la belle étude intitulée « Giono, le navigateur » publiée dans le premier numéro de la revue marseillaise *La Pensée de midi*³). Il reste que cet ouvrage non seulement offre une forte leçon d'histoire littéraire, mais contribue aussi, alors que nous nous en éloignons, à donner à l'histoire du roman français du ^{xx}e siècle de nouvelles perspectives, fécondes pour les nouvelles « générations » de lecteurs.

André-Alain MORELLO

1. Louis ARAGON, *Œuvres romanesques complètes*, Daniel BOUGNOUX ed. (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1997), t. I^{er}.

2. William FAULKNER, *Œuvres romanesques*, Michel GRESSET ed. (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1977), t. I^{er}, p. 1080.

3. Henri GODARD, « Giono, le navigateur », *La Pensée de midi* [Actes Sud], n° 1, printemps 2000, pp. 68–73.

LELIÈVRE, Céline. *Un Roi sans divertissement*. Paris, Ellipses, 1999. 94 p. (Coll. « Résonances »).

L'essai de Céline Lelièvre sur *Un Roi sans divertissement* est très inégal. À côté d'erreurs et d'imprécisions, on y trouve d'intéressantes ouvertures pour l'analyse. Commençons par les erreurs, qui sont nombreuses : dans la chronologie (p. 6), l'auteur mentionne la maison du « *Pasaïs* », au lieu du Parais, et confond *Fragments d'un déluge* avec *Fragments d'un paradis*. Dans son « portrait de Giono », l'auteur oublie l'Italie parmi les lieux que le romancier « nous fait découvrir dans ses œuvres » (p. 9), et fait paraître *Le Hussard sur le toit* en 1957 (p. 12), alors que le livre est publié en 1951. La « genèse » (p. 15) de *Un Roi sans divertissement* est, selon l'auteur de cet essai, « celle du mal et de la cruauté » ; on aimerait lui demander ce qu'est le mal pour Giono. Dire que le roman « *procède d'une longue réflexion sur le mal* », c'est oublier que Giono n'est ni Hugo ni Bernanos. On est aussi un peu surpris d'apprendre que le narrateur du début du *Roi* n'est autre que Giono. Rien n'autorise à le dire... Il faut enfin regretter des

erreurs dans la filmographie : Claude Grimaud, au lieu de Claude Giraud, et Albert Camus à la place de Marcel Camus (p. 89) !

En revanche, dans son analyse de la composition de la chronique, C. Lelièvre souligne judicieusement la tension entre la « *circulation temporelle entre le XX^e siècle et le XIX^e siècle* » (p. 21) et la clôture de l'espace, « *celui de la famille* [la généalogie des Frédéric et des V.], *et du village* ». Dans une partie consacrée aux modalités du récit, l'auteur insiste aussi à juste titre sur les écarts temporels ainsi que sur la « *structure d'enchâssement* » (p. 32) qui rendent le texte de Giono « *non plus seulement polyphonique, mais aussi pluridimensionnel* ». Passant à Langlois, l'auteur voit dans le personnage central de la chronique « *l'image du sauveur des hommes* » à la « *figure christique* ». Sur ce point, C. Lelièvre aurait pu s'inspirer de l'étude de Jean Arrouye¹. Au sujet des « amateurs d'âme » qui entourent Langlois, l'auteur a raison de signaler l'importance du silence qui caractérise la relation entre Langlois et Saucisse. Comme si dans ce roman lacunaire, les silences du récit appelaient naturellement les silences des personnages. Enfin, sur le thème du monstrueux chez Giono, l'auteur semble ignorer sur cette question capitale les travaux de Denis Labouret : le dire du monstrueux pose nécessairement la question du monstrueux du dire. Signalons encore quelques judicieuses remarques sur le labyrinthe de Langlois ; le récit labyrinthique de Giono pourrait bien se regarder dans ce labyrinthe (d'ailleurs double) de la dernière partie, symbole du désir de fuite, et de perte de soi-même (p. 52) :

Ce labyrinthe est une représentation de la conscience humaine, un miroir de l'intériorité du personnage qui avance et revient sans cesse sur ses pas pour se perdre indéfiniment ; l'image du labyrinthe fait aussi penser à Icare qui s'en échappe mais se brûle au soleil de la vérité, il en est ainsi de Langlois qui, roi pour avoir compris la nature humaine, ne peut cependant se sauver lui-même. (p. 56)

Dans les limites permises par le cadre de la collection « Résonances », ce petit livre, en dépit de ses imperfections, attire l'attention sur des aspects essentiels de l'œuvre de Giono.

André-Alain MORELLO

1. Jean ARROUYE, « Les Divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien », pp. 141–54 in *Jean Giono, Imaginaire et écriture* (Aix-en-Provence, Édisud, 1985).

JAROSZ, Krzysztof. *Jean Giono — alchimie du discours romanesque*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Slaskiego, 1999. 184 p..

Professeur à l'Université de Silésie, traducteur notamment de Barthes, Bataille, Deleuze et Derrida, Krzysztof Jarosz s'intéresse depuis les années Quatre-vingt à l'œuvre romanesque de Giono qui, avant la parution de ce livre, avait déjà fait l'objet de quelques-uns de ses articles et communications. Avec *Alchimie du discours romanesque*, K. Jarosz prélève de l'abondante production de Giono les œuvres qui constituent des « *manifestes littéraires personnels* » (p. 10) ou, pour reprendre avec lui la formule d'Umberto Eco (dans *L'Œuvre ouverte*), des « *poétiques implicites* » (p. 9). Allant de *Naissance de l'Odyssée* (1927) à *Noé* (1947), en passant par *Pour saluer Melville* (1938) et *Virgile* (1943), son parcours critique permet de mettre en évidence la composante autoréflexive des écrits de Giono, présente des débuts à la maturité. Certes, le sujet n'est pas neuf, cet aspect du travail de l'écrivain ayant été par le passé au cœur d'autres études ; cependant, mis en rapport sur le strict plan de la poétique (et de la poétique), ces textes s'éclairent ici l'un l'autre d'un éclairage nouveau. Qui avait remarqué, par exemple, à quel point *la navigation dans le déluge*, plus qu'aucune autre « posture » imaginaire, donnait à Giono l'occasion de réfléchir à sa pratique d'écriture, et qu'elle constituait en quelque sorte le dénominateur commun de presque toutes ses réflexions ?

De l'étude de *Naissance de l'Odyssée*, il ressort principalement que les motifs, les thèmes et les « trucs narratifs » qu'utilisera ensuite Giono pour réfléchir (sur) son travail sont déjà présents : ainsi le roman de Giono, comme plus tard son *Melville* et son *Virgile*, « *se réalise à travers le récit de la genèse fictive d'une œuvre littéraire, peut-être parce que pour l'écrivain c'est le moment le plus important de la carrière, celui où il sent émaner de lui un monde inédit* » (p. 41). C'est juste : « L'Ulysée » se déroule en bonne partie au moment où germe et se déploie le récit héroïque, relayé ensuite par les rhapsodes, dans la tête du protagoniste, qui découvre le pouvoir du mensonge. Chez Melville, Giono aura puisé à la fin des années Trente « *le courage de transformer, au moment qu'il pressent n'être que le mi-chemin de sa carrière, sa manière d'écrire tout en faisant le bilan de ses réalisations antérieures* ». K. Jarosz se penche avec bonheur sur cette rencontre que Giono imagine entre Melville et Adelina, rencontre romantique qui « *change le cœur* » (III, 34) de l'écrivain et le détermine à se mettre à la composition de son *opus magnum*, ainsi que sur la relation à sa mère que Giono prête à Melville. Car, si K. Jarosz note avec raison que le « *processus d'identification de Giono à Melville passe par le repérage et la mise en relief [par Giono lui-même] des points communs entre les deux romanciers* » (p. 44), il fait aussi comprendre que Giono, non

seulement réinvente la vie d'Ulysse, de Melville et bientôt de Virgile, mais leur prête aussi beaucoup. Et c'est à ce dernier qu'il prêtera le dessein, après celui de se mêler « ["] au rythme du paysage et des légendes qui s'y accordent » (III, 1024) », de guérir « les "faiblesse collectives", comme la "lèpre" de l'égoïsme (Que ma joie demeure), les "fausses valeurs" de la civilisation industrielle (Les Vraies richesses), ce mal inventé par les hommes contre les hommes qu'est la guerre » (p. 65) ; il lui prêtera surtout le grand désir de prendre du champ qui devient le sien au moment de la Seconde Guerre.

