UNIVERSITÉ SULTAN MOULAY SLIMANE

FACULTÉ DES LETTRES ET DES SCIENCES HUMAINES

BENI MELLAL

CENTRE D'ÉTUDES DOCTORALES

Formation doctorale : Littérature et Arts

Laboratoire de Recherches Appliquées sur la Littérature, la Langue, l'Art et les Représentations Culturelles

L'écriture de l'errance tragique à l'épreuve de l'intermédialité dans les *Chroniques* romanesques de Jean Giono

THÈSE DE DOCTORAT

Présentée par l'étudiant

Mustapha BOURHIM

N° d'inscription : 11/17LA

Sous la direction des professeurs

M. Mounir OUSSIKOUM

Mme. Bernadette REY MIMOSO-RUIZ

Année universitaire : 2021/2022

Dédicace

Je dédie ce travail à :

Mon père et à mon frère, décédés en 2018,

Ma très chère mère,

Laila et Souhail qui revigorent ma force de vivre.

Remerciements

Je tiens à remercier vivement mes deux encadrants, M. le Professeur Mounir Oussikoum et Mme de professeur Bernadette Rey Mimoso-Ruiz qui m'ont accompagné durant tout ce travail de recherche avec beaucoup de patience, de générosité et d'abnégation. Leur engagement sérieux et leurs conseils fructueux m'ont permis de bien m'orienter et m'ont poussé à varier et enrichir mes recherches. Je tiens à les remercier infiniment pour tous les efforts incommensurables qu'ils ont fournis pour m'aider à réaliser ce travail.

Mes remerciements vont aussi à tous mes professeurs, mes formateurs et mes amis.

Table des matières

Dédicace
Remerciements
Introduction générale :……...….p.1
Première partie : Prolégomènes à une intermédialité littéraire du tragique gionien :.....……....p.21
Chapitre 1 : Les chroniques gioniennes à l'épreuve de la guerre :..p.23
1.1. Le contexte littéraire et historique des chroniques romanesques de Jean Giono……...p.28
1.2. Vers une définition de la chronique……....p.32
1.3. Les chroniques comme produit du « mal absolu » que constitue la guerre…….……..p.38
Chapitre 2 : Le retour triomphal du tragique……...p.55
2.1. Le tragique : esquisse de définition……....p.55
2.2. L'ennui……...p.72
2.3. L'errance……p.92
Chapitre 3 : L'intermédialité au service du tragique……..p.117
3.1. L'intermédialité : sens et nuances……p.117
3.2. Le déficit scripturaire et la nécessité de l'art comme palliatif selon Jean Giono……..p.131
3.3. L'opéra-bouffe ou l'intermédialité en devenir dans l'écriture gionienne……p.139

Deuxième partie : Vers une écriture intermédiale de l'errance tragique dans les chroniques romanesques de Jean Giono……p.158
Chapitre 1 : Les chroniques comme creuset abyssal du tragique gionien :……..p.161
1.1. L'errance picaresque comme cheminement vers le fatum moderne……..p.163
1.2. Des origines mythiques de la démesure des personnages gioniens : le cas des chroniques romanesques…...…….……p.189
1.3. La mort comme jeu et enjeu de l'écriture romanesque gionienne……p.215
Chapitre 2 : Les chroniques romanesques comme lieu d'expérimentation intermédiale avant la lettre : du verbal au non-verbal……..p.239
2.1. La musique comme art temporel du tragique……p.245
2.2. La peinture et la photographie comme expédients scripturaires de l'expression tragique……..……p.269

Troisième partie : De l'écriture de la condition tragique à la quête du divertissement artistique……...…p.315
Chapitre 1 :Le cinéma comme forme de divertissement dans *Les chroniques* romanesques gioniennes……..p.318
1.1. Jean Giono et le cinéma.……...p.319
1.2. La dimension ludique et eudémonique des *Chroniques* romanesques de Jean Giono : de l'écrit à l'écran..……...p.330
Chapitre 2 :Manifestations du divertissement philosophique dans *Les Chroniques* gioniennes……...p.352
2.1. Le divertissement pascalien comme vision du monde romanesque gionien……p.354
2.2. Le divertissement pascalien à l'œuvre dans *Les Chroniques* romanesques gioniennes…….p.362
2.3. Vers une définition lexicographique du divertissement protéiforme…….p.383
2.4. De l'écran à l'écrit : l'écriture visuelle à dimension ludique comme forme de divertissement gionien……p.392

Conclusion générale…….p.418
Bibliographie……p.424

Introduction générale

«*Les artistes, comme les aventuriers de jadis (…) sont des hommes de l'antidestin* », écrit Malraux dans ses *Anti-Mémoires*[1].
L'expression « antidestin» renvoie à l'ensemble des forces qui, dans l'action humaine, s'opposent à la soumission passive à une fatalité. L'art et l'aventure s'instaurent ainsi comme un ensemble de forces capables de permettre à l'homme de déjouer son destin ou, au moins, d'avoir des possibilités pour le contourner ou s'y adapter. L'art et l'aventure s'attribuent de cette manière une fonction ontologique dont l'objectif est d'échapper au tragique. Ces deux termes fortement liés à la condition humaine, à savoir le tragique et le destin, semblent hanter l'existence humaine dans toutes ses dimensions et colorent obligatoirement la vie de tout un chacun quelles que soient l'ère et/ ou l'aire où l'homme vit. Cette relation inextricable entre l'art, le tragique, l'aventure et la vision du monde hantent les *Chroniques* de Jean Giono. Cette donne, qui reste à démontrer, explique d'une manière ou d'une autre le choix de l'intitulé de notre travail de recherche, à savoir : *L'écriture de l'errance tragique à l'épreuve de l'intermédialité dans les Chroniques romanesques de Jean Giono.*

Pour tenter de mieux expliciter le titre de ce projet, un travail lexicographique s'impose. Le terme « errance » renvoie, selon *Le CNTRL*[2], en ligne, à l'idée du mouvement et du voyage. Dans ce sens, nous constatons que l'errance porte, au moins, deux sens: « *action de marcher, de voyager sans cesse* » et « *action de marcher sans but, au hasard* ». L'idée du voyage permanent et d'une marche hasardeuse font de l'errance une quête d'un objectif, souvent ignoré, de la part du voyageur. L'idée du

[1] Malraux, André, *Anti-Mémoires,* Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1972, p.428.
[2] https://www.cnrtl.fr/definition/errance.

« hasard » nous renvoie une nouvelle fois au sens du « destin» et du « tragique». Les personnages des *Chroniques* de Jean Giono ne semblent pas échapper à ce fatum inébranlable. Ils sont tous condamnés à mener une marche fatale pour aller à la rencontre de leur destin tragique. Une « *machine infernale*» les pousse sans cesse pour faire d'eux « *une force qui va*» à sa destruction. Cela nous amène à interroger le sens du tragique puisque ce dernier constitue un patron sémantique et philosophique de notre recherche.

Le mot «tragique » s'emploie à la fois comme adjectif et comme substantif et désigne, selon le dictionnaire, *Le Petit Robert*[3], ce qui est « *propre à la tragédie; qui évoque une situation où l'homme prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même »* et aussi ce *« qui inspire une émotion intense, par son caractère effrayant ou funeste.*». Le terme en question couvre une plage notionnelle très riche puisqu'il est lié à un genre théâtral, la tragédie en l'occurrence, qui a marqué l'antiquité grecque, l'âge classique et les temps modernes. La tragédie et le tragique restent en pleine effervescence d'une manière permanente et obsèdent la littérature occidentale d'une manière globale. C'est dans ce sens que le livre de Jean-Marie Domenach, *Le Retour du tragique*[4], acquiert sa pertinence et son originalité. Le tragique n'est donc point le propre d'une période donnée mais il devient le propre de l'homme en général. L'auteur souligne, dans ce sens, que «*le phénomène du tragique constitue une structure fondamentale de l'univers*». Les *Chroniques* de Jean Giono constituent un argument solide pour défendre cette prise de position de Domenach. Les

[3] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, Le Robert, 2019, p.2593.
[4] Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, 1967, p.21.

personnages de ces œuvres sont submergés par ce sentiment obsessionnel qui se transforme souvent en une réalité littéraire, voire fictive. Les textes en question de Giono confirment à merveille ce constat repris par Marc Escola dans son livre, *Le Tragique*[5], quand il écrit que « *le tragique préexisterait en ce sens à la tragédie qui en serait une expression parmi d'autres*». La tragédie n'est plus l'unique support du tragique, ce dernier outrepasse le cadre théâtral pour s'immiscer dans les autres genres littéraires, notamment Les *Chroniques* de Jean Giono. Ces dernières actualisent et concrétisent l'une des prophéties de Nietzsche où il déclare dans son *Ecce homo*[6]: «*je promets la venue d'une époque tragique*». Jean Giono, lecteur et admirateur de ce philosophe, donne vie à ce phénomène tragique comme en témoigne le sort de la plupart des personnages. C'est, en quelque sorte, dans ce même sens que Nietzsche considère l'apparition de Dionysos sur la scène du théâtre grec comme capable de

> promouvoir dans l'âme des spectateurs un état d'esprit suffisamment dionysiaque pour qu'au moment où le héros tragique apparaît en scène ils n'aperçoivent plus un homme au masque difforme mais une vision née de leur transport[7].

Soulignons d'abord que Les *Chroniques* romanesques de Jean Giono sont un «cycle romanesque » composé, plus ou moins, de cinq récits publiés entre 1947 et 1961 et organisé comme suit: 1- *Un roi sans divertissement* (1947); 2- *Noé* (1947); 3- *Les Âmes fortes* (1950) ; 4- *Les Grands chemins* (1951); 5- *Le Moulin de Pologne* (1951). Une première remarque concernant notre corpus est d'ordre chronologique. Les cinq

[5] Escola, Marc, *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002, p.13.
[6] Nietzsche, Friedrich, *Œuvres,* Paris, Flammarion, 2020, p.1251.
[7] Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* Paris, Denoël/Gonthier, 1964, pp.59-60.

œuvres datent de l'après deuxième guerre mondiale et font partie de ce que certains critiques, Pierre Citron[8] et Henri Godard[9] à titre d'exemples, désignent comme étant la deuxième manière ou la deuxième phase de l'écriture de Jean Giono. Ce romancier se caractérise par une production pléthorique partagée en deux phases remarquables tout en constituant une oeuvre unie. La première est dominée par une écriture dite « rustique », il s'agit ici des romans lyriques des années trente où l'écrivain met l'accent sur la fusion harmonieuse et poétique entre l'Homme et la Nature. Jean Giono reste lié à la nature de Manosque, lieu de sa naissance et source de son inspiration, tout en exprimant un amour ineffable pour cette terre nourrice qui berce les divers personnages de ses fictions. La seconde phase se démarque de la première pour donner naissance à un romancier amplement influencé par les années de guerre.

Ce fait historique et social, la première et la deuxième guerre mondiale en l'occurrence, métamorphose la vision artistique et philosophique du romancier et l'incite à choisir, si choix il y a, le mal, le tragique et la condition humaine comme thèmes fondamentaux et fondateurs de son œuvre à venir. Cette vérité est mise en exergue par Trout et Visser[10] qui soulignent que : *« Les romans de Giono ne sont ni poésies*

---

[8] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, Seuil, 1995, pp. 72-73 : « *Ces textes , prolongeant une action entamée depuis longtemps, masquent une transformation de Giono en 1938 et 1939 ; elle amorce pourtant la courbe qui l'amènera à ses livres d'après-guerre. Le cliché selon lequel il y a un premier et un second Giono est certes à rejeter comme un contresens. L'écrivain prend pourtant un large virage ».*

[9] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre,* Paris, Gallimard, 1995, pp. 10-16 : « *Le grand mystère avec Giono, d'autant plus difficile à éclaircir qu'il s'offre en pleine lumière, est celui de ces deux moitiés d'œuvre si éloignée l'une de l'autre. Ton, style, image donnée de l'homme, place faite au monde naturel, tout apparemment s'y oppose. (…). Loin qu'il faille les [Chroniques] des grands romans d'avant-guerre, elles ne prennent tout leur sens que mises en perspective avec eux ».*

[10] Trout, Colette, et Vesser, Derk, *Jean Giono, collection monographique,* New York, édition Rodopi, 2006, p.52.

pastorales ni romans d'amour qui finissent bien. En fait, le thème le plus persistant est la présence du mal ».

Cette présence est perceptible spécialement dans les *Chroniques* et dans «*le cycle d'Angelo*». Ce cycle, intitulé les *Chroniques*, met en scène deux caractéristiques essentielles de l'écriture gionienne, à savoir, « la démesure » et «*l'importance du sang* ». Ces deux expressions constituent le noyau solide du tragique et montrent l'importance de notre intitulé dans la production de Jean Giono, notamment dans les cinq œuvres composant les *Chroniques*, ce qui nous amène indirectement à présenter notre corpus. Cette présentation est loin d'être exhaustive, elle tente de donner une idée plus ou moins globale et globalisante du corpus.

Pour ce faire, il est nécessaire de commencer par définir le terme «chronique» pour bien élucider les rapports possibles entre le choix générique de Jean Giono et l'intitulé de notre travail à venir, autrement dit, dans quels sens les *Chroniques* de Jean Giono traduisent l'incarnation, voire la résurrection du tragique dans l'œuvre romanesque moderne? Comment l'écriture gionienne transpose-t-elle le sentiment tragique à l'époque moderne, celle de l'après deuxième guerre mondiale? Le scripturaire est-il capable de représenter l'errance tragique ou bien le recours à d'autres médiums, à d'autres arts, est une nécessité incontournable pour mieux exprimer cette vision tragique du monde gionien?

Cela nous amène à choisir l'intermédialité, dans ses diverses facettes, comme axe de pertinence de notre projet de recherche. Avant donc de passer à nuancer ce concept théorique et méthodologique

pluridisciplinaire, revenons à la définition de la chronique. Elle se définit, selon *Le Petit Robert*, comme désignant un:

> *1-* Recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession.
>
> -Histoire d'une famille noble et ancienne.
>
> - Récit qui met en scène des personnages réels ou fictifs et évoque des faits sociaux, historiques, authentiques. Les Chroniques Italiennes de Stendhal par exemple.
>
> 2- Ensemble de nouvelles qui circulent sur les personnes : bruit, médisance, calomnie.

Les Âmes fortes, tout comme les autres *chroniques* de Giono reprennent en quelque sorte ces critères donnés par le dictionnaire. Ainsi, ce roman se présente comme l'histoire de deux familles, une famille aristocrate qui est celle des Numance, et une autre pauvre qui est celle de Thérèse-Firmin. Leur rencontre constitue le fil conducteur de l'intrigue de ce roman gionien. C'est ce choc qui permet la naissance d'un ensemble de conflits qui vont alimenter la progression de l'action.

Le roman en question relate des faits sociaux vécus par ces deux familles dans un cadre spatio-temporel bien précis : Châtillon vers la fin du XIXème siècle. En plus, notons que le renvoi aux *Chroniques italiennes* met en rapport ces deux romanciers français, Jean Giono et Stendhal . C'est ce que souligne Jeanne-Marie Clerc en écrivant :

> On sait l'influence de Stendhal sur cette seconde partie de l'œuvre de Giono, et son rêve de rivaliser avec le code civil n'est pas si éloigné, semble-t-il, du cadastre de l'auteur de *Noé*. Cette épreuve de purification

> engendre un déplacement dans l'orientation du roman: il ne s'agit plus de rêver sur le monde mais de voir comment les hommes y vivent[11].

Ce rapprochement entre les œuvres de Giono et les choix romanesques de Stendhal explique cette nouvelle tendance du premier qui essaie de relater le mode de vie social et psychologique d'un ensemble de personnages isolés par les contraintes de l'espace. Ces derniers vivent dans un espace clos et par là générateur de l'ennui, ce qui doit les inciter, selon la conception pascalienne empruntée par Jean Giono, à vouloir trouver des moyens de divertissement qui doivent les aider à s'adapter aux conditions climatiques et géographiques où ils se trouvent contraints de vivre. Le mal et la pratique de la violence meurtrière et sanguinaire se présentent dans ces circonstances comme la solution idéale pour affronter leur condition humaine et concrétiser une forme de divertissement au sens pascalien du terme. Thérèse et Mme Numance, comme tous les autres personnages tragiques de l'œuvre gionienne, ces « *Âmes fortes »,* selon Jean Giono, se trouvent presque obligées de faire le mal pour se divertir.

La dernière acception proposée par le dictionnaire nous renvoie directement à une autre forme du mal si présente dans *Chroniques* romanesques gioniennes. Il s'agit de la médisance et du commérage. En effet, Ces deux motifs dominent l'écriture romanesque de Jean Giono, notamment ses *Chroniques.* C'est ce que nous constaterons en examinant la présence massive de la foule épieuse dans *Un roi sans divertissement, Le Moulin de Pologne* et *Les âmes fortes* qui regorgent de voyeurisme et de spectacularisation de la vie intime des autres , ce qui attribue à l'expression tragique de Giono une forme d'oralité incontestable. Le

[11] Clerc, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans,* Paris, édition Klincksieck, 1985, p.133.

lecteur est souvent appelé à participer à cette activité scripturaire pour coopérer dans la production du sens et se trouve même contaminé par un certain sens du tragique vécu par les personnages de ces *Chroniques*. La chronique se sert donc de la médisance et de la curiosité maladive pour revigorer le récit gionien.

Ce choix de la chronique par Giono trouve son explication dans le travail de Jean-Paul Pilorget qui constate que :

> Le second emprisonnement de Giono, en 1944, l'interdiction de publier vont précipiter la mutation de l'écrivain vers ce que l'on a appelé sa « seconde manière » et notamment vers l'univers plus sombre des C*hroniques*[12].

Ce sont donc des circonstances sociales, politiques et biographiques qui motivent le choix des *Chroniques* comme mode d'écriture de la part de Giono. Dans une note ultérieure, Pilorget énumère les œuvres qui composent ces chroniques en écrivant:

> De 1946 à 1952, Giono publie plusieurs romans sous l'appellation « *Chroniques* » : *Un roi sans divertissement, Noé, Les Âmes fortes, Les Grands chemins,* et *Le Moulin de Pologne*[13] .

[12] Pilorget, Jean-Paul, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono,* Paris, L'Harmattan, 2006, p.39.
[13] *Ibid.*p.42.

Ce sont donc ces cinq romans qui composent les *Chroniques* de Jean Giono. Leur point commun est l'omniprésence du thème de l'errance tragique. C'est ce thème que partagent le couple narrateur- artiste des *Grands chemins* avec le couple féminin Thérèse- Mme Numance des *Âmes fortes* et le héros solitaire d'*Un roi sans divertissement*. La tendance vers le mal pour élider la présence de l'ennui est aussi ce qui réunit les personnages de ces romans cités.

Pilorget, pour confirmer les définitions qu'il donne de « la chronique », va même jusqu'à citer Giono qui définit ce terme comme suit :

> Il s'agissait pour moi de composer les *Chroniques*, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce « Sud imaginaire » dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères[14].

Cette citation de Giono montre que le genre de la chronique est un choix volontaire de l'auteur pour lier, en quelque sorte, ces premiers romans dits de «la première manière» avec les « *Chroniques* » et «le cycle du hussard». Cette quête de l'unité de l'œuvre de Giono, même si elle est souvent contestée, reste une donnée presque empirique. C'est ce que semble affirmer Colette Trout en notant que « *l'idée d'un Giono d'après-guerre radicalement différent d'un Giono d'avant-guerre, la théorie« des deux Giono» ne résistait pas à l'analyse*[15] *».*

[14] Pilorget, Jean-Paul, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono,* Paris, L'Harmattan, 2006, p. 40.
[15] Trout, Colette et Vesser, Derk, *Jean Giono, collection monographique Rodopi en littérature française contemporaine,* New York, Rodopi, 2006, p.121.

L'œuvre de Giono constitue ainsi un tout indivisible avec des variations sur les thèmes et les techniques d'écriture mais tout en sauvegardant un cadre spatiotemporel plus ou moins identique de cette province de la fin du XIXème et le début du XXème siècle. C'est dans ce cadre rustique et enclavé que se déroulent la plupart des récits de l'œuvre romanesque gionienne, y compris *Les Chroniques* qui constituent l'objet de notre étude.

Ce qui montre que l'œuvre romanesque de Giono a certainement évolué avec la guerre mais le romancier ne fait que passer d'une phase à une autre sans pourtant créer une rupture catégorique entre le début et la fin de cette création.

Après avoir essayé de présenter globalement notre corpus, nous passerons à l'axe de pertinence que nous tenterons d'appliquer à ce corpus, à savoir l'intermédialité. Ce choix constitue un des apports de notre projet. Certes la bibliographie permet de constater que l'auteur que nous avons choisi est l'objet d'un nombre considérable d'études, pourtant, nous soulignerons que l'approche intermédiale, selon notre humble connaissance, n'a pas encore été appliquée à la production gionienne, notamment à l'ensemble des *Chroniques*. En plus, notre recherche sur des sites réservés aux thèses et aux travaux élaborés sur la production littéraire de Jean Giono confirmera que cette question de l'errance tragique étudiée à la lumière de l'intermédialité risque d'être absente, d'où l'intérêt que nous portons pour ce projet. Cette absence est justifiée peut-être par la nouveauté de cette approche, l'intermédialité en l'occurrence. Un aperçu

global peut nous permettre de mieux comprendre les origines, l'évolution et la définition de cette approche.

L'intermédialité se définit comme une approche interdisciplinaire, elle met en relation un ensemble de médium à l'intérieur d'un support, littéraire dans notre cas. L'écriture de Jean Giono semble se prêter foncièrement à cette approche intermédiale. Mais avant de démontrer comment *Les Chroniques* de Giono interpellent ce genre d'approche, commençons d'abord par apporter quelques définitions. Dans ce sens, Bernard Guelton souligne que :

> Le mot « intermédialité » est certainement la notion la moins habituelle. Elle engage le rapport entre au moins deux médias. La notion de « média » est à considérer, non pas au sens de mass média (presse, radio, télévision...), mais de supports sémiotiques pour les œuvres artistiques. *(...)*. Les œuvres constituées de médias mixtes renvoient à la question de l'intermédialité, c'est-à-dire des rapports entre plusieurs médias au sein d'une même œuvre. Cependant, plus qu'un simple assemblage de «techniques », la notion de média envisagée ici se concentre avant tout sur les significations susceptibles d'émerger dans la rencontre entre des modes de signification possédant leurs propres caractéristiques[16].

[16] Guelton, Bernard, *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité,* Paris, L'Hrmattan, 2013, p.12.

Cette première tentative de définition montre la visée comparative de l'intermédialité. L'objectif est de voir comment les autres arts ou média interagissent à l'intérieur d'une même œuvre littéraire pour enrichir ses significations et interpeller la culture artistique et médiatique du lecteur. Jean Giono met l'accent sur cette interaction dans sa deuxième chronique, *Noé* en l'occurrence, quand il insiste dans ce texte considéré comme un pseudo-essai de l'écrivain sur les relations inextricables entre la musique, la peinture et la littérature.. Le romancier fait appel à la peinture et à la musique pour montrer les difficultés rencontrées lors de l'écriture romanesque puisque «*avec l'écriture on n'a pas un instrument bien docile*[17] ».

Jean Giono fait de *Noé* une sorte d' « art poétique » où il expose ses commentaires sur sa première chronique, *Un roi sans divertissement*, mais surtout en étalant les possibles narratifs que possède le romancier lors de la mise en œuvre de son travail. *Noé* s'instaure ainsi en un roman sur le roman ou «l'art du roman » selon Jean Giono. L'œuvre gionienne paraît interpeller ce genre d'approche intermédiale qui se définit selon un de ses précurseurs, Jurgen Muller, comme une approche comparatiste renvoyant «*aux jeux de l'« être entre », avec ses dimensions de valeurs comparées, et aux différences matérielles ou idéelles entre des personnes ou des objets mis en présence* »[18].

[17] Giono, Jean, *Œuvres Romanesques Complètes,* tome 1, « préface » de Robert Ricatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1971, p. 642.

[18] MÜLLER, Jürgen E., « *Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence* », *Médiamorphoses*. *L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, p. 99-110, p. 101. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02272561/document. (consulté le 17/12/2017).

Il est donc question d'une approche comparative qui trouve ses origines comme l'explique Jurgen Muller dans une continuité de l'intertextualité, de l'hypertextualité et de l'interartialité. Le même auteur dresse une «archéologie» de cette approche et la considère comme «un *work in progress* », c'est-à-dire comme un travail en devenir. C'est une approche qui s'élabore en progressant. Il ne s'agit pas d'un système fermé et imperméable mais plutôt d'une approche ouverte qui se construit en se cherchant, ce qui en fait une approche récente et prometteuse. Elle vient pour enrichir les autres champs d'étude qui l'ont précédé. Elle s'inspire de toutes les formes d'art et de toutes les études interdisciplinaires pour élargir son domaine de définition et son champ d'investigation. L'importance scientifique de l'intermédialité réside, de cette manière, dans sa capacité à englober les autres champs de recherche et permettre, par conséquent, à la littérature de trouver d'autres horizons et d'autres ouvertures aussi bien au niveau de l'interprétation qu'au niveau de la production même. Ce potentiel de l'intermédialité motive de cette manière notre choix de l'approche en question puisqu'elle est capable de nous inciter à mener un travail de large envergure sur le corpus choisi.

Ce qui motive aussi notre choix, c'est que l'inermédialité, comme nous venons de le souligner, constitue une continuité dans le sens de l'élargissement de notre cadre théorique pour lequel nous avons opté lors de l'élaboration de notre mémoire du master. Dans ce mémoire, nous avons travaillé sur l'hypertextualité élaborée par Gérard Genette dans son *palimpseste* pour étudier les rapports qu'entretiennent la littérature et le cinéma dans une des *Chroniques* de Jean Giono, à savoir *Les âmes fortes*, adaptée au cinéma par Raoul Ruiz. Dans le but d'approfondir cette étude menée dans le cadre du master « littérature et cinéma», nous choisirons

une approche plus riche et nous enrichirons le corpus en étalant notre travail sur les autres chroniques de Jean Giono.

Le cinéma occupe une place indéniable dans l'œuvre de ce dernier. Deux *Chroniques* au moins ont été adaptées au cinéma, il s'agit effectivement *d'Un roi sans divertissement* et des *âmes fortes*. Nous envisagerons de mener une étude approfondie aussi de ces deux adaptations pour voir comment l'adaptation cinématographique de ces deux œuvres transpose une vision du monde véhiculée par l'écriture romanesque de Jean Giono. L'apport cinématographique est d'une grande importance notamment puisque notre auteur entretient des relations passionnelles avec le septième art. Jean Giono est l'un des romanciers qui a fait l'expérience du cinéma en plus de son écriture du roman. Le passage d'une écriture à l'autre n 'est pas toujours une tâche aisée, il ne cesse de révéler des débats, des controverses et des défis à relever pour réaliser cette transposition du roman au cinéma.

Un livre de Jacques Meny met l'accent sur les rapports ambigus, en quelque sorte, qu'entretient Giono avec le cinéma. Ces rapports sont problématiques et reprennent d'une manière ou d'une autre les positions de l'auteur concernant l'introduction de la machine dans la vie de l'homme en général. Cette prise de position est due, semble-t-il, aux premières écritures romanesques de Giono puisqu'il affirme que « *Confier une idée poétique à la technique me paraît une absurdité*[19] ». Cette assertion de Giono ne peut qu'accentuer les problèmes posés et débattus par l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma.

[19] Giono, Jean, *Journal de tournage du film « un roi sans divertissement » in Bulletin de l'association des amis de Jean Giono,* Manosque, 1979, n°11, p.72.

Il existe donc un certain rapport possible entre l'intérêt que porte Giono au cinéma et l'évolution réalisée au niveau de son écriture romanesque.. Certes, ce n'est pas le seul critère qui doit expliquer les choix romanesques de Giono dans les "*Chroniques*" ou dans "le cycle du hussard", toutefois la révélation du cinéma peut, quand même, être considérée comme un élément fondateur de la nouvelle vision gionienne de l'écriture romanesque. Jean Giono se présente de cette façon comme un romancier éclectique, en témoignent ses divers intérêts aux autres formes d'expression comme le cinéma, la littérature, la musique et la peinture.

Ce qui précède nous amène ipso facto à envisager la problématique suivante: comment le recours à l'intermédialité peut permettre de dégager la manière dont la dimension ludique de l'écriture romanesque gionienne constitue un moyen de renforcement et de dépassement de l'errance tragique?

Cette problématique nous incitera à avancer quelques hypothèses de recherche qui peuvent éclaircir les objectifs de notre travail :

- L'approche intermédiale se consacre comme un outil indispensable pour rendre patente la dimension ludique de l'écriture gionienne, notamment, *Les Chroniques*;
- Le recours à une pléthore de moyens artistiques fait de l'écriture romanesque un divertissement au sens pascalien pour mieux concevoir la vision tragique du monde gionien;
- *Les Chroniques* de Jean Giono sont une application avant la lettre de l'intermédialité, ce qui ferait du romancier un des précurseurs de l'approche intermédiale;
- L'influence du théâtre et du cinéma sur l'écriture romanesque est une démarche délibérée de la part de Jean Giono pour pouvoir

embrasser l'amplitude et l'intensité du tragique moderne, spécialement après les deux guerres mondiales qui ont tellement marqué la production littéraire et artistique du XXème siècle;

- La pratique du cinéma par Jean Giono en tant que réalisateur, en témoigne son film *Crésus* réalisé en 1963, réoriente les choix scripturaires de Giono romancier;
- La culture éclectique (artistique et livresque) de Giono fait de ses *Chroniques* un carrefour de signes où l'intermédialité devient une exigence scripturaire pour mieux véhiculer une vision du monde de l'auteur;
- L'art et la littérature entrent en interaction riche et enrichissante pour représenter l'homme moderne, notamment de l'après-guerre, dans une situation existentielle composée de l'errance tragique et de la quête d'une échappatoire ludique.

Ces diverses hypothèses constitueront, de cette manière, des jalons qui peuvent baliser notre projet de recherche et nous amener à élaborer une lecture autre des *Chroniques* de Jean Giono à la lumière de l'intermédialité.

Notre objectif sera alors de vérifier la véracité ou la fausseté de ces hypothèses et d'élaborer un travail qui contribuerait à élargir les diverses entreprises herméneutiques menées par d'autres chercheurs sur l'écriture gionienne en général, et celle des *Chroniques* en particulier. C'est ce qui doit nous permettre aussi d'enrichir notre culture artistique et d'approfondir nos connaissances dans ces deux domaines délicats et vastes, à savoir la littérature et les arts.

Pour ce faire, nous opterons pour un plan en trois parties et chaque partie se divisera en des chapitres où nous essayerons d'examiner, de

prime abord, quelques prolégomènes susceptibles de nous introduire dans une intermédialité littéraire du tragique gionien. Dans ce sens, nous tenterons de voir, dans un premier chapitre, comment Les *Chroniques* gioniennes se trouvent amplement influencées par l'épreuve atroce de la guerre. Cet axe de recherche nous amènera à interroger le contexte littéraire et historique des chroniques romanesques de Jean Giono. Ce retour sur les conditions qui semblent générer un certain revirement dans la production littéraire du romancier commencera par une étude lexicographique sur le genre de la chronique choisi par Jean Giono pour exposer son art romanesque. Ce choix trouve sa justification dans le fait que *Les Chroniques* se donnent, en quelque sorte comme produit du « *mal absolu* » que constitue la guerre. Cette dernière figure parmi les circonstances déterminantes qui annoncent, dans un deuxième chapitre, le retour triomphal du tragique dans la littérature du XXème siècle. Avant de s'appesantir sur certaines manifestations du tragique gionien, il sera légitime de mener un travail sur les divers critères définitoires du tragique. Ce concept théâtral, littéraire et philosophique émane, dans le cas des *Chroniques* romanesques gioniennes d'une présence ostentatoire de l'ennui qui submerge les personnages gioniens dans un espace réel et psychologique du vide spatial et ontologique qui hante ces créatures fictives de l'univers gionien. Ce constat amer incite impulsivement et passionnément ces dernières à se lancer dans une errance continue qui les amène à parcourir des chemins tortueux et serpentins pour tenter de se débarrasser des effets nocifs de leur vacuité psychologique et existentielle. Dans un troisième chapitre, nous nous consacrerons à l'étude de l'intermédialité mise au service du tragique. Un retour sur les sens et les nuances de cet axe de pertinence nous amènera à dégager un certain déficit scripturaire qui impose la nécessité de l'art comme palliatif selon Jean

Giono. Cette nécessité créatrice incitera le romancier à opter pour l'opéra-bouffe comme mode d'écriture de sa première chronique romanesque, ce qui recèle déjà une sorte de présence en germe de la pratique de l'intermédialité en devenir dans l'écriture gionienne.

Ce parcours conceptuel essentiel pour mieux saisir les enjeux littéraires et philosophiques de l'entreprise gionienne préparera notre deuxième partie qui tentera d'expliciter ce passage vers une écriture intermédiale de l'errance tragique dans *Les Chroniques* romanesques de Jean Giono. Nous aurons ainsi l'occasion de voir, dans un premier chapitre de cette deuxième partie, comment ces *Chroniques* se présentent globalement comme creuset abyssal du tragique gionien basé sur l'errance dans tous ses sens. Cette dernière s'instaure comme cheminement vers le fatum moderne qui trouve sa représentation idoine dans la figure du héros picaresque et dans la démesure des personnages gioniens qui meublent l'espace répulsif de ces *Chroniques* romanesques. L'hybris dans la pratique de la cruauté et dans la remise en cause des règles et des codes sociaux achemine ces personnages possédés par le sens du tragique vers la mort qui se transforme en un jeu et enjeu de l'écriture romanesque gionienne. Cette dernière varie ses procédés esthétiques et poétiques en faisant appel, dans un deuxième chapitre, à la musique et aux arts visuels pour remédier aux insuffisances expressives du verbal. *Les Chroniques* romanesques deviennent ce lieu d'expérimentation intermédiale avant la lettre et préfigurent le passage du verbal au non-verbal. La musique, la peinture et la photographie trouveront une place de choix dans la pratique romanesque gionienne pour dénoncer un dérèglement axiologique du monde à travers une remise en cause des valeurs traditionnelles comme l'amour, l'amitié, le don, le sacrifice et la générosité.

Dans une troisième partie, nous nous intéresserons au rôle fondamental du divertissement gionien qu'il met en œuvre pour tenter de dépasser le tragique de la vie fictive de ses personnages. Nous serons amené, par conséquent, à examiner l'adaptation cinématographique de deux *Chroniques* gioniennes, *Un roi sans divertissement* et *Les Âmes fortes,* avant de nous pencher sur les diverses acceptions du divertissement pascalien et de ses formes trompeuses, pour essayer ensuite de définir le divertissement dans sa dimension lexicographique riche, et finir par essayer de démontrer comment l'écriture ludique se base sur les techniques cinématographiques, la métalepse narrative et le choix du réalisme magique qui se donnent comme enjeux majeurs d'une pratique scripturaire divertissante et jouissante.

Première partie : Prolégomènes à une intermédialité littéraire du tragique gionien.

Introduction

Il est question dans ce chapitre de dégager, dans la mesure du possible, les relations tissées entre le tragique si présent dans *Les Chroniques* romanesques de Jean Giono, notamment les cinq textes, à savoir, *Un roi sans divertissement, Noé, Les Âmes fortes, Les Grands Chemins* et *Le Moulin De Pologne,* et le recours, conscient soit-il ou inconscient, de la part de Jean Giono à une forme d'écriture qui fait automatiquement appel à d'autres arts, la musique, la peinture, le cinéma et d'autres formes artistiques pour exprimer cette présence fatale du tragique.

Ce chapitre doit, dans ce sens, permettre de mettre l'accent sur certains éclaircissements concernant les notions fondamentales qui meublent notre travail de recherche, notamment le thème de l'errance et sa dimension tragique, le genre de la chronique et ses recoupements génériques et le concept de l'intermédialité qui ne cesse de faire floraison dans les études critiques ces dernières années. Ces multiples aspects ne peuvent, à notre sens, trouver leur raison d'être qu'en procédant d'abord par une mise en place du contexte littéraire et culturel, notamment historique, qui ont accompagné, voire généré peut-être ces *Chroniques* romanesques d'un auteur incontournable de la littérature du XXème siècle, Jean Giono en l'occurrence.

Chapitre 1 : Les chroniques romanesques gioniennes à l'épreuve de la guerre

Introduction

Il semble souvent difficile de déraciner l'œuvre d'un auteur de son contexte de production. En effet, celle de Jean Giono ne semble pas faire l'exception malgré les efforts scripturaires et esthétiques considérables de l'auteur en question de vouloir libérer ses chroniques de leur cadre spatiotemporel submergé par deux guerres mondiales, celle de 1914-1918 et celle de 1939-1945. La production littéraire de Jean Giono, comme par une fatalité irrémédiable et un déterminisme inébranlable et invulnérable, se trouve confinée dans une atmosphère de guerre qu'elle déborde mais sans être capable de s'en libérer.

La vie et l'œuvre de Jean Giono traversent, ou semblent traversées par, une période de perturbation causée par ce que Pierre Citron[20] désigne par « *le mal absolu »* en notant que :

> Tout compte fait, il [Giono] aura traversé la guerre sans blessure grave, sans avancement, sans décoration, et sans avoir tué personne, dira-t-il. Mais il a découvert l'horreur des massacres. Il en fera des cauchemars périodiques pendant des années. Le choc qu'il en reçoit la marque pour toute sa vie : la guerre sera toujours pour lui le mal absolu. Son pacifisme ne sera pas rationnel, mais à la fois viscéral et spirituel .

[20] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, Seuil, 1995, p.17.

La guerre se donne, de cette manière, comme une force traumatisante gravée dans le subconscient de Jean Giono et qui ne peut s'empêcher de marquer par des blessures ineffables à la fois la vie et l'œuvre de ce dernier. Sa vie semble vouloir mettre en liaison la fin du XIXème siècle, puisque Jean Giono est né en 1895, et une grande partie du siècle suivant en quittant ce monde en 1970.

Ce trait d'union entre les deux siècles que constitue la vie de Jean Giono trouve son écho dans son œuvre colossale qui, selon Trott et Visser[21], est souvent objet de controverse. Certains critiques[22] parlent ainsi de « *Deux Giono* » ou « deux *manières* ». Autrement dit, ces critiques trouvent que l'œuvre de Jean Giono est à diviser en deux périodes diamétralement opposées et catégoriquement distinctes : pré-39 et Post-45. L'œuvre gionienne, dans ce sens, connaît une rupture incontestable et permet en quelque sorte de distinguer deux manières d'écrire différentes. La première partie de cette œuvre porte, toujours selon les tenants de cette position de « deux Giono », sur la symbiose de l'homme avec la terre, avec la nature et la fusion avec le cosmos dans une entente édénique qui ne peut que générer un eudémonisme rousseauiste presque parfait. Cette première partie commence par *Colline* et prend fin avec *Les deux cavaliers de l'orage,* à en croire la même source. La deuxième partie de l'œuvre

[21] Trott, Colette, et Visser, Derk, *Jean Giono,* Amsterdam-New York, Rodopi, 2006, p.12.

[22] *Ibid*.p.7 : « *La critique s'est souvent attachée à souligner une rupture dans l'œuvre de notre auteur selon l'optique de « deux Giono », optique qui sépare les romans d'avant 1939, consacrés à la description de la vie rurale, des romans d'après 1945, c'est-à-dire le « cycle d'Angelo » et les « chroniques ». Les gionistes, comme l'équipe qui a préparé ses Œuvres romanesques pour les Éditions de la Pléiade sous la direction de Robert Ricatte (désormais « l'équipe Pléiade »)1, acceptent qu'il y ait sinon deux Giono différents, du moins deux « manières » qui se succèdent. Henri Godard et surtout Pierre Citron, auteur de la grande biographie de Giono, sont moins portés à faire une distinction catégorique. Convaincus que Giono restait fidèle à lui-même, ils parlent de la recherche d'un renouvellement, d'une évolution sous l'influence des expériences vécues de Giono, dont les indications se trouvent dans les carnets et le journal de l'écrivain ».*

gionienne, démesurément pessimiste, prend position après 1945. Cette dernière se cadre, souvent au niveau événementiel, sur le XIXème siècle, d'où le choix du genre de la chronique dans la plupart des récits de cette *« deuxième manière »*.

D'autres lecteurs[23] de l'œuvre de Jean Giono, comme le soulignent Trott et Visser, ne constatent aucune rupture dans les textes gionniens, mais ils insistent surtout sur une évolution logique et convaincante de l'art scripturaire de l'auteur en question. Il y a un changement au niveau des thèmes et des techniques narratives certes, mais Jean Giono reste toujours un romancier capable de se régénérer de ses cendres comme le phénix, notamment à cause des vicissitudes de la vie dans une atmosphère de guerre à laquelle l'auteur n'a pas pu échapper comme le soulignent les événements marquants de sa biographie. Henri Godard[24] reprend cette distinction en constatant que :

> Le grand mystère avec Giono, d'autant plus difficile à éclaircir qu'il s'offre en pleine lumière, est celui de ces deux moitiés d'œuvre si éloignées l'une de l'autre .

Cette hypothèse d'une œuvre scindée en deux parties catégoriquement injoignables ne semble pas convaincre Henri Godard qui met en exergue une deuxième possibilité qui insiste sur un « *mauvais départ »* d'un jeune Giono qui réussit, par la suite, à atteindre « *le seul Giono véritable (...) un Giono noir »*. Les lecteurs de Giono semblent, par conséquent, divisés entre les deux « moitiés », chacun selon ses penchants et ses priorités. Pourtant, cette subdivision de l'œuvre ne semble pas séduire Henri Godard qui voit que « *le moment est venu de se mettre à la recherche de son unité ».* Ce dernier rejette catégoriquement

[23] *Ibid*.p.7.
[24] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre, Paris,* Gallimard, 1995, pp 10-12.

ces deux hypothèses, à savoir, deux moitiés distinctes dans l'œuvre de Giono, et la seconde qui croit en une évolution faite entre un Giono novice et un autre qui a atteint une certaine maturité romanesque et scripturaire lors des *Chroniques,* pour proposer une troisième voie d'explication possible où les premières œuvres d'avant la guerre permettent essentiellement de donner « *tout leur sens »* aux œuvres d'après-guerre. Il est question donc d'un continuum herméneutique incontestable entre toutes les productions romanesques de Jean Giono.

La guerre est, de cette manière, déterminante dans la production romanesque gionienne. Un changement effectif dans la thématique et les enjeux d'écriture est indéniable, mais sans aller jusqu'à opérer une fissure inconciliable entre les diverses parties constitutives de l'œuvre de Jean Giono. Il n'est pas question d'un morcellement ou d'une œuvre friable mais d'un projet scripturaire qui se trouve influencé de manière directe ou indirecte par cet événement traumatisant que constitue la guerre mondiale dans ses deux versions, c'est-à-dire, la première et la deuxième. La guerre est essentiellement opérante dans l'écriture et la vie de Jean Giono, notamment à travers un autre événement « personnel » qui découle immédiatement de ce fléau que ce romancier se trouve obligé d'éprouver, il est question de l'expérience carcérale qui ne peut que laisser des traces ineffaçables qui marquent, avec beaucoup plus de force et de gravité, l'écriture gionienne. Henri Godard[25] souligne ce vestige biographique dans le contexte personnel de Jean Giono en écrivant :

> En 1940 puis en 1945, sous le coup de très vives déceptions personnelles qui se sont soldées par deux incarcérations, Giono, pour ne pas laisser ces atteintes

[25] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre, Paris,* Gallimard, 1995, p.17.

sans réponse, imagine des personnages d'un genre totalement nouveau pour lui .

Cette expérience carcérale, une des retombées directes de la guerre, semble façonner l'écriture de Jean Giono, notamment dans sa deuxième chronique, *Noé.* La première participation du romancier dans la première guerre mondiale et les atrocités vécues ou vues le mènent à choisir de défendre le pacifisme. Un pacifisme que Pierre Citron[26] considère comme irrationnel, mais « *à la fois viscéral et spirituel ».* Giono se trouve ainsi emprisonné une première fois pour pacifisme le 14 septembre 1939, avant d'être libéré, deux mois après pour « *un non-lieu* », comme le précise Mireille Sacotte[27]. Vers le 9 septembre 1944, continue Sacotte, une deuxième arrestation de Jean Giono pour collaboration jusqu'à la fin de janvier 1945. L'effet de la guerre et de l'emprisonnement affectent, de manière forte, la production de Giono comme le souligne Pierre Citron[28] qui constate qu'entre 1927 et 1937, le romancier a produit huit romans alors qu'entre 1938 et 1944, ce dernier ne réussira à achever aucune œuvre. Ce trouble intérieur causé par la guerre et la prison influe sans conteste sur l'activité créatrice de l'artiste romancier.

Ces divers éléments nous incitent à examiner le contexte littéraire et historique des chroniques de Jean Giono pour mieux tenter, puisque tentation il y a, de comprendre ce qui peut expliquer cette présence massive de la couleur tragique dans certains écrits sombres mais divertissants de l'auteur des *Chroniques*.

[26] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, seuil, 1995, p.17.
[27] Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp 758-760.
[28] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, seuil, 1995, p.80.

1-1. Le contexte littéraire et historique des *Chroniques* romanesques de Jean Giono

Ce contexte de guerre marque une bonne partie des écritures littéraires, et surtout romanesques du XXème siècle. L'histoire littéraire de ce siècle de guerre mondiale accorde une grande importance à l'impact indéniable de cette donne historique sur l'épanouissement de la littérature malgré les séquelles extrêmement dangereuses ancrées *intus et in cute,* c'est-à dire, « dans la vie intérieure et dans la chair », pour reprendre l'épigraphe liminaire des *Confessions* Jean-Jacques Rousseau. C'est dans ce même ordre d'idées que Nadeau Maurice[29] classe Jean Giono parmi « *les nouveaux venus »*, en écrivant :

> Les nouveaux venus : Malraux, Giono, Bernanos, Céline, Saint-Exupéry, Queneau et quelques autres (…) donnent l'image d'un monde instable, chaotique, en proie aux passions et à la fureur, insensé ou dérisoire .

Les Chroniques romanesques de Jean Giono semblent reproduire, par miroitement plus ou moins fidèle et sincère, cette vision du monde véhiculée par ce contexte de guerre qui imprègne fortement la production littéraire en question dans ce propos de Maurice Nadeau. Le désordre et le chaos colorent les chroniques romanesques de Jean Giono par une présence inlassable et itinérante de la cruauté, au sens étymologique du terme, à savoir, le désir insatiable de l'homme de vouloir verser le sang. La scène tonitruante « du sang sur la neige » meuble presque de bout en bout un bon nombre de ces *Chroniques* romanesques gioniennes. Une

[29] Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, collection Idées NRF, 1963, pp.20-21.

image fréquente et saisissante sur laquelle nous reviendrons lors de notre travail d'analyse.

Ce « *monde instable* », cité par Maurice Nadeau, semble marquer avec force les personnages gioniens qui sont, dans la plupart des *Chroniques*, des trimardeurs qui sont possédés par ce désir, cette passion intense de vouloir vadrouiller dans tous les sens pour tenter de trouver un sens possible, si sens il y a, pour ce monde « *insensé ou dérisoire* », pour reprendre les termes clés de cette citation de Maurice Nadeau. C'est ce qui explique l'importance de la thématique de l'errance qui hante avec force *Les Chroniques* romanesques de Jean Giono.

Le résultat de ce poids impondérable de cette guerre est d'amener ces « *nouveaux venus »,* comme le souligne Maurice Nadeau[30] toujours, à poser, « *sous des formes diverses et sans croire que tout est perdu (...) la même question :* ***que peut un individu jeté dans cet univers tragique et incohérent ? »***[31]**.** C'est cette problématique philosophique qui s'impose ainsi à toute la production littéraire d'une grande partie des romanciers du siècle de Giono. Ce dernier semble se démarquer par sa manière de répondre à cette question ontologique et métaphysique par l'écriture et le choix de la chronique comme genre à part pour trouver plus de liberté dans le traitement intérmédial de l'errance tragique.

Pour mieux expliciter ce contexte littéraire et historique où germent *Les Chroniques* de Jean Giono, et son œuvre d'après 1945 en général, le même critique, Maurice Nadeau en l'occurrence, situe, avec plus de précision le romancier dans cette « *génération de 1930 »* qui *« reprend la parole* » pour se lancer dans le fin fond de « *cette vue foncièrement*

[30] Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, collection Idées NRF, 1963, p.21.
[31] C'est nous qui soulignons.

pessimiste du monde et de l'homme »[32]. *Les Chroniques* romanesques de Jean Giono s'accordent presque toutes à accorder le fin mot au pessimisme et à la domination du mal perpétré souvent par une classe d'élite de personnages que le romancier désigne par « *les âmes fortes* », n'est-ce pas déjà le titre d'un de ses chefs-d'œuvre ?

Cette ambiance de guerre et de déception, d'emprisonnement et de « *retraite forcée* », comme le souligne Nadeau, provoquent une transformation remarquable dans la conception gionienne de l'écriture romanesque, et surtout dans la création des personnages qui sont souvent des « *âmes fortes* ». Ce sont des personnages qui trouvent dans la cruauté une source d'inspiration pour expérimenter une joie démesurée générée par l'expérience du mal dans tous ses états.

Le contexte littéraire de l'œuvre romanesque de Jean Giono se trouve imprégné, en quelque sorte comme c'est le cas presque de tous les romanciers français de l'après-guerre, par l'influence incontestable du roman américain. Maurice Nadeau[33] insiste sur ce rapport viscéral en précisant que :

> Du moins, Hemingway, Dos Passos, Steinbeck, et Faulkner apportent-ils de l'air, de l'eau, de la lumière à un roman français en voie de dessèchement et à bout de souffle. Ils lui permettent de renouveler ses thèmes et ses techniques .

Par cet effet de listing, ce propos montre clairement les liaisons indéniables et indélébiles qui se tissent entre le roman français de l'après-guerre et le roman américain. Ce dernier s'accapare ainsi d'une place de

[32] Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, collection Idées NRF, 1963, p.49.
[33] Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, collection Idées NRF, 1963, p.80.

prédilection dans le contexte littéraire du roman gionien, notamment ses *Chroniques* romanesques, objet de notre réflexion. Le roman américain semble vitaliser la littérature française aussi bien sur le plan thématique qu'artistique et esthétique. Cette influence sans conteste se trouve vue autrement par Claude-Edmonde Magny[34] qui confirme cet apport indéniable non pas uniquement du roman américain au roman français, mais surtout du film et des techniques cinématographiques qui ont contribué fortement à alimenter l'écriture romanesque dans sa globalité :

> Sans nier l'influence directe que Faulkner, Hemingway et Joyce ont pu exercer, exercent encore sans doute sur nos écrivains, nous voudrions suggérer une autre origine possible de cette évolution de la technique romanesque : l'imitation, consciente ou non, des procédés du film-source commune, peut-être, des transformations du roman américain et du nôtre .

Magny précise, de cette manière, la palette des sources du renouvellement, voire d'une régénérescence du roman français, mais aussi mondial, du XXème siècle. L'impact des romanciers américains est, de mille manières, lucide et bruyante, mais la fontaine de jouvence de ce mode d'expression fictionnel qu'est le roman est par excellence les procédés cinématographiques. Le roman se présente conséquemment comme étant capable d'intégrer toutes les nouveautés scripturaires que les autres arts peuvent apporter. Milan Kundera[35] emploie le mot « *polyhistorique* » pour exprimer cette capacité du roman à intégrer et à contenir tous les savoirs possibles qu'il peut glaner et grappiller dans les autres sciences humaines, soient-elles, ou technologiques. Des

[34] Magny, Claude-Edmone, *L'Âge du roman américain,* Paris, Seuil, 1948, p.11.
[35] Kundera, Milan, *L'Art du roman,* Paris, Folio Gallimard, 1986, p.82.

procédés cinématographiques et artistiques en général aux concepts et notions philosophiques antiques ou allemandes, russes ou médiévales, romaines ou modernes, le roman est en quête de « *ce que seul le roman peut découvrir : l'être de l'homme »,* toujours selon Milan Kundera.

Cette quête ontologique et métaphysique semble obséder le roman, de manière générale, et celui de l'après-guerre en particulier. Le roman de Jean Giono ne semble pas faire l'exception quand il scrute avec beaucoup de finesse et de minutie les méandres de la noirceur profonde de ses personnages. Le choix de la chronique comme genre à part est peut-être une des voies inépuisables pour se permettre d'aller à la découverte de ces abîmes énigmatiques du moi.

1-2. Vers une définition de la chronique

Le choix de la chronique comme mode d'écriture de la part de Jean Giono se fait dans le cadre d'une autre perspective envisagée par le romancier, à savoir celle du cycle. L'écriture gionienne semble divisée en des cycles comme le soulignent toutes les études qui ont porté sur sa production littéraire. Mireille Sacotte[36] souligne que Jean Giono désignait, par le Cycle du Hussard « *l'un des deux grands massifs de son œuvre d'après-guerre, l'autre étant Les Chroniques romanesques, composés parallèlement ».* Le choix du cycle s'explique, selon Sacotte, par le fait que Giono se présente toujours comme étant un « *conteur* » qui cherche énormément « *une certaine continuité ».* Après un arrêt imposé par la guerre, la prison et le boycott des éditeurs pour collaboration, Giono reprend l'écriture et envisage une production pléthorique sous forme de projets romanesques parallèles. Cette boulimie scripturaire donne naissance aux *chroniques romanesques* et d'autres cycles qui vont enrichir

[36] Sarotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp 262-265.

la bibliographie du romancier. Certes certains projets n'ont pas toujours abouti, mais Giono réussit, quand même par le choix du concept du cycle, à produire à floraison des fresques romanesques qui marqueront la deuxième moitié du XXème siècle.

La chronique se donne, dans ces conditions, comme une issue indispensable à une bonne partie de la production littéraire gionienne. La plupart des études sur l'écriture gionienne ont accordé une place de prédilection à l'examen de la chronique comme mode d'expression. Commençons d'abord par essayer de définir ce concept avant de passer en revue les points de vue de quelques critiques qui se sont intéressés à ce type de forme scripturaire.

La plupart des dictionnaires de la langue française se mettent d'accord sur les divers sens attribués à la chronique. *Le Petit Robert de la langue française*[37] précise ces multiples acceptions en la définissant comme étant à la fois :

> Recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession : Annales, histoire, mémoires, récit ;- Histoire d'une famille ancienne et noble ; - Récit qui met en scène des personnages réels ou fictifs et évoque des faits sociaux, historiques, authentiques. | *Les Chroniques italiennes,* de Stendhal ; ensemble des nouvelles qui circulent sur les personnes. Bruit. — (1690). | *Chronique scandaleuse.* Calomnie, cancan, médisance, ragot ; (1812). **Cour.** Article de journal ou de revue, émission de radio, de télévision,

[37] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, Le Robert, 2019, p.432.

consacrés à certaines nouvelles et à leurs commentaires.

Article, courrier, nouvelle.

Cette définition lexicographique met, en premier lieu, l'accent sur l'ordre chronologique et la dimension factuelle inhérents à la chronique. Elle est présentée comme un récit ordonné d'un ensemble de faits réels qui se sont déroulés dans un passé lointain ou récent. Cette première caractéristique définitionnelle permet à Jean Giono, dans ses *Chroniques* romanesques*,* de se retirer, comme le note avec précision Maurice Nadeau[38], « *des agitations du siècle »* pour se lancer dans la poursuite de ses histoires dans le XIXème siècle et réussir, avec brio, à mettre un pont inébranlable et solide entre les deux siècles que sa production romanesque semble couvrir. Nicole Hyde[39] souligne cet étirement dans le temps des chroniques de Giono qui *« s'échelonnent sur une période d'un peu plus d'un siècle (1830-1950) et pullulent d'indications temporelles précises ».* La première condition semble se réaliser ainsi dans *Les Chroniques* romanesques de Jean Giono puisque ce dernier n'oublie pas souvent de mettre des dates, réelles ou fictives, dans ses romans, ce qui lui permet d'organiser les événements et les faits historiques qui meublent le texte gionien. *Un roi sans divertissement*, le texte considéré comme la première chronique romanesque, semble remplir cette exigence chronologique malgré certains enjeux d'anachronisme.

Le deuxième sens de la chronique qui met en relief sa dimension tragique se trouve plus ou moins présent dans *Le Moulin de Pologne*. Cette autre chronique romanesque relate, presque à la manière des tragédies grecques, l'histoire d'une famille victime d'une malédiction qui ne peut

[38] Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, collection Idées NRF, 1963, p.143.

[39] Hyde, Nicole, *La Création romanesque dans les chroniques de Jean Giono,* thèse présentée pour l'obtention du PhD, 1977, McGill Université, p.105.

que nous renvoyer aux Atrides ou autres familles frappées par une fatalité puissante, inexplicable et incontournable. Cette même chronique peut répondre aussi à cette évocation de faits historiques, sociaux, authentiques que précise la définition lexicographique, même s'il est souvent difficile de distinguer dans l'écriture gionienne la part du vrai de la part du faux, notamment puisque le romancier avoue au début de *Noé,* sa seconde chronique, si on peut considérer les mots d'un romancier comme étant une confession véridique vu la dimension purement imaginaire de toute fiction, que « *tout est faux* ».

Le sens de la chronique demeure confus et sibyllin malgré les tentatives de Jean Giono lui-même de lui accorder un sémantisme plus ou moins clair comme le soulignent certains critiques qui ont travaillé sur l'œuvre colossale du romancier de Manosque. Robert Ricatte[40] et Henri Godard[41], pour ne citer que ces deux spécialistes parmi d'autres de Jean Giono, insistent, chacun à sa manière, sur les définitions que le romancier propose pour mieux désigner la chronique. Cette dernière n'accorde pas beaucoup d'importance à l'histoire générale, mais surtout aux « *drames et accidents sans lien, mais situés dans le passé* », à en croire les propos rapportés par Ricatte. La même source cite Giono qui accorde « le *titre de Chroniques à toute la série des romans qui mettaient l'homme avant la nature ».* Cette seconde proposition définitoire distingue, en quelque sorte, ces *Chroniques* romanesques des premières œuvres catégorisées sous le cycle de Pan, et qui mettent en relief un certain panthéisme et une dimension bucolique et pastorale de l'œuvre gionienne. Henri Godard met en exergue la présence d'une « *tradition orale* », plus ou moins spécifique

[40] Giono, Jean, *Œuvres Romanesques Complètes,* tome 1, « préface » de Robert Ricatte, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1971, p. XLVII.
[41] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre, Paris,* Gallimard, 1995, p.86.

à la chronique. Ce dernier propos semble projeter l'avant dernière acception lexicographique qui lie la chronique à la calomnie et au commérage, mais surtout à cette délégation de la narration à un bon nombre de narrateurs présentés comme des témoins oculaires ou des colporteurs d'une version autre des événements relatés dans toute chronique romanesque. Le même auteur, Henri Godard en l'occurrence, précise dans la même référence le sujet sur lequel porte souvent la chronique de Jean Giono, et qui lui donne par là même son appellation, à savoir, le fait qu'elle relate « *l'histoire de passions vécues comme des défis ».*

Cette question des passions mérite de notre part une grande attention vu son importance vitale et créatrice dans les chroniques romanesques de Jean Giono. Les rapports intimement tissés entre les passions et le tragique incitent à mieux examiner cette présence fulgurante et sidérante de cette composante passionnelle et passionnante de la tragédie antique et classique, racinienne et cornélienne surtout, prise comme un aiguillon acéré et lacérant d'une chasse au bonheur cruelle et crue dans le texte gionien. En effet, Mireille Sacotte[42] accorde une entrée dans son dictionnaire pour expliciter la présence essentielle et amplement significative des passions, notamment au pluriel, dans l'œuvre gionienne. Ces passions constituent « *un leitmotiv »* de « *l'œuvre de maturité »* de Jean Giono et ont un pouvoir primordial dans l'économie du texte, et surtout dans la vision du monde que le romancier semble véhiculer dans son œuvre de l'après-guerre. Il est question ici du rôle des passions dans le fait de « permettre *à l'être humain d'échapper à la mesquinerie de sa condition et à la finitude du monde ».* La condition humaine et la finitude

[42] Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp 701-703.

de l'être traversent l'œuvre romanesque gionienne, surtout ses *Chroniques* romanesques qui tentent souvent de trouver une issue possible à cette situation misérable de l'homme selon la conception pascalienne chère au romancier. L'ennui domine l'existence des personnages gioniens et il incombe aux passions démesurées, dans la plupart des cas de permettre à ces personnages tragiques d'évincer, au moins momentanément, cette condition affreuse et inéluctable. Ce sont ces diverses passions qui se transforment en une forme de divertissement que tout personnage de l'œuvre gionienne d'après-guerre se trouve dans l'obligation d'aller à sa recherche par tous les moyens qui lui sont offerts à travers ces mondes imaginaires et ces possibles narratifs créés par le romancier conteur. C'est dans le même contexte que Sacotte met en relief l'une des passions ravageuses dans le texte gionien, à savoir, *« la passion du sang* » versé, et surtout l'image obsessionnelle des chroniques qu'est l'image du sang sur la neige. Cette dernière passion traverse presque toutes les chroniques romanesques et se trouve une place de choix dans *Un roi sans divertissement.*

Cette présence massive des passions anime ainsi les désirs inassouvis des personnages de ces *Chroniques*. Mireille Sacotte[43], dans le même dictionnaire, développe cette définition de la chronique et distingue deux types : « *chroniques journalistiques et chroniques romanesques* », tout en essayant de reprendre les éléments essentiels de la matrice définitoire de ce mode d'expression choisi par Jean Giono.

[43] Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp 205-210.

1-3.Les Chroniques comme produit du « mal absolu » que constitue la guerre

L'écriture de la guerre domine la première moitié du XXème siècle. Le roman français se trouve presque amplement hanté par cette question de la guerre, notamment par la voie de certains romanciers qui ont participé dans cette expérience largement douloureuse et traumatisante. En effet, toute tentative de citer l'ensemble des productions romanesques ayant pour objet de prédilection la guerre semble presque vaine. Pourtant, il serait légitime de vouloir passer en revue au moins quelques figures emblématiques de cette tendance générale et généralisante de l'impact de la guerre sur la production littéraire et artistique de cette première partie de ce siècle en feu.

Henri Barbusse, l'une des premières figures de cette tendance, ne cesse de mettre l'accent avec beaucoup de véhémence et de virulence sur cette présence indélébile et ineffable de la guerre dans son roman *Le Feu.* L'expérience vécue dans les tranchées de la première guerre mondiale constitue la matière brute et brutale de ce roman en question. Les personnages se trouvent appelés à parler leur propre langage de la guerre, notamment puisque le narrateur/auteur leur permet de s'exprimer par un langage cru et souvent incompréhensible par les novices. L'auteur se trouve dans l'obligation de se servir d'un glossaire explicitant le sens des termes et des métaphores employés par ces soldats souvent novices en matière de guerre. La tendance pamphlétaire caractérise essentiellement cette approche aussi bien sociologique, psychologique, politique et surtout littéraire de ce « *mal absolu »,* selon la fameuse expression de Jean Giono.

La remise en cause de la guerre dévastatrice et ravageuse dans tous les sens du terme et dans toutes les dimensions de ce mal se résume essentiellement dans ce propos à tendance aphoristique et universalisante :

« *ce serait un crime de montrer les beaux côtés de la guerre (…) même s'il y en avait ».* La monstration et la mise en texte/ en scène d'une apologie de la guerre se trouve ainsi objet d'un rejet catégorique de la part de l'auteur et de ses relayeurs que sont les personnages du *Feu.* Le propos en question incite même à criminaliser toute tentative d'embellir, d'une manière ou d'une autre, l'aspect tératologique de cette affreuse guerre. Cette prise de position de la part de Barbusse semble une sorte de riposte brulante contre les autres romanciers qui ne cessent de mettre l'accent sur les dimensions héroïques et édifiantes dans un certain sens de la guerre.

Le recours à la concession ne semble pas cacher ces « *beaux côtés de la guerre »* qu'un ensemble considérable de romanciers ne cessent pas de mettre en exergue. Cette tendance littéraire à tendance belliqueuse ne date pas du XXème siècle, notamment puisque les deux premières épopées grecques, notamment *L'Iliade* d'Homère, se donnent souvent comme les premiers tableaux qui brossent avec minutie les apports indéniables de la guerre. Cette dernière semble occuper avec force et insistance intensive l'imaginaire collectif gréco-romain. L'histoire littéraire, en général, accorde une importance sans égal à la geste guerrière et aux chants de guerre. Le théâtre grec ne semble pas échapper à cette écriture de la guerre, les tragédies d'Eschyle fourmillent et bouillonnent de ce magma héroïque et belliqueux, notamment lors de la mise en scène de la guerre du Péloponnèse. *Les Perses* témoignent de cette verve belliqueuse incontestable qui domine une bonne partie de la production dramaturgique grecque. La guerre semble, de cette manière, traverser de long en large la production littéraire et artistique de l'humanité toute entière.

Jean Giono ne semble pas faire l'exception dans ce sens. En effet, son expérience malheureuse à travers sa participation dans la première guerre mondiale marque immensément son écriture romanesque.

Maingueneau, dans son livre *le Contexte de l'œuvre*[44] insiste sur ces rapports inextricables entre le factuel et le fictionnel en écrivant :

> Même en se limitant au XXème siècle on ne peut présenter en quelques pages les multiples recherches qui ont tenté de mettre en relation l'œuvre littéraire avec la configuration historique dont elle émerge.

Contextualiser l'œuvre littéraire dans son contexte historique, spécialement guerrier, réunit l'ensemble des hommes de lettres et des philosophes du XXème siècle. L'œuvre de Jean Giono ne semble pas s'empêcher de s'engloutir, de manière directe ou indirecte, et comme par prétérition, dans cette vague sombre de la guerre.

Le Grand troupeau de Jean Giono est considéré comme le récit le plus représentatif des affres de la guerre. On dirait que ce texte se présente comme l'une des œuvres les plus marquées directement par la guerre. Il s'agit d'un thème qui marque sa forte présence et semble se répandre, comme par contamination virale, subrepticement dans les autres productions littéraires gioniennes. Essayons d'abord d'examiner cette présence scripturaire de l'action guerrière et de sa remise en cause dans ce *Grand Troupeau* quasi illustratif avant de voir les répercussions littéraires, artistiques et philosophiques de cette fatalité moderne sur l'ensemble de cette production gionienne.

L'un des personnages de ce roman gionien commence par résumer ces temps de guerre par déclarer avec amertume qu'« *on est entré dans les temps maudits*[45] *».* Cette interrogation liminaire préfigure la tonalité tragique du roman en question. L'entrée globalisante de l'humanité dans les « *temps maudits »* nous renvoie à la portée universelle de la guerre

[44] Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire,* Paris, Dunod, 1993, *p.3.*
[45] Giono, Jean, *ORC I,* p.550.

comme une malédiction qui ne peut que nous replacer directement au cœur des temps des tragédies antiques marquées par l'anathème qui frappe de son coup de tonnerre l'ensemble des familles de cette tragédie séculaire et ancestrale de la littérature occidentale. L'emploi de l'indéfini « on » et du présent gnomique à vérité générale nous engouffre dans ces temps où le lecteur se trouve impliqué en tant que sujet et objet à la fois. Le titre largement significatif du *Grand troupeau* inclut le lecteur de cette « descente aux enfers » chère à la littérature épique et tragique. Cette invitation au spectacle cruel de la guerre ne cesse pas d'attrouper les hommes dans cet abîme infernal de la guerre. Elle les culpabilise et appelle leur esprit critique pour mieux se préparer à cette descente dans le précipice de la cruauté et de la laideur qui ne cesse quand même d'attirer le désir latent d'une violence mise en texte. Le récit de la guerre semble, par contraste, objet d'un plaisir à la fois sadique et masochiste qui génère un voyeurisme démesuré de ce lecteur assoiffé de maux mis en mots comme pour mieux savourer avec amertume un spectacle répulsif et attractif en même temps. Le lecteur gionien ne semble pas capable d'échapper à cette fournaise faite de mots et d'expressions laconiques qu'il doit apprécier paradoxalement à travers un ensemble de scènes écœurantes où se mêlent le sang et le lait pour provoquer un paysage monstrueux et répulsif. Jean Giono semble viser avec force cette attraction violente du lecteur et le guide ainsi à la découverte d'un ensemble de métaphores filées où les pulsions de vie et de mort et les passions thanatologiques et érotiques s'entremêlent pour propulser une alchimie étourdissante de sens et de non-sens qui accompagne généralement les récits de guerre à visée contestataire comme le sont les textes gioniens dans l'ensemble.

La découverte du champ de bataille se dévoile graduellement à travers la description du chemin de la croix que les soldats novices doivent traverser obligatoirement pour atteindre un stade d'initiation, comme dans un roman de formation ou d'apprentissage, où le héros est appelé, tel Télémaque, dans les *Aventures de Télémaque* de Fénelon, à accomplir son entrée dans la vie des hommes sous la conduite de Minerve qui s'instaure en mentor guidant le jeune héros vers sa réalisation pluridimensionnelle. Les personnages du *Grand troupeau* ne sont pas tous guidés, mais surtout menés à travers un attroupement pour se transformer, selon les propos de Jean Giono, en des offrandes sacrificielles à l'honneur du dieu de la guerre, Mars ou Polémos selon les cultures et les civilisations grecques ou latines. Le recours à l'image de la flétrissure et de la scansion attire le regard exorbitant et scrutateur des novices : « *Sur la route un matelas crevé rendait ses tripes de laine*[46] ». L'anthropomorphisme acérant de l'objet en question brosse un portrait cadavérique de ce matelas éventré et étripé comme pour souligner rapidement et d'un seul coup de pinceau l'avenir certain de ces personnages attroupés. La couleur blanche de la laine contraste significativement avec la couleur rouge du sang certes comme pour amoindrir à la manière d'une litote l'effet de choc et de collision qui peut facilement trancher l'esprit imaginatif des personnages témoins de cette scène. Pourtant, la couleur blanche de la laine ne doit pas occulter la forme fibreuse et fébrile qui renvoie immédiatement à la chair lacérée et entrecoupée des participants dans cette guerre. En plus, cette couleur blanche se donne, par effet de contraste, comme un motif de mise en valeur de la couleur rougeâtre du sang qui coule dans le champ de bataille vers lequel ces néophytes se dirigent comme vers un destin

[46] Giono, Jean, *ORC I,* p.565.

implacable et impitoyable. Ce mariage chromique et chromatique récurrent dans les *Chroniques* romanesque*s* de Jean Giono semble hanter l'imaginaire auctorial de ces œuvres, objet de notre étude. La couleur rouge sur un fond de neige se transforme presque en image hallucinante dans l'écriture gionienne, la dernière scène mémorable et mémorielle d'*Un roi sans divertissement* est dans ce sens très figurative et anthologique jusqu'au point de s'instaurer en un morceau de bravoure scripturaire sans pair.