K. Jarosz consacre entièrement la seconde partie de son ouvrage, qui se partage en deux sections égales, à *Noé*, dont il souligne le fort caractère autotextuel par rapport aux trois premiers textes. Il y montre quelles sont les principales caractéristiques du fonctionnement de l'autoréflexivité gionienne, qui dans ce texte englobe et dépasse ce qui précédait. Giono, en effet, a recours à la mise en abyme, au procédé de l'amplification, à la succession de « récits inchoatifs », à l'art de la fugue pour illustrer son travail et les motivations profondes qui l'animent pendant la période de « "manque-à-crée" » (p.41) qui a suivi *Un Roi sans divertissement*. À l'égard de ce dernier, K. Jarosz ne se fait aucune illusion sur l'authenticité de ce que Giono prétend rapporter, au début de *Noé*, l'estimant au contraire, et avec raison, très capable « d'inventer de toutes pièces les circonstances de la genèse de son œuvre » (p. 91), surtout que, « en feignant de le faire, il peut "broder" sur le déjà-inventé ce qu'il n'y a pas mis, mais ce qu'il aurait pu y mettre ». Par l'examen de certains contresens qu'il décèle dans la mise en scène de l'écriture de *Un Roi sans divertissement* dans le bureau de Manosque, K. Jarosz élimine les derniers doutes que nous pouvions entretenir à ce sujet, tout en démêlant (et c'est là l'essentiel) les éléments de l'invention romanesque dont Giono a voulu donner un échantillon — créé de toutes pièces.

Dans une perspective diachronique, l'ouvrage de K. Jarosz discerne bien les étapes de la prise de conscience par l'écrivain de sa vision du monde, conscience qui se précise et s'affine au fil des étapes qui pourtant ne divergent pas entre elles. Entre le mensonge créateur d'Ulysse et la conception de l'art comme ajout de soi au monde (dans *Virgile*), il y a surtout une différence de degré d'intensité : à l'insistant malaise éprouvé par Ulysse devant son mensonge créateur se substitue le plaisir net et avoué de *se servir du réel* qu'on associe aussi à la période *Virgile*. On trouve de même une critique du regard objectif et prétendument exact dans ces textes : à côté du « voyageur immobile » qu'est Ulysse, Télémaque le « reporter » (III, 1022) fait piètre figure, mais en comparaison du regard du poète rêvant *sub tegmine fagi*, les chiffres de « l'alpiniste » paraissent d'une telle sottise, eux qui ne voient des hêtres « qu'à partir de 1 100 mètres » ! Mais K. Jarosz montre aussi que le réalisme magique, dont Giono formule la

définition dans *Noé* — qu'il y illustre, plutôt —, a des fondements précoces. Il ressort ainsi de cette étude que les moyens d'autoréflexivité employés par Giono sont souvent les mêmes, mais de plus en plus affirmés (s'il se trouve des passages où affleure une poétique implicite dans *Naissance de l'Odyssee*, elle devient très visible dans *Noé*). Se remarquent surtout le recours à un intercesseur, mais également la *réception* (au sens très large) d'œuvres littéraires : écriture et lecture gioniennes n'ont jamais paru plus proches parentes que dans ce travail qui montre si bien combien l'une et l'autre se recourent et se rejoignent dans la valeur de chose inventée que l'écrivain leur accorde. Ce faisant, K. Jarosz souligne excellemment que la frontière entre lecture et écriture est en réalité très ténue chez Giono, beaucoup plus que chez la plupart de ses commentateurs en tout cas, lesquels ont tendance à l'oublier, faute de l'avoir éprouvé. Ainsi Giono l'alchimiste transforme-t-il « *le plomb vil de la plate réalité en or [sic] pur d'une œuvre d'art* » (p. 165), au terme d'allées et venues entre le réel, la vision subjective, la lecture et l'écriture.

Faisons remarquer, enfin, que K. Jarosz emploie un vocabulaire technique précis (emprunté à Genette, Dällenbach, Riffaterre, Eco, Barthes) qui, après des décennies de faveur et de déni — après décantation, donc — paraît révéler son efficacité ici, où il est toujours utilisé avec perspicacité et à-propos. Il fallait en effet beaucoup de précision et de clarté pour rendre explicites les subtilités de la poétique implicite de Giono.

Philippe MOTTET

Giono dans sa culture. DURAND, Jean-François et Jean-Yves LAURICHESSE eds. Actes du colloque international de Perpignan et Montpellier (27–30 mars 2001). Montpellier, Presses Universitaires de Perpignan et Publications Université Montpellier III, 2003. 637 p. .

Organisé conjointement par Jean-Yves Laurichesse et Jean-François Durand, avec beaucoup d'efficacité et d'enthousiasme, le 6^e colloque international consacré à l'œuvre de Giono abordait le champ immense des relations de l'écrivain à sa culture. La parution de ce recueil d'Actes permettra à coup sûr à un plus large public d'apprécier l'exceptionnelle richesse des interventions qui y furent présentées. « *Premier ouvrage collectif entièrement consacré à cette problématique* » (4^e de couverture), il propose en effet l'étude de nouveaux intertextes, établit des rapprochements fructueux, montre à quel point le dialogue de l'écrivain avec les grands textes littéraires ou les œuvres artistiques a constamment nourri sa propre création, l'innervant en profondeur. Ouvrage d'une grande densité, il

rassemble une quarantaine d'articles, répartis ingénieusement en sept rubriques qui permettent de mesurer l'étendue du champ culturel exploré : « L'expérience esthétique », « Temps anciens », « De la Renaissance au Baroque », « Romantismes », « Giono dans son temps », « Du monde entier », « Images ». En annexe, un entretien de Jacques Mény avec Sylvie Durbet-Giono, restitue l'atmosphère des « [L]ectures familiales » (p. 627).

Quels ont été les livres de l'enfance ? C'est à cette question que répond d'abord Jacques Le Gall, (« L'Enfance de l'art : notes sur les premières lectures de Jean Giono »), à partir de quatre textes à dominante autobiographique, écrits par Giono de 1923 à 1969. L'écrivain y évoque ses lectures d'enfant ou d'adolescent, les réinvente à partir de données premières, véritable substrat sur lequel prend naissance et se développe un canevas originel qu'il n'a de cesse de retoucher. Il propose de cette façon plusieurs *scénarii* que viennent investir ses fantasmes originaires. Jean-Bellemin-Noël montre de son côté (« Sens des femmes, odeur des textes (selon *Jean le Bleu*, VI-VII) ») comment s'entrelacent de façon décisive « le double thème de l'éveil du désir sexuel et de l'éveil à la littérature » (p. 29), la lecture de *L'Iliade* et *« l'odeur des femmes » (p. 30), l'entrée sensuelle, charnelle, dans le texte, et la jouissance, exprimée de façon métaphorique. Que le bonheur de l'écriture prolonge ensuite celui de la lecture, c'est ce qu'illustre à l'évidence *Noé*, véritable *« portrait de l'artiste en lecteur » (p. 43), saisi dans l'alchimie même de la création, comme se plaît à le souligner Jean-Yves Laurichesse (« La Bibliothèque aux olives : poétique de la cueillette dans *Noé* »). Le livre commence par une description du bureau de l'écrivain et par une évocation de la bibliothèque, lieux réels investis en profondeur par l'imaginaire. Le détour par le verger d'oliviers inaugure la métaphore de l'olivier-livre dans lequel le romancier caresse amoureusement les mots et qui réunit dans le même plaisir de la cueillette la lecture et l'écriture. C'est une métaphore plus violente mais dotée de la même ambivalence qu'étudie ensuite Denis Labouret (« Giono cynégète : chasse, culture et tradition »). Les nombreuses histoires de chasseurs épousent à leur façon les « deux manières » du romancier, de la chasse sauvage, régressive, proche de l'état de nature, à la chasse savante et insolite (où les critères habituels sont inversés ou transgressés), recherche du divertissement ou *chasse au bonheur*. La chasse est par ailleurs étroitement liée au mythe et à l'invention du récit, comme celle de Bobi-Orion, le héros chasseur de mots, à la recherche de la joie. Elle est aussi image de la lecture, déchiffrement des indices dans l'espoir de saisir le sens ou de le traquer en employant les bons filets, à moins qu'elle ne soit avant tout, comme dans les *Chroniques*, rêverie devant l'opacité des traces. Claude Coste (« La Fabrique musicale de l'œuvre ») entend jouer quant à lui des références musicales si fréquentes chez Giono et qui nous livrent elles aussi la clé d'une poétique. Manifestation de la *mimesis*, lien entre le

chant du monde et son expression dans la « symphonie » de l'œuvre, ou modèle idéal dont l'écrivain se libère dans le silence du texte, la musique pour Giono n'est pas figurative. Grâce à son pouvoir d'arrachement, elle lui permet surtout de dynamiser l'espace, et, associée à la peinture, d'exprimer puissamment son « voyage immobile ». Dans une dernière étude consacrée à l'expérience esthétique de l'écrivain (« Giono et le mensonge poétique : entre vide et idéal »), Llewellyn Brown aborde dans une perspective lacanienne un thème fondamental. Julio dans *Le Voyage en calèche*, en se libérant des représentations communes, dévoile l'inconsistance de la réalité et le manque inhérent au langage, crée du vrai avec du faux par la seule force de son désir. Quand les repères s'effacent et que le monde est frappé d'irréalité, les personnages gioniens connaissent la tentation du vide : le mensonge, « *vérité du désir du sujet* » (p. 98), est la réponse inédite qui permet alors de restaurer « *un possible face à l'impossible* ». Face au mystère, à l'innommable, le mensonge de la fiction se déploie dans la virtuosité esthétique d'une binarité du rouge et du blanc qui « *tient lieu d'une vérité de fantasme* » (p. 102).

La culture de Giono nourrit constamment son œuvre, l'innerve et la traverse en profondeur. Dès le début d'ailleurs, la pratique intertextuelle est constitutive de l'art d'écrire. Elle en est même l'acte fondateur comme le montre l'article de Pierre Citron, « Giono sous le signe de Kipling ». L'incipit d'*Angélique*, le premier roman (inachevé) de Giono, démarque en effet la première phrase du *Livre de la jungle*. « *Il était sept heures, par un soir très chaud, sur les collines de Seeonee.* » (p. 487) devient en effet, une fois transposé : « *Il était près de minuit lorsque la brume du Rhône se leva sur un léger vent venu du Nord.* » ». Si l'influence de Kipling sur l'œuvre de Giono s'avère mineure, cette phrase d'amorce, hommage au romancier anglais, ouvre pour le jeune écrivain l'univers enchanté de la fiction.

L'héritage antique laisse dès le départ une empreinte beaucoup plus marquante comme en témoigne l'écriture de *Naissance de l'Odyssée*, un roman qui a fait l'objet de plusieurs communications lors du colloque (Robert Jouanny, « Naissance d'Ulysse à l'Odyssée » ; Marica Ivier, « Dans la grand'salle du palais d'Alcinoos » ; Rosa M. Palermo di Stefano, « Ulysse en Provence »). Un examen des étapes de rédaction du prologue de *Naissance de l'Odyssée* permet à Robert Jouanny de montrer comment Giono part à la recherche de son Ulysse, un Ulysse lui-même en quête de (la véritable) *Odyssée*. Le récit qui s'invente dans ses versions successives (à partir d'Homère, mais dans le contexte culturel du début du xx^e siècle, ainsi que le rappelle Rosa M. Palermo di Stefano) déplace l'univers du héros vers un cadre plus provençal et en accentue la tonalité tragique. Dans *Naissance de l'Odyssée*, nous assistons alors à la naissance du monde Giono. La figure tutélaire d'Ulysse hantera par la suite l'œuvre entière :

Marica Ivier analyse comment dans *Jean le Bleu* et dans *L'Iris de Suse* le dialogue de l'écrivain se prolonge avec l'œuvre d'Homère. La halte de l'artiste errant, raconteur d'histoires, dans la chambre, ou dans la « *maison en dur* » (p. 144), ramène toujours en fin de compte à « *la grand'salle d'Alcinoos* » !

L'affrontement entre Jaume et Janet met lui aussi en jeu, pour Claire Daudin (« Raison pratique et pensée magique dans *Colline* »), une certaine idée de la culture. À la parole magique, visionnaire de Janet s'oppose en effet la maîtrise de Jaume sur les choses. Face au mythe de la fusion entre l'homme et la nature, les valeurs de la culture incarnées par Jaume apparaissent bien fragiles, même si elles finissent par triompher. Claire Daudin radicalise néanmoins une telle opposition : si sensuellement l'homme appartient bien au monde, la barrière qui l'en sépare réside dans le langage, or c'est bien la parole qui définit le personnage de Janet !

Pour mener à bien l'aventure de l'œuvre, Giono se choisit des intercesseurs prestigieux qui lui permettent aussi d'entreprendre une vaste réflexion sur l'invention romanesque. C'est ce que montrent avec clarté les communications suivantes. Philippe Mottet (« Rêver la Grèce : le motif de la nekua dans *Noé* ») associe l'avarice du narrateur-ramasseur d'olives de *Noé* à la *mêtis* grecque. Symbolisée par la *nekua* (évoquant des morts), l'avarice permet en effet à l'écrivain d'attirer les ombres qui le sollicitent, tout en se gardant de l'abîme de l'indifférencié (les forces de l'inconscient), ou de l'absolu (et de la tentation de tout dire). Giono décrit ici le processus même de la création, et par une ruse supérieure, c'est sa propre aventure dans l'écriture qu'il relate en nous racontant celle de ses personnages. Agnès Landes (« *Virgile, une poétique de renaissance* ») analyse l'essai que Giono compose en 1943 pour préfacier une anthologie du poète latin. Si Virgile n'est pas à proprement parler un modèle pour lui, il est en revanche le symbole de la Poésie. Giono abandonne d'ailleurs bien vite la biographie de l'écrivain latin pour inventer un poète qui lui ressemble. L'univers de Virgile exprime pour lui, à côté de la démesure des « *grands Grecs* » (p. 167), l'union heureuse de l'homme avec le monde, véritable Âge d'Or dans lequel il projette sa propre enfance. Virgile permet ainsi à Giono d'élaborer une poétique, d'affirmer la force du rêve et la subjectivité absolue de l'artiste, mais aussi de dessiner de façon libre et passionnée les grands traits de l'œuvre à venir. Dans un article d'une grande densité, « *"Moi, Jean..." ou l'Apocalypse selon Giono* », Jacques Chabot éclaire le sens de la révélation gionienne, dévoilement souvent ironique des mystères de la création ou de la fin du jeu, quand l'artiste a roulé, comme un livre, « *son grand tapis de cartes* » (BM, 1001). S'il dénonce dans l'asservissement au progrès le triomphe de la mort dans une apocalypse de masse, Giono nous montre aussi à l'œuvre une *« apocalypse de la tripe » (p. 189), présence (charnelle) de la mort dans la vie, mystère de la transformation