Ce va-et-vient incessant, rappelant le mythe de Sisyphe poussant son rocher de manière identique et infinie vers le sommet pour se dégringoler ensuite dans une kyrielle absurde et tragique à la fois, entre des scènes de guerre et des scènes d'amour ne peut que colorer ce roman de violence et de frustration. Le narrateur omniscient du *Grand troupeau*, et derrière lui assurément le montage alterné choisi par Jean Giono, ne cache pas ce tiraillement entre Mars et Vénus que vivent incessamment et intensément les personnages attroupés de ce texte de guerre et d'amour. Lors d'une description meublée par le recours à l'hypotypose d'une scène érotique, le narrateur investit l'imaginaire sadique du lecteur pour décrire la manière employée par un personnage féminin qui « *tira ses bas comme on écorche un lapin*[47]*»*. Transpercer cet imaginaire voyeuriste par excellence de ce lecteur carnassier amène à mettre en liaison deux thèmes à la fois qui lacèrent et acèrent les relations humaines, à savoir, l'amour et la guerre. L'image de l'écorcheur qui insinue une cruauté, dans le sens étymologique du terme, à savoir faire couler le sang, obsède le réseau imagé de Jean Giono durant toute son œuvre romanesque, et avec beaucoup plus de présence dans les *Chroniques romanesques* que nous

[47] Giono, Jean, *ORC I,* p.568.

allons découvrir au fur et à mesure de notre étude. La figure de l'écorcheur dans sa forme substantive et adjectivale, c'est-à-dire, en tant que personne qui écorche les bêtes pour la boucherie et dans son deuxième sens de ce qui irrite et choque le goût esthétique, marque avec force et brutalité l'écriture romanesque gionienne. La comparaison qui met en parallèle les deux actions métamorphose la fantasmagorie érotique en scène de chasse et d'écorchement soulignant par là toute la violence sauvage et vorace que partagent Éros et Thanatos dans ce *Grand Troupeau* de Jean Giono.

La guerre se donne, dans ce sens, comme un élément frustrateur de l'amour. Les personnages féminins de ce récit de guerre à la gionienne se trouvent esseulés et désertés dans leur solitude inouïe et dans leurs rêvasseries nocturnes après le départ des hommes vers le champ de bataille.

Cet impact remarquable de la guerre sur l'écriture de Jean Giono n'est pas, selon Pierre Citron[48] , l'effet de traces réelles gravées sur le corps du romancier, mais, c'est plutôt la représentation des vestiges d'un ensemble de séquelles beaucoup plus psychiques que physiques. On dirait que l'esprit, plutôt que la chair, du romancier qui est effectivement traumatisé par cette guerre indélébile et souvent ineffable, c'est surtout une « mémoire tatouée » par la guerre et non pas vraiment un corps déchiqueté ou crevé :

> Tout compte fait, il (Giono) aura traversé la guerre sans blessure grave (…) et sans avoir tué personne (…). Mais il a découvert l'horreur des massacres. Il en fera des cauchemars périodiques pendant des années. Le choc

[48] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, seuil,1995, p. 17.

qu'il en reçoit la marque pour toute sa vie. Cette guerre sera toujours pour lui la mal absolu.

Ce témoignage, d'un des plus grands biographes et admirateurs de Jean Giono, confirme avec consistance la partie la plus touchée par la guerre chez le romancier de Manosque. Le subconscient et le conscient de l'auteur du *Grand troupeau* sont irrémédiablement hantés par les atrocités de la guerre et sa mémoire se trouve viscéralement et foncièrement possédée par les frayeurs inexprimables ce « mal absolu ». La guerre se déclare dans ce contexte comme étant le summum et le suc de tous les maux puisqu'elle résume et recèle en elle seule toutes les variantes et tous les avatars du mal.

L'écriture gionienne se trouve même divisée, selon les tenants des « deux manières »[49], sous l'effet surpuissant de cette guerre. La « deuxième manière » trouve son explicitation la plus expressive dans *Les Chroniques* romanesques et *Le Cycle du hussard.* Le mal y trouve son expression la plus scandaleuse et la plus monstrueuse. Toutes les formes du mal ou presque occupent et meublent l'espace romanesque de ces œuvres monumentales à la fois en termes de quantité que de qualité. Le Mal se transforme en un terme générique qui regroupe excellemment toutes les mutations affreuses d'une gangrène insondable comme s'il s'agit d'une pandémie qui se mue infiniment et indéfiniment. Le Mal s'ancre dans les mots les plus criards comme dans les termes les plus attractifs jusqu'à devenir une manne délicieuse qu'aucune réalité ne peut supplanter.

[49] « Les deux manières Giono » : voir notes de bas de page 8 et 9, p.5 Introduction).

Cette présence intensive du Mal se manifeste à travers une propagation incessante du sang, notamment par la voie de l'animalité qui exprime à la fois l'abattement brutal des bêtes sacrificielles et surtout par le suintement serpentin et sirupeux du sang humain. L'homme se transforme en un abatteur vorace des bêtes comme pour retrouver ce cannibalisme stimulateur et succulent de la sauvagerie humaine. La scène d'éclaboussement suivante retrace cette soif primitive caractéristique d'un bon nombre de personnages gioniens :

> Madeleine a tapé d'un bon coup de poing sur les oreilles du lapin. Il saigne à plein museau dans un bol, on a entendu le coup d'ici [50].

Il s'agit d'une scène presque stéréotypique dans l'écriture du mal à la Giono, elle est tellement récurrente sous des formes variables comme pour exprimer l'éternel retour d'une même cruauté infinie et indéfinie qui offusque par son écoulement l'œuvre gionienne. Les sens sont appelés l'un après l'autre pour figurer et concrétiser cette « bête humaine » assoiffée de sang animal soit-il ou autre. L'imagination créatrice et suggestive du lecteur est aiguisée au sens le plus fort pour écouter cette symphonie apocalyptique criée, créée et écrite par les morceaux de bravoure que propose le maestro Jean Giono. C'est la musique criarde du sang qui s'ajoute à l'imaginaire visuel pour transformer ce spectacle flagrant et déflagrant du mal en un tableau assourdissant et sidérant. Même le gustatif est interpellé pour savourer avec amertume ce spectacle ahurissant quand l'un des personnages constate comme avec jubilation : « *Le sang frais, ça t'a un goût !*[51] ».

[50] Giono, Jean, *Le Grand troupeau, ORC I*, p.580.
[51] *Ibid*.p.580.

Ce recours à l'animal pour exprimer ce « désir *de violence »* chez l'homme est mis en exergue par René Girard[52] qui voit qu'« *au moment crucial, chaque fois, l'animal est interposé entre la violence et l'être humain qu'elle vise* ». Cette interposition de l'animal ne substitue pas essentiellement et symboliquement le sacrifice humain, mais le préfigure et le stimule souvent dans l'écriture romanesque de Jean Giono. Les personnages des *Chroniques* romanesques, objet de notre étude, semblent toujours commencer leur violence contre les humains par une initiation et un apprentissage au niveau des animaux. En effet, *Le Grand troupeau* foisonne de ces scènes démesurément macabres, en témoigne cet arrêt sur image d'éventrement mis en scène, voire en saignée à travers l'hypotypose en vogue dans l'écriture gionienne :

> Chauvin était renversé sur le dos au fond du trou, cassé, plié sur son ventre (…). Il pataugeait à deux mains dans son ventre ouvert, comme dans un mortier.
> Ses poings faisaient le moulin ; ses tripes attachés à ses poignets. Il s'arrêta de crier. Il était tout empêtré dans ses tripes et, en raidissant ses bras, il les tira comme ça en dehors de son ventre[53].

La violence de la scène est on ne peut plus paroxystique : on dirait une sorte d'autodestruction où le personnage en question se trouve dans un précipice à la fois spatial et corporel. Cet engouffrement causé par la guerre amène à une tentative d'extériorisation de cette sauvagerie humaine intériorisée. Chauvin se trouve ici piégé par l'excès de violence et par cet instinct de survivre ou de finir *ex abrupto*, ce qui l'incite inconsciemment à devenir le propre pilori de son corps déchiqueté comme pour reprendre

[52] Girard, René, *La violence et le sacré,* Paris, Hachette,2010, *p.16.*
[53] Giono, Jean, *ORC I,* p.612.

une de ces scènes mythiques du déchiquètement d'Orphée par les Bacchantes[54]. Le ventre de Chauvin se transforme en un « mortier » qui signifie à la fois, selon *Le Petit Robert*[55] *: « un récipient servant à broyer certaines substances »* et aussi *« une pièce d'artillerie portative à tir courbe, à canon court ».* La mort par effritement et par broyage constitue le point de soudure, voire de déflagration, entre les deux sens du terme en question. Ces deux acceptations semblent constituer à la fois la cause et la conséquence, le fait et l'effet puisque l'outil de guerre a causé les premières déchirures pour amener le personnage à s'étriper soi-même et se broyer son propre ventre. On dirait que ce personnage éventré traduit avec virulence ce propos de René Girard[56]où ce dernier confirme que « *la mort n'est jamais que la pire violence qui puisse advenir à l'homme ».*

L'horreur indicible de la guerre semble trouver les mots justes et les images adéquates, malgré leurs résonnances éperdument horrifiques et cadavériques, pour se dire dans une extrême violence. La guerre comme « mal absolu » trouve son expression la plus scandaleuse dans cette scène qui semble prémonitoire de *La Peste* d'Albert Camus, et peut-être un peu plus de l'une des images choquantes du récit de Svetlana Alexievitch[57]. Jean Giono nous invite à découvrir *de visu* les atrocités et les sévices traumatisants de la guerre quand il relate, par voie interposée de son narrateur, ce paysage typiquement apocalyptique et dantesque :

> Les morts avaient la figure dans la boue (…). Les rats venaient les renifler (…). Ils commençaient à manger cette chair d'entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. De temps en

[54] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 1951, pp.332-333.
[55] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, p. 1638.
[56] *Op. cit*. p.52.
[57] Alexievitch. Svetlana, *La Supplication,* Paris, J'ai Lu, 1997, p.41.

> temps, ils se passaient la patte dans la moustache pour se faire propres. Pour les yeux, ils les sortaient à petits coups de griffes, et ils léchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l'œil, comme dans un petit œuf, et ils le mâchaient doucement, la bouche de côté en humant le jus[58].

Il est question de dévoration crue et cruelle qui semble traduire une géométrie inouïe dans la pratique praticienne de rats habitués au scalpel pour redessiner le visage humain dans sa nudité horrible et osseuse. On dirait des esthéticiens venus directement d'un monde rocambolesque et purement dantesque. Le caractère croque-mort du visage dévisagé en profondeur et vissé par des griffes n'empêche aucunement le narrateur de parsemer cette scène cadavérique par des renvois hâtifs mais perçants d'un humour noir accablant quand les rats n'oublient pas de « *se faire propres* ». Le grotesque et le burlesque s'ajoutent au paysage post-mortem comme pour nous rappeler l'un des mets de prédilection des trois sorcières de *Macbeth* de Shakespeare[59] ou l'une des gamelles de l'orgie rabelaisienne de Gargamelle[60].

Ce genre de scènes saupoudre avec force *Le Grand troupeau* de Jean Giono pour mettre en texte et presque en image, à travers la présence massive de l'hypotypose, l'horreur de la guerre qu'il met en scène pour mieux la déshumaniser et la rendre monstrueuse. Le mal, en général, est loin d'être banalisé dans ce texte gionien du fait que l'une de ses incarnations et non pas la moindre que constitue la guerre est décriée sans ambages par tous les moyens scripturaux dont dispose le romancier de

[58] Giono, Jean, *ORC I,* p. 620.
[59] Shakespeare, William, *Macbeth,* Paris, Flammarion, 2006, pp.193-197.
[60] Rabelais, François, *Gargantua,* Paris, Seuil, 1996, p.73.

Manosque. « *Les ruisseaux coulaient pleins de sang*[61] *»* résume clairement la situation inhumaine et le paysage calamiteux où se trouvent traqués les personnages de ce *Grand troupeau.* L'effusion du sang animal soit-il ou humain devient presque l'unique réalité délirante qui obsède à l'infini le réel et l'imaginaire de ces personnages attroupés.

Cet excès de violence et d'effusion du sang animal ou humain semble hanter les phrases de Jean Giono, essentiellement dans ce roman de guerre qui occupe une place prépondérante dans la production romanesque gionienne. Ce festival infini de sang continue pour marquer avec force les dernières pages du roman en question. En effet, un des personnages principaux, Olivier en l'occurrence, semble balayer le monde des hommes, de tout genre et de tout âge, et le monde animal pour souligner cette présence sanguine massive vers la fin de la troisième partie de l'œuvre :

> Contre le mur, une jeune femme est allongée, les seins
> à l'air, la tête fendue par un éclat d'acier.
> (…) Une truie est là qui fouille dans la terre, et arrache,
> et mange. Elle a le groin plein de sang. (…)
> La truie relève la tête, elle mâche de la viande. (…)
> Un enfançon nu et mort est sous le pied de la truie[62]».

Olivier traverse le champ de bataille, caméra à l'épaule, donne à travers ce procédé cinématographique de la caméra subjective une vision horrifique de ce monde contre nature déclenchée par cette guerre atroce. La présence de la femme et de l'enfant déchiquetés par la « machine infernale » de la guerre accentuent la monstruosité fracassante des prises de vue enregistrées par ce cadreur qui est l'un des personnages principaux

[61] Giono, Jean, *ORC I, p.629.*
[62] Giono, Jean, *ORC I,* p.713.

de ce roman. Cette vision avec focalise le regard du lecteur-spectateur sur le démembrement du corps féminin et enfantin pour rendre avec un grand réalisme excentrique la réalité horrible de cette guerre affreuse aux yeux du reporter, Olivier en l'occurrence. Toutes les composantes d'un monde infernal se trouvent mises en scène, notamment à travers la présence de cette bête, la truie ici, qui dévore avec une sauvagerie exquise et inédite. La truie réincarne en quelque sorte cette « bête de l'apocalypse » qui surgit de la mer ou de la terre pour dévorer la chair humaine. On dirait l'image du Léviathan qui arrive sur la terre pour se nourrir avec cruauté inégalable de ces humains innocents que constituent la femme « *allongée* » et « *l'enfançon nu* ». Ce dernier occupe, comme dans un tableau infernal issu des récits de Dante, le devant de la scène et remet en cause cette guerre ravageuse de la chair humaine. La truie « *se penche sur le petit ventre encore blanc ; elle mord dans le ventre ; elle houffe à pleine bouche pour avaler les boyaux de l'enfant*[63] *».* Une autre fois encore, la machinerie chromatique du blanc, la couleur du lait et de la pureté, s'oppose catégoriquement au rouge, la couleur du sang, de la défloration et de la souillure malgré les caractéristiques vitales de cette matière source de vie. La présence des deux couleurs qui constituent un leitmotiv pressant et oppressant chez Jean Giono facilite cette poétique du paradoxe chère au romancier. Le sang et le lait s'opposent et se complètent en même temps selon les circonstances de leur entremêlement et de leur mêlée ensemble.

L'animal et l'homme se trouvent ainsi dans un rapport de force inversée puisque la chaîne alimentaire normale se voit de cette manière renversée et contre- nature. C'est l'animal qui se métamorphose en un Léviathan au sens mythique pour dévorer le corps humain encore en phase

[63] Giono, Jean, *ORC I,* p.713.

de construction. Cette image criarde ne se donne pas comme un arrêt sur image par sa fixité, mais, au contraire, elle est régie par une dynamique féroce qui la transforme en une image en mouvement pour donner plus de cruauté à ce continuum de violence et de sauvagerie que déclenche la guerre. Cette dynamique visuelle se renforce effectivement par les tiroirs verbaux mis en œuvre et les procès qu'ils génèrent, en témoignent ici l'emploi d'une gradation temporelle passant du passé composé à valeur achevée vers un présent qui semble actualiser et redynamiser la machine dévorante de la truie démesurément rendue spectaculaire. Cette gradation temporelle finit sur un infinitif atemporel qui étale et étire l'action dévoratrice pratiquée sur la chair blanche de l'enfant nu.

Ce paysage cadavérique se termine sur un agôn titanesque relevant de *L'Odyssée* d'Homère où Olivier/Ulysse entre dans un corps à corps à tendance épique avec la truie/ le Cyclone et finit par une victoire « triomphalique », pour reprendre un des termes de Philippe Berthier[64] sur *l'incipit* de *La Chartreuse de Parme* de Stendhal. Cet agôn ne peut que faire allusion à l'un des douze travaux d'Hercule, notamment lors de son affrontement avec Cerbère, le chien polycéphale qui garde l'entrée des enfers dans la mythologie grecque[65] et la culture biblique, comme le souligne Dominique Grosse[66] en affirmant que « *la culture biblique nourrit la violence présente dans l'œuvre gionienne principalement à travers le thème de l'apocalypse* ». Dans ce sens, le narrateur se charge de la narration pour passer de la vision subjective vers une focalisation omnisciente puisque Olivier, le premier observateur des scènes décrites ci-dessus, doit entrer en action et relayer la responsabilité du récit

[64] https://www.canal-u.tv/chaines/cpge-jean-zay-paris/amour-et-politique-dans-la-chartreuse-de-parme-par-philippe-berthier. Consulté le 17 avril 2019.
[65] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 1951, p.86.
[66] Grossse, Dominique, *Jean Giono la violence et la création,* Paris, L'Harmattan, 2003, *p.47.*

titanesque au narrateur à focalisation zéro qui finit par mettre l'accent sur la victoire de l'homme sur l'animal : « *Enfin, à deux mains, il déchire la gorge de la truie* [67]*».*

Cette logique du sang versé de part et d'autre montre en quelque sorte ce déchaînement de la nature humaine où l'homme dénaturé par la guerre et l'animal dénaturé par la violence humaine s'affrontent dans un combat mortifère pour tenter de revenir à un état de paix à quérir. Cette présence récurrente du sang ne peut que nous renvoyer vers l'ambiguïté symbolique qui incombe à cette matière vitale comme le souligne René Girard[68] :

> Le sang peut littéralement donner à voir qu'une seule et même substance est à la fois ce qui salit et ce qui nettoie, ce qui rend impur et ce qui purifie, ce qui pousse les hommes à la rage, à la démence et à la mort et aussi ce qui les apaise, ce qui les fait revivre.

Olivier, dans ce texte de Jean Giono, se trouve obligé de verser son propre sang et celui de la truie pour mettre fin au carnaval de sang et de déchiquètement du corps de l'enfant. Ce roman de guerre et d'amour, de violence et de quête de paix de ce « *grand troupeau des hommes*[69] *»* finit sur une note euphorique qui appelle à une certaine force de vivre que constitue le mot magique du texte clausulaire , à savoir, « *l'espérance* ![70]».

Ce roman, l'un des rares récits écrits par Jean Giono sur la guerre, opère par la voie d'un montage alterné entre des scènes d'amour ou de frustration érotique qui se déroulent dans un espace domestique et naturel « *de l'arrière* » et des « *scènes de front* » où sont brossées les horreurs de

---

[67] Giono, Jean, *ORC I,* p.713.
[68] Girard, René, *La violence et le sacré,* Paris, Hachette,2010, p.60.
[69] Giono, Jean, *ORC I*, p.724.
[70] *Ibid.*p.724.

la guerre et ses sévices atroces dans un monde dénaturé et apocalyptique. Mireille Sacotte[71] précise avec justesse que dans ce *Grand troupeau*, « *une véritable poétique de l'horreur se déploie pour montrer, dans un monde apocalyptique, la délicatesse et le raffinement avec lesquels les charognards dégustent les corps putréfiés ».* La scène mémorable des rats dévorant avec art et raffinement les cadavres humains[72] et la scène de la truie déchirant le corps de l'enfant nu[73] confirment sans conteste cette « *poétique de l'horreur* » qui colore amplement et démesurément ce roman de guerre à visée pacifiste.

Cité par Dominique Grosse[74], Jean Giono reconnaît l'effet traumatisant de la guerre sur sa vie et son écriture en disant : « *Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore ».* Le constat incontestable de cet effet sidérant se manifeste par le pouvoir dévastateur et asservissant de la guerre à la fois sur la mémoire, les sensations et les sens réunis du romancier. Cette présence inoubliable malgré toute tentative d'amnésie revivifie l'imagination créatrice de l'auteur certes pour produire des textes anthologiques, mais sans pour autant laisser intacte cette sensibilité raffinée de Jean Giono qui aiguillonne son sentiment tragique et son écriture à vocation philosophique quintessenciée sur la condition humaine claquemurée entre le « *retour du tragique* », pour reprendre le titre d'une œuvre majeure de Jean-Marie Domenach[75], et la quête d'un divertissement au sens pascalien pour déjouer les aléas de l'ennui obsessionnel.

---

[71] Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p.420.
[72] Giono, Jean, *ORC I,* p.620.
[73] *Ibid.*p.713.
[74] Grosse, Dominique, *Jean Giono violence et création,* Paris, L'Harmattan, 2003, *p.30.*
[75] Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, Points, 1967.

Chapitre 2 : Le retour triomphal du tragique

L'œuvre de Jean Giono, en général, et ses *Chroniques* romanesques, en particulier revigorent la présence du tragique, tout comme toute cette littérature de l'entre-deux-guerres et de l'après-guerre. Ce thème typiquement philosophique et profondément littéraire s'octroie un espace monumental et phénoménal dans l'écriture gionienne, notamment dans sa relation inextricable avec deux autres thèmes viscéraux de cette écriture, à savoir, l'ennui et l'errance.

2-1. Le tragique : esquisse de définition

Pour essayer le plus que possible de cerner ce terme, le tragique en l'occurrence, qui s'enrichit à la fois d'une présence littéraire, théâtrale surtout, et philosophique puisqu'il est indissociablement lié à la condition humaine et à la finitude de l'être, il serait plausible d'entamer notre étude de cette réalité humaine fugace par une définition lexicographique, avant d'élargir notre champ d'étude et d'expertise sur d'autres disciplines plus enrichissantes et probablement plus fructueuses.

En effet, le *Petit Robert*[76]permet de définir le « tragique » comme étant lié essentiellement à la tragédie, et notamment à la tragédie grecque sur laquelle nous allons revenir ultérieurement. Dans ce sens, le terme en question « *est propre à la tragédie, [il] évoque une situation où l'individu prend douloureusement conscience d'un destin ou d'une fatalité qui pèse sur sa vie, sa nature ou sa condition même ».* Cette première acceptation met l'accent sur la portée subjective et individuelle du tragique, autrement dit, comment ce sentiment est vécu comme une réalité consciencieuse et consciente de la part de la victime de ce poids douloureux. L'homme tragique se sent donc sous le joug, comme le souligne l'étymon du verbe

[76] Rey, Alain, *Le Petit Robert,* Paris, Le Robert, *2019,* p.2593.

« peser », d'une force qui le dépasse largement jusqu'à l'écrasement et le broyage de « *sa vie, sa nature ou sa condition même »*. Ces forces de destruction et d'anéantissement, ce « *moulin de Pologne* », pour reprendre l'un des titres d'une des *Chroniques romanesques* de Jean Giono les plus tragiques au sens foncièrement grec du terme, sont désignées par deux termes sémantiquement proches parfois jusqu'à la confusion et l'embrouillamini, à savoir « fatalité » et « destin ».

Le « destin », selon la même référence[77], se présente d'abord comme « *toute puissance qui, selon certaines croyances, fixerait de façon irrévocable le cours des événements »* et qui dépasse surtout la volonté de l'être humain. Le *fatum* intervient dans la vie de l'homme pour changer son cours, souvent, vers une destination dramatique et funeste qui influence négativement le déroulement des événements de cette existence humaine vulnérable. Le caractère « irrévocable » et irrémédiable de cette action de la fatalité fortifie sa force agissante et minimise, jusqu'à l'anéantissement parfois, la riposte et l'intervention de l'homme. Ce dernier se trouve dans l'impossibilité d'agir sur le « cours des événements » de sa propre vie. La liberté de l'individu se trouve supplantée par le déterminisme de cette force fatale et fatidique qui se charge entièrement et sans concession de la conduite de ces événements.

La « fatalité », pour sa part et toujours selon la même référence[78], est donnée comme étant « *une force naturelle par laquelle tout ce qui arrive (surtout qui est désagréable) est déterminé d'avance d'une manière inévitable »,* et dans un autre sens complémentaire, ce terme en question se donne comme une « *suite de coïncidences fâcheuses, inexpliquées qui semblent manifester une finalité supérieure et inconnue »,* et qui se

[77] *Ibid*.p.712.
[78] *Ibid*.pp.1015-1016

résume, dans ce même ordre d'idées, dans l'adversité et la malédiction. Ces multiples acceptions du terme « fatalité » insistent sur le caractère asservissant et subjuguant de cette « force naturelle » ou de cette « suite de « coïncidences » puisqu'elles se singularisent par leur pouvoir d'agir sur la vie de l'homme. Cette action, opposée à la passivité et à l'inertie imposée à la victime de cette force, opère un changement souvent donné comme néfaste, nocif et maléfique qui ne peut, dans ce cas, qu'inverser de manière chaotique le train-train de la vie quotidienne de la personne en question. Il s'agit d'une action bouleversante et sismique qui désoriente complètement le sens de la vie, si cette dernière dans ces circonstances en possède vraiment un, de l'être humain.

Cette force agissante et contraignante de la fatalité se consolide, comme si elle en a encore besoin et notamment comme par effet d'hyperbate, par son essence énigmatique et mystérieuse. L'entrée lexicographique insiste, dans ce sens, sur la dimension inexplicable et amphigourique de ce faire qui échappe à toute appréhension et à toute herméneutique de l'homme tragique. L'aveuglement et l'hermétisme constituent souvent les seuls éclaireurs dont dispose ce dernier pour aller à la recherche de la fin vers laquelle il se trouve forcément et irréversiblement propulsé. Comprendre, dans la destination tragique de l'homme, est, dans la plupart des cas, la dernière et la pénultième lumière qui surgit tardivement avant de se jeter dans le précipice qui lui est destiné.

Le temps est majoritairement l'ennemi par excellence de l'homme tragique. La définition de la fatalité accentue et intensifie l'effet invulnérable de la surdétermination puisque le tragique ne commence essentiellement que dans l'irrémédiable. Comme si tout est tracé d'avance, le héros tragique, l'homme en général, subit les atrocités de son destin sans avoir ni le temps ni les moyens pour corriger sa destinée fatidique. C'est

presque la même idée que partage Clément Rosset[79] quand il constate que « *le temps tragique procède en sens inverse du temps véritable* ». L'exemple d'œdipe-roi de Sophocle est, dans ce cadre très significatif, puisque le héros de la première tragédie grecque à en croire l'histoire littéraire, « *aborde le temps tragique à l'envers* ». Deux lignées temporelles diamétralement opposées gouvernent globalement la destination irrévocable et annoncée, en filigrane et subrepticement, d'avance. Cette machinerie tragique à rebours qui singularise la marche infernale de la fatalité n'exclut même pas et en aucun cas le spectateur de toute tragédie ou l'observateur de tout fait tragique réel ou fictionnel, c'est ce qui semble dicter le verdict à valeur œcuménique et à tendance universelle formulée de manière aphoristique par Clément Rosset qui voit qu'« *au début, nous savons la fin ; à la fin, nous comprenons le début* ». Tout l'enjeu du tragique se réduit inéluctablement à cet écart difficile à combler entre « savoir » et « comprendre ». L'homme tragique, suite à l'ironie tragique, croit savoir et comprendre pour comprendre vraiment *in fine* qu'il est largement distancié du fameux « *connais-toi toi-même* » socratique.

En définitive, cette exploration lexicographique du tragique le met en relation intime avec la fatalité et le destin qui conduisent forcément et aveuglément le sort de l'homme tragique. Ce dernier se trouve sans aucune possibilité préliminaire de pouvoir comprendre ou agir pour échapper à cette machinerie broyeuse qui décide d'avance et de manière irrévocable et irréconciliable du sort final. Clément Rosset[80] utilise, dans ce même sillage d'idées, l'expression « *automatisme tragique* » pour

[79] Rosset, Clément, la *philosophie tragique,* paris, PUF, 1960, pp.14-15.
[80] *Ibid*. p.17.

mieux désigner cette situation où se trouve, foncièrement malgré lui, l'homme tragique.

La première acceptation du « tragique » met l'accent par-là sur la victime du sort tragique et sa conception tardive du « *schéma tragique* [81]», le second emploi du même terme amplement polysémique s'oriente, en quelque sorte, du côté du spectateur de l'action tragique, qui risque selon les lois inassimilables de la « logique », si logique il y a, de la fatalité de devenir lui aussi cette bête sacrificielle de l'engrenage mis en œuvre par ce fatum à effet dévastateur. Effectivement, le dictionnaire en question accorde comme autre réalité lexicographique du terme « tragique » tout ce qui « *inspire une émotion intense, par son caractère effrayant et funeste ».* Le tragique agit doublement et se donne comme une morale à déchiffrer en donnant des modèles variés et richissimes de sens, mais sans pour autant garantir tout témoin et tout observateur perspicace soit-il du sort que sa propre fatalité lui réserve. La frayeur, l'horreur, le funeste et le funèbre, le dramatique et le terrible se conjuguent et s'embrassent dans une fusion solidement soudée pour embraser la vie de l'homme tragique. Ce dernier est la traduction d'un spectacle affreux et répulsif, mais simultanément sinueux et attractif, c'est ce que nous promet l'œuvre gionienne dans sa dimension tragique et à travers sa « *tension narrative »* fondée essentiellement sur le « *suspense, [la] curiosité et [la] surprise* », pour emprunter les termes clés d'un travail consistant de Raphaël Baroni[82].

L'investissement lexicographique paraît prometteur et provocateur pour nous inciter à vouloir sonder les abîmes du tragique dans l'œuvre gionienne ; pourtant, une escapade conceptuelle, essentiellement

[81] *Ibid*.p.17.
[82] Baroni, Raphaël, *La Tension narrative suspense, curiosité et surprise,* Paris, Seuil, 2007.

philosophique et littéraire, semble d'un apport considérable pour mieux faire le tour de ce terme louvoyant et ondoyant. L'embrigadement notionnel de cette donne serpentine se trouve mis en évidence par Marc Escola[83] dans son introduction quand il constate que :

> Le prédicat de « tragique » nomme moins une qualité intrinsèque de l'événement qu'une façon de le percevoir ou de le configurer par sa mise en récit- la configuration constituant une spéculation sur la causalité à l'œuvre dans l'événement en faisant appel à certains des ressorts de la tragédie comme genre théâtral.

Nous sommes amené à constater à travers ce propos d'ordre philosophique que le tragique est surtout une question de perception et de mise en récit, beaucoup plus qu'une réalité inhérente à l'événement qui le cause. En plus, nous pouvons être d'accord avec ce philosophe quand il considère que le tragique trouve certains de ses critères définitoires dans la « tragédie » comme l'un des genres littéraires les plus anciens. La tragédie grecque, pour se limiter à cette origine possible du genre littéraire en question, constitue l'une des sources indéniables du tragique avant que ce dernier s'élargisse et s'étende à d'autres domaines pour atteindre sa conception moderne.

Ces diverses conceptions du tragique, qui restent bon gré mal gré moins exhaustifs, permettent de déduire avec Marc Escola[84] « *l'instabilité de l'étiquette « tragique » ».* Ce terme, objet d'étude, présente de cette manière une plasticité souvent difficile à circonscrire et à délimiter. Pourtant, ce constat ne doit pas nous dissuader de tenter, puisque tentation

[83] Escola, Marc, *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002, p.12.
[84] *Ibid*.p.11.

il y a dans cette perspective, de vouloir approfondir la connaissance et la connexion que le tragique entretient avec l'œuvre de Jean Giono.

Cette connexion en question trouve sa justification, non pas uniquement dans la portée tragique de l'œuvre gionienne en général, et des *Chroniques romanesques* en particulier, mais surtout dans cette pérennité et cette persistance du tragique dans la littérature romanesque du XXème siècle. Le « *retour du tragique »* marque sa forte présence, et même avec insistance, comme le souligne Marc Escola[85] à travers deux questions d'une grande pertinence :

> Qu'en est-il de la permanence d'un sentiment du tragique après le déclin du genre littéraire ? Faut-il penser que le tragique « survit » dans d'autres genres qui maintiennent vivante la possibilité d'une reconnaissance analogique ?

Ces deux questions ne peuvent que guider notre recherche pour voir comment le sentiment du tragique se trouve capable de dépasser « *la mort de la tragédie* »[86] pour se réaliser à travers une certaine porosité générique et de conquérir avec brio d'autres genres littéraires, et essentiellement le roman ou la chronique, selon la conception plus ou moins gionienne du genre en question. C'est presque dans la même perspective que Jean-Marie Domenach[87]dans son chapitre « Avatars de la tragédie » explique, de manière exhaustive et pertinente, ces passerelles qui se font entre la tragédie, comme genre théâtral par excellence, et les autres genres littéraires, le roman en apothéose, et artistiques, spécialement le cinéma, même si nous allons faire recours à d'autres arts dans le cadre de

[85]*Op.cit*. p.12.
[86] Steiner, George, *La Mort de la tragédie,* Paris, Gallimard, 1993.
[87] Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, 1967, pp 63-69.

l'intermédialité pour montrer comment le sentiment du tragique impose une hégémonie incomparable et fort remarquable sur tous les médiums artistiques hérités des siècles précédents, notamment la peinture, la photographie, la danse, la musique….

La tragédie comme source féconde du tragique se trouve dans cette situation du « *ceci tuera cela* [88]» de Victor Hugo, pour ne citer qu'un des précurseurs de cette expression qui aura ses plus belles lettres de noblesse et ses signes de magnificence avec l'arrivée du cinéma. Jean-Marie Domenach va même jusqu'à vouloir encadrer historiquement cette montée subite du tragique sans tragédie qui date de la fin du XVIIIème jusqu'au moins au milieu du XXème siècle. « *Le triomphe du mal »*[89]*,* quelle que soit son origine, galvanise, de manière presque inouïe, la propagation démesurée du tragique et sa tendance, comme après l'ouverture de « la boîte de Pandore », à imposer ses lois à tous les genres littéraires et artistiques. Le même auteur met l'accent essentiellement sur le roman et le cinéma comme étant le véritable ferment de cette ascension victorieuse du tragique en écrivant : « *Mais il n'y a pas de tragédie. C'est le roman, de Dostoïevski à Faulkner, de Kafka à Malraux, qui porte le témoignage de ce tragique vivant*[90]*».* Il est juste à souligner de passage que les trois premiers romanciers ont une influence grandiose sur la production romanesque de Jean Giono, ce qui explique, d'une manière ou d'une autre, en plus de l'expérience douloureuse de la guerre bien sûr, la présence indélébile du tragique dans l'écriture gionienne.

[88] Hugo, Victor, Notre-*Dame de Paris,* Paris, Pocket, 1989, p.222.
[89] Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, 1967, p.62.
[90] *Ibid*.p.68.

Cette prépondérance du tragique doit amener à dégager certains critères définitoires qui assurent sa présence en tant que sentiment inhérent à la littérature et à l'art au XXème siècle. En effet, Marc Escola[91] souligne une certaine implication, au sens de supposition conséquente que lui accorde la logique, entre le tragique, d'une part, et « *une idée du destin* », l'idée de la liberté et la théâtralité. Ces trois critères qui composent une matrice première de l'avènement du sentiment tragique doit s'enrichir au fur et à mesure de la littérature et de la philosophie pour tenter de brosser le plus que possible les multiples facettes du tragique dans le texte gionien.

« *L'idée du destin* » meuble avec force la mosaïque de la littérature et de la philosophie tragique. A vrai dire, cette force supérieure, surnaturelle soit-elle ou sociale, historique ou autre, qui écrase l'homme et crée chez lui ce sentiment du tragique, puise ses racines dans l'idée de la finitude de l'être, et par là dans la condition humaine.

La condition humaine comme concept philosophique et littéraire, ce que confirme cette relation inextricable entre la philosophie et la littérature, notamment le théâtre en premier lieu et le roman, comme espace florissant et effleuri du tragique notamment au XXème siècle, meuble, avec force, le sentiment du tragique. En effet, ce concept trouve une place de choix dans les *Pensées*[92] de Blaise Pascal tout comme dans l'un des romans d'André Malraux qui élit cette expression richissime de sens comme titre pour son œuvre[93].

[91] Escola, Marc, *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002, pp. 11-14.
[92] Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, livre de poche, édition établie par Philippe Sellier, 2000, Fragment 686, p.481.
[93] Malraux, André, *La Condition humaine,* Paris, Folio, 1933, pp.286-293.

Pascal brosse une image pertinente de la condition humaine en recourant à l'imagination pour mieux élucider ce concept philosophique et cette réalité humaine :

> Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celles de leurs semblables, et, se regardant l'un l'autre avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour ! (Fragment 686).

Ces hommes enchaînés et condamnés à la mort se trouvent tous dans une situation inexorable et inéluctable. Aucune échappatoire n'est possible puisque les chaînes ne leur permettent pas d'imaginer une possible escapade. Ce fait est confirmé avec insistance par la négation totale qui clôt le fragment, « sans espérance ». Ces hommes se trouvent dans un espace qui ressemble à une salle d'attente de la mort où ils se voient tous claquemurés et prisonniers d'une fatalité insurmontable. Il est question, bien sûr d'une image, voire d'une métaphore qui n'est pas si détachée en quelque sorte du mythe de la caverne[94] de Platon. Le rapprochement entre l'image pascalienne et le mythe platonicien se donne à voir à travers la situation identique d'enchaînement où se trouvent engagés, malgré eux, ces hommes sans force et sans espoir. Leur passivité émerge de l'impossibilité de l'action où ils se trouvent et de l'inertie où ils sont forcés d'attendre. Le recours au passif « égorgés » consolident et emprisonnent ces coupables-innocents, comme le sont souvent tous les héros de la tragédie grecque en particulier. En plus, la mise à mort transformée en spectacle tragique pour les autres hommes qui attendent

[94] Platon, *La République,* Paris, Flammarion, 1966, pp.292-293.

sans issue aucune leur tour pour subir le même sort que leurs semblables accentue ce sentiment tragique de l'attente. Il s'agit de l'attente du mal radical que constitue la mort comme étant la fin des fins des êtres humains et aussi leur condition indépassable quels que soient les moyens mis en œuvre pour tenter de se sauver. Cette image se veut presque universelle puisqu'elle l'est réellement à travers l'emploi de l'indéfini « on » qui implique aussi bien les personnages voués à la peine de mort que les autres qui doivent attendre l'arrivée du cataclysme. Même le lecteur de l'aphorisme pascalien ne semble capable d'échapper à une situation pareille où il se trouve engagé par force du fait qu'il est un être humain vulnérable et mortel par essence. La spectacularisation de la scène en question à travers sa théâtralisation donne à cette image une certaine force d'horreur paroxystique. Les motifs de la théâtralisation sont manifestes à travers la présence de la scène au sens spatial où les personnages contaminent leurs spectateurs par la malédiction de cette finitude qui frappe tout le monde sans distinction et aveuglément. Chaque spectateur se transforme selon la « roue de la fortune » rapidement en un personnage tragique en puissance avant de le devenir en fait. Entre le factuel et le virtuel du tragique vécu ou à vivre, le décalage temporel soit-il ou spatial entre l'ici-maintenant et l'ailleurs mortel est souvent minime. Cette ressemblance de la condition humaine identifie la singularité de l'homme par rapport aux autres créatures puisque le premier se trouve dans un état de conscience et de clairvoyance de sa situation tragique.

Cette image de la condition humaine donnée par Pascal résume avec précision et lucidité l'essence du tragique par le recours à l'exemplification. Le motif du regard si marquant dans cet aphorisme philosophique et l'emploi fréquent du miroitement à travers le pronominal, *« se regardent les uns les autres »*, insistent sur cette

réciprocité du sentiment tragique et de la finitude de l'être humain qu'il partage avec tout le commun des mortels. Nietzsche ne fait que rappeler ce fait certain et cette vérité ontologique quand il assure dans son *Gai savoir* [95] *: « et portant c'est la mort et le silence de mort qui est l'unique certitude et le lot commun à tous dans cet avenir ! ».* Les deux fragments, celui de Pascal au XVIIème siècle et celui de Nietzsche au XIXème, se terminent sur un signe de ponctuation forte qui exprime l'étonnement presque dans son sens étymologique.

Les deux philosophes, qui ne font qu'exprimer la situation tragique incontournable où se trouve l'humanité, semblent frappés par le tonnerre et sidérés par cette condition humaine dont ils font partie. Soulignons de passage l'effet très considérable de ces deux philosophes en particulier sur la culture et l'écriture de Jean Giono, ce qui nous amène à examiner cette même image de la condition humaine dans un des romans anthologiques du XXème siècle, *La Condition humaine* de Malraux en l'occurrence.

Ce roman en question reprend presque dans les détails cette imagination de Pascal, il s'agit d'une mise en récit de ce fragment pascalien caractérisé par sa concision expressive pour le mettre en scène avec effet de dilatement. Malraux recourt à la *« scène détaillée* » dans le sens narratologique[96] pour allonger et étirer cette image de la condition humaine comme un retour éternel du même au sens nietzschéen[97]. Cet « *éternel sablier de l'existence [*qui] *est sans cesse renversé »*, pour reprendre l'expression de Nietzsche dans ce sens, résume avec beaucoup de pertinence la situation où se trouvent placés, à cause de la guerre, les personnages du roman malrucien. Ces derniers sont emprisonnés dans

[95] Nietzsche*, Le Gai savoir,* Paris, Flammarion, 2020, fragment 278, pp. 227-228.
[96] Genette, Gérard, *Figures III,* Paris, seuil, 1972, pp.192-196.
[97] Nietzsche*, Le Gai savoir,* Paris, Flammarion, 2020, fragment 341, pp.279-280.

une école qui se transforme en une salle d'attente où ils doivent subir leur peine de mort jetés l'un après l'autre dans la chaudière d'une locomotive. Cette horreur apocalyptique mise en récit par Malraux[98] retrace inlassablement cette scène répétitive de la porte qui s'ouvre à chaque fois pour mettre en exécution le sort réservé à chacun des prisonniers :

> Un bruit de respirations profondes, le même que celui du sommeil, commença à monter du sol : respirant par le nez, les mâchoires collées par l'angoisse, immobiles maintenant, tous ceux qui n'étaient pas encore morts attendaient le sifflet[99].

L'étirement dans les détails de cette scène itérative se clôt non pas sur un arrêt sur image qui doit mettre fin à la douleur continue et à l'attente angoissante, mais plutôt sur une image en mouvement qui donne plus de dynamisme et d'acuité à la terreur vécue et à la continuité interminable de la condition des prisonniers en particulier et à la condition humaine en général. L'emploi de l'imparfait à valeur itérative et durative donne à cette scène, propre à Sisyphe, mise en texte par Malraux, toute sa profondeur philosophique et existentielle.

La mort, dans tous ses états, se présente donc comme le déterminant commun du sentiment tragique partagé par tous les humains. Les philosophes aussi bien que les romanciers, qui se sont intéressés à l'examen du tragique et de la tragédie, s'accordent sur la place majeure qu'occupe la mort dans la pensée et la conscience tragique de l'homme moderne ou antique. Dans ce sens, Jean Giono[100], cité par Pierre Citron, souligne que « *la seule chose la plus solitaire du monde. Elle est ici un*

---

[98] Malraux, André, *La Condition humaine,* Paris, Folio, 1933, p.298.
[99] *Op.cit.*p.298.
[100] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, seuil,1995, p.72.

destin commun et une marque ». Effectivement, le tragique se manifeste aussi par l'omniprésence de la solitude des héros tragiques, ils sont presque tous des héros solitaires, à commencer par œdipe jusqu'au dernier homme conscient de son essence et sa naissance tragiques. Les personnages des *Chroniques* romanesques de Jean Giono confirmeront ce postulat ultérieurement dans notre travail de recherche.

Ce tragique essentiellement basé sur la condition humaine ne doit pas passer sous silence l'une des composantes fédératrices du sentiment tragique, à savoir le rôle indélébile des passions dans le cheminement fatidique de tout personnage tragique.

La définition lexicographique du terme en question renvoie à la fois au calvaire et aux souffrances endurées, notamment dans son sens étymologique, mais aussi et surtout à tout ce qui peut rendre passif et privé de toute force d'action et de tout vouloir d'agir. La souffrance et la passivité accompagnent, dans cet ordre d'idées, toute passion humaine. Entre *« finitude et culpabilité »,* pour emprunter le sous-titre d'une œuvre de Paul Ricœur[101], le héros tragique semble balloté. Ce tiraillement ontologique et psychologique grave avec forte pertinence l'errance tragique, extérieure soit-elle ou intérieure, de l'homme tragique. La passion gouverne la vie de l'homme et l'incite souvent à frayer des chemins divers pour aller subitement à la recherche de sa perte. Une fois engagé bel et bien dans cette destinée irréversible, le sentiment de la culpabilité ne cesse de tarauder la pensée et la conscience du héros téméraire. A mi-chemin entre responsabilité et déterminisme, comme le souligne Jacqueline de Romilly[102], le personnage tragique vacille entre sentiment d'être acteur dans la scène de sa destinée et d'assumer, par là,

[101] Ricœur, Paul, Philosophie *de la volonté, « 2. Finitude et culpabilité »,* Paris, Points, 2009.
[102] Romilly, Jacqueline, *La Tragédie grecque,* Paris, PUF, coll. » Quadrige », 1992, p.172.

sa responsabilité en toute liberté, et cette situation paradoxale de n'être en fin de compte que le jouet fantoche de ses passions tyranniques et de ses pulsions mortifères :

> Certes, les choses ne sont pas aussi simples ; mais, dans l'ensemble, la fatalité grecque n'efface pas la responsabilité humaine comme le mot en français, pourrait le suggérer .

La responsabilité de l'homme se trouve, dans ce sens, capable de contribuer à la chute dans la situation tragique. Ce fait se réalise souvent à cause de ou grâce à l'intervention presque obligatoire de la passion dans le cheminement vers le tragique. La philosophie accorde effectivement une grande importance au rôle des passions dans la vie humaine. Louise-Marie Morfaux[103] retrace l'évolution et l'ambiguïté sémantique du terme en question en le liant d'abord à son étymon qui renvoie à tout ce qui relève du fait de « *supporter, souffrir* ». Les passions sont mises en relation directe avec la souffrance, le mal et l'asservissement à un objet de désir généralement qui peut varier d'une matière réelle et aller jusqu'à la pure abstraction possible des désidératas humains. L'évolution historique exposée par Morfaux passe en revue un ensemble de positions exprimées par les philosophes depuis Aristote jusqu'à la conception romantique attribuée à ces passions. L'auteur en question analyse deux positions majeures, à savoir ces philosophes qui rejettent catégoriquement les passions tellement vicieuses et nocives, ravageuses et désobligeantes ou bien ceux qui tentent de les revaloriser puisqu'elles sont capables de revigorer et de tonifier la force de vivre et de créer chez les hommes passionnés. Entre rejet catégorique et acceptation dithyrambique, l'impact

[103] Morfaux, Louise-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines,* Paris, Armand colin, 1999, p.261.

des passions reste considérable et indéniable dans la vie humaine et surtout dans la conception tragique de toute existence dominée par la condition humaine.

La passion semble entretenir des rapports spécifiques avec ce que Saint-Augustin[104] définit comme concupiscence. Ce théologien du « péché originel », considéré dans certaines acceptions comme étant l'une des origines du Mal qui affecte et génère essentiellement l'existence et la conscience du sentiment tragique, distingue trois formes de concupiscence : le désir des plaisirs sensibles (*libido sentiendi),* le désir du savoir ou la vaine curiosité (*libido sciendi)* et l'orgueil (libido dominandi) ou ce que Nietzsche[105] appelle justement le « *grand désir ».* Ces trois désirs se transforment, dans certains cas, en des passions qui peuvent avoir un impact démesuré dans le sens positif ou négatif sur les comportements et les valeurs qui gouvernent l'existence humaine en général et celle des personnages tragiques en particulier. Le monde des passions est en quelque sorte le monde des hommes tragiques qui s'attachent infiniment et parfois aveuglément à la réalisation de leurs désirs passionnés, passionnants et passionnels quel que soit le prix, y compris de passer outre leur vie. L'amour, la haine, l'avarice, l'ambition, toutes ces passions qui dévorent ou revigorent la vie des hommes passionnés comme le souligne David Hume[106] meublent fortement les motifs et les motivations qui aiguillonnent sans pitié le subconscient des personnages des *Chroniques* romanesques de jean Giono. Chaque personnage se voit conduit avec insistance et persévérance vers une passion donnée et le mènent ainsi à oser outrepasser ses facultés et ses

[104] Saint-Augustin, *Les Confessions,* Paris, Hachette BNF, 2018, p.266.
[105] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* Paris, livre de Poche, 1983, pp.267-270.
[106] Hume, David, *Dissertation sur les passions*, Paris, Flammarion, 2015, p.80.

conditions pour aller quérir son objet de désir, ce qui les oriente souvent, à travers une errance tragique, vers leur destin voulu ou imposé. La jouissance accompagne toute velléité des personnages et constitue pour eux la finalité démesurément enviée.

Certes le concept objet d'étude, la passion comme terme générique ou les passions comme réalité plurielle, demeure équivoque comme le souligne Herman Parret[107] qui recourt à un ensemble de tableaux illustratifs et de schémas récapitulatifs pour aborder de très près cette question « *du nombre et de l'ordre des passions* ». L'auteur réussit quand même à visualiser cet ensemble épars que constituent les passions pour les réduire globalement à leur simple expression en les sous-catégorisant sous forme de six ensembles catégorisables une fois encore, il cite, dans cette perspective, « *l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse ».* Cette richesse sémantique du concept en question, les passions en l'occurrence, devient enrichissante dans l'économie du texte gionien et permet à ce dernier de créer des forces agissantes avec des motifs parfois variés qui accentuent le « *plaisir du texte »* et stimule son génie de conteur. L'étude des *Chroniques* romanesques de Jean Giono ne peut que, espérons bien, révéler cet apport fortifiant et fertilisant de ces passions dans l'instigation à l'errance tragique pour provoquer un plaisir esthétique et scripturaire inégalable.

Cette promesse certaine se confirme déjà par les propos de Sacotte et Laurichesse[108] quand ils soulignent avec justesse que pour : « *les passions, Giono emprunte aux moralistes classiques cette formulation au pluriel qui va devenir un leitmotiv dans son œuvre de maturité ».* Cette

[107] Parret, Herman, *Les Passions essai sur la mise en discours de la subjectivité,* Liège, Mardaga, 1986, pp.20-27.
[108] Sacotte, Mireille, et Laurichesse, Jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, classiques Garnier, 2016, pp. 701-703.

présence quantitative et qualitative des passions dans l'écriture gionienne dévoile avec pertinence l'investigation plus ou moins particulière que le romancier accorde à ces passions. Jean Giono procède par un bouleversement axiologique et moral de ces passions tragiques et malheureuses mais qui permettent aux passionnés de vouloir essayer de dépasser l'absurdité du monde qui les entoure pour mieux les contraindre. Les passions deviennent un ersatz qui détermine la nouvelle voie du personnage tragique et l'incite automatiquement à trouver d'autres subterfuges pour déjouer, au moins partiellement, la logique tragique de leur destinée. C'est, d'une manière ou d'une autre, ce que nous constatons avec les deux spécialistes de Jean Giono, Sacotte et Laurichesse, quand ils affirment que ce romancier accorde aux passions « *un pouvoir quasi surnaturel : celui de permettre à l'être humain d'échapper à la mesquinerie de sa condition et à la finitude du monde » (p.701).* Ces passions sont largement mises en œuvre dans l'œuvre de Jean Giono qui essaye de proposer une mosaïque passionnante et attractive qui joue sur les diverses palettes des passions « *interdites (...) démesurées (...) gratuites (...) absurdes » (p.703).* L'œuvre gionienne, à la manière d'une symphonie de l'horreur traversée de long en large par un sadisme à la fois au niveau de la création romanesque que de la réception esthétique, recourt à toute la panoplie fardée des passions pour monter son tableau horrifique qui a pour unique fil conducteur et pour seul foyer focal « *la passion du sang* » comme nous pouvons le découvrir lors de l'étude analytique du corpus choisi.

2-2. L'ennui

Ce thème à la fois littéraire et philosophique domine excellemment les *Chroniques* romanesques de Jean Giono, objet de notre étude. Cette

omniprésence traverse incessamment cette œuvre gigantesque de l'après-guerre, ce qui nécessite de notre part une attention particulière, notamment puisque ce thème en question constitue une cause efficiente qui aiguise l'économie du récit gionien. L'ennui, en effet, se transforme souvent en une force génératrice du mal en général, et du tragique chez Jean Giono. Les personnages des *Chroniques* gioniennes se trouvent souvent submergés dans un cadre spatiotemporel claquemurant et dominé par la vacuité de l'être et de son environnement. L'ennui devient une force agitatrice qui pousse l'ensemble des forces agissantes et actancielles à vouloir agir, et en l'absence d'une possibilité de plénitude de l'être et du paraître, ces personnages condamnés au désœuvrement cherchent à explorer les possibles narratifs d'une vie qui vaut la peine d'être vécue malgré les risques, y compris celui de perdre la vie, que ce genre d'aventures exige. Ces personnages obsédés par la recherche du renouveau souhaitent et travaillent avec beaucoup d'assiduité et de persévérance pour aller quérir d'autres ersatz capables de leur permettre de dépasser cet état de lassitude morale et psychologique éperdument endurée.

Pour tenter de mieux comprendre les ressorts narratifs et philosophiques de cette recherche aventureuse, il serait légitime de bien commencer par une recherche lexicographique suivie d'une exploitation philosophique et littéraire de ce thème qui résiste dans la plupart des cas à toute tentative heuristique. C'est cette résistance qui meuble finalement la richesse sémantique de cette réalité vécue et pressentie avec beaucoup de conscience et de souffrance par les personnages gioniens.

L'entrée lexicographique dévoile dans une première acception donnée par Le Petit Robert[109] que l'ennui se définit essentiellement comme étant, suivant la définition du Littré, citée par l'auteur du dictionnaire en question :

> Tourment de l'âme causé par la mort de personnes aimées, par leur absence, par la perte d'espérances, par des malheurs quelconques » (Littré). Affliction, chagrin, désespoir, désolation, douleur, peine, tourment .

Cette première esquisse de définition met l'accent sur les retombées néfastes et nocives de ces tourments de l'âme causées par une kyrielle polymorphe de désastres vécus par une personne. Une isotopie de la tristesse et de délabrement psychique et moral constitue la rainure percutante de cette page sombre qui oblitère le psychisme de l'être en état d'ennui. Les conséquences de cette calamité psychique ne se font pas attendre puisque le malheur est l'unique devise qui circule dans les limbes assombris de l'être en question.

Cette panoplie sémantique qui ne peut que désarçonner les personnages victimes de l'ennui ne peut que s'enrichir au fur et à mesure qu'évolue le terme étudié. Pour dire vrai, la visée pessimiste et provocatrice de spleen au sens baudelairien du terme s'élargit de plus pour prendre plus d'ampleur et d'étendue romantique pour désigner, toujours selon le même dictionnaire, toute « *Peine qu'on éprouve d'une contrariété »* et surtout tout *« Malaise, impression de vide, de lassitude causée par l'inaction (Désœuvrement,), par une occupation monotone ou dépourvue d'intérêt (Fatigue, lassitude). ».*

[109] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, édition 2019, p.881.

Cette extension en profondeur du terme révèle une tendance abyssale à la recherche des secrets engloutis de l'ennui. Ce dernier s'avère une abîme insondable notamment puisqu'il touche le fin fond de l'âme humaine pour l'extirper et la vider de l'intérieur comme un bon nombre de personnages gioniens éventrent des animaux ou des humains pour essayer de déchiffrer les présages et les augures que recèlent ces formes charnelles emboîtées et scellées fortement. L'inertie et le mal d'être né sans savoir pourquoi attisent ce sentiment affreux et conduisent à une perte du sens dédaléen de leur existence. Dans cet étourdissement ontologique et métaphysique que provoque l'ennui, le retour éternel du même devient l'unique inactivité qui taraude l'âme démesurément épuisée des personnages gioniens sous l'emprise de cette *« Mélancolie vague, lassitude morale qui fait qu'on ne prend d'intérêt, de plaisir à rien. »*. Une sorte de nihilisme insensé et incompréhensible s'empare fortement du psychisme humain et tente de le soumettre à son tyrannique joug. Le sentiment du blasé et la situation du farniente au sens négatif, contrairement au farniente rousseauiste mis en valeur dans *Les rêveries du promeneur solitaire*[110], métamorphose la vie absurde des personnages en un questionnement philosophique qui creuse le précipice creux de leur existence insignifiante.

Toute vie nécessite un absolu et un sens quelconque pour trouver l'énergie et l'élan vitaux qui doivent lui permettre de continuer sa marche et son déroulement, surtout quand il s'agit d'une vie fictive faite par des « *êtres de papier* », pour reprendre l'expression de Philippe Hamon[111].

---

[110] Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire,* Paris, classiques Garnier,1997, p.65.

[111] Hamon, Philippe, « le statut sémiologique du personnage », in Hamon Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: Littérature, n°6, 1972. Littérature. Mai 1972. pp. 86-110; doi : https://doi.org/10.3406/litt.1972.1957 https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1972_num_6_2_1957. Consulté le 20/07/2017.

Le dictionnaire présente enfin une série d'antonymes pour mettre en valeur par contraste cette richesse alambiquée du thème de l'ennui : « *Allégresse, bonheur, divertissement, euphorie, gaieté, joie, liesse, plaisir, récréation, réjouissance, satisfaction* ». Cet ensemble de termes euphoriques semblent apporter un éclairage capable d'illuminer la vie des personnages gioniens victimes de l'ennui. Cette lucarne lumineuse se donne comme un chemin à suivre pour essayer de dépasser l'ennui et ses retombées psychologiques et sociales fracassantes. La recherche du bonheur et du divertissement s'avère, de cette manière, le point d'acmé d'une quête interminable, si ce n'est la finitude de l'être humain, d'un absolu composé de réjouissance et de divertissement pour atteindre, dans le cadre du possible, une certaine plénitude de l'être et réaliser un hymne à la vie au détriment de la mort. Cette recherche se donne comme un idéal à quérir par tous les moyens pour les personnages gioniens qui ne semblent jamais prêts à abandonner leur chasse au bonheur jusqu'à finir par cette errance tragique qui les conduit vers une fin à la fin de leur vie. Le dilemme est monumental et souvent insurmontable, il s'agit de réduire toute la vie à la recherche d'un idéal presque inaccessible. Pourtant, le trajet de la recherche semble pour ces personnages plus significatif peut-être que la trouvaille ou les retrouvailles souvent funestes avec l'objet de leur désir.

Le thème de l'ennui ne date pas sûrement de la quête gionienne, c'est un thème qui préoccupe la littérature certes, mais surtout la philosophie depuis son enfance. Les auteurs du *Dictionnaire du littéraire*[112]retracent l'historique de ce thème qui remonte à l'Antiquité, notamment chez Sénèque qui le définit comme étant une forme de

[112] Aron, Paul et al, Le *Dictionnaire du littéraire, Paris*, Quadrige/PUF, 2018, pp. 232-233.

«*dégoût, d'oisiveté et une sorte de monotonie nauséeuse et de sentiment de vide ».* Ce vide existentiel prédominant causant une sorte de nausée et répulsion de la vie dans sa totalité influe négativement sur la vie des personnages, mais devient paradoxalement, comme le soulignent les mêmes auteurs, un ferment qui permet de fertiliser le champ littéraire dans toutes ses dimensions. L'ennui devient un *pharmakos* platonicien qui crée la plaie et le pansement, le poison et l'antidote et fait de la littérature et de la philosophie à la fois un champ de propulsion et de profusion et aussi un espace miné où il doit se dissiper à travers un arsenal de succédanés que la création artistique met en œuvre pour œuvrer à son investigation par voie de sublimation. Ce que *Le Dictionnaire du littéraire* nous enseigne à la fin de cette entrée, c'est qu' : « *au fil de l'histoire, la littérature peut se lire comme un des lieux de l'ennui et, à la fois, comme un moyen de le combattre ».*

La littérature étale le thème de l'ennui pour le transformer, comme par effet cathartique, en une matière jouissive qui doit déjouer, au moins partiellement, voire sur le plan fictionnel, les arcanes de cette sombre réalité liée à la condition humaine saupoudrée par la douleur et la souffrance. C'est ce que souligne déjà Jean-Jacques Rousseau dans son *Emile ou de l'éducation*[113] quand il confirme, dans un style sentencieux et presque aphoristique qui tend à universaliser sa pensée, que « *Le sort de l'homme est de souffrir dans tous les temps. Le soin même de sa conservation est attachée à la peine ».* La condition humaine définie par Jean-Jacques Rousseau fait de la peine et de la souffrance, dans ce contexte, presque le propre de l'homme. Une souffrance atemporelle puisque le philosophe en question en fait en quelque sorte un

[113] Rousseau, Jean-Jacques, *Emile ou de l'éducation,* Paris, Flammarion*, 2021*, p.77.

accompagnement permanent et perpétuel de l'homme. Cette souffrance pérenne s'accentue quand elle est souvent liée, notamment dans la philosophie pascalienne, à l'ennui.

En effet, Baise Pascal dans ses *Pensées*[114]accorde une grande importance aux deux thèmes intimement liés dans la conception romanesque de Jean Giono. Pascal réserve plus de six pensées à ce thème fondateur de sa conception philosophique et théologique de l'ennui. Certes, Jean Giono semble écarter en quelque sorte la composante religieuse pour tenter d'universaliser sa conception de l'ennui, mais l'influence de Pascal demeure fondatrice dans les Chroniques romanesques du romancier en question. La philosophie pascalienne et l'œuvre littéraire gionienne entrent en compétition pour mettre en œuvre l'impact indéniable de l'ennui dans la condition humaine, et essentiellement dans sa portée tragique. Dans ce sens, nous partageons l'ensemble des idées mises en valeur dans l'étude menée par Arielle Bourrely intitulée *Faut-il tromper l'ennui ? L'ennui : du divertissement à la pathologie*[115]**.** Cette dernière dégage avec beaucoup d'attention les rapports possibles entre l'ennui au sens pascalien, le divertissement comme remède possible et la conception romanesque gionienne. L'auteure de cette étude dévoile ces rapports inextricables à travers un travail bien mené sur l'étymologie des trois termes communs entre Pascal et Giono, à savoir l'ennui, le divertissement et l'amusement. L'étymon de chaque terme étudié enrichit la bonne compréhension de cette influence

[114] Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, Le Livre de poche, édition établie par Philippe Sellier, 1991, fragments : 33, 58,70, 168, 515.

[115] Bourrely, Arielle, *Faut-il tromper l'ennui ? L'ennui : du divertissement à la pathologie.* Philosophie. Université Paul Valéry - Montpellier III, 2016.https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01537129. (Consulté le 22/07/202O).

remarquable du philosophe du XVIIème, Pascal en l'occurrence (1623-1662) sur le romancier du XXème siècle, Jean Giono (1895-1970).

Une première lecture des *Pensées* pascaliennes montre avec persistance ces rapports tissés fortement entre l'ennui et le divertissement. Dans ce sens, Pascal note au fragment 33 :« *La seule chose qui nous console de nos misères est le divertissement (…). Sans cela nous serions dans l'ennui* ».

La misère dans son sens large semble le propre de l'homme, ce dernier est condamné à l'ennui qui signifie étymologiquement « la haine de soi », ce qui cause automatiquement le tragique et l'angoisse de l'homme qui s'expriment à travers une inquiétude et une tristesse presque incompréhensible et inconcevable. La pensée de la mort et de la finitude obsède cet esprit humain voué au vide et au sentiment d'égarement et de l'absurdité de la vie qu'il mène malgré lui. Tous ces éléments fortifient la concentration sur soi et le fait de prendre soi comme objet de contemplation et d'observation. Et c'est ce qui incite l'homme ainsi à découvrir son vide existentiel et son angoisse perpétuelle qui se traduisent par cette force tranquille et corrosive que constitue l'ennui. Être odieux à soi-même est le sens profond de cet état d'âme qui colle à l'âme humaine comme la peau de Déjanire. L'ennui est l'expression par excellence de la condition humaine selon les termes du même philosophe au fragment 58 : « *condition de l'homme : inconstance, ennui, inquiétude ».* Ce fragment lapidaire et laconique résume en peu de mots, ce qui est le propre de l'écriture fragmentaire souvent utilisée aussi bien par Pascal, les moralistes classiques français que par un autre philosophe qui marque vivement la pensée de Jean Giono, à savoir Nietzsche, comme nous allons le démontrer ultérieurement. Cette brièveté de l'expression semble

traduire la brièveté de la vie notamment en l'absence de toute forme de divertissement selon la conception pascalienne et gionienne.

L'inconstance et les vicissitudes de la vie de l'être humain s'accentuent effectivement puisque les hommes, surtout ceux qui ne sont pas affairés,

> Sentent alors leur néant sans le connaître, car c'est bien être malheureux que d'être dans une tristesse insupportable aussitôt qu'on est réduit à se considérer et à n'en être point diverti. (Fragment 70).

La définition globale de l'ennui émerge de cette sentence pascalienne, c'est ce sentiment du vide existentiel accompagné d'une *« tristesse insupportable »* carrément incompréhensible issue de cette considération, cette longue observation de soi. Entre tristesse profonde et malheur insondable se trace la destinée de l'homme tragique et haineux de son propre moi. Ce « *moi haïssable* » cher à Pascal se transforme en une laideur du monde et de l'existence difficile à embellir sans l'intervention du divertissement au sens pascalien. Cette exécration démesurée du moi relève, tout comme l'ennui puisqu'elle en est la cause immédiate, de la disposition naturelle de l'homme selon le même philosophe au fragment 168 :« *Ainsi l'homme est si malheureux qu'il s'ennuierait même sans aucune cause d'ennui par l'état propre de sa complexion ».*

La véritable gêne de l'homme est d'être soi-même la cause de sa propre misère puisque c'est de sa nature et de sa composition même que se dégage l'ennui sans cause et donc sans solution apparente si ce n'est le recours obligatoire au divertissement qui ne fait, au fait, que le détourner de son état ennuyeux momentanément pour le remettre par la suite dans le même état qu'il tente vainement de combattre. Cette situation de

ballottement et de vacillation entre la souffrance et l'ennui, comme le souligne avec beaucoup de pertinence Schopenhauer dans son essai[116], est déjà formulée autrement par Pascal quand il note que :

> Ainsi s'écoule toute la vie, on cherche le repos en combattant quelques obstacles. Et si on les a surmontés, le repos devient insupportable par l'ennui qu'il engendre . (Fragment 168).

L'ennui et le repos se trouvent presque dans une relation dialectique qui, sans causer le bonheur et sans générer la joie, continue de rendre la vie de l'homme insupportable et pleine de tristesse. Tout le malheur nous annonce Pascal dans le même contexte survient de cette impossibilité qu'a l'homme de ne pas être capable de se fixer dans une chambre. L'agitation est donnée comme essence de la vie mais cette agitation finit par causer l'inertie et l'ennui, ce qui aggrave ce sentiment de perte et d'égarement que l'homme tente de combattre par le peu de moyens dont il dispose. La conclusion aphoristique du même fragment amène Pascal à constater que le « *cœur de l'homme est creux et plein d'ordure » (Fragment 168).* Cette vacuité foncière de l'homme le submerge profondément dans la recherche vaine d'une échappatoire ontologique difficile à réaliser.

Le sentiment tragique de la vie se colle comme une accolade forte à la vie de l'homme qui oscille entre l'ennui et le repos, entre l'ennui et la quête interminable du divertissement et entre l'ennui et la souffrance inhérente de manière impitoyable à toute destinée humaine. Les personnages gioniens vivent incessamment cette situation inexorable d'ennui qu'ils ont du mal à chasser.

---

[116] Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* Paris, PUF Quadrige, 2014, p.888.

Le divertissement gionien, cette fois, trouve son essence dans l'invention et la création des personnages qui meublent joliment ses *Chroniques romanesques*. C'est ce que Robert Ricatte cite dans la préface des *Œuvres romanesques complètes,* désormais *ORC*[117]*,* quand il rapporte un des aveux de Giono qui précise que « *Si j'invente des personnages, si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la plus grande malédiction de l'univers,* ***l'ennui***[118] ***»***. *(P.XXVI).*

L'ennui se donne ainsi comme la raison d'être de l'écriture, voire de la fabulation gionienne, pour ne pas dire tout clairement de l'existence du romancier. Cette *« plus grande malédiction »* qui s'empare de l'univers et de l'existence humaine selon la conception gionienne du monde accapare le subconscient des personnages qu'il crée comme une forme de divertissement. On dirait que l'ennui est le divertissement mis en abyme : le romancier crée des personnages ennuyés et ennuyeux qui cherchent à se divertir pour mieux divertir le lecteur. Ces poupées russes ou gigognes narratives et fabulatrices permettent au romancier de promettre des enjeux ludiques capables de se transformer en une kyrielle de divertissements à transmettre au lectorat ennuyé.

Effectivement, les Chroniques romanesques de Jean Giono foisonnent de situations d'ennui où les personnages se trouvent dans une situation de vide existentiel et dans un état de farniente au sens négatif. Le cadre spatiotemporel de ces œuvres romanesques, notamment *Un roi sans divertissement, Noé, Les Âmes fortes, Les Grands chemins* et *Le Moulin de Pologne*, qui constituent précisément notre corpus fondamental, sans oublier quelques renvois aux autres œuvres de Jean Giono, impose une

[117] Giono, Jean, ORC, tome 1, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983.
[118] C'est nous qui soulignons.

certaine prédisposition climatique et spatiale qui ne peut qu'encourager, voire provoquer avec force ce phénomène qu'est l'ennui.

La plupart des événements se déroulent dans des paysages enclavés, hivernaux et nocturnes. *Les Âmes fortes,* la troisième chronique romanesque de Jean Giono est placée dès le début sous le signe de l'hiver, l'exergue qui est mis en tête de l'œuvre en question est extrait d'une pièce de théâtre de Shakespeare intitulée, *Le Conte d'hiver.* Toute la chronique se présente ainsi dans un cadre temporel hivernal et dans un décor nocturne puisque le récit, dans sa totalité, se passe pendant la nuit. Un ensemble de femmes viennent veiller le corps du pauvre Albert pendant une longue nuit où elles doivent raconter des contes pour ne pas s'ennuyer. Thérèse, le personnage principal, égrène son récit de vie qui s'étend sur une longue durée. Ce récit se trouve de temps en temps contredit, démenti ou corrigé par une autre femme, celle que Giono appelle le Contre. Deux voix se distinguent à un bon moment du récit pour s'accaparer la relation des faits vécus ou imaginés.

Ce récit commence par un dialogue entre un ensemble de femmes que le lecteur ne peut reconnaitre qu'en avançant péniblement dans la lecture d'un texte qui résiste au déchiffrement, essentiellement puisque tout le roman se déroule en un échange continu entre ces personnages anonymes pendant une bonne partie de la narration. L'absence d'un narrateur capable de diriger le lecteur inaverti et égaré tend à mettre ce dernier dans une situation de confusion, de perte et surtout d'ennui. Cette forme dialogique propre au théâtre trouve sa bonne place dans cette ambiance d'ennui et de quête obligatoire de divertissement, lequel divertissement ne se donne pas gratuitement sans passer par l'expérience de l'ennui. Ce divertissement qui se réalise en filigrane et lors de la traversée épineuse du texte n'est pas un don mais plutôt un mérite. Jean

Giono invite le lecteur à expérimenter le poison de l'ennui pour trouver le goût savoureux du divertissement.

Ce roman[119] en question commence par indiquer ce plan nocturne, « *nous venons passer la nuit »*, qui marque l'incipit, et finit sur « *le jour se lève(…) il neige (…) après cette nuit blanche ».* Ces indications placent ainsi tout le récit dans un cadre de l'ennui et de la longueur du temps qui semble résister en s'étalant comme pour ne pas finir. C'est vers l'excipit que les personnages et le lecteur se trouvent enfin délivrés de ce cerceau temporel et existentiel qui les emprisonne jusqu'à l'asphyxie. Le pauvre Albert doit attendre toute une nuit pour se débarrasser de ce monde qui le rejette vers un autre qu'il n'a pas encore atteint, les veilleuses du corps sont prisonnières de cette longue nuit où elles sont obligées de tenter de tromper l'ennui par des récits vrais ou faux en attendant la délivrance du jour. Mais les personnages, les vivants au moins demeurent presque condamnés éternellement à cet état d'âme d'ennui puisqu'échapper à la « nuit blanche » les met directement en contact avec un jour neigeux qui annonce une autre nuit hivernale à venir et ainsi de suite. Entre la neige et la nuit, les personnages demeurent traqués comme dans un piège tragique inhérent à leur condition humaine.