de la matière dans une puanteur monstrueuse créatrice de beauté, comme dans la description du choléra — ou de façon plus dépouillée, le jeu de Casagrande brochant « *des fioritures sur le néant* » (p. 198) avec le squelette des oiseaux, réduits ici à leur essence. Dans *Le Grand théâtre*, l'apocalypse a lieu dans le corps de l'oncle Eugène qui assiste à ce spectacle quand ses sens lui font progressivement défaut et qu'il doit y suppléer par la métaphore en démesurant « *son univers* » (GTh., 1072). La littérature est ainsi pour Giono, comme le dit superbement Jacques Chabot paraphrasant Blanchot, « *l'espace de la mort avant la mort* » (p. 206), le théâtre « *d'une mort anticipée dans la vie de l'art* ».

Le versant italien de la culture de Giono a retenu l'attention de plusieurs intervenants. Mireille Sacotte dans « *Enfers et damnation* » souligne l'importance de l'hypotexte dantesque dans l'œuvre sous la forme de citations plus ou moins exactes et repérables dont certaines deviennent de véritables syntagmes figés. Une imprégnation plus diffuse confère à certains épisodes romanesques une atmosphère infernale, comme dans l'évocation de Lachau, « [*“la ville rouge”*] » (p. 219), ivre de violence, de *Deux cavaliers de l'orage*. La référence dantesque dans l'œuvre de Giono s'accompagne bien souvent d'autres strates intertextuelles, à moins qu'elle ne renvoie à l'enfance, à l'« *odeur infernale* » (p. 224) du pressoir dans les enfers du moulin évoqué dans *Arcadie Arcadie* par exemple (ou à d'autres odeurs, que l'écrivain voudra plus anciennes encore, comme celle du colombier de la maison familiale est-on tenté d'ajouter, odeurs très tôt investies de bribes de culture !). Philippe Arnaud dans « *Angelo furioso* (Giono et l'Arioste) » rapproche le *Roland furieux* du cycle du Hussard. L'Arioste est associé pour Giono au monde perdu de l'enfance, à un moi idéal dont il entreprend de faire le deuil avec la rédaction du *Hussard sur le toit*. Ce roman qui s'inscrit dans une tradition épico-mythique, et suit comme le *Roland furieux* une construction en zigzags, ne contient pourtant que quelques références générales à l'Arioste, mais celles-ci signalent l'entrée dans un monde fantasmagorique et permettent à Giono de porter sur son personnage un regard à la fois « *ludique et lucide* » (p. 236).

Giono a lui-même employé pour évoquer certains de ses romans les termes *picaresque* et *baroque*, renvoyant par là à un goût particulier de l'artifice et du jeu, du mensonge et de l'illusion. À la suite de plusieurs travaux critiques, Béatrice Bonhomme (« *Entre le roman picaresque et le modèle de Don Quichotte : lecture de deux romans de Jean Giono, Les Grands chemins et Le Hussard sur le toit* ») retrouve dans *Les Grands chemins* les caractéristiques du roman picaresque et voit dans *Le Hussard sur le toit* (et la figure héroïque d'Angelo) une « *réécriture romantique* » (p. 275) de *Don Quichotte* qui sait garder la distance de l'ironie. Sébastien Cauquil (« *Le Déguisement dans L'Iris de Suse : entre Shakespeare, l'Arioste et le Tasse* ») étudie le thème de la dissimulation et

du masque dans la fuite de Tringlot devenu berger, mais aussi les caractéristiques d'une théâtralité baroque dans l'extravagance ou le goût de la parade et du travestissement qui caractérisent les personnages du roman, à la fois sublimes et grotesques. Sylvie Vignes (« "Innombrables chemins de fuites et de gloire" : Ennemonde baroque ») présente de façon convaincante un portrait d'Ennemonde en artiste baroque : face à l'austérité d'Honoré, la « *Contre-Réforme* » (p. 287) d'Ennemonde lui permet d'incarner ce que Giono a appelé ailleurs l'« *hypertrophie de la fioriture* » (HT, 614). Transgressant tous les interdits, elle exalte les sens, déborde de tout cadre convenu, jusque dans son corps même, et fait preuve en toutes circonstances d'une surprenante maîtrise qui lui permet de régner sans partage sur un monde d'illusions qu'elle a elle-même créé.

Par sa vision d'un monde moderne désenchanté, Giono s'inscrit également dans une veine romantique qui prend le parti de l'individu contre le triomphe de la mécanisation. Dans certaines chroniques journalistiques qu'il analyse ici Jean-François Durand, (« La Gaste terre »), il oppose tout un art de vivre, un sens de l'harmonie et de la beauté, à l'utilitarisme du Progrès. Ces prises de position souvent polémiques s'inscrivent dans une « *nostalgie de l'Idylle* » (p. 306) qui parcourt l'ensemble de l'œuvre. Certes, « *la gaste terre* » peut évoquer dans son aspect positif la démesure, l'héroïsme et le sublime. Mais l'espace rassurant de l'idylle est à jamais perdu qui renvoie à l'enfance et au monde d'avant 1914, ou, conséquence de choix culturels plus anciens, à Machiavel et à la mort des valeurs chevaleresques. Il reste à l'écrivain, dont « *l'œuvre doit désormais apprendre à se passer du monde* » (p. 312) d'élire, dans l'Arche que celle-ci construit, « *la dernière terre habitable* ». C'est aussi comme « critique exaltée du monde moderne » (p. 313) que Bruno Viard conçoit le Romantisme, en apportant toutefois des nuances au romantisme de Giono (« Giono et les ambivalences du Romantisme »). Le sublime gionien s'oriente en effet vers le bas matériel, comme le montrent bien des épisodes dans *Le Hussard sur le toit*. Le monstrueux et le sublime se côtoient de près dans l'imaginaire du romancier qui se démarque par là du manichéisme romantique. Bruno Viard voit par ailleurs en Langlois un Angelo plus vieux et plus lucide qui serait passé de « *l'exaltation sublime* » (p. 320) à « *l'exaltation morbide* » — mais le suicide de Langlois ne participe-t-il pas lui aussi du sublime ? En recourant de façon trop systématique, à notre avis, aux analyses de René Girard, il évoque ensuite certains personnages de la fin de l'œuvre, Titus et Tringlot, qui s'offrent à l'autre de la façon la plus oblatrice qui soit, et se demande si la critique (exaltée) que fait Giono de l'exaltation romantique ne serait pas en fin de compte ce qu'il appelle un « *super-romantisme* ». Envisageant une influence plus directe du Romantisme sur Giono, André Not rappelle le rôle joué par le « "père Jean" » (p. 324) dans la transmission à son fils de l'œuvre de Victor Hugo, puis examine quelques jeux

de réécriture particulièrement saisissants (« Hugo chez Giono père et fils : des *Misérables* aux *Travailleurs de la mer* »). Il propose ainsi « [t]rois variations sur l'air des *Misérables* » (p. 329) (dans *Le Déserteur, Les Grands chemins et L'Iris de Suse*, où Giono, dans un climat moins grave, reproduit la fuite de Jean Valjean ou l'arrivée du forçat à Digne), avant d'analyser comment le glacier de *Batailles dans la montagne* renvoie à la pieuvre dans *Les Travailleurs de la mer*, Giono reflétant dans les hauteurs de son roman l'image inversée des abîmes du texte hugolien.