C'est presque par voie de *bis repetita non placent,* « ce qui se répète une deuxième fois ne plaît pas », que *Les Grands chemins* de Jean Giono amenèrent les personnages errants de cette autre chronique à reprendre inlassablement le même parcours ennuyeux que les autres personnages des autres *Chroniques*. L'ennui s'installe presque identiquement et infiniment dès le début de la chronique pour se fortifier à la fin, comme si rien ne change malgré les tentatives divertissantes entreprises vainement. Le

[119] Giono, Jean, *ORC*, tome V, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.215 et p.465.

divertissement se transforme en une parenthèse réduite qui ne peut pas amener vraiment à déraciner cet ennui qui colle à l'âme comme à la peau de ces personnages. Le narrateur des *Grands chemins* se trouve « *un matin de bonne heure (...) au bord de la route »* pendant un temps automnal. Le narrateur en question précise le cadre spatiotemporel de ses aventures à venir, c'est un trimardeur qui parcourt des espaces pour fuir l'ennui et aller à la recherche d'autres formes de divertissement possibles. Ces premiers mots de l'incipit romanesque trouvent leur écho dans le lever d'un jour qui semble nouveau et qui annonce, comme dans *Les Âmes fortes,* le début d'autres aventures, *« je descends à pied vers la route nationale (...). Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route* »[120]. Le début auroral de ce roman d'errance et sa fin diurne ne doivent pas passer sous silence le temps nocturne qui submerge le récit en question et le pousse vers une inclinaison fortement infernale qui nous rappelle la catabase de la mythologie grecque comme le souligne le narrateur, et aussi personnage principal du roman, quand il souligne, quelques lignes après[121] :

> Je reprends les bois, et rapidement la nuit tombe. La route descend et s'enfonce dans un vallon étroit, très fourré. J'entends sur ma droite un ruisseau qui saute dans les pierres. Mais il s'enfonce plus profond, plus vite que la route, et au bout d'un moment je ne l'entends pas .

[120] Giono, Jean, *ORC*, tome V, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.469 et p.633.

[121] *Ibid*. p.477.

L'engouffrement et la descente isolent le narrateur du monde des vivants comme pour le guider vers le monde des morts. Cette entrée en profondeur dans les limbes du vide s'accentue par le décor nocturne qui facilite le passage entre les deux mondes, ce qui se fortifie effectivement par la perte de l'ouïe. Une telle surdité aggrave l'état esseulé du narrateur pour lui faire vivre cette situation d'ennui qu'il doit essentiellement combattre par tous les moyens de divertissement dont il dispose. Le temps hivernal reprend le dessus au fur et à mesure que le récit se déploie pour amener le personnage principal à confirmer que *« l'hiver est la saison des désirs » (p.537).* Ce retour incessant de l'hiver impose aux personnages gioniens de vivre dans l'inertie et l'inaction, ce qui revigore à la fois la dose insupportable d'ennui qu'ils doivent endurer et réfléchir aux manières attractives de divertissement qu'ils doivent choisir pour lui échapper au moins momentanément. C'est ce constat ennuyeux que dévoile ce même narrateur quand il souligne que « *Le silence et le blanc font un tel vide qu'on envie de mettre du rouge et des cris dans tout ça avec n'importe quoi »* (p.538).

Le narrateur des *Grands chemins* présente les éléments constitutifs de ce décor ennuyeux que sont le blanc, le silence et le vide. Ce paysage désertique frappé par un mutisme total et une absence de couleur par le prisme de la couleur blanche aveuglante mettent le personnage en question dans un état d'absence et d'inertie qui doivent le pousser à aller à la recherche d'un divertissement où les couleurs chaudes, comme le rouge, et les cris peuvent briser ce silence des cimetières dominant. Tout cela peut redonner à sa vie de trimardeur un sens qu'il ne cesse de chercher jusqu'à réaliser cette rencontre tragique et hasardeuse avec le deuxième personnage essentiel de ce récit, à savoir, l'artiste ou le joueur de cartes tricheur qui ne cesse de mettre la vie des deux personnages en péril par le

fait de frôler la mort maintes fois avant de la retrouver à la fin de ce récit erratique par excellence.

La présence inéluctable de l'ennui se fait remarquer par le narrateur du même récit qui constate que le fait de considérer la manière de vivre comme étant simplement « *passer son temps, on s'aperçoit vite qu'on n'arrive pas à le passer sans détourner les choses de leur sens » (p.540).* Quand la vie se réduit en un passe-temps insignifiant, l'ennui s'impose et exige, selon le même personnage, de trouver un subterfuge capable d'aider à « *détourner les choses »*, c'est-à-dire, si nous reprenons le sens étymologique du « divertir », à savoir « détourner quelqu'un de quelque chose », nous constaterons que le personnage en question doit changer le sens de sa vie par le fait d'aller quérir une forme de divertissement apte à l'aider à surpasser son état d'ennui.

C'est cet état qu'il décrit spatialement quand il voit qu'il se trouve dans un « *endroit cerné par la neige, et par la nuit, et par l'ennui » (p.548).* Le choix de cette structure syntaxique à la fois paratactique et asyndétique vu la présence simultanée des virgules et de la conjonction de coordination permet stylistiquement parlant de renforcer, comme si besoin est, cette situation d'ennui où le phonème nasal met en commun presque les trois synonymes de cet état d'engourdissement existentiel. Les trois mots neige, nuit et ennui semblent se rapprocher par la répétition écrasante d'un phonème nasal qui bloque la respiration du narrateur et du lecteur.

Cet état d'âme suffoquant provoque une dysphorie grandiose chez le narrateur qui se trouve livré à lui-même dans un esprit de méditation en train d'embrasser amèrement ce monde : « *On dirait que je vois le monde (…) je le regarde et il m'ennuie. Je ne prends aucun plaisir » (p.604).* Ce dégoût émanant de la considération méticuleuse et consciencieuse d'un monde qui ne fait que le dégoûter et lui provoque une répulsion

nauséabonde, notamment à cause de cette inanité et insignifiance qu'il colporte, amène ce narrateur-témoin et acteur inerte de ce monde de ressassement du même et du presque rien à généraliser son expérience pour lui attribuer, comme la tête de Langlois vers la fin d'*Un roi sans divertissement*[122]*, « les dimensions de l'univers ».* Le narrateur des *Grands chemins* réussit à déduire, non sans amertume et contrition, « *que nous devons être très nombreux dans cette situation sur la surface du globe » (p.604).*

Il s'agit donc d'une universalisation de l'expérience de l'ennui qui traverse la vie et le destin de toute l'humanité, ce qui fait la profondeur insondable de cette malédiction incurable que Jean Giono met en exergue dans la plus grande partie de ses *Chroniques* romanesques dont fait partie *Le Moulin de Pologne* (1952).

Cette chronique, qui reprend en quelque sorte le schème et les thèmes plus ou moins constants de la tragédie classique, occupe une place spéciale dans l'œuvre de Jean Giono, notamment par sa genèse. En effet, Mireille Sacotte, dans sa préface[123], retrace avec précision la genèse et le temps d'écriture des cinq chroniques qui constituent notre corpus. Elle note que la première chronique, *Un roi sans divertissement* n'a demandé à son auteur qu'un mois ou presque pour l'écrire, *Noé* huit mois, *Les âmes fortes* quatre mois, *Les Grands chemins* trois mois. Pourtant, *Le moulin de Pologne* est *« commencé en décembre 1949 et il ne sera terminé qu'en janvier 1952 ».* L'écriture de récit purement tragique vu ses thèmes et sa structure s'étale sur presque deux années et quelques mois. L'auteur ne

[122] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.606.
[123] Giono, Jean, *Chroniques romanesques,* Paris, Quarto Gallimard, 2010, p.21.

cesse pas de déclarer que c'est une chronique qui lui a demandé plus de temps et d'effort.

Cette chronique épuisante plonge le lecteur, comme le cas des autres récits, dans un temps hivernal *in medias res*. Cette plongée hivernale annonce l'omniprésence de l'ennui dès la deuxième page quand un des narrateurs note que « *nous ne sommes pas très regardants sur le chapitre de l'ennui » (p.638).* Cet encadrement du récit dans une atmosphère d'ennui hivernal et nocturne préfigure une clôture de même acabit puisque le narrateur principal finit son récit en avouant : « *Je passais la moitié de la nuit à me traîner dans le brouillard* [124] *».* Cette indication temporelle qui permet au narrateur d'insister sur les obstacles qui obstruent la recherche du cadavre de Léonce, un des personnages tragiques du récit qui finit sa vie sur une possible disparition énigmatique. Ce cadre temporel de la confusion et de l'égarement se renforce par une certaine généralisation de l'état d'ennui qui traverse la totalité du récit, c'est le narrateur qui avoue, dès les pages liminaires de la chronique en question, *Le Moulin de Pologne* ici, que « *nous(…) vivons dans un pays ennuyeux » (*p.640), tout en généralisant son propos par le choix du « nous ».

L'ennui est donné comme le seul modus vivendi possible dans ce village enclavé dans un cadre spatiotemporel hivernal, nocturne et dominé par le commérage et le voyeurisme, notamment en suivant, durant tout le récit cette malédiction qui frappe de long en large toute la famille des Coste. Ce spectacle tragique mis en récit par ce narrateur *« bossu » (*p.753) permet aux villageois de fureter dans la vie de l'énigmatique M. Joseph qui arrive abruptement au moulin de Pologne et intrigue toute cette

[124] Giono, Jean, ORC, tome V, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.753

société de fureteurs et de charognards possédés, pour chasser l'ennui qui les submerge, par cette unique passion de vouloir découvrir les secrets des autres. La médisance et l'immixtion dans la vie des autres semble être leur seule occupation. C'est effectivement un des expédients auquel recourt le narrateur, et par là Jean Giono surtout, pour enrichir l'imaginaire du lecteur assoiffé, lui aussi, d'immersion dans la vie des personnages et du récit. Ce monde imaginaire que propose le narrateur de la chronique en question est un monde enchanteur qui impose sa force fabulatrice et transforme le lecteur avec qui il partage cette *libido sciendi,* cette vaine curiosité, ce désir inlassable et insatiable de savoir.

Cet ennui carnassier, puisqu'il transforme les personnages en des chasseurs de secrets et en des fureteurs à museau aiguisé pour fouiller minutieusement dans la vie des autres, n'est pas le seul apanage des habitants du *Moulin de Pologne,* les personnages des *Âmes fortes* se trouvent eux aussi dans la même position de prédation et de quête infinie de proies capables de les débarrasser de cet état languissant d'inquiétude et d'inertie qui les suffoque. L'arrivée de Thérèse et de son mari Firmin à Châtillon leur permet de découvrir cet état d'engourdissement et d'oisiveté qui règne dans ce petit village : *« Châtillon, (...) c'est entre deux flancs de montagnes un petit bourg paisible, sans bruit. Le mot qu'on y prononce le plus souvent c'est : soleil » (p.307).* Pour écraser aussi bien le lecteur que les personnages et les accommoder, comme par force, à cette ambiance d'ennui qui prédomine largement, le narrateur, ici la voix du contre comme l'appelle Jean Giono, emploie dix occurrences du mot « soleil » en l'espace d'un seul paragraphe. Cette répétition intensive acclimate les personnages pour les transformer, prédisposés comme ils le sont déjà, à cette présence démesurée et incommensurable de l'ennui.

La plupart des repères spatiaux se recroquevillent et expriment cet état de serpentement ennuyeux qui obsède la vie de ces personnages comme le souligne la même voix du contre quand elle annonce que « *cette route-là (...) comme tout le monde à Châtillon : elle y tourne sur elle-même » (*p.308). L'espace semble contaminer les personnages en les condamnant à vivre dans un isolat labyrinthique sans aucune issue de secours. La seule réalité à laquelle sont acculés les personnages est cet état d'ennui fortifié à la fois par l'espace et par le temps. On dirait, à en croire la toponymie, que ce Châtillon est en quelque sorte un lieu créé exprès pour châtier ses habitants. Leur crime est d'être des humains accablés par l'ennui et traqués dans un espace qui ne peut que doser leur sentiment d'inquiétude implacable et incurable. Ce louvoiement infini des chemins transforme la vie de ces personnages en une entité sinusoïdale et en une série dédaléenne de situations ennuyeuses.

Les cinq chroniques constituant notre objet d'étude se trouvent amplement surchargées à l'excès par le sentiment incompris et indécelable que représente l'ennui. Ce dernier se manifeste dans toutes les dimensions des récits gioniens pour inciter les personnages à aller quérir une voie d'escapade et une sorte d'échappatoire leur facilitant de se détourner, au moins provisoirement, de cette impasse ontologique où ils se trouvent traqués. L'errance se présente comme l'un des possibles narratifs que l'auteur peut expérimenter pour libérer ces créatures fictives de cette plaque tournante existentielle et de ce tunnel tragique, notamment puisque chez ces personnages, comme le note avec beaucoup de justesse Alya Cheelly-Zemni[125], « *l'ennui atteint son point d'acmé et devient une puissance de mort et de destruction ».* Ces personnages, souvent œdipiens,

[125] Chelly-Zemni, Alya, *Jean Giono du mal-être au salut artistique,* Paris, L'Harmattan, 2015, p.76.

c'est-à-dire, condamnés à l'errance pour fuir leur destin tragique dont l'une des prémisses est l'ennui, tentent d'échapper à leur condition pour la retrouver au bout de leur chemin ou au cours de leur parcours.

2-3. L'errance

Dans son roman *Manon Lescaut*[126], le chevalier Des Grieux, le personnage principal, exprime sa situation tragique suite aux vicissitudes de la vie et aux affres de la passion amoureuse endurées en déclarant, comme par ironie tragique, « *je vais aider mon mauvais sort à consommer ma ruine, en y courant moi-même volontairement ».* Cette évasion, consciente ou non, vers un destin qui les guette, semble être le point commun de la plupart des personnages des chroniques gioniennes. Chaque personnage, ou souvent chaque couple de personnages, choisissent la fuite ou la poursuite pour aller à la satisfaction d'un désir latent ou patent. Les cinq chroniques, objet de notre étude, se transforment en des parcours infinis qui jalonnent la destinée de ces personnages. La filature s'impose comme le mode de vie par excellence voulu ou dévolu par ces êtres éperdument dynamiques et mobiles. Ce sont des êtres possédés et obsédés par cette envie avide des espaces vides en vue d'atteindre une certaine plénitude de leur être vidé de l'intérieur par l'ennui qui accentue intensivement leurs impulsions évasives.

Cette errance conçue comme étant tragique dans le texte gionien exige, à notre sens, d'abord de tenter de la cerner sur le plan lexicographique avant de passer pour mieux la discerner dans ce contexte littéraire des chroniques romanesques de Jean Giono.

[126] Prévost, Abbé, *Manon Lescaut (1731),* Paris, Le Livre de poche, 1972, p.188.

L'auteur du *Petit Robert*[127]fait le tour d'horizon de ce terme errant et fugace en précisant l'ensemble des acceptations sémantiques qui lui sont dévolues. En effet, cette entrée lexicographique renvoie essentiellement à cette « *action d'errer çà et là. »,* ce qui englobe un ensemble de synonymes en rapport direct avec des termes comme *« course, déplacement, randonnée, voyage ; flânerie, promenade, vagabondage ».* Ces diverses acceptions dénotent une mobilité souvent sans fin, ce dernier mot est à prendre dans son sens terminal et téléologique. Les personnages des chroniques de Giono expriment intensément ce désir de changer de lieu pour aller parfois à la recherche d'un objectif plus au moins bien déterminé d'avance, la recherche d'un changement des conditions de vie pour le couple Thérèse-Firmin des *Âmes fortes ;* mais d'autres fois, les véritables motifs, au cas où il y en a, du voyage et de l'errance ne sont pas déclarés ou même ignorés.

Dans ce sens, l'artiste des *Grands chemins* ne semble pas sûr des raisons qui le poussent sur la route avant de faire cette rencontre merveilleuse de son prochain tueur, à savoir le narrateur. Dans ce sens, le chauffeur du camion qui ramène le narrateur vers sa destinée s'engage dans un dialogue plus au moins socratique pour dévoiler au lecteur, comme au théâtre par le recours à la double énonciation, quelques raisons possibles du voyage de son compagnon de route. Le narrateur semble, par voie biaisée, avouer que le travail n'est pas vraiment ce qui constitue essentiellement sa raison d'être même s'il est une nécessité indispensable quand il le faut pour survivre. « *Je me balade pour mon plaisir (...) la route est mieux à mon goût*[128]*».* Les deux raisons évoquées du voyage

[127] Rey, Alain, *Le Petit Robert,* Paris, Le Robert, 2019, p.920.
[128] Giono, Jean, *ORC*, tome V, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, pp.470-471.

reviennent presque à la même motivation, il est question d'une quête hédoniste, c'est le plaisir qui motive les pérégrinations du narrateur.

Ce dernier se définit comme un passionné des routes, son « *goût* » pour les déplacements incessants en de nombreux endroits fait de lui un véritable esthète trimardeur. Il se présente ainsi comme un chercheur d'un absolu inavoué en attendant l'occasion pour réaliser son désir carnassier, notamment à la fin du récit quand il achève lui-même la vie de l'artiste, son nouveau compagnon obsédé par le jeu des cartes et de la guitare. Le meurtre de l'artiste n'est pas la dernière aventure du narrateur puisque les derniers mots du récit assurent cette continuité de son errance :

> Je descends à pied vers la route nationale. J'oublierai celui-là [l'artiste qu'il vient de tuer] comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route *(*p.633).

Le passé criminel du narrateur n'est jamais révélé tout au long du texte, c'est la chute du récit qui dévoile sa véritable nature de prédateur ambulant. Le roman des *Grands chemins*, comme son titre le souligne avec beaucoup d'exactitude, se donne comme une longue errance infinie et en perpétuelle régénérescence pour le narrateur énigmatique assoiffé de sang et de flânerie. La structure cyclique du roman qui nous rappelle le *Germinal* de Zola semble accorder au récit gionien cette étiquette du retour éternel du même cher à Nietzsche. C'est une œuvre ouverte sur d'autres aventures à venir, mais aussi une œuvre close sur elle-même puisque le début et la fin se rejoignent pour exprimer cette circularité, cette roue de fortune qui broie impitoyablement ces proies qui ne cessent d'errer à la recherche d'un absolu difficilement accessible.

Certes, la mort de l'artiste semble justifiée, si justification il y a au moins sur le plan fictionnel, puisque ce dernier commet lui aussi un autre meurtre en mettant fin à la vie de « *la vieille Sophie »* (p.623), mais le narrateur ne semble pas vraiment faire partie de ces redresseurs de tort à l'image de Don Quichotte, une des figures essentielles du picaro que la plupart des personnages gioniens des chroniques s'attribuent. Le narrateur meurtrier s'octroie un rôle de justicier pour son propre plaisir et non pas vraiment pour d'autres raisons capables de légitimer son action. Le narrateur semble reprendre, avec des différences de degré, l'image du héros de *Crime et châtiment*, Raskolnikov, qui tue la vieille usurière pour des motifs qui, malgré leur apparente tendance philosophique voulue, échappent à toute justification. L'errance tragique de l'artiste finit par son meurtre qu'il semble accepter comme une sorte de victimisation inhérente à sa finitude. C'est ce que le narrateur confirme, à en croire sa version des faits, quand il rapporte la scène du meurtre de l'artiste en disant : « *il ne bouge pas pendant que je me prépare. Je lui lâche mes deux coups de fusil en pleine poire »* (p.633).

Les renvois au texte liminaire et clausulaire des *Grands chemins* ne doivent pas occulter le corps du récit où les références de l'errance sont légion et font florès. Les occurrences de l'errance traversent de long en large ce récit gionien comme pour en faire un récit de voyage à la fois spatial, temporel et même introspectif. C'est un voyage dans l'âme humaine et son psychisme typiquement ambigu et spécialement puisque les personnages des cinq chroniques choisies passent souvent par un vide existentiel qui trouve son image par la voie d'un miroitement spatial limpide de cette vacuité intérieure de l'humain. Le vide est en quelque sorte l'unique chair éthérée qui compose ce psychisme qui ressemble à

cette image du *« tonneau percé*[129] *»* mise en œuvre par Platon pour spécifier l'effet corrosif des passions humaines.

La redondance des renvois à l'errance et au vide semble hanter ce récit en perpétuel mouvement, dans ce sens, Jean Giono insiste sur « *l'odeur du vide* » (p.478) qui incite le narrateur à « *aime[r] partir, c'est simple* » (p.481) pour « *flâne[r]un peu par les petites rues et boulevards » (p.498)* et de vouloir aussi continuer à « *flâne[r]le long de la route » (*p.519). Ces déplacements sans fin taraudent l'esprit du narrateur et le poussent à toujours aller en avant. Sa vie se résume en quelque sorte en une multiplicité de flâneries plus ou moins désintéressées. On dirait que son passé de flâneur atypique rejoint son présent de chercheur impondérable d'aventures qui ne peuvent que continuer inséparablement dans le futur. Ces pérégrinations passées lui reviennent, par voie d'une remémoration analeptique, en un moment de joie quand il confirme : « *J'ai déjà vadrouillé en cette saison dans des pays à peu près pareils »* (p.589). Ces excursions hasardeuses et sans but précis comme le souligne le sens du verbe employé se font dans le but, parfois, de chercher des occasions particulières pour réaliser des fins étranges.

Le narrateur, en topographe invétéré, parcourt les espaces pour bien réussir ses objectifs inédits et secrètement tus. Effectivement, ces promenades solitaires du narrateur peuvent se faire parfois en couple quand il accompagne l'artiste pour le sauver du danger qui lui est inhérent : « *on est déjà engagé dans ces traverses qui vont sans doute nous mener vers ce que je désire »* (p.586). Le désir avoué de cette errance est la recherche d'un « *endroit paisible »* (p.586) pour travailler et apaiser les douleurs de l'artiste fuyard, pourtant, le narrateur précise, comme par un

[129] Platon, *Gorgias, Paris, Flammarion, 1993, p.232.*

clin d'œil au lecteur, que « *la pensée des autres nous ne la connaissons jamais. Nous l'inventons. C'est déjà bien »* (p.587). Cet appel à une conscience éveillée du lecteur permet au narrateur de ne pas tout dévoiler sur ses démarches et ses désirs. Fouiner dans la conscience d'autrui est une grande illusion du fait que la nature humaine demeure insondable, le narrateur, tout comme Jean Giono, pensent que « *c'est un mensonge parfait »* (p.511). Les deux personnages des *Grands chemins*, le narrateur et l'artiste en l'occurrence, ne semblent aucunement dévoiler leurs secrets, ce sont des fabulateurs par excellence, et n'est-ce pas là le propre de la fiction romanesque en général, et de la fiction gionienne en particulier ? C'est ce que l'auteur, par voie d'intrusion du narrateur qui se confond avec l'auteur, dans sa deuxième chronique, *Noé,* affirme dès le début que *« Rien n'est vrai. Même pas moi (...). Tout est faux*[130]*»*. Cet « *aveu si funeste* [131]», pour emprunter l'expression de Phèdre de Racine, invite le lecteur à jouir du mensonge romanesque pour mieux savourer cette production imaginaire de ce « *voyageur immobile*[132]*»* qu'est Jean Giono. Ce dernier voyage peu et se fixe à Manosque, lieu de naissance et de décès, semble effectuer des voyages purement fictifs à travers l'errance qu'il accorde à ses personnages, notamment ceux des *Chroniques* romanesques.

Contrairement aux *Grands chemins*, qui est un récit d'errance par excellence, les autres chroniques semblent présenter une rareté du terme étudié, mais sans pour autant empêcher leurs personnages d'effectuer des pérégrinations intenses en quête de leur absolu. Il est donc à souligner de passage que ce thème de l'errance est en quelque sorte problématique du

[130] Giono, Jean, ORC, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.611.
[131] Racine, Jean, *Phèdre,* Paris, Pocket, 1992, p.31.
[132] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, pp.118-120.

fait que les spécialistes de Jean Giono, notamment ses biographes font de lui un « *voyageur immobile »,* mais cette immobilité plus ou moins spatiale de l'auteur des *Chroniques* ne condamne pas ses créatures fictionnelles à un certain sédentarisme. C'est ce que souligne un de ses critiques, Marcel Neveux[133] qui considère Jean Giono comme étant « *l'écrivain le plus sédentaire, le plus immobile, le plus savant à savoir demeurer en repos dans sa chambre ».* Cette donnée biographique qui fait allusion en même temps à un des fragments des *Pensées* de Pascal[134], insiste sur cet immobilisme de l'écrivain, le magicien qui est capable de tenir toutes les ficelles des personnages qu'il ne cesse de créer et de jeter dans un monde ennuyeux qui doit automatiquement les pousser à s'agiter et à aller à la recherche d'un idéal parfois difficilement accessible. Les personnages des chroniques incarnent avec brio la figure de l'errant, c'est-à-dire, quelqu'un qui voyage sans cesse et qui ne s'arrête jamais, comme le précise la définition lexicographique[135] du terme, mais aussi, et surtout, une personne errante est du même coup cet individu qui se trompe et qui est dans l'erreur.

L'errance peut faire allusion à l'égarement, à l'hésitation, à la rêverie et à l'instabilité aussi bien physique que psychique et maintes fois au goût fascinant et sidérant de l'aventure. Le couple des *Âmes fortes*, Thérèse et Firmin, se présentent comme une incarnation parfaite de toute cette isotopie riche et miroitante de l'errance. Leur arrivée à Châtillon bouleverse soudainement le train-train monotone de cet espace enclavé et enclavant ses habitants. L'intrusion de ce couple dans la vie des Numance,

[133] Neveux, Marcel, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire,* Paris, Editions du Rocher, 1990, p.V.
[134] Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, Le Livre de poche, édition établie par Philippe Sellier, 1991, fragment 168 : « *Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre ».*
[135] Rey, Alain, *Le Petit Robert,* Paris, Le Robert, 2019, p.920.

le deuxième couple qui constitue une autre force agissante dans le sens fort du terme dans ce roman, provoque une destruction mutuelle. Mme Numance finit par disparaître de manière subite et énigmatique après la mort de son mari causée par une crise financière fomentée par le premier couple. Thérèse tue son mari et reste vivante pour raconter son histoire pendant la veillée du corps d'Albert. Ce synopsis hâtif et non exhaustif du récit gionien ne doit nullement omettre la portée littéraire et philosophique de l'un des chefs-d'œuvre de l'auteur.

L'écriture de l'errance dans ce cas des *Âmes fortes* ne peut qu'intriguer le lecteur du fait que tout le roman se passe en nuit où Thérèse et une autre femme relatent, chacune sa version, le récit de vie de l'héroïne qui s'étale sur un bon nombre de décennies. Il y a donc une stabilité plus ou moins spatiale et temporelle, on dirait une unité du temps et de l'espace comme une pièce de théâtre classique : les vieilles femmes se trouvent dans la maison d'Albert pour veiller son corps, en une seule nuit, elles reprennent à travers un échange de répliques et de tirades, un autre aspect de la théâtralité de cette chronique hors norme, l'histoire de Thérèse. L'errance n'est pas donnée au niveau du récit cadre, mais ce sont les récits encadrés, ce qui nous rappelle en quelque le *Décaméron et l'Heptaméron*[136]*,* qui foisonnent de pérégrinations et de déplacements incessants du couple Thérèse-Firmin.

La fugue du couple et leur voyage font d'eux des « *trimardeurs »*[137]qui parcourent les routes en recourant à toutes les modalités du transport. Leur chemin est tracé d'avance par Firmin qui échafaude la totalité du projet d'évasion et se trouve ainsi être le maître du

[136] Navarre, Marguerite (De), *L'Heptaméron,* Paris, Gallimard, 2000.
[137] Giono, Jean, ORC, tome V, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.252.

couple avant de retrouver sa mort tragique suite à un crime parfait fomenté par sa femme Thérèse. Le mot « *trimard »* est repris, quelques pages après (p.316 et 317, p.323), pour insister sur cette idée obsessionnelle du couple, à savoir leur désir incessant de se déplacer, de Châtillon vers Clostre pour finir leur voyage au *village nègre (*p.459). La fin tragique de Firmin reproduit avec plus de fidélité l'expression de l'errance tragique ainsi formulée par l'un des grands dramaturges de la tragédie grecque, Eschyle en l'occurrence, qui charge un de ses personnages de formuler, avec un ton sentencieux, cette logique du parcours tragique en disant : « *Mais qui se hâte vers sa perte, il trouve un dieu pour l'assister*[138]*».* On dirait que Firmin est ce personnage errant qui se précipite, inconsciemment, vers sa perte et Thérèse se trouve, dans ce sens, cet être qui se charge de mener son mari à son destin. Cette dernière ne participe pas seulement et activement au meurtre de son mari, elle va même jusqu'à le savourer, dans une attitude de sadisme et de voracité, de prédation et du goût de la chasse qui n'échappe nullement à une passion démesurée pour le cynisme. Thérèse « *se mit à jouir de vertige. Elle n'avait jamais cru avoir tant de plaisir » (p.462).* C'est ce « *bonheur dans le crime »,* qui nous rappelle le titre d'une nouvelle de D'Aurevilly[139] , que Thérèse partage avec le narrateur des *Grands chemins* qui tue son compagnon, l'artiste, à la fin de leur errance.

L'errance tragique s'exprime ainsi chez Jean Giono, notamment dans ses *Chroniques* romanesques, par la répétition fatale d'un même schéma qui s'applique, comme suite à un fatum inexorable moderne, au sein de tout couple formé suite au mariage, le cas de Thérèse-Firmin, amitié, le cas du Narrateur-l 'artiste, fraternité même, comme c'est le cas

[138] Eschyle, *Les Perses,* Paris, GF, 2000, p.141.
[139] Aurevilly, Barbey (D'), *Les Diaboliques,* Paris, Flammarion, 2003.

d'un roman qui ne figure pas dans notre corpus du fait que les critiques ne le considèrent pas comme faisant partie des *Chroniques*, à savoir *Deux cavaliers de l'orage*[140]. Ces divers personnages gioniens courent précipitamment à leur perte comme aveuglés par une potion magique qui leur fait admirer la mort et la fin tragique. Cette course accélérée vers un dénouement catastrophique traverse intensément les deux autres chroniques, à savoir, *Un roi sans divertissement* et *Le Moulin de Pologne.*

La première chronique retrace, par voie de récits intercalés et narration polyphonique, les actions aventurières et meurtrières menées par Langlois, le personnage principal d'*Un roi sans divertissement.* Ce dernier parcourt les chemins pour dévoiler le secret d'une série de disparitions d'hommes et de femmes d'un village lointain. Langlois réussit à trouver le coupable et l'exécute : « *Langlois lui avait tiré deux coups de pistolet dans le ventre* [141]*»* (p.504). C'est presque le même schéma que Jean Giono reprend lors du meurtre de l'artiste par le narrateur. Les deux coups fatals ou salvateurs se transforment en un leitmotiv qui permet de créer des recoupements entre la première et la quatrième chronique romanesque, c'est-à-dire, *Un roi sans divertissement* et *Les Grands chemins.*

Les cinq chroniques retracent toutes des scènes multiples d'errance qui finissent par le meurtre. Ce schéma redondant et retentissant ne mène point à la monotonie grâce à la variété des choix narratifs de Jean Giono, on dirait de la continuité dans la discontinuité, une symphonie musicale qui, sans oublier certains refrains pour donner la mélodie exacte à la partition proposée, ne cesse de créer des variations à l'intérieur de chaque intermède. Les chroniques se rassemblent sans se ressembler, se recoupent

[140] Giono, Jean, ORC, tome VI, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, pp.178-180.
[141] Giono, Jean, ORC, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.504.

dans une géométrie de répétition et de progression pour générer une mosaïque narrative où les schémas narratifs s'entretiennent dans une relation à la fois asymptotique mais connectée.

La première chronique et la quatrième se rejoignent aussi par le motif de la filature, une sorte de fuite-poursuite s'étale, comme dans un plan séquence[142], sur un bon nombre de pages. On dirait une chasse à l'homme qui se produit dans ces deux chroniques. Effectivement, dans *Un roi sans divertissement* (p.489-p.504)*,* la découverte des cadavres cachés dans le hêtre engage une poursuite de M.V, le meurtrier sériel, d'abord par Frédéric et ensuite par Langlois, en deux plans séquences entrecoupés par la rencontre et l'échange des informations entre ces deux derniers. La longueur des deux séquences, pour emprunter l'un des termes clés de la technique cinématographique, s'explique par la distance qu'il faut parcourir entre le lieu des crimes où se trouve Langlois et Chichiliane où habite le meurtrier, M.V en l'occurrence, ou ce que le narrateur appelle « *ce promeneur traqué* » (p.494), ou encore « *promeneur habitué aux vastes espaces »* (p.492). Le recours au polyptote[143] comme figure de style dominante invite le lecteur, qui se transforme lui aussi en guetteur et en traqueur du criminel, à découvrir l'immense présence de la promenade au cours de ces deux filatures.

Le criminel se donne comme un promeneur solitaire qui ne cherche pas à découvrir les voies cachées d'un bonheur rousseauiste, mais plutôt qui traverse des espaces neigeux et vides pour commettre des crimes

[142] Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique,* Paris, Les Éditions du Cerf, 2001, p.160 : l'auteur fait la distinction entre le plan et la séquence et définit la seconde comme suit : « *C'est une suite de plans et ce qui la caractérise c'est plutôt l'unité d'action (…) et l'unité organique, c'est-à-dire la structure propre qui lui est donnée par le montage ».*

[143] Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, 1961, pp.949-950 : « *Type de répétition, multiple et fréquente, du même mot ou du même radical (…)le polyptote aime à varier les formes du mot dont il joue ».*

contre les habitants du village voisin. Cette isotopie de la promenade donnée dans tous ses états grammaticaux à travers le polyptote insiste sur la spécificité jouissive et divertissante du terme. Se promener est beaucoup plus proche, sur le plan sémantique, de cette recherche du plaisir et de distraction. Ce *« promeneur traqué* » ne procède par ces errances que pour atteindre une certaine joie en exécutant les autres, et peut-être une autre en s'attendant à être exécuté une fois sorti de son anonymat. C'est ce dernier critère qui explique aussi son appellation de « promeneur » puisque ses traqueurs ne sont pas encore capables de dévoiler son identité, qui reste plus ou moins énigmatique jusqu'à sa mort. Cette quête effrénée de la mort et d'une fin tragique par les actes commis est en quelque sorte la finalité même de toutes ses actions meurtrières. Cette hypothèse possible trouve sa justification dans l'attitude et la posture victimaire de M.V lors de son exécution par Langlois. Le criminel ne manifeste aucune résistance et ne tente aucune esquive. Les raisons du meurtrier récidiviste sont passées sous silence, son entretien tête à tête avec Langlois fait l'objet d'une ellipse narrative, ce qui invite le lecteur à contribuer par ses interprétations pour remplir les vides narratifs pratiqués par Jean Giono.

L'errance dans ces *Chroniques* romanesques de Giono est dite tragique parce qu'elle opère, dans la plupart des cas, selon un mécanisme difficile à concevoir et qui consiste à inciter, voire à piéger, les personnages à aller à la recherche de leur fin tragique tout en les poussant, comme par une malédiction cachée et une logique floue, dans un engrenage infernal où ils s'engagent, presque de leur propre gré, pour se trouver ensuite emprisonnés et traqués dans ce dédale inextricable. Aucun fil d'Ariane n'est tendu à ces personnages à teneur sacrificielle, aucune issue de secours possible, le fin mot est prononcé dès le début de leur première action, de leur première errance. M.V s'engage, sans raisons

patentes, dans une série de meurtres inexplicables ; Langlois, aidé par les autres villageois, le traque et le tue ; ce dernier se tue à la fin du roman pour éviter de devenir un autre tueur en série. Une unique image semble condamner une grande partie des personnages des *Chroniques* gioniennes, et qui est presque omniprésente comme une hantise existentielle dans presque toutes les œuvres de l'après-guerre de Jean Giono, c'est cette attraction chromatique endiablée de « *ces belles taches de sang frais sur la neige vierge*[144] *» (*p.464).

Ce motif de la filature ne se limite pas à une seule des *Chroniques* de Jean Giono, il se déploie largement dans l'espace textuel des œuvres en question comme c'est le cas de la dernière des cinq chroniques, objet de notre étude, *Le Moulin de Pologne.* Le narrateur se lance dans une poursuite studieuse et assidue mais en catimini pour découvrir, comme toutes les figures de fouineurs et de voyeuristes dont regorge à profusion l'œuvre gionienne, les projets discrets de Julie[145]. L'arrivée de cette dernière chez M.Joseph, l'un des personnages essentiels de cette chronique, met le narrateur dans un état de sidération et d'ébahissement intense. Le narrateur se trouve, suite à cette rencontre inouïe, médusé et pétrifié : « *j'étais hypnotisé par des évènements si imprévus »* (p.710). Pourtant, cet état d'étonnement total où se trouve le narrateur suite à cette découverte ne l'empêche quand même pas de savourer avec plaisir intense « *ce spectacle »* (p.711).

[144] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.464.

[145] Giono, Jean, *ORC*, tome V, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, pp.709-712.

Pour ce dernier, comme pour la plupart des personnages fureteurs qui meublent ces chroniques romanesques, le motif du regard est d'une importance grandiose et impériale, c'est ce qui motive peut-être le choix d'une certaine écriture visuelle chez Jean Giono comme nous allons le montrer ultérieurement. La *libido sciendi*, cette curiosité vaine comme la définit Saint-Augustin, est, à vrai dire, une obsession jouissive des personnages gioniens. Le narrateur en question considère qu'« *il faut croire que le danger est une fontaine de jouvence »* (pp.710-711). Fouiner dans la vie des autres discrètement est une passion vorace qui pourchasse ces personnages condamnés à l'ennui éternel et à la recherche de succédanés même furtifs ou parfois insignes, futiles ou tellement utiles, pour remédier au vide qui les transperce du fond en comble. Ce narrateur du *Moulin de Pologne,* qui ne diffère en aucune façon des autres villageois de ce milieu enclavé et désertique, trouve dans la spectacularisation de la tragédie des autres son unique raison d'être et sa seule source intarissable de jouissance et de régénérescence au moins dans sa dimension symbolique. Ce narrateur qui flamboie l'horizon d'attente du lecteur en avouant à la fin de cette chronique qu'il est « *bossu »* (p.753)*,* avoue à la fin de cette filature qu'il réussit à « *escalader le mur* » pour mieux s'approcher et rapporter ce qui se passe entre Julie et l'énigmatique M. Joseph.

L'errance tragique ne se limite pas assurément à ce motif de la filature, elle se manifeste aussi et de manière si remarquable par le leitmotiv de la fuite. Fuir son destin pour aller directement à sa rencontre, ce schéma œdipien mis en œuvre par l'un des premiers dramaturges de la tragédie grecque, Sophocle ici, se reproduit selon diverses modalités dans l'œuvre gionienne, notamment dans ce Moulin *de Pologne :*

> Voilà des gens qui savaient lutter victorieusement contre le destin. Ils avaient raison, il n'y avait qu'un remède : la fuite. Et d'ailleurs pour fuir, désormais, on avait les chemins de fer (…). Ils périrent dans la catastrophe du train.(p.669).

L'errance s'avère, de cette manière, un remède contre le destin, ou au moins, c'est ce que le narrateur du *Moulin de Pologne*, et certaines gens croient, peut-être à tort. La fuite devant le destin se donne ainsi comme une échappatoire capable de fournir aux personnages frappés par la fatalité et la malédiction héréditaire, comme dans les tragédies de l'Antiquité grecque, un des moyens pour évincer vainement un destin qui les poursuit malgré tous leurs efforts de le fuir. Cette vanité de la fuite se réalise *illico presto,* notamment puisque les fuyards trouvent le meilleur chemin, comme par ironie du sort, pour aller à la rencontre d'un destin qu'ils tentent vainement de fuir.

La fuite devant son destin ramène directement, et par le chemin le plus court en quelque sorte, vers la perte de leur vie. Les personnages, essentiellement du *Moulin,* les Coste et tous ceux qui gravitent dans leur champ magnétique miné par la mort, « *périrent dans la catastrophe du train ».* Le remède recherché et souhaité comme étant un subterfuge salvateur et salutaire se trouve être, en même temps et subitement, notons ici l'emploi très significatif du passé simple, le piège qui ne peut que resserrer le cerceau de la mort subite autour du cou de ces personnages. Le destin semble tendre un de ses pièges qui condamnent vitement le sort de ces personnages et les conduit aveuglément vers leur fin prédéterminée.

Le chemin est tracé d'avance, les personnages tragiques du *Moulin* ne font que suivre inconsciemment, semble-t-il la voie la plus courte pour aller à sa rencontre. Le nœud se resserre au fur et à mesure que ces

personnages s'approchent de leur fin. Ces derniers se jettent les yeux ouverts sur la première occasion qui doit forcer l'intensité des tenailles pour les conduire comme des galériens vers cette guillotine acharnée et vorace que décrit Victor Hugo dans son roman *Quatre-vingt-treize.* Les chemins sont multiples et les cas de figure de la mort varient d'un personnage à l'autre pour amener ces condamnés à mort vers leur fin unique, à savoir la mort certaine et tragique. L'errance qui se donne d'abord comme un itinéraire salutaire finit par être cette barque mythologique qui sert de moyen de passage vers l'Achéron. L'errance *in fine* se transforme subrepticement en une sorte de psychopompe qui mène les personnages vers destination finale.

L'errance devient, en outre, un miroir aux alouettes qui trompe les personnages en les attirant et en les fascinant en vue de les engouffrer dans un précipice insondable. L'espace des cinq chroniques, objet de notre étude, se transforme en une toile d'araignée qui ne cesse de tirer vers elle, comme par une force magnétique impitoyable, les forces agissantes de ces récits, c'est-à-dire tous ces personnages errants qui quêtent un certain absolu qui ne se réalise que par une mort tragique. Cet espace sirupeux devient un champ de prédation où les personnages errants se précipitent dans une glue infernale qui inhibe toute tentative ou tentation de fuir. La vie de ces errants trimardeurs et vadrouilleurs ressemble à cette image shakespearienne qui résume l'existence de l'humanité présentée par cet emblème de la tragédie moderne que constitue Shakespeare. Ce dernier étale cette situation tragique mais aussi absurde de l'humanité quand il écrit dans son *Macbeth*[146] *:*

[146] Shakespeare, William, *Macbeth,* traduction de Pierre Jean Jouve, *Paris*, GF, 2006, p.271.

La vie n'est qu'une ombre en marche, un pauvre acteur
Qui s'agite pendant une heure sur la scène
Et alors on l'entend plus ; c'est un récit
Conté par un idiot, plein de son et de furie,
Ne signifiant rien (V.5).

Macbeth présente sous forme d'une concision frappante l'essence de la vie humaine. L'emploi de la négation restrictive et du verbe « être » à valeur définitoire semblent claquemurer la vie dans des limites nettement resserrées jusqu'à l'asphyxie.

Le caractère sombre, et surtout illusoire, de cette vie tragique se manifeste foncièrement par cette métaphore ténébreuse et fantomatique de l'ombre sans lumière. La vie devient une sorte de silhouette macabre en mouvement qui évolue irrémédiablement vers sa fin. Le rôle de l'homme, et du personnage tragique spécialement, est rapproché des agitations et des actions vaines d'un acteur au théâtre qui ne dispose que d'un intervalle temporel si mince pour passer sur scène. La théâtralité, voire le tragique d'essence théâtrale, de ces propos de Macbeth, place l'homme dans cette conception du *theatrum mundi* chère à Shakespeare. Le monde des humains se donne exclusivement dans cette conception de l'existence comme étant un théâtre où les hommes font une entrée et une sortie après avoir fini de jouer le rôle qui leur est octroyé. Shakespeare investit cette conception du monde dans un bon nombre de ses pièces, notamment les tragédies qui sont devenues par la suite comme origines d'un ensemble de mythes littéraires.

Le non-sens de cette vie, selon la vision tragique du monde, retrouve une place remarquable aussi dans cette œuvre gionienne submergée dans le tragique. Léonce, un des personnages qui a côtoyé la famille des Coste, le parangon de la malédiction tragique dans *Le Moulin*

de Pologne, se lance dans une course acharnée pour aller à la rencontre de son destin. Le narrateur recourt au récit pour relater cette précipitation vers le précipice infernal étonnamment envié par ce personnage tragique à la fin du roman :« *Léonce y était en ce moment même, en train de louer une voiture rapide avec laquelle il se proposait la station de voie ferrée » (p.750)*.

L'épithète caractérisant la voiture indique si besoin est jusqu'à quel point ces personnages tragiques ont hâte d'aller à la rencontre d'un destin qui doit les accueillir, les cueillir avec une immense joie. Cette voiture louée nous rappelle la barque, une autre fois encore, dont se sert Charon, dans la mythologie grecque, pour transporter les âmes des défunts. Ce grand voyage que constitue la mort est le sort de tous ces errants qui parcourent tous les espaces boisés ou désertiques dans un intervalle de temps qui leur est consacré avant d'atteindre leur terme catastrophique.

L'image de la condition humaine saupoudre et parsème l'espace littéraire des cinq chroniques gioniennes à travers ces diverses représentations mythiques, littéraires et philosophiques. L'espace littéraire gionien est traversé amplement par cette errance tragique qui retrace l'itinéraire fatal des personnages errants. La présence de la voie ferrée avec une fréquence remarquable dans *Le Moulin de Pologne* rappelle souvent cette image de la machine, produit de la modernité, qui ne cesse de s'alimenter du sang humain et qui broie sauvagement sa chair et ses os avant de le moudre entièrement et le transformer en un amas de morceaux éparpillés dans les chroniques gioniennes. Des corps mutilés, brisés et accidentés meublent le décorum de cet espace romanesque saignant.

Cette présence incontournable de l'errance tragique dans l'œuvre gionienne, et surtout dans ses chroniques romanesques, figurent dans l'ensemble des travaux des spécialistes de Jean Giono. En effet, Henri Godard[147] note que pour certains gioniens :

> Le seul Giono véritable est pour eux celui d'après la guerre, un Giono noir, sans illusion, tragique, mais sachant trouver dans l'humour la force de regarder en face cette vérité tragique du monde et de l'homme .

Le tragique gionien, causé probablement par l'expérience désastreuse de la guerre, est sans conteste. Le tragique, dans ce sens provient en quelque sorte de prime abord de l'existence de l'auteur lui-même avant de se propager de manière endémique dans la plus grande partie de ses œuvres de l'après-guerre. Le monde des hommes transmet, comme par contagion, son sentiment tragique aux hommes du monde. Ces derniers se trouvent dans l'obligation de faire de ce tragique leur mode de vie qu'ils doivent accepter sans réticence aucune pour pouvoir se réaliser.

Ce mode de vie tragique qui impose ses lois inébranlables à l'ensemble des personnages gioniens ne se concrétise pas souvent sans une certaine joie paradoxale qui accompagne toute quête d'un absolu fugace de ces êtres tragiques. C'est dans le même sens qu'Henri Godard confirme, quelques lignes plus tard, que *« dans le tragique gionien, la terreur n'est jamais loin de la joie »*[148]. La terreur et la joie se réunissent dans une dichotomie antinomique et métonymique, l'une contenant dialectiquement en filigrane l'autre, pour fixer le sort de l'humanité endeuillée et fêtarde. La mort des personnages est souvent accompagnée d'une aigreur et d'une gaieté inédite, d'une laideur et d'une beauté

[147] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre,* Paris, Gallimard, 1995, p.12.
[148] *Ibid*. p.39.

excentriques qui ne cessent de jalonner ce chemin initiatique de la chasse au bonheur qui galvanisent et attisent la passion démesurée des personnages gioniens pour la vie et pour la mort.

La terreur et la douleur s'accompagnent d'une violence inouïe et d'une cruauté indicible liées essentiellement à ce mode de vie des personnages errants, c'est ce que souligne Dominique Grosse[149] quand il précise que « *La violence s'exerce dans l'errance, c'est-à-dire dans une quête spatiale mais qui souvent s'étend à une quête métaphysique ».* Cette errance tragique intimement liée à des rencontres hasardeuses et souvent fatales facilite la composition de tandems de choc sous forme de couples d'amis, d'amants ou de frères qui finissent leur parcours par des meurtres d'une cruauté démesurée. Cette violence inhérente à ce type de petite société s'effectue certes dans un mouvement perpétuel qui pousse résolument ces hommes vers une quête qui relève d'un ordre transcendant, celui de l'essentiel, de l'absolu inaccessible et indicible. Il y a, de la part de ces errants tragiques, une tendance propulsive et impulsive d'un manque difficile à satisfaire et d'un désir outré d'une essence qui échappe souvent à la compréhension et des personnages et des lecteurs. Ces personnages en mouvement pérenne peinent à trouver un sens à leur vie ennuyeuse, ce qui les incite à s'engager dans une lutte titanesque contre le néant et finit par les amener à découvrir dans la fin tragique le fin mot de leur existence empirée.

Cette quête métaphysique répond en écho à un certain vide qui comble la vie des personnages comme le souligne avec force et justesse Dominique Grosse[150] pour expliquer cette transe intense qui est le propre des errants tragiques en précisant que *« Ce que dénonce Giono, c'est*

[149] Grosse, Dominique, *Jean Giono violence et création,* Paris, L'Harmattan, 2003, p.66.
[150] *Ibid.,* p.87.

moins l'existence du vide qui habite l'homme que l'incapacité de l'homme à combler ce vide ».

Le vide de l'existence se donne ainsi comme presque une évidence qui caractérise la condition humaine, c'est ce qui incite Jean Giono à insister sur cette impuissance de l'homme devant cette réalité existentielle affreuse de l'humanité. L'homme se trouve, de cette manière, désarmé devant une force qui le dépasse largement et contre laquelle il ne peut que céder. La question essentielle, selon le romancier, demeure effectivement, comment combler ce vide qui imprègne avec force cette existence humaine ? Répondre à cette question qui taraude l'esprit des personnages gioniens les amène à la recherche d'un ensemble de voies qui doivent les conduire vers un idéal, d'où cette exigence ontologique de l'errance. C'est ce qui explique, en effet, le fait que la plus grande partie de ces personnages se trouvent sur des chemins de l'aventure pour aller à la recherche d'un soi perdu et difficilement récupérable.

Cette quête se transforme en odyssée épineuse et périlleuse qui conduit vers l'irrémédiable. La mort s'inscrit, par conséquent, dans l'essence même de l'existence des personnages. Ces derniers se trouvent condamnés à l'errance et à la quête d'un absolu qui finit par leur mort ou celle de leurs compagnons de route. On dirait que la recherche de cet absolu est en quelque sorte réciproque, autrement dit, chaque personnage, se trouve à un certain moment de sa vie possédé par ce désir insatiable d'aller à la recherche d'une forme de plénitude qu'il croit trouver dans la rencontre souvent hasardeuse d'une autre entité humaine qu'il prend pour sa proie sacrificielle. L'autre personnage rencontré se trouve dans la même hantise, c'est-à-dire qu'il aspire lui-aussi à la rencontre de cet Autre qui doit lui permettre de combler son vide existentiel. La rencontre se fait

souvent dans des espaces désertés et dans un temps dominé par l'ennui fatal.

Les retrouvailles avec cet Autre semblent presque prédestinées et contraignantes. Chaque personnage prend son chemin, sans raison vraiment manifeste, et commence sa recherche en parcourant des espaces et des temps morbides et meurtriers. C'est dans ce sens que L'artiste et le narrateur des *Grands chemins* se rencontrent sans se connaître avant de nouer des relations d'amitié globalement univoque. Leur amitié finit par le meurtre de l'Artiste par le narrateur.

Thérèse des *Âmes fortes* fuit le Château de Percy où elle travaillait pour accompagner Firmin qu'elle désire épouser, leur chemin les mène, après quelques moments d'égarement spatial, vers les Numance. La rencontre des deux couples finit par la mort de M. Numance, la disparition mystérieuse de sa femme et le meurtre de Firmin par Thérèse. Cette dernière, comme le narrateur des *Grands Chemins,* sortent indemnes de cette expérience existentielle atroce. Le choix de la forme dialogique des *Âmes fortes* justifie, en quelque sorte, l'échappatoire réalisée par Thérèse puisqu'elle se charge de raconter, en alternance avec ce que Giono appelle la Voix du Contre, une autre femme moins âgée que l'héroïne, le déroulement chronologique des évènements de sa vie. C'est par son truchement que le récit des aventures de Thérèse trouve enfin la possibilité d'exister suite à une veillée du corps du pauvre Albert. La vie de Thérèse trouve, en quelque sorte, sa raison d'être et de continuer d'exister, dans la naissance des récits des vieilles femmes qui veillent le corps du mort.

Par contre, la survie du Narrateur des *Grands Chemins* trouve sa justification dans la continuité des aventures et dans l'éternité du récit puisque c'est ce dernier qui se charge, lui-aussi comme Thérèse, de donner naissance et vie au récit de cette chronique gionienne. On dirait que le

récit est en quelque sorte salvateur puisqu'il permet dans la logique gionienne d'accorder souvent plus de chance de vie au personnage qui doit prendre en charge la relation des faits vécus lors des pérégrinations tragiques des autres personnages.

L'errance se présente essentiellement comme un motif de l'écriture gionienne, une manière de combler le vide existentiel non seulement de ses personnages dévorés de quête d'absolu confus, mais une manière aussi de ramener le lecteur des *Chroniques* de Jean Giono à combler son propre vide ontologique. Le lecteur doit trouver dans son acte de lecture cet absolu recherché avidement par les personnages qui meublent les récits gioniens. La lecture remplace l'aventure, comme le souligne Marcel Neveux[151] :

> Car on ne possède pas le monde en le parcourant point par point. On ne le possède qu'à la condition de le faire venir à soi pour le piéger dans des livres.

Le romancier et le lecteur s'instaurent ainsi en deux entités qui trouvent leur plaisir, voire leur raison d'être, dans le fait de piéger les personnages dans des histoires d'errance tragique que l'un écrit et l'autre consomme pour échapper à cette viduité, voire vacuité inhérente à la condition humaine.

L'errance, à travers ce dernier propos, n'est pas essentiellement spatiale ou temporelle puisque la possession du monde dans le sens de lui trouver un sens ne se trouve pas, de manière foncière, dans la dynamique incessante et répétitive des espaces parcourus mais plutôt dans ce mouvement itinérant à l'intérieur des livres. Tout le travail que doivent effectuer le romancier et le lecteur ensemble est dans cette recherche de

[151] Neveux, Marcel*, Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Paris, Éditions du Rocher, 1990, p.VI.

l'imaginaire et du fictif. La valeur du travail romanesque est, dans cette perspective, cachée dans cette autre quête d'un monde fictionnel emboîtée, comme par effet de magie, à l'intérieur de cette boîte de pandore que constituent les Chroniques gioniennes. Le lecteur est appelé à desserrer ces tissus constitutifs du dédale scripturaire que propose le romancier. Cette découverte lectorale ne peut réussir que lorsque le lecteur dispose d'une curiosité intellectuelle pour aller vers cette sérendipité, c'est-à-dire vers cet art de trouver ce que l'on ne cherchait pas, ce qui exige une prédisposition à aller à la découverte hasardeuse d'un monde tissé par les fictions crées par le romancier.

Les turpitudes de l'existence humaine invitent le lecteur des récits gioniens à suivre les divers chemins d'un monde chimérique enraciné dans le réel que lui propose le romancier. Cette attraction du monde fictif semble trouver sa justification dans ce propos de Jean-Jacques Rousseau[152] qui constate que :

> Le pays des chimères est en ce monde le seul digne d'être habité, et tel est le néant des choses humaines, qu'hors l'être existant par lui-même, il n'y a rien de beau que ce qui n'est pas.

Les personnages gioniens errants semblent trouver dans ce propos rousseauiste, semble-t-il, leur raison d'exister. En effet, le néant qui oblitère leur existence romanesque ou réelle les pousse forcément à aller à la quête d'un monde autre que le leur pour tenter de mieux échapper aux vicissitudes exténuantes de leur existence insensée. La recherche de la beauté, même dans la laideur du mal et de la mort, exhorte ces personnages vagabonds à vouloir trouver un monde « *digne d'être habité »,* qui doit

[152] Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la nouvelle Héloïse,* Paris, Flammarion, 1967, Partie VI, Lettre VIII, p.528.

supplanter leur propre monde plein d'ennui et de vacuité. C'est ce monde fruit de l'imagination du romancier que ces personnages gioniens et le lecteur trouvent comme unique issue pour sentir une certaine plénitude qui semble manquer à leur monde réel et répulsif.

L'errance tragique est donnée, de cet angle de vue, comme une échappatoire obligatoire pour détourner l'ennui caractérisant le monde réel, mais pour aller vers un monde de divertissement mortifère qui guette ces personnages gioniens. Le lecteur se trouve en présence d'un monde imaginaire meublé par des personnages errant infiniment dans les espaces et des temps qui doivent les amener souvent vers leur fin, dans le sens téléologique et biologique.

Cette quête incessante de l'idéal et du beau ne peut se réaliser que par le choix d'une écriture romanesque qui dépasse les seules limites du récit écrit ou raconté vers une un monde scripturaire où tous les autres arts sont appelés à intervenir pour répondre efficacement à cette soif inaltérable et inextinguible d'un absolu difficile à cerner parfois. Cette quête insatiable du beau, dans le sens large du terme, implique, à notre sens, le recours conscient ou inconscient à l'intermédialité comme procédé d'écriture et comme choix esthétique, d'où la pertinence d'une étude, qui ne se veut pas vraiment exhaustive, de cet axe de pertinence que constitue l'écriture visuelle et intermédiale.

Chapitre 3 : L'intermédialité au service du tragique

Pour tenter de mieux éclaircir cet axe de pertinence qu'est l'intermédialité, nous serons amené, dans une première réflexion à essayer de revenir sur le parcours conceptuel, voire la genèse de ce procédé d'écriture pour discerner et déceler ses sens et ses nuances. Cette entreprise de conceptualisation et cette tentative de définition nous dirigera vers la recherche des motivations qui peuvent inciter à exiger le soutien enrichissant de cette approche que constitue l'intermédialité , autrement dit, à essayer de dégager autant que possible la nécessité de ce concept dans l'écriture gionienne ; avant d'aboutir, par la force du raisonnement, à examiner un des concepts largement mis en valeur par Jean Giono, à savoir l'opéra-bouffe comme constituant emblématique de la pratique scripturaire gionienne.

3-1. L'intermédialité : sens et nuances

Il est temps, semble-t-il, de retracer l'histoire de l'intermédialité, ses origines possibles et ses sens souvent imbriqués et alambiqués qui imposent un ensemble de nuances théoriques pour pouvoir la distinguer des autres champs d'étude qui lui sont, conceptuellement, asymptotiques.

Le travail sur l'intertextualité ne date pas d'aujourd'hui. En effet, Anne Claire Guignoux[153]retrace, avec pertinence, l'« histoire de l'intertextualité » en se basant sur les études illustres qui ont donné naissance et évolution de ce concept. Les travaux de Mikhail Bakhtine[154] [155], Julia Kristeva[156] et autres fondateurs de l'intertextualité

[153] Guignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité,* Paris, Ellipses, 2005, pp5-51.
[154] Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Tel Gallimard, 1973, pp.295-300.

[155] Bakhtine, Mikhail, *Esthétique de la création verbale,* Paris, Tel Gallimard, 1984, p.193.
[156] Kristeva, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969, pp.52-53.

constituent la base de cette entreprise synthétique élaborée par Anne marie Guignoux. Cette dernière met l'accent sur les diverses étapes et le parcours conceptuel de l'intertextualité. Il s'agit d'une quête essentielle sur la genèse et l'évolution de ce concept riche et enrichissant que constitue l'intertextualité. Elle est née en 1967 suite à « un *néologisme de Julia Kristeva »*[157]. Cette élaboration du concept en question trouve ses origines dans le *dialogisme* tel qu'il a été conceptualisé par Mikhaïl Bakhtine dans les deux références citées ci-dessous.

L'intertextualité, étant un concept polysémique, présente quelques confusions certes ; mais, la plupart de ces études insistent sur les rapports explicites ou implicites qu'un texte, essentiellement littéraire, peut entretenir avec d'autres textes. Cette reprise de fragments ou de mots d'un texte précédent dans un texte qui lui est ultérieur fait allusion à l'intertextualité. Ces rapports enregistrés entre les textes peuvent renvoyer soit à des textes du même auteur ou bien, plus particulièrement et souvent, à d'autres textes d'autres auteurs anciens ou contemporains. Une œuvre littéraire se trouve ainsi meublée par un ensemble de renvois directs ou indirects à d'autres textes littéraires, historiques, philosophiques, mythiques, poétiques…. La présence de ces traces, déclarées ou non de la part de l'auteur qui pratique l'intertextualité comme précédé d'écriture, implique automatiquement un acte de lecture réfléchi de la part du lecteur. Cette lecture participative et dynamique d'une œuvre à la lumière d'autres œuvres exige une culture littéraire et philosophique, et parfois même artistique aussi bien de l'auteur que du lecteur. Une culture artistique

[157] Guignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité,* Paris, Ellipses, 2005, p.5.

est aussi prise en considération, notamment puisque l'intertextualité peut se faire parfois avec des références picturales, musicales ou cinématographiques.

Il est vrai que l'intertextualité ne prend en considération dans son sens le plus étroit que des renvois textuels ; mais, il est parfois possible de retrouver certaines traces de renvois qui dépassent ce qui est textuel vers ce qui purement artistique. L'intertextualité, dans ce sens étroit, exige un certain élargissement, ce qui explique par la suite le recours à l'intermédialité qui a pour objectif d'intégrer tous les médiums possibles que ce soient textuels ou artistiques.

L'intertextualité peut prendre plusieurs formes, notamment dans les textes littéraires. Il est temps de souligner, au moins de passage, que la pratique intertextuelle est largement antérieure à l'élaboration du concept en question. Dans ce sens, nous pouvons citer, juste à titre d'exemple et sans nullement vouloir être exhaustif, le cas des *Essais* de Montaigne vers la fin du XVIème siècle. Cette œuvre monumentale aussi bien au niveau de la forme que du contenu, au niveau à la fois quantitatif que qualitatif, se trouve archipleine de citations et de renvois qui trouvent leurs origines dans la littérature et la philosophie gréco-romaine au sens large des deux termes philosophie et littérature. Cette œuvre colossale de Montaigne regorge de renvois multiples à la culture antique. Certes, le terme « intertextualité » ne s'élabore, comme déjà souligné ci-dessus que vers la deuxième moitié du XXème siècle, mais la pratique en elle-même est déjà en vogue dès l'antiquité grecque et romaine, les travaux de Virgile, notamment *L'Enéide* annonce la pratique de cette intertextualité avant la lettre.

La pratique de l'intertextualité peut, comme souligné ci-dessus, prendre plusieurs formes. Effectivement, Anne Marie Guignoux[158] expose certaines pratiques à l'instar de la citation reprise entre guillemets, la citation inachevée, le commentaire… De même, Jean-Paul Pilorget[159], qui effectue un grand travail sur la pratique intertextuelle dans l'œuvre de Jean Giono, insiste sur les diverses formes employées par ce dernier dans sa pratique intertextuelle. Ces diverses formes peuvent aller de la citation en bonne et due forme à la citation cachée en passant par les épigraphes, la citation des noms des auteurs ou des titres d'œuvres qui influencent l'écriture gionienne. Cette étude considérable de Pilorget peut être considérée comme une référence indéniable dans ce sens. Nous n'allons pas reprendre les éléments mis en valeur dans ce travail consistant même si cette étude en question ne s'est pas focalisée uniquement et essentiellement sur les *Chroniques* romanesques de Jean Giono, objet de notre recherche, ce qui nous amène, malgré la qualité incontestable de cette entreprise de Pilorget, à faire des allusions souvent hâtives à certaines pratiques intertextuelles mises en œuvre surtout dans les cinq chroniques qui constituent notre corpus.

Cette multiplicité formelle des manifestations intertextuelles peut à la fois être enrichissante et banalisante du fait que, comme le soulignent Alain Viala dans son *Dictionnaire du littéraire*[160], « *à partir des années 1970, « intertexte » et « intertextualité » deviennent des mots passe-partout, c'est bien parce qu'ils échappent à tout consensus ».* L'élasticité sémantique de l'intertextualité inscrit de cette

[158] Guignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité,* Paris, Ellipses, 2005, pp53-82.
[159] Pilorget, Jean-Paul, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono, intertextualité et art romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006, pp50-141.
[160] Viala, Alain et al, *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, pp.392-394.

manière une certaine porosité dans sa conception et son déchiffrement de la part du lecteur au point de pouvoir considérer parfois tout texte, toute œuvre surtout fictionnelle comme n'étant qu'une imitation pure et simple ou une forme de plagiat flagrant qui submergent les œuvres ultérieures et les privent de toute authenticité, voire de toute légitimité. Cette position fâcheuse dénigre par-là le travail créateur et fondateur des auteurs qui ont recours consciemment ou inconsciemment à la pratique de l'intertextualité. Tenter de fixer l'originalité et la créativité littéraires d'une œuvre, si ce n'est de toutes les œuvres littéraires, selon la part qu'occupent les références intertextuelles serait une entreprise vaine et peut-être même vaniteuse.

Pourtant, ce dénigrement de la pratique intertextuelle ne semble pas capable de résister devant le caractère hétérogène de toutes les œuvres de fiction puisque les télescopages mythologiques, thématiques, philosophiques ou formels s'ancrent inlassablement dans la production littéraire. Cette hétérogénéité et cette interdiscursivité qui caractérisent l'œuvre littéraire en général se trouvent communément admises notamment puisque la pratique intertextuelle se constitue souvent en une sorte de transformation et de transposition du/des texte(s) source(s) qui ont pour objectif d'établir

> Des relations de coprésence (regroupant la citation, la référence, l'allusion et le plagiat, soit diverses formes d'insertion d'un texte dans un autre) et des relations de dérivation (regroupant la parodie et le pastiche qui supposent un travail de réécriture sur le texte inséré)[161].

[161] Viala, Alain et al, *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, pp.392-394.

Alain Viala et les autres auteurs de ce *Dictionnaire du littéraire* reprennent les diverses formes intertextuelles qui se divisent globalement en des relations d'insertion directe et de coprésence ou bien en des relations de réécriture dérivationnelle qui tend à changer souvent le genre du texte original ou bien d'opérer par la voie d'une pratique qui transforme le ton adopté par l'auteur premier pour des raisons bien précises. Le travail de « *la seconde main* »[162], pour reprendre le titre d'une référence incontournable d'Antoine Compagnon qui considère la pratique intertextuelle comme étant l'origine d'un plaisir intense et enfantin du « *découper -coller* » inhérent à tout acte de lecture, se transforme essentiellement en une activité ludique et réjouissante de la lecture-écriture. Il n'est pas question d'une répétition aléatoire et insensée mais d'un acte de création littéraire qui accorde aux fragments mis en œuvre d'autres valeurs stylistiques et thématiques différentes et fructueuses.

Dans le but de nuancer et de mieux éclaircir ces relations intertextuelles qui semblent parfois receler certaines ambiguïtés, Gérard Genette présente une typologie assez large et plus au moins détaillée de ces relations que les œuvres ou les productions textuelles fictionnelles peuvent entretenir. Il expose, dans ce sens, « *cinq types de relations transtextuelles* »[163], à savoir, « *l'intertextualité* », « *paratexte* », « *métatextualité* », « *architextualité* » et « *hypertextualité* ». Cette taxinomie des pratiques transtextuelles permet à Genette de prime abord de dépasser certaines restrictions conceptuelles liées au seul emploi de l'intertextualité qui se transforme en un mot-valise applicable dans toutes les situations d'hétérogénéité

[162] Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation,* Paris, seuil, 1979, p.20.
[163] Genette, Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982, pp.7-14.

discursive. En deuxième lieu, l'apport incontestable de cette typologie généttienne est d'amener le lecteur à bien distinguer un ensemble de pratiques scripturaires en recourant à un ensemble de traits distinctifs facilitant le passage d'une forme transtextuelle à une autre. Cette tentative de discernement conceptuel et méthodologique est rendue possible par le choix d'un terme englobant presque toutes les pratiques, « *la transtextualité »,* qu'il définit comme étant « *une transcendance textuelle du texte ».* C'est un concept qui dénote, selon le même auteur, « *tout ce qui le (texte) met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ».*

La portée totalisante de la définition cherche une visée inclusive pour n'exclure aucune pratique scripturaire qui met en relation des textes différents avec un ou d'autres textes. Toute relation entre textes se trouve intégrée dans ce concept de transtextualité, mais, à l'intérieur de ce tout absorbant, Genette opère un ensemble de pratiques singulières et distinctes par leur objet et leur mise en œuvre. Cette distinction pertinente et opérationnelle incite l'auteur du *Palimpsestes* à focaliser son travail sur ce qu'il considère le « *quatrième type de transtextualité »,* à savoir l'« *hypertextualité »*[164] qu'il définit dans les termes suivants *:*

> J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que l'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire .

Le recours à la métaphore de la greffe qui renvoie à la transplantation d'un élément plus au moins intrus dans un corps amène

[164] *Op.cit*. pp.12-14.

Genette à caractériser cette pratique transtextuelle comme étant une « *transformation ».* Il y a donc un changement qui est opéré aussi bien au niveau de l'élément apporté, l'hypotexte, qu'au niveau du corps accueillant, l'hypertexte. La greffe accorde, en plus, un sens d'enrichissement, de variation, d'ajout, de transformation de l'hypertexte et de l'hypotexte. La vie du texte premier comme celle du texte second sont en quelque sorte interdépendantes. La métaphore agricole favorise cette régénérescence mutuelle des deux textes, ce qui valorise en termes d'égalité au moins les deux auteurs des deux textes. Cette distinction définitoire qui met en valeur l'hypertextualité se fortifie par la négation présente dans ce propos de Genette qui exclut le cas du « *commentaire ».*

Ce parcours conceptuel et historique de l'intertextualité qui commence par le dialogisme et la polyphonie Bakhténiens avant d'arriver à la transtextualité généttienne, en passant par les évolutions apportées par Julia Kristeva, Roland Barthes, Michael Riffaterre, et d'autres poéticiens et formalistes, semble amener à un autre champ d'étude plus large qu'est l'intermédialité, ce qui justifie notre choix de cet axe de pertinence comme le définissent ses précurseurs, notamment Eric Méchoulan et Jürgen Müller.

Ce dernier met en rapport l'intertextualité et l'intermédialité[165] quand il précise qu' « *il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité, mais la première servait exclusivement à décrire des textes écrits ».* L'auteur précise le domaine d'action de l'intertextualité, à savoir, les rapports que les textes écrits entretiennent entre eux. Ce qui signifie que son domaine

[165] Müller, Jürgen, « *l'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », in Cinéma et intermédialité,* vol 10, n°2et 3, printemps 2000, p.106.

est en quelque sorte restreint puisqu'elle ne doit s'intéresser globalement qu'aux textes écrits. Cela dit, l'intermédialité se veut un champ d'étude qui doit élargir ses centres d'intérêt vers d'autres médiums autres que le texte écrit, notamment puisque l'arrivée de l'audiovisuel, et des arts de la monstration en général tels que le cinéma, la peinture, le théâtre, la photographie, etc. influence manifestement la production littéraire en général, et la production romanesque en particulier. L'intermédialité agit, dans ce sens, à l'intérieur de cette production romanesque qui prend en considération les autres arts et focalise son domaine d'intérêt sur la présence explicite ou implicite de tous ces arts dans la littérature en général. Il est question donc de ces rapports enrichissants que la littérature tisse avec les autres médiums, ce qui enrichit et fortifie cette hybridité et cette hétérogénéité dont se servent le texte littéraire, de manière volontaire ou involontaire, pour dépasser ses propres crises.