La biographie énigmatique et lacunaire de Charles-Frédéric Brun offre par ailleurs à Giono l'occasion d'écrire un conte, qui se prête à une lecture cinématographique ou se laisse envisager comme l'ex-voto d'un personnage gionien, type de l'artiste confronté au mystère de la création (Ionna Constandulaki-Chantzou, « Naissance du personnage dans *Le Déserteur* de Jean Giono »). Guri Ellen Barstad interroge ensuite dans un bel article (« Giono et l'espace androgyne ») une figure qui relève elle aussi de la tradition romantique (et décadente). L'androgyne, lié dans l'œuvre gionienne au thème de l'amitié comme au mythe d'Orphée, exprime à la fois la recherche de l'unité et la quête incessante du manque. Dans *Les Grands chemins*, le narrateur accède, par sa rencontre avec l'artiste, à une « *totalité androgyne correspondant à l'élargissement de [son] espace intérieur* » (p. 350). Il entre de cette façon dans l'espace créateur. Le couple énigmatique qu'il forme avec l'artiste (lui-même androgyne) illustre le travail ambigu de la création artistique qui « *transform[e] [le mal] en œuvre d'art* » (p. 352). Les rapports entre Langlois et M. V. (ou entre Martial et le petit verdet) participent de la même ambiguïté, d'autant plus que Langlois, dans une recherche à la fois esthétique et éthique, s'emploie à faire de sa vie une œuvre d'art, et par là se marginalise.

L'œuvre de Giono est ensuite confrontée à la culture de son temps. Christian Morzewski cherche à mieux comprendre sa réception initiale et son inscription dans la mouvance régionaliste (« Pour en finir avec le "régionalisme" de Giono »). Certains thèmes convergents, comme l'enracinement dans un « *terroir* » (p. 361), sont à l'origine d'un malentendu, entretenu parfois par Giono, même si celui-ci s'est toujours démarqué avec force de Mistral et du folklore provençal. Loin d'illustrer les valeurs morales des romans paysans, Giono en infléchit ou en inverse les topoï (dans *Regain*, la renaissance du village vient ainsi d'une étrangère), et fait de « *la "grande chose paysanne"* » (p. 373) un mythe poétique personnel. Pierre-Marie Héron étudie de son côté la parenté de Giono avec certains écrivains issus du peuple dans les années 1929–1931 (« Giono et les écrivains prolétariens »). Au-delà de certaines amitiés (Poulaille, Guéhenno) et d'une collaboration extrêmement modeste à certaines revues, Giono présente en effet ses essais comme des documents et se plaît à en souligner l'authenticité. Les écrivains prolétariens manifestent toutefois leurs

réticences devant le lyrisme de Giono. Lui-même affirme son hostilité à l'égard du monde urbain et des récits de sa misère, et son refus d'un style simple, même s'il entend exprimer la poésie du peuple. Dans la première phrase de *Un de Baumugnes*, « *Je sentais que ça allait venir.* » (UB, 221), comme dans les confidences libératrices d'Albin à Amédée, Laurent Fourcaut retrouve quant à lui le principe de la cure analytique (« Giono avec Freud : *Un de Baumugnes* »). Au moment où il découvre Freud, Giono se donne ici, dans le surgissement même de l'écriture, « *le spectacle vertigineux de l'émergence de ses propres abîmes* » (p. 420). Dans un dispositif éblouissant de mises en abyme successives que développe de façon pénétrante Laurent Fourcaut, l'écrivain subit, à travers les doubles qu'il s'invente dans la fiction, l'expérience de la perte dans le monde dévorateur de l'en bas afin d'incorporer les propriétés de ce monde dans les hauteurs du Livre pour en exprimer le « *chant* » (p. 430). André-Alain Morello tente ensuite un rapprochement Sartre-Giono (« De Sartre à Giono. De *La Nausée* aux *Grands chemins* »). Au-delà d'affinités communes avec Stendhal ou Faulkner, c'est la proximité de deux imaginaires qui peut frapper le lecteur, une même angoisse de l'informe notamment. Giono a rêvé dans son *Journal* d'une adaptation cinématographique de *La Nausée* et le roman de Sartre a pu marquer certains aspects de son œuvre romanesque. Sartre, qui loue la préface de Giono aux *Carnets de moleskine* dans ses *Carnets de la drôle de guerre*, critique ensuite sévèrement *Pour saluer Melville*. Les parentés thématiques ne masquent pas après-guerre de profondes divergences. Giono réproouve alors, de façon explicite ou ironique, celui qui incarne à ses yeux l'intellectuel engagé. Marie-Anne Arnaud-Toulouse (« *Des contes encore presque bleus...* ». Le merveilleux surréaliste : une parenté entre Jean Giono et Julien Gracq ? ») s'efforce quant à elle de « *déterminer l'impossible point de rencontre où Jean Giono et Julien Gracq "cessent d'être perçus contradictoirement"* » (p. 401). Bien que les deux œuvres s'ignorent, elles se rejoignent pourtant dans une même aspiration qui les pousse à s'affranchir d'un monde sans grandeur et à s'engager dans une quête de la merveille. Le désir du héros qui appelle l'événement transgressif, le rôle de guetteur de bien des personnages, l'effacement des contraires qui les rend problématiques, rapprochent encore ces deux univers fascinés par la perte, que celle-ci prenne la forme d'une fusion avec le tout cosmique chez Giono ou d'un abandon à la mort dans le roman gracquien. Dans la perspective des travaux de la nouvelle critique génétique, Christiane Kègle analyse ensuite les brouillons de l'écrivain afin de saisir l'élaboration du personnage d'Angelo dans *Le Hussard sur le toit* (« Fragment du Carnet opus 280, II (1946) : lecture des brouillons gioniens »). Ce Carnet qui atteste des affects de l'écrivain permet ainsi de suivre l'autonomisation du personnage et d'induire le signifiant « Choléra » des colères de Giono devant l'actualité immédiate

vue à travers le « "téléscope politique" » (p. 470) de Machiavel.

Giono témoigne d'une curiosité qui lui permet de s'ouvrir à la littérature universelle, de se découvrir de nombreuses affinités ou parentés (sans que l'on puisse nécessairement parler d'influence), d'explorer des champs romanesques nouveaux. Henri Godard dans « Giono et la littérature extrême-orientale » montre l'intérêt que porte l'écrivain, dans ses vingt dernières années, aux *Notes de chevet* de Sei Shônagon ou à la prose chinoise. Dans un article paru dans *Le Monde* en 1966, il présente la collection « Connaissance de l'Orient » dirigée par Étienne en affirmant qu'il y trouve « "le plus extraordinaire des magasins romanesques ["] » (p. 478). Ainsi, les *Notes de chevet*, réflexions réunies sans ordre chronologique, mais organisées sous forme d'images qui évoquent des paysages ou des souvenirs, restituent la totalité d'une expérience subjective. Elles brouillent de ce fait les catégories du roman occidental en brossant « le portrait de l'artiste par lui-même » (p. 483), ce qui ne pouvait que séduire Giono ! Florence Vinas-Théron souligne la parenté entre l'œuvre du premier Giono et celle du romancier norvégien Knut Hamsun, une parenté reconnue par Giono lui-même lorsqu'il découvre *Les Fruits de la terre* en 1930, alors qu'il vient d'achever *Regain* (« Jean Giono et Knut Hamsun, frères spirituels ? »). Les deux romans expriment le même idéal rustique d'attachement à la terre et le désir de l'homme de se fondre dans le tout cosmique. Les deux écrivains, qui sont par ailleurs confrontés à la désillusion et à l'échec de l'utopie, privilégient pareillement dans leur œuvre la figure du vagabond ou celle du menteur, créateur de fictions. Gianfranco Rubino rapproche *Des souris et des hommes* et *Les Grands chemins* dans « Giono et Steinbeck : deux versions de l'errance ». Alors que chez Steinbeck la fatalité tragique de la répétition oriente inéluctablement le récit, l'originalité de Giono se manifeste dans le choix du présent pour traduire l'expérience d'une vie d'errance au jour le jour où les personnages connaissent l'enlisement de l'ennui. Il présente ainsi une vision « plus cohérente de l'errance » (p. 522) en ce qu'elle n'est assujettie à aucune finalité. « Les Références américaines dans les deux premières chroniques de Jean Giono », riches de résonances symboliques profondes, sont ensuite remarquablement analysées par Krzysztof Jarosz. L'évocation de Quetzalcoatl, le serpent à plumes, dans *Un Roi sans divertissement*, s'inscrit dans un rituel de la cruauté qui réunit dans une même fascination le sacrificateur et la victime. En découvrant un Nouveau Monde, les personnages accèdent à la gratuité du sacré dans une logique de la « consommation » (p. 528) et de la perte qui s'oppose à l'ordre économique des sociétés modernes (Giono est très proche ici des analyses de Georges Bataille). Les références américaines continuent à rayonner dans *Noé*. Plus diverses, elles tissent une trame complexe, disséminent dans les récits les sèmes de cruauté ou de rêve dont elles sont chargées ou, comme le personnage d'Adelina White, renvoient

l'écrivain à ses propres conquêtes, celles de ses voyages intérieurs.

Le dialogue de Giono avec la culture se poursuit ensuite dans d'autres directions et avec d'autres codes : la peinture, la photographie et le cinéma. Guy Riegert (« Breughel dans le texte ») nous présente ainsi un Giono amateur de peinture par loupe interposée (il voit notamment l'œuvre du peintre flamand à travers les reproductions et les notes du *Breughel le Vieux* de Tolnay, publié à Bruxelles en 1935). Dans *Les Vraies richesses*, l'écrivain transpose l'art du peintre, qui conjugue l'accumulation de détails et le choix d'une perspective cavalière permettant d'embrasser un immense panorama, dans la description dynamique (et musicale) des activités de la campagne vue par un groupe de pigeons. Puis, il donne à voir *Triomphe de la mort* dans *Triomphe de la vie*, mais la description de ce tableau constitue pour lui « un riche répertoire de mots et d'images » (p. 549) qu'il réinvestit ensuite librement. Si l'art de Breughel l'incite dans *Noé* à tenter de restituer la simultanéité dans la linéarité de l'écriture, le romancier revendique aussi le modèle piranésien pour exprimer la complexité de l'espace de sa création. Quant à la photographie, Giono en fait une image inexacte et trompeuse, l'expression de la duperie sociale et du jeu des apparences (Jean Arrouye, « La Photographie selon Giono »). Elle s'offre aussi bien sûr à la rêverie : les astrophotographies en noir et blanc qui l'ont incité à écrire *Le Poids du ciel* ne restituent en effet qu'une « boue de soleil qui n'existe pas » (PC, 474), qu'un « mélange extravagant de passé sans signification ni réalité » ; les photographies de Crom, à la fin de *Noé*, amorcent de leur côté l'invention narrative de *Noces* ! Jacques Mény retrace ensuite la relation de Giono au cinéma, de la découverte éblouie de l'enfance à la création d'une œuvre cinématographique originale (« Giono, spectateur paradoxal »). Il rappelle les goûts de Giono et la culture cinématographique à laquelle parfois ses œuvres romanesques font allusion. S'il arrive à l'écrivain de juger sévèrement le cinéma, en le considérant comme un divertissement facile ou comme une industrie, il sait aussi mener une réflexion théorique sur l'écriture cinématographique, la poétique de la couleur, la caméra-personnage, associant le spectateur, dont il veut combler le besoin d'images, au dispositif scénique. François Amy de la Bretèque évoque de son côté les rapports entre Giono et Abel Gance dans les années 1937–1941, de la nouvelle version de *J'accuse*, un réquisitoire contre la guerre que Gance réalise peu après la parution de *Refus d'obéissance*, jusqu'à l'échec d'un projet de film sur l'artisanat dont Giono devait écrire le scénario et qui le conduira à la rédaction de la première partie de *Triomphe de la vie* (« Giono dans le courant pacifiste : projets de films. Les relations avec Abel Gance »). Enfin, Jeanne-Marie Clerc (« La Réécriture de Giono par lui-même ») explique comment la technique cinématographique impose à Giono « un autre découpage du réel que celui effectué par les mots » (p. 624), l'amenant à dire, dans l'écriture du scénario de *Un Roi sans*

divertissement, « non seulement autrement mais d'autres choses que le roman ». En témoignent la déconstruction du récit, la précision nouvelle des dialogues et la transformation des personnages, mais aussi le recours à une dramaturgie de la couleur ou la correspondance symbolique des objets et des formes qui éclairent d'un jour nouveau la quête de Langlois.

Cet ouvrage foisonnant approfondit donc considérablement, comme on a pu s'en rendre compte, notre approche de l'œuvre de Giono, en nous permettant de mesurer l'ampleur du dialogue que l'écrivain n'a cessé de mener avec la culture universelle. Nul doute que la richesse de ce dialogue continuera de susciter de nouvelles recherches qui, en affinant notre perception du jeu intertextuel auquel se livre l'écrivain, ou en débousquant dans le concert de voix un timbre resté jusque-là inaudible, contribueront à parfaire notre écoute de la polyphonie admirable du texte gionien.

Jean-Paul PILORGET

LAURICHESSE, Jean-Yves. *Giono et Stendhal — chemins de lecture et de création*. Préface de Jacques CHABOT. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994. 408 p..

Dix ans déjà que la thèse de Jean-Yves Laurichesse a été publiée. La distance temporelle entre ce travail et sa recension permet de confronter notre enthousiasme « à chaud » aux plus rigoureux critères du recul. Or, ce travail, si l'on veut bien nous permettre l'espèglerie du parallèle, loin de vieillir, loin de pourrir comme un fruit gorgé d'eau, surfait en sa saison, a mûri comme un nectar, le mettant à l'abri des outrages du temps.

En se penchant sur les rapports intertextuels qui unissent l'œuvre de Giono à celle de Stendhal, J.-Y. Laurichesse choisit un sujet qui, malgré la claire évidence de son intérêt, suscitant, fort tôt, de la part de la critique, de pertinentes remarques, n'avait jamais été étudié auparavant de manière méthodique et exhaustive. Une chose est d'être sensible, comme tant de lecteurs, même naïfs, à un « climat stendhalien », « *odeur si belle* » (IV, 71) flottant dans de nombreux romans gioniens, une autre de s'atteler au travail titanesque que représentent la mise au jour de tous les « chemins de lecture et de création » arpentés par les deux romanciers, et leur ouverture au public connaisseur. Les années écoulées entre la thèse et ce compte rendu présentent même, à bien y regarder, un second avantage : elles permettent de signaler aux lecteurs les travaux de J.-Y. Laurichesse — quatre articles, parus entre 1995 et 2003¹ — qui sont venus, entre-temps, explorer d'autres

sentes, apporter de nouveaux éclairages sur cette si riche intertextualité. Les longues heures passées à éplucher les *marginalia* des exemplaires personnels de Giono dans la bibliothèque du Paradis, grâce à l'amabilité exceptionnelle de la famille de l'auteur et des responsables du site, ont aidé J.-Y. Laurichesse à déceler, dans l'œuvre, les traces les plus subtiles de certain « gros garçon » génial inventeur d'une chartreuse²...