L'intermédialité ne se constitue pas comme un champ d'étude et d'analyse bien cerné puisque ce concept, selon le même auteur, se caractérise par un certain « *dynamisme* » qui « *doit nous garder de tout système qui serait prématurément fermé »*[166]. L'intermédialité ne doit pas être considérée comme un champ d'étude clos sur lui-même vu l'extension et l'évolution incessantes et innovantes des autres médiums.

Pour essayer de mieux cerner le domaine de l'intermédialité, Bernard Guelton[167]souligne avec précision que cette dernière

[166] *Op.cit*. p.107.
[167] Guelton, Bernard, *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2013, pp.12-13.

> engage le rapport au moins entre deux médias. La notion de « média » est à considérer, non pas au sens de « mass média » (presse, radio, télévision…), mais de supports sémiotiques pour les œuvres artistiques .

L'intermédialité se définit, selon la même source, comme une méthode d'analyse qui doit prendre en considération le caractère hybride et hétérogène de l'œuvre artistique généralement, et de l'œuvre littéraire essentiellement. Il s'agit au fait de trouver la présence et les traces de ces « *supports sémiotiques »* insérés et investis dans le texte littéraire. Ce dernier se transforme, de cette manière, selon le même auteur, en un « *mixed media »* où sont intégrés et mis en œuvre plusieurs médias.

Cette hybridation de l'œuvre littéraire à travers la présence d'autres médiums doit amener le lecteur à s'interroger sur l'apport sémantique et significatif de ce croisement d'arts et de supports autres que le textuel. Il s'agit effectivement d'interroger cette « *rencontre entre des modes de signification possédant leurs propres caractéristiques* ». Les apports enrichissants de ces supports sur le plan de la signification de l'œuvre littéraire constituent un des centres d'intérêt les plus consistants de cette approche intermédiale. Les rapports entre l'image et le texte constituent l'essence primordiale de cette approche pluridisciplinaire qui tente le plus que possible de dégager la richesse aussi bien esthétique, poétique, sémantique, formelle et philosophique du support littéraire.

L'intermédialité trouve sa pertinence dans la fiction, ce qui incite le même auteur[168] à distinguer entre « *les fictions canoniques »,*

[168] *Op. cit*. pp.14-15.

notamment la littérature et le cinéma dans leur sens le plus large, et « *les fictions artistiques* » qui englobent tous les autres arts. La fiction se distingue, selon le même auteur, par trois dimensions essentielles, premièrement, « *la simulation, la dissimulation et le mensonge* » littéraires, deuxièmement « *une construction imaginaire* » et troisièmement « *le registre de la supposition ou d'une hypothèse* » exploité au service de l'argumentation. L'auteur met l'accent, par-là, sur le métissage qui se fait, dans le cadre de l'intermédialité, entre la fiction avec ses trois dimensions mises en valeur et les autres supports médiatiques.

L'œuvre littéraire et artistique se transforme en un carrefour où se réalise la rencontre d'un ensemble de supports sémiotiques et de la fiction qui se fonde sur « *l'illusion, la feintise, le façonnage et le jeu* ». L'intermédialité se charge donc de dégager la dimension poétique, esthétique et surtout ludique du texte littéraire, fictionnel en tout cas, une fois meublé par la présence des autres médiums relevant d'une autre catégorie artistique comme le dessin, la photographie, la musique, la peinture, le cinéma etc. Cette convergence formelle et ce recours à d'autres arts de nature différente du texte littéraire impose le recours à l'intermédialité pour pouvoir prendre en considération la littérarité et l'interartialité (les rapports entre les arts) d'une œuvre fictionnelle. Tout l'enjeu de l'approche intermédiale consiste à étudier les effets sémantiques et esthétiques de « *l'immersion artistique* »[169] dans l'œuvre littéraire.

[169] *Op. cit.* p.17.

Pour éclaircir ce champ d'étude que constitue l'intermédialité, Jürgen Müller[170] essaye de revenir sur l'archéologie du concept pour trouver ses origines possibles dans l'allégorie[171] d'abord, mais surtout dans les travaux de Lessing[172] qui mettent en rapport la poésie et l'art pictural, en se basant sur l'*ut pictura poesis, «* comme la poésie, la peinture *».* Le même auteur, dans un autre article[173], confirme les origines lointaines de l'intermédialité en précisant que :

> La notion d'*intermedium* apparaît dès le Quattrocento italien où l'*intermedio* était un interlude théâtral ou musical. À la Renaissance, il devient un genre scénique indépendant de la pièce principale.
>
> Coleridge créa le terme *intermedium* en 1812. Pour lui, *intermedium* désigne un phénomène narratologique basé sur les fonctions narratives de l'allégorie en tant qu'*intermedium* entre personne et personnification, entre le général et le spécifique.

Cette remontée dans l'histoire du concept de l'intermédialité permet de le mettre en rapport avec l'allégorie, le théâtre et la musique. C'est ce

---

[170] Müller, Jürgen, « *l'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », in Cinéma et intermédialité,* vol 10, n°2et 3, printemps 2000, pp.108-110.

[171] Aquien, Michel, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Le Livre de poche, 1993, pp.45-46 : « *l'allégorie 'du grec « allègorein, « parler autrement ») est une image qui se développe dans un contexte narratif de portée symbolique, selon une isotopie concrète entièrement cohérente, et qui renvoie terme à terme, de manière le plus souvent métaphorique, à un univers référentiel d'une autre nature, abstraite, philosophique, morale, etc.*

Elle se reconnaît donc à deux caractères principaux :

-la continuité de l'expression figurée ;

-la coexistence systématiquement maintenue d'un double sens, littéraire et symbolique ».

[172] – Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, éd. par Wilfried Barner, in id., Werke und Briefe in zwölf Bänden, éd. par W. Barner et al., vol. 5/2, Francfort/Main, 1990. Trad. – Lessing, Laocoon, trad. de A. Courtin (1866), revue et corrigée, avec une introduction de Jolanta Bialostocka, Paris, 1990.

[173] Müller, Jürgen, *Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence*, INA, Bry-sur-Marne (FRA), 2006, **http://hdl.handle.net/2042/23499** (consulté le 17/07/2020).

qui paraît rapprocher ce concept de celui de l'interartialité qui semble insister sur les rapports et la coprésence d'un ensemble d'arts à l'intérieur d'une même œuvre artistique ou littéraire. Il est donc question, dans ce cadre de l'intermédialité, d'une sorte d'hybridité inhérente à l'œuvre d'art en général. C'est dans ce même article que Jürgen Müller exploite l'étymologie grecque et latine de l'hybridité, à savoir à la fois ce qui est « bâtard » et ce qui relève de l' « hybris » ou de la démesure, pour expliquer la formation et l'évolution de l'intermédialité, notamment avec la contribution de la littérature romantique. Cette dernière cherche à transgresser certaines règles du classicisme et appelle à dépasser la catégorisation close des genres littéraires et de certaines pratiques scripturaires, d'où une certaine tendance à contribuer de loin ou de près à la conceptualisation de l'intermédialité.

L'intermédialité est ainsi à rapprocher d'une approche d'analyse qui a pour objectif de dégager les dimensions hybrides et hétérogènes d'une œuvre littéraire ou artistique, et surtout d'examiner comment ce croisement de médiums à l'intérieur d'une telle œuvre peut contribuer aux effets de sens. Il s'agit, en quelque sorte, et surtout pour l'œuvre littéraire, de déceler les mécanismes esthétiques et poétiques d'une écriture visuelle qui dépasse la linéarité du texte pour aller à la découverte d'une écriture suprasegmentale à travers la présence d'une mosaïque artistique.

Eric Méchoulan, un autre fondateur du concept de l'intermédialité considère que :

> L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de

transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses[174].

Méchoulan revient sur l'étymologie du concept pour mieux le définir tout en accordant une grande importance à la genèse de l'intermédialité qui se manifeste déjà autrement dans la production littéraire grecque. Dans ce sens, l'auteur considère que la tragédie grecque tout comme la comédie classique, l'exemple de Molière le confirme, manifestent essentiellement une présence de la pratique intermédiale avant la lettre. Ces deux genres théâtraux recourent aux autres arts tel la musique, la danse, la poésie, la littérature en général pour proposer un spectacle fondé sur des « *supports* », des « *modes de transmission* » et des « *codes* » variés capables d'avoir des effets de sens riches et émouvants. Cela dit, l'intermédialité vise en quelque sorte à démontrer comment une œuvre d'art, quels que soient sa nature et ses genres, se transforme en un spectacle qui doit puiser dans tous les arts pour enrichir sa portée sémantique et esthétique.

Cette tentative de définition de l'intermédialité dans ses rapports avec d'autres approches, à savoir l'intertextualité, la transtextualité, l'interartialité, nous amène à nous interroger sur les manifestations possibles de cette approche intermédiale dans les chroniques romanesques de Jean Giono. Pour ce faire, il serait légitime d'abord d'essayer d'examiner ce qui pourrait justifier le

[174]Méchoulan, Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003. https://id.erudit.org/iderudit/1005442ar (consulté le 20/08/2020).

recours à une approche pareille pour étudier le tragique dans cette œuvre gionienne.

3-2. Le déficit scripturaire et la nécessité de l'art comme palliatif selon Jean Giono.

La nécessité de faire intervenir les autres arts dans la pratique de l'écriture romanesque trouve sa justification dans une crise du roman vers la fin du XIXème siècle. Après un âge d'or incontestable du roman, ce dernier commence à chercher une autre identité et d'autres procédés d'écriture qui doivent lui permettre de continuer d'exister. C'est ce que Michel Raimond semble confirmer en faisant recours à la pratique romanesque selon Jean Giono. C'est dans ce sens que Michel Raimond[175] précise que :

> Le roman entretient avec le temps un rapport primordial, comme la peinture avec l'espace. La peinture est un espace qui dit l'espace. Le cinéma joue sur les deux tableaux : il est un espace qui dit l'espace et un temps qui dit le temps. Certes le roman évoque l'espace ; mais il ne le fait que par une suite de lignes imprimées qu'il faut bien lire à la suite et qu'il faut du temps pour lire. Giono, dans *Noé*, en romancier méditant sur le roman, déplorait de ne pouvoir s'exprimer comme le peintre, ou comme le musicien « *qui fait trotter à la fois tous les instruments* » *:* « *On les entend tous, on est impressionné par l'ensemble.* » Chose impossible pour le roman : on ne peut prendre conscience de l'ensemble

[175] Raimond, Michel, *Le Roman,* Paris, Arman Colin, 2011, p.214.

> qu'après avoir lu les phrases les unes après les autres. Comment le romancier pourrait-il tout dire en même temps ?

La linéarité de l'écriture romanesque, et de l'écriture par les mots en général, impose un ensemble de contraintes sur lesquelles insiste Michel Raimond suite à un constat, plus critique, fait par Giono, dans son *Noé,* publié en 1947. Ce texte qui semble échapper à toute taxinomie générique puisqu'il est considéré comme étant la deuxième chronique romanesque après *Un roi sans divertissement* publié en 1946. Le début de *Noé* confirme cet ordre d'écriture et de publication. Effectivement, cette chronique commence par une présence essentielle du narrateur qui semble se confondre souvent avec l'auteur comme dans une autobiographie. La présence de certains éléments et de certains personnages, voire personnes, ancre ce texte dans une catégorisation autobiographique; pourtant, la présence massive du merveilleux et d'un monde imaginaire où les personnages de la première chronique viennent demander leurs droits de vie et d'action au narrateur semble brouiller cette appartenance autobiographique.

Noé ne se limite pas à ces jeux scripturaires sur la part du réel et celle de l'imagination, il se transforme souvent en un manifeste romanesque, voire en art poétique/romanesque sur la conception propre de Jean Giono de l'écriture romanesque. C'est dans ce sens que se justifie ce propos de Michel Raimond qui met l'accent sur certaines contraintes et limites de l'écriture romanesque telles qu'elles sont conçues par Jean Giono. Contrairement à la peinture,

le cinéma et la musique, l'écriture romanesque manque d'instantanéité et d'immédiateté. Ces deux arts ont la capacité de mettre en œuvre des espaces et des temps différents tout en permettant à l'observateur de bien déceler sur un même tableau ou un même plan des actions parallèles. Le spectateur se trouve devant un tableau qui lui permet de balayer d'un seul coup d'œil toutes les composantes disparates de la toile sans attendre de commencer par une action, un motif ou un événement avant d'arriver à un autre. Par contre, l'écriture romanesque surtout ne possède pas cette faculté magique. La lecture doit suivre un ordre linéaire, mot par mot, phrase par phrase, etc. pour pouvoir enfin de la lecture comprendre et assimiler l'action, le personnage ou le paysage décrits. Ces limites sont mises en exergue par Jean Giono quand il écrit dans son *Noé*[176] :

> Il m'est impossible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, comme on fait connaître un paysage (comme Brueghel fait connaître un paysage), avec des milliers de détails et d'histoires particulières. Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments. (…), avec l'écriture on n'a pas un instrument bien docile.

L'impossibilité de s'exprimer comme le peintre ou comme le musicien entrave l'écriture romanesque dans son instantanéité

[176] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, pp.641-642.

comme le souligne Jean Giono avec regret. Le fait de ne pas posséder les outils et les procédés d'écriture picturale, musicale ou cinématographique à sa disposition constitue un ensemble de contraintes qui limite la production scripturaire et la transforme en un instrument rétif qui ne se laisse pas conduire facilement. On serait tenté de trouver, suivant ce propos de Jean Giono, un rapprochement entre l'écriture romanesque et les deux chevaux de « l'attelage ailé »[177] de Platon. Le cheval noir qui représente les passions de l'âme est décrit comme étant indocile et difficile à conduire. Ce rapprochement permet de mettre en valeur les obstacles rencontrés dans l'écriture romanesque, par opposition, aux autres arts de l'espace et du temps ou des deux que constituent essentiellement la peinture, la musique et le cinéma. L'écriture est rétive dans sa pratique de l'instantanéité et de l'immédiateté. La lecture, tout comme l'écriture, semblent se rebeller contre cette accessibilité à exprimer l'immédiat et à l'exposer dans sa globalité et son entièreté devant la vue ou l'ouïe du lecteur des textes écrits. C'est cette difficulté qui incite Jean Giono à vouloir recourir aux arts, mais toujours par la voie des mots, pour essayer le plus que possible d'interpeller l'imagination et l'intelligence du lecteur en vue de parcourir, à travers un esprit synthétique et syncrétique l'ensemble du tableau inachevé que constitue l'écriture par les mots.

La pertinence d'une lecture intermédiale du texte gionien se donne ici comme un impératif pour pouvoir rassembler les différentes pièces du puzzle que constitue l'écriture gionienne.

[177] Platon, *Phèdre*, Paris, Flammarion, 2012, pp.109-111.

L'intermédialité procède par le recours aux autres arts du temps et de l'espace pour les intégrer dans l'écriture romanesque déficitaire en termes d'outils et de moyens d'expression de cette instantanéité enviée par Jean Giono. Le texte romanesque gionien se présente globalement comme un jeu où le lecteur est appelé à investir ses connaissances artistiques diverses et sa culture mythique et littéraire pour être à la hauteur de cette écriture romanesque rétive et résistante à la linéarité.

Ce même constat est repris, quelques années plus tard, par Philippe Sollers dans son *Éloge de l'infini*[178] *: « Il faut écrire comme la musique joue, comme la peinture peint, comme la sculpture sculpte, comme la danse ».* Ce dernier, à l'instar de Jean Giono, recommande de bien imiter les procédés et les dispositifs expressifs des autres médias pour réussir une écriture romanesque capable de tout exprimer en essayant de s'approcher le plus que possible de l'expression artistique. L'intermédialité semble offrir cette opportunité et cette chance, même de loin et approximativement, aux romanciers du XXème siècle en général pour tenter de remédier à ce que Jean Giono considère comme des lacunes scripturaires de la pratique romanesque.

En effet, dans l'impossibilité de transformer l'écriture romanesque en écriture artistique pure, le romancier se trouve devant cet ersatz que constitue l'intégration, par la voie de l'intermédialité, d'autres dispositifs qui favorisent l'exploitation des mécanismes artistiques dans la pratique de l'écriture

[178] Sollers, Philippe, *Éloge de l'infini,* Paris, Gallimard, 2001, p.85.

romanesque. L'approche intermédiale des chroniques romanesques de Jean Giono doivent nous permettre de démontrer, dans le cadre du possible, les diverses formes d'intégration des autres arts dans l'écriture romanesque et surtout les effets de sens et les pratiques esthétiques et poétiques qui en découlent.

Les procédés de l'écriture visuelle pratiquée par certains romanciers du XXème siècle dont Jean Giono fait partie autorisent cette approche intermédiale qui aura pour objectif de relever et d'interpréter la mise en œuvre de l'art comme palliatif contre les limites et les lacunes de l'écriture linéaire. Ce palliatif artistique qui doit venir au secours de cette écriture se manifeste de plusieurs manières, essentiellement par la présence intertextuelle des peintres et des tableaux qui meublent le texte romanesque. Dans ce cas, le romancier investit le nom du peintre ou le titre d'un tableau pour remédier au travail descriptif à visée symbolique qu'il doit entreprendre. Le titre d'un tableau ou le nom d'un peintre peuvent, de cette manière, devenir une forme d'écriture elliptique mise en œuvre par le romancier. Le lecteur se trouve dans l'obligation de faire un travail de recherche sur le tableau ou le peintre pour combler le vide laissé par le romancier, un trou textuel et narratif ou descriptif que le lecteur doit absolument combler par le recours à l'œuvre artistique mentionnée. Cette pratique d'une écriture visuelle n'est pas en gros le propre des *Chroniques* romanesques ni de l'œuvre gionienne en particulier. Ce rapport entre le lisible et le visible semble traverser depuis des siècles l'ensemble de la littérature en général. Mais, ce qui nous intéresse dans ce travail de

recherche, c'est surtout la manière dont Jean Giono utilise cette écriture visuelle dans son œuvre romanesque.

En effet, dès les premiers récits de Jean Giono, dits souvent de la « première manière »[179]. Les critiques sont souvent divisés en deux catégories : il y a ceux qui voient que l'œuvre romanesque de Jean Giono se compose de deux moments, et donc de deux types d'écriture distinctes, et plus ou moins diamétralement opposées, celle de l'avant-guerre basée sur l'harmonie du monde et le chant de la nature et celle de l'après- guerre qui se caractérise par le désenchantement du monde et le déchaînement des forces du mal. D'autres critiques, à l'instar de Henri Godard, constatent une certaine continuité dans l'œuvre du romancier, mais avec un passage d'une manière d'écrire vers une autre sans qu'il y ait vraiment de rupture flagrante et frappante entre la première et la deuxième manière. C'est dans ce même ordre d'idées qu'Henri Godard voit en Jean Giono

> Un écrivain morcelé, ou pour mieux dire mutilé, dans la mesure où chaque catégorie de lecteurs ne prend en compte à peu de choses près qu'une partie de son œuvre. Le moment est venu de se mettre à la recherche de son unité.

Ce propos unificateur reprend d'abord ce morcellement pratiqué par les lecteurs qui ont tendance à ne prendre en considération qu'une partie de l'œuvre gionienne tout en ignorant

[179] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre,* Paris, Gallimard, 1995, p.12.

l'autre partie, alors que cette œuvre est un tout indivisible qu'il faut appréhender pour mieux assimiler cette continuité chère à Jean Giono. Son œuvre se veut, selon cette approche unificatrice, un tout indissoluble qui progresse vers le renouveau mais sans se détacher catégoriquement de l'autre partie. Un des critiques va même jusqu'à considérer que cette œuvre gionienne peut faire partie à sa manière de l'ensemble des romans qui cherchent à accéder au rang de cycle romanesque[180] tout comme Balzac, Zola, etc.

Jean Giono accorde ainsi une place de choix à la présence de la peinture et des autres arts dès ses premières productions romanesques. En effet, dès 1932, le romancier fait une allusion directe à la fin de son récit plus ou moins autobiographique, *Jean le bleu*[181], à un tableau de Breughel l'ancien qui porte le titre de « *La chute d'Icare ».* Le mythe de la démesure et de la sagesse devenu une toile picturale se transforme en un récit qui marque la vie d'enfance et l'écriture de Jean Giono.

Cette présence de la peinture dans la littérature n'est pas le seul motif qui permet de recourir à l'approche intermédiale puisque la musique classique surtout meuble avec force l'œuvre romanesque gionienne, à commencer par ce même récit pseudo-autobiographique, *Jean le bleu* en l'occurrence. Ce dernier se

[180] Conrad, Thomas, *Poétique des cycles romanesques- de Balzac à Volodine,* Thèse de doctorat, Paris 3, 2011, pp.564-599.
[181] Giono, Jean, *ORC*, tome II, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.185.

trouve parsemé de renvois à la musique, notamment Bach qui fait son apparition au moins deux fois[182] dans ce récit.

La peinture et la musique semblent marquer fortement leur présence dans l'œuvre de Jean Giono, comme nous le montrerons en détail dans les deux autres parties de notre travail, pour combler aux lacunes de l'écriture romanesque suite aux propos du romancier surtout dans sa deuxième chronique romanesque *Noé.* Cette présence n'est pas l'apanage de ces chroniques. Mêmes les récits dits de « la première manière » confirment cette écriture visuelle mise en œuvre par Jean Giono comme le soulignent ces deux exemples tirés de *Jean le bleu.*

Cette écriture intermédiale avant la lettre si présente dans l'œuvre gionienne se manifeste, non pas uniquement par ce recours incessant aux autres arts pour mieux meubler le texte romanesque qui semble exprimer cette nécessité de l'art comme palliatif aux insuffisances de l'écriture linéaire comme le souligne Jean Giono, mais aussi par les choix scripturaires du romancier lui-même qui rapproche sa pratique littéraire de ce qu'il appelle l'opéra-bouffe.

3-3. L'opéra-bouffe ou l'intermédialité en devenir dans l'écriture gionienne

Jean Giono introduit ce concept de l'opéra-bouffe dès les premières lignes de son pseudo-essai, *Noé,* considéré comme étant la deuxième chronique après *Un roi sans divertissement*. Le romancier, dans ce manifeste romanesque, ne cesse pas de tenter de

[182] *Op.cit*. pp.48-53.

mettre à nu les procédés d'écriture qu'il investit dans toute son œuvre fictionnelle. Parmi ces procédés, Jean Giono présente son écriture comme étant une sorte d'opéra-bouffe en écrivant :

> On me dira : c'est précisément là qu'est la tragédie. Je m'en doutais. C'est un peu pour ça que je me suis décidé à écrire ce que j'écris. Non pas que je considère mon aventure comme une tragédie, mais ça peut passer pour un curieux opéra-bouffe[183] .

L'écriture romanesque est donnée comme étant une aventure. Ce terme trouve sa justification sur le plan thématique dans la nature aventurière et aventureuse des personnages qui traversent l'espace romanesque gioniens. La plupart de ces personnages se caractérisent par un élan effréné vers l'aventure, ce qui justifie cette prédominance de l'errance dans l'œuvre romanesque de Jean Giono. L'aventure, comme le souligne son étymon, est en rapport inhérent avec l'avenir et ce qui doit advenir. C'est une projection corps et âme dans un avenir incertain, hasardeux, fatal et plein de risques. Les personnages gioniens sont réellement, dans le cadre de la fiction bien sûr, abandonnés à eux-mêmes dans un espace dominé par le vide et l'ennui, ce qui les force, vu leur nature d'âmes fortes, à vouloir et devoir partir à la recherche d'un absolu indéterminé et ambigu. Ils ne savent pas précisément ce qui les attend, mais ils se lancent dans des aventures meurtrières et mortifères comme pour échapper à un monde insignifiant et absurde. La fin de l'aventure

[183] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.621.

est souvent tragique, essentiellement dans *Les Chroniques* romanesques, objet de notre étude. La mort du personnage principal ou ses doubles féminins ou masculins soient-ils, frères ou amis, époux ou amants, est presque une caractéristique déterminante du récit gionien en général.

Cette aventure inhérente aux histoires racontées dans les *Chroniques* romanesques gioniennes se trouve si présente aussi au niveau de l'écriture elle-même. L'écriture se transforme en une aventure qui incite le romancier à frayer des chemins nouveaux dans la pratique scripturaire pour essayer de dépasser les limites imposées par le langage comme le souligne clairement Henri Godard[184] en précisant que « *Le langage, Giono s'en plaindra dans Noé, n'est pas en mesure, du fait de sa linéarité, de dire véritablement la simultanéité ».*

Cette insuffisance de la pratique scripturaire linéaire reprise par un ensemble de critiques semble amener Jean Giono à opter pour ce qu'il appelle l'opéra-bouffe. Ce concept se définit dans le dictionnaire du Robert[185] comme étant un ouvrage dramatique mis en musique dont les personnages et le sujet sont empruntés à la comédie. La présence de la musique et du théâtre caractérise ce type d'écriture mis en valeur par Jean Giono. Il s'agit effectivement d'un petit opéra particulièrement en vogue au XVIIIème siècle, un opéra qui s'inspire de la comédie, en témoigne le terme « bouffe » qui renvoie souvent à la plaisanterie. Ce recours à l'opéra-bouffe permet à Jean Giono de procéder souvent par la théâtralisation et la

[184] Godard, Henri, *D'un Giono l'autre,* Paris, Gallimard, 1995, p.32.
[185] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, p.1745.

spectacularisation pour dénuder la nature tragique et comique à la fois de la condition humaine. C'est ce constat que confirme Jean-Paul Pilorget[186] qui précise que l'opéra-bouffe de Jean Giono s'inspire essentiellement de l'opéra de Mozart qui semble entremêler entre des éléments plaisants et bouffes avec le tragique de la condition humaine. Le récit gionien se transforme ainsi en un croisement des arts où s'entremêlent la musique et le théâtre, la peinture et le cinéma, la photographie et la littérature. Ce récit qui se veut opéra-bouffe se présente aussi souvent comme un mélange de styles et de tons, notamment le tragique et le bouffon.

Ce pêle-mêle de genres et de styles est mis en valeur par Robert Ricatte[187], un des spécialistes de l'œuvre de Jean Giono, quand il prend l'exemple d'*Un roi sans divertissement* comme une des chroniques les plus représentatives de ce choix scripturaire de l'opéra-bouffe gionien. Cette chronique met en scène le tragique de la condition humaine exprimé « *à travers un monde grimaçant de villageois apeurés et que l'ironie supérieure de Giono s'y marque aussi par la corpulence »* de certains personnages. En plus, ce décalage entre le sérieux de la situation tragique où se trouvent ces villageois et « *le ton goguenard ou désinvolte* » qui accompagne la narration souligne cette hybridation de l'écriture gionienne qui tente, par tous les moyens esthétiques possibles, de se rapprocher

[186] Pilorget, Jean-Paul*, Le Compagnonnage souverain de Jean Giono, intertextualité et art romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.251-252.
[187] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, pp. 1284-1286.

de l'écriture musicale mise en œuvre par l'ensemble des musiciens classiques parsemés dans son œuvre romanesque.

Ces personnages d'*Un roi sans divertissement* qui vivent dans la terreur et dans la frayeur suite à la disparition énigmatique de leurs concitoyens semblent reprendre la même situation où se trouvent les habitants de Delphes attaqués par le Phénix dans l'*Œdipe-roi* de Sophocle. Ce rapprochement tragique des villageois et de ces habitants permet, en quelque sorte, de faire de Langlois, le personnage principal de cette première chronique de Jean Giono, un autre Œdipe qui surgit du néant pour s'instaurer en une force salvatrice au service des villageois apeurés. Alors que Œdipe se crève les yeux à la fin de la tragédie de Sophocle, Langlois se crève la cervelle en fumant de la dynamite au lieu de son cigare habituel.

En plus, tout comme Œdipe qui tue son père à la croisée des chemins et se trouve marié avec sa mère comme récompense, sans le savoir, Langlois sauve les villageois après avoir tué M.V, le tueur en série, et tente de réparer le tort commis en voulant se marier avec la femme de sa victime. Ce personnage gionien typique arrive en détective qui doit dévoiler la vérité des meurtres successifs et incompréhensibles pour finir sa vie par une forme de rite sacrificiel qui doit ramener la paix aux villageois traqués. Une étude onomastique de ce dernier le transforme en une croisée de chemins puisque son prénom renvoie essentiellement à un angle de voies, Langlois transgresse les lois de son métier en s'instaurant en justicier qui condamne sa victime, M.V en l'occurrence, sans passer par un procès et un tribunal. Cette transgression semble l'acculer à

risquer de devenir un double siamois de sa victime. L'amour du sang sur la neige devient une sorte de malédiction qui colle à l'esprit de Langlois et l'obsède forcément jusqu'au point de vouloir s'identifier au meurtrier exécuté, en témoigne la scène où ce détective métamorphosé en meurtrier tue une oie pour savourer le plaisir pictural de la vue du sang sur la neige.

Langlois se voit ensuite en train de se métamorphoser en un autre tueur en série qui risque de transformer le village qu'il vient sauver en un espace de meurtres par excellence, en un « *théâtre de sang »* comme le précise Jean Giono dans un autre récit sur la violence humaine dans sa représentation la plus scandaleuse, à savoir, *Deux cavaliers de l'orage* [188].

Ce dernier récit raconte l'histoire de deux frères qui s'aiment démesurément jusqu'au point de finir par s'entretuer suite à un défi de force entre deux titans qui ont tété la même mamelle de leur mère. Cette métamorphose se constitue chez Langlois comme une sorte de tentation démesurée qui dépasse ses forces de maîtrise et de contrôle de soi, une certaine déviation de sa mission salvatrice et une déviance dans sa vision du monde. Le personnage en question se sent comme attiré par une force inébranlable vers le Mal qui donne des apparences biaisées d'une extrême beauté du crime. Il se voit en train de se métamorphoser, comme le personnage kafkaïen, en un animal exterminateur et monstrueux attiré par le regard du sang.

[188] Giono, Jean, *ORC*, tome VI, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p. 94.

Pour échapper à cette pulsion obsédante du spectacle du sang sur la neige, Langlois se trouve poussé vers un autre spectacle représentatif de la laideur pour ne pas contaminer les autres villageois, il décide de s'exploser la tête en produisant par cette déflagration intense de son crâne une image repoussante et écœurante qui ne peut au fait que dissuader les autres spectateurs/villageois de ce « *désir mimétique* » rendu si explicite par René Girard[189] qui voit que « *le désir est essentiellement mimétique, il se calque sur un désir modèle ; il élit le même objet que ce modèle ».*

Langlois ne désire plus être un modèle à imiter, il tente de repousser très loin cette force invulnérable qui tente de le métamorphoser en un autre Phénix qui suce le sang des villageois qu'il espère sauver. Langlois ne se trouve plus satisfait de jouer le prédateur envieux du spectacle du sang rouge sur la neige blanche, ce qui l'incite à sacrifier sa vie comme par rachat pour éloigner les autres prédateurs en puissance que constituent les villageois spectateurs. Pourtant, Langlois ne semble pas réussir vraiment à empêcher la propagation de ce désir intensif du Mal contenu dans la fantasmagorie de ses spectateurs. L'éclatement de sa tête à la fin du roman semble atteindre les « *dimensions de l'univers »*[190]. On dirait une boîte de Pandore qui vient d'être explosée pour diffuser à grande vitesse et avec une grande envergure les contours de l'univers romanesque gionien. Le Mal se déploie démesurément pour pénétrer les désirs latents et patents de tous les personnages

[189] Girard, René, *La Violence et le sacré,* Paris, Hachette, 1972, p.217.
[190] Giono, Jean, *ORC*, tome III, édition dirigée par Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 6 tomes, 1971-1983, p.606.

des autres œuvres de Jean Giono, et spécialement ceux des *Chroniques* romanesques.

L'opéra-bouffe facilite cette intégration des fragments disparates des formes du mal et de la violence à travers sa possibilité d'accumulation et d'entassement des autres formes artistiques et littéraires. Ce choix d'écriture doit permettre au romancier de « *composer (...) de la façon la plus libre »*[191]ses chroniques. C'est cette recherche de la liberté dans la pratique scripturaire qui hante l'esprit créateur de Jean Giono au début de son projet des chroniques romanesques. Une telle liberté tellement recherchée par l'interpellation des autres formes artistiques qui échappent à la linéarité de la phrase pour mieux la transcender vers une écriture qui se veut tabulaire ou picturale. Une écriture fragmentaire visant la concrétisation de la simultanéité caractéristique de la musique et de la peinture. Les chroniques se donnent souvent comme un ensemble d'histoires recueillies de narrateurs ou de conteurs différents qui doivent s'agglomérer comme un puzzle pour donner naissance à ce sentiment de complémentarité et d'accumulation si présente dans les autres arts, notamment la peinture, la musique et le cinéma.

Les cinquante premières pages des *Âmes fortes* de Jean Giono traduisent autrement cette esthétique cumulative puisque le lecteur se trouve en présence d'un ensemble de vieilles femmes qui racontent un ensemble de morceaux choisis de leur récit de vie. Ces divers fragments ne semblent presque liés en apparence par aucun

[191] *Op. Cit.*p.1397.

fil conducteur si ce n'est ce thème du Mal propre à la littérature et à l'art en général. La forme exclusivement théâtrale de cette œuvre enrichit cette tendance cumulative, essentiellement puisque ce texte ne contient que des dialogues échangés entre ces diverses conteuses. Le lecteur se trouve perdu dans ces répliques successives sans presque aucune instance de régie capable de lui éclairer le chemin de la compréhension. Il faut attendre le lent et long avancement serpentin des échanges pour pouvoir, à un certain moment du roman dialogique, le commencement d'un récit de vie plus ou moins mensonger de Thérèse qui semble raconter à sa manière son passé maléfique et criminel.

Les auteurs du *Dictionnaire Giono*[192]accordent une place de choix à la définition de concept qu'est l'opéra-bouffe vu son importance dans la pratique scripturaire gionienne. Effectivement, ces auteurs reviennent d'abord sur l'origine étymologique italienne du concept en question avant de le distinguer de « *l'opéra « sérieux » traditionnel ».* L'opéra bouffe se caractérise par sa dimension comique et divertissante et notamment par les liens inextricables qu'il tisse avec la musique de Mozart en général. Pourtant, ces deux spécialistes de Jean Giono considèrent que cette terminologie mise en vogue par le romancier de Manosque « *connaît un emploi éphémère »,* lié à la naissance du projet des *Chroniques* romanesques. Ce qui donne une place de choix à ce concept d'opéra bouffe se trouve dans les grandes marges de liberté que ce procédé

[192] Sacotte, Mireille et Jean-Yves, Laurichesse, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp.673-674.

scripturaire offre à Jean Giono qui tente souvent de se débarrasser de certains canons parfois contraignants de la pratique romanesque.

Ce procédé semble, selon les mêmes auteurs, délaissé à partir de l'écriture de *Noé* qui constitue la deuxième chronique romanesque de Jean Giono. C'est au cours de cette seconde chronique que le romancier emploie une ultime fois l'expression d'opéra bouffe. Les autres chroniques vont connaître la disparition de cette notion pour être supplantée par celle de « chronique » essentiellement chère à Jean Giono.

L'opéra bouffe est mis en œuvre dans les projets romanesques du romancier grâce à ses propriétés d'hybridation, ce qui lui permet primordialement de mélanger les genres et les registres et d'opérer ainsi par un va-et-vient inlassable entre « *des moments graves* » et « des *épisodes bouffes* », comme l'attestent fortement les deux spécialistes en question. Ce mélange de tons où s'entremêlent le tragique et le comique favorise et libère l'écriture gionienne qui vise à retracer le psychisme composite des personnages en proie à leur condition humaine inébranlable. Les portraits caricaturaux de certains personnages comme Saucisse et Mme Tim dans *Un roi sans divertissement* témoignent de cette hybridation stylistique à visée philosophique. Le tragique des situations d'ennui amplement asservissantes de Langlois, le personnage principal de cette première chronique, s'oppose, comme par effet d'une dialectique génératrice de paradoxes inhérents à l'homme en général et aux personnages gioniens en

particulier, pour composer avec la visée comique un monde dominé par l'absurde.

Ce mélange paradoxal de genres et de tons, de styles et de parlures semble fermenter les prémices de l'intermédialité littéraire que nous pouvons constater dans l'écriture gionienne de l'errance tragique.

En effet, l'approche intermédiale telle qu'elle est présentée par Jorgen Bruhn[193] permet de mettre en rapport l'intermédialité littéraire et ces choix scripturaires de Jean Giono. Dans ce sens, Bruhn considère sa méthode comme une extension des méthodes conventionnelles utilisées pour l'analyse culturelle à travers les sciences humaines, illustrées par l'iconologie d'Erwin Panofsky, mais avec la distinction clé que le principal centre d'intérêt est la présence et la fonction des médialités dans les textes littéraires narratifs.

La méthode, en somme, comporte trois étapes : d'abord rechercher puis écrire un registre de présences médiales ; deuxièmement, structurer ce registre en une relation de médialité signifiante ; et troisièmement, interpréter les causes possibles, souvent liées à des discussions externes au texte, derrière la présence et les relations médiales.

L'auteur précise que l'objectif de l'intermédialité littéraire est l'analyse et l'interprétation des phénomènes esthétiques, et plus précisément encore d'examiner les textes littéraires narratifs d'un point de vue intermédial.

---

[193]Bruhn, Jørgen, *THE INTERMEDIALITY OF NARRATIVE LITERATURE Medialities Matter*, London, Macmillan Publishers Ltd, 2016, pp9-33.

Pour ce faire, le même auteur revient sur les significations possibles de ce terme en soulignant que malgré une certaine confusion qui accompagne ce concept, il est possible de noter que le mot « intermédialité » est toujours utilisé plus ou moins comme synonyme de recherche inter-esthétique ou d'études qui portent exactement sur l'interartialité, c'est-à-dire, l'objectif est mettre en rapport l'intervention significative des divers arts dans la littérature.

Pour ce faire, l'auteur en question considère qu'il suffit de dire que tous les médias de base, qui peuvent être transformés, par exemple, en médias artistiques en tant que forme de médias qualifiés, consistent en une constellation spécifique de quatre modalités différentes - une matérielle, une sensorielle, une spatio-temporelle, et une modalité sémiotique. L'idée est que tous les produits médiatiques imaginables sont le résultat d'une constellation particulière et spécifique de ces quatre modalités.

Le modèle proposé ici conduit à affirmer que, par exemple, la littérature contient toujours des traces « musicales » (pour être précis, des modalités typiques de ce que nous identifions normalement comme la médialité qualifiée souvent appelée « musique »), sous la forme de , par exemple, la structure rythmique, la terminologie musicale ou les représentations de produits médiatiques musicaux dans le texte - ou par la tension intérieure presque cachée mais perceptible entre la littérature et la musique. Cela dit, il est à préciser que, selon le même auteur, tous les textes littéraires ont un élément visuel très spécifique qui leur est attaché, simplement par la sélection de polices de caractères et de mises en page particulières.

Il est donc crucial de souligner, avec l'auteur, que la dimension de médialité littéraire fonctionne moins à un niveau directement matériel (la forme d'édition/diffusion, la conception graphique du texte, etc.) et plus à

un niveau diégétique, à l'intérieur du monde virtuel des personnages et sur le plan symbolique du texte construit. Il est donc question d'examiner et d'analyser la présence et la fonction des médialités afin d'établir une économie symbolique parallèle (et parfois contraire) à d'autres dimensions thématiques ou formelles du produit médiatique (en l'occurrence, les textes littéraires) qui sont plus typiquement le focus.

En utilisant des termes empruntés à des périodes très différentes, l'auteur tente d'opposer le dicton de l'écrivain romain Horace « *ut pictura poesis* » (« comme en peinture, donc en poésie ») avec les idées de Lessing tirées de son essai sur la sculpture monumentale connue sous le nom de Groupe Laocoon, sous-titrée « *Aux limites de la peinture et de la poésie* », et datant du milieu du XVIIIe siècle.

La lutte de l'*ut pictura poesis* contre *Laocoon* peut être retracée à travers l'histoire culturelle et, selon la discipline universitaire et le contexte historique, le contraste peut se concentrer sur l'histoire de l'art, la musicologie ou la littérature en tant que concepts clés. Inutile de dire qu'il existe d'énormes différences quant à savoir si ces idées esthétiques sont considérées comme descriptives ou prescriptives (ou - souvent - les deux). Le concept romantique tardif et plus ou moins utopique de Richard Wagner d'une œuvre d'art totale, par exemple, est une version typique de la tradition *ut pictura*.

Plusieurs écrivains du début du XXe siècle pensaient, dans ce sens, que le mélange des formes d'art était non seulement possible mais même nécessaire pour atteindre le plus haut niveau artistique.

Par conséquent, Lessing défend l'une des « vérités » problématiques, mais souvent répétées, de la théorie esthétique concernant les relations entre les arts : l'affirmation selon laquelle la littérature traite

et représente le temps, alors que la peinture devrait s'en tenir à une présentation spatiale et non temporelle. . La pensée de Lessing a inspiré de nombreux débats sur la soi-disant spécificité du médium, que ce soit en tant que formats descriptifs ou en tant que dogme normatif, de son époque à nos jours, à travers les domaines de la littérature, de la peinture et du cinéma. .

le mixage médial, voire l'intermédialité, réside, pour ainsi dire, dans la procédure ; certains aspects du roman (typiquement des parties de l'intrigue, certains personnages, etc.) sont transportés dans un film, mais certains aspects de l'œuvre adaptée sont nécessairement laissés de côté. Le processus transfère certains aspects tout en transformant le tout en un nouveau produit médiatique. Ce travail intermédial opère des transformations médiatiques qui peuvent être considérés comme des transferts.

L'auteur en question continue sa présentation théorique et définitoire de l'intermédialité littéraire en proposant un terme plus large, à savoir celui de « projection médiale » qui peut inclure un éventail beaucoup plus large de phénomènes médians. Percevoir et décrire des aspects particuliers du monde comme s'il était, ou aurait pu être, soit une médialité qualifiée (comme « la musique » ou plus précisément « une symphonie »), soit une médialité technique (un écran de télévision, une toile), un dispositif littéraire commun, qui est, en fait, un phénomène intermédiaire. Dans ce même ordre d'idées, le théoricien de l'intermédialité qu'est l'auteur propose l'expression de « projection médiale », en utilisant parfois un terme plus précis selon quelle médialité précise se structure l'élément dans le récit. La projection médiale permet au même théoricien d'établir un modèle analytique intermédial général pour l'analyse des textes littéraires.

Ces divers éclaircissements présentés par Jorgen Bruhn peuvent aider à mieux concevoir une méthodologie d'analyse des chroniques romanesques gioniennes à la lumière de cette intermédialité littéraire. Il sera question ainsi de lire des œuvres romanesques tout en focalisant notre attention sur la présence des autres arts, la peinture, le cinéma, le théâtre, la musique, la photographie…dans le récit gionien, et surtout de voir comment cette présence et cet ancrage artistique et intermédial font sens.

L'approche consiste, de cette manière, à entreprendre un travail d'exploration des diverses formes artistiques ou des médialités présentes dans chaque chronique romanesque du corpus avant de passer à interpréter l'effet de sens apporté à travers ce recours, conscient ou inconscient, à d'autres médias pour mieux enrichir l'écriture romanesque gionienne. Nous pouvons souligner d'avance qu'une certaine logique semble interpeler spécifiquement la présence de ces autres formes d'art dans le récit gionien, notamment puisque le romancier exprime l'évidence d'un déficit inhérent à l'écriture linéaire et au choix de la phrase et du mot comme unique outil pour s'exprimer, ce qui nécessite effectivement, selon Jean Giono[194], un recours inévitable aux autres formes intermédiales que constituent au moins la musique et la peinture. Ces deux médias favorisent une certaine expressivité littéraire et philosophique amplement enrichissante grâce à leurs caractéristiques inhérentes. Un tableau permet au peintre d'accumuler un bon nombre d'informations et d'émotions dans les diverses parties de sa toile, tout comme le musicien qui se trouve en possession d'une orchestration de phrases musicales et d'instruments variés qui lui facilitent sa tâche. Le romancier, par contre, se trouve limité par les données immédiates de son écriture qui ne peut exprimer des faits,

[194] Giono, Jean, *ORC,* tome III, p.641.

des idées et des sensations qu'en se développant mot par mot suivant une ligne droite dominée par l'exiguïté et la linéarité.

Le recours aux autres formes d'art s'explique aussi, de manière logique en quelque sorte, quand nous constaterons, à travers notre lecture des œuvres de Jean Giono, que l'objectif primordial de l'écriture romanesque n'échappe pas globalement à la quête d'une certaine forme de divertissement pour combattre l'ennui qui alourdit le corps et l'esprit de tous les hommes, y compris le romancier, écrasés par la condition humaine.

Le divertissement à travers l'écriture romanesque s'instaure ainsi en une tentative de déviation pour déjouer, au moins momentanément, le poids de la condition humaine qui génère l'ennui et risque de rendre purement tragique l'existence de l'homme. Le divertissement, au sens pascalien de détourner l'homme de sa misère existentielle et inexorable, semble se réaliser, selon Jean Giono, par l'intermédiaire de la stylisation et de la fictionalisation du réel tragique pour mieux l'embellir, au moins provisoirement. La stylisation du monde tragique des hommes exige, selon Jean Giono, une écriture romanesque qui doit s'enrichir des divers renvois, aussi bien sur le plan thématique que sur le plan de l'art du romancier, l'intervention des autres arts qui échappent aux lois et aux règles contraignantes de l'écriture linéaire. Diversifier pour mieux divertir serait, en quelque sorte, la gageure littéraire essentielle en vue d'effriter les flétrissures flétrissantes du tragique de la condition humaine.

Conclusion de la première partie

Nous avons entrepris, tout au long de cette première partie, de mettre l'accent sur la rencontre possible entre le tragique dominant les *Chroniques* romanesques de Jean Giono et l'intermédialité comme choix scripturaire donné comme subterfuge pour contrecarrer le sentiment d'angoisse et d'ennui existentiel qui ne cesse de colorer sombrement la vie des personnages mis en texte. Pour ce faire, nous avons opté pour trois chapitres qui portent essentiellement et respectivement sur la présentation du genre de la chronique romanesque dans ses rapports inextricables avec la guerre traumatisante qui prédomine, au moins par ses effets, les œuvres de Jean Giono. Dans ce sens, nous avons essayé de retrouver les traces de la guerre qui saupoudrent le produit romanesque gionien, surtout en tentant de mettre en relief le contexte littéraire et historique qui semble être à l'origine de l'écriture romanesque du romancier en question. Ensuite, nous avons passé en revue le retour triomphal du tragique dans la fiction gionienne à travers deux thèmes consubstantiels des *Chroniques* romanesques, à savoir, l'ennui et l'errance. Ces deux concepts philosophiques et littéraires déterminent, d'une manière ou d'une autre, le tragique chez Jean Giono et le poussent forcément à les mettre logiquement en rapport puisque les manifestations spatiotemporelles et comportementales de l'ennui comme force agissante et écrasante incite impulsivement les personnages gioniens à aller à la recherche d'un changement souvent imprévisible de leur situation. Cette dernière quête ne peut se réaliser qu'à travers l'errance qui conduit aveuglément ces divers personnages vers des destinées aventurières et cathartiques. Une marche vers le destin semble déterminer les mouvements incalculables et impulsifs des personnages « *las de ce monde ancien »,* pour reprendre l'un

des vers d'Apollinaire[195], dominé par l'ennui et le désœuvrement, par l'attente et l'inertie et par l'absence tragique d'une forme de divertissement capable de répondre à leur vide existentiel. Cette quête incessante et asphyxiante condamne les personnages gioniens à s'engager, âme et corps, dans le renouvellement éternel et infini, comme attachés à la roue du destin, de l'errance et l'éperdument.

Le troisième chapitre de cette première partie nous a permis de tenter de définir l'inermédialité , surtout littéraire, comme expédient artistique et esthétique capable de permettre au romancier d'ouvrir des horizons possibles sur une possible échappatoire fournie au lecteur pour se détacher, au moins momentanément de sa condition tragique qui le condamne parfois à submerger dans un processus d'identification avec les personnages fictifs écrasées par des situations ennuyeuses et contagieuses. La définition de l'intermédialité et son exploitation littéraire, se trouve justifiée par l'insuffisance de l'écriture linéaire contraignante, selon les termes de jean Giono lui-même.

La première partie tente, plus ou moins globalement, de passer en revue les manifestations du tragique gionien, voire humain, tout en proposant les bases théoriques d'une lecture intermédiale des *Chroniques* romanesques dominées par l'errance et les déambulations des personnages gioniens en quête d'une source divertissante capable de satisfaire leur soif de bonheur jusque-là introuvable.

Notre deuxième partie se consacrera aux diverses manifestations du tragique gionien dans ses *Chroniques* romanesques et l'apport indéniable de l'intermédialité dans l'enrichissement et l'éclaircissement de cette présence inextinguible des diverses forces qui accentuent la fatalité de

[195] Apollinaire, Guillaume, *Alcools,* Paris, Gallimard, 1920, p.7.

l’existence des personnages et les conduit irrémédiablement vers une fin souvent catastrophique.

Deuxième Partie: Vers une écriture intermédiale de l'errance tragique dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono.

Introduction

Cette deuxième partie sera l'occasion d'une analyse textuelle des diverses manifestations possibles de l'écriture intermédiale de l'errance tragique dans les cinq chroniques romanesques de Jean Giono, il s'agit essentiellement, dans leur ordre de publication, d'*Un roi sans divertissement, Noé, Les Âmes fortes, Les Grands chemins* et *Le Moulin de Pologne.*

Pour ce faire, nous aurons à examiner comment les chroniques en question mettent l'accent sur le tragique gionien à travers la mise en texte de l'errance des héros picaresques comme cheminement irréversible et irrémédiable vers le fatum moderne, notamment à cause des deux guerres mondiales qui ont traumatisé remarquablement le roman du XXème siècle, spécialement les *Chroniques* de Jean Giono. Cet acheminement certain et inexorable vers la fatalité au sens moderne trouve sa justification causale dans la démesure largement caractéristique des comportements des personnages qui meublent ces *Chroniques* romanesques. Cette causalité insurmontable conduit, comme par effet d'un engrenage infernal propre à la tragédie grecque vers une prédominance attestée et indéniable de la mort sous ses multiples facettes aussi bien cruelles que désolatrices.

Cette omniprésence d'un tragique grec habillé de couleurs modernes trouve son expression esthétique dans le recours à une intermédialité avant la lettre qui engage l'expérimentation des arts visuels et auditifs au service de l'écriture romanesque gionienne. La musique, la peinture, la photographie et le cinéma seront appelés à

venir en aide au verbal pour mieux tenter de balayer les diverses manifestations et représentations spatiotemporelles du tragique moderne remodelé par une vision du monde gionienne.

Cette vision du monde semble remettre en cause un ensemble de valeurs traditionnelles, ou considérées comme telles par Jean Giono, à l'instar de l'amitié, l'amour, le don et la générosité, le sacrifice de soi, etc. Le romancier recourt ainsi à une écriture éclatée pour mieux représenter ce monde chaotique qui surgit du monde fictionnel élaboré par l'imagination parfois débordante de Jean Giono. Le fait de remettre en question ce que le romancier considère comme un dérèglement axiologique d'un monde déchiré par les deux guerres mondiales incite Jean Giono, par personnages fictifs interposés, à essayer d'instaurer un monde nouveau, ou au moins un monde autre meublé par d'autres valeurs difficiles à détecter parfois à travers une écriture foisonnante certes mais aussi fragmentaire au point d'obliger le lecteur à frayer de nouveaux chemins pour tenter, dans l'ordre du possible, de dégager une interprétation qui demeure flottante et fugace.

Ce parcours qui doit mettre en rapport l'écriture intermédiale des *Chroniques* romanesques et une vision du monde tragique nous amènera de prime abord à examiner comment ces chroniques gioniennes représentent une sorte de creuset abyssal du tragique gionien.

Chapitre 1 : *Les Chroniques* comme creuset abyssal du tragique gionien

Selon *le Dictionnaire du littéraire*[196], le tragique recèle un sémantisme amplement riche qui renvoie essentiellement à une situation où la mort domine l'existence humaine. L'homme tragique se trouve dans un affrontement inégal où il doit guerroyer contre « une crise insurmontable ». Il s'agit d'ailleurs d'une situation conflictuelle où « *l'impossible au nécessaire se joint*[197] », pour reprendre une expression de Vladimir Jankélévitch cité par le même dictionnaire. Le personnage tragique se trouve dans une situation dilemmatique qui le pousse, malgré ses forces essentiellement limitées, à combattre des forces humaines ou cosmiques qui le dépassent largement. L'obligation de combattre est inébranlable tout en étant conscient de la nécessité du combat et surtout de l'évidence indéniable d'échouer.

Le tragique dépasse ce cadre générique pour s'étendre sur la plupart des genres littéraires, notamment le roman, le théâtre, les chroniques au sens gionien, etc. C'est ce constat qui est repris par les auteurs du même dictionnaire qui ajoutent que le tragique surgit, en quelque sorte, d'un schéma presque inhérent à la tragédie en général. C'est dans ce sens que ces auteurs soulignent que

> Le héros, en proie à une violente souffrance (*dolor*), perd conscience temporairement de ses actes (*furor*) et commet des crimes impies (*nefas*). Schéma qui correspond à une reprise du modèle grec d'origine : le

[196] Aron, Paul et al, *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, pp.780-782.
[197] *Jankélévitch*, Vladimir, L'*Alternative,* Paris, Alcan, 1938, p.150.

> *furor* du héros (en grec : hubris) est un temps de révolte contre la norme, de « démesure ». De la sorte, le tragique est associé dès l'origine à l'exercice de la liberté de l'homme[198].

Ce modèle tragique se focalise, de cette manière, sur une isotopie[199] qui retrace fidèlement les divers états vécus par le héros tragique en général, et par les personnages des chroniques gioniennes en particulier. La douleur, la fureur, des actes néfastes qui génèrent et expriment la démesure suite à une situation de crise liée à l'inéluctabilité de la finitude humaine et de la prédominance de la mort, ces divers critères définitoires constituent, en effet, une matrice qui broie et motive à la fois les actions violentes des personnages gioniens. Ces derniers sont souvent sujets à vivre et à revitaliser cette « *machine infernale* », selon les mots de Cocteau[200]. Ces personnages, errants et marginalisés, qui semblent reproduire le modèle du picaro élaboré par *Lazarillo des Tormes* et ensuite mise en œuvre par Miguel de Cervantes dans son *Don Quichotte de la manche*[201], acheminent inlassablement vers une sorte de fatum moderne.

---

[198] *Op. cit.* p.780.

[199] Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, 1998, p.639 : l'sotopie est l'« *ensemble des signifiés qui, dans un texte, contribuent à l'expression d'une même idée centrale ».*

[200] Cocteau, Jean, *la Machine infernale, « Regarde, spectateur, remontée à bloc, de telle sorte que le ressort se déroule avec lenteur tout le long d'une vie humaine, une des plus parfaites machines construites par les dieux infernaux pour l'anéantissement mathématique d'un mortel. »*

[201] Cervantes, Miguel, *L'ingénieux Hidalgo Don quichotte de la manche*, traduction d'Aline Schulman, Paris, Seuil, « Points », 1997.

1-1. L'errance picaresque comme cheminement vers le fatum moderne.

Dans l'ensemble, les personnages des *Chroniques* romanesques de Jean Giono sont des êtres errants qui sont à la recherche d'un absolu indéterminé au début de leurs aventures. Des personnages souvent marginaux qui se transforment en des trimardeurs qui parcourent des espaces plus ou moins illimités à travers des chemins dédaléens. Cette attitude choisie nous renvoie, en quelque sorte, aux héros picaresques qui traversent, de long en large, la littérature, notamment le récit aventurier et aventureux que constitue *Don Quichotte* de Cervantes, publié en 1605 et en 1615 pour le deuxième tome. Cette fresque aventurière du XVIème siècle met en scène deux personnages, diamétralement opposés en termes axiologiques, Don Quichotte et Sancho Panza. Cette opposition catégorique en termes de valeurs constitue le fondement d'une écriture romanesque innovante en son temps et préfigure un épanouissement sans égal de la littérature du XXème siècle.

Contrairement aux rencontres souvent hasardeuses des personnages gioniens, Don Quichotte prend la décision réfléchie d'aller à la recherche d'un écuyer qu'il considère essentiel pour commencer ses aventures. En effet, après son adoubement, ce dernier « *résolut de retourner chez lui pour se munir de toutes ces choses nécessaires, et aussi d'un écuyer »*[202]. Ce choix délibéré porte sur un de ses voisins qui semble répondre aux critères préalablement fixés par Don Quichotte, il s'agit d'un homme pauvre pour qui « *la fonction d'écuyer dans la chevalerie errante irait comme un gant ».* Ce dédoublement du héros picaresque de Cervantes

[202] *Op.cit*. p.75.

devient un procédé scripturaire largement employé par Jean Giono. La plupart des personnages gioniens mènent leurs aventures et leur quête d'un absolu incertain au départ accompagnés d'un double soit féminin soit masculin. La présence du double se concrétise dès la première chronique romanesque de Jean Giono, à savoir, *Un roi sans divertissement,* pour s'étaler presque, de manière mécanique mais significative, dans les autres chroniques. Effectivement, le tueur en série de cette première chronique qui se désigne, de manière minimaliste, par un sigle de deux lettres, M.V en l'occurrence, se donne, dans la suite de la chronique, comme étant un double plus ou moins parfait du héros de cette chronique liminaire, à savoir, Langlois. Le tueur et l'enquêteur se rejoignent après une série de fuite-poursuite et se concilient dans la scène du meurtre. L'enquêteur tue le tueur dans un espace neigeux et silencieux en présence des témoins-narrateurs qui se chargent de rapporter ce spectacle inouï. Le meurtre ne met pas fin à la violence puisque, comme par miroitement, Langlois se trouve contaminé par ce désir du sang sur la neige qu'il risque d'entériner ultérieurement.

Un legs sanguinaire lie les deux personnages en question, Langlois et M.V, comme par une sorte de possession qui sans mettre fin au meurtre ne met fin, en réalité, qu'au premier meurtrier. Le meurtre hante l'enquêteur et l'emprisonne jusqu'à faire de sa vie une hantise existentielle pour l'imitation et le désir carnassier. La dimension picturale de l'acte du meurtre traduite par les deux couleurs contrastées du rouge et du blanc se transforme fatalement en une obsession oculaire qui condamne la vie de l'enquêteur, ce qui l'amène inéluctablement vers la dernière scène de la chronique où il se trouve dans l'obligation de s'exploser la tête pour échapper à ce désir insatiable du meurtre.

Les personnages des *Chroniques* gioniennes représentent souvent cette figure du double comme étant à la fois un *alter ego* complémentaire et contradictoire avec son modèle. Les personnages constituant le couple se trouvent à la fois dans la situation de ressemblance et de différence. Le couple Don Quichotte-Sancho sont souvent décrits comme étant successivement le rêveur et le pragmatique, l'esprit et le corps, notamment puisque les interprétations d'une aventure donnée diffèrent de l'un à l'autre. L'épisode des Moulins à vent du chapitre VIII de *Don Quichotte*[203] illustre cette double interprétation :

> Et aussitôt, il donna des éperons à Rossinante, sans se soucier des avertissements de Sancho, qui lui criait que ceux qu'il allait attaquer étaient bien des moulins et non des géants.

Cette double interprétation accompagne presque toutes les épreuves vécues par ces deux picaros de Cervantès. Ce procédé du double traverse presque toutes *Les Chroniques* gioniennes qui se transforment en un roman picaresque comme le définit Paul Aron dans son *Dictionnaire du littéraire*[204] *:*

> Le roman picaresque véhicule un certain nombre de topoï, qui en constituent la structure architextuelle : la naissance incertaine, le départ du foyer familial, l'errance qui se transforme en une série d'épreuves .

[203] *Op.cit*. pp.101-102
[204] Aron, Paul et al, *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002, p.574.

Cette définition semble s'appliquer brillamment aux *Chroniques* gioniennes. Effectivement, la plupart des personnages qui se constituent en des couples présentent les mêmes spécificités du fait que leur pédigrée demeure souvent inconnu, ils sont des trimardeurs qui affrontent des épreuves insurmontables et passent leur vie à parcourir des chemins mystérieux et périlleux. Ce sont des personnages marginaux sans domicile fixe pour la plupart.

Les Grands chemins de Jean Giono reprennent parfaitement ce modèle picaresque. Le narrateur et l'artiste, qui constituent les deux personnages principaux de cette chronique, se rencontrent de manière hasardeuse. Le regard qui constitue le motif par excellence de la rencontre amoureuse trouve sa grande valeur dans cette première entrevue des deux personnages :

> Je vois un type assis sur les grosses pierres au bord du torrent. (…). En m'approchant je remarque qu'il tient une guitare entre ses jambes.
> Je lui dis : « Qu'est-ce que tu fais ?
> Il lève la tête ; il a un vilain regard. (…). C'est un jeune homme. Il ne me plaît pas. Mais je regarde ses mains habiles et je reste là.
> (…). Il ressemble à une jeune fille et il est fort. Son regard a été d'un seul coup tellement désagréable que j'ai envie de le revoir[205].

[205] Giono, Jean, *ORC,* tome V, pp.484-485.

Cette première rencontre impressionne le narrateur qui se trouve victime d'une double sensation contradictoire. Le narrateur exprime à la fois sa répulsion et son attraction. Il s'agit d'une confusion difficile à comprendre qui nous renvoie directement au topos de la rencontre amoureuse en vogue dans la littérature romanesque du XIXème siècle. La récurrence du regard par la voie du substantif mis en valeur et du verbe de perception, « voir » et « revoir », insiste sur cette dialectique de la répulsion et de la fascination. La scène commence par la découverte de l'artiste par le narrateur et se clôt sur le désir ambigu de « le revoir ». Les adjectifs dépréciatifs qualifiant ce regard de l'artiste accentuent le mystère et l'angoisse qui obsèdent le narrateur. C'est un regard « *vilain* » et « *désagréable* » qui déstabilise le narrateur et provoque une confusion de sentiments à la fois attractifs et répulsifs. La curiosité du narrateur le condamne à vouloir « revoir » l'artiste qui le passionne et le perturbe à la fois. La laideur morale et physique de ce regard perçant transforme le narrateur en un personnage passif et médusé. L'attrait du regard de l'artiste se renforce par sa dextérité remarquée rapidement par le narrateur ahuri devant « *ses mains habiles* ». On dirait une scène de prédation arachnéenne qui transforme le narrateur en une proie engluée dans l'empêtrement des fils inextricables de cette toile que lui tend l'artiste.

Le narrateur se trouve ensorcelé par la magie fulgurante du regard pénétrant et percutant de l'artiste. Ce qui revigore cette attraction indicible et incompréhensible provient aussi du regard féminisant et castrateur du narrateur. Ce dernier voit que l'artiste « *ressemble à une fille et il est fort* ». Ce portrait plus ou moins contradictoire intensifie l'état déconcertant et décontenancé du narrateur qui semble attiré par la figure double de l'artiste, une telle figure nous rappelle, en quelque sorte le

mythe de l'androgyne relaté par le personnage d'Aristophane dans *Le Banquet* de Platon[206]. Cette figure est presque emblématique dans les chroniques gioniennes au point de constituer un leitmotiv qui traverse et revigore l'écriture de Jean Giono. La figure du double omniprésente dans la production romanesque du « *voyageur immobile* » en témoigne. Il est donc question d'un ensorcellement abrupt et énigmatique qui subjugue le narrateur devant le pouvoir attractif de l'artiste efféminé par le regard scrutateur de son double. Il s'agit ici d'un auteur qui marque profondément la lecture et l'écriture de Jean Giono, Stendhal en l'occurrence.

La première rencontre de Mme de Rênal avec Julien Sorel investit le même regard, efféminant et ensorcelant[207] :

> Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée (…). A sa grande joie, elle trouvait l'air timide d'une jeune fille à ce fatal précepteur.

Cette rencontre amoureuse insiste sur le regard efféminant de Mme de Rênal, en témoigne la répétition de l'expression « *jeune fille »* pour caractériser Julien. C'est le même regard que nous constatons dans cette première rencontre du narrateur et de l'artiste des *Grands chemins.* Les deux scènes procèdent par une illusion optique qui dénature l'autre et le métamorphose dans son identité. On dirait une tentative de castration opérée de la part de Mme de Rênal d'une part, et de la part de l'artiste

[206] Platon, *Le Banquet,* Paris, Flammarion, 2018, pp.116-119.
[207] Stendhal, *Le Rouge et le Noir,* Paris, Le Livre de Poche, 1997, pp.36-37.

d'une autre part. Il est à souligner de passage que ce chapitre où figure cette première rencontre dans le roman de Stendhal porte comme titre « *L'ennui »,* ce qui favorise ce rapprochement instauré entre les deux regards stendhalien et gionien puisque l'ennui est le thème souvent mis en relief par Jean Giono dans ses *Chroniques* romanesques.

Le regard castrateur du narrateur des *Grands chemins* semble s'opposer quand même à sa position subordonnée à l'intérieur de ce couple qui se forme par le hasard de la rencontre. Le narrateur ébloui par les actions et l'habileté de l'artiste se trouve souvent passif, il ne fait que suivre les plans mis en œuvre par l'artiste ; ce dernier est toujours ou presque le maître de la situation ; le narrateur, par contre, se charge de redresser, comme Don quichotte, les torts et les ravages provoqués par son ami. C'est à la fin de la chronique que le narrateur se libère de l'emprise de l'artiste et le tue.

Ce passage de la passivité à l'action de la part du narrateur, amplement subjugué par l'artiste au cours de toute la chronique, nous amène à recourir à un concept clé de la psychanalyse repris et expliqué par Laplanche et Pontalis[208], à savoir le sado-masochisme. C'est un terme qui combine deux perversions à la fois, le sadisme et le masochisme et qui renvoie à « *l'interrelation de ces deux positions aussi bien dans le conflit intersubjectif (domination-soumission) que dans la structuration de la personne (autopunition)».* L'enjeu principal des relations des personnages gioniens est essentiellement cette question ontologique de la domination. A vrai dire, le narrateur des *Grands chemins* se trouve dominé par le pouvoir attractif et séducteur de l'artiste émanant de sa dextérité et de sa

[208] Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967, pp.429-431.

maestria aussi bien dans le jeu des cartes que de la guitare. L'artiste est un joueur sans égal étant surtout un ingénieux tricheur qui essaie toujours de ridiculiser et d'humilier ses adversaires par l'art de la tricherie et de la prestidigitation, ce qui nous rappelle une des thématiques prépondérantes du XVIIème et aussi de la peinture du Caravage, comme c'est le cas du tableau intitulé « *Les Tricheurs* » :

Artiste :Caravage, Date : v.1595, Technique : huile sur toile, Dimensions (H × L) : 94,2 × 130,9 cm, Mouvement : Baroque, No d'inventaire : AP 1987.06, Localisation : musée d'art Kimbell, Fort Worth (États-Unis)

L'artiste des *Grands chemins* de Jean Giono, comme les deux personnages de ce tableau de Caravage, ne cesse d'exhiber ses compétences en termes de triche, ce qui le met souvent dans des pétrins qui finissent par des agressions corporelles presque mortelles ; pourtant, malgré ce corps souvent meurtri par les coups, le joueur tricheur récidive et le narrateur vient à son secours.

Le meurtre de l'artiste à la fin par les deux coups de feu du narrateur montre avec brio ce vacillement incessant entre les deux positions sadique

et masochiste comme si l'une implique « *un nouveau retournement*[209] » de l'autre.

C'est cette même perversion qui domine les rapports d'un autre couple, cette fois féminin, de Thérèse et de Mme Numance des *Âmes fortes*[210]. La première rencontre de ces deux personnages investit le regard comme motif essentiel pour mettre en œuvre une relation à la fois irénique et conflictuel. L'*agôn* tragique et la lutte pour la domination caractérisent les rapports sado-masochiques qu'entretiennent les deux personnages féminins. La passion carnassière, et surtout le cannibalisme au sens psychanalytique, trouve sa force d'action dans la lutte corporelle et intellectuelle engagée par les deux femmes. Le cannibalisme, selon le dictionnaire Larousse, se définit ainsi comme une sorte de fantasme qui consiste à « *vouloir inconsciemment s'incorporer et s'approprier l'objet aimé et ses qualités* ». Il s'agit essentiellement d'un instinct animal et anthropophage qui semble s'appliquer au couple gomorrhéen, au sens large du terme, que constituent Thérèse et Mme Numance. La métaphore animale investie par Jean Giono consolide ce constat :

> C'était Mme Numance. Elle était debout (…) et elle regardait droit devant elle avec des yeux de loup (…). On n'apercevait qu'un peu de sa figure (…). Mais ce qui était, par contre, entièrement visible, c'était son regard de loup[211].

[209] *Ibid*, p.430.
[210] Giono, Jean, *ORC*, tome V.
[211] *Op. cit.* pp.272-273.

Jean Giono reprend, comme dans un morceau musical, le même refrain que constituent le thème du double[212] et le motif du regard mais avec des variations rythmiques sur la nature du couple. Du couple masculin des *Grands chemins,* il change de tempo par l'investigation d'un couple féminin dans *Les Âmes fortes.* C'est toujours le regard fascinant et répulsif simultanément qui emprisonne Thérèse et la subjugue au pouvoir destructeur de Mme Numance. Les deux femmes entrent dans une relation ambigüe et mystérieuse qui finit par la disparition énigmatique de Mme Numance et la désolation tragique de Thérèse. Cette dernière désappointée et décontenancée par la disparition de la première se trouve traquée dans une situation d'inassouvissement et d'insatisfaction d'un animal affamé qui vient de perdre sa proie à un moment de haute excitation libidinale.

Thérèse est présentée, accompagnée de son mari Firmin, comme des trimardeurs qui vadrouillent dans les chemins à la recherche d'un absolu indéterminé, ce qui les rapproche, une autre fois encore de ces picaros donquichottesques. L'errance tragique de ce couple en question les met sur le chemin des Numance et accélère la réalisation de leur destinée. Firmin meurt suite à la machination mise en œuvre par sa femme

[212] Rank, Otto, *Don Juan* précédé de *Le Double,* Paris, Payot, 1973, pp.11-12 : « *Le thème du Double, comme la plupart des grands thèmes de la littérature, n'est pas nouveau. Il a eu ses périodes de faveur et de défaveur. De même que la haine entre frères a été un thème typique de la littérature allemande à la fin du XVIIIe siècle, ou l'amour incestueux entre frères et sœurs à la période de Jacques Ier en Angleterre, de même c'est à l'époque du romantisme que fleurit le problème du Double en Allemagne. Les premières manifestations de ce thème remontent, comme presque toujours en littérature, aux temps reculés du folklore, de la superstition ou de la naissance des religions. Mais avant de remonter à ces sources du problème du Double et d'en décrire l'épanouissement pendant la période du romantisme, il paraît utile d'étudier, en matière d'introduction, comment les auteurs modernes envisagent ce problème. En effet, ils aiment à traiter leurs sujets du point de vue psychologique, ce qui nous les rend plus intelligibles et plus intéressants. De plus, les auteurs qui veulent traiter aujourd'hui le sujet du Double ont à leur disposition un procédé, le cinéma, qui tout en donnant à ce thème une réalité insoupçonnée jusqu'à ce jour, ne lui ôte rien de[…] ».*

Thérèse et cette dernière mène un combat titanesque contre Mme Numance qui lui échappe à la fin par une disparition énigmatique. Le sens du fatum moderne que rencontrent les personnages gioniens à la fin de pérégrinations se trouve explicité par l'un des personnages d'une autre chronique tragique de Jean Giono, à savoir *le Moulin de Pologne*[213] *: « Le destin n'est que l'intelligence des choses qui se courbent devant les désirs secrets de celui qui semble subir, mais en réalité provoque, appelle et séduit ».*

Le sens du fatum moderne change corrélativement de couleur sans vraiment modifier sa forme latine originelle surtout puisque cette dernière accorde, plus ou moins, une grande importance à la contribution de l'homme tragique dans le dénouement catastrophique qui accompagne sa destinée. Il est toujours question d'un « *désir secret* » qui stimule fortement les actions des personnages tragiques. C'est dans ce sens que Jean-Marie Domenach[214] considère que le tragique contemporain est une sorte de châtiment d'une « *prétention folle ».*

En réalité, les personnages des *Chroniques* gioniennes semblent tous condamnés par la passion mortelle de la domination. C'est une passion, au sens étymologique du terme, qui renvoie à une kyrielle d'épreuves mortifères et asservissantes, une forme de chemin de la croix que parcourent ces personnages possédés par ce désir secret de vouloir dominer ou être dominés. Cette relation de domination et de volonté de puissance se présente sous forme réciproque pour ces personnages gioniens. Ils sont à la fois habités et hantés par cette perversion sado-

[213] *Op. cit*.p.744.
[214] Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, 1967, pp.248-249.

masochique qui procède par inversement et retournement des situations de persécuteur-persécuté ou l'inverse.

Thérèse et Mme Numance, M.V et Langlois, Le narrateur et l'artiste passent tous par ces situations de renversement de rôles et de positions. De la passivité à l'activité, du sadisme au masochisme[215], de la domination à la subordination, presque aucune position ne se donne comme fixe et inébranlable. Chaque membre des couples précédents exprime un désir vorace de vivre inlassablement les diverses facettes de l'exercice ou de la soumission à cette volonté de puissance.

Chaque personnage court en haletant vers sa propre destruction comme dans un mouvement d'autoflagellation et d'autopunition. Ce sont des passions mortifères qui foudroient l'inconscient et le conscient des personnages gioniens. Le thème du double dans les chroniques gioniennes, mis en valeur aussi par Colette Trott et Derk Visser[216], favorise incontestablement ce jeu scripturaire et narratif qui permet d'élucider et de mettre en scène les divers cas de figure du sadisme et du masochisme largement exploité dans *Les Chroniques* gioniennes.

---

[215] Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, pp.428-432 : « *sado-masochisme, expression qui ne souligne pas seulement ce qu'il peut y avoir de symétrique et de complémentaire dans les deux perversions sadique et masochiste, mais qui désigne un couple d'opposé fondamental aussi bien dans l'évolution que dans les manifestations de la vie pulsionnelle. (…) le sado-masochisme (…) souligne l'interrelation entre ces deux positions aussi bien dans le conflit intersubjectif (domination-soumission) que dans la structuration de la personne (autopunition)* ».

[216] Trott, Colette et Derk, Visser, *Jean Giono, collection monographique,* New York, édition Rodopi, 2006, p.69-p.91.

La volonté de puissance et la violence sacrificielle marquent profondément l'errance tragique de certains picaros gioniens. Soulignons de passage que Robert Ricatte[217]considère que Jean Giono, en 1939, entame la lecture de *La Volonté de puissance* de Nietzsche pour l'exploiter dans l'écriture d'une autre chronique qui ne fait pas partie de notre corpus, mais que nous pouvons citer à titre d'illustration en cas de besoin, il s'agit bel et bien de *Deux cavaliers de l'orage*[218]. C'est précisément la volonté de puissance qui gouverne la plupart des luttes physiques qui conduisent les deux frères Jason dans cette dernière chronique à mener un combat mortel qui ne peut que nous rappeler le premier antagonisme de l'histoire de l'humanité, à savoir celui d'Abel et Caïn.

Contrairement aux autres personnages des autres chroniques que nous pouvons considérer comme des héros picaresques du fait qu'ils n'ont pas souvent un domicile ou un pedigree fixe, les deux cavaliers de l'orage possèdent une famille et appartiennent à une lignée connue à travers le récit. L'errance de ces deux frères trouve sa justification souvent dans le commerce. Malgré cette différence considérable, les deux frères parcourent les chemins pour aller à la rencontre de l'aventure, notamment Marceau, le frère ainé, qui réussit grâce à sa force physique à assommer un cheval enragé. Cette scène héroïque lui vaut une notoriété qu'il doit confirmer en participant dans d'autres luttes corporelles qui doivent le consacrer en tant que lutteur professionnel. Cette notoriété extraordinaire génère automatiquement une grande jalousie de la part de son frère cadet.

[217] Giono, Jean, *ORC, Tome VI, p.889.*
[218] Giono, Jean, *ORC,* Tome VI.

Cette ascension physique spectaculaire ne se réalise que suite à une série d'épreuves qui nous rappelle le roman de formation. En effet, Joseph Campbell[219] explique largement la démarche propre au héros mythologique pour accéder à son apothéose héroïque. Ce dernier doit accomplir une suite de « *tâches difficiles* » pour aboutir à sa consécration. Le schéma du héros mythologique s'organise globalement autour de trois phases fondamentales, à savoir, le départ, l'initiation et le retour. Chaque étape se compose d'un ensemble de tâches qui préparent la consécration finale.

La première phase de l'aventure du héros commence essentiellement par un appel de l'aventure que le héros peut accepter ou décliner, c'est un appel qui peut être motivé par des raisons intérieures ou extérieures. Cette première étape franchie par le consentement du héros le lance immédiatement vers une autre qui doit, grâce à l'aide surnaturelle, le mener vers le passage du premier seuil. Ces étapes invocatrices déclenchent son départ pour acquérir une initiation solide à travers les diverses épreuves qu'il doit endurer et les multiples obstacles qu'il est appelé à surmonter jusqu'à réussir et atteindre le don suprême comme récompense méritée pour ses prouesses et ses actes héroïques. Ce don préfigure le retour du héros glorieux et glorifié, un retour qui exige certains passages initiatiques où interviennent des forces essentiellement magiques composées à la fois d'adjuvants et d'opposants. Cette dernière phase de l'aventure du héros, selon Joseph Campbell, transforme le héros mythologique en maître des deux mondes et confirment sa liberté acquise devant la vie.

[219] Campbell, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages,* Paris, édition Oxus, 2010, pp. 53-215.

Ce schéma archétypal tracé en détails et appuyés par des exemples de la mythologie presque universelle se donne comme un itinéraire typique qui peut s'appliquer aux diverses aventures entamées par les personnages principaux des chroniques de Jean Giono, notamment dans le cadre de l'errance qui semble commander la plupart des mouvements chaotiques ou dirigés de ces personnages picaresques. Les deux frères des *Deux cavaliers de l'orage* semblent réaliser en partie le parcours explicité par Joseph Campbell concernant le héros mythologique. Certes, certaines étapes ne semblent pas répondre exactement aux pérégrinations des personnages gioniens vu le grand décalage spatiotemporel et idéel qui sépare l'œuvre gionienne de la mythologie, mais la quintessence de ce schéma demeure valide et significative une fois projetée sur l'errance tragique qui domine chez Jean Giono.

L'appel de l'aventure se trouve motivé d'abord chez Marceau, l'un des deux frères Jason, par le hasard en quelque sorte. Lors de sa tournée dans un marché, ce dernier se voit surpris par l'arrivée brusque d'un cheval enragé qui risque de semer la pagaille dans un espace rempli de marchands et de femmes qui font leur course. La scène épique est relatée sous forme d' « *analepses complétives »*[220]qui permettent de combler les lacunes laissées par l'incompréhension des femmes qui voient Marceau déposer devant elles une bête assommée et submergée dans son sang. Le personnage en question recourt ainsi à la narration après coup de la scène qui s'est déroulée lui permettant d'expliquer l'énigme du cadavre

[220] Genette, Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p.123 : « *analepses complétives, ou « renvois », comprend les segments rétrospectifs qui viennent combler après coup une lacune antérieure du récit, lequel s'organise ainsi par omissions provisoires et réparations plus ou moins tardives, selon une logique narrative partiellement indépendantes de l'écoulement du temps ».*

enveloppé et déposé devant sa mère, sa femme et les autres membres de la famille des Jason :

> Alors, je me sens vraiment de plomb. La rage. Je n'entends plus rien, le silence. Il me semble que le cheval retombe, doucement comme un cheval de plume. Il bascule (…). Tout d'un coup sa grosse tête me remplit deux les yeux. Alors, je frappe. De toutes mes forces[221].

Le récit détaillé fait par Marceau et confirmé ponctuellement par son frère cadet, témoin oculaire et co-narrateur, de cette scène épique s'étale sur un bon nombre de pages pour mieux faire la monstration et exposer la monstruosité de ce duel titanesque entre l'homme et la bête. La relation de cette geste héroïque sous forme de scène[222], au sens narratologique, c'est-à-dire où le temps du récit égale celui de la narration, nous rappelle le récit de la mort d'Hippolyte raconté par Théramène[223] qui met en exergue l'héroïsme titanesque du héros tragique :

> Hippolyte lui seul, digne fils d'un héros,
> Arrête ses coursiers, saisit ses javelots,
> Pousse au monstre, et d'un dard lancé d'une main sûre,
> Il lui fait dans le flanc une large blessure. (Vers *1527-1530).*

Ce rapprochement théâtral, narratologique et thématique rehausse le combat de Marceau contre le cheval enragé en une scène épique et prémonitoire qui préfigure le sort tragique du héros. La portée dramatique

[221] Giono, Jean, *ORC,* Tome VI.p.101.
[222] Genette, Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, p.175.
[223] Racine, Jean, *Phèdre*, Paris, Pocket, 1992, Acte V, scène 6.

intensive de la scène transforme les autres femmes destinataires du récit en spectateurs appelés à surestimer le spectacle dit et montré par le héros épique qu'est Marceau ici. La théâtralisation du récit de Marceau est conditionnée surtout par le contexte nocturne qui transforme l'espace de la maison des Jason en un espace théâtral meublé par la présence en chair et en os des héros et des spectateurs assoiffés du spectacle cruel, l'une des femmes souligne dans le même sens que « *le sang est le plus beau théâtre ».*[224]

La spectacularisation de l'exploit de Marceau s'effectue essentiellement devant le public présent sur place lors de son déroulement effectif avant de se transformer en un récit à la fois intradiégétique et homodiégétique[225] qui reprend les moments forts de l'action relatée minutieusement devant les femmes des Jason. La distance séparant le récit de l'histoire est juste celle qui sépare le jour où s'est déroulée la scène du cheval tué par Marceau en la présence de son frère Cadet et le moment de la narration nocturne où les deux frères passent à la narration de l'action vécue. Marceau raconte sa propre histoire, sa propre action qui le transforme en un projet de lutteur qui doit affronter d'autres lutteurs renommés pour imposer son statut de héros.

Cette scène première de lutte contre la bête féroce et la victoire remportée donnent naissance à d'autres appels de l'aventure de la part des autres lutteurs pour confirmer la supériorité de tout un chacun. Il s'agit en quelque sorte d'une quête effrénée de la volonté de puissance pour imposer sa domination sur les autres. Une concurrence acharnée met

[224] Giono, Jean, *ORC,* Tome VI.p.94.
[225] Jouve, Vincent, *Poétique du roman,* Paris, Armand colin, 2015, pp.27-28.

Marceau sur le chemin des aventures à venir. C'est dans ce contexte d'appel de l'aventure que se situe la seconde scène de confirmation de son héroïsme contre une autre force, cette fois humaine, à savoir un personnage nommé Clef-des-cœurs[226]. Ce dernier se déplace à la recherche de Marceau qu'il ne connaît pas pour lui lancer le défi de le combattre. C'est un lutteur qui cherche son contentement à travers le combat. C'est pour cette raison qu'il insiste sur l'objectif du combat contre Marceau, à savoir le contentement, on dirait une sorte de divertissement et de quête d'un absolu basé sur la force physique et la recherche de la victoire contre un adversaire de qualité. Clef-des-cœurs ne cesse de répéter son exigence : « *Tu peux me contenter »,* nous constatons au moins quatre occurrences de cette demande avec changement de modalité, ce qui donne à cette inquisition une valeur de hantise et de possession, une valeur presque ontologique pour le lutteur assoiffé de combat contre un modèle de héros qu'il faut battre pour réaliser une certaine plénitude existentielle.

Le déroulement du combat nous rappelle celui d'Achille contre Hector au chant XXII de l'*Iliade*[227].Cet intertexte homérique, témoigne une autre fois encore de la présence intense de la lecture de Jean Giono qui se considère comme un féru de la littérature gréco-romaine, notamment Homère. Soulignons de passage que Jean Giono a réécrit l'*Odyssée* à sa manière puisque l'une de ses premières œuvres s'intitule *Naissance de l'odyssée*[228]. Le combat de Marceau contre Clef-des –cœurs reprend la lutte finale entre Achille et Hector, notamment quand Clef-des–cœurs exige le respect d'une éthique et d'un ensemble de règles lors du combat : « *Nous sommes (…) les soldats de la noble force(…) Et que nous*

[226] Giono, Jean, *ORC,* Tome VI.pp.112-126.
[227] Homère, *Iliade,* Paris, Flammarion, 2000, pp.367-373.
[228] Giono, Jean, *ORC,* Tome I.pp.15-123.

allons nous battre loyalement devant vous pour l'amour de la lutte »[229]. Cette éthique du combat est exigée aussi de la part d'Hector quand il se trouve obligé d'affronter Achille : « *Après t'avoir dépouillé de tes armes célèbres, Achille, ton cadavre, je le rendrai aux Achéens. Et toi, fais de même »*[230]. Ce rapprochement reste quand même imparfait puisque les motifs de la lutte ne sont pas les mêmes dans les deux combats. Les héros homériques luttent pour un absolu patriotique mêlé d'un sentiment de vengeance à cause de la mort de Patrocle, l'ami d'Achille, alors que le combat des deux personnages gioniens se fait dans une autre perspective axiologique, à savoir la lutte pour la lutte et pour la volonté de puissance et de domination comme le souligne Clef-des-cœurs : « *La force, dit l'homme, c'est le plus joli.*[231]*».* La lutte se clôt sur la défaite de ce dernier et la consécration de Marceau comme c'est le cas pour la défaite d'Hector devant Achille. Certes la fin tragique et humiliante du combat homérique ne trouve pas son écho dans le contexte gionien, mais le sens véritable du tragique se trouve forcément manifeste vers la fin de cette chronique qui se termine sur la lutte fratricide qui met fin à la vie des deux frères Jason.

Le schéma élaboré par Joseph Campbell[232] ne se réalise pas étape par étape dans le contexte gionien, en particulier puisque la fin tragique de la plupart des personnages des chroniques romanesques ne semble pas réellement accorder au vainqueur d'être « *maître des deux mondes »* et « *libre devant la vie ».*

[229] Giono, Jean, *ORC,* Tome VI.pp.117.
[230] Homère, *Iliade,* Paris, Flammarion, 2000, p.369.
[231] Giono, Jean, *ORC,* Tome VI.pp.119.
[232] Campbell, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages,* Paris, édition Oxus, 2010, pp. 53-215.

Certaines chroniques romanesques semblent marquer l'exception, essentiellement *Les Grands chemins* et *les Âmes fortes*[233]. Les personnages principaux de ces deux chroniques en question réussissent malgré leurs crimes à assurer une fin heureuse comme dans le cas du crime parfait. Le narrateur et Thérèse accomplissent le meurtre respectivement de l'artiste et de Firmin sans finir tragiquement. Ces deux personnages échappent à la sanction et se trouvent ainsi « *libre(s) devant la vie* » : le narrateur des *Grands chemins* annonce fièrement à la fin que « *le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route*[234] *»* et Thérèse des *Âmes fortes* se trouve, elle aussi, « *fraîche comme la rose »* lorsque « *le jour se lève*[235] *».* Les deux personnages échappent à la mort et se trouvent innocentés par la force de la loi malgré leur recours incessant à la loi de la force pour imposer leur désir insatiable obsessionnel de domination et leur quête interminable de la volonté de puissance. Le narrateur et Thérèse représentent à leur manière le héros picaresque avec un changement permanent des valeurs mises en exergue par ce dernier. Alors que le héros picaresque, à l'instar de Don Quichotte, recherchent à redresser les torts, les personnages gioniens sont appelés à l'aventure et à l'errance pour accomplir un renversement de valeurs remarquable. Leur quête ne s'inscrit pas dans le cadre d'un idéal humaniste comme leurs prédécesseurs du Moyen Âge mais plutôt dans une perspective destructive qui vise à satisfaire une soif vorace de sauvagerie et d'animalité orientée par un investissement démesuré et maléfique de l'intelligence humaine.

[233] Giono, Jean, *ORC,* Tome V.
[234] *Ibid*.p.633.
[235] *Ibid*.p.465.

Le lever du jour dans les deux clausules de ces deux chroniques gioniennes annoncent le passage d'un système nocturne vers un système diurne et préfigurent, du même coup, le début d'une autre aventure qui s'inscrit dans une logique nietzschéenne de l'éternel retour du même[236]. Ce philosophe met sous forme de supposition onirique ce qu'il appelle « *le poids le plus lourd »* et qui consiste à avoir la possibilité de revivre identiquement, infiniment et dans ses détails sa propre vie en écrivant : « *Cette vie, telle que tu la vis actuellement, telle que tu l'as vécue, il te faudra la revivre encore une fois, et d'innombrables fois ; et il n'y aura en elle rien de nouveau ».* Ce retour éternel du même est donné en quelque sorte comme une interrogation existentielle à laquelle tout un chacun doit donner une réponse pour se prouver qu'il aime sa vie telle qu'elle et qu'il est prêt pour la reprendre sans lui apporter aucun changement même infime. L'amour de la vie se confirme pour les deux personnages gioniens, le narrateur des *Grands chemins* et Thérèse des *Âmes fortes* puisqu'ils se voient à la fin de chaque aventure appelés intérieurement à recommencer leur existence à l'infini.

Le passage au système diurne qui marque la fin des deux chroniques en question nous rappelle ce désir de Zarathoustra souligné par Nietzsche au dernier aphorisme du livre IV du *Gai savoir* intitulé *« incipit tragoedia »*. Zarathoustra se lève un matin pour s'adresser au soleil pour lui annoncer son désir de quitter sa solitude et sa sagesse et aller à la découverte du monde des humains : « *Je suis dégoûté de ma sagesse, comme l'abeille qui a recueilli trop de miel, j'ai besoin de mains qui s'étendent (...) Cette coupe veut se vider à nouveau »*[237]. Contrairement à

[236] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir,* Paris, le livre de poche, 2017, pp. 339-340.
[237] *Op.cit*. pp.340-341.

Zarathoustra qui se compare à une abeille pleine de miel, les personnages gioniens semblent s'adresser au soleil pour annoncer qu'ils sont plutôt plein de mal et qu'il temps de vider cette coupe maléfique en affrontant les autres hommes qu'ils rencontrent lors de leur errance. Les personnages gioniens proclament, de cette manière, le début de la tragédie, « *incipit tragoedia »,* que ce soit celle des autres êtres pourchassés par l'ennui, ou leur propre tragédie pour échapper à ce mal plus ou moins typique des chroniques gioniennes comme c'est le cas de Langlois, le personnage principal d'*Un roi sans divertissement.*

L'appel de l'aventure dans le cas de Langlois est d'abord officiel, extérieur. Ce dernier est appelé, comme dans un roman policier, pour enquêter sur la disparition énigmatique d'un bon nom d'habitants d'un village enclavé dans la montagne. Le détective se trouve officiellement chargé d'une enquête qui doit lui permettre de résoudre le mystère de la disparition incomprise de certains villageois, et par là mettre fin aux crimes perpétrés par un criminel anonyme. La fin de la mission se solde par une résolution de l'énigme et transforme Langlois en un héros qui réalise la justice après avoir découvert le meurtrier en série et dévoiler son identité. Il s'agit d'un M.V qu'il tue dans une scène spectaculaire imprégnée par un certain sadomasochisme de la part du meurtrier en question. Ce dernier accepte la mort sans résistance comme s'il s'agit d'une délivrance qui vient le sauver de l'ennui qui le submerge dans sa vie monotone et ordinaire. Cette fin tragique mais salvatrice du meurtrier accorde la consécration indéniable à l'enquêteur auréolé par l'accueil glorifiant des villageois. Pourtant, cette fin n'en est pas une en quelque sorte, elle se donne comme le déclenchement d'une addiction existentielle au sang versé de la part de Langlois qui retourne chez lui après la réussite

spectaculaire de sa mission. Ce désir du sang sur la neige se transforme en motif qui obsède le psychisme de Langlois et s'instaure ensuite comme un autre appel de l'aventure qui émane de l'intériorité angoissée du personnage en question. Le retour se fait sur les lieux du premier crime pour essayer de satisfaire cet appel du sang versé qui l'obsède éternellement. Plusieurs tentatives de satisfaction du désir carnassier amènent le chasseur à trouver dans certains animaux, le loup et l'oie, ses proies par excellence.

De l'animal à l'homme, Langlois se voit incliné fortement et aveuglément vers la prédation pour dépasser l'ennui qui dévore ses entrailles et son fin fort intérieur, ce qui préfigure une fin tragique qui doit mettre un terme à son désir insatiable et vorace du sang. Pour atteindre une certaine forme de délivrance, Langlois, comme le personnage du mythe grec de l'autophage, à savoir, Erysichton[238], prend la décision de fumer « *une cartouche de dynamite*[239] ». Les deux personnages, Langlois et Erysichton partagent en quelque sorte l'acte de couper l'arbre sacré pour le personnage mythique et de dévoiler le secret du hêtre pour le premier. En effet, Langlois, aidé par les villageois et Frédéric II qui a découvert le premier le mystère du hêtre, se dirigent vers l'arbre qui cachait les corps des disparus et lance immédiatement une enquête contre le présumé tueur. Le motif de l'arbre que partagent Langlois et Erysichton les condamne en quelque sorte à subir le même sort tragique, à savoir l'autophagie et l'autodestruction, l'un par s'exploser la tête et l'autre par dévorer ses membres pour apaiser sa fringale fatale. La mort fatale des deux

[238] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p.148 : « *Il décida un jour de couper un bois consacré à Déméter (…). Alors la déesse, pour le châtier, imagina de lui envoyer une faim dévorante, que rien ne pouvait calmer. (…) celui-ci finit, dans sa folie, par se dévorer lui-même ».*

[239] Giono, Jean, *ORC,* Tome III.p.605.

personnages semble une riposte à leur désir corrosif de menacer la vie pour satisfaire leur obsession carnassière. La symbolique de l'arbre, en général, comme le souligne le [240]*Dictionnaire des symboles* renvoie à la vie et sa « *perpétuelle évolution* », notamment puisque

> L'arbre met aussi en communication les trois niveaux du cosmos : le souterrain (…) la surface de la terre (…) et les hauteurs (…) il met en relation le monde chtonien et le monde ouranien. Il réunit tous les éléments : l'eau (…) la terre (…) l'air (…) le feu jaillit de son frottement .

Cette symbolique riche et enrichissante, vitale et létale, de l'arbre semble expliquer évidemment l'importance accordée à ce hêtre dans la plupart des chroniques gioniennes, et spécialement dans *Un roi sans divertissement* où le nombre d'occurrences égale presque vingt-trois renvois dont quatre figurent dès la première page de cette chronique. Ce hêtre s'instaure en un personnage presque omniprésent qui commande la narration et fortifie la tension narrative à travers les trois composantes citées par Raphaël Baroni[241], à savoir, « *suspense, curiosité et surprise ».* C'est ce qu'il semble présenter autrement en soulignant que

> Les articulations « tensives » du texte rendent donc sensibles les lieux où le récit « intrigue » son destinataire, oriente ses attentes vers une résolution promise mais retardée, vers un dénouement qui reste

[240] Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, 1982, pp.62-68.
[241] Baroni, Raphaël, *La Tension narrative, suspense, curiosité et surprise,* Paris, Seuil, 2007, p.41.

marqué par une incertitude jusqu'au bout du parcours interprétatif.

Le hêtre intrigue le lecteur dès l'incipit d'*Un roi sans divertissement,* essentiellement à travers la description majestueuse que lui réserve le narrateur et qui le rapproche même d'Apollon puisque les deux ont en commun la beauté somptueuse qui attire les regards. Le lecteur se trouve déjà interpellé à tenter de dévoiler le secret de cet arbre mystérieux surtout puisque le narrateur avance une information qui doit provoquer l'intelligence en disant : « *M.V se servit beaucoup de ce hêtre »*[242]. Le surnom énigmatique du personnage ne peut que déclencher la curiosité du lecteur, et par-là, mettre en rapport direct le personnage et l'arbre comme recelant un secret abyssal qu'il faut automatiquement déchiffrer pour continuer la lecture. Ce même arbre est désigné, quelques pages après[243], comme étant un « *hêtre divin ».* L'arbre se trouve de ce fait sacralisé et semble nous rappeler autrement l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal, source de curiosité, d'excommunication et surtout d'errance.

Langlois, aidé et guidé par Frédéric II, ouvre la boîte de Pandore[244] que constitue ce hêtre et laisse échapper le Mal auquel il ne peut pas échapper sinon par l'autodestruction finale. Langlois se trouve dominé par son désir de faire le mal, tout comme M.V qui l'a contaminé en quelque

[242] Giono, Jean, *ORC,* Tome III, p.455.
[243] *Ibid*., p.470.
[244] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951, p.344 : « *A peine sur terre, Pandore dévorée de curiosité, ouvrit la jarre, et tous les maux se répandirent sur l'humanité. Seule, l'espérance, qui était au fond, ne put s'échapper, car Pandore avait refermé le couvercle avant. »*

sorte avant de mourir, ce qui le mène à son acte sacrificiel final pour limiter la propagation des forces maléfiques qui l'obsèdent.

La plupart des personnages des chroniques romanesques gioniennes semblent possédés par l'errance qui les transforment, dans la plupart des cas, en des héros picaresques qui tentent d'instaurer un autre système axiologique différent catégoriquement des valeurs mises en valeur par la multiplicité des héros marginaux qui meublent le roman picaresque, et en particulier le *Don Quichotte* de Cervantès. L'errance conduit les personnages gioniens à faire des rencontres souvent hasardeuses et fatales. La rencontre se transforme en une sorte d'amitié ou d'amour qui finissent tragiquement. Ce tragique moderne est déclenché par les tentatives et les tentations des personnages d'échapper à l'ennui qui les taraude et les empêche de mener une vie ordinaire. Ces personnages parcourent les chemins croisés du fatum pour aller à la rencontre d'un destin qui les subjugue, un destin qui ne trouve pas sa source dans des forces ouraniennes ou transcendantales, mais plutôt dans leurs passions asservissantes et aveuglantes qui les condamnent éternellement à l'errance tragique. Le tragique gionien, tout comme son isotope grec, se dessine certainement à travers un des motifs les plus fréquents de la tragédie, à savoir l'*hybris*, la démesure qui imprègne incessamment les démarches de ces personnages gioniens.

1-2. Des origines mythiques de la démesure des personnages gioniens : le cas des *Chroniques* romanesques

Pierre Citron[245] considère Jean Giono comme étant « *l'homme de la démesure ».* Cette affirmation montre l'importance de ce concept de la démesure dans l'œuvre gionienne, en général, et surtout dans les chroniques romanesques. Cette importance se dégage essentiellement de l'omniprésence du tragique dans cette œuvre colossale. Les rapports inextricables entre la tragédie, le tragique et la démesure sont incontestables, ce qui explique la fréquence massive de l'hybris comme constituant substantiel de la plupart des actions des personnages gioniens.

Pour mieux saisir le sens et la présence de ce terme essentiellement tragique, nous nous trouvons dans l'obligation de revenir sur la définition et l'historique, au moins brièvement, de ce concept fondateur de la condition humaine et par là du tragique qui lui est consécutif et inhérent.

La définition lexicographique, selon *Le Petit Robert de la langue française*[246], présente les deux termes « hybris » et « démesure » comme étant synonymes. Le sens étymologique, selon la même source, considère que le terme grec renvoie à l'arrogance et à la démesure. Le premier sens de ce terme désigne tout « *sentiment d'orgueil qui pousse l'homme à la démesure et entraîne sa perte ».* L'un de ses synonymes les significatifs est *« l'excès ».* L'hybris se donne comme toute forme de transgression et de dépassement de la mesure instaurée par une instance ou une force supérieure. L'homme comme habité et possédé par ce sentiment de

[245] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, Seuil, 1995, p.103.

[246] Rey, Alain, Le *Petit Robert de la langue française,* Paris, édition Le Robert, 2019, p.1255 et p.669.

démesure se trouve dans l'obligation de remettre en cause certaines forces et certaines lois qu'il doit substantiellement observer. L'arrogance et l'orgueil motivent sa démarche démesurée et se veulent l'égal inébranlable des puissances transcendantales notamment dans le contexte grec de la mythologie et de la tragédie.

La démesure est définie, selon le même dictionnaire, comme signifiant « *manque de mesure, exagération des sentiments et des attitudes »,* ce qui le met en concordance avec tout ce qui se caractérise par « *l'excès, l'outrance et le gigantisme »* et s'oppose, ainsi, à tout ce qui est « *mesure, modération et pondération ».* Il est question, globalement, d'une démarche excessive et outrancière qui s'exprime par des tendances hyperboliques et gigantesques. L'homme démesuré outrepasse largement, volontairement et inconsidérément, les limites et les mesures qui lui sont tracées par des forces qui le surpassent. Par orgueil et arrogance, vanité et prétention, mépris et agression, l'homme démesuré surestime excessivement ses pouvoirs et lance un défi insolent aux autres forces qu'il tente de méconnaître et d'outrager par ignorance ou par insouciance. La démesure et l'hybris se joignent de manière syncrétique et synergique pour inciter l'homme à transgresser les lois en vigueur. Ces attitudes outrancières et outrageuses semblent inhérentes à l'homme dès sa création, en témoignent cette présence indéniable et criarde de la démesure dans tous les domaines qui réglementent les rapports de l'homme avec le cosmos. La religion, la mythologie, la littérature et la philosophie ne cessent de mettre en exergue cette attitude démesurée de l'homme malgré les avertissements et les injonctions qui tentent vainement de le dissuader et de le pousser vers la mesure et la modération.

La conception religieuse semble mettre en rapport le premier acte de démesure avec le péché originel. Une première transgression de l'ordre divin provoque l'errance de l'humanité et le début de l'existence humaine. Le fait de toucher à l'arbre de la connaissance du Bien et du Mal donné comme une interdiction divine incontournable constitue, dans ce sens, une première attitude outrancière de la part de l'homme attisé par sa curiosité et aiguisé par son désir d'éternité. La démesure constitue, dans la même perspective, le déclenchement de la condition humaine fondée sur la finitude de l'être et la situation tragique de l'homme. Le rapport entre la démesure et le tragique semble ainsi presque tautologique du fait que l'un génère l'autre comme dans un rapport dialectique.

La mythologie grecque se trouve elle aussi pleine d'actes et de personnages démesurés. L'hybris se transforme presque en une relation qui imprègne toute relation entre mortels et immortels. Les cas de démesure font florès dans la mythologie[247], et nous serons amené à citer quelques exemples qui semblent plus ou moins proches des personnages gioniens. Le cas des trois suppliciés (Tantale, Sisyphe et Prométhée) figure parmi les héros illustres de la mythologie qui sont liés à des actes de démesure et qui se trouvent conséquemment châtiés tragiquement pour leurs actes transgressifs. Tantale est accusé d'orgueil puisqu'il raconte les secrets divins aux hommes et, en plus, il ose voler certaines nourritures divines qu'il partage avec les mortels, ce qui lui vaut un châtiment pénible aux Enfers. Tantale est puni par une faim et une soif éternelles malgré l'abondance des fruits qui l'entourent. Sa tentative de servir les hommes se trouve soldée par un châtiment extrême et éternel. Le même désir obsède Prométhée qui spolie le feu pour le mettre au service des humains,

[247] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, PUF, 1951.

ce qui va lui coûter son foie qu'un aigle consomme chaque jour éternellement. Le même sort est réservé à Sisyphe qui se trouve obligé de déplacer un rocher énorme chaque matin jusqu'au sommet de la montagne et de reprendre la même corvée de manière perpétuelle à cause de son acte démesuré vis-à-vis des dieux de l'Olympe. Ce dernier dévoile le lieu caché où se trouve une fille kidnappée, un lieu secret que le maître des dieux grecs aménage pour cacher la jeune fille.

Le sort tragique de ces trois personnages mythiques confirme ce rapport nécessaire entre la démesure et la fin tragique. Ces personnages ne sont pas les seuls qui ont commis des actes de l'hybris, Médée et les Atrides meublent la tragédie grecque par leurs actes horribles qui marquent profondément la mémoire des lecteurs de cette œuvre immémoriale. Médée tue ses propres enfants pour se venger de Jason et l'un des Atrides invite son frère au dîner et lui propose comme plat les propres enfants de l'invité tués et cuits. Les actes horribles de ces derniers génèrent une malédiction qui condamne tous les Atrides et leur postérité au sort tragique malgré toutes leurs tentatives de fuir vainement leur destin. *Le moulin de Pologne*[248]de Jean Giono semble le parangon de cette malédiction liée à la tragédie des Atrides. La famille des Coste subit une même malédiction qui traverse toutes les générations et leur impose, peut-être suite à leur désir, un destin qui leur est propre, c'est ce que souligne le narrateur du *Moulin de Pologne*[249] pour définir approximativement le destin en disant : « *Le destin n'est que l'intelligence des choses qui se*

[248] Giono, Jean, *ORC,* tome V.
[249] *Ibid*.p.744.

courbent devant les désirs secrets de celui qui semble subir, mais en réalité provoque, appelle et séduit.»

Cette définition du destin semble mettre en rapport intime deux actants participant dans l'attitude de la démesure. Les personnages démesurés contribuent par leurs actes qui proviennent de leurs « *désirs secrets »* et le pouvoir et « *l'intelligence des choses »* qui entrent en collaboration complice avec la velléité intérieure des personnages tragiques. Il s'agit, en quelque sorte, d'une machination complexe et composite qui se déclenche comme réponse immédiate aux désirs tus de ces personnages. La responsabilité de l'homme démesuré est incontestable et sa participation volontaire ou involontaire dans la réalisation ou la création de son sort demeure incontestable. Les trois verbes d'action, « *provoque, appelle et séduit.»,* montrent, de manière grandiloquente, la part des humains dans le déclenchement des châtiments endurés. La présence de la modalisation jointe au verbe passif « *subir* » s'oppose à la « *réalité* » des actes commis et exécutés par le personnage tragique. Ce paradoxe inhérent au héros tragique à la fois agent et patient, déterminé et libre le met dans une situation qui oscille entre innocence et culpabilité d'une part, et aveuglement et lucidité tardive d'autre part. Jacqueline de Romilly semble approcher cette situation du héros tragique en général en confirmant que « *Très souvent, l'homme se précipite vers sa perte par l'effort même qu'il fait pour y échapper*[250] *».* Les personnages gioniens n'échappent pas à cette précipitation vers le gouffre et le précipice par leur errance qui les guide souvent vers une fin tragique.

[250] Romilly, Jacqueline, *La Tragédie grecque,* Paris, Quadrige/PUF, 1970, p.103.

Langlois, Mme Numance et l'Artiste s'instaurent en des forces qui partent à la recherche de leur destin pour fuir l'ennui qui les tracasse et se trouvent immédiatement devant d'autres personnages envoyés par le hasard de l'errance pour leur faciliter cet engouffrement quêté. Les trois personnages qui meublent respectivement l'espace littéraire et géographique des trois chroniques gioniennes, à savoir, *Un roi sans divertissement, Les Âmes fortes et Les Grands chemins,* représentent éloquemment cette marche vers la perte omniprésente dans la tragédie en général. Langlois, après la fin de sa mission de détective, se trouve attiré par le retour sur les lieux du tragique pour affronter son sort final et s'exploser la tête par le biais d'un cigare de dynamite, Mme Numance doit affronter Thérèse dans un combat d'« *âmes fortes »* avant de se pulvériser dans la nature sans laisser de traces tangibles et l'Artiste se perd dans l'espace nocturne avant de faire la rencontre fatale du Narrateur qui le mène dans un jeu de l'amour et de la mort.

La présence indéniable de la démesure dans la mythologie grecque prépare, en quelque sorte chronologiquement, son avènement triomphateur dans la philosophie et la littérature.

Dans ce sens, il est à souligner que la démesure constitue l'un des thèmes majeurs d'un bon nombre d'œuvres platoniciennes, notamment *Gorgias*[251]. Ce dialogue platonicien met en opposition deux thèses diamétralement opposées, représentées essentiellement par Socrate d'une part et Calliclès d'une autre part. La démesure se donne certainement comme étant le mode de vie et de pensée défendue par ce dernier, contrairement à Socrate qui insiste sur les valeurs vertueuses de la

[251] Platon, *Gorgias,* Paris, Flammarion, 1987, pp.229-230.

tempérance et de la mesure. Le critère qui permet de faire le partage de ces deux prises de positions philosophiques se trouve dans la réalisation du bonheur. Autrement dit, il est question d'examiner la problématique du bonheur dans ses rapports avec « *l'homme déréglé* » et « *l'homme tempérant* ». Calliclès considère que la vie démesurée est la seule capable de permettre à l'homme de mieux jouir de son existence, la vie basée sur l'excès et la satisfaction outrée des passions et des désirs est le seul moyen pour amener les hommes forts à sentir la valeur et la plénitude de leur existence. La démesure se trouve ainsi amplement valorisée par Calliclès qui voit que :

> Si on veut vivre comme il faut, on doit laisser aller ses propres passions, si grandes soient-elles, et ne pas les réprimer. Au contraire, il faut être capable de mettre son courage et son intelligence au service de si grandes passions et de les assouvir avec tout ce qu'elles peuvent désirer.

La conception de Calliclès insiste sur le devoir de réaliser tous les désirs humains dans leur ampleur sans leur imposer aucune contrainte. La liberté totale et illimitée de la satisfaction démesurée des passions et des désirs constitue l'unique possibilité pour « *vivre comme il faut* ». L'hyperbole domine largement le discours de Calliclès à travers l'emploi incessant du pluriel, des adverbes intensifs et du sémantisme des verbes et des adjectifs mis en valeur pour confirmer l'obligation de la démesure comme mode de vie et de pensée. Ce dernier met l'accent aussi sur les instruments qu'il faut mettre en exergue pour satisfaire ces « *grandes passions* » nécessaires et accéder à une vie meilleure. Il s'agit de savoir

bien exploiter « *son courage et son intelligence »* pour être en mesure de réaliser fortement ces passions « *si grandes ».*

L'image de l'« *âme forte* », reprise par Jean Giono dans ses chroniques romanesques, semble trouver, en quelque sorte, son origine philosophique dans ces propos de Calliclès. Effectivement, ce concept constitue, au pluriel, le titre de l'une des chroniques de Jean Giono, qui porte sur la lutte acharnée entre deux femmes, deux personnages primordiaux des *Âmes fortes*[252], à savoir Thérèse et Mme Numance. Une lutte sans merci qui oppose les deux femmes pour s'imposer en tant qu'âme forte, c'est ce qui amène à définir Thérèse de la manière suivante :

> Thérèse était une âme forte. Elle ne tirait pas sa force de la vertu : la raison ne lui servait de rien. (…). Séduite par une passion, elle avait fait des plans larges (…) ; elle pouvait se tenir dans ces plans quelle que soit la passion commandante, et même sans passion du tout. (…). Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de sa souveraineté.

La répétition formelle de la passion comme motif essentiel de l'action et la pratique libre et sans limite de son acte de jouissance rapprochent profondément Thérèse et Calliclès. Le personnage gionien et son homologue platonicien partagent les mêmes attentes démesurées et les mêmes principes outranciers. La seule téléologie qui commande leurs actes est la jouissance excessive et totale. La liberté de l'acte entrepris gouverne le modus vivendi des deux personnages. Ces deux derniers

[252] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.451.

rejettent tout ce qui peut entraver ou réprimer leur volonté de puissance et leur inclination jouisseuse. La démesure s'instaure ainsi comme étant la machine effrénée qui aiguise les pulsions grandissantes des deux personnages épicuriens et hédonistes. La philosophie grecque se conjugue à la littérature du XXème siècle pour donner la force principielle et axiologique aux deux personnages démesurés.

Cette volonté de puissance et ce désir excessif de dominer séparent les personnages démesurés des « *hommes de la masse »*[253] . Calliclès considère dans le même siège d'idées que « *le dérèglement, la liberté de faire ce qu'on veut »* constituent le ferment excitant de la vie heureuse. De même, Thérèse s'instaure comme un emblème indiscutable de la vie passionnelle et passionnée. Elle cherche durant son séjour chez les Numance à imiter les actions démesurées de sa maîtresse Mme Numance avant de tenter de la dépasser et de l'annihiler pour sentir et savourer sa victoire. Elle cherche à posséder pour mieux déposséder son antagoniste de la force que lui procure sa générosité outrée, « *du plaisir de donner »*[254]. Thérèse s'investit fortement dans son jeu de dépossession de sa rivale au point de vouloir la détruire pour se réconforter de cette victoire immense qu'elle peut remporter sur une autre âme forte. La fin de la lutte frustre Thérèse notamment suite à la disparition énigmatique de Mme Numance. La volatilisation incomprise et décevante laisse Thérèse assoiffée de sang et de vengeance, ce qui l'incite à échafauder le meurtre de son mari Firmin à la fin de cette chronique. Certes le crime parfait de Thérèse ne lui permet pas vraiment de déguster et d'assouvir ses passions carnassières démesurées essentiellement puisqu'elle considère que son mari ne s'élève

[253] Platon, *Gorgias,* Paris, Flammarion, 1987, pp.229-230.
[254] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.389.

pas au stade d'une âme forte qu'elle envie comme proie, mais en l'absence mystérieuse de sa rivale, elle se contente de perpétrer son crime contre un personnage vulgaire tel Firmin.

Deux passions, comme le souligne Pierre Citron[255], font de Jean Giono, et surtout de ses personnages, « *l'homme de la démesure »,* d'*« une démesure intérieure ».* Ces deux passions se trouvent exprimées explicitement dans cette chronique intitulée *Les Âmes fortes*[256] quand Thérèse met en valeur le fait de « *savoir perdre »* et aussi l'avarice puisqu'on « *veut toujours ce qu'on n'a pas ».* Il s'agit dans ce contexte du désir de perdre et de l'avarice, deux passions diamétralement opposées mais complémentaires qui meublent l'intérieur vide des personnages gioniens, essentiellement et typiquement possédés par le sens de la démesure excentrique. Ces deux passions rongent les personnages gioniens et les mènent à agir dans le sens de perdre et d'avoir, de gaspiller et vouloir posséder comme le souligne Thérèse quand elle affirme que « *rien ne peut me combler. Plus on en met, plus je suis vide »*[257].

Il est question d'un vide ontologique qui s'accapare des personnages gioniens comme c'est le cas de Thérèse qui souffre ou trouve son immense plaisir dans ce désir infini et répétitif de vouloir trouver un sens capable de lui procurer une certaine plénitude inaccessible malgré toutes les passions voraces et destructrices qui la possèdent. Cette vacuité affichée largement et expressément par Thérèse nous ramène une autre fois encore à cette image du tonneau percé que vilipende Socrate pour convaincre Calliclès de la force destructrice et ravageuse des passions des

[255] Citron, Pierre, *Giono,* Paris, Seuil, 1995, p.130.
[256] Giono, Jean, *ORC,* tome V, pp.406-407.
[257] *Ibid*.p.429.

hommes déréglés puisqu'il compare *« l'âme de ces hommes à une écumoire, l'âme des êtres irréfléchis est donc comme une passoire, incapable de rien retenir »*[258]. L'ennui contribue principalement dans cette vacuité vécue par les personnages gioniens et les incite irrévocablement à tenter de trouver des ersatz capables de combler leur vide existentiel, ce qui les subjugue au pouvoir inébranlable des passions démesurées.

La démesure ne se présente pas comme étant l'apanage de la seule philosophie platonicienne, la littérature se trouve elle aussi submergée parfois par des parangons de l'outrance qui meublent certains récits de la Renaissance. Dans ce même ordre d'idées surgit une des figures emblématiques de la démesure, il s'agit bel et bien de François Rabelais, notamment dans son *Gargantua*[259]. La naissance étrange du personnage éponyme décrite au chapitre VI est suivie du rituel du baptême au chapitre VII où le narrateur essaie d'expliquer aux lecteurs la manière choisie par ses deux parents Gargamelle et Grandgousier pour accorder au personnage le nom qu'il porte :

> Le bonhomme Grandgousier, pendant qu'il buvait et rigolait avec les autres, entendit l'horrible cri que son fils avait poussé en entrant dans la lumière de ce monde, quand il braillait pour demander : « A boire ! à boire ! à boire ! » (…). Et dix-sept mille neuf cent treize vaches (…) lui furent dévolues par ordonnance pour son allaitement.

[258] Platon, *Gorgias,* Paris, Flammarion, 1987, p.232.
[259] Rabelais, François, *Gargantua,* Paris, Seuil, 1973, pp.89-93.

La venue au monde extraordinaire dans le sens large du terme de Gargantua puisqu'elle se fait par l'oreille de sa mère à cause d'un ensemble de complications fantastiques et spectaculaires décrites par le narrateur préfigure les actions grandioses et surhumaines que ce personnage amplement démesuré se trouve capable de réaliser. La naissance monstrueuse et la soif boulimique et inextinguible caractéristiques de ce personnage hors normes le transforment en une figure incarnée et incontestable de la démesure. Le recours immodéré à la figure de l'hyperbole pour mieux décrire cette naissance inouïe de Gargantua et surtout sa soif inassouvie nous rappelle l'état où se trouve Thérèse après la disparition de Mme Numance et son énorme déception d'avoir perdu une rivale de son ordre. Le gigantisme rabelaisien trouve son écho dans la démesure des personnages gioniens comme le montre avec brio le cas de Thérèse des *Âmes fortes.* Gargantua et Thérèse partagent cette soif innée et inassouvie qui les rapprochent des bêtes féroces. En effet, Gargantua lance des cris horribles et Thérèse « *mordait et griffait (…) aboyait d'une façon si lugubre »*[260]. Une certaine animalité et une tendance vers l'inhumain caractérisent les réactions démesurées des deux personnages. Thérèse est même décrite comme n'ayant « *plus figure humaine »*[261]. Certes les objectifs des deux personnages en question ne se ressemblent aucunement, mais la démesure physiologique de l'un ou comportementale de l'autre peut permettre de les rapprocher dans ce sens.

La démesure se dessine donc comme un leitmotiv gionien qui trouve ses racines ancestrales dans la littérature et la philosophie comme le montrent les exemples cités à titre indicatif de Platon et de Rabelais. Un

[260] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.440.
[261] *Ibid*. p.440.

parcours plus exhaustif de cette présence de la démesure dans la littérature tragique et dans la philosophie grecque et moderne est mis en évidence par Marc Escola[262]. Ce leitmotiv gionien se concrétise dans les autres chroniques romanesques à travers les personnages mis en récit et leurs actions outrancières qui ne peuvent que marquer pertinemment tout lecteur de ces œuvres romanesques complètes de ce romancier de la démesure, c'est ce que précisent les auteurs du *Dictionnaire Giono*[263] *:*

> L'idée de démesure, essentielle chez Giono, a connu dans son œuvre d'importantes variations de sens et de valeur. (…). Elle apparaît à la fois une caractéristique majeure des principaux personnages et comme un principe esthétique particulièrement cher à l'auteur.

Ce constat que nous partageons avec ces illustres spécialistes de Jean Giono se concrétise dès la première chronique romanesque que constitue *Un roi sans divertissement*[264]. En effet, l'évolution psychologique du personnage insiste sur la métamorphose qui s'opère à l'intérieur de Langlois, le personnage principal de cette première chronique. Ce dernier est interpelé, comme dans un roman policier, pour résoudre l'énigme de la disparition mystérieuse d'un ensemble de villageois. Langlois en détective réussit à l'aide de Frédéric II à dévoiler le mystère des meurtres successifs qui ont marqué le village en question. La découverte et la filature du meurtrier finissent par le traquer et l'exécuter avec un sang-froid de la part de Langlois et surtout, sans aucune résistance de la part du meurtrier. Une scène du meurtre qui se passe sans

[262] Escola, Marc, *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002.
[263] Sacotte, Mireille et al, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp.277-279.
[264] Giono, Jean, *ORC*, tome III.

jugement puisque Langlois s'octroie le rôle du détective et du juge. Cette première transgression de la loi semble condamner le justicier qui se voit passionné par l'image du sang sur la neige, une image ensorcelante qui dépossède Langlois de toute sa raison et le pousse aveuglément à être séduit involontairement par cette image qui traverse un bon nombre des chroniques romanesques de Jean Giono. Une malédiction fatale poursuit inéluctablement Langlois et l'amène à vouloir parler une autre langue que celle de la loi, contrairement à ce que son nom peut signifier si on procède par une étude onomastique qui peut mettre en rapport le personnage en question avec la loi. S'agit-il d'un personnage qui doit maîtriser la langue de la loi ou un être condamné qui se trouve obligé à cause de ses passions meurtrières de se placer de l'autre côté de l'angle de la loi ?

La démesure trouve son écho ainsi dans cette transgression qui se prépare et qui risque d'acheminer le personnage à la fois justicier et meurtrier vers l'apprentissage du Mal et de l'amour de la cruauté dans son sens étymologique, à savoir, le fait de verser ou de faire couler le sang. Langlois confirme ses pulsions sanguinaires par la battue du loup, une scène qui reprend, comme par dédoublement parfait, le meurtre de M.V. Les deux scènes partagent la même séduction du sang sur la neige qui émerveille Langlois et l'incite à désirer continuer ses actes horribles et à vouloir passer de l'animal à l'homme. Langlois, en héros œdipien qui résout l'énigme du Sphinx que constitue le hêtre ici qui cache les corps ensevelis des paysans assassinés par M.V, se trouve dans la peau de sa victime contaminé par le désir inassouvi du sang et de la chasse.

La démesure de Langlois réside peut-être aussi dans la spectacularisation qui accompagne ses premiers meurtres, celui de M.V et

celui du loup. Le meurtre de l'un et de l'autre est mis en scène, voire en spectacle où les villageois sont invités à savourer et applaudir l'héroïsme de Langlois. Cette théâtralisation submerge profondément ce dernier dans la malédiction et dans la tentation du Mal, ce qui nous rappelle, en quelque sorte, le cas d'Ulysse[265] qui affronte le cyclope en recourant à l'anonymat mais qui se met en scène pour fêter sa gloire dans une ambiance d'orgueil et de vanité une fois qu'il a crevé l'œil de son ennemi. Cette mise en valeur exhibitionniste annonce l'errance d'Ulysse tout comme elle condamne Langlois à la poursuite incessante et fatale de l'odeur du sang avant de mettre fin à sa vie à la fin de la chronique par s'exploser la tête en fumant un cigare de dynamite. Il s'agit donc d'une glorification outrancière du moi aussi bien de la part d'Ulysse que de la part de Langlois.

C'est presque la même glorification du moi qui caractérise le personnage de l'artiste dans *Les grands chemins*[266] qui tout en jouant aux cartes recourt souvent à la tricherie. La démesure ne se limite pas, pour ce personnage, à employer sa dextérité pour tromper les autres mais surtout à les rendre crédules et à défier leur intelligence en tentant chaque fois de leur montrer son art de tricheur et en dévoilant devant eux son jeu manipulateur. L'artiste réussit à vaincre les autres par la voie de la fraude et de la prestidigitation sans se soucier de leurs réactions. Le bonheur de l'artiste se manifeste essentiellement dans son désir de l'infini : « *Le bien-être ne sert qu'à désirer plus ; et dans cette idée il n'y a pas de limite. Je me sens capable d'aller fort dans des quantités de choses ».* Ce désir de l'illimité et de l'absolu hante aussi bien l'artiste que le narrateur, les deux

[265] Homère, *L'Odyssée,* Paris, La Découverte, 2004, Chant IX, pp.168-169 : « *Cyclope, si jamais quelque mortel/ T'interroge sur ton affreuse cécité/ Dis-lui que tu la dois à Ulysse, fléau des villes/ Fils de Laërte et noble citoyen d'Ithaque ! ».*

[266] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.537.

personnages principaux de cette chronique gionienne. « *Passons-outre* », pour reprendre une des expressions de Picrochole dans *Gargantua*[267] de Rabelais, est l'unique motif des deux personnages gioniens. Dans ce sens, l'un de ces deux personnages trouve que « *Plus on est gros, plus on veut l'être »,* ce qui signifie que la démesure est le véritable motif qui pousse à l'action. L'action démesurée condamne les personnages errants et trimardeurs que constituent le narrateur et l'artiste, notamment puisqu'ils ressemblent dans leur penchant pour le spectacle du sang sur la neige tout comme Langlois de la première chronique : « *On fait du sang en quantité dans cet endroit cerné par la neige, et par la nuit, et par l'ennui*[268] *».* Le narrateur met le point sur les quatre motifs de la démesure, à savoir, les conditions climatiques d'un cadre spatiotemporel traqué par le vide et l'ennui. Certes ce dernier motif est le plus prépondérant dans toutes les actions démesurées des deux personnages, mais le spectacle du sang sur la neige et le jeu saisissant des deux couleurs contrastées fortifient amplement cette tendance vers l'errance tragique. C'est l'action outrancière qui amène le narrateur à présenter son ami l'artiste comme la figure emblématique incontestable de la démesure quand il le considère comme étant « *mon artiste de désordre et de démesure »*[269]. Le narrateur, tout comme Langlois, se voit émerveillé par les actions exagérées de l'artiste et tente le plus que possible de s'identifier à son ami jusqu'au point de vouloir le remplacer, l'écorcher pour s'approprier sa peau et son être, c'est ce qui l'amène, vers la fin de la chronique à tuer son ami artiste pour s'accaparer cette glorification du moi.

[267] Rabelais, François, *Gargantua,* Paris, Seuil, 1973, p. 323.
[268] Giono, Jean, *ORC,* tome V, pp.548-549.
[269] *Ibid*. p.577.

Le désordre et la démesure caractéristiques des personnages tragiques en général, et des personnages gioniens en particulier, domine une autre chronique de Jean Giono, à savoir, *Le Moulin de Pologne*[270]. Cette œuvre tragique par excellence de par sa structure en sept chapitres, qui reprend la structure fondamentale de la tragédie grecque et de la tragédie en général qui comprend souvent un prologue, cinq actes et un épilogue, et surtout à travers les thèmes qui la traversent de long en large, accorde une place de prédilection à la démesure. Cette présence massive de ce *topos* se concrétise à travers les multiples manifestations de la démesure qui parsèment brillamment et lugubrement *Le Moulin de Pologne.*

Cette œuvre de Jean Giono retrace, comme la tragédie grecque, l'histoire d'une famille, les Coste, condamnée de manière héréditaire par une malédiction tragique qui se transforme en une fatalité inébranlable qui pourchasse tous les membres et toute la lignée de cette famille malgré toutes leurs tentatives tentantes de vouloir échapper à leur sort. La mort tragique est le lot irrévocable de tout membre de cette famille, c'est la mort qui dérègle leur monde et sème le désordre dans leur existence. La démesure, étant un critérium essentiel de toute tragédie, se monopolise une place de choix dans cet espace tragique du *Moulin de Pologne* qui semble fait pour broyer toute vie et toute espérance de vie des personnages de la famille des Coste.

Cette famille essentiellement tragique se trouve avertie par une prophétie comminatoire qui la condamne au tragique semble vouloir défier cet ordre oraculaire à cause de l'égoïsme et de l'outrecuidance

[270] *Ibid*.pp.637-754.

puisque les membres de la même famille sentent « *un égoïsme très confortable, une confiance totale dans le corps au sujet du bonheur* »[271]. Ces deux concepts fondamentaux de la démesure que sont l'égoïsme et l'excès de confiance condamnent profondément la famille en question et la conduisent à sa perte. « *La chasse au bonheur* »[272] obsède la postérité des Coste qui tente par tous les moyens de déjouer la machine infernale de la fatalité sans jamais réussir cet exploit inaccessible à cause de la malédiction.

La quête du bonheur, malgré son impossibilité totale, enivre profondément Julie, une fille des Coste, qui se trouve passionnée démesurément par la musique et par la danse. Ce personnage, haï et boudé par tous les autres habitants du Moulin de Pologne, pratique la musique et la danse d'une manière excessive jusqu'au point d'être considérée comme « *un ogre de musique* »[273]. Cette caractéristique introduit la démesure dans la nature et le devenir de Julie. Le sens étymologique, « *une divinité des Enfers* », tout comme le sens lexicographique indiqué par le dictionnaire Le Robert[274], à savoir, « *géant des contes de fées, à l'aspect effrayant, se nourrissant de chair humaine* » confirment cette nature démesurée. La métaphore inhumaine et féérique met en valeur la virtuosité excessive de Julie dans son divertissement artistique tout en la condamnant à l'excommunication du monde des humains. Le regard émerveillé mais aussi répulsif des autres condamnent cette forme de divertissement hyperbolique empruntée par Julie. Son aspect physiologique effrayant à cause de son double visage du fait qu'elle a une

[271] *Ibid*.p.663.
[272] *Ibid*.p.662.
[273] *Ibid*.p.685.
[274] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française*, Paris, Le Robert, 2019, p.1734.

joue mâchurée dès son enfance lui attire souvent des sentiments de rejet de la part des villageois qui se comportent avec elle « *suivant qu'elle leur montrait le bon ou le mauvais côté de son visage*[275] ». La balafre qui traverse l'espace effrayant et équivoque de son visage puisqu'elle possède une joue pleine de rayures et une autre fascinante la transforme en un être autre inacceptable parce que tellement différent. Un signe physiologique de monstruosité qui la condamne dès son enfance à être objet de rejet et qui se trouve renforcé par ses pratiques artistiques, en termes de musique et de danse.

La démesure de Julie se renforce et s'accentue par son comportement considéré comme dérèglé, elle « *n'était contenue par aucune règle »*[276] . La transgression des lois en vigueur dans ce village du Moulin s'aggrave et se grave dans la mémoire de la foule par les désirs émancipés et outrageants de Julie, considérée comme un être ténébreux qui surgit d'un monde chaotique et infernal. Un personnage aligné par la foule dans la classe des concupiscents libertins et outranciers du fait qu'elle est capable « *dès que son instinct lui faisait pressentir un moyen d'augmenter son plaisir, elle l'employait avec une ardeur sauvage, sans retenue »*[277]. Ce personnage épicurien, primitif dans ses instincts et sauvage dans ses passions et dans la poursuite acharnée de ses désirs voraces au moins en termes de musique et de danse, ne cesse pas d'effrayer les villageois apeurés par ses déviations et ses comportements vus comme étant ésotériques.

[275] *Op. cit*. pp.688-689.
[276] *Ibid*.p.686.
[277] *Ibid*.p.686.

L'organisation d'un carnaval par les villageois se donne comme une occasion autre qui accentue la démesure de Julie. Il s'agit d'un carnaval où les villageois participent à toutes les manifestations de l'orgie et de la festivité, la musique et la danse meublent cet espace de joie et de lubricité. La danse solitaire et inouïe de Julie, qui « *emportée par la valse et dansant toute seule, avec, sur son atroce visage isolé, l'extase des femmes accouplées* »[278], aveugle la foule qui la traite avec beaucoup plus de dérision et de répugnance. L'isolement de Julie s'aggrave et ses comportements considérés comme démesurés la pourchassent et l'excommunient davantage. C'est ce que constate le narrateur lorsqu'elle la compare à « *don Juan des ténèbres* »[279]. Cette comparaison accentue la démesure de Julie qui dépasse celle d'une des figures les plus représentatives de l'outrance dans les sens que constitue Don Juan au moins à travers la mise en scène de Molière.

Cette démesure artistique et existentielle de Julie nous rappelle une autre figure de la démesure féminine amplement adulée par Jean Giono, il s'agit bel et bien de Thérèse des *Âmes fortes.* C'est l'un des rares personnages tragiques qui échappe à la mort à la fin de la chronique, plus encore qui se trouve « *fraîche comme la rose* »[280] malgré son âge qui dépasse quatre-vingt-dix ans. Cette fraîcheur constatée par les autres femmes présentes lors de la veillée du corps du pauvre Albert semble marquer déjà une certaine démesure par rapport au commun des mortels. Sa vieillesse ne semble pas patente comme si elle est sans cesse allaitée par une fontaine de Jouvence qui éternise sa jeunesse à l'infini. Un personnage maléfique dans tous les sens du terme au point de se croire un

[278] *Ibid*.p.704.
[279] *Ibid*.p.742.
[280] *Ibid*. p.465.

être hors temps capable de jouir d'un bonheur perpétuel grâce à sa volonté de puissance et à son égoïsme inégalable, c'est ce qu'il déclame avec un excès d'enthousiasme en disant : « *Quel bonheur ! Personne ne pouvait être mon maître »*[281]. La démesure de Thérèse se voit excellemment à travers cette déclaration outrancière qui lui permet de se croire au-dessus de tout le commun des mortels. La négation qui nie tout pouvoir aux autres accorde implicitement à Thérèse un pouvoir absolu sur ses victimes et ses adversaires. Elle se sent absolument libre et libérée de toute contrainte et de toute servitude vis-à-vis des autres qu'elle surpasse largement en termes de liberté et de pouvoir, ce qui lui garantit essentiellement un bonheur indicible qu'elle ne peut exprimer que par le recours à une ponctuation forte que constitue le point d'exclamation mis en exergue en tête de son discours dithyrambique. Il s'agit d'une glorification intense et immense du moi démesuré de ce personnage qui se prend pour le surhumain incarné.

La démesure traverse certainement les chroniques de Jean Giono mais aussi la pensée du romancier puisqu'il l'affirme avec plus d'intensité et de certitude dans ses *Entretiens*[282] en avouant que « *le péché le plus terrible : la démesure ! C'est un péché que je connais parce que c'est un péché que je commets constamment (...). Je suis un pécheur de démesure ».* C'est une confession qu'il ne faut pas essentiellement mettre en rapport avec la vie de l'auteur, mais c'est un aveu artistique qui concerne la pratique scripturaire de Jean Giono qui fait de la démesure un style et une esthétique qu'il ne cesse d'exploiter pour montrer le déroulement dramatique de la plupart des actions dramatiques et tragiques

[281] *Ibid*.p.421.
[282] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.138.

qui meublent aussi bien ses *chroniques romanesques* que ses œuvres en général. La démesure est présentée dans ce sens comme doublement et fortement significative à travers les deux termes richement employés pour définir cet acte scripturaire, à savoir, « péché » et « terrible ». Ce dernier adjectif est à prendre dans son sens le plus fort qui renvoie à tout ce qui peut mener à la terreur et tout ce qui peut générer les grands malheurs. Cette définition nous renvoie essentiellement au champ lexical et sémantique du tragique et de la tragédie spécialement, notamment puisque cette dernière se constitue à travers les deux passions de la terreur et la pitié. La démesure est certes une conception tragique par excellence, ce qui l'enrichit fortement dans ce contexte gionien, c'est la présence du terme « péché » qui émane d'un champ lexical religieux qui se croise inévitablement dans toute tragédie ou presque avec le déclenchement irrémédiable et irréversible du tragique. Le péché est conçu d'abord comme une transgression d'un interdit divin, c'est la faute commise par les êtres humains aussi bien dans la conception grecque que dans la conception chrétienne contre une loi divine inébranlable.

La transgression des lois de l'écriture romanesque se trouve en quelque sorte une forme de terreau qui enrichit la veine romanesque de Jean Giono. Le choix de la chronique comme genre plus ou moins mineur par rapport au roman, reconnu comme un genre hybride certes mais majeur, amène à interpréter cette confession gionienne comme un art poétique que le romancier défend et pratique dans son écriture fictionnelle. C'est ce que nous pouvons constater littéralement dès la deuxième chronique, *Noé*[283] en l'occurrence, où le romancier expose parfois presque directement et sans ambages ses convictions et ses choix scripturaires et

[283] Giono, Jean, *ORC,* tome III, p.620.

esthétiques. Jean Giono nous dévoile explicitement le sens qu'il accorde à la démesure en soulignant :

> Ce que nous appelons démesure, ce que Sophocle appelle *la démesure* (ce qui d'après lui, est irrémédiablement puni de mort par les dieux) n'est que l'ensemble des *mesures* d'un système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures.

Ce propos de Jean Giono relie essentiellement sa conception de la démesure avec les divers sens qu'il s'accapare dans la tradition grecque, notamment à travers les tragédies de Sophocle, l'un des parangons de la tragédie grecque puisqu'il est considéré comme le premier dramaturge de la tragédie spécialement à travers son *Œdipe-roi.* La définition de la démesure se donne à travers une opposition catégorique entre deux « *systèmes de références »* où la mesure et son antonyme se rejoignent sans se confondre. L'homme se trouve ainsi comme étant l'incarnation de la démesure et non de « *la mesure de toute chose »* comme le souligne un des philosophes grecs[284]. Ce qu'il faut retenir, à notre sens, est l'insistance que met Jean Giono sur le fait de considérer la démesure comme le résultat d'une opposition entre l'humain et le divin qui finit par la transgression du premier et le châtiment imposé par le second. La punition est considérée, dans ce contexte, comme une donnée irrémédiable que doit recevoir l'homme suite à sa transgression d'un interdit d'une force

[284] Platon, *Théétète,* Paris, Flammarion, 1967, p.73 : Socrate rapporte l'un des propos de Protagoras qu'il critique presque tout au long de cette œuvre en soulignant que ce dernier « *dit en effet (…)que l'homme est la mesure de toutes choses ».*

supérieure qui le dépasse et l'oriente pour revenir à la mesure inscrite et échapper à la démesure proscrite.

La définition de la démesure dans cette seconde chronique de Jean Giono trouve sa force et sa justification dans la place accordée par le romancier à son *Noé.* Ce dernier constitue selon Jacques Chabot[285], comme le titre de son livre le souligne clairement, un « *bateau-livre »*, une sorte d'arche de Noé, de Giono qui lui permet d'échapper au déluge des chemins battus de la littérature et de s'engager ainsi dans une autre bouée de sauvetage capable de lui permettre de trouver sa voix, voire sa voie, narrative propre qui le distingue des autres romanciers en vogue aussi bien au XIXème qu'au XXème siècles. *Noé* se présente comme un art poétique qui explique aux lecteurs de Jean Giono le dessous des cartes pour tenter de mieux comprendre le plus que possible les jeux et les enjeux de l'écriture romanesque gionienne. Ce constat ne diffère pas vraiment de ce que constatent les auteurs du *Dictionnaire Giono*[286]quand ils attestent que *Noé* est le :

> Maître-livre de Giono, fabuleux « roman du romancier » autant qu'« art poétique » (ou *romanesque*) mis en pratique plutôt que théorisé. *Noé* est une œuvre inclassable qui donne à son lecteur le privilège d'entrer dans la « boîte noire » de l'écrivain .

La lecture de ce roman de l'artiste[287] qui dévoile et invite à découvrir son monde sous-terrain s'avère d'une importance inégalable

[285] Chabot, Jacques, *Noé de Giono ou le bateau-livre,* Paris, PUF, 1990.
[286] Sacotte, Mireille et al, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p.646.
[287] Le choix du titre de cette deuxième chronique, *Noé,* est très significatif puisque le personnage en question est considéré comme le seul juste à échapper au Déluge, et en plus, comme la souche d'une

pour tenter de sonder les énigmes jubilatoires d'une écriture fugace qui résiste à toute tentation de vouloir l'apprivoiser et la contrecarrer dans un carcan formaliste ou herméneutique précis. Jean Giono décrypte peu à peu son écriture tout en tâchant de laisser des zones d'ombre hermétiques capables d'enrichir mais surtout de défier les multiples lectures que proposent les chercheurs d'or et de lumière que constituent les lecteurs de l'œuvre gionienne. C'est ce sens de décryptage et de déchiffrement que le romancier nous propose dans les sources antiques de sa conception tragique de la démesure. Cette dernière est souvent mise en rapport avec la mythologie, l'une des sources intarissables de l'écriture gionienne, quand le romancier met l'accent sur « *une démesure (…) plus monstrueuse (…) olympienne »*[288].

Les deux caractérisations de la démesure mises en valeur ici par le romancier semble forcer er renforcer ce concept de la démesure jusqu'à l'excès en utilisant simultanément une qualification outrancière aussi bien formellement que sémantiquement par la voie du superlatif et du sémantisme amplement fortifié et amplificateur des deux épithètes définitoires du terme en question. La démesure est largement amplifiée, comme par hyperbate[289], par la monstruosité qui la remet dans un cadre inhumain et extraordinaire, mais surtout par le rappel des origines olympiennes de ce concept en vogue dans la cité grecque et romaine. La résonnance divine et majestueuse de l'épithète « olympienne » employée

humanité nouvelle. Cette dernière caractéristique permet de faire de *Noé* de Jean Giono une tentative d'élaborer un nouveau roman qui se distingue de ses prédécesseurs et annonce l'avènement d'un art romanesque expérimental qui tente d'innover ses techniques narratives.

[288] Giono, Jean, *ORC,* tome III, pp.680-681.

[289] Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, p.535 : « *figure par laquelle on ajoute à la phrase qui paraissait terminée une épithète, une proposition, expression qui surprend l'auditeur et se trouve par là même mise fortement en évidence. On dirait que l'orateur se ravise, s'aperçoit au moment où il va terminer sa phrase, qu'il omet quelque point essentiel et le jette en supplément ».*

par Jean Giono élève le sens de la démesure pour le déraciner du monde humain et le replacer dans sa dimension cosmique et inhumaine. Cette élévation fantastique et transcendante de la démesure est automatiquement une transfiguration latente des personnages démesurés qui peuplent largement l'espace romanesque et la temporalité cosmique des chroniques romancées gioniennes.

Le concept de la démesure se forge conséquemment comme l'outil scripturaire par excellence de l'écriture gionienne et se constitue en filigrane comme le humus qui féconde la création romanesque gionienne. Ce dernier nous présente des personnages démesurés souvent dans leur action outrageante et outrancière, mais surtout aussi dans leurs portraits qui échappent à la norme pour les inscrire dans une excentricité provocatrice qui ne cesse d'aiguillonner l'esprit fureteur des lecteurs. La démesure comme composante consubstantielle et viscérale du tragique en général, et du tragique gionien en particulier, parsème lourdement l'œuvre complète de Jean Giono jusqu'à devenir, pour reprendre une expression éloquente des auteurs du *Dictionnaire Giono*[290]*, « la faculté poétique par excellence-le pouvoir d'enchanter et de réenchanter le monde ».* C'est un procédé à la fois thématique et esthétique qui favorise l'enchantement, l'émerveillement imaginaire d'un monde en proie à la violence et au désenchantement favorisés par la guerre qui traumatise l'écriture romanesque de Jean Giono jusqu'au point de l'inciter incessamment à vouloir lui trouver un meilleur duplicata enchanteur et un ersatz embellissant. Supplanter les atrocités ineffables et terrifiantes de la guerre

[290] *Op.cit*. p.279.

par une écriture démesurée certes mais enivrante et poétique semble commander l'écriture romanesque gionienne.

La démesure s'impose comme choix délibéré de Jean Giono puisque son écriture fictionnelle et ses entretiens vraisemblables attestent fortement la présence de ce concept comme procédé indéniable et inhérent de l'écriture du tragique gionien. Cette présence incontestable et productive de la démesure la lie viscéralement à un autre thème richissime du tragique universel qu'est la mort. Les chroniques romanesques, objet de notre étude, semblent globalement encerclées et circonscrites par l'existence et la floraison, voire la florescence de la mort qui broie impitoyablement la plus grande majorité des personnages gioniens.

1-3. La mort comme jeu et enjeu de l'écriture romanesque gionienne.