Jacques Chabot, dans son incisive préface, et J.-Y. Laurichesse lui-même, dans l'introduction de son ouvrage, exécutent d'abord sans pitié les producteurs et propagateurs de clichés, dont Giono semble avoir été une cible privilégiée. Des années Cinquante jusqu'à nos jours, le romancier s'est, en effet, trouvé souvent réduit à la dimension d'un suiveur de traces : abandonnant brutalement, après la Deuxième Guerre mondiale, celles de Virgile ou de Ramuz, largement enfoncées dans la glèbe, il aurait alors embôité sans vergogne le pas à Stendhal, copiant sa foulée plus alerte et aristocratique...

Après, donc, un rapide règlement de comptes qui laisse sur le carreau des critiques coupables d'ignorance ou de mauvaise foi, et qui guérit définitivement le lecteur de toute tentation réductrice, J.-Y. Laurichesse entreprend d'explorer pas à pas la relation complexe qui unit Giono et Stendhal, en commençant par l'expérience du lecteur Giono. 1938, beaucoup plus que 1945, fait figure de date pivot : c'est en effet l'année où, ébranlé par la menace grandissante de la guerre, Giono redécouvre Stendhal, à qui il vouera désormais une admiration inconditionnelle et dont les *Œuvres complètes* aux éditions du Divan, habillées de cuir rouge sombre par ses soins, ne le quittent plus. Selon J.-Y. Laurichesse, *Batailles dans la montagne*, terminé l'année précédente, constitue une œuvre-limite, à la fois sommet et terminus d'une forme d'art, révélant à Giono la nécessité d'un renouvellement créatif qui sera perceptible dès 1939, et dans lequel la « compagnie » de Stendhal jouera un rôle déterminant.

Le premier tiers de l'ouvrage concerne la *thématique* stendhalienne et ses échos dans l'œuvre de Giono. Il souligne, bien sûr, la parenté entre Angelo Pardi et Fabrice del Dongo : beaux jeunes gens graves et purs, pleins de naturel et de feu, rejets nobles et illégitimes d'une Italie un peu mythique (chère au Manosquin petit-fils d'un Piémontais comme au Grenoblois qui s'inventa des origines italiennes). Toutefois, Angelo n'est en aucun cas une simple copie de ce frère né un siècle avant lui : les exemples choisis montrent qu'à la fois plus héroïque et plus tourmenté il affecte les qualités stendhaliennes d'un coefficient supérieur.

Une incessante chasse au bonheur aimante les romans de nos deux auteurs. La nature a toujours joué un rôle de premier plan dans cette quête chez Giono mais Stendhal, selon J.-Y. Laurichesse, est responsable d'une approche moins « panique » et plus romantique de cette nature dans le cycle du Hussard. Les deux auteurs se retrouvent aussi dans leur goût commun

pour la musique, et Mozart en particulier, qui leur fournit des développements thématiques voisins. Les motifs du cigare et du cheval, indispensables accessoires de la chasse au bonheur, acquièrent avec Giono une importance et une dimension symbolique plus riches que dans les romans stendhaliens dont ils semblent issus.

Autre émergence thématique dans le cycle du Hussard, inexplicable en dehors de la référence stendhalienne : la guerre et le duel apparaissent soudain comme des sources de bonheur, ce qui ne laisse pas de surprendre de la part de l'ex-militant pacifiste, dénonciateur terriblement réaliste de la boucherie de 1914. Giono inscrit Angelo, comme Julien Sorel, Fabrice del Dongo et Lucien Leuwen, dans le sillage nostalgique de l'épopée napoléonienne. Contrairement aux héros stendhaliens, si frustrés dans leur soif d'actions héroïques, Angelo va, pourtant, avoir maintes fois l'occasion (pendant l'insurrection de 1848 dans *Le Bonheur fou* surtout, mais déjà pendant l'épidémie de choléra dans *Le Hussard sur le toit*, et même lors de son duel avec le baron Schwartz dans *Angelo*) de faire ses preuves : or, il est un bretteur éblouissant, infiniment plus adroit que Fabrice, par exemple, et Giono prend un plaisir évident à peindre ses prouesses. J.-Y. Laurichesse explique bien que le romancier ne renie pas d'un coup toutes ses convictions, mais utilise ce thème de la guerre du passé et de la guerre « en marge » comme un îlot échappant aux institutions et à un présent plein d'amertume, même si le cycle du Hussard aboutit finalement au désenchantement que les héros stendhaliens avaient, eux, connu très vite.

Giono découvre tout aussi soudainement le thème de la politique et ne l'étreint pas frileusement : Angelo, agent *carbonaro*, puis combattant actif durant l'insurrection de 1848, est beaucoup plus engagé que les héros stendhaliens. Deux auteurs italiens très prisés de Giono comme de Stendhal jouent ici un rôle déterminant : les valeurs des jeunes héros stendhaliens et d'Angelo évoquent l'Arioste, tandis que d'autres personnages comme le père de Lucien Leuwen, le vicaire général ou Giuseppe tiennent le langage réaliste, voire cynique, de Machiavel. Giono, à l'instar de Stendhal, partagé entre la pureté de l'idéalisme et l'intelligence incisive, semble projeter simultanément un peu de lui-même sur des personnages que ses romans opposent violemment. Une différence majeure intervient toutefois : les héros stendhaliens se désintéressent de la politique et de la guerre lorsqu'ils ont la révélation de l'amour, valeur suprême du beylisme, alors que chez Giono, malgré la création (tardive) de personnages féminins qui s'imposent, comme Adelina White et Pauline de Théus, dans toute leur richesse, le discours amoureux prend infiniment moins d'ampleur et les relations n'aboutissent pas. L'auteur analyse de manière très convaincante les rapports dangereusement passionnés qui unissent mères et fils dans l'univers stendhalien comme dans le cycle du Hussard, montrant que là où les personnages de Stendhal (Octave de Malivert mis à part) parviennent

pourtant à opposer à l'image maternelle une figure féminine, jeune et très différente, qui la supplante, Angelo n'échappe jamais au rayonnement d'Ezzia Pardi à qui il compare toutes les femmes. Pauline (qui, « coïncidence » troublante, porte le prénom de la mère de Giono et de la sœur adorée de Stendhal) est sans doute trop proche de la mère d'Angelo pour que leur amour s'accomplisse. Autre particularité gionienne, cette fascination de la *perte*, si bien étudiée depuis par les travaux de Laurent Fourcaut : elle interdit aux héros de prendre, de posséder (comme s'ils risquaient de se perdre eux-mêmes en entrant dans la concurrence avec les autres mâles), et les « condamne » à la sublimation.

Dernier écho thématique, précisément, entre l'œuvre de Stendhal et celle de Giono : celui de la contestation du réel. La notion de sublime, cette noble folie, est commune aux romans stendhaliens et au cycle du Hussard : Angelo, comme Julien, Fabrice ou Lucien, est porté aux rêveries mélancoliques dans les lieux élevés, mais il pousse la sublimation encore plus loin qu'eux, aimant davantage Pauline absente, à travers l'« *odeur si belle* » (IV, 71) de son mouchoir. Faisant pendant à cette notion de sublime, apparaît celle du divertissement qui, dans les *Chroniques italiennes*, mais bien plus encore, dans les Chroniques de Giono, présente la face noire, monstrueuse de l'échappée hors du réel. Là encore, donc, pas d'imitation servile de la part de Giono.