Tout acte de démesure dans le texte grec, tragique soit-il ou épique, implique, exception faite de certaines tragédies où les dieux peuvent opter pour d'autres châtiments non moins catastrophiques comme c'est le cas d'Œdipe qui se crève les yeux à la fin de son aventure parricide et incestueuse[291], irrévocablement une punition divine qu'est la mort. Elle est conséquemment indissociable de la démesure, ce qui explique justement son omniprésence dans *Les Chroniques* romanesques gioniennes.

[291] Sophocle, *Œdipe roi,* Paris, Livre de poche, 1994, p.87 : « *Il lui arrache les agrafes d'or qui ornaient ses vêtements, les brandit, et en frappe dans leurs orbites ses propres yeux : ils cesseraient ainsi, disait-il à peu près, de voir les horreurs dont il était victime et dont il était coupable, ils ne se fixeraient plus désormais que dans le noir ».*

Cette présence récurrente de la mort dans la vie humaine qu'elle rythme selon une cadence qui lui est propre et qui échappe irrémédiablement à toute maîtrise de l'homme occupe une place grandiose dans toute la production artistique de l'humanité. Effectivement, la mort figure comme élément déterminant de la condition humaine qui l'écrase inlassablement sans jamais lui permettre de répit ni d'échappatoire possibles. Le tragique de la condition humaine inhérent à la mort transforme cette dernière en un leitmotiv qui cadence incessamment la production littéraire et philosophique jusqu'au point de devenir presque le seul motif et l'unique moteur qui déclenchent la pensée méditative, fictionnelle ou rationnelle de tout un chacun. La mort s'instaure comme étant le déclencheur spécifique de tout déroulement dramatique d'une action romanesque soit-elle ou autre. La mort de Patrocle donne vie aux diverses aventures épiques qui se déploient avec force dans l'*Iliade* de l'aède grec, Homère en l'occurrence. La colère d'Achille risque d'entraver la continuité de l'épopée homérique, alors que le meurtre de l'ami intime de ce dernier amène l'action épique à se régénérer de ses cendres pour préparer le combat mortel qui l'oppose à son adversaire Hector. Cette première épopée[292] grecque se nourrit de cette manière de la mort pour être capable de survivre et de continuer les gestes héroïques des

[292]Chaliand, Gérard, *La Légende de Gilgamesh,* Paris, Pocket, 2021, p.48 : Ce thème de la mort domine aussi l'épopée de Gilgamesh, notamment après la mort d'Enkidu, ce qui pousse le premier à essayer de trouver un moyen possible pour échapper à la mort : « *Gilgamesh erre de par la steppe*
Regrettant amèrement son ami Enkidu.
Chemin faisant il se dit : « Dois-je mourir moi aussi ?
Ne vais-je pas mourir moi aussi comme Enkidu ?
L'effroi est entré dans mes entrailles,
J'ai peur de la mort,
Tandis que je rôde dans la steppe
Me voici atteint de la peur de mourir.
Je vais me mettre à la recherche d'Utanapishtim,
Le seul survivant du Déluge,
Celui qui a pu échapper à la mort. »

personnages homériques et de la littérature en général. Le retour sur ce texte d'Homère se justifie essentiellement par l'admiration qu'éprouve Jean Giono pour les deux épopées homériques.

La mort des personnages comme source de vie du texte littéraire se trouve aussi dans les *Mille et une nuits*[293]. Le personnage principal, Shâhriyâr, découvre un cas d'adultère, « *dégaina son sabre et frappa à mort les deux amants ».* Ce premier meurtre déclenche toute une kyrielle de contes et de récits imaginaires qui doivent servir d'expédient à l'héroïne narratrice pour sauver sa vie personnelle et celle de toute cette production fictive qui marque fortement la littérature mondiale. Raconter pour vivre est le seul secours que possède cette héroïne fabulatrice pour sauvegarder sa vie et surtout pour donner naissance et vie à une fresque interminable de récits mis en abyme qui ne peuvent qu'enrichir éternellement la littérature en général. La fin heureuse de la narratrice et la naissance de sa première fille amène le héros trahi à honorer sa femme et surtout à « *renoncer à faire exécuter les jeunes filles de ce pays »*[294]. La mort déjouée se transforme, grâce au miracle de la fiction, en un principe de vie qui assure la postérité littéraire. La mort comme principe de destruction et de décomposition de la vie humaine se métamorphose en un principe vital de la fiction mondiale.

La mort, source d'angoisse et de confusion, porte, paradoxalement, dans ses germes la source incontestable de la vie de l'homme et du récit. Cette présence problématique de la mort dans la littérature et la philosophie suscite une grande attention de la part des philosophes qui lui

[293] Benchikh, Jamel Eddine, Miquel, André, *Les Mille et une nuits,* Tome I, Paris, Gallimard, 1991, p.35.
[294] *Ibid*. Tome III, p.683.

ont accordé une place largement considérable dans leurs réflexions. La mort et la manière de la penser scinde les positions philosophiques qui ont marqué manifestement les premiers pas de la philosophie grecque et romaine. C'est ce que rapporte les auteurs de *la Philosophie de A à Z*[295] en essayant, de manière concise, de résumer les diverses positions des philosophes antiques. Dans ce sens, ces derniers se partagent plus ou moins entre une thèse platonicienne, reprise par la suite par Montaigne dans ses *Essais*[296]*,* qui fait de la philosophie le meilleur moyen pour « *apprendre à mourir ».* La vision platonicienne en question se trouve amplement développée dans son œuvre *Phédon*[297]. Phédon commence par décrire l'état de sérénité où se trouve Socrate quelques jours avant sa mort. Cette description met en scène ce dernier comme étant un modèle de « *courage et de bravoure »,* ce qui semble intriguer tous les autres personnages qui viennent faire leurs adieux à Socrate. La croyance en un monde post-mortem baigné dans le bonheur et l'émancipation de l'âme emprisonnée dans le corps amène Socrate à accepter son procès mais sans jamais défendre une tendance suicidaire chez le philosophe en général. Le philosophe est conscient de la douleur qui accompagne la mort mais sans occulter essentiellement une certaine forme de plaisir « *qui la suit ».*[298] Ces deux états d'âme opposés mais complémentaires affirment Socrate dans sa position optimiste qu'il défend vis-à-vis de la mort. Le seul changement que provoque la mort chez Socrate c'est de commencer à s'intéresser à la poésie et à la musique[299] puisque ces formes d'art

[295] Clément, Elisabeth et al, *La Philosophie de A à Z,* Paris, Hatier, 2000, pp.301-302.
[296] Montaigne, Michel, *Essais,* livre I, Paris, Quarto Gallimard, 2009, p.100.
[297] Platon, *Phédon,* Paris, Flammarion, 1965,p.105.
[298] *Ibid*.p.107.
[299] *Ibid*.p.108: "Socrate, fais œuvre de poète et cultive la musique ».

complémentaires se dressent comme un mode de vie et de pensée fiable et efficace pour mieux affronter la mort.

Cette vision se trouve rétorquée par Spinoza, toujours selon les auteurs de *La Philosophie de A à Z,* qui attribue à la philosophie une autre tâche que celle de préparer et d'accepter la mort, à savoir de devenir une méditation de la vie. La mort se trouve ainsi au cœur d'une polémique philosophique qui ne finit jamais. Dans ce même ordre d'idées et selon la même source, la vision épicurienne se donne en quelque sorte comme plus optimiste lorsque les adhérents de cette école se présentent, malgré la présence inévitable de la mort, comme étant les chantres d'une téléologie eudémonique que cette finitude irrémédiable de l'homme ne doit en aucun cas entraver la recherche du bonheur. Craindre la mort ne semble pas tarauder l'esprit épicurien qui trouve l'astuce convenable pour échapper librement à cette angoisse existentielle que provoquent la mort et la conscience d'être mortel. Il s'agit essentiellement, pour les épicuriens, de constater que l'homme ne peut jamais assister à sa mort personnelle et aussi surtout puisque cette dernière ne peut jamais coïncider temporellement avec notre vie. La présence de la mort implique l'absence de notre conscience et de notre existence et cette dernière ne compte qu'une fois qu'elle est en-deçà de notre fin. Ce constat favorise notre croyance à la vie et empêche de faire de la mort un fardeau qui ne fait qu'alourdir et engourdir notre vie dont nous pouvons jouir tant que nous sommes vivants.

C'est, dans une certaine mesure, ce qui domine souvent la conception et la représentation de certains personnages des chroniques

romanesques gioniennes. Thérèse des *Âmes fortes*[300] s'engage, de manière cynique, dans une réflexion sur la mort qu'elle représente comme un spectacle fascinant qui ne peut qu'aiguiser ses sens lors d'une scène monstrueuse d'une vieille femme brûlée et « *on l'a retrouvée cuite »* à cause du feu qui a délabré sa maison et a mis fin à sa vie. L'odeur de la chair humaine rôtie, selon Thérèse, « *avait donné faim à tout le monde ».* Cette représentation cynique et grotesque de la mort semble amener ce personnage hors norme à cultiver une soif altérée pour la vie et à tenter de la savourer pleinement. Ce personnage en question ne cesse de défier la mort et finit par avoir une longue vie romanesque puisqu'il est l'un des rares êtres fictifs créés par Jean Giono qui réussit à échapper à la mort qui gouverne l'existence des autres personnages de cette chronique gionienne.

La mort s'impose comme une fatalité contraignante qui dicte ses propres lois aux hommes et se donne comme une hantise qui traverse toute la production littéraire et artistique de l'humanité, y compris la mythologie grecque qui lui réserve un dieu en son honneur, *Thanatos*[301] en l'occurrence. La nature nocturne de ce génie le rend invisible et imprévisible malgré la conscience humaine indiscutable de sa présence néfaste. Cette personnification mythique se fortifie incessamment par cette représentation picturale et poétique que lui accordent l'homme en général et les artistes, dans le sens large du terme, à travers les tableaux de *la vanité*[302] et l'image sinistre de cette « *faucheuse »* qui « *allait à grands pas moissonnant et fauchant »,* ce « *Noir squelette*[303] » portraituré par

[300] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.410.
[301] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 1951, p.447 : « *Thanatos est le génie masculin qui personnifie la Mort. Il apparaît comme le frère du Sommeil (Hypnos). Ces deux génies sont les fils de la Nuit ».*
[302] Tableau de Philippe de Champaigne intitulé *Vanité,* à titre d'exemple.
[303] Hugo, Victor, *Les contemplations,* Paris, Le Livre de poche, 2002, P.302.

Victor Hugo dans ses *Contemplations.* Ce poète et romancier du XIXème siècle ne cesse jamais d'accorder la place adéquate à la mort dans son œuvre littéraire. C'est le cas, au moins pour ne citer que ses deux œuvres, à savoir, *La Légende des siècles*[304] et *Quatrevingt-treize.*[305] Le poète romancier se sert de deux genres littéraires différents, la poésie et le roman historique, pour décrire l'incarnation de la mort et sa représentation concrète à travers la présence de la guillotine. Cet engin destructeur de la mort est présenté comme étant « *le fatal couperet »* que le poète compare à « *la faulx sur l'herbe »* et que le romancier désigne par « *la sépulcrale apparition de la charrette ».* La poésie, la peinture, l'épopée, le théâtre, le roman, le cinéma sont tous traversés par cette image percutante de la mort qui ne semble épargner aucune forme d'art pour s'imposer comme fatalité inébranlable qui prédomine la conscience et le subconscient humains. Cette forte présence-absence de la mort chemine de manière latente et patente les diverses chroniques romanesques de Jean Giono.

La présence massive de la mort dans le texte gionien semble inciter les rédacteurs du *Magazine littéraire*[306]à mettre Jean Giono parmi les romanciers qui s'intéressent énormément au thème de la mort malgré sa foi incontestable dans « *le triomphe de la vie ».* Les deux pages consacrées au romancier de Manosque permettent de passer en revue un bon nombre de renvois qui confirment cette présence obsessionnelle de la mort dans l'écriture gionienne. Un monde chaotique et dionysiaque embrumé par la mort « *donnée, observée, voire vécue »*[307]. La mort est manifeste dans tous

[304] Hugo, Victor, *La légende des siècles,* Paris, Gallimard, 2002, pp.527-528.
[305] Hugo, Victor, *Quatrevingt-treize,* Paris, Gallimard,2001, p.361.
[306] *Le Magazine littéraire, « ce que la littérature sait de la mort »,* Novembre 2012, n°525, pp.72-73.
[307] *Ibid*.p.73.

les recoins et dans tous les méandres de l'œuvre romanesque gionienne et sous toutes ses formes les plus flagrantes et les plus excentriques parfois.

Le récit de la mort épouse généralement toutes les représentations scripturaires possibles, c'est ce que la première chronique, *Un roi sans divertissement,* semble mettre en évidence à travers le choix de la structure du roman policier comme subterfuge narratif pour mettre en place les diverses manifestations de ce thème funeste. La disparition énigmatique et effrayante d'un ensemble de villageois, l'un après l'autre, dans un cadre spatiotemporel dominé par le temps hivernal et nocturne dans un milieu caractérisé essentiellement par le vide frustrant et l'enclavement féroce, intrigue incroyablement les habitants de ce village sinistre. Cette peur exorbitante provoque un monde chaotique dominé par le recroquevillement et le repli sur soi, ce qui accentue la solitude et l'isolement des villageois. Ils se trouvent déjà naturellement, vu les conditions climatiques naturelles qui les subjuguent, forcés de souffrir et de supporter l'isolement et la désolation intenses qui ne font que s'aggraver par les disparitions continues de leurs voisins. Cette atmosphère funèbre et épuisante nécessite la quête d'un détective capable de résoudre l'énigme des disparitions mystérieuses pour tenter de mettre fin à l'angoisse existentielle collective qui déchire les villageois, c'est ce qui justifie l'arrivée de Langlois, le personnage principal, qui doit mettre en œuvre une stratégie d'investigation capable de lui faciliter sa mission.

La quête de Langlois, aidé par certains villageois, lui permet, suite à une remarque hasardeuse mais pertinente de Frédéric, de découvrir le véritable meurtrier considéré, par la suite comme étant un tueur en série responsable de la disparition de tous les autres villageois découverts au

centre du hêtre. La mort donnée trouve sa première figuration lors du meurtre du tueur en série par Langlois. Ce dernier se transforme en « *expéditeur »* alors que le premier se dresse comme « *l'encaisseur de la mort subite »*[308]. Langlois, en justicier, commet son premier meurtre contre M.V, le tueur en série, avant de s'absenter et de s'éclipser de la scène du meurtre que constitue le village enclavé et dominé par la neige hivernale. Cette disparition abrupte de Langlois après avoir réussi sa mission de justicier qui débarrasse les villageois du monstre vorace que constitue M.V, menace l'économie du texte gionien par un arrêt abrupt qui risque de mettre fin à la chronique romanesque. Le dénouement tragique mais salvateur de cette première chronique, *Un roi sans divertissement* en l'occurrence, annonce la fin logique de ce roman policier puisque la trame narrative de ce genre littéraire doit logiquement prendre fin une fois que l'énigme des premières disparitions des villageois tués se trouve résolue. Cette menace de l'économie du texte narratif en question ne semble satisfaire, en gros, ni le lecteur ni le romancier, ce qui nécessite une tentative d'étirement narratif qui ne semble avoir rien de gratuit. Pour entériner et renouveler l'intrigue, et par là dépasser les codes poétiques du roman policier que Jean Giono ne semble pas avoir l'intention d'écrire, le romancier organise un retour sur la scène du crime, mais non pas pour continuer son investigation policière qui a déjà pris fin avec l'arrestation et le meurtre du premier meurtrier, mais ce retour trouve sa justification dans la portée philosophique et psychologique de la chronique en question. Langlois retourne sur les lieux du meurtre pour entamer une autre quête, de nature plus au moins philosophique cette fois, il s'agit de tenter de combattre son désir carnassier qui le hante après le

[308] Giono, Jean, *ORC,* tome III, p.541.

premier meurtre donné. Le personnage semble radicalement métamorphosé à travers un certain repli sur soi que les villageois, même les plus proches du justicier œdipien, ne cessent de constater. Langlois semble contaminé par le désir incessant et perpétuel de la mort et tente par tous les moyens que lui dicte sa raison justicière de mener un combat sans merci contre ses inclinations criminelles. Il se trouve victime d'une pulsion criminelle et d'une passion déchirante et grandissante qui le condamnent, plus ou moins involontairement, à se sentir tiraillé entre le désir obsessionnel du sang sur la neige et le travail inhibiteur que lui dicte sa conscience consciencieuse et humaine.

Le personnage en question se trouve victime d'un dédoublement fracassant qui le met dans une situation de dilemme tragique qui nous rappelle, avec un degré moindre, certains contes fantastiques. Un dédoublement qui condamne Langlois à faire un choix difficile entre une identification au meurtrier qu'il a déjà assommé ou bien demeurer fidèle à son humanisme ancré dans sa conscience déchirée. Langlois vacille ainsi entre l'esprit dionysiaque et l'esprit apollinien[309] qui se réunissent, selon Nietzsche, dans l'œuvre d'art que constitue la tragédie. Le héros de cette première chronique romanesque de Jean Giono se trouve conséquemment déchiqueté entre un monde de l'ordre et un univers chaotique qui appelle le désordre et la monstruosité. Cette position médiane entre l'ange et la bête, entre l'homme et l'animal, écrase indéniablement Langlois qui choisit finalement de s'exploser la tête pour fuir cette situation implacable. Le déchiquètement suite à la déflagration du corps semble permettre au personnage une certaine délivrance finale.

[309] Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie,* Paris, Denoël, 1964, p.17.

La mort donnée, perpétrée et observée par Langlois se trouve doublée par une mort vécue à la fin de la chronique romanesque. Le retour à l'ordre du cosmos exige, selon le même personnage, une autodestruction capable de générer un nouveau monde exempt du spectacle de la mort qui foisonne dans les chroniques romanesques de Jean Giono.

Ce schéma narratif canonique qui caractérise cette première chronique semble évoluer d'une situation initiale perturbante vers un retour au calme suite au dénouement catastrophique au sens tragique. La déflagration par le feu semble rapprocher Langlois du complexe d'Empédocle comme le souligne Gaston Bachelard[310] quand il précise que « *l'amour et le respect du feu, l'instinct de vivre et l'instinct de mourir »* se rejoignent conjointement dans ce type de complexe.

Langlois n'est pas le seul des personnages gioniens qui choisit le feu comme outil de destruction de l'autre ou de sa propre immolation, ce qui explique peut-être la raison qui incite Bachelard à citer Jean Giono[311], Thérèse des *Âmes fortes*[312]éprouve inlassablement le même élan impulsif devant le cadavre de la vieille consumée complètement par les forces calorifiques. Certes, ce deuxième personnage échappe à la mort malgré les divers meurtres échafaudés par sa propre volonté, notamment celui de son mari Firmin qu'elle tue sadiquement au moment où ce dernier se sent dans un état extatique de bonheur, mais le motif du feu et de l'incendie[313] demeure extrêmement présent dans la chronique gionienne. Le feu acquiert parfois une interprétation érotique comme le conçoit Gaston

[310] Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, 1949, p.35.
[311] *Ibid*.p.37.
[312] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.410.
[313] *Ibid*.p.217.

Bachelard[314], c'est ce qui se réalise essentiellement déjà à travers ses acceptations amoureuses du XVIIème siècle. Thérèse ne semble pas échapper à cette interprétation selon les propos d'un des personnages qui voit que « *son approche chauffait comme l'approche d'un tison. Elle était à ce moment-là, de beaucoup et de loin, la plus belle femme de Châtillon, et même d'ailleurs certainement*[315] *».* La même interprétation reste valable pour décrire l'amitié ambiguë qui lie le Narrateur et l'Artiste des *Grands chemins.* Le premier, comme Langlois, tire deux coups de feu sur le second qu'il considère, durant toute la chronique romanesque, comme son unique ami. Jean Giono, même en répétant le même schème de la scène du meurtre de M.V tué par Langlois, ne semble pas obligé de répéter geste par geste la scène déjà mise en texte, il opère un changement au niveau de la fin recherchée. Contrairement à Langlois qui se suicide à la fin de la première chronique, le Narrateur des *Grands chemins* préfère vivre pour continuer son métier de tueur en série comme il le souligne à travers son aveu funeste ultime en disant : « *J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres*[316] *».* Le passage du singulier au pluriel et du futur simple au passé composé insiste sur le passé criminel et meurtrier du Narrateur.

Le choix de la structure d'un roman policier pour l'écriture d'*Un roi sans divertissement* permet au romancier de prendre la mort comme motif essentiel et fédérateur de l'écriture romanesque. Effectivement, cette structure justifie l'omniprésence de la mort comme jeu et enjeu de l'écriture puisque la disparition des premiers villageois tués se constitue comme un appel à l'action et à l'investigation policière menée par Langlois suite à la demande des habitants effarés par ces disparitions

[314] Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, 1949, pp.31-32.
[315] Giono, Jean, *ORC,* tome V, p.444.
[316] *Ibid*.p.633.

mystérieuses et menaçantes. La résolution de l'énigme des meurtres doit provoquer la mort du texte romanesque, mais le choix du roman philosophique comme suite du roman policier engendre une certaine revitalisation de l'écriture. L'auteur, tout comme le personnage principal et l'ensemble des narrateurs qui foisonnent dans cette première chronique, trouvent enfin l'opportunité de se régénérer de leurs cendres comme le Phénix de la mythologie[317]. La régénérescence de cet oiseau fabuleux en reconstruisant son nid de plantes aromatiques et ses voyages perpétuels se donnent, en quelque sorte, comme une métaphore de cette écriture gionienne qui se crée des subterfuges narratifs capables de lui donner une longue vie même quand la mort du texte semble évidente. La transformation opérée par Jean Giono, c'est-à-dire, le passage à l'intérieur d'une même chronique romanesque d'un genre romanesque vers un autre, lui permet de donner une nouvelle vie, peut-être meilleure que la première à son texte tragique. La répétition des scènes de meurtre comme s'il s'agit d'un éternel retour identique et infini confirme cette éternisation du texte agonisant après la résolution de la première énigme des villageois disparus. Le retour de Langlois, après une longue absence, le rapproche en quelque sorte de ces voyages que le Phénix effectue comme pour aller se ressourcer et découvrir d'autres moyens de vivre en tant que personnages et de sauver la vie aussi bien du texte que de cette pléthore de narrateurs rendus oisifs après son premier départ. Les aromes que choisit le Phénix pour redonner sens et essence à sa vie menacée semble trouver leur écho dans les choix philosophiques de l'auteur qui revitalise son récit par une portée philosophique riche et enrichissante comme en témoignent d'abord le titre de la chronique, *Un roi sans divertissement*,

[317] Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 1951, pp.365-366.

par ses allusions pascaliennes, et surtout la fin du récit qui pose une sorte d'énigme au lecteur pour l'inciter à chercher l'auteur du fragment pascalien sur le divertissement en général comme remède à l'ennui, mais il s'agit d'un remède qui peut devenir un venin meurtrier pour Langlois qui choisit de mettre fin à sa vie. L'ultime action de Langlois le ramène à sa nature de héros tragique notamment à travers la dimension sacrificielle puisque le personnage en question se présente comme le bouc émissaire de la tragédie grecque qui n'est ni innocent ni coupable mais qui se charge finalement de sacrifier sa vie pour la vie des autres qui ne doivent en aucun cas suivre son modèle. La pitié et la terreur de cette dernière action suicidaire de Langlois nous rappelle la dimension cathartique de la tragédie grecque.

Contrairement à ce premier choix de la structure du roman policier pour accorder à la mort une place grandiose dans la trame narrative et dans l'expression d'une vision du monde, Jean Giono innove dans *Les Âmes fortes* autrement pour mettre en relief le thème de la mort comme motif créateur de la création romanesque. A vrai dire, Giono le conteur, comme il aime souvent se présenter, puise dans le dialogue dramatique et l'écriture théâtrale ses techniques de l'écriture romanesque. Le romancier diversifie ses choix scripturaires avec des variations stylistiques fructueuses pour la mise en scène, et par conséquent la mise en valeur de la mort. Dans ce sens, Jean Giono nous présente le temps du récit comme étant encadré par le coucher et le lever du soleil, on dirait une des règles de la tragédie classique. Un ensemble de vieilles femmes se réunissent pour veiller le corps d'un personnage mort. C'est une nuit hivernale froide et longue qui exige de conter pour mieux assumer leur fonction de veilleuses d'un cadavre avant de l'enterrer le lendemain. Le conte devient

un motif qui doit permettre aux personnages féminins de ne pas dormir, et surtout au texte gionien de ne pas mourir. Les contes réalistes racontées par les diverses femmes se transforment ainsi en un amas de bois qu'il faut consumer pour passer la nuit. Toute la chronique des *Âmes fortes* est un dialogue sans aucune intervention d'un narrateur omniprésent capable d'aider le lecteur à mieux poursuivre les arcanes des histoires racontées. C'est un ensemble de récits de vie, de bribes de vie, qui permet de donner naissance au récit qui se tisse au fur et à mesure des interventions dialogales et dialogiques des conteuses. Ce brouillamini narratif ne semble fournir un fil directeur capable de rassurer le lecteur qu'une fois que le récit encadré se focalise sur la vie passée de Thérèse, une des vieilles présentes lors de cette veillée nocturne et glaciale. Les analepses foisonnantes sur la vie passée de ce personnage et les démentis présentés par une autre vieille, la voix du Contre, transforment ce récit de vie en un va-et-vient entre le mensonge et la vérité au point de mettre le lecteur dans une situation de confusion totale pour constater, en quelque sorte, que la vérité semble inexistante et que l'essentiel de l'art de conter n'est pas la quête de la vérité mais l'art lui-même.

La veillée du mort constitue le récit cadre et les récits de vie égrenés qui s'étalent sur une cinquantaine d'années ou plus constituent le cœur des récits encadrés. La mort plane sur toute la chronique qui commence par une veillée du cadavre et se termine sur un enterrement du corps veillé. Il s'agit au fait d'un dialogue purement théâtral sans aucune didascalie apparente fourré d'une suite de contes hivernaux comme le souligne

l'exergue shakespearienne[318] choisie par Jean Giono pour marquer et ancrer son choix esthétique.

Le romancier ne cesse de varier ses choix esthétiques tout au long de ses chroniques romanesques, objet de notre étude. *Le Moulin de Pologne* épouse une autre forme romanesque pour fertiliser le thème de la mort qui se donne comme le refrain d'une chanson lugubre sans fin. Dans cette chronique, Jean Giono opte plutôt pour la structure de la tragédie en général avec ses cinq actes sur le plan formel et la présence de la mort engendrée par une fatalité inexorable et incompréhensible qui condamne toute la famille des Coste à la mort inévitable. Le destin, dans son sens grec, figure comme une force implacable qui pourchasse les membres de la famille en question. Le destin trouve son incarnation dans le personnage de Coste et ses filles. Ce dernier est décrit comme « *un homme qui avance pas à pas sur des cartouches de dynamite. A chaque instant il s'attendait à sauter ou à voir sauter ce qu'il aimait »*[319]. La comparaison rapproche de prime abord le père Coste avec Langlois de la première chronique qui finit sa vie par fumer un cigare de dynamite. Si ce dernier, Langlois, sacrifie sa vie en figure christique pour sauver celle des autres, Coste, par contre, ne peut pas avoir cette chance de sauvegarder la vie de ses filles, qui se trouvent elles aussi condamnées au même sort de leur père qui « *s'était rendu compte qu'on ne prend le destin dans aucune malice »*[320]. Aucune échappatoire ne semble fournie à la famille maudite, aucune

[318] Jean Giono cite le titre d'une pièce de Shakespeare, « *Le Conte d'hiver »,* pour annoncer, selon l'équipe de la Pléiade, « *l'effet tout à la fois de tragique, d'étonnement et d'ironie qu'il attend de son récit » (ORC,* tome V, p.1058). Le romancier recourt à l'épigraphe shakespearienne pour ancrer son récit dans une atmosphère tragique et dans un cadre spatiotemporel nocturne et hivernal. Ce seul renvoi se donne déjà comme un pacte de lecture qui fait de cette chronique à la fois une tragédie et un conte hivernal.

[319] Giono, Jean, *ORC,* Tome V, p.657.

[320] *Ibid*. p.657.

possibilité de déjouer ou défier le destin puisque mêmes les filles « *portaient en elles-mêmes le destin ».* La boucle est bouclée et le destin est scellé et « *le plus terrible c'est d'attendre »,* comme le souligne Jean Giono sur la même page. Les personnages, tenaillés entre le marteau du *fatum* inexorable de la mort inéluctable et l'enclume de l'insignifiance et de l'absurdité de leur volonté et de leur action, doivent tout simplement attendre « *des morts accidentelles très spectaculaires ».* Le motif de l'attente nous place au cœur du théâtre de l'absurde où les personnages de Samuel Beckett comme ceux de Giono ici doivent attendre cette mort accidentelle dont ils ignorent complètement le temps, l'espace et même la modalité d'agir.

Cette figuration du destin submerge les Coste et les place incessamment dans un traquenard qui transforme leur vie en un « *jeu où l'on* ***ne*** *gagne pas à coup sûr*[321] *».* La mort s'instaure, dans cette chronique purement tragique, comme un jeu où les personnages sont conscients de leur perte avant même de commencer cette activité ludique dangereuse que constitue leur vie. L'image de la condition humaine telle qu'elle est élaborée par Blaise Pascal et reprise par André Malraux se trouve mise en texte par Jean Giono. La condition humaine, qui ressemble à une salle d'attente ou à une chaudière où chaque personnage attend son tour sans savoir quand ni comment son exécution aura lieu, mais tout en étant sûr et certain que ce tour viendra incontestablement, s'applique fortement aux Coste. Il est question d'une spectacularisation grandiose et grandiloquente de la mort qui poursuit ses victimes dans un jeu déterminé d'avance par une force fatale qui dicte à elle seule les règles et les démarches. Cette caractéristique ludique propre à la mort en fait un enjeu scripturaire

[321] *Ibid*.p.661.

inégalable. Le lecteur de cette chronique se trouve pris dans ce jeu d'attente et de surprise que lui impose le romancier et le pousse incessamment, par le suspens des modalités de la mort, à poursuivre sans arrêt la lecture cadavérique des phrases funestes et tombales qui le promènent inlassablement dans ce cimetière de mots que constitue *Le moulin de Pologne.*

Jean Giono procède souvent par une variation sur le même thème de la mort avec des changements remarquables et attractifs des choix scripturaux. Du roman policier au roman philosophique, de la tragédie grecque au théâtre de l'absurde, le romancier ne semble pas en panne de techniques narratives et de choix génériques pour lancer ses lecteurs dans une errance infinie dans les tiroirs riches et dangereux de l'écriture romanesque. C'est dans le même ordre d'idées qu'il présente *Les Grands chemins* comme une autre de ses chroniques qui optent typiquement pour la mort comme thème prédominant et récurrent, mais tout en optant pour un autre choix esthétique et générique cette fois encore, il s'agit d'un roman de l'errance par excellence, et par-là d'un roman de voyage. Le titre de la chronique, *Les Grands chemins,* confirme sa fonction programmatique et prémonitoire puisqu'il s'agit essentiellement d'une quête infinie d'un absolu indéfini qui se cherche par le fait de parcourir au hasard les chemins méconnus et lugubres d'un destin fantomatique. La chronique en question retrace la rencontre nocturne et hivernale comme d'habitude chez Jean Giono, à la croisée des chemins, de deux personnages trimardeurs et marginaux. Le lecteur ignore les noms des deux héros errants et ne peut les dévoiler que vers la fin de la chronique. Tout ce dont le lecteur dispose, c'est que l'un est le Narrateur et l'autre est l'Artiste. Ils ne sont désignés que par leurs fonctions dans le roman

puisque le premier se charge globalement de la narration de sa rencontre avec le second qu'il considère comme un artiste vu la guitare qu'il porte et le jeu de cartes qu'il maîtrise.

Cette dernière chronique reprend, grosso modo, les constituants d'un roman de voyage tel qu'il est défini par Mikhaïl Bakhtine[322] :

> Le héros, dépourvu de traits particuliers, est un point mobile dans l'espace et ce point ne constitue pas, en tant que tel, le centre d'attention du romancier. Les déplacements dans l'espace- les voyages et, en partie, les aventures-péripéties (de préférence d'un type qui relève de la mise à l'épreuve) -fournissent au romancier l'occasion de déployer et de présenter la diversité statique du monde à travers l'espace et la société (…) La vie est faite d'une succession de situations différenciées et contrastées .

Les deux personnages des *Grands chemins,* le Narrateur et l'Artiste, semblent reprendre un ensemble des critères définitoires présentés par cette définition bakhtinienne du roman de voyage. Effectivement, les deux personnages cités parcourent les espaces et traversent des épreuves aventurières, surtout de la part de l'Artiste qui ne cesse jamais de chercher des occasions pour montrer aux autres joueurs de cartes qu'il rencontre sa virtuosité. La plupart des parties de cartes finissent par battre physiquement le joueur fraudeur qui réussit à vaincre ses adversaires en termes de jeu. Jeu contre jeu, jeu de la force physique de la part des

[322] Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale,* Paris, Gallimard, 1979, pp.237-238.

adversaires contre un exploit intellectuel et intelligent de la part de l'artiste. Ce dernier ne cesse de recevoir des coups presque meurtriers que le Narrateur, son ami de voyage et son disciple en termes d'aventures, ne cesse de guérir. Malgré ces coups reçus incessamment, l'Artiste reste conséquent et intègre vis-à-vis de ses principes, si on peut vraiment parler de principes pour un fraudeur invétéré, puisque sa passion pour le jeu l'incite continuellement à entreprendre ses aventures dangereuses à chaque instant qu'il se trouve capable de réutiliser ses doigts dextres que ses adversaires ne cessent de lui briser à cause des ruses employées pour les vaincre et leur montrer leur bêtise en termes d'intelligence et de jeu.

L'écriture de la chronique, dans ce contexte précis, se nourrit du foisonnement des épreuves vécues volontairement et avec détermination par l'Artiste. La vie de ce dernier, sur le plan fictif bien sûr, se donne comme un ensemble d'intervalles temporels intermittents, et oscille ainsi entre des moments de répit à cause des blessures corporelles reçues et des parties de jeu de cartes qui annoncent, comme suivant un mouvement sinusoïdal, des moments d'inertie et d'attente. Ce sont ces mouvements dans l'espace à la recherche de nouvelles aventures qui constituent une sorte de ligature et d'énergie qui poussent l'évolution de l'action dramatique tout en permettant des moments de repos au lecteur, lui aussi, essoufflé par le rythme accéléré de l'action romanesque qui tend d'atteindre son point paroxystique lorsque l'Artiste recouvre ses capacités physiques pour entamer d'autres séquences de jeu et de fraude.

Le Narrateur se construit en suiveur de l'action souvent menée par son ami l'Artiste. Le premier est un meneur de jeu alors que le second ne fait qu'épier et suivre jalousement les exploits de son maître. C'est un

couple qui nous rappelle, en quelque sorte, celui de Jacques la fataliste et son maître. C'est ce dernier qui décrit convenablement aussi bien Jacques, et indirectement le personnage de l'Artiste de la chronique gionienne, quand il précise en s'adressant à son compagnon de voyage qu'« *il n'y a peut-être pas sous le ciel une autre tête qui contienne autant de paradoxes que la tienne »*[323]. Ce propos du maître s'applique confortablement au portrait de l'Artiste tel qu'il est vu par son ami. L'Artiste est tellement envouté et envié par le jeu aventurier qu'il exprime une série de situations paradoxales qui ne peuvent qu'intriguer l'esprit plus ou moins rationnel de son compagnon. Le goût de l'aventure seul commande toutes les actions du joueur qui ne s'intéresse en aucun cas à sa manière de vivre puisque c'est le Narrateur qui se charge des occupations terrestres et des besoins nutritifs de son ami ingrat. L'artiste est éperdument engouffré dans son activité artistique et ludique qu'il exige de son compagnon de travailler pour lui assurer sa vie végétative. Nous sommes en présence d'un personnage ouranien qui vit dans la transcendance du jeu pour le jeu et de son double chtonien qui doit assurer les nourritures terrestres.

Le couple vit dans une complémentarité paradoxale qui les guide sur les grands chemins pour aller à la découverte du plaisir de l'aventure. Jean Giono ne semble pas s'éloigner de l'incipit de Diderot en décrivant, voire en passant sous silence les motifs de la rencontre de ses deux trimardeurs dans un espace montagnard, déroutant et néfaste qui les conduit à la rencontre de leur destin. Diderot commence son texte par indiquer, de manière elliptique, les circonstances de la rencontre en déjouant ainsi les codes de l'incipit romanesque qui doit assumer une

[323] Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître,* Paris, le livre de poche, 2000, p.101.

fonction programmatique d'information et d'orientation du lecteur en s'exprimant ainsi :

> Comment s'étaient-ils rencontrés ? Par hasard, comme tout le monde. Comment s'appelaient-ils ? Que vous importe ? D'où viennent-ils ? Du lieu le plus prochain. Où allaient-ils ? Est-ce que l'on sait où l'on va ? [324]

Cette rencontre hasardeuse ou prédestinée recèle une bonne portion de suspense qui alimente la progression de l'action dramatique des personnages en question. Le couple gionien s'identifie pour peu ou prou au couple formé par Jacques le fataliste et son maître puisque les quatre personnages, et surtout le lecteur, ne se trouvent pas capables de dévoiler la machinerie romanesque ou fatale qui les emmène selon des orientations qu'ils ignorent complètement. Ils sont engagés dans des aventures inouïes dont ils ne détiennent aucunement les ficelles. Certes une certaine liberté leur est donnée, notamment pour le couple gionien, pour mieux choisir leurs itinéraires, mais, ce sont des aventures dont ils ignorent entièrement les tenants et les aboutissants ; c'est cette ignorance qui pimente inlassablement la progression de l'action romanesque et lui facilite ainsi un cheminement fatal qui séduit le lecteur et le pousse irrémédiablement à accepter ce pari risqué et divertissant. Il est question, par conséquent, d'un roman de voyage qui amène les personnages gioniens à la découverte du pouvoir incommensurable des passions qui les aveuglent pour mieux assurer le plaisir d'un texte qui hésite à dévoiler ses propres enjeux et

[324] *Ibid*.p.43.

exige de consommer la matière littéraire fictive que lui impose le romancier du tragique moderne.

Le meurtre de l'Artiste à la fin de la chronique suite aux coups de feu qui lui sont administrés par son compagnon brouille les pistes d'une lecture hâtive et interpelle un travail d'interprétation multiple de la part d'un lecteur appelé à participer activement dans le jeu hermétique et herméneutique que lui prépare le romancier. C'est un jeu de dominant dominé qui résiste à toute interprétation simpliste qui essaie de détecter la place qu'il faut accorder dans cet agôn à chacun des deux personnages en action. Qui mène le jeu de la mort et du hasard dans cette configuration romanesque ? La réponse ne semble pas toujours évidente, notamment puisque le dernier mot appartient au Narrateur qui dévoile son passé criminel.

La mort se donne *in fine* comme une composante primordiale de l'errance tragique dans les chroniques romanesques de Jean Giono. Toutes les chroniques, objet de notre étude, contiennent un bon nombre de cadavres et de meurtriers au point de se transformer en des pierres tombales en mouvement itératif et infini. La mort est souvent donnée, acceptée sans la moindre résistance comme si certains personnages se cherchent infiniment des bourreaux capables de les débarrasser d'une composante qui hante infiniment et continuellement leur existence tragique et ennuyeuse. Cette présence massive de la mort comme composante élémentaire et fulgurante du tragique en général, et du tragique gionien en particulier, se donne une autre fonction fructueuse qui consiste à se transformer en une entité scripturaire indéniable pour assurer la vie du texte gionien. Le romancier carnassier puise sa matière et sa

manière romanesques dans l'effusion et la diffusion fréquentes d'une écriture cadavérique essentielle pour la régénérescence intermittente da sa production fictionnelle. Le lecteur se trouve devant une représentation artistique de sa condition humaine qui se miroite dans les récits fictionnels et fabulateurs du romancier tragique.

La dichotomie ontologique que constitue la vie et la mort trouve son accomplissement dans la présence dialectique de l'une et de l'autre. La mort des personnages revigore l'avancée et la longévité d'un texte romanesque qui semble exprimer une vision du monde basée sur l'exhibitionnisme et la monstration de la monstruosité, au moins fictive, de la vie humaine dans un monde d'après-guerre qui déstabilise les composantes principielles et idéelles d'un lecteur virtuel ou réel. C'est ce qui semble amener une des spécialistes[325] de Jean Giono, Mireille Sacotte en l'occurrence, à mettre l'accent sur la valeur de la vie qui se dégage de la fiction et de l'affabulation gioniennes sur la mort en écrivant dans sa préface :« *La vie ne vaut pas la peine d'être vécue si on laisse la mort venir à son heure. Il faut la côtoyer, la défier sans cesse pour se sentir vivant ».* La critique semble résumer, de cette manière, l'idéal aventureux, selon les termes de Vladimir Jankélévitch[326], des personnages tragiques gioniens qui se trouvent lancés dans des aventures mortifères pour mieux savourer le sens de la vie, et surtout pour mieux fermenter la production romanesque d'un romancier éloquemment amoureux de la vie comme valeur sûre.

[325] Giono, Jean, *Chroniques romanesques,* Paris, Quarto Gallimard, 2010, p.19.
[326] Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux,* Paris, Flammarion, 2017, p.83 : « *Car la temporalité aventureuse et la temporalité aventurière font deux…l'homme aventureux représente un style de vie, au lieu que l'aventurier est un professionnel des aventures ».*

Chapitre 2 : *Les Chroniques* romanesques comme lieu d'expérimentation intermédiale avant la lettre : du verbal au non verbal

Introduction

Dans son livre *Le Tiers pictural, pour une critique intermédiale*[327], Liliane Louvel reconnaît expressément l'existence d'un ensemble de relations entre la littérature et les arts en général. Ces rapports peuvent être de nature « *agonistique* » ou « *irénique* », autrement dit, ces liens et cette présence d'une partie tierce caractérisent incontestablement la littérature en grande partie. Cette dernière tisse des rapports conflictuels où chaque art, si nous considérons que la littérature est assurément une œuvre d'art verbal, essaie par tous les moyens dont il dispose en tant que modalité d'expression artistique d'imposer son hégémonie et de conquérir par-là les autres formes concurrentes. Ces rapports peuvent aussi être de nature harmonieuse, ce qui instaure des relations de paix et d'enrichissement entre la littérature et les autres arts, c'est-à-dire entre le verbal et le non verbal. C'est dans le même contexte que Liliane Louvel propose le concept de « *transposition intermédiale »* pour caractériser ce passage fluide entre les divers modes d'expression artistique. Pour mettre en valeur une certaine immersion de l'iconique dans le textuel, l'auteure en question prend pour point de départ de son étude d'examiner la problématique qu'elle formule en ces termes : « *en quoi l'outil pictural permet de rendre compte du texte littéraire*[328] *»* ? Il est vrai que l'auteure limite, en quelque sorte, son étude à la présence du pictural dans le

[327] Louvel, Liliane, *Le Tiers pictural, pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, 2010, p.7.
[328] *Ibid*.p.8.

littéraire et vice versa, mais notre propos consiste à élargir cette perspective pour tenter de voir comment se manifeste cette présence artistique en général, c'est-à-dire, la peinture, la musique, la photographie et le cinéma…dans les chroniques romanesques de Jean Giono, et surtout l'effet esthétique et poétique de cette immersion des autres arts dans le texte gionien pour exprimer le tragique moderne.

La littérature et les arts entretiennent sûrement des liens inextricables même s'il est indéniable, selon l'auteure du *Tiers pictural*[329], de tenter de contester « *l'hégémonie du linguistique sur le visuel »* et de vouloir aveuglément parfois remettre en question la « *colonisation de l'image par le discours ».* Les termes mis en œuvre dans ces deux propos sentent une certaine supériorité de l'un sur l'autre, notamment puisque l'hégémonie et la colonisation se donnent comme des concepts forts qui ne semblent pas exprimer essentiellement et véritablement la réalité équitable recherchée à l'intérieur de cette porosité artistique. Cette quête d'une équité intersémiotique, interartiale et par conséquent, intermédiale obsède les romanciers et les artistes. Une hégémonie déclarée risque de fausser les rapports fructueux amplement recherchés par les uns et les autres. Reconnaître une telle tendance dominatrice amène parfois à considérer le romancier, en général, comme « *un pilleur, celui qui emprunte à l'autre art ses techniques*[330] *»* pour les forger et les adapter à son art en crise. Pourtant, le portrait de l'artiste n'est pas effectivement celui du « *pilleur* », mais plutôt celui de l'emprunteur qui tente par les possibilités techniques et les largeurs esthétiques que lui permet la quiddité de son mode d'expression. Certes, le droit d'aînesse semble

[329] *Ibid*.p.16.
[330] *Ibid*.p.18.

parfois intervenir pour orienter le type de rapports existant entre l'image et le texte en particulier, et surtout entre le texte et toutes les autres formes d'art, y compris les arts qui ne relèvent pas de la nature iconique, le cas de la musique en témoigne. Ce constat qui valorise un art par rapport à un autre en se basant sur l'ancienneté ou la genèse historique semble passer sous silence l'apport créateur, et parfois même salvateur, des arts nouveaux qui viennent surplanter les anciens. Le « *Ceci tuera cela »*[331] de Victor Hugo, repris par Gérard Genette[332], ne cesse de poser continuellement et à travers les siècles la problématique dilemmatique concernant les rapports entretenus et possibles entre les divers modes d'expression artistique.

Il s'agit donc d'un débat littéraire, philosophique et artistique que les œuvres d'art en général, et les romans modernes en particulier tentent d'attiser ou d'apaiser. Dans le même bouillonnement critique et dans la même effervescence artistique, Muriel Plana[333]revient sur l'apparition et la genèse du théâtre, du roman et du cinéma pour confirmer, que malgré certaines différences caractéristiques de chaque forme d'art, c'est plutôt le « *dialogue entre les arts* » qui semble plus convaincant. Ce critique emprunte, lui aussi comme le font les romanciers et les artistes, le terme de « *transmodalisations* » employé par Jean-Marie Schaffer[334], pour désigner les frontières perméables entre les modes de représentation et aussi entre les genres et les sous-genres littéraires. Les limites

[331] Hugo, Victor, *Notre-Dame de Paris,* Paris, Pocket, 1998, p.222.
[332] Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art,* Paris, Seuil, 2010, p.241.
[333] Plana, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma, adaptations, hybridations et dialogues des arts,* Paris, Bréal, 2004, p.19.
[334] Schaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989, p.95 : « *la distinction entre récit à la première personne et récit à la troisième personne, peut-elle être liée au problème de transmodalisations ? Un récit à la première personne peut évidemment facilement passer au mode dramatique : pour cela il suffit qu'il y ait un énonciateur physique effectif, donc qu'il s'agisse d'un récit oral ».*

franchissables entre les arts facilitent une certaine hybridation caractéristique du roman en général et des autres arts en particulier.

Les concepts abondent en quelque sorte pour confirmer le même phénomène littéraire et artistique, à savoir le fait d'attester incontestablement l'existence de relations et de communications entre différents genres littéraires et artistiques. L'intermédialité se charge comme axe de pertinence de rassembler ces divers concepts qui traduisent les galeries ouvertes entre les arts et la littérature. Les relations oscillent entre « *l'irénique* » et « *l'agonistique* » certes, pour reprendre les termes de Liliane Louvel, mais le type des rapports entretenus ne peut nullement annuler ces croisements qui ne font que se consolider au cours du XXème siècle, c'est ce que nous nous proposons d'examiner en nous basant sur les chroniques romanesques de Jean Giono.

Ce dernier insiste fortement sur ce besoin ontologique et génésiaque que le récit fictif et l'écriture en général éprouvent vis-à-vis des autres arts. Dans ses *Entretiens*[335], Jean Giono précise que le dessin est ce qui l'attire d'abord pour écrire des récits et des chroniques. La calligraphie et l'amour des lettres sont considérés comme le premier contact que le romancier entretient avec l'écriture. La force des images qui attirent les enfants par la magie qu'elles recèlent crée chez le romancier cette envie irrésistible d'écrire. Étant enfant, il jouit essentiellement de découper les cartes pour partir, à travers le recours aux puissances de l'imagination, dans des mondes fabuleux. Le pouvoir de l'image est impérieux comme forme de

[335] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.131.

divertissement pour l'enfant unique qu'était Jean Giono, c'est qu'il démontre infailliblement en confessant :

> J'ai trouvé cette façon de lutter contre l'ennui, je cherche des images et je les emploie. (…). Tout le monde cherche des images ! On n'a qu'à regarder les files de gens qui se trouvent dans les rues, devant les cinémas, qui attendent leur place pour avoir leur cargaison d'images .

Le passage de son cas particulier comme étant un enfant charmé par les images dès son enfance vers la généralisation phénoménologique qui touche « *tout le monde »* universalise la quête gionienne du bonheur et du divertissement qui se trouve au cœur de cet envoutement pour les arts plastiques et audiovisuels. L'exemple du cinéma élevé au statut d'argument montre implicitement le pouvoir séducteur des spectacles audiovisuels sur la foule et sur le romancier. La quête de « *leur cargaison d'images »* se donne comme une nécessité et un devoir presque impératif des humains assoiffés de leur portion, voire potion magique, de ces images qui se gravent dans la conscience et l'inconscient du monde humain.

Ce besoin qui hante les êtres humains se transforme chez le romancier en une nécessité qui lui donne sa raison d'être et sa force de vivre et d'écrire. Ce désir incessant des images, des icônes globalement, se fortifie et se raffermit par son amour et sa passion inéluctables de la lecture. Dans ces mêmes *Entretiens*[336]*,*Jean Giono insiste sur une palette de livres qui ont façonné sa vision du monde et ses choix esthétiques. C'est

[336] *Ibid*. pp.134-135.

dans ce sens qu'il nous dévoile ses premières lectures et ses préférences littéraires à commencer par les dramaturges grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Homère, avant d'énumérer une bibliothèque personnelle très sélective qui contient en gros Cervantès, Stendhal avec un attachement particulier qui se voit clairement dans le cycle du hussard de Jean Giono, Shakespeare, Dostoïevski, Tolstoï, Dante, Dumas, Victor Hugo et la liste continue. L'amour qu'il porte pour les images et pour l'écriture et la lecture lui facilite d'accéder à un état d'extase durable et renouvelable qu'il exprime en disant, dans les mêmes *Entretiens*[337] *: « J'ai plus confiance dans les éléments magiques que dans les raisonnements raisonnables ».* La passion de la magie et de l'image l'emporte chez lui sur les chemins tortueux de la raison qui amènent souvent le romancier à s'engouffrer dans les limbes et les abîmes de la condition humaine et des vicissitudes de la vie tragique.

C'est la chasse au « *bonheur fou* » de la littérature et de l'écriture pour que sa *« Joie demeure »,* pour reprendre deux titres des œuvres gioniennes, qui galvanise l'écriture intermédiale et divertissante chez Jean Giono qui avoue dans les mêmes *Entretiens*[338] cet amour incommensurable qu'il éprouve inlassablement dans l'acte d'écrire : « *Ma propre chasse au bonheur, je la faisais chez moi, avec mes livres, en écrivant ».* Nous sommes effectivement en présence d'un romancier qui quête de prime abord son bonheur personnel dans l'écriture romanesque et l'investissement des spectacles audiovisuels pour atteindre une autarcie eudémonique indépendamment des aléas de la vie tragique qu'il transpose à ses personnages. La musique, la peinture, la photographie et le cinéma

[337] *Ibid*. p.152.
[338] *Ibid*.p.158.

se constituent conséquemment comme des assemblages artistiques et des « *cargaisons d'images »* dont se ressource le romancier pour orienter son destin vers la recherche du bonheur qui passe par la sublimation et l'embellissement de la condition humaine et des affres qu'il impose à ses personnages. L'objectif de ce chapitre sera nettement de détecter, comme le souligne Liliane Louvel[339], « *l'apparition d'une référence aux arts visuels dans un texte littéraire, sous des formes plus ou moins explicites avec une valeur citationnelle produisant un effet de métapicturalité textuelle »,* tout en élargissant ce champ d'étude proposé aux manifestations musicales qui se parsèment significativement dans les chroniques romanesques de Jean Giono.

2-1.La musique comme art temporel du tragique

La tragédie, de par son sens étymologique, signifie de prime abord « le chant du bouc », et plus précisément ici, le chant du bouc émissaire, qualité inhérente au héros tragique. Ce court parcours lexicographique et sémantique montre sans ambages que la musique et la littérature antique, aussi bien la tragédie que l'épopée, se tissent des rapports incontestables. La musique et la littérature, depuis la nuit des temps, renforcent leur symbiose indélébile à travers tous les genres littéraires aussi bien anciens que contemporains. En effet, l'épopée homérique, à titre d'exemple, accorde une grande importance à la figure de l'aède qui occupe une place remarquable, puisqu'il était question de chanter oralement les aventures guerrières des héros épiques devant un public assoiffé du récit et de la geste, de l'exploit héroïque et du chant qui se donnent comme la matérialisation phonique de ces péripéties à rebondissements qui

[339] Louvel, Liliane, *Texte/Image, Images à lire, textes à voir,* Rennes, PUR, 2002, p.15.

foisonnent dans les deux chants d'Homère. Le premier contact visuel avec le texte homérique montre par sa structure patente qu'il se constitue d'un ensemble de chants, d'où la forte présence de la musique dans le texte littéraire dès ses origines lointaines.

Le cas de la tragédie n'échappe pas à cette donne musicale constitutive de l'acte littéraire, notamment à travers la présence indispensable du chœur aussi bien dans la tragédie que dans la comédie. L'évolution grandissante et grandiose des genres littéraires jusqu'au roman, et en passant essentiellement par la poésie, atteste profondément cet intérêt *en crescendo* accordé à la musique par la production littéraire ; c'est en quelque sorte le même constat que révèle Raphaël Célis[340] quand il souligne que :

> C'est depuis toujours que la littérature a revendiqué une proximité privilégiée avec la musique. Qu'il s'agisse des épopées les plus archaïques chantées par les aèdes, qu'il s'agisse des mélopées chorales des tragédies, qu'il s'agisse encore du lyrisme qui aspire à la plus haute incantation, à chaque fois, c'est à la musique des mots et des phrases que les poètes ont recours pour dire ce que la grammaire seule ne peut produire. L'éclosion du genre romanesque ne modifie en rien cette collusion quasi principielle.

340 *CÉLIS, Raphaël (dir.). Littérature et musique. Nouvelle édition [en ligne]. Bruxelles : Presses de L'Université Saint-Louis, 1982 (généré le 04 juin 2019). Disponible sur Internet: <Http://books.openedition.org/pusl/7679>. ISBN: 9782802803560. DOI: 10.4000/books.pusl.7679, p.7.*

Ce retour sur l'histoire des liaisons intimes et fructueuses entre la littérature et la musique incite à dégager cette « *collusion »,* cette coalition entre les deux arts temporels, voire entre les mots et les notes. C'est une rencontre heureuse qui se donne sous forme d'une harmonie notable et créatrice qui semble atteindre, dans certains genres littéraires, la poésie en l'occurrence, son point culminant. Le parcours historique mis en relief retrace une certaine simultanéité génésiaque entre les deux arts qui se croisent dans les sens souvent utilisés de la part du récepteur pour mieux les appréhender et les déguster. Ce symposium artistique, qui stimule l'ouïe et s'adresse à la sensibilité par les images suggérées et les sons proférés, confirme sans conteste qu'« *entre l'écriture musicale et l'écriture littéraire, d'étranges affinités peuvent donc se nouer*[341] *».* Le textuel et le musical fusionnent de manière « *quasi principielle »* dans le roman lors de son épanouissement.

Cette fusion déclarée des deux arts aussi bien sur le plan thématique que scripturaire s'impose avec force dans le texte gionien globalement, et dans les chroniques romanesques spécialement. Un retour obligatoire sur les premières œuvres gioniennes ne peut pas démentir ce croisement substantiel entre les deux modes d'expression que constituent la musique et le texte romanesque. Les titres de certaines œuvres de Jean Giono font allusion presque directe à cette intrusion heureuse de la musique dans le texte littéraire. Citons dans ce sens deux œuvres essentielles dans la production littéraire gionienne, à savoir, *Que ma joie demeure* et *Le Chant du monde.* La première publiée en 1935 et la seconde en 1934 renvoient directement à cette présence de la musique dans le texte. Effectivement, la première reprend le titre d'un choral de Bach que le romancier ne cesse

[341] *Ibid*.p.9.

de citer dans la suite de son œuvre littéraire et aussi dans ses *Entretiens*[342]. Jean Giono se présente souvent comme un mélomane invétéré qui accorde une grande importance à la musique dans sa vie quotidienne et artistique puisqu'il attache un intérêt indéniable à la musique comme forme de « *divertissement par excellence*[343] *».* La position focale du thème du divertissement dans la production littéraire gionienne, et par-là l'intérêt énorme de la musique, notamment en prenant en considération la qualification superlative et hyperbolique « *par excellence »* qui accompagne la désignation de la musique comme une forme de divertissement amène à dégager la mise en valeur de cet art incontournable. *Le Chant du monde* consolide cette valeur intense du vocabulaire musical surtout puisqu'il s'agit dans ce récit d'un hymne à la gloire de la nature et à des paysages sauvages qui font florès dans la production gionienne.

Les Chroniques romanesques dominées par le sens tragique perpétuent cette présence intérmédiale de la musique. La deuxième chronique, *Noé*[344]*,* énumère un bon nombre de musiciens qui ont marqué sa vie et sa littérature : « *J'arrivais très rapidement à ramener de l'étranger un Bach ou un Mozart, un Haendel, un Beethoven ».* L'énumération des musiciens et des œuvres musicales de prédilection dans cette autofiction[345] par Jean Giono ne se limite pas à cette liste composée de quatre artistes notables mais se poursuit au long des autres

[342] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.177.
[343] *Ibid*.pp.68-69.
[344] Giono, Jean, *ORC III,* p.633.
[345] Grell, Isabelle, *L'Autofiction,* Paris, Armand colin, 2014, pp.10-12 : l'auteure revient sur le néologisme créé par Serge Doubrovsky en 1977. L'autofiction renvoie au fait que la matière du livre est entièrement autobiographique, mais aussi entièrement romanesque. Grell cite, dans ce sens, Doubrovsky qui présente l'autofiction en ces termes : « *l'autofiction c'est la fiction que j'ai décidée, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte ».*

pages de la même œuvre en citant Tchaïkovski et autres figures emblématiques qui ne cessent de meubler l'accompagnement musical du texte littéraire gionien. Le romancier ne se limite pas à cette modalité citationnelle et intermédiale pour accentuer les rapports enchevêtrés entre la musique et la littérature, il utilise souvent un vocabulaire typique de la musique tout en citant un ensemble d'instruments musicaux qui peuvent, grâce à l'art fusionnel et intermédial du romancier de se transformer en une métaphore filée qui chemine inlassablement dans l'expression de la cruauté de certains comportements humains. C'est dans ce contexte particulier qu'il extériorise la sauvagerie consubstantielle liée à certains personnages évoqués dans la même chronique, *Noé,* à l'instar de Pierre Mégi qu'il décrit en écrivant : « *Quand on est capable d'enfoncer un couteau dans une queue de poireau, on peut très bien étrangler des éclats de trompette dans des lacets de contrebasse*[346] *».* La cruauté verbale emprunte la violence langagière et le vocabulaire musical pour produire une image percutante qui semble abasourdir l'oreille du lecteur. Le jeu poétique apparent à travers les allitérations et les assonances mises en œuvre dans ce phrasé gionien crée un effet de surprise choquant au point de se transformer en une hypotypose qui donne vie à ces sons assourdissants. La musique se transforme en un stylème[347] qui donne à l'écriture gionienne une élévation poétique qui lui assure parfois une tendance apothéotique. La violence puise dans les sons et les rythmes

[346] *Ibid*.p.634.

[347] Molinié, Georges, Viala, Alain*, Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, PUF, 1992, pp.55-59 : le stylème se définit comme une caractéristique répétée et reconnaissable de l'écriture d'un auteur qui le rend identifiable (vocable propre, tournures de style, syntaxe particulière, figures de rhétorique privilégiées). C'est « la plus petite unité stylistique significative ».

produits par les instruments musicaux sa matière expressive et son effet stylistique.

Ce même procédé scripturaire est repris par Jean Giono, lors de son voyage à Marseille, pour décrire la mer « *avec son bleu intense, et ses beaux glacis d'eau pure, et son bruit par temps calme qui est un énorme* ***do*** *étiré inlassablement sur une immense corde de contrebasse ».*[348] Le pictural et le musical s'harmonisent pour donner une voix en sourdine à la couleur et colorer la note musicale d'une pureté qui enchante aussi bien l'œil que l'oreille. Le texte littéraire gionien se métamorphose, à l'aide de l'intermédialité, en un paysage idyllique où se conjuguent les sens et les sensations qu'il transfert tranquillement et doucement au lecteur abasourdi par le tintamarre de la violence humaine.

Cette violence acoustique, comme par effet de contraste, jaillit d'un espace urbain où « *le klaxon d'une auto ou la mise en route d'une scie circulaire qui commence un solo américain dans ce concerto pour vent et orchestre d'instruments anciens* [349]*».* Le claquement de la vieille mécanique change le registre rythmique en amenant le lecteur auditeur à passer d'une musique classique relaxante vers un monde moderne et bruissant qui ne peut qu'être rapprochée de la musique américaine dominée par les sons assourdissants et criards. Le passage d'un paysage naturel et aquatique qui berce le lecteur dans une harmonie transcendantale et mystique vers un espace urbain déchiré par un bruitage explosif qui au lieu de divertir ne fait que plonger les personnages tragiques dans un précipice acoustique apocalyptique est très significatif.

[348] Giono, Jean, *ORC III,* p.674.
[349] *Ibid*.p.686.

L'écriture musicale déployée dans le texte gionien s'accapare une place de choix dans les autres chroniques romanesques. *Les Grands chemins* glorifie la forte présence de la musique dans le texte littéraire par la figure de l'Artiste, l'un des deux personnages principaux de cette chronique. Il est découvert par le Narrateur, deuxième personnage primordial de ce voyage infernal qui nous rappelle un *road movie* violent et catastrophique, portant sur lui une guitare. La première rencontre des deux personnages est prise en charge sur le plan narratif par une unique instance narrative qu'est le Narrateur dont le lecteur ignore le nom : *« Je vois un type assis sur les grosses pierres au bord du torrent. (...). En m'approchant je remarque qu'il tient une guitare entre ses jambes*[350] *».* La prédominance du « je » et sa position proxémique lui accordent d'ores et déjà un certain pouvoir sur le second personnage, notamment à travers l'emploi égocentrique des verbes de perception et du verbe du mouvement. Ces éléments énonciatifs, spatiaux et théâtraux incitent à envisager les rapports de force qui pourraient régir la relation future de ces deux forces agissantes que sont les deux personnages en question. Le rapport dominant dominé semble patent, notamment si nous prenons en considération la position plus ou moins suicidaire de l'Artiste « *au bord du torrent ».* On dirait un contemplateur romantique en train de méditer le paysage pittoresque qui se présente à sa vue sans exprimer aucun intérêt visible pour la vie qu'il laisse derrière lui, ou plutôt un personnage tragique qui hésite à se déterminer pour mettre fin à son existence qui se transforme en un lourd fardeau qu'il transporte mélancoliquement malgré lui. La suite de la chronique semble donner raison aux deux hypothèses. L'Artiste joue bien la guitare comme il magnifie excellement le jeu de

[350] Giono, Jean, *ORC V,* p.484.

cartes où il ne cesse de tricher. Un personnage isolé de la vie terrestre dans son sens utilitaire. Il mène une vie de dandy qui traverse des espaces rugueux pour aller à la recherche de son unique divertissement qui consiste à flouer les autres pour exhiber sa surpuissance intellectuelle. Le jeu de cartes se donne aussi comme une manière à lui de s'approcher volontairement de la mort, d'entrer dans une relation asymptotique avec le destin qu'il ne cesse de défier et surtout d'entreprendre des aventures meurtrières pour mieux confirmer sa tentation d'exister.

Le Narrateur remarque intelligemment la dextérité des doigts de l'Artiste qui semble méduser l'observateur épieur qui n'hésite pas à extérioriser sa fascination extrême quand il avoue : « *Mais je regarde ses mains habiles et je reste là* [351]». Cette métamorphose en un objet inerte devant le doigté de l'Artiste pousse le Narrateur à changer de position puisqu'il s'assoit en spectateur émerveillé à côté du guitariste qui règle avec perfection son instrument avant de commencer à jouer :

> Il a placé la clavette qu'il a taillée et il essaie les cordes les unes après les autres. En écoutant la musique qu'elles font je regarde ses mains avec un grand plaisir[352].

Le Narrateur pétrifié devant l'art de l'Artiste éprouve un immense « *plaisir »* qui le rapproche des victimes habituelles des Sirènes de L'0dyssée[353]. Le Narrateur emmitouflé cède inconsciemment au charme de la musique qui émane des cordes de la guitare, un certain sensualisme

---

[351] *Ibid*.p.485.
[352] *Ibid*.p.485.
[353] Homère, *L'Odyssée,* Paris, La découverte, 2004, p.218 : « *Car les Sirènes l'ensorcellent d'un chant clair, /*
Assises dans un pré, et l'on voit s'entasser près d'elles/ Les os des corps décomposés dont les chairs se réduisent ».

poétique s'amalgame avec une confusion de sentiments implacable et incompréhensible. Le Narrateur évolue du statut du dominateur pour se réduire à la position de dominé, le reste de la chronique le transforme en un esclave subjugué totalement par le charme de la musique, et surtout par la magie prestidigitatrice en termes de jeu de cartes de l'Artiste. La musique se donne donc comme premier type de communication qui consolide la relation des deux trimardeurs errants. Le motif de la musique devient une sorte de soudure qui préfigure la continuité de cette amitié naissante et génère une certaine longévité du texte romanesque surtout puisque la mort de l'Artiste vers la fin de la chronique coïncide temporellement avec la mort du récit. La reprise de cette première expérience esthétique où le Narrateur doit savourer les airs musicaux produits par son ami ne réalise pas le même éclat et tourne en une éclaboussure décevante puisque le spectateur adulé lors de la première rencontre ne semble pas sûrement satisfait :

> Enfin, il prend l'instrument sur ses genoux et il joue un petit air.
> Cela n'a aucun rapport avec ce qu'il m'a joué avant-hier quand je l'ai rencontré.[354]

Cette déception ne doit aucunement influer sur la relation d'amitié qui se tisse et se consolide au fur et à mesure que les vadrouilles des deux personnages continuent. L'Artiste n'est pas toujours la seule source de l'émerveillement musical du Narrateur, Jean Giono procède par insertion d'autres médium comme la radio pour charmer ses personnages et, en plus, pour enrichir la gamme des sources intermédiales mises en œuvre

[354] *Ibid*.p.513.

dans son récit. L'émerveillement artistique produit par l'effet de la musique continue de créer une forme d'extase inédite chez le Narrateur : « *Mais la musique alors, pardon, c'est quelque chose ! Je n'y entends rien mais elle me fait plaisir. Je pense que c'est la radio*.[355] ». Le langage universel de la musique ne dépend pas essentiellement de l'entendement et de la raison, c'est juste et surtout une source de plaisir ineffable que le personnage ne peut exprimer que par l'utilisation vague de la locution pronominale indéfinie, « *Quelque chose ».* Le point d'exclamation remplace les mots pour dire l'effet produit par la musique. La ponctuation et l'intonation supplantent le langage des mots par une impression profonde et inexprimable. L'intermédialité intervient dans ce sens pour fortifier et combler les lacunes du verbal. Définir la musique à l'aide des mots échappe au Narrateur mais l'intellectualisation impossible de ce médium n'empêche en rien d'atteindre une joie extatique produite par la cadence et le rythme caractéristiques de la composante musicale. L'Artiste se désigne durant toute la chronique plutôt par son métier que par son nom, ce qui montre la place de l'art dans le texte gionien. Le nom du personnage et son état civil ne sont déclinés qu'à la fin de la chronique : « *Il s'appelait en réalité Victor André, né à Alger, de père et mère inconnue.[356] ».* La désignation identitaire de l'Artiste semble fragmentée, ce qui donne sens à son existence, c'est surtout sa vocation musicale et artistique.

Le médium musical traverse les chroniques romanesques de Jean Giono et se transforme souvent en un choix scripturaire qui impose ses effets sémantiques et esthétiques pour exprimer le tragique de l'errance des personnages gioniens. La première chronique, *Un roi sans*

[355] *Ibid*.p.598.
[356] *Ibid*.p.624.

divertissement, explore ce médium dès l'épigraphe. Jean Giono entame cette chronique par un renvoi intertextuel qui met en rapport la musique et la prison à travers une citation extraite d'une lettre de Auld Reekie :

> Si vous m'envoyiez votre cornemuse et toutes les autres petites pièces qui en dépendent, je les arrangerais moi-même et jouerais quelques airs bien tristes, bien adaptés, puis-je dire, à ma pénible situation de prisonnier[357].

Cette épigraphe est largement étudiée par Jean-Paul Pilorget[358] dans le cadre de l'art citationnel de Jean Giono. Pilorget revient sur les sources plus ou moins méconnues et confuses de cet exergue investi par le romancier pour intriguer le lecteur et le conduire à la recherche des effets réflexifs divers auxquels cette citation énigmatique fait allusion. Selon le même critique, cette épigraphe souligne au moins deux composantes essentielles de l'écriture gionienne, d'une part le tragique de la condition humaine qui exige la quête d'une forme de divertissement adéquate d'où la présence de la musique et de la prison ; d'autre part, l'exergue en question peut faire allusion à l'art romanesque et au style d'écriture propre à Jean Giono, un art qui recourt à l'ellipse narrative, à la polyphonie très présente dans cette première chronique que constitue *Un roi sans divertissement,* et à l'opéra bouffe qui permet au romancier de mélanger les genres, les registres et les tonalités. La chronique se donne ainsi comme un amalgame arrangé et harmonieux d'un ensemble d'éléments plus ou moins disparates, c'est-à-dire, des « *petites pièces »* contenues dans une « *cornemuse ».* Le désordre apparent au niveau de la composition et de la

[357] Giono, Jean, *ORC III,* p.455.
[358] Pilorget, Jean-Paul, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono, intertextualité et art romanesque,* Paris, L'Harmattan, 2006, pp.62-69.

structure narrative de cette première chronique évolue graduellement, et grâce au travail d'arrangement mené par l'auteur et à la contribution active du lecteur, pour atteindre une certaine harmonie globale du texte littéraire gionien.

L'épigraphe en question est à interpréter, selon Pilorget, dans son sens et sa fonction programmatique, autrement dit, elle sert comme un clin d'œil qui dévoile les techniques narratives et l'art de la composition romanesque mises en œuvre par Jean Giono. Le médium musical joue, d'une manière ou d'une autre, une double fonction, c'est d'abord une réflexion sur la portée philosophique et le contenu thématique de la chronique, mais c'est, en plus, une apostrophe adressée au lecteur pour se lancer dans les arcanes secrets de l'écriture gionienne. La composition et la genèse du texte littéraire trouvent leur écho le plus significatif dans la composition musicale. L'écriture gionienne se donne, de cette manière, comme une orchestration d'un ensemble de notes musicales que le compositeur Giono doit assembler, arranger et mixer pour produire une symphonie de mots et de phrases capables de fournir un soubassement philosophique à vocation divertissante, dans le sens pascalien du terme.

Les personnages principaux de cette première chronique sont voués à affronter le tragique de leur condition humaine dominée par l'ennui implacable qui asphyxie leur existence et leur enjoint de quêter une forme de divertissement qui soit à la hauteur de leurs ambitions psychiques et mystiques démesurément passionnelles. La figure du prisonnier, qui clôt l'épigraphe et qui est aussi le destinateur de cette lettre envoyée de « la vieille enfumée », par allusion à une ville écossaise, se trouve dans « *une situation pénible »* à cause de son emprisonnement, se transforme en une

allégorie de la condition humaine. Cela dit, le médium musical dans ce contexte acquiert une dimension symbolique qui généralise la condition du prisonnier pour en faire une métaphore de l'homme en général écrasé par sa finitude et son manque de liberté devant les lois invulnérables de la fatalité et du tragique prédominant et impérieux. La musique proposée dans cette épigraphe devient la réverbération et le miroitement de l'état d'âme tragique propre aux humains qui ne peuvent que chanter ou écouter des « *airs tristes »* qui sont l'expression adaptée de leur situation tragique dans ce monde fatidique.

Nous pouvons aller même jusqu'à considérer cette épigraphe comme une sorte d'écriture réflexive ou de mise en abyme[359] qui résume de manière concise et dévoile par le recours à la prolepse[360] la progression à venir de l'action des personnages. M.V, Langlois, le loup s'instaurent donc comme des modèles incarnés aussi bien de ce prisonnier de l'exergue que de la condition humaine en général. Le lecteur se dessine ici comme le destinataire direct de cette épigraphe énigmatique qu'il doit résoudre pour profiter d'une forme de divertissement masquée qu'il doit avoir le génie de dévoiler. C'est une cornemuse envoyée par Jean Giono à son lecteur qui a pour fonction essentielle d'ouvrir cette boîte de Pandore pour découvrir le mal contenu dans la condition humaine et, en même temps, découvrir la fonction divertissante et le pouvoir enjolivant de l'art comme

[359] Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977, p.136 : « *Le récit spéculaire parle de l'impression leibnizienne d'une série de mondes emboîtés les uns dans les autres vertigineusement répercutés ».*

[360] Genette, Gérard, *Figures III,* Paris, Seuil, 1972, pp.142-143 : Ce spécialiste de la narratologie définit la prolepse comme une « *anticipation (…) une sorte de sommaire anticipé (…) qui autorise le narrateur à des allusions à l'avenir ».*

« *antidestin* » comme le souligne André Malraux dans ses *Antimémoires*[361].

Le médium musical se révèle conséquemment comme un procédé d'écriture qu'il faut savoir décoder pour tenter de bien déchiffrer la portée esthétique et philosophique du texte littéraire gionien. L'épigraphe annonciateur de la composante musicale et tragique de la chronique gionienne préfigure la récurrence incontestable de cette composante intermédiale dans la suite de la chronique en question. L'arrivée de Langlois au village qui se plaint de la disparition mystérieuse de ses habitants ne permet pas de résoudre cette énigme immédiatement, après une longue attente, le narrateur indique l'écoulement du temps par l'organisation de la « *messe de minuit* », ce qui nous renvoie au temps de Noël où « *on carillonna la fête*[362] ». Cette fête religieuse se passe dans une ambiance de frayeur et de panique puisque le meurtrier présumé continue d'agir librement. La composante musicale se donne des allures religieuses et liturgiques qui tentent à la fois de créer une ambiance de paix intérieure chez les habitants effarés mais qui accentue, de même, une certaine atmosphère de peur et de guet-apens. Le carillon émet des sons qui brisent le silence sépulcral du village apeuré et crée par-là une sensation de méprise et de confusion chez les villageois qui se sentent éperdument menacés par les apparitions furtives et meurtrières d'un meurtrier fantôme qui s'éclipse en laissant des blessures rouges sur la neige blanche et pure qui couvre leur environnement ennuyeux et tragique.

[361] Malraux, André, *Antimémoires,* Paris, Gallimard, 1972, p.428.
[362] Giono, Jean, *ORC III,* p. 485.

Contrairement à cette fête dominée par l'angoisse et l'espérance, Langlois se prépare à une autre festivité plus réjouissante après l'exécution du meurtrier fantôme et la battue au loup qui ne cesse de menacer la vie et les biens des villageois. Langlois, comme par un acte de rachat et de repentir, décide de se marier avec la veuve de M.V, le meurtrier qu'il a exécuté. Pour ce faire, Langlois emmène Saucisse, l'un des personnages féminins éminents de cette chronique gionienne, pour rendre visite à la veuve de M.V. Le voyage se fait à cheval, un paysage naturel pittoresque traversé, la peinture se joint à la musique et à la danse de la nature pour fêter cette quête d'une paix intérieure tellement enviée par Langlois : *« Les forêts et les bosquets dansaient devant mes yeux comme le poil d'une chèvre devant laquelle on bat du tambour*[363]*».* Saucisse s'installe en instance narrative qui narre l'histoire de Langlois par le recours à l'analepse. Il s'agit d'une vision avec qui permet au lecteur de découvrir le déroulement des évènements à travers une caméra subjective menée par saucisse, une des villageoises et amie de Langlois. Cette chronique gionienne investit largement les techniques narratives des récits emboîtés et enchâssés, ce qui permet au romancier de multiplier les voix narratives et les points de vue des témoins oculaires qui ont vécu ou entendu l'histoire du chevalier Langlois. Saucisse profite de ce voyage pour dévoiler ses impressions devant un spectacle naturel extrêmement sensuel et générateur d'une jouissance inouïe, ce qui nécessite une écriture sensitive qui aiguise les sens des personnages et du lecteur. Cette festivité naturelle ne peut lésiner sur les moyens pour emplir le paysage pictural d'un accompagnement musical qui se cherche les instruments dans les sons de la nature, la force de la comparaison et essentiellement dans la

[363] *Ibid*.p.573.

magie de la métaphore. La danse des éléments de la nature et les battements du tambour transfigurent la narratrice, Saucisse ici, et la transcendent dans une sphère extatique tout en générant une joie vertigineuse. La composante musicale ne cesse de meubler les trajets et les projets, heureux ou malheureux, des personnages gioniens. Qu'il s'agisse de détresse ou de liesse, la musique se donne comme un refrain à la fois thématique et esthétique de l'écriture gionienne.

L'ambiance de la fête dans sa dimension collective et religieuse se mélange au sentiment du tragique dans un événement primordial qui annonce l'inclination de Langlois vers le mal. C'est ce que nous pouvons constater dans la battue au loup menée par Langlois, aidé par les autres villageois. Le loup est considéré, dans cette scène, comme un double de la première victime sacrificielle, qu'est M.V. C'est une scène dominée à la fois par la tonalité épique et tragique. Langlois, en meneur d'hommes, organise une bataille collective contre le loup qui porte atteinte aux biens des villageois, ce qui justifie l'intervention héroïque du justicier. Le statut double du loup, à la fois coupable et innocent, le met dans la position du héros tragique grec qui se trouve souvent dans la même position. Le loup est coupable suite aux dommages causés contre les biens des villageois qui se trouvent lésés, et en plus, il est innocent suite au comportement que lui attribue le narrateur et qui fait de lui un bouc émissaire qu'il faut sacrifier pour réaliser la paix et le bien-être de la société des villageois. Cette geste épique est accompagnée par une orchestration musicale où les villageois s'octroient, chacun à sa place, le rôle d'un orchestre philarmonique qui attise les sentiments héroïques des combattants. C'est un orchestre composé de musiciens et d'un choral qui donnent l'allure d'une chanson de geste qui glorifie les exploits épiques des villageois

contre le loup envahisseur. Le rôle du héros solitaire et salvateur est pris en charge par le chef d'orchestre que s'attribue Langlois. L'accompagnement musical et la description de la battue au loup sonnent le glas pour le loup traqué et piégé par la foule guidée par le héros épique, Langlois en l'occurrence. Le narrateur, en témoin oculaire, se charge de la relation détaillée et enthousiaste de cette battue qu'il étale, sur le plan de la volumétrie textuelle qui nous rappelle les récits insérés dans le théâtre, sur un espace assez important de la chronique. La description de la battue au loup, ce dernier peut être parfois considéré comme une représentation de l'homme, se fait à travers la figure stylistique de l'hypotypose[364] et occupe ainsi presque une vingtaine de pages. Cette scène, décrite comme un plan séquence, pour employer une terminologie cinématographique, présente tous les détails minutieux de cette battue qui vacille entre l'épique et le tragique :

> A certains moments, le son s'étranglait à vous donner la chair de poule, même en sachant ce que c'était, tant il y avait dans cette musique de menaces ancestrales.
> Belle invention ces cors de chasse ! [365].

L'emportement épique des villageois menés par leur héros s'accentue par l'accompagnement musical et le bruitage caractéristique d'un film de cape et d'épée transforme cette battue au loup en un rite sacrificiel qui permet à la foule de réaliser une certaine purgation des passions propre à la tragédie grecque. La composante musicale de cette

[364] Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, 1961, pp.538-548 : l'hypotypose se définit comme « *une figure de style consistant à décrire une scène de manière si vive, si énergique et si bien observée qu'elle s'offre aux yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité ».*

[365] Giono, Jean, *ORC III,* p.524.

scène est à rapprocher du péan, c'est-à-dire, du chant collectif entonné pour honorer certaines divinités ou certains héros, c'est un hymne de louange, un chant d'espoir ou de victoire caractéristique des épopées antiques. Nous assistons donc à une glorification de Langlois aux yeux de la foule des villageois, ce qui constitue un moment d'élévation, une forme d'apothéose du héros épique qui nous rappelle les exploits guerriers des épopées grecques et aussi des épopées modernes.

La battue au loup enrichie par la composante musicale nous rappelle, en quelque sorte, l'incipit de *La chartreuse de Parme*[366]. Le parallélisme instauré entre les deux scènes se réalise à travers cette comparaison possible entre l'entrée triomphale des Français à Milan sous la direction de leur lieutenant Robert et la bataille lancée par les villageois du texte gionien orchestrée par Langlois. La foule se trouve dans une situation de détresse et de désespoir et attend l'arrivée d'un *deus ex machina* capable de les délivrer de leur souffrance. La symphonie n°3 de Beethoven, dite « Héroïque », semble retransmise dans ce texte gionien de manière métaphorique, pour donner à cette action guerrière lancée par Langlois toute sa dimension glorieuse et triomphale. La musique est investie comme un intertexte implicite qui renvoie à toute la culture mythique, littéraire, cinématographique, théâtrale et musicale de Jean Giono. Ce dernier emploie le concept d' « opéra bouffe » pour exprimer une certaine hybridation pléthorique de l'écriture romanesque qui lui est propre dans ses chroniques romanesques. Le texte gionien accède au stade d'une œuvre d'art totale où toutes les formes d'art verbales, musicales et picturales se trouvent mises en œuvre pour transformer son récit fictionnel

[366] Stendhal, *La Chartreuse de Parme,* Paris, Flammarion, 1964, p.41 : « *ces soldats français, riaient et chantaient toute la journée ».*

en un produit intermédial qui puise sa matière dans toutes les sources de la culture artistique adaptables à l'écriture romanesque.

La battue au loup décrite comme réaction héroïque par la foule préfigure, quand même, un revirement tragique propre au héros solitaire qu'est Langlois ici. L'instrument musical vivement employé par les villageois suite aux recommandations de leur chef Langlois, « *Belle invention ces cors de chasse ! »,* transforme la battue au loup en une scène de guerre et de chasse au loup. C'est un instrument à vent d'origine guerrière employé diversement par les chasseurs comme outil d'appel pour mener une action collective et orchestrée. Cet instrument exploité par Jean Giono préfigure un passage de l'épique vers le tragique. La lecture d'un poème d'Apollinaire intitulé « *cors de chasse »*[367] permet cette translation tonale et générique puisque le premier vers nous submerge dans cette hybridation quand il fait dire au poète que « *Notre histoire est noble et tragique ».* Le motif du cor de chasse commun aux poètes[368], c'est le cas aussi d'Alfred de Vigny, et au romancier dans ce contexte de guerre annonce ce revirement qui déplace Langlois de l'héroïsme épique vers la catastrophe tragique de la fin de la chronique qui se clôt sur le suicide, voire le sacrifice de Langlois, mais sans pour autant ébranler sa grandeur et son caractère noble. La mort de Langlois ne se voit pas comme un passage de la grandeur à la décadence mais plutôt comme une forme de transmutation apothéotique sa « *tête (…) prenait, enfin, les dimensions de l'univers »*[369]. Il est donc question d'une élévation axiologique glorifiante et grandiose qui fait de la mort tragique un moment de consécration

[367] Apollinaire, Guillaume, *Alcools,* Paris, Gallimard, 1920, p.155.
[368] Vigny, Alfred, *Poèmes,* Paris, Le Livre de Poche, 1967, pp. 135-138 : « *Que de fois, seul dans l'ombre à minuit demeuré/ J'ai souri de l'entendre, et plus souvent pleuré ! / Car je croyais ouïr de ces bruits prophétiques/ Qui précédaient la mort des Paladins antiques.».*
[369] Giono, Jean, *ORC III,* p.606.

œcuménique et une sorte de couronnement et de sacre qui nous renvoie, une autre fois encore à Stendhal, le romancier le plus consacré par Jean Giono, à la mort de Julien Sorel[370] :

> Arrivés ainsi vers le point le plus élevé d'une des hautes montagnes de Jura (…). Mathilde parut au milieu d'eux en longs vêtements (…). Elle voulut ensevelir de ses propres mains la tête de son amant. (…). Par les soins de Mathilde, cette grotte sauvage fut ornée de marbres sculptés à grands frais en Italie.

La tête de Julien Sorel décapitée finit par occuper une grotte lumineuse au plus long pic d'une montagne comme pour atteindre cette consécration réservée à celle de Langlois qui s'éparpille en petits atomes pour se répandre sur l'espace neigeux et propre du village sauvé. La présence d'une lumière éclatante émanant des cierges portés par les moines dans le texte stendhalien est reprise dans le texte gionien par cet « *éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde*[371] *».* La mort des deux héros est auréolée par la lumière qui accompagne la procession funéraire et par la présence des femmes, Mathilde dans le cas de Julien Sorel et Saucisse et Delphine dans le cas de Langlois. Ces deux indices semblent vouloir transformer ces deux personnages en des figures christiques rayonnantes pleurées par des femmes passionnées, ce qui donne aux deux scènes un aura de transfiguration lumineuse et céleste.

C'est la même ambiance festive où le tragique germe en filigrane attendant le moment propice et prompt pour jaillir et opérer un volte-face

[370] Stendhal, *Le Rouge et le Noir,* Paris, Le Livre de Poche, 1997, p.506.
[371] Giono, Jean, *ORC III,* p.606.

fulgurant dans la vie des personnages gioniens qui caractérise l'une des scènes typiquement significatives du *Moulin de Pologne*, une autre chronique gionienne publiée en 1952. Julie, une des filles de la famille Coste hantée par le tragique héréditaire et la malédiction familiale chère à la tragédie grecque, est présentée comme « *un ogre de musique*[372] ». La qualification inhumaine replace le personnage en question dans un monde tératologique qui le sépare catégoriquement du monde humain. Effectivement, Julie souffre d'une anomalie congénitale qui balafre son visage et la transforme en un être monstrueux à double face, une face d'une beauté extrême et une autre d'une laideur répulsive. Ce dédoublement facial fracassant envenime son existence dans la société jusqu'au point de se sentir complètement objet fréquent de rejet et d'excommunication. Son amour et sa maîtrise brillante du chant et de la musique entérinent et aggravent ce sentiment de déracinement qui la met sans cesse dans un état d'inquiétante étrangeté et d'isolement existentiel par rapport au reste des habitants du Moulin de Pologne.

C'est un personnage mélomane, féru de chant et de musique, qui doit son éducation musicale à un personnage dont l'anthroponymie renvoie, comme par hyperbate, à ce monde merveilleux qui entoure jusqu'à l'asphyxie ce personnage tragique. C'est Sœur Séraphine, « *qui tenait les orgues d'une façon magistrale* »[373] , qui assure l'éducation musicale de Julie. Notons de passage que le substantif « séraphin » renvoie à un monde angélique qui peut parfois être utilisé, dans certains contextes littéraires particuliers, comme étant une figure démoniaque. Julie maîtrise avec brio et maestria les instruments de musique « *avec une*

[372] Giono, Jean, *ORC V,* pp.685-687.
[373] *Ibid*.p.685.

telle fureur[374] » qui nous enseigne sur ses inclinations mélomanes démesurées au point de créer une panique ineffable chez les autres habitants du Moulin de Pologne. Sa balafre faciale et son art musical métamorphosent Julie en un personnage polymorphe et thériomorphe qui réunit paradoxalement l'extrême beauté de la femme fatale et l'outrancière laideur d'une force létale.

La composante musicale entre dans l'élaboration des portraits de certains personnages gioniens, comme c'est le cas de Julie du *Moulin de Pologne,* une mélomane démesurée. C'est de même le cas des *Âmes fortes,* la troisième chronique romanesque de Jean Giono publiée en 1950, où le romancier reprend le même procédé musical pour portraiturer M. Numance, l'une des figures principales de cette autre tragédie gionienne. Ce dernier « *chantait la romance, lui, une voix de basse*[375] », comme le souligne Thérèse, l'un des personnages féminins célèbres des chroniques romanesques puisqu'elle forme avec Firmin, son mari, et le couple des Numance, le quatuor qui assure le déroulement de l'action dramatique, voire tragique de cette chronique. Pour caractériser M. Numance qu'elle vient de rencontrer, Thérèse insiste sur cette « *voix de basse* » capable de chanter des sons graves, ce qui permet de différencier ce personnage par une certaine noblesse de caractère apparente comme le suggère le ton grave de sa voix. Son côté bien vivant est aussi mis en exergue à travers les romances qu'il chantait chaque fois qu'il joue au billard, l'un de ses hobbys les plus divertissants. La musique permet ainsi de portraiturer les personnages tout en les distinguant des autres positivement. Cette distinction par la musique semble préfigurer des actions propres aux âmes

[374] *Ibid*.p.686.
[375] Giono, Jean, *ORC V,* p.270.

fortes, c'est-à-dire, chez Jean Giono, à tous ces personnages qui passant pour des surhumains qui cherchent des moyens de distraction qu'ils ne partagent jamais avec les personnages vulgaires. La musique, comme critère définitoire des personnages gioniens, permet au romancier de les mettre en rapport pour mieux les distinguer, et surtout de créer, en quelque sorte, une constellation de personnages surhumains en quête d'un absolu de divertissement que la foule ne peut jamais comprendre ni assimiler. La noblesse et la jouissance même au prix de la vie constituent des caractéristiques qui assemblent ces personnages élitistes gioniens qui se prennent pour des âmes fortes capables de tout donner pour satisfaire les exigences de leur violon d'Ingres. C'est le cas de M. Numance qui pratique une générosité démesurée qui le conduit à la faillite totale et la mort juste pour aider sa femme, Mme Numance, à passer pour un parangon de la générosité humiliante. Donner pour humilier et se sentir au-delà de la sphère des êtres humains ordinaires qui ne cherchent qu'à satisfaire des besoins triviaux, c'est l'un des moyens de divertissement favoris de cette femme qui croit que le don excessif est « *une arme terrible »*[376]*,*qui lui permet d'accéder à « *un orgueil indomptable*[377] *».* La musique est donc exploitée comme sème définitoire d'une certaine force de caractère qui peut permettre au romancier de créer, comme dans un cycle romanesque, des relations axiologiques et caractérielles propres à une classe élitiste, *a few happy* selon Stendhal, qui traverse l'œuvre gionienne. Ce procédé scripturaire établit des liens thématiques, philosophiques et esthétiques entre les textes gioniens, ce qui incite à parler de l'œuvre romanesque qui se construit en orchestrant des thèmes et des techniques éparses, des variations, mais tout en tissant des fils

[376] *Ibid*.p.389.
[377] *Ibid*.p.389.

tacites qui regroupent ces diverses parties du puzzle que Jean Giono nous propose.

La musique s'instaure, en plus de sa fonction esthétique et thématique, comme une forme de divertissement apte à conduire les personnages mélomanes à intégrer un monde transcendant amplement envié, c'est le cas du curé des *Âmes fortes* qui organise une sortie avec le forestier pour savourer et jouir d'un des moments fortificateurs de l'âme humaine :

> Il partait avec le forestier ; un avait son instrument sous le bras, l'autre son livre. Ils allaient dans un coin de bois et là, un lisait, l'autre jouait tout ce qui lui passait par la tête : des danses, notamment une valse : la tsarine, ou bien des marches militaires. Le curé disait : « ça m'aide ».

La lecture et la musique meublent un cadre spatial pastoral où se déroule l'excursion des deux personnages qui sont en quête d'un moment de joie capable de les détourner de leur condition humaine et foncièrement tragique. Le sens du divertissement se construit et se renforce par le recours à des activités artistiques favorisant une sorte de sublimation et d'embellissement essentiels pour avoir la force de vivre et de divertir. Le contenu guerrier des danses et le thème tragique de la musique n'influencent guère l'état d'âme des deux personnages émerveillés par l'atmosphère artistique qui les submerge.

La musique comme composante intermédiale se donne dans cette œuvre gionienne comme une source intarissable de divertissement et de

fête. Certes, ce médium musical est souvent l'expression du tragique de la vie humaine, mais cela n'empêche de l'investir comme critère organisationnel et comme stylème fédérateur de l'art romanesque gionien. Le romancier va même jusqu'à regretter de ne pas être musicien, « *je regrette de ne pas être musicien*[378] », vu les richesses expressives que recèle la musique qui permet d'exprimer, contrairement à l'écriture, un ensemble de thèmes et de sensations en une seule symphonie. La musique n'est pas la seule forme d'art que le romancier met en texte pour créer et concevoir son œuvre d'art romanesque où l'écriture de l'errance tragique devient un procédé scripturaire et esthétique capable d'assurer le miroitement et la continuité d'un projet qui se construit en cherchant les germes narratifs de sa composition cyclique dans les autres modes d'expression artistique. C'est dans cette même visée que Jean Giono recourt à la peinture et à la photographie mises en texte pour échafauder son projet romanesque que constituent ses chroniques.

2-2. La peinture et la photographie comme expédients scripturaires de l'expression tragique

La littérature et la peinture entretiennent des rapports à la fois ancestraux et viscéraux. Ces deux modes d'expression semblent à la fois opposés et complémentaires. Les outils et les procédés utilisés par chacun des deux arts diffèrent ; pourtant, cette différence en termes de matériaux n'exclut nullement de tisser des rapports de complémentarité et parfois même de rivalité. Ce fait constaté s'accentue par une certaine émulation suite à la genèse de chaque mode d'expression. Autrement dit, chaque art tente de s'accaparer un certain droit de supériorité et par-là d'hégémonie.

[378] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.61.

Ce qui amène parfois à relever une tentation de hiérarchisation recherchée par les peintres et les écrivains, c'est ce que Roland Bourneuf[379] essaie de démontrer à travers un voyage dans l'histoire de l'humanité pour mettre l'accent sur la première forme d'expression artistique utilisée, découverte ou inventée par l'homme, en écrivant :

> Cependant dans les grottes préhistoriques, dans les édifices des premières villes au Moyen-Orient, la représentation picturale sur la pierre, le bois, l'ivoire a précédé par de nombreux millénaires l'écriture véritable à partir de laquelle nous commençons à parler de l'histoire .

Ce retour sur l'histoire de l'humanité favorise l'apparition de la peinture, dans ses images les plus rudimentaires et élémentaires, avant l'écriture. Les matériaux utilisés cités par l'auteur et les lieux des trouvailles accordent une dimension d'antériorité temporelle à la représentation picturale par rapport à la découverte de l'écriture. Cette archéologie des deux arts incite à vouloir accorder une certaine priorité, un certain droit d'aînesse, à la peinture comme étant le premier mode d'expression mis en œuvre par l'humanité. La peinture et la littérature sont données ainsi, selon le même auteur, comme « *deux pratiques »* qui « *ne se sont pas perdus de vue*[380] *»* durant toute leur histoire. Des rapports de collision parfois ou de collusion maintes fois continuent de marquer concrètement la présence et la coexistence des deux pratiques. Entre complicité et rivalité, la peinture et la littérature semblent entretenir des

[379] Bourneuf, Roland, *Littérature et peinture,* Québec, L'Instant même, 1998, p.8.
[380] *Ibid*.p.8.

relations d'amour plus ou moins atypiques que Schopenhauer[381], dans le cadre des études sur les relations humaines en général et les relations amoureuses en particulier, caractérise en recourant à la métaphore des porcs-épics, désignée aussi en employant cette expression du « *dilemme du hérisson* ». L'emprunt de cette métaphore employée dans le contexte des relations humaines permet, en quelque sorte, de mieux comprendre ces rapports problématiques de répulsion et de séduction à la fois qui se tissent entre la littérature et la peinture. Ces deux modes d'expression se rapprochent pour mieux s'enrichir en cas de besoin mais s'éloignent et se querellent quand ils se trouvent autarciques.

Malgré ces rapports dilemmatiques, la littérature et la peinture ne cessent de marquer foncièrement la production artistique à la fois verbale et visuelle par une forme de dialogisme fructueux à travers les siècles de l'histoire littéraire et artistique, c'est ce que souligne, avec force, Daniel Bergez[382] en citant certaines formes de collaboration entre les deux modes d'expression :

> Les dialogues du texte et de l'image nourrissent en permanence les créations littéraires et picturales. De Baudelaire célébrant « le peintre de la vie moderne » à René Char méditant sur George de La Tour, la poésie

---

381 Schopenhauer, Arthur, *Parerga et paralipomena, vol II, Chapitre XXXI, section 396* https://fr.wikisource.org/wiki/Parerga_et_Paralipomena. (consulté le 22/03/2021). : « *Par une froide journée d'hiver un troupeau de porcs-épics s'était mis en groupe serré pour se garantir mutuellement contre la gelée par leur propre chaleur. Mais tout aussitôt ils ressentirent les atteintes de leurs piquants, ce qui les fit s'écarter les uns des autres. Quand le besoin de se réchauffer les eut rapprochés de nouveau, le même inconvénient se renouvela, de sorte qu'ils étaient ballottés de çà et de là entre les deux maux jusqu'à ce qu'ils eussent fini par trouver une distance moyenne qui leur rendît la situation supportable.* »

382 Bergez, Daniel, *Littérature et peinture,* Paris, Armand Colin, 2011, p.3.

> moderne a bien souvent trouvé son inspiration dans la peinture. Mais cette séduction est aussi patente chez les romanciers : Balzac, les Goncourt, Flaubert, Huysmans, Proust, ont chacun à leur manière réfléchi et questionné l'œuvre des peintres.

Daniel Bergez insiste, de cette manière, sur les rapports inextricables entre la littérature et la peinture, ce qui s'exprime par des dialogues permanents qui marquent essentiellement la vie littéraire du XIXème siècle. La collaboration attestée entre les deux arts se donne ainsi comme un échange alimentaire et nutritionnel qui permet aux deux arts de se développer mutuellement. La poésie se donne, selon Bergez, comme le genre littéraire le plus proche de la peinture, ce qui facilite une certaine connexion observée dans l'histoire littéraire dès l'*ut pictura poesis* d'Horace*, « la poésie est comme la peinture ».* Les origines latines de cette conjonction possible et plus ou moins permanente entre la poésie et la peinture confirment la dimension historique et séculaire de ce dialogue fortificateur entre les deux arts.

Pourtant, la poésie n'est pas le seul genre littéraire qui semble attiré par cet échange enrichissant, la production romanesque n'échappe pas à cette influence artistique picturale. Daniel Bergez passe en revue les diverses communications entreprises dans ce domaine à travers les convergences historiques qui se sont effectuées entre la littérature et la peinture. Les romanciers du XIXème siècle ne sont pas effectivement les seuls à avoir profité des diverses formes d'inspiration aussi bien sur le plan thématique que sur le plan des procédés scripturaux investis pour rénover la production romanesque.

Ce rapport effectué entre le roman et la peinture reste quand même difficile à dater historiquement du fait de la naissance tardive et parfois confuse du genre romanesque, mais ce fait n'empêche pas vraiment de détecter une certaine présence indicielle du pictural dans le texte romanesque. Le roman ne semble pas capable de se débarrasser définitivement de sa composante descriptive. Le portrait, le paysage, la composante descriptive sont généralement inhérents à la production romanesque. La présence de l'hypotypose et de l'Ekphrasis[383] comme précédés scripturaux à la fois et picturaux permet, à vrai dire, de nouer des liens inexpugnables et consolidés entre les deux modes d'expression artistique que constituent la peinture et le roman. C'est ce que Bernard Vouilleux[384]essaie d'examiner en étudiant les relations possibles entre le roman et la peinture de manière globale tout en focalisant son analyse au premier chapitre de son ouvrage sur Diderot et Fragonard :

> Un texte signifie (raconte, décrit, commente) un paysage, un personnage, une scène que l'on perçoit comme étant *analogues* à ceux que représentent un tableau, un dessin, une gravure.

L'auteur s'interroge, dans ce même contexte, sur la possibilité, sinon la déviation ou l'erreur, de vouloir créer, par force parfois, un rapport d'analogie parfaite entre les deux modes d'expression, entre « *l'item textuel »* et *« un analogon pictural ».* Chaque art possède ses moyens et ses procédés d'expression malgré la ressemblance inévitable

[383] Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique,* Paris, Le Livre de poche, 1992, pp.121-123 : « *Une ecphrasis est une description d'une œuvre d'art. (…) discours qui décrit une représentation (en général, une peinture, un motif architectural, une sculpture, de l'orfèvrerie, une tapisserie) (…) l'ecphrasis est un lieu particulièrement productif, efficace et polymorphe du discours littéraire ».*

[384] Vouilleux, Bernard, *Tableaux d'auteurs après l'ut pictura poesis*, Saint-Denis, PUV, 2004, p.43.

parfois entre les objectifs et l'effet artistique envisagé par les deux formes d'expression. Un tableau est capable de raconter et de générer des récits simultanés et des histoires superposées par la voie d'une seule toile. Un tableau est aussi voué à présenter un paysage ou un portrait plus ou moins fidèles à la référence réelle ou imaginaire souhaitée selon les choix esthétiques de chaque peintre. Le texte romanesque recourt à la linéarité narrative qui lui est propre pour effectuer parfois les mêmes actes de langage que le tableau développe à sa manière.

La littérature et la peinture sont, en définitive, intimement liées malgré la différence des procédés et des matériaux mis en œuvre par chaque forme artistique. Bernard Vouilleux analyse un fragment très significatif extrait de *Jacques le fataliste* de Diderot et étudie, dans ce sens, les divers échanges qu'entretient le roman avec la peinture. Le fragment diderotien[385] est un dialogue entre Jacques et son maître qui débute par une question adressée par le premier au second sur l'amour des tableaux :

> (…)Aimez-vous les tableaux ?
> Le Maître : Oui, mais, en récit, car en couleur et sur la toile, quoique j'en juge aussi décidément qu'un amateur, je t'avouerai que je n'y entends rien du tout (…)
> Le Maître : Raconte-moi ton tableau et sois bref .

Cet échange verbal amène Jacques à proposer à son Maître dans une scène d'imagination où le dernier doit transposer en tableau imaginaire la scène du fiacre que lui décrit son valet en utilisant des mots. Ce travail de description d'un tableau inexistant qui doit se réaliser par l'acte imaginaire

[385] Diderot, Denis, *Jacques le fataliste,* Paris, Le Livre de poche, 2000, pp.253-255.

du Maître incite ce dernier à brosser cette toile décrite minutieusement par le valet et à effectuer ce passage entre le texte et l'image. Tout se passe au niveau de l'imagination du Maître stimulée par le discours verbal du valet. Le tableau prend corps sans être réalisé réellement en se basant juste sur le travail suggestif du valet descripteur et sur la prédisposition du Maître à imaginer un tableau inexistant produit par les mots de Jacques. La scène se donne en gros comme un acte onirique généré par les mots du valet et concrétisé par les puissances de l'imagination du Maitre. Le dialogue se clôt sur la satisfaction de ce dernier au point de demander à son valet de porter cette conception du tableau imaginaire à Fragonard pour la transformer en une toile réelle : « *Porte ce sujet à Fragonard, et tu verras ce qu'il en saura faire*[386] ».

Il s'agit donc d'une des manifestations remarquables des puissances de l'imagination créatrice qui donne aussi bien au Maître qu'au valet l'occasion de se mettre en accord sur un pacte fictionnel qui leur permet de créer un tableau imaginaire à partir d'une description faite par des mots, élaborer un « *discours descriptif qui dénote un tableau*[387] » de la part de Jacques et pousser son Maître à la réalisation fantaisiste de la toile suggérée avant de prendre la décision de charger un véritable peintre pour la concrétiser. Ce dialogue fictif entre deux personnages romanesques génère un tableau d'auteur créé par des « *conteurs de tableaux, affabulateurs*[388] ». Le fragment à la fois narratif et descriptif diderotien montre la place de choix que peut occuper la peinture dans un texte romanesque et surtout le passage possible d'un tableau fait de mots vers une toile faite de couleurs et de formes. L'échange créateur entre peinture

[386] *Ibid*.p.254.
[387] Vouilleux, Bernard, *Tableaux d'auteurs après l'ut pictura poesis*, Saint-Denis, PUV, 2004, p.44.
[388] *Ibid*.p.27.

et roman se donne comme un subterfuge narratif et pictural qui autorise aux deux formes d'art de puiser leur matière dans des sources intarissables et enrichissantes constituées par ce rapport nutritif, mutuel et abondant que leur collaboration génère.

Cette collaboration enrichissante est amplement mise en valeur par Liliane Louvel[389] qui la caractérise comme une forme de « *dialogue infini* » instauré et exigé continuellement entre deux « *jumelles inséparables* », la poésie et la peinture en l'occurrence, qui « *ont vu leurs destins liés* ». La dimension artisane souvent collée à la peinture l'incite à chercher à gagner ses lettres de noblesse dans la poésie considérée comme l'un des « *arts libéraux* », selon le même auteur. L'aspect mécanique et artisan de la peinture semble parfois confondre l'étiquette artiste des peintres et risque de les dévaloriser, ce qui amène Liliane Louvel à considérer que « *la peinture avait tout à gagner d'un rapprochement avec la poésie*[390] ». Ce jugement n'est pas vraiment définitif et ne vise pas à hiérarchiser les deux formes d'expression selon une échelle de valeurs artistiques et sociales puisque la poésie, par la voie de l'Ekphrasis, le cas du bouclier d'Achille chez Homère en témoigne, permet, selon Liliane Louvel, de redorer le blason de l'art pictural.

La gémellité recherchée entre la poésie, et la littérature en général, et la peinture ne doit aucunement occulter les apports de l'art figural. Effectivement, la peinture est capable de revigorer la pratique romanesque

[389] Louvel, Liliane, L'œil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise, Toulouse, PUM, 1998, p.55.
[390] *Ibid*.p.55.

et poétique, c'est que souligne Bernard Vouilloux dans un ouvrage[391] consacré, dans sa totalité à la production de Julien Gracq en écrivant :

> l'écriture emprunte au vocabulaire de la peinture, elle y puise les mots d'un discours spécialisé, elle en prononce l'idiome pour s'enrichir du savoir qu'il véhicule sur le trait, la touche, la couleur. (…). La liaison du fabuleux et du figuré paraît évidente : l'image plastique, dès qu'on la nomme ou qu'on la décrit, n'est accessible, comme la figure analogique, qu'à travers le médium verbal.

Les rapports entre la peinture et la littérature se resserrent infiniment et solidement pour donner naissance à un produit romanesque fictif et hybride. C'est cette hybridation qui autorise l'art romanesque à trouver d'autres sujets et d'autres modes d'expression à travers les techniques et les thèmes empruntés à la peinture. C'est une source d'enrichissement intarissable offerte aux romanciers pour varier et renouveler leur pratique scripturaire et dépasser par-là certains moments de crise qui menacent la continuité du roman. Ce recours inlassable aux procédés scripturaux s'instaure comme un moyen de survie incontournable mis en œuvre par les romanciers. La réciprocité caractérise autrement ces échanges déterminants et presque dialectiques entre le figuré et le fictif puisque le premier ne peut être dit et exprimé sans le passage obligatoire par le « *médium verbal* ». La dimension intermédiale est patente dans cet échange créateur et vitalisant qui se tisse entre la littérature et la peinture.

[391] Vouilloux, Bernard, *De La peinture au texte, l'image dans l'œuvre de Julien Gracq,* Genève, Droz, 1989, pp.20-21.

Ces deux modes d'expression entretiennent ainsi des relations d'une intimité inouïe qui les fortifient et les réconfortent malgré la rivalité nocive parfois qui semble caractériser leurs liaisons dangereuses. Les deux « *arts sœurs »,* pour reprendre une des expressions employées par Bernard Vouilloux[392], se trouvent capables de réussir une « *fraternité artiste »* qui les aimante au lieu de les anémier. Cette collaboration essentielle et vitale est déterminante dans le dépassement réciproque des lacunes que chaque forme d'art peut présenter isolément. Remédier aux défaillances possibles et mortifères contenues en germe dans chaque mode d'expression, que ce soit la peinture ou la littérature ne peut se concrétiser que suite à une symbiose existentielle qui interpelle les efforts conjugués des peintres et des romanciers. Ces derniers sont appelés à jointer leur travail artistique pour atteindre une sublimation escomptée de la condition humaine tragique. Bernard Vouilloux insiste sur les lacunes congénitales de chaque forme d'art qui l'amènent, de manière incontournable, à se tourner vers l'autre pour atteindre un langage universel malgré les divergences procédurales qui les séparent :

> Écrire, peindre, c'était s'efforcer de transcender les contingences de finitude en direction d'un langage qui se voulait universel, anti-babélien. Si les images, à cet égard, avaient une longueur d'avance sur les mots (…) elles perdaient en articulation ce qu'elles gagnaient en extension (…). C'est pourquoi l'image était à déchiffrer [393].

[392] Vouilloux, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française, écrire avec la peinture au XIXème siècle,* Paris, Hermann Éditeurs, 2011, p.5.
[393] *Ibid*.p.10.

La littérature et la peinture partagent le même objectif qui consiste à inciter l'humanité, notamment les romanciers et les peintres, à s'élever au-delà de leur condition humaine et surtout à espérer une universalisation de la pensée et du langage pour pouvoir dépasser, par la voie de l'art pictural ou romanesque, le tragique congénital et inévitable. Cette visée commune des deux formes d'expression amène aussi les peintres et les poètes à tenter de dépasser leurs différends et les divergences possibles qui caractérisent leurs pratiques artistiques pour pouvoir réaliser une forme de sublimation de l'être humain en général. Les deux formes d'expression picturale et scripturaire présentent quelques dissemblances certes, mais ce constat révélé ne doit pas forcément attiser la rivalité ou affermir les écarts qui tentent de les séparer au lieu de les unir. En plus, la peinture se caractérise par son « *extension* » qui lui permet d'exprimer simultanément une quantité de sensations et de pensées que l'écriture ne peut réaliser que par une certaine linéarité qui pousse le lecteur à découvrir pas à pas, mot à mot, la portée sémantique et philosophique de l'écrit. Ces deux pouvoirs liés à la peinture ne doivent pas passer sous silence un besoin intense de cet art figural de l' « *articulation* », plus ou moins, propre à l'écriture. La peinture a toujours besoin de l'écriture et du verbal généralement pour être pensée et transmise, comprise et analysée, interprétée et « *déchiffrée* ».

Ces divers points de divergences et de convergences inhérents à la peinture et à la littérature sont repris par Jean Giono dès sa deuxième chronique, *Noé*[394] en l'occurrence, publié en 1948. Le romancier énumère, dans ce contexte précis, certaines lacunes liées à l'écriture romanesque et qui sont capables d'altérer la visée expressive et la ferveur narrative d'un

[394] Giono, Jean, *ORC III,* p.642.

écrivain par opposition aux largeurs considérables présentes dans l'art figural :

> Les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner. Tandis que Breughel, il tue un cochon dans le coin gauche, il plume une oie un peu plus haut, il passe une main coquine sous les seins d'une femme en rouge, et, là-haut à droite, il s'assoit sur un tonneau en brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus.

Le romancier étale longuement, par un effet d'accumulation produit grâce au recours incessant à l'asyndète[395], les vertus expressives du figural par opposition au verbal. L'écriture doit obligatoirement enchaîner les mots, son unique matériau par excellence, dans un ordre linéaire et syntagmatique, pour former des phrases successives sous forme de suites placées l'une après l'autre, pour pouvoir enfin raconter une histoire. Le romancier insiste sur ce déficit lié à l'écriture et à la production des mots et des phrases. L'emploi de la négation restrictive qui met en crise les capacités matérielles de l'expression verbale diminue incontestablement le pouvoir affabulateur du romancier. Le sillon tracé par l'encre sur la page vierge ne peut être que rectiligne et droit sans aucune possibilité d'exprimer simultanément un pléthore de sensations et de pensées. Le romancier se sent traqué dans un espace exigu qui entrave son pouvoir

[395] Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Le livre de poche, 1993, p. 62 : « *L'asyndète est l'absence de tout mot de liaison, conjonction ou adverbe, entre des groupes syntaxiques, des propositions, ou des phrases pourtant unis soit par énumération, soit par un rapport logique : c'est un cas particulier de l'ellipse.* »

fabulateur et bride ses intentions communicationnelles. Entre ce que le romancier veut faire et ce qu'il peut faire, entre son vouloir de s'exprimer largement et librement et son pouvoir emprisonné par les contraintes matérielles liées à la nature du verbal, Jean Giono éprouve une déception intense.

La comparaison entre le romancier et le peintre effectuée par l'emploi de la locution conjonctive adversative « *tandis que* » accentue l'impuissance foncière inhérente au premier par opposition frappante aux largesses éloquemment considérables octroyées au second. La peinture se voit ainsi généreusement supérieure en termes du matériau utilisé et des possibilités expressives offertes par rapport à l'écriture linéaire et bornée. L'extension spatiale de la toile libère les compétences créatrices du peintre. Ce dernier dispose d'un tableau qui lui permet de peindre une mosaïque riche et variée d'histoires. L'exemple de Breughel, peintre, graveur et artiste de la Renaissance flamande[396], se donne, selon Jean Giono, comme étant l'illustration parfaite de ce décalage flagrant entre les possibilités picturales et affabulatrices que favorisent la peinture et les limites réductrices et rétrécissantes de l'écriture. Le peintre, donné ici comme exemple illustratif et argumentatif, dispose d'une palette démesurément large de moyens pour varier et multiplier ses actions artistiques et créatrices, la kyrielle des verbes d'action exhibés par la phrase gionienne témoigne de cette richesse incontestable des pouvoirs d'action de la peinture. La répétition intensive, comme sous l'effet d'une matraque tonitruante et tapageuse, de la non-personne[397] « *il* » en

[396] https://fr.wikipedia.org/wiki/Pieter_Brueghel_l%27Ancien (consulté le 19/09/2021).

[397] Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale,* tome 1*,* Paris, Gallimard, 1966, p.232 : « *On pourra donc définir le « tu » comme la personne non-subjective, en face de la personne subjective que « je » représente ; et ces deux personnes s'opposeront ensemble à la forme de « non-personne » « il ».».*

témoigne. Le peintre « *tue », « plume », « passe », « s'assoit »* et exécute simultanément un ensemble d'actions artistiques conjointes et immédiates. Ces actions pléthoriques sont effectuées par des coups de pinceau qui les transforment en des représentations dynamiques que le spectateur dévore et déguste d'un seul coup d'œil. La peinture oriente le regard du spectateur tout en le laissant libre de parcourir à sa guise et à son aise la totalité riche et variée du tableau exposé. Son regard peut balayer l'œuvre picturale dans tous les sens sans lui imposer, au moins en apparence, aucune « *modalité scopique »*[398]*,* pour reprendre une expression à la fois picturale et psychanalytique de Bernard Vouilleux.

La liberté d'agir et de s'exprimer du peintre trouve *ipso facto* son écho spectaculaire dans l'œil tâtonnant et flâneur débridé du spectateur. Les quatre actions effectuées par le peintre retracent en quelque sorte un ensemble d'actes divertissants chers aux personnages gioniens. La cruauté est prédominante à travers les choix opérés par le peintre et repris par le romancier. Assommer un cochon ou plumer une oie figurent parmi les actions divertissantes exécutées par certains personnages gioniens, c'est notamment le cas de Langlois dans *Un roi sans divertissement*[399] lorsqu'il égorge une oie et « *il l'a regardée saigner dans la neige ».* Il s'agit d'un intertexte interne qui permet au romancier, en recourant à la peinture, de réaliser ce miroitement significatif entre la première et la deuxième chronique romanesque. C'est aussi une manière de reprendre les thèmes récurrents dans cette œuvre gionienne, à savoir l'ennui, le divertissement et la cruauté dans son sens étymologique de la diffusion du sang. L'intertexte pictural s'emploie pour renforcer la composition et la

[398] Vouilleux, Bernard, *Tableaux d'auteurs après l'ut pictura poesis*, Saint-Denis, PUV, 2004, p.51.
[399] Giono, Jean, *ORC III,* p.605.

constitution romanesques de l'œuvre gionienne. Le renvoi à Breughel l'Ancien se trouve ainsi investi amplement et dans tous les sens. D'abord pour montrer la richesse compositionnelle de l'œuvre picturale et sa densité expressive, ensuite pour reprendre les thèmes majeurs de la fabulation narrative gionienne et sa vision tragique du monde et enfin, pour ne citer que ces quelques aspects, fortifier l'architecture de son œuvre romanesque à travers l'intertexte interne et le clin d'œil jeté au lecteur pour dévoiler le souci scripturaire d'un romancier cherchant par tous les moyens narratifs et structurels de construire une œuvre romanesque en devenir.

Ce choix thématique et philosophique du romancier se renchérit par la composante chromatique et fantasmagorique de la palette des couleurs mises en œuvre dans ce tableau gionien exécuté à l'aide de mots et de propositions utilisées pour reproduire l'œuvre picturale de Breughel. Les couleurs rouge et blanche[400] se distribuent musicalement dans cette longue phrase gionienne pour reprendre une des scènes les plus itératives des chroniques romanesques, à savoir la couleur du sang sur la neige qui ne cesse d'obséder pathologiquement les personnages gioniens. Ces deux couleurs meublent le texte des chroniques et possèdent, ou dépossèdent, excentriquement le psychisme de ces personnages hantés par la recherche d'une forme de divertissement capable de provoquer chez eux une sensation forte et démesurée. Les couleurs exploitées aussi bien dans le tableau de Breughel, si ce tableau existe vraiment ou si ce n'est juste qu'une création gionienne, que dans l'Ekphrasis du romancier, mettent en

[400] Pastoureau, Michel et Simonnet, Dominique, *Le Petit livre des couleurs,* Paris, Seuil, 2005, p.21 : « *le blanc, ce dernier se voyant alors considéré comme le degré zéro de la couleur, ou comme son absence. Nous n'en sommes plus là… Après de nombreux débats entre physiciens, on a finalement renoué avec la sagesse antique et on considère à nouveau le blanc comme une couleur à part entière.* »

liaison intime et dangereuse les deux pulsions essentielles qui hantent l'existence humaine, à savoir les deux pulsions de vie et de mort. Éros et Thanatos semblent jouir ensemble en se joignant dans un espace textuel et pictural de symbiose et de séparation. Le meurtre des deux animaux, le cochon et l'oie, côtoie immédiatement et de manière intermédiale l'érotisme et la nourriture. Un corps orgiaque rassasié en matière d'amour charnel, la présence des « *seins d'une femme en rouge »,* et de nourriture maritime et peut être aphrodisiaque, « *brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus* », enchantent et émerveillent à la fois le lecteur du texte gionien et le spectateur du tableau breughelien. Le sens du divertissement se concrétise à travers la mise en œuvre d'une intermédialité qui puise du figural et du verbal pour réussir paradoxalement la monstration de la monstruosité humaine représentée par les scènes cruelles des corps écorchés du cochon et de l'oie d'une part, et par l'exhibition de motifs à tendance fantasmagoriques que représente la présence du corps érotisé de la femme et de la chair poétisée des merles.

Le passage de l'action au repos, du meurtre des animaux au contact tactile avec le corps féminin pour se permettre enfin un moment de répit et de délassement résume les diverses formes du divertissement des personnages gioniens. L'investissement de la peinture et de la littérature permet au romancier de faire jouir son lecteur d'une autre forme de divertissement, sublime cette fois, que constitue l'art dans toutes ses manifestations. Le visuel, le tactile, le gustatif et l'olfactif se trouvent tous mis en texte pour aiguiser les divers sens du lecteur sensuel gionien.

Cela dit, nous pouvons constater aisément ces apports remarquables de la peinture investie dans le texte romanesque gionien qui permettent à

Jean Giono de montrer, en quelques sorte, les limites de la pratique scripturaire par rapport à l'expression picturale. Les richesses significatives et cumulatives de la peinture semblent évidentes vu la nature de l'image en général en comparaison avec l'écriture ; pourtant, l'intertexte pictural tel qu'il est décrit par Jean Giono dans son propos ne doit en aucun cas masquer les pouvoirs du verbal. La lecture de cette citation gionienne qui démontre les limites du verbal met en évidence, comme par prétérition[401], et du même coup, les vertus de l'écriture romanesque qui se trouve ainsi capable de contenir en une seule phrase un bon nombre de tableaux du peintre cité. Une note de bas de page insérée par l'équipe de la Pléiade[402] semble mettre en relief la force du verbal puisque le romancier réussit en une seule phrase à faire des renvois à une quantité importante de toiles de Breughel : *Le repas de noces, Proverbes flamands, Jeux d'enfants, Combat de carnaval et de carême* (voir figures a,b,c,d suivantes). Le romancier insiste indirectement sur la richesse de l'écriture qui, comme la peinture, peut accumuler en un seul espace, un ensemble de motifs et de sujets. Le tableau de Breughel, selon Jean Giono, est capable de donner immédiatement un ensemble d'histoires que l'écriture romanesque ne peut jamais réaliser ; mais ce constat feint du romancier semble démenti par le fait de réunir en une seule phrase un ensemble de toiles du peintre. Le romancier paraît vouloir imiter le travail du peintre en accumulant en une seule phrase, au moins, quatre tableaux du peintre.

---

[401] Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique,* Paris, Le Livre de poche, p.276 : « *une figure macrostructurale. Elle consiste en ce que, dans un discours, le locuteur dit qu'il ne dit pas ce que néanmoins il dit (c'est-à-dire fait, puisque nous sommes dans l'activité verbale). Seul, l'ensemble du propos fait interpréter correctement qu'il y a figure (…). La prétérition renforce en réalité la vigueur du propos, comme toute feinte ».*

[402] Giono, Jean, *ORC III,* p.1416 : « *Le paysage composite de Breughel proposé par Giono semble librement inventé, d'après les toiles du maître ».*

Figure a

Figure b

Figure c

Figure d

Figure a : (Artiste : Pieter Brueghel l'Ancien, Date : 1568, Dimensions (H × L) : 114 × 164 cm, Mouvement : Renaissance nordique, No d'inventaire : GG_1027)

Figure b : (Artiste : Pieter Brueghel l'Ancien, Date : 1559, Dimensions (H × L) : 117 × 163 cm, Mouvement : Renaissance nordique, No d'inventaire : 1720, Technique : Huile sur panneau de bois, Lieu d'exposition : Musées d'État de Berlin.)

Figure c : (Artiste : Pieter Brueghel l'Ancien, Date : 1559, Type :Peinture, Technique :Huile sur panneau de bois, Dimensions (H × L) :118 × 164,5 cm)

Figure d : (Artiste :Pieter Brueghel l'Ancien, Date :1559, Type :Peinture, Technique :Huile sur panneau de bois, Dimensions (H × L) :118 × 164,5 cm)

L'observation de ces quatre tableaux cités nous permet d'effectuer un voyage essoufflant et passionnant entre le texte et l'image, ce qui nous amène à découvrir quelques points communs entre la peinture de Breughel et l'écriture de Jean Giono. Les deux semblent partager la même attraction pour les couleurs et pour les scènes collectives. L'observation des tableaux en question nous met devant un monde paysan livré à ensemble d'activités journalières et ordinaires qui reflètent les préoccupations de la Renaissance flamande. L'amour des orgies comme le montre *le repas de noces* met l'accent sur un des thèmes majeurs gioniens, à savoir la fête et la gloutonnerie. Cet amalgame festoyant et jouisseur du *repas de noces* trouve son écho dans la danse macabre et démesurée reprise par le romancier dans son *Moulin de Pologne*[403] quand Julie se lance dans une danse extatique qui cause la risée et le rire démoniaque des autres villageois présents dans la fête. Le narrateur homodiégétique se charge de la description de cette scène de danse solitaire de Julie en l'absence de cavalier :

> Je vis enfin ce qu'on désignait du doigt. C'était cette malheureuse Julie emportée par la valse et dansant toute

[403] Giono, Jean, *ORC V,* pp.703-704.

seule, avec, sur son atroce visage isolé, l'extase des femmes accouplées .

Julie occupe le centre du parterre où se déroulent la danse des villageois, confus, par les gestes inédits de la danseuse esseulée et objet de tous les regards. Elle est « *comme un oiseau attiré par le serpent »*[404]. Ce personnage à la fois attractif et répulsif entreprend une danse de la mort où l'extase charnelle se mêle au mouvement serpentin pour transformer toute la scène en un mélange où l'image du péché originel se confond avec le motif de la chasse carnassière. La voracité meurtrière et la vélocité gestuelle de la danse imprègnent la foule villageoise et lui provoquent une sidération inhabituelle. Les scènes collectives caractéristiques de la peinture de Breughel s'entrecroisent avec la présence massive de la foule scopique et voyeuriste des villageois. Le spectacle pictural et romanesque se présente comme un choix scripturaire gionien qui permet au romancier de pratiquer l'art de l'ellipse et d'inviter le lecteur spectateur à s'investir effectivement et efficacement pour savourer le texte littéraire. La peinture de Breughel se transforme en un subterfuge narratif qui amène le romancier à dire sans dire et à mettre en œuvre une écriture parcimonieuse et elliptique. Une écriture romanesque qui « *laisse voir clair dans sa forme, dans l'organisation visible des mots et dans ce que ces mêmes mots cachent, mais suggèrent puisque le dit réfère aussi, de par sa nature, à ce que l'on tait »*, comme le souligne, avec perspicacité et profondeur, l'auteur de *Parole, ,Mot, silence* dans son avant-propos[405]. L'art romanesque gionien accorde une importance cardinale au silence et au vide, cette pratique elliptique se trouve parfois comblée par le figural et

[404] *Ibid*.p.703.
[405] Van Den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation,* Paris, José Corti, 1985, p.9.

l'art en général. En plus de la polysémie sémantique et pragmatique des mots contextualisés, la peinture ou la sculpture permettent au romancier de « *Dire et ne pas dire* », pour parler comme Oswald Ducrot[406], puisque l'image fait le pendant du mot et amène le romancier à faire l'économie du verbal prolifique patent par l'emploi du prolixe figural latent.

Les liens fertilisants entre la littérature et la peinture continuent leur alliance à travers les chroniques romanesques de Jean Giono. Ce dernier recourt souvent aux proverbes et aux locutions adverbiales qui caractérisent l'oralité de sa production romanesque. Cette donne stylistique trouve son miroitement dans le choix d'un des tableaux de Breughel qui a pour titre *les proverbes flamands.* Ce tableau est composé d'un ensemble de petits tableaux encastrés qui renvoient chacun à un proverbe. Un échange culturel s'instaure ainsi entre l'écriture gionienne, basée essentiellement sur l'art de conter propre aux chroniques et sur la rumeur qui accompagne la plupart des scènes collectives qui meublent les divers récits de Jean Giono, et les toiles de Breughel. Le bavardage est la caractéristique prépondérante de la plupart des chroniques, notamment *Les Âmes fortes* qui racontent une veillée funèbre organisée par des vieilles femmes qui se livrent à une logorrhée verbale intensive à travers des répliques théâtrales échangées.

C'est presque la même dimension collective, orgiaque et joviale que nous retrouvons dans l'autre tableau de Breughel cité implicitement par jean Giono, *Le Combat de Carnaval et Carême,* à travers la figure du personnage qui « *s'assoit sur le tonneau brandissant une broche qui*

[406] Ducrot, Oswald, *Dire et ne pas dire, Principes de sémantique linguistique,* Paris, Hermann, 1993.

traverse une enfilade de six beaux merles bleus »[407]. La danse, la musique, l'orgie, tout figure dans cette toile qui représente un ensemble de saynètes juxtaposées qui ouvrent sur un ensemble grandiose d'histoires et de pratiques quotidiennes d'une société affairée et vorace. Jérome Bosch et Breughel, cités dans le même contexte par le romancier[408] , sont considérés comme des précurseurs de « *la peinture dite de genre »* où « *chaque peintre s'attachant délibérément à un certain « genre » de sujets, le plus souvent empruntés à la vie de chaque jour*[409] *».* Les deux peintres sont cités par le romancier dans un ordre chronologique puisque Bosch peut être considéré comme le maître de Breughel. Ils partagent un grand intérêt pour les scènes de la vie ordinaire et quotidienne, tout comme les chroniques romanesques gioniennes.

En plus de ce trait commun entre les deux peintres et le romancier, objet de notre étude, ces trois artistes optent pour une fictionalisation de la réalité. Gombrich[410] insiste dans cette caractéristique esthétique en soulignant que « *Bosch a montré que la peinture, au lieu de chercher à se rapprocher de la réalité, peut, par les mêmes moyens, évoquer puissamment un monde imaginaire ».* Le rôle de la peinture, comme de la littérature, selon Jérome Bosch et Jean Giono ne se limite pas ainsi à reproduire la réalité telle qu'elle est, mais de se baser sur le vécu pour se lancer dans un monde imaginaire et inventé par l'artiste en général, que ce soit un peintre ou un romancier. Jérome Bosch est considéré par Gombrich, dans le même endroit de son livre, comme « *un peintre qui a réussi à exprimer plastiquement les terreurs qui ont hanté l'esprit des*

[407] Giono, Jean, *ORC III,* p.642.
[408] *Ibid*.p.844.
[409] Gombrich, E.H, *Histoire de l'art,* Paris, Phaidon, 2001,p.381.
[410] Gombrich, E.H, *Histoire de l'art,* Paris, Phaidon, 2001, p.359.

hommes ». Cette visée artistique qui consiste à sonder les énigmes de la nature humaine complexe et composite obsède l'écriture gionienne, l'un des personnages d'*Un roi sans divertissement*[411]se présente souvent comme « *un profond connaisseur du cœur humain (...)un amateur d'âmes ».* La peinture se donne conséquemment comme une source d'inspiration inaltérable de l'écriture romanesque gionienne aussi bien en termes de techniques scripturaires que de vision du monde. Les chroniques romanesques cherchent globalement à scruter les profondeurs infernales et bouillantes de l'âme humaine dominée par ses passions ravageuses mais divertissantes.

La présence de Breughel dans le texte gionien n'est donc en rien gratuite ni hasardeuse puisque la visée picturale du peintre en question est de travailler sur les manifestations pléthoriques et diversifiées des paysans. Toutes les activités quotidiennes sont presque représentées, de manière cumulative et dense, dans les toiles de Breughel. Les paysans sont souvent les personnages principaux qui occupent à la fois le premier plan et l'arrière-plan des tableaux. « *Il a tellement peint les paysans festoyant ou travaillant*[412] *»* tout en recourant à un ensemble de détails qui, en plus de leur réalisme frappant, exposent un point de vue comique, voire satirique parfois, notamment quand le peintre nous montre des scènes d'orgie et de gloutonnerie de ces personnages moyenâgeux.

La présence de la peinture dans le texte gionien semble une des caractéristiques des chroniques romanesques, c'est ce que confirment au moins deux autres renvois très significatifs qui figurent successivement

[411] Giono, Jean, *ORC III,* p.529.
[412] Gombrich, E.H, *Histoire de l'art,* Paris, Phaidon, 2001, p.381.

dans *Les Âmes fortes*[413] et dans *Le Moulin de Pologne*[414]. Lors de la description des habitudes de Mme Numance, une des figures emblématiques des *Âmes fortes,* Thérèse en faisant le récit de ce rituel semble nous rappeler un des tableaux de Claude Monet, « *Femme à l'ombrelle »* en disant : « *Elle partait vers les montagnes (...). Elle ne se cachait pas. Elle avait même une ombrelle mauve ».* La marche de Mme Numance décrite par Thérèse, le paysage où elle organise ses promenades quotidiennes qui intriguent la foule des villageois, les gestes minutieux qu'elle met dans sa manière d'être nous mettent directement en rapport cognitif avec la toile de Claude Monet. Le rapprochement entre les mots du romancier et les toiles du peintre demeure relatif certes, mais la description dans sa totalité nous amène à interpréter le texte gionien dans ce sens. Contrairement à ce renvoi implicite qui exige une interprétation éventuelle, Jean Giono nous propose dans *Le Moulin de Pologne* une Ekphrasis explicite : « *un immense tableau. Je l'ai vu récemment (...). C'était une peinture grossièrement dessinée et grossièrement coloriée sur du papier.(...). Cela représente une femme en pied (...). ».* Les indications picturales qui confirment la pratique de l'Ekphrasis semblent clairement exposées à travers un champ lexical dénotatif et surtout par la présence significative des verbes de perception indiquant l'action qui déclenche la description d'un tableau, semble-t-il, imaginaire, qui préfigure le sort tragique de deux filles des Coste, Anaïs et Clara. La présence d'un arrière-plan apocalyptique où figurent des animaux monstrueux peut indiquer un ensemble de tableaux eschatologiques.

[413] Giono, Jean, *ORC V,* p.284.
[414] *Ibid*.p.653.

Femme à l'ombrelle de Claude Monet

(Claude Monet, 1875, Huile sur toile, 100 x 81 cm, Washington, National gallery of art)

L'intérêt exprimé par Jean Giono à l'égard de la peinture en général, et des toiles de Breughel en particulier, ne date pas essentiellement des temps des chroniques romanesques. Dès ses premiers textes, *Jean Le bleu*[415]spécialement, Jean Giono éprouve une attraction vertigineuse pour le médium pictural comme composante majestueuse de la pratique romanesque.

Jean Le bleu est l'une des premières œuvres de Jean Giono, publiée en 1932. Ce texte gionien se présente comme une œuvre autobiographique puisque, de prime abord, le titre semble comporter le prénom de Giono,

[415] Giono, Jean, *ORC II, pp. 183-185.*

en plus, le romancier y relate certains événements qui sont liés à son enfance tout en y intégrant des personnages de son entourage familial. Un bon nombre d'indices, comme l'identité du narrateur, du personnage principal et de l'auteur semblent amener à considérer ce texte comme étant une œuvre autobiographique. Pourtant, ces indices génériques se trouvent facilement remis en cause par l'insertion d'un bon nombre de personnages imaginaires, ce qui amène deux spécialistes de l'œuvre gionienne, Henri Godard[416] et Robert Ricatte[417], à décider de nuancer ce classement générique et à s'interroger sur la véracité d'un tel classement qui fait de ce texte gionien une œuvre typiquement autobiographique. La confusion générique n'empêche pas pour autant Jean Giono d'amalgamer le factuel et le fictionnel tout en recourant au médium figural pour élaborer un récit rétrospectif et introspectif sur l'enfance et la naissance d'un romancier. L'exploitation du figural se réalise, au moins, de deux manières : premièrement par le recours à l'Ekphrasis qui permet au romancier de décrire et d'interpréter une toile de Breughel, il énumère toutes les composantes du tableau en question et narre les histoires qui semblent se présenter à son regard, il fait le récit du tableau de manière subjective et dégage les éléments qui attirent son attention et sa sensation. Dans un deuxième lieu, le romancier, enfant, nomme ensuite la toile en question après avoir lu la légende qui l'accompagne : « *C'était intitulé :* ***La chute d'Icare[418] »*** (voir le tableau suivant***).*** La connaissance du mythe et la présence du père du narrateur permettent à ce dernier de revenir sur la fable d'Icare qui « *a tué mille coqs et mille poules, des aigles, de tout, qui*

[416] Giono, Jean, *Romans et essais,* Paris, Le Livre de poche, 1992, p.473 : « *Le récit qu'il entreprend ne sera pas pour autant une autobiographie en bonne et due forme. Il est trop romancier pour s'astreindre au respect des faits qu'implique le genre ».*
[417] Giono, Jean, *ORC II*, p.1210 *: « Autobiographie ou roman ? (…) rien (…) ne permet de trancher. »*
[418] Giono, Jean, *ORC II,* p.185.

s'est collé les plumes sur les bras, le duvet sur le ventre et puis qui a essayé de voler »[419]. La scène dans sa totalité se donne comme une tentative de reproduire le mythe dans la réalité avant de se lancer dans une confusion où le mythique, le pictural et le fabuleux se joignent indistinctement dans le récit gionien. La scène réunit Jean et son père, tout comme le mythe raconte l'histoire d'Icare et son père, chaque parent se charge de donner des conseils à son fils, l'un pour échapper au dédale et l'autre pour mieux comprendre les rouages de la vie dans un monde dominé par le tragique et l'imprévu.

La Chute d'Icare

(73 x 111,5 cm, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4030. 1558)

Ce passage inconstant entre le mythe et le réel brouille les pistes d'interprétation et invite le lecteur à entreprendre un déchiffrement dédaléen pour faire le partage entre la vie et la fiction entrelacées dans le

[419] *Ibid*. p.185.

texte gionien. Les fils s'embrouillent graduellement lorsque le romancier fait croire à ses personnages et au lecteur que la chute d'Icare peut se reproduire.

En plus de ce renvoi pictural qui clôt ce texte gionien, le romancier tente d'exploiter une autre forme d'art visuel que constitue la sculpture. C'est dans le même contexte que deux statues trouvent leur bonne place[420] dans le même récit :

> Sur les deux pages du milieu, il y avait des reproductions de tableaux, de statues. J'en découpais pour mettre dans mon atelier : **La Vénus de Milo**, et puis, une espèce de grand bonhomme tout raide, tout droit comme un tronc d'arbre, un vainqueur de course de char.

Le récit renvoie directement à la statue qu'il cite avant de tenter de faire l'Ekphrasis d'un autre objet artistique qui, selon l'équipe de la Pléiade renvoie probablement à *L'Aurige de Delphes*[421]. Le romancier reprend presque le même technique de renvoi au médium pictural, à savoir, identifier une sculpture en se basant sur l'Ekphrasis ou bien en indiquer le titre et inviter le lecteur spectateur à se mouvoir pour aller s'émouvoir lors de la découverte de la deuxième statue. *La vénus de Mélo* et *L'Aurige de Delphes* enrichissent le texte gionien par l'apport indéniable de la sculpture. Alors que la première statue renvoie à la beauté

[420] *Ibid*.p.183.
[421] Giono, Jean, *ORC II*, p.1260.

féminine mythique représentée par *La Vénus*, la seconde gravure renvoie à la virilité et à la représentation des vertus héroïques grecques.

Figure 1- *L'aurige de Delphes*

Figure 2- *Vénus de Milo*

Figure 1 : (Type :Statue, Dimensions :202 centimètres (hauteur), Inventaire : Ma 399, Matériau : Marbre, Méthode de fabrication : Sculpture, ronde bosse, Période : Vers 150-130 av.J.C.)

Figure 2 : (Dimensions : Statue : h. 128 cm. Base : h. 29,8 cm, Matériaux : Statue : bronze, fer, plomb, pierres, émail, cuivre. Base : calcaire gris, Musée archéologique de Delphes.)

Un idéal de la beauté féminine qui renvoie à l'amour dans son sens large côtoie, dans ce texte gionien, un symbole de la vertu au sens étymologique, à savoir, la force physique et morale, le courage et la bienveillance. Le conducteur d'un char de course, l'aurige, est décrit comme étant un parangon de la virilité et de l'héroïsme. Il réunit les

caractéristiques de l'athlète et du guerrier. Le texte et l'image se joignent pour mettre en valeur des caractéristiques de la force morale et physique, on dirait un idéal de masculinité grecque. La Vénus, dans une position paradoxale et complémentaire, complète cette représentation héroïque du conducteur, par sa beauté foudroyante. Les deux statues renvoient, tout simplement, au surhumain incessamment chanté par Jean Giono, à travers les portraits démesurés qu'il accorde à ses personnages, notamment, ceux que le romancier considère comme des « *âmes fortes »* et qui peuvent être des hommes ou des femmes.

Les deux statues ont en commun une certaine tendance vers le transcendant et le surhumain selon les canons classiques de la beauté féminine et de la force physique masculine. Ces caractéristiques apothéotiques des deux statues ont aussi en commun une faiblesse visible qui semblent entacher l'absolu humain qu'elles représentent, ces deux objets d'art antique présentent une difformité physique, à savoir l'absence des deux mains de chaque personnage. Une telle anomalie due aux effets corrosifs du temps ou à d'autres circonstances ravageuses exprime certainement une infirmité qui diminue cet idéal surhumain recherché par l'antiquité grecque et romaine. Les deux statues relient le texte gionien avec ses origines grecques et se donnent en plus comme une représentation des deux principes qui commandent la condition humaine, à savoir l'amour et la mort. Le texte gionien se donne, de cette manière, comme une errance artistique et culturelle qui puise dans ses origines grecques et romaines les images enrichissantes aussi bien sur le plan thématique qu'esthétique. Le « *voyageur immobile »*[422]*,* comme Jean Giono aimerait se définir, est à la fois le titre d'un court poème en prose publié en 1930

[422] Giono, Jean, *ORC III,* p.118-120.

où le romancier retrouve les puissances de l'imagination enfantine qui lui permettent de parcourir le monde inexploré et désertique à travers les cartes géographiques ou les œuvres d'art qu'il découpe dans certains magazines. Le voyage se fait à travers les images et les mots tout en restant acculé et figé dans son espace réel propre. C'est ce que le romancier note dans son *Journal*[423] en définissant son état de

> Voyageur immobile : où je vais personne ne va, personne n'est jamais allé. Personne n'ira. J'y vais seul, le pays est vierge et il s'efface derrière mes pas. Voyage pur. Ne rencontrer les traces de personne. Le pays où les déserts sont vraiment déserts.

Ce propos du romancier est un appel à l'évasion et à l'exploration de terres nouvelles, de formes d'écritures nouvelles qui doivent frayer leurs propres chemins dans un espace scripturaire et romanesque vierge. L'écriture se transforme en un voyage aventureux dans les arcanes de la sculpture grecque et romaine, dans la peinture de la Renaissance et du Moyen Âge et dans l'art poétique et romanesque universel pour quêter des formes de divertissement purement artistiques capables de minimiser le poids lourd du tragique de la condition humaine. Le lecteur est invité à prendre la même posture que le romancier, celle du « voyageur immobile » qui doit découvrir dans le texte gionien une panoplie de mondes où l'art, sous toutes ses formes, se conjugue avec la littérature pour quêter un divertissement sublime et une échappatoire plausible, même éphémère, du sentiment tragique prédominant.

[423] Giono, Jean, *Journal, Poèmes, essais,* édition publiée sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p.417.

L'amour saisissant pour les cartes comme moyen d'explorer le monde vierge semble lier intimement Jean Giono et Joseph Conrad[424]. Ce dernier exprime le même attachement au voyage et à l'aventure pour aller à la découverte des lieux désertiques, un rêve enfantin, catalyseur de fuite et d'évasion imaginaires basé sur la contemplation passionnée des cartes du monde :

> Quand j'étais gosse, j'avais la passion des cartes. Il m'arrivait de contempler pendant des heures (…) et de m'abandonner à des rêves grandioses d'exploration. A l'époque, il y avait un grand nombre de vides sur la terre.

ce rêve enfantin et obsessionnel stimulé par l'amour passionné des cartes géographiques confirme ce désir partagé par Jean Giono et Joseph Conrad. Les personnages de ce dernier s'élancent réellement dans le monde sauvage et inexploré pour découvrir les vicissitudes de l'âme humaine ; par contre, les personnages gioniens recourent à l'errance tragique dans des espaces enclavés et villageois pour faire la même découverte et dévoiler la noirceur de la condition humaine. Alors que Jean Giono recourt aux arts du monde pour partager avec son lecteur les passions destructrices qui motivent la vilenie de l'homme, Joseph Conrad nous propose une descente aux enfers dans des espaces vraisemblables pour nous révéler la vraie nature humaine.