J.-Y. Laurichesse s'attache ensuite à mesurer l'influence de Stendhal sur Giono en matière de *narration*, s'intéressant tout d'abord au héros comme foyer narratif. À travers l'analyse minutieuse de nombreux extraits de romans, il souligne la prédilection de Stendhal pour la focalisation interne variable, outil privilégié de son réalisme subjectif. Giono semble là aussi profiter de ses leçons mais, à partir de *Le Hussard sur le toit*, il optera pour la focalisation interne fixe, laissant, par exemple, la psychologie de Pauline dans une ombre mystérieuse. Le personnage de Stendhal est également un spécialiste de l'introspection. Pour nous livrer ses pensées, le romancier diversifie au maximum les techniques à sa disposition : psychorécit, discours narrativisé, paroles rapportées au discours direct, paroles transposées au discours indirect régi ou libre. Le critique se penche à nouveau sur une très importante sélection d'extraits pour nous montrer essentiellement la souplesse narrative de Stendhal qui passe incessamment sans aucune transition du récit au discours et d'un type de discours à un autre. Giono fera sienne cette souplesse exemplaire et y ajoutera des ressources inconnues au début du XIX^e siècle, comme le discours immédiat. Loin de rester prisonnier du modèle stendhalien, il manifeste sa propre créativité et une grande ouverture d'esprit, se montrant, en particulier, réceptif aux modèles américains de son époque.

La présence du narrateur et ses modalités influent également beaucoup sur l'esthétique d'un roman et sur l'effet produit. Alors que Stendhal

a tendance à multiplier les intrusions d'auteur de toutes sortes dans ses romans, Giono, à une exception près, évite le procédé de la note en bas de page. Par ailleurs, J.-Y. Laurichesse remarque que, dans le cycle du Hussard, l'auteur ne donne jamais la moindre indication de régie ou d'attestation mais intervient en revanche très souvent pour fournir des explications ou proposer son évaluation, parfois même à l'occasion de longues pauses. Plus intéressant encore semble le cas des Chroniques : Giono y multiplie les indications de régie et d'attestation mais, en multipliant aussi leurs sources, il aboutit à une remise en cause du moi et du réel très moderne et, donc, étrangère à Stendhal.

L'auteur en vient enfin à une comparaison d'*écritures*. Il reconnaît que le style d'Angelo est à la limite du pastiche stendhalien mais soutient que celui de *Le Hussard sur le toit* est un style gionien qui a su parfaitement intégrer le détachement allègre propre à Stendhal pour en faire un contrepoint aux horreurs du choléra. Il rappelle le *credo* de Stendhal : clarté et efficacité du style avant tout, *credo* adopté à partir de 1938 par Giono comme on s'impose une discipline. De nombreux extraits illustrent, en particulier, l'usage de la fragmentation des phrases et de la cadence mineure chez nos deux auteurs. J.-Y. Laurichesse montre qu'en revanche l'expression de la sensibilité impose, chez Stendhal comme chez Giono, le retour à la cadence majeure et à un style plus fluide. Des développements un peu plus arides sont consacrés au lexique et aux catégories grammaticales privilégiées selon les cas, montrant là aussi des convergences entre nos deux auteurs. Pourtant, dès qu'il s'agit de décrire, Giono échappe au modèle stendhalien, et en revient à son propre style, plus sensuel et poétique, plus « substantiel ». Autre point abordé : celui de l'ironie, presque absente chez Giono avant la guerre et qui, ensuite, sous l'influence très probable de Stendhal, se manifeste très fréquemment dans les énoncés ou les itاليques et imprime en filigrane les valeurs propres au romancier.

Par sa connaissance quasi amoureuse des deux œuvres qu'il confronte, J.-Y. Laurichesse nous convainc sans difficulté de l'injustice des clichés : certes, Giono n'est pas un écrivain paysan soudain affligé de tics stendhaliens. Il nous convainc tout aussi aisément de l'intérêt de cette enquête, méthodique et toujours nuancée, qui sait débusquer à tous les niveaux du texte les traces d'influence, mais aussi les aspects irréductiblement personnels, et nous fait, en quelque sorte, assister à la mise au monde d'une nouvelle écriture, aboutissement de cette dialectique. Nous pouvons regretter qu'il ait écarté de son analyse tous les petits clins d'œil ludiques à Stendhal qui pétillent dans l'œuvre de Giono. Ainsi, pour n'en citer qu'un, ce gérondif « *en payant* » (HT, 240), aussi lourd et maladroit que déplacé, utilisé par Angelo pour obtenir du café de la femme rousse au début du *Hussard*, n'est pas pour rien repris par le discours direct intérieur avec de

malicieuses italiques : il constitue, en effet, le calque parfait de celui que le jeune provincial Julien utilise pour demander le même breuvage à « *la demoiselle du comptoir* »³, en arrivant dans sa première « capitale », Besançon... Mais, si J.-Y. Laurichesse nous prive de ces petits plaisirs ludiques, c'est pour mieux nous offrir l'essentiel : les lecteurs que passionnent les jeux subtils de l'intertextualité littéraire, les amateurs et spécialistes de l'œuvre de Stendhal comme de celle de Giono y trouveront leur compte. Il leur offre, avec l'alliance précieuse de la modestie, de la clarté et du talent, la chance de devenir, grâce à son intercession, les témoins privilégiés d'une *conversation souveraine* entre deux vrais créateurs, sous la double égide de Machiavel et de l'Arioste et sur un rythme allègre de Mozart.

Sylvie VIGNES-MOTTET

1. — « *Le Hussard 47* : en lisant, en écrivant », pp. 39–59 in « *Le Hussard sur le toit* » de Jean Giono, Actes du colloque d'Arras (17 novembre 1995), études réunies par Christian MORZEWSKI (Arras, Artois Presses Université, « Cahiers scientifiques de l'Université d'Artois », 1996).

— « Le "gros garçon" de *Noé* ou Stendhal travesti », *Bull.* 47, printemps-été 1997, pp. 35–45.

— « Création romanesque et réflexion sur le roman. Giono lecteur de *Stendhal et les problèmes du roman* de Georges Blin », pp. 289–307 in *Giono romancier*, Actes du colloque international d'Aix-en-Provence (14–17 juin 1995), sous la direction de Jacques CHABOT (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999).

— « "Faire son miel..." : Jean Giono lecteur de Victor Del Litto », pp. 299–312 in *Stendhal, l'Italie, le voyage. Mélanges offerts à Victor Del Litto*, textes rassemblés par Emanuele KANCEFF (Moncalieri, Centre Interuniversitaire de Recherches sur le Voyage en Italie, 2003).

2. Le narrateur de *Noé* confesse ainsi une pointe de jalousie à l'égard d'un mystérieux « agent immobilier » (*Noé*, 798) : « *J'étais d'assez méchante humeur. J'étais obligé de reconnaître que le gros garçon avait été très habile en employant le mot chartreuse. C'était un mot que j'aurais dû trouver le premier.* »

3. STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* (Paris, Garnier Frères, 1960), p. 162.

Signalons enfin la parution récente de deux films en DVD :

— *Un Roi sans divertissement*, de François LETERRIER, écrit et dialogué par Jean GIONO (CinéGénération Éditions, 2004), avec trois « Suppléments » (« Commentaire audio de François Leterrier » ; « *De l'écrit à l'écran*, documentaire de Jacques Mény » ; « Sur les traces du *Roi* »).

— *Crésus*, de Jean GIONO (CinéGénération Éditions, 2004), avec trois « Suppléments » (« Commentaire audio de Jacques Mény » ; « Le Cinéma de Jean Giono, documentaire réalisé par Jacques Mény » ; « Autour de *Crésus* »).