[424] Conrad, Joseph, *Le Cœur des ténèbres,* Paris, Le Livre de poche, 1900, p.18.

Le texte gionien se transforme, dans ses rapports incessants avec la peinture, en un « *musée imaginaire »*[425], où le lecteur est continuellement invité à aller à la découverte du sens qui se dégage de la confrontation des arts que lui impose le romancier. Les chroniques romanesques de Jean Giono exigent souvent un va-et-vient fructueux entre la peinture et le texte littéraire. *Noé*, la deuxième chronique du romancier, répond affirmativement à cette collaboration entre les deux arts. Le romancier décrit les paysages de Manosque, son village natal, en se servant des métaphores à la fois picturales et littéraires :

> C'était le paysage de Don Quichotte, le paysage qui baigne les textes de Machiavel, de Froissart, une image paradisiaque de Dante, ce que saint Bonaventure voyait en écrivant les anges[426].

En une seule phrase composée de propositions asyndétiques , le romancier nous présente un musée littéraire qui englobe presque la littérature européenne avec toutes ses différences à la fois génériques qu'historiques et géographiques. Le roman picaresque espagnol côtoie librement l'essai politique florentin ; l'un des précurseurs de la chronique comme genre, Froissart en l'occurrence, voisine un poème eschatologique du Moyen Age florentin et un traité religieux. Cette panoplie de genres littéraires se trouvent tous liés par un concept fédérateur propre à la peinture, à savoir le « *paysage* ». Cette invocation des textes anciens pour meubler l'espace manosquin stimule l'imaginaire pictural et littéraire du lecteur et met en relief la valeur considérable de l'image appelée à soutenir

[425] Malraux, André, *Le musée imaginaire,* Paris, Gallimard, 1965, p. 16 : « *Un musée imaginaire s'est ouvert, qui va pousser à l'extrême l'incomplète confrontation imposée par les vrais musées. »*
[426] Giono, Jean, *ORC III,* p.851.

le texte pour fortifier l'effet perlocutoire et les puissances de l'imagination du récepteur flâneur de l'œuvre gionienne. Le romancier se sert du figural pour remédier aux défaillances éventuelles du verbal, c'est ce qu'il semble souligner en s'interrogeant sur le pouvoir de l'un et de l'autre à créer l'effet estompé : « *est-ce qu'on imagine la noce paysanne d'après les textes ?*[427] ».

Les dernières pages de *Noé* [428] exposent manifestement une autre technique de l'écriture gionienne investie dans le cadre de la variation des procédés narratifs très présente dans les chroniques romanesques, il est question de l'Ekphrasis photographique cette fois après avoir maintes fois exploité ce procédé pictural et littéraire, autrement dit, écrire ou décrire en se basant sur un tableau réel ou inventé. La nouveauté dans ce contexte est de se baser sur une photographie, non pas seulement pour décrire de manière fantaisiste une noce paysanne, mais pour s'inspirer de cette forme d'art, la photographie, pour envisager l'écriture d'un roman que Jean Giono ne va pas achever réellement et qui devrait porter le titre de *Noces*, comme il le précise à la fin de *Noé : « En tout cas, ici finit Noé. Commencent Les Noces*[429] ». Le romancier exprime explicitement cette volonté de vouloir écrire en s'appuyant sur la photo choisie, « *J'ai tout de suite envie d'écrire de petits poèmes sur ces photos »*[430]. La poésie, la photographie, la peinture, le roman, tout se mêle harmonieusement dans le texte gionien pour faire de cette deuxième chronique, *Noé,* en

[427] Giono, Jean, *ORC III, p.847.*
[428] *Ibid*.pp.844-862.
[429] *Ibid*. 862.
[430] *Ibid*.p.844.

l'occurrence, un « *bateau-livre »,* comme il plaît à un des spécialistes[431] de Jean Giono de le nommer.

La photographie se joint à la peinture pour donner naissance à la muse de l'écriture romanesque. La photo reçue par le narrateur lui permet de se lancer dans une description des noces paysannes avec un ensemble de possibles narratifs éventuels qui lui ouvrent le champ d'un horizon romanesque à venir. Le titre ne semble pas provenir d'une circonstance purement hasardeuse puisqu'il a des connotations picturales implicites qui peuvent nous renvoyer à deux peintres qui ont influencé Jean Giono. Ce dernier nomme implicitement Giotto[432] et renvoie de même au *Cortège de noces* Jan Bruegel ou peut-être au *Repas de noce* de Breughel l'ancien déjà cité. Trois tableaux de trois peintres différents peuvent coïncider avec l'allusion picturale faite par le romancier. De la peinture sacrée de Giotto où figurent des personnages religieux, le romancier nous invite à découvrir la vie paysanne, le cortège matrimonial ou la fête nuptiale organisés par des villageois. Le divin et l'humain se réunissent en trois tableaux suggérés par la fantaisie poétique de Jean Giono.

[431] Chabot, Jacques, *Noé de Giono ou le bateau-livre,* Paris, PUF, 1990, p.18 : « *Noé dans son arche est aussi Giono dans son cabinet de travail ».*
[432] Giono, Jean, *ORC III,* p.852.

Noces de Giotto

(Fresque, H: 200 cm ; L : 185 cm, 1303)

Cortège de noces de Jan Bruegel

(Huile sur bois, H. 71,5 x l. 122cm (hors cadre), Signé et daté en bas à droite : « P.BRVEGUEL/1623 »)

C'est presque le même procédé pictural et scripturaire que choisit le romancier pour enrichir la portée thématique de son texte et varier son matériau scripturaire quand il renvoie à deux tableaux différents au moins en utilisant un item verbal évocateur et provocateur, comme c'est le cas du terme « *odalisques »*[433] qui, en plus de son sens lexicographique, peut interpeller le « *musée imaginaire »* du lecteur pour l'inciter, à l'aide de sa mémoire picturale, à se rappeler au moins de deux tableaux notoires : *Odalisque couchée* d'Ingres ou *L'odalisque* de Delacroix. Deux visions différentes d'un même sujet caractérisent ces deux tableaux que le texte gionien rend présent juste par le choix d'un lexique à connotation picturale.

Le figural et le verbal se conjuguent inlassablement dans le texte gionien pour exprimer le tragique de la condition humaine, la dimension festive des paysans ou la quête d'une forme de divertissement artistique. La peinture et les peintres occupent une place de choix dans les chroniques romanesques gioniennes au point de transformer parfois un seul paragraphe en un musée où le romancier passe en revue un ensemble de pointures artistiques qui ont marqué l'histoire de l'art occidental dans sa totalité et dans sa richesse générique, historique ou géographique. En lisant le texte gionien[434], nous nous trouvons en présence de Vinci, de Raphaël, de Giotto, …

Pourtant, le romancier ne procède pas uniquement par un effet de listing qui lui permet d'exposer sa culture artistique et d'inviter, du même coup, le lecteur à aller à la découverte de ce musée splendide, il étale aussi

[433] *Ibid*.p.750.
[434] Giono, Jean, *ORC III,* p.746.

certains procédés picturaux employés dans l'écriture romanesque, c'est le cas de la mise en abyme et de la perspective.

La mise en abyme comme technique d'écriture permet au narrateur de *Noé*[435], lors de son voyage de Manosque à Marseille, de faire le portrait de l'artiste et se doubler ainsi, à travers un récit spéculaire et autoréflexif, à travers une description qu'il opère d'un écrivain en train de travailler dans son atelier d'écriture :

> Le Jaune et le Rouge monte au premier et pousse une porte. Elle s'ouvre sur une pièce (c'est celle à la fenêtre de laquelle le linge sèche) contenant : des classeurs pleins de papiers liés en liasses et d'une table surchargée de papiers, à laquelle est assis, en train d'écrire, un homme que le contre-jour ne permet de voir autrement qu'en ombre.

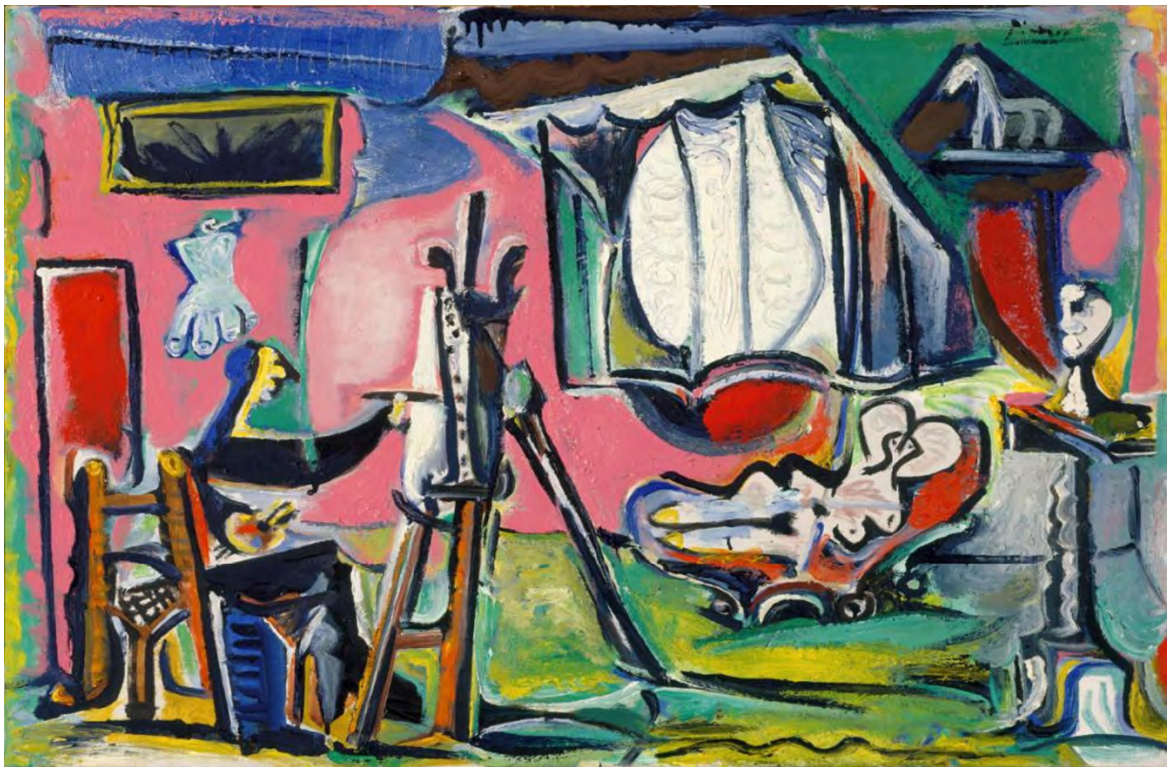
La première manifestation du miroitement scripturaire se fait à travers le nom du personnage qui peut renvoyer de loin ou de près au titre d'un des fameux romans, *Le Rouge et le Noir,* de Stendhal que Jean Giono apprécie largement en tant que romancier qui exerce sur ce dernier une grande influence, en témoigne *Le Hussard sur le toit,* un roman gionien qui partage, par intertextualité, un bon nombre de croisements avec *la Chartreuse de Parme*. Ce télescopage littéraire ne se limite pas uniquement au choix du nom du personnage, mais il se manifeste surtout par la présence du même procédé d'écriture, le cas ici de la mise en abyme,

[435] *Ibid*.p.800.

employé par Stendhal dans son roman *Le Rouge et le Noir*[436], qui porte comme sous-titre *chronique de 1830*, ce qui nous renvoie immédiatement au choix de la chronique comme genre de prédilection par Jean Giono. Le passage tiré du roman stendhalien anticipe sur le sort tragique de Julien Sorel dès son « *premier pas »* pour devenir le précepteur des deux enfants de Mme de Rênal. L'anagramme met en rapport les deux personnages, celui du fait divers, Louis Jenrel, et le personnage du roman stendhalien, Julien Sorel. Cette scène proleptique préfigure la fin de ce dernier, comme par ironie tragique, avant même d'entamer sa fonction de précepteur. Cette écriture de miroir avertit le lecteur à travers un bout de papier trouvé sur la suite malheureuse du héros stendhalien. Jean Giono, en donnant le titre modifié de ce roman de Stendhal à l'un de ses personnages, semble renvoyer indirectement au procédé de la mise en abyme qu'il pratique à sa manière. La scène gionienne nous met en présence de la figure d'un écrivain dans son atelier de travail que le narrateur n'arrive pas à mieux distinguer à cause de la technique du clair-obscur propre à la peinture. Le décor vu de la fenêtre, à travers la porte ouverte, nous renseigne sur le métier de l'homme invisible, c'est un écrivain qui peut être le double de Jean Giono, reproduit par miroitement. Le surcadrage rendu possible par la présence de la porte et de la fenêtre consolide ce procédé de la mise en abyme qui nous montre un écrivain en train de décrire un écrivain en train d'écrire. Cette technique nous rappelle l'un des tableaux de Pablo Picasso, *Le peintre et son modèle*, qui emploie le même procédé de la mise en abyme pour nous permettre de pénétrer indirectement dans l'atelier du peintre, mais aussi pour mettre l'accent sur la fonction autotélique de la

[436] Stendhal, *Le Rouge et le Noir,* Paris, Le Livre de poche, 1997, pp.34-35 : « *Julien remarqua un morceau de papier imprimé, étalé là comme pour être lu. Il y porta les yeux et vit :*
Détails de l'exécution et des derniers moments de Louis Jenrel (…) et il froissa le papier ».

peinture. L'emboîtement caractéristique de cette écriture autoréflexive se dégage à travers les divers écrans qui séparent le narrateur du sujet narré. La peinture se présente, une autre fois encore, comme un abîme profond qu'il faut creuser fortement pour sonder les mystères de l'écriture romanesque gionienne.



Le peintre et son modèle dans l'atelier de Pablo Picasso

(Huile sur toile, 64,4 x 91,5 cm, Donation Louise et Michel Leiris, 1984)

En plus de la mise en abyme mise en œuvre par Jean Giono, un autre procédé à la fois pictural et cinématographique se trouve investi par le romancier, il s'agit évidemment de la perspective comme technique figurale qui renforce l'illusion et fortifie la vraisemblance de l'écriture romanesque. Dans le cadre du même voyage, qui peut être réel ou fictif,

vu que Jean Giono ne cesse d'avertir son lecteur dès le début de *Noé*[437] sur la dimension fictive, vraie ou feinte de son écriture romanesque, le narrateur de cette œuvre passe en revue un ensemble de personnages rencontrés lors de sa flânerie. Il poursuit en guetteur ces derniers jusqu'à leur disparition de son champ de vision :

> Une fois dehors, ils installent la voiture, l'avant pointe vers le haut de cette rue Longue qui est si longue et qui monte tellement qu'elle a l'air de finir en plein ciel, dans un ciel qui, ce matin, est bleu tendre et sillonné d'escadres de nuages blancs [438].

La longueur de la rue, qui se dessine doublement par l'adjectif attribut employé et surtout par la toponymie qui lui est attribuée, justifie le recours à la notion de perspective qui permet au narrateur de passer de l'anthropos au cosmos. De la filature visuelle des personnages qui vont disparaître dans l'encombrement de la ville, le narrateur élargit son champ de vision pour peindre un ciel matinal, un espace large qui permet de fuir l'exiguïté et la promiscuité du monde humain pour voyager et s'élever vers un tableau naturel où le bleu et le blanc s'épousent parfaitement dans une symbiose cosmique de clarté et de lucidité.

Les autres chroniques romanesques sont aussi traversées par des renvois fréquents à la peinture et à la photographie. Une forme d'émulation se dresse entre les deux arts visuels, à savoir la peinture et la photographie. La netteté et la précision mécanique de la deuxième dégrade

---

[437] Giono, Jean, *ORC III,* p.611 : « *Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens, ni mes amis. Tout est faux.*
Maintenant, allons-y. ici commence Noé ».
[438] Giono, Jean, *ORC III,* p.819.

en quelque sorte la peinture figurative. La *mimesis* ou la reproduction presque fidèle du réel accorde à la photographie une place considérable, notamment au niveau des paysages et des portraits. Certes, comme tout art nouveau, la photographie se voit évincée du domaine des arts du fait que c'est plutôt la machine qui agit et non pas l'homme, comme c'est le cas de la peinture, mais l'art photographique ne cesse jusqu'aujourd'hui de réaliser des exploits artistiques et techniques de grande envergure. Cette comparaison entre peintres et photographes intéresse aussi les hommes de lettres dès le XIXème siècle, ce qui crée un débat incessant sur les apports artistiques possibles de cet art nouveau. Théophile Gautier, cité par Philippe Ortel[439], met l'accent sur les possibilités d'enregistrement et de fixation du temps que propose la photographie par rapport à la peinture et à la description littéraire. Le romancier du XIXème siècle considère, dans ce sens, que la photographie permet de reproduire certains paysages inaccessibles au romancier et au peintre en soulignant par-là, sa supériorité incontestable, c'est ce qu'il assure en notant que « *ce que ni l'écrivain, ni l'artiste ne sauraient faire, la photographie vient de l'exécuter ».* Cet ajout considérable n'échappe pas aux écrivains, poètes et romanciers, qui vont parfois jusqu'à remplacer une longue description par une photo collée à l'intérieur de leur texte romanesque, le cas de *Nadja* d'André Breton semble très significatif.

Le verbal se trouve, une autre fois encore, en situation de concurrence avec l'avènement de la photographie, c'est ce que souligne, avec insistance, Philippe Ortel[440] quand il précise que « *dire qu'un texte*

[439] Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002, pp.241-242.
[440] *Op.cit*. p.9.

« donne à voir », sur le modèle d'une photo ou d'un tableau, paraît souvent métaphorique ».

Cette concurrence, dans son sens positif de complémentarité et de dépassement de soi, s'ancre plus ou moins, dans les chroniques romanesques gioniennes. Certes, le verbal et le pictural l'emportent de loin sur le photographique, mais la présence de la photographie ne semble pas à ce point moins importante. La fin de *Noé* témoigne lucidement et indéniablement de la place de la photo comme médium essentiel dans l'expression aussi bien du tragique que dans son remède que constitue le divertissement. Tout comme la peinture, la photographie gagne ses lettres de noblesse auprès de Jean Giono, romancier qui avoisine le Nouveau Roman sans perdre de vue l'importance de la fable et de l'art de conter dans la pratique romanesque. L'une des veilleuses du corps d'Albert dans *Les Âmes fortes*[441], et dans le cadre du bavardage pour passer la nuit en attendant le lever du jour pour enterrer le cadavre, raconte l'histoire d'un jeune qui voyage pour travailler dans un pays étranger et qui envoie des photos à ses parents : « *Sur les photos tout le monde est blanc »* nous explique la veilleuse. La photographie, à l'époque, ne dispose que de deux couleurs, loin de toute précision de la physique optique et des précisons chromatiques, le blanc et le noir, ce qui semble altérer, d'une manière ou d'une autre, la vérité apportée par ce médium mimétique. Cette défaillance technique de l'absence des couleurs dans « *le vieux daguerréotype*[442] *»* est reprise par un des narrateurs multiples d'*Un roi sans divertissement* lors

[441] Giono, Jean, *ORC V, p.219.*
[442] Giono, Jean, *ORC III,* p.480.

de l'élaboration du portrait de l'une des victimes disparues sous forme d'une espérance formulée à l'aide de la structure hypothétique en disant :

> Si, à l'époque, on avait pu faire de la photographie en couleur, il est incontestable que nous pourrions voir maintenant que Delphin était construit en chair rouge, en bonne viande bourrée de sang[443].

Le portrait de la victime semble moins représentatif en l'absence de la photographie en couleur. Le verbal supplante le photographique pour compléter le portrait esquissée de la victime, le texte enrichit la photo par l'addition d'une couleur omniprésente dans la chromatique gionienne qu'est le rouge. Le textuel se donne ainsi comme un palliatif de l'expression du tragique gionien par l'insertion de la couleur du sang versé qui renvoie typiquement au sens étymologique de la cruauté qui prédomine dans les rapports humains mis en texte par les chroniques romanesques.

La place réduite de la photographie dans l'écriture gionienne est compensée par l'hégémonie de la peinture qui s'explique d'abord par la présence réelle et fictive d'un ami peintre du romancier, il s'agit de Lucien Jacques qui initie Jean Giono à l'art pictural comme le souligne Michèle Ducheny dans son ouvrage *Giono et les peintres.*[444]C'est une étude si intéressante qui retrace la présence pléthorique de la peinture dans le texte gionien et les relations multiples que le romancier entretient avec les peintres du passé et du présent. C'est dans la même référence que Michèle

[443] *Op.cit*. p.480.
[444] Ducheny, Michèle, *Giono et les peintres,* 2015 (en ligne. Consulté le 24/10/2021).

Ducheny[445] reprend cette amitié fructueuse qui lie Jean Giono et Lucien Jacques en écrivant : « *Devant un paysage, Giono pense au peintre qui pourrait le peindre ou l'avoir peint, que ce soit Lucien Jacques ou un autre ».* La peinture s'accapare ainsi la part du lion dans l'expression du sentiment tragique dans les chroniques romanesques gioniennes soit par le recours à l'Ekphrasis, à l'hypotypose, à l'art du portait parfois hâtif, ou bien par l'emprunt de certains procédés picturaux comme la mise en abyme ou la technique de la perspective.

Conclusion de la deuxième partie

L'écriture intermédiale de l'errance tragique dans les chroniques romanesques de Jean Giono nous a permis de mettre l'accent sur les diverses manifestations du tragique gionien. Ce dernier se réalise concrètement à travers l'étude lexicographique et narrative de l'errance comme cheminement incontournable vers la catastrophe et le fatum modernes. Une vision du monde que le romancier véhicule à travers la réécriture du roman picaresque à la gionienne, ce qui lui permet de retracer les divers espaces parcourus par des personnages marginaux à la recherche d'un sort inévitable. Ces personnages se trouvent ainsi projetés, volontairement ou involontairement, dans un engrenage écrasant qui passe par la démesure et finit souvent, surtout dans certaines chroniques, par la mort acceptée, recherchée, donnée ou vécue, ou tout simplement observée comme une manifestation spectaculaire de la finitude humaine. L'écriture intermédiale s'exprime, de cette manière, à travers une rencontre fascinante et foisonnante des arts temporels, comme la musique et l'écriture, avec des arts spatiaux comme la peinture. La musique se donne,

[445] *Op.cit*. p.10.

accompagnée de la danse, comme le médium artistique par excellence qui ne cesse d'influencer la pratique scripturaire gionienne qui cherche à varier ses sources et puiser sa matière et son matériau dans le médium pictural. La photographie se trouve, elle aussi, mise en œuvre et en texte en vue de trouver les diverses formes artistiques aussi bien du tragique que de son pendant pascalien, le divertissement.

Du sentiment tragique prépondérant dans la trame narrative des *Chroniques* romanesques gioniennes, nous découvrirons, dans la troisième partie de cette recherche, les ingrédients essentiels d'une écriture visuelle et cinématographique qui amène le romancier à engager son lecteur dans la quête artistique d'une sorte de divertissement à la fois verbal et iconique. La dimension ludique de la pratique scripturaire gionienne se présentera conséquemment comme un remède indispensable pour tenter de dépasser la noirceur des passions humaines ancrées dans un monde caractérisé par un dérèglement axiologique où la plupart des valeurs humaines communes se trouvent inversées et remises en cause. L'art se donne comme un motif scripturaire et philosophique capable d'aider le lecteur à mieux dépasser, momentanément au moins, la composante tragique inhérente à l'écriture gionienne.

Troisième partie : De l'écriture de la condition tragique à la quête du divertissement artistique

Introduction :

Le sentiment tragique prédomine les chroniques romanesques de Jean Giono. Le lecteur de ces œuvres découvre explicitement et implicitement une présence massive de personnages et de situations tragiques qui s'expriment à travers une écriture imprégnée intensivement par les procédés de la tragédie antique et aussi par les thèmes et les subterfuges narratifs d'un tragique moderne. Le recours à la peinture, à la sculpture, à la musique et à la danse se donne comme un choix poétique et esthétique qui renforce cette écriture du tragique gionien. Le texte se transforme souvent en un carrefour des arts temporels ou spatiaux qui meublent l'art de conter cher à Jean Giono. Pourtant, cette omniprésence du tragique ne doit pas occulter la quête incessante d'une écriture eudémonique et divertissante qui traverse les œuvres gioniennes. La recherche du bonheur par l'écriture se donne comme une constante incontestable du texte gionien qui essaie de se transformer en une écriture divertissante qui déploie des techniques scripturaires ludiques invitant le lecteur à dépasser le sentiment tragique prédominant.

Dans ce même ordre d'idées, Jean Giono ne cesse de recourir au divertissement dans son sens pascalien pour détourner le lecteur de la vision tragique hégémonique. Pour ce faire, le romancier recourt souvent à l'écriture visuelle, notamment cinématographique qui amène le lecteur à découvrir certaines voies salutaires d'une écriture du regard. C'est cette dernière qui vise à créer un plaisir du texte ancré dans la pratique scripturaire du romancier. L'écriture se transforme en jeu à multiples facettes qui interpelle d'abord la présence d'esprit du lecteur et le rapproche de la figure du joueur qui traverse un bon nombre des

Chroniques romanesques. En plus de cette présence indéniable du jeu comme enjeu de l'écriture, le romancier se sert d'un réalisme magique pour séduire et fasciner son lecteur appelé à savourer ce monde fictif et inventé que lui sert Jean Giono à travers un pacte de lecture où le mensonge littéraire l'emporte sur la vraisemblance romanesque. L'errance tragique se voit détournée vers une errance scripturaire et parfois dédaléenne qui invite le lecteur à se transformer en déchiffreur et décrypteur d'un divertissement encodé qu'il doit déceler pour mieux s'ensorceler et dévoiler les secrets d'une œuvre d'art totale, *ars magna,* que lui propose le romancier à travers son art du roman.

Dans cette troisième partie, nous essayerons de détecter les cheminements multiples d'une écriture visuelle et cinématographique qui se fonde sur une conception pascalienne du divertissement artistique et sur une quête épicurienne d'un bonheur scripturaire. Pour ce faire, nous serons amené dans un premier chapitre à définir le divertissement comme visée philosophique de l'écriture gionienne, avant de s'arrêter sur les mécanismes d'une écriture visuelle qui se sert de la spectacularisation comme démarche pour engendrer une forme de bonheur amplement recherchée par l'art romanesque de Jean Giono.

Chapitre 1 : Le cinéma comme forme de divertissement dans *Les Chroniques* romanesques gioniennes

Introduction

Le divertissement se donne comme un thème constant des chroniques romanesques gioniennes. Jean Giono essaie d'explorer toutes les formes possibles de ce thème philosophique pour transformer ses écrits en un spectacle qui offre au lecteur les divers outils qui peuvent éveiller ses sentiments et parfois ses réactions. Il exploite, dans ce sens, certaines techniques scripturaires et artistiques, thématiques et formelles, pour mieux attirer, voire détourner, l'attention du lecteur sur un ensemble d'évènements qui influencent automatiquement sa vision du monde. L'intérêt pour le cinéma comme spectacle fait d'images et/ou de sons, montés et mixés, trouve sa justification ainsi dans l'œuvre romanesque gionienne. Le cinéma, comme forme de divertissement, recourt à la magie des couleurs et des formes en mouvement et à la possibilité enivrante des sons pour se présenter comme l'une des formes de divertissement les plus invincibles. Cela dit, la présence du cinéma dans l'œuvre romanesque gionienne est presque une nécessité incontestable vu la nature divertissante de cet art tardif et forain.

Pourtant, cette présence du cinéma considérée largement comme évidente dans les récits d'un explorateur du divertissement ne semble pas passer sans intriguer aussi bien le romancier que le lecteur. En effet, le premier entretient des rapports problématiques avec le cinéma comme spectacle et forme artistique. Entre rejet et acceptation, amour et adversité, Jean Giono oscille entre des prises de positions parfois contradictoires. Malgré ces positions instables vis-à-vis du 7ème Art, les techniques

cinématographiques imprègnent incontestablement la pratique scripturaire gionienne qui vise essentiellement à véhiculer une vision du monde eudémonique bâtie sur les ruines de la condition humaine tragique.

1-1 Jean Giono et le cinéma

L'image du « *voyageur immobile* »[446] que Jean Giono se fait de lui-même le rapproche, de manière métaphorique, du spectateur du cinéma. Le romancier se définit implicitement et indirectement comme un cinéphile qui parcourt le monde à travers la magie de l'écran et de l'icône en général. Ce rapprochement métaphorique recèle des relations intimes et parfois paradoxales entre le romancier et le cinéma puisque Jean Giono exprime cet attachement à la fois affectif et cognitif à travers un ensemble de réflexions et de pratiques qui jalonnent la vie et l'œuvre du romancier. En effet dans son *Journal*[447]*,*ce dernier souligne, avec force, que la littérature, la philosophie et le cinéma peuvent partager des liens d'entente fructueux, notamment en prenant l'exemple de *La Nausée* de Jean-Paul Sartre :

> De plus en plus persuadé qu'on pourrait faire quelque chose de nouveau et de fantastique au cinéma avec *La Nausée* de Sartre. J'entends par nouveau une rupture complète avec tout ce qui existe déjà au cinéma dans le sens fantastique et poétique.

Jean Giono ne se présente pas ici uniquement comme cinéphile attiré par la magie émouvante des images en mouvement, mais beaucoup

[446] Giono, Jean, *Journal, poèmes, essais,* édition publiée sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 417.
[447] *Ibid*.pp.328-329.

plus, comme critique et théoricien du cinéma qui essaie de renouveler et d'innover dans le domaine des techniques cinématographiques, ou au moins dans leur adaptation au champ littéraire[448]. Le romancier insiste, dans ce sens, sur l'innovation de la poétique et de l'esthétique du cinéma en proposant une certaine lecture cinématographique, voire une sorte de scénarisation, de la scène du café plein et vide à la fois qui marque le déroulement narratif et la conception philosophique de *La Nausée* de Sartre. Dans ce sens, Jean Giono s'intéresse aux techniques du ralenti et de l'accéléré que le réalisateur du roman sartrien peut mettre en œuvre pour mieux exprimer les actions de Roquentin décrites par le romancier en constatant qu'on peut « *se servir du ralenti, faire courir l'acteur et ralentir la projection de ses gestes jusqu'au moment où il entre au café Mably et s'aperçoit que la café est vide [449]».* Ces remarques techniques qui relèvent de *« l'Art du cinéma [450]»*, selon Jean Giono, montrent l'intérêt que porte le romancier pour le passage qui s'effectue entre le roman et le cinéma et les variations possibles qui doivent accompagner toute adaptation cinématographique d'une œuvre littéraire. Cette prise de conscience des différences scripturaires et scénaristiques qui marquent le passage d'un médium textuel à un autre cinématographique révèle

---

[448] Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p.211 : « *Comme beaucoup d'écrivains de sa génération, Giono s'est passionné pour le cinéma. Mais il est l'un des rares à ne pas avoir renoncé en chemin au désir de mettre au service de son imaginaire ce nouvel outil de récit et de création d'images ».*

[449] Giono, Jean, *Journal, poèmes, essais,* édition publiée sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 329.

[450] *Ibid*.p.329.

manifestement la place du cinéma, et de l'intermédialité en général, dans la réflexion et la pratique romanesque de Jean Giono.

Cinéma, littérature et philosophie du tragique semblent constituer un des centres d'intérêt du romancier. C'est dans ce sens que Dominique Chateau[451]élabore la problématique suivante :« *Il reste à savoir comment le cinéma dans sa forme « normale » peut ambitionner de receler une teneur philosophique ».* L'auteur met l'accent ainsi sur les techniques cinématographiques qui sont susceptibles de faciliter le passage de la philosophie vers le cinéma, notamment si nous considérons que ce dernier est d'abord donné comme un art plus ou moins populaire qui vise à divertir par l'image mouvante et surtout d'atteindre un large public qui n'est pas automatiquement attiré par les problématiques philosophiques. Le cinéma doit, selon le même auteur, innover ses techniques d'expression pour les adapter le plus que possible à la profondeur de la réflexion philosophique. Le thème du divertissement au sens gionien, inspiré par la philosophie pascalienne, trouve sa justification dans ce genre de problématiques que dévoilent les rapports dangereux et tortueux possibles entre le cinéma et la philosophie.

Ces rapports sont ainsi exposés par Dominique Château qui pose un ensemble de questions qui meublent son livre quand il s'interroge sur la nature de cette relation énigmatique éventuelle qui doit unir les deux modes d'expression : « *Si le film est philosophique par le sujet qu'il traite ou par la manière de le traiter »*[452] . Ce questionnement d'ordre méthodologique se focalise sur deux composantes essentielles, voire traditionnelles, de tout médium artistique qui tente de s'aventurer dans le

[451] Château, Dominique, *Cinéma et philosophie,* Paris, Armand colin, 2009, p.16
[452] Château, Dominique, Cinéma *et philosophie,* Paris, Armand colin, 2009. p.21

champ miné de la philosophie. Il est question ici de ce mariage heureux ou malheureux envisagé entre la forme et le contenu, le « *sujet* » et « la *manière* », pour reprendre les deux termes clés de la réflexion de Dominique Château. Autrement dit, ce dernier semble scinder le médium cinématographique, dans ses rapports avec la philosophie, en deux parties presque clivées et irréconciliables que constituent la forme et le fond. Ce qui définit la gageure philosophique d'un film se trouve bifurqué entre une thématique philosophique exploitable en termes de narration filmique à travers des personnages porteurs d'une vision du monde et exprimant, à travers leurs dialogues, des idées purement philosophiques et une vision esthétique et poétique capable de receler, à travers des techniques appropriées, le traitement adéquat de cette tendance philosophique. Cette bifurcation demeure quand même illusoire puisque tout mode d'expression est appelé à trouver, parfois comme par sérendipité, les moyens idoines pour exprimer l'idée entonnée.

Le cinéma est-il donc capable d'exprimer la profondeur des idées philosophiques tout comme la littérature ? Autrement dit, le cinéma possède-t-il les moyens techniques, stylistiques et esthétiques pour être à la hauteur des idées philosophiques qu'il tente souvent de véhiculer ? « *Le cinéma serait-il un médium particulièrement apte à porter la philosophie ?* [453]» s'interroge toujours le même auteur. La réponse à ces différentes questions ne semble pas évidente. Cette réponse constitue nécessairement un objet de controverse. Dominique Château fait un balayage plus ou moins réduit, voire concis, des diverses propositions dont celle de Walter Benjamin pour qui :

[453] *Ibid*.p.27.

> le cinéma prendrait le relais de la tradition, les futurs génies de l'art devant être des cinéastes, et non plus des écrivains, des peintres ou des musiciens, les mythes et les héros devant désormais apparaître dans les films, non plus dans les textes, les tableaux et les pièces musicales. [454]

Cette priorité donnée au cinéma pour restituer et mettre en images des idées philosophiques émane peut-être des caractéristiques techniques qui lui sont inhérentes. Commençons d'abord par dire que la découverte du cinéma vers la fin du XIXème siècle lui permet, en plus de son classement en tant que 7eme Art, de tendre à être un art global. De cette manière, il peut réussir à trouver une certaine symbiose entre les autres arts et les autres champs de la culture qui l'ont précédé, notamment la peinture, la musique, le théâtre, le chant, la littérature, la philosophie, etc. En plus, les moyens techniques dont le cinéma dispose, le son et l'image, pour ne citer que deux parmi d'autres, doivent lui faciliter la tâche pour être au niveau des attentes du spectateur d'aujourd'hui.

La littérature, la philosophie et le cinéma partagent ainsi ce penchant vers la représentation du tragique, du mal et de toute la panoplie des thèmes philosophiques de la condition humaine, parfois dans une ambiance de jalousie et de concurrence, et d'autres fois, dans une ambiance d'entente et de complémentarité. L'adaptation des œuvres littéraires est une activité prédominante dès la naissance du cinéma, l'histoire de ce dernier en témoigne, mais l'adaptation d'œuvres philosophiques demeure un rêve rarement réalisable selon les constats de Dominique Château. Pourtant, le travail qui a été davantage entrepris est

[454] *Ibid*.p.47

celui de l'adaptation des thèmes philosophiques au cinéma à travers la médiation de la littérature, comme c'est le cas de deux des chroniques qui composent notre corpus, *Un roi sans divertissement* et *Les Âmes fortes* de Giono adaptées au cinéma, respectivement, par François Leterrier, en 1963 et Raoul Ruiz en 2001. Ce passage de l'écrit à l'écran de l'œuvre gionienne s'enracine dans la passion qu'exprime le romancier pour le 7ème Art dès son enfance comme le soulignent, de manière détaillée, les auteurs du *Dictionnaire Giono*[455] *:*

> Comme beaucoup d'écrivains de sa génération, Giono s'est passionné pour le cinéma. Mais il est l'un des rares à ne pas avoir renoncé en chemin au désir de mettre au service de son imaginaire ce nouvel outil de récit et de création d'images. Enfant, Giono découvre la magie des photographies animées à l'occasion de projections foraines données dans une épicerie de Manosque. De ce jour, le cinéma devient son spectacle favori.

Ce propos génésiaque retrace méticuleusement les rapports qu'entretient Jean Giono avec le cinéma, des rapports qui datent de l'enfance du romancier et qui semblent l'accompagner jusqu'à la fin de sa vie. L'enfance du romancier se voit et se vit ainsi comme une expérience cinématographique qui s'enracine dès ses premiers contacts avec le monde de l'image et du regard en général. Le concept de l'image en mouvement imprègne le romancier dès son enfance à travers ces « *photographies animées »* qui ne peuvent qu'émerveiller ses premiers contacts avec le monde. Il est donc question d'une passion enfantine qui provoque un amour presque inconditionnel et sempiternel du cinéma dès la première

[455] Sacotte, Mireille et Laurichesse, Jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp.211-214.

enfance de ce 7ème Art. Une date fatale et hasardeuse semble mettre en rapport deux naissances simultanées : celle du cinéma, dans le sens large du terme, en 1895 avec l'expérience des Frères Lumières, et celle de Jean Giono. Le romancier et le cinéma semblent partager une même enfance.

Jean Giono est l'un des romanciers qui a fait l'expérience du cinéma en plus de son écriture du roman. Le passage d'une écriture à l'autre n'est pas toujours une tâche aisée, il ne cesse de révéler des débats, des controverses et des défis à relever pour réaliser cette transposition du roman au cinéma. Dans ce sens, Dominique Château tente de résoudre le problème en écrivant :

> D'une certaine façon, le strabisme du scénario, un œil tourné vers l'écrit, l'autre vers le film, nous dispense de demander, comme le recommandent les gardiens de la spécificité, si le film est capable en tant que film de receler les mêmes trésors philosophiques que le roman [456].

Ce constat essaie de trouver dans la composition du film lui-même la solution. Ce dernier est à la fois un texte écrit et dit, et en plus une série d'images en mouvement. Cette ossature naturelle au film lui permet, selon l'auteur, d'être capable de véhiculer tous les messages et toutes les pensées, y compris les idées philosophiques. La comparaison du film et du roman dans cette citation accorde certes une certaine supériorité au texte écrit mais sans pour autant dénier la capacité du support filmique. Giono manifeste dans ce cadre une position souvent ambigüe.

[456] Château, Dominique, *Cinéma et philosophie,* Paris, Armand Colin, 2009, p.24

Jacques Meny[457] essaye d'examiner ces rapports ambigus, en quelque sorte, qu'entretient Giono avec le cinéma. Ces rapports sont problématiques et reprennent d'une manière ou d'une autre les positions de l'auteur concernant l'introduction de la machine dans la vie de l'homme en général. C'est dans le même ordre d'idées que Jeanne-Marie Clerc[458]écrit :

> La machine est l'instrument de l'éloignement de l'homme qui perd ainsi ses racines profondes au profit d'une rationalité abstraite qui le dépersonnalise. Pourtant, une machine semble trouver grâce aux yeux de Giono : la caméra .

Ce propos de Clerc met l'accent sur cette position double de Giono envers la machine, d'une part il y a un rejet de tout ce qui éloigne l'homme de sa nature et, d'autre part, il y a cette unique machine à laquelle Giono semble faire confiance, la caméra en l'occurrence. Il faut souligner cependant que cette affirmation de Clerc n'est pas tellement partagée. Jacques Meny rapporte dans ce sens des propos de Giono lui-même qui annonce que :

> Le cinéma est très loin de moi. Ce n'est pas un art. Pour qui sait écrire (et sait ce que c'est que d'écrire), la caméra est l'instrument le plus gauche et le plus gourd qui soit ; exprimer une subtilité avec cet instrument est toujours un travail de gymnastique et d'homme-serpent [459].

---

[457]Meny, Jacques, Jean *Giono et le cinéma,* Paris, Ramsay, coll. « Poche-Cinéma », 1990.

[458] Clerc Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans, 1985, p.113*

[459]Meny, Jacques, Je*an Giono et le cinéma,* Paris, Ramsay, coll « poche-cinéma », 1990, p27

Cette prise de position est due, semble-t-il, aux premières écritures romanesques de Giono puisqu'il affirme que « *Confier une idée poétique à la technique me paraît une absurdité »*[460]. Cette assertion de Giono ne peut qu'accentuer les problèmes posés et débattus par l'adaptation des œuvres littéraires au cinéma. Le cas de Giono et des adaptations réalisées à partir de ces films, dont celle de Raoul Ruiz des Â*mes fortes,* semble un cas périlleux. Le romancier en question se démarque, avec quelques autres écrivains, par le fait d'avoir fait des expériences dans le domaine du cinéma.

Ces expériences cinématographiques de Giono sont reprises d'une manière concise par Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud- Macaire[461]. Ces deux auteurs notent d'abord que « *Giono s'était essayé à la pratique cinématographique dès 1937, l'année même du tournage de « Regain » par Pagnol ».*

Les premières transpositions des œuvres de Giono au cinéma sont réalisées par Marcel Pagnol. Ce travail fait sous la direction et l'observation de Giono même finit par amener ce dernier à remettre en cause ces adaptations pour entreprendre une expérience personnelle. Un trajet repris par Jeanne-Marie Clerc qui écrit :

> Un an après la parution de **Triomphe de la vie**, Giono rédige sa première adaptation véritable, celle de son roman **Le Chant du monde**, publié huit ans plutôt .[462]

Le romancier, mécontent du travail de transposition cinématographique effectué par Marcel Pagnol, essaie de s'aventurer lui-

---

[460] Giono, Jean, *Journal de tournage du film « un roi sans divertissement » in Bulletin de l'association des amis de Jean Giono, Manosque, 1979, n°11. P72*

[461] Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire,* Paris, klincksieck, 2004, p 66

[462] Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire,* Paris, klincksieck, 2004, p.69.

même dans la pratique du cinéma et tente de s'engager dans l'adaptation cinématographique de ses propres œuvres. Ce va-et-vient entre le cinéma et la littérature ne se réalise pas sans conséquences. En effet, l'apport esthétique et poétique de ce croisement intermédial se manifeste conséquemment et incontestablement sur l'écriture romanesque gionienne. C'est ce que confirment Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud-Macaire en soulignant qu' :

> On peut noter la coïncidence chronologique qui unit, à quelques années près, l'intérêt de Giono pour la réalisation cinématographique et l'orientation nouvelle de son écriture romanesque[463] .

Ce constat montre un rapport certain entre l'intérêt que porte Giono pour le cinéma et l'évolution réalisée au niveau de son écriture romanesque. Les expériences scénaristiques du romancier et ses tentatives de se mettre derrière la caméra semblent influencer l'évolution et les changements qui se produisent au niveau de l'écriture des chroniques romanesques de Jean Giono et de toutes les œuvres qui font partie de ce qui est souvent considéré comme la « deuxième manière », c'est-à-dire toute l'œuvre romanesque de l'après-guerre. Certes, ce n'est pas le seul critère qui doit expliquer les choix romanesques de Giono dans les « chroniques » ou dans « le cycle du hussard », toutefois la révélation du cinéma peut, quand même, être considérée comme un élément fondateur de la nouvelle vision gionienne de l'écriture romanesque.

Giono entretient ainsi des rapports paradoxaux avec le cinéma. C'est un art qu'il conteste d'abord puisqu'il le considère comme un art qui est loin de lui. Par la suite, il passe à la critique de l'adaptation faite

[463] *Ibid*.p.69.

par Pagnol du roman *Regain* pour choisir enfin de se mettre à l'œuvre à travers la réalisation de son film *Crésus,* l'adaptation de son roman *un roi sans divertissement* et même la transposition de certaines œuvres étrangères, notamment *Platero y yo.* Ce cheminement est repris par Jeanne-Marie Clerc :

> Du **Chant du monde** au **roi sans divertissement**, film effectivement tourné par Leterrier en 1963 sur le scénario adapté de sa chronique par Giono lui-même, s'écoulent une vingtaine d'années durant lesquelles ses collaborations plus ou moins directes au 7eme Art se multiplient, allant de scénarios originaux comme **L'eau vive** ou **La Duchesse** à l'adaptation d'œuvres étrangères comme **Platero y yo** de Jiménez, en passant par la réalisation que fut **Crésus**. [464]

Ce parcours repris brièvement par les deux critiques retrace minutieusement les rapports entretenus et enrichissants entre Jean Giono et le cinéma. De la réalisation de *Crésus* à la participation active en termes de scénario et d'accompagnement technique d'*Un roi sans divertissement* et en passant par les diverses expériences cinématographiques entreprises tout au long d'une vie littéraire et cinématographique, Jean Giono exprime une passion remarquable pour le 7ème Art, ce qui ne peut qu'influencer automatiquement son écriture romanesque et enrichir une pratique scripturaire visuelle qui fait du regard un des motifs omniprésents et déterminants de l'œuvre gionienne en général, et des chroniques romanesques en particulier.

---

[464]Clerc, Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans, 1985, édition klincksieck, p.114.*

Ce qui motive ce télescopage entre cinéma et littérature chez Jean Giono, en plus de la passion et de la découverte de ce mode d'expression visuel que constitue l'image-son, c'est aussi et surtout la nature et la composante ludique et, par conséquent, divertissante de la pratique cinématographique. Francis Vanoye atteste cette dimension ludique de l'art cinématographique en essayant de définir l'adaptation qu'elle considère de prime abord comme un jeu[465].

1-2 La dimension ludique et eudémonique des *Chroniques* romanesques de Jean Giono : de l'écrit à l'écran.

Deux chroniques romanesques, *Un roi sans divertissement* et *Les Âmes fortes*, ont subi ce passage de l'écrit à l'écran. La première chronique occupe dans ce sens une place plus ou moins spécifique. Au niveau de la production romanesque, elle constitue chronologiquement parlant le premier récit qui ouvre ce cycle des chroniques. Le choix de la chronique comme genre hérité du Moyen Âge et du cycle romanesque comme mode d'écriture qui meuble l'histoire de la littérature française trouve sa réalisation dans cette première chronique romanesque de Jean Giono. Ce choix esthétique permet au romancier d'opérer des changements indéniables aussi bien au niveau des thèmes traités qu'au niveau des techniques romanesques et des visions philosophiques mises en œuvre. La spécificité de cette première chronique, au niveau de l'adaptation cinématographique cette fois, se manifeste dans la participation effective du romancier dans l'élaboration et la réalisation de l'œuvre en question. Le générique du film *Un roi sans divertissement* atteste cette présence et cette collaboration du romancier comme le montre le photogramme ci-dessous :

[465] Vanoye, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma, formes, usages, problèmes,* Paris, Armand Colin, 2011, p. 53.

Le générique du film confirme cette collaboration fructueuse entre le romancier et le réalisateur François Leterrier. Le romancier se charge de l'adaptation des dialogues et assure ce passage du textuel à l'écranique. La réécriture cinématographique (scénario, dialogue et mise en scène) de la première chronique sous la direction du romancier lui permet d'opérer les changements essentiels pour réussir le travail d'adaptation et d'observer , en quelque sorte, les modifications et le degré de fidélité acceptables pour ne pas trahir la pensée du roman adapté. *Un roi sans divertissement* se donne ainsi comme étant l'unique, à notre connaissance, chronique romanesque, et non pas l'unique œuvre, réalisée avec la participation du romancier scénariste.

Le romancier ne se limite pas à cette activité scénaristique de sa première chronique, le générique du film montre une fois encore que Jean Giono intervient aussi dans la production :

La présence du romancier sur le plateau de tournage du film met l'accent sur son engagement total et sa responsabilité assumée pleinement dans ce passage de l'écrit à l'écran de sa première chronique. Cet investissement dans le sens large du terme amène les auteurs du *Dictionnaire Giono* à considérer *Un roi sans divertissement* comme étant « *l'œuvre majeure de la filmographie gionienne. Mais son échec commercial met un terme à la production d'autres films dont rêvait Giono*[466] *».* Cette première chronique gionienne adaptée au cinéma constitue ainsi « *l'œuvre majeure de la filmographie gionienne ».*

L'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma rencontre sûrement un bon nombre de difficultés techniques et thématiques vu la différence matérielle et expressive des deux supports filmique et textuel. Francis Vanoye résume la définition de l'adaptation en précisant qu'elle est :

> Une activité, une opération qui consiste à se saisir d'un objet préexistant, la plupart du temps élaboré par quelqu'un d'autre, pour lui faire subir un certain nombre

[466] Sacotte, Mireille et Laurichesse, Jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, p.214.

de transformations aboutissant à la constitution d'un autre objet[467].

L'adaptateur « se saisit », s'empare et prend en possession un texte littéraire généralement pour lui appliquer un ensemble de modifications et de transformations parfois thématiques et techniques en vue de l'adapter aux exigences du support filmique. Le réalisateur s'approprie en quelque sorte le textuel pour le subjuguer aux divers changements que lui imposent le support cible et sa propre interprétation du texte littéraire adapté . Il est donc question d'appropriation et de possession, ce qui risque souvent de modifier largement les composantes essentielles de la matière textuelle travaillée et façonnée selon la volonté du réalisateur qui peut aller jusqu'à supprimer parfois la visée principale, philosophique soit-elle, esthétique ou poétique, de l'œuvre adaptée. La question de la liberté et des choix propres au réalisateur se trouvent capables de métamorphoser une œuvre littéraire jusqu'au point de lui faire perdre ses qualités identitaires génériques et thématiques. L'adaptation frôle souvent la trahison de l'esprit et de la quintessence de l'œuvre littéraire. Cette trahison possible, voire parfois obligatoire, ne dépend pas uniquement de la liberté du réalisateur, mais ce dernier se trouve lui aussi dépassé par les contraintes d'ordre matérielles ou autres qui peuvent l'empêcher de traduire exactement la teneur et la portée de l'œuvre adaptée. Entre trahison et fidélité, liberté et déterminisme technique, l'adaptation d'une œuvre littéraire au cinéma est souvent objet de controverse et de débat acharné entre le romancier ou le dramaturge d'une part et le cinéaste ou le scénariste d'une autre part.

[467] Vanoye, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma, formes, usages, problèmes,* Paris, Armand Colin, 2011, p. 54.

Ce voisinage dangereux et miné entre littérature et cinéma par la voie de l'adaptation trouve son expression la plus critique aussi au niveau de la réception d'une œuvre cinématographique tirée d'un texte littéraire, notamment quand il s'agit d'un chef-d'œuvre amplement connu et largement lu par un grand nombre de spectateurs. La comparaison est souvent la règle commune qui provoque les réactions des lecteurs spectateurs. Le décalage est constaté manifestement selon les tendances littéraires ou cinématographiques du récepteur. Jean Cléder reprend globalement ces problématiques dès l'introduction de son ouvrage critique réservé à la généalogie et à l'archéologie des rapports délicats et épineux qu'entretiennent le texte et l'image dès la nuit des temps. Jean Cléder avance que

> les études cinématographiques s'écartent le plus possible du voisinage de la littérature (…) tandis que les études littéraires continuent de regarder le cinéma avec une condescendance marquée[468] .

Ce ne sont pas uniquement la littérature et le cinéma en tant que pratiques qui tentent de marquer des distances remarquables et d'éviter le plus que possible tout frôlement possible, la critique et les études cinématographiques et littéraires se trouvent aussi contaminées par ce voisinage pernicieux et dispendieux. Le regard arrogant et hautain des critiques littéraires vis-à-vis du 7ème Art émane essentiellement, selon Jean Cléder, d'une « *sorte de complexe d'infériorité du cinéma à l'égard de la littérature*[469] *».* Une vision condescendante qui rabaisse le cinéma au rang d'un mode d'expression « *d'origine tardive, roturière et analphabète*[470] *».*

[468] Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives,* Paris, Armand Colin, 2012, p.3.
[469] Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives,* Paris, Armand Colin, 2012, p.4.
[470] *Ibid*.p.4.

La littérature se donne conséquemment comme un art qui possède ses lettres de noblesse incontestables et presque inhérentes, ce qui génère ce complexe qui exprime, selon Jeanne-Marie Clerc, une sorte de « *discrédit culturel* [471]*».* Le cinéma est considéré dans ce sens comme une forme de divertissement populaire et oisive qui ne peut pas s'élever au rang des genres littéraires nobles comme c'est le cas du théâtre, la tragédie spécialement, et de l'opéra. Ces *a priori* dénigrants influent négativement, selon Jean Cléder,[472] sur les entrelacs plausibles et fructueux reliant le cinéma et la littérature, ce qui incite les critiques des deux arts à se méfier souvent des passerelles qui s'engagent et s'instaurent entre romanciers cinéastes et cinéastes romanciers.

Jean Giono se trouve, lors de l'adaptation d'*Un roi sans divertissement,* dans une position plus ou moins différente. Le romancier de l'œuvre adaptée assure lui-même l'adaptation de son propre texte au cinéma, ce qui doit normalement passer sans embûches ; pourtant, cet échec du film peut constituer un certain démenti et aggrave, une autre fois de plus, les difficultés rencontrées souvent lors de toute transposition d'un médium textuel vers un autre médium cinématographique. Il est vrai que l'échec commercial du film ne doit pas dépendre uniquement de l'adaptation et des contraintes techniques et intersémiotiques puisque d'autres facteurs peuvent automatiquement intervenir dans le sort réservé à l'œuvre adaptée.

---

[471] Clerc, Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture,* Berne, Éditions Peter Lang, 1984, pp.32-33 : « *Le cinéma est donc le divertissement sans conséquence de celui qui n'a rien de mieux à faire. Il est un pis-aller plus ou moins implicitement honteux dont se satisfont les oisifs ou les malheureux ».*

[472] Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives,* Paris, Armand Colin, 2012, p.3 : « *la critique accueille avec la plus grande méfiance la production des écrivains qui se mettent à faire du cinéma (et inversement), tandis que l'adaptation cinématographique des œuvres littéraires continue de provoquer des discussions dont les termes et les enjeux n'ont guère évolué depuis le milieu des années cinquante ».*

L'adaptation, comme le souligne Francis Vanoye, est aussi intimement liée à une activité ludique qui peut générer une certaine forme de divertissement autre que celle que propose le support textuel. Le critique précise que l'adaptation fait partie de ces jeux qui développent « *des capacités (s'inscrivant dans la relation avec d'autres joueurs, porteurs d'enjeux)* [473] ». L'intervention d'autres joueurs et d'autres enjeux dans l'opération de l'adaptation semble obligatoirement influencer ce passage d'un mode d'expression vers un autre. Ce qui nous retient dans ce propos, c'est d'abord cette dimension ludique, ce qui ne signifie pas obligatoirement que le cinéma se positionne dans un rang inférieur par rapport aux autres arts, et par suite divertissante, de l'adaptation cinématographique. L'étude comparative du thème du divertissement au sens gionien dans le texte et dans le film peut nous permettre de mieux cerner certaines problématiques que pose l'adaptation d'une œuvre littéraire de nature philosophique comme c'est le cas d'*Un roi sans divertissement.*

L'ordre chronologique des événements constitue la première modification majeure que nous pouvons remarquer lors de la lecture de la chronique romanesque gionienne et du visionnement du film. Le médium textuel commence par présenter Frédéric II, un des personnages qui ne figure pas dans le film malgré son importance dans la chronique gionienne. C'est le premier personnage qui découvre le meurtrier des victimes paysannes et qui se charge de le poursuivre jusqu'à Chichiliane avant de revenir informer Langlois, chargé de l'enquête[474]. Ce schéma disparait du film et se trouve remplacé par un autre subterfuge narratif qui

[473] Vanoye, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma, formes, usages, problèmes,* Paris, Armand Colin, 2011, p. 54.
[474] Giono, Jean, *ORC III,* pp.487-497.

accorde à Langlois, le personnage principal de la chronique, le rôle de découvrir, poursuivre et exécuter M.V, le tueur en série des villageois disparus. L'effacement de Frédéric II dans le film est supplanté par l'intelligence de Langlois qui réussit à comprendre l'énigme de la disparition des villageois à travers l'observation d'un candélabre. (Voir photogramme 1 ci-dessous).

Cette observation de l'enquêteur perspicace lui permet de mettre en parallèle le lustre et le hêtre où le tueur M.V cache ses victimes après l'étranglement. La forme géométrique des deux objets facilite le rapprochement effectué. Soulignons de passage que l'un des sens lexicographiques du candélabre renvoie à un arbre ou un arbuste. Les deux indices lexicographique et iconique renforcent l'hypothèse de Langlois et se donne comme une sorte d'aparté adressé au spectateur pour mieux accompagner les investigations de l'enquêteur.

Photogramme 1 : Langlois observant le lustre (55mn).

L'éblouissement de Langlois est manifeste à travers le recours au plan rapproché[475] qui permet de mettre l'objet observé et l'observateur sur le même plan et invite ce dernier par « *l'association des idées*[476] » à déchiffrer le mystère des disparitions.

Ce déchiffrement du passé se trouve aligné sur le même plan avec une certaine vision du futur. L'enquêteur visionnaire envisage le meurtre suivant avant qu'il se reproduise comme le montre le photogramme 2. Langlois dégage une grive contenue dans le candélabre, on frappe à la porte du café, une petite fille fait son apparition dans l'arrière-plan : trois plans successifs où le bruitage et l'image se combinent pour créer l'effet attendu aussi bien de la part l'enquêteur que du spectateur. La disparition de la petite pour s'ajouter au nombre des victimes de M.V confirme les présages de Langlois.

[475] Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage filmé,* Paris, Armand Colin, 2019, pp.62-63.

[476] Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967, pp.36-38 : « *Terme emprunté à l'associationnisme et désignant toute liaison entre deux ou plusieurs éléments psychiques dont la série constitue une chaîne associative ».*

Photogramme 2 : l'enquêteur visionnaire (55mn51s).

Le parallélisme mis entre la petite fille et la grive, en témoignent la posture des personnages et le choix des couleurs, accentué par le regard de Langlois anticipe sur le sort de la prochaine victime. Cette sagacité analytique de l'enquêteur ne lui permet pas pourtant de sauver la vie de l'enfant victime. Le retard mis lors du passage de la théorie à sa mise en œuvre par Langlois peut s'expliquer, dans un certain sens, par une certaine reconnaissance anticipée de l'enquêteur dans la figure du criminel. Autrement dit, Langlois trouve-t-il lui aussi un certain divertissement dans le meurtre à venir de la petite fille tout comme le meurtrir M.V qui ne commet ses crimes que pour le plaisir de voir du sang sur la neige ?

La séquence de la découverte des victimes, du meurtrier et du hêtre (57mn25s➔1h04mn03s) , transformé en cimetière, peut renforcer cette reconnaissance dans la peau du meurtrier contractée par Langlois,

notamment après avoir exécuté M.V, le loup, et l'oie avant de se suicider à la fin film :

Photogramme 3 : le hêtre transformé en cimetière (1h00mn00s).

Langlois semble se découvrir en découvrant le criminel. Le hêtre se transforme en une boîte de Pandore ouverte par l'enquêteur qui se métamorphose, au moins sur le plan fantasmagorique en meurtrir prochain. Il monte et s'élève pour dévoiler le mystère et l'atrocité des crimes perpétrés par M.V, mais, en réalité, cette élévation n'est que le début de la chute et de l'effondrement dans l'abîme du désir du sang. Sa situation nous rappelle le rapprochement qu'instaure Nietzsche entre l'arbre et l'homme[477], tout mouvement vertical et transcendant se métamorphose en une chute libre qui enfonce profondément Langlois dans le désir vorace du sang qu'il considère, tout comme M.V, comme une sorte

[477] Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Livre de Poche, 1983, p.57 : « *Mais il en va de l'homme comme de l'arbre. Plus il veut s'élever vers les hauteurs et la clarté, plus ses racines plongent dans la terre, vers le bas, dans les ténèbres et les profondeurs, -dans le mal ».*

de divertissement inégalable. Cette soif du sang contractée par l'enquêteur le transforme radicalement en projet latent de meurtrier. Il devient après le meurtre de M.V comme ce « *criminel blême »* que décrit Nietzsche et qui éprouve le même désir effréné pour le sang, « *c'est du sang que son âme voulait et non du butin : il avait soif du bonheur du couteau*[478] *».* Le justicier Langlois, comme hypnotisé par le regard sidérant et perforant de M.V lors de leurs rencontres, se voit en voie de transfiguration graduelle mais accélérée vers son travestissement final en meurtrier fatal. Les scènes du sang sur la neige pullulent dans le film comme dans le roman et décrivent ainsi cette progression aliénante de Langlois vers le mal et le divertissement par le sang, voire vers « *le désir effréné du bonheur du couteau*[479] ».

La battue au loup, qui figure, contrairement au roman, avant le meurtre de M.V, constitue une sorte d'épopée où la foule marque une présence forte. Cette foule, guidée par Langlois, se trouve elle aussi assoiffée par le désir du sang qui obsède le meurtrier et le justicier comme le montre le photogramme 4. La précipitation des villageois pour assister au spectacle de la battue est déjà un signe d'une contamination universelle par ce désir du sang latent dans l'inconscient de la foule. Cette dernière cherche une forme d'amusement à travers les scènes de sang que leur permet Langlois qui s'instaure en héros de cette communauté vorace et sanguinaire. Ce dernier est en quelque sorte juste un outil qui permet aux autres de jouir par procuration du spectacle du sang.

[478] *Ibid*.p.53.
[479] *Ibid*. p.54.

Photogramme 4 : la foule vorace ou le désir effréné du sang. (40mn49s)

Il s'agit d'une scène extérieure et nocturne qui montre l'attraction démesurée pour la chasse au loup, qui n'est en quelque sorte que le double de l'homme. Le dialogue entre le procureur et Langlois insiste sur l'ennui ressenti par le loup qui cherche dans sa mort une sorte de diversion mortelle. Le choix du plan séquence[480] favorise la monstration des réactions et de l'engagement de la foule dans ce processus de divertissement où s'intercalent des moments d'attente et de suspense qui ne peuvent qu'étirer la jubilation et la jouissance de cette communauté éblouie. C'est un plan séquence en mouvement (31mn48s---45mn10s) qui

[480] Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage filmé,* Paris, Armand Colin, 2019, p.37 : « *Le plan séquence est un plan souvent très long dans lequel se passe généralement une action complète. Il peut être soit fixe (toute l'action se situe dans le champ mais aussi hors-champ), soit en mouvement (et permet en général de suivre l'action au plus près). Un plan séquence donne l'impression au spectateur qu'il est totalement dans le film, puisque l'action se déroule sous ses yeux en temps réel. Il donne un sentiment accru de véracité. Il est toujours une performance, car extrêmement compliqué à mettre en place et à réaliser. »*

incite le spectateur à s'identifier aux réactions et aux attentes de la foule des personnages qui poursuivent en détail le déroulement de la battue au loup.

Le tuerie du loup finit par reproduire la scène itérative du sang sur la neige qui semble assouvir la cruauté et la sauvagerie inhérentes aux chercheurs du divertissement (photogramme 5) :

Photogramme 5 : la fin du spectacle de la battue au loup (45mn09mn)

Le loup suspendu au rameau d'un arbre accentue la monstration de la monstruosité et se donne ainsi comme l'image d'un crucifié qui attire à la fois la terreur, la pitié et le divertissement de la foule victime de l'ennui. Ce dernier figure parmi le critérium définitoire de la condition humaine que le réalisateur semble exprimer à travers un plan photogramme 6)

significatif qui nous renvoie directement à la description parabolique que fait Blaise Pascal[481] de ce thème philosophique.

Photogramme 6 : Des hommes enchaînés par leur condition humaine. (37mn45s).

Les villageois accompagnent Langlois dans sa chasse au loup pour se divertir et se débarrasser momentanément de l'ennui qui les traque et les possède. Pour essayer de piéger la bête, ces villageois recourent au filet qui se transforme métaphoriquement en un traquenard ontologique qui asphyxie et emprisonne ces galériens de la finitude humaine et de la fatalité implacable. Le cinéma est capable de traduire le thème philosophique de la condition humaine, notamment ici à travers le jeu de la lumière et de l'ombre, en plus de la profondeur de champ. Le clair-

[481] Pascal, Blaise, *Pensées,* fragment 168, Paris, Le Livre de poche, 2000, p.481, fragment 686 : « *Qu'on s'imagine un nombre d'hommes dans les chaînes, et tous condamnés à la mort, dont les uns étant chaque jour égorgés à la vue des autres, ceux qui restent voient leur propre condition dans celle de leurs semblables, et, se regardant l'un l'autre avec douleur et sans espérance, attendent à leur tour ! ».*

obscur transforme ces hommes en des ombres enchaînées et orientées malgré eux vers un infini vide, inconnu et imprévisible concrétisé par la profondeur de champ[482]. Ce divertissement collectif domine l'œuvre adaptée à travers l'alternance effectuée entre des plans d'ensemble et des plans rapprochés, ce qui facilite de distribuer de manière plus ou moins équilibrée la diversion collective et l'amusement solitaire.

Langlois, ce héros solitaire malgré la présence massive des figurants villageois, se voit souvent isolé et esseulé dans des scènes où il se trouve face à face avec son moi fragmenté et son émoi tiraillé. Le plan de l'oie concrétise cette confusion émotionnelle vécue ou subjuguée par Langlois (photogramme 7).

Photogramme 7 : Langlois et le théâtre du sang (1h19mn22s).

[482] Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage filmé,* Paris, Armand Colin, 2019, p. 18 : « *La profondeur de champ est, pour ce qui est filmé, la partie d'espace en profondeur qui sera nette sur l'image générée par l'objectif, au niveau de la pellicule ou du capteur. Elle peut varier en fonction de la focale (l'objectif utilisé), du diaphragme (la quantité de lumière qui entre dans la caméra) et de la distance de mise au point.*
Une faible profondeur de champ permet d'isoler le sujet dans le décor alors qu'une grande profondeur l'intégrera à son environnement. Une importante profondeur de champ autorise également, comme son nom l'indique, une mise en scène « dans la profondeur », un peu comme le permettrait une scène de théâtre. »

Le plan large[483] nous autorise de découvrir le protagoniste tenant l'oie égorgée et diffusant le sang sur la neige pour mieux se divertir. La chasse vaut mieux que la prise, ce qui amène Langlois en l'absence de victimes humaines à se servir de l'animal comme objet de remplacement pour assouvir sa perversité et son inclination pour le sang versé. Le contraste chromatique créé par l'ombre du personnage et la lumière du décor accorde une importance criarde à la couleur rouge et au désir monstrueux du sang. Cette composition chromatique peut renvoyer à la dichotomie classique de l'innocence et de la culpabilité comme elle peut aussi faire allusion à une première nuit de noce que le protagoniste semble revivre intensivement, symboliquement et fantasmagoriquement avec la répétition de ce type de scène fondatrice.

Ces allusions érotiques possibles de ce type de scènes obsessionnelles où Éros et Thanatos se trouvent mêlés se confirment à travers un des derniers plans du film qui met en présence Langlois et la propriétaire du café qu'il semble admirer (photogramme 8 : 1h22mn00s) :

[483] Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage filmé,* Paris, Armand Colin, 2019, p. 62 : « *le plan large (PL) est plutôt resserré sur les protagonistes et le décor principal où se situe l'action* ».

La scène en question se place juste avant le suicide de Langlois vers la fin du film. Ce dernier entre au café et trouve sa propriétaire seule. Un produit rouge se déverse sur une table, ce qui attire le désir du sang chez Langlois. Les lèvres rouges de la femme et le liquide répandu excitent la voracité de Langlois qui se précipite sur le produit, tache sa main et la passe sur le visage de la propriétaire. Le gros plan sur le visage montre une satisfaction réciproque ressentie par les deux personnages. Le teint blanc du visage rappelle le sang sur la neige qui obsède Langlois et génère une certaine satisfaction, voire une joie qui se lit manifestement à travers l'expression faciale des deux personnages. Le bourreau et la victime s'identifient dans ce désir partagé du sang, ce qui transforme ce désir en une attraction qui domine l'inconscient de tous les personnages du film.

Cette scène prépare le plan final qui se termine par le suicide de Langlois (photogramme 9) comme ultime divertissement. L'adaptation de la chronique connaît ici un changement catégorique puisque Langlois, dans le texte gionien, s'explose la tête en fumant un cigare de dynamite[484] comme pour mettre fin à ce désir obsessionnel du sang sur la neige qui risque d'être contagieux et d'impulser les autres à l'imitation de ce genre d'actes monstrueux. Les morceaux du crâne éparpillés peuvent esthétiquement répulser les villageois spectateurs au lieu de les attirer. Cette scène horrible peut inhiber le désir mimétique et collectif du sang et ainsi faire de Langlois une figure salvatrice qui sacrifie sa vie pour la paix des autres. Cette interprétation possible de la scène[485] finale du roman se

[484] Giono, Jean, *ORC III,* pp.605-606 : « *Seulement, ce soir-là il ne fumait pas un cigare : il fumait une cartouche de dynamite (…). Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers ».*

[485] Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage filmé,* Paris, A Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage*

trouve en quelque sorte élidée dans l'œuvre adaptée puisque le suicide de Langlois se fait à l'aide de son pistolet et risque de répéter à l'infini cette image du sang sur la neige. L'arrêt sur image renforce la fixation, au sens psychanalytique[486], de l'attraction du sang sur la neige. Contrairement à l'écœurement et à l'aversion véhiculées, semble-t-il, par l'excipit du texte gionien, le film semble accentuer l'inclination et l'attraction pour la cruauté et engendrer un état d'entropie caractéristique d'un monde chaotique qui emprisonne les personnages de cette première chronique romanesque adaptée au cinéma.

Photogramme 9 : Le suicide de Langlois.(1h22mn41s)

filmé, Paris, Armand Colin, 2019, p.36 : «*la scène une succession de séquences ayant une unité d'action ».*

[486] Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967, pp. 160-161 : « *Fait que la libido s'attache à des personnes ou à des images, reproduit tel mode de satisfaction (…). On peut la considérer (…) dans le cadre de la théorie freudienne de l'inconscient, comme désignant le mode d'inscription de certains contenus représentatifs (expériences, images, fantasmes) qui persistent dans l'inconscient de façon inaltérée et auxquels la pulsion reste liée ».*

La deuxième chronique gionienne adaptée au cinéma, *Les Âmes fortes* en l'occurrence, mais cette fois sans aucune intervention de Jean Giono, reproduit la même forme de divertissement prédominant dans les chroniques romanesques gioniennes. Le désir du sang obsède Thérèse, notamment après la disparition de Mme Numance, sa rivale dans le clan des âmes fortes. Cette obsession carnassière et cannibalique conduit Thérèse à satisfaire son désir du sang par planifier le meurtre de son mari Firmin et surtout d'étaler son agonie pour mieux savourer les moments de sa passion vorace (photogramme 10).

Photogramme 10 : Thérèse : «*Je n'aurais pas voulu manquer la mort de Firmin pout tout l'or du monde » (*1h39mn40s).

Le seul divertissement que ces âmes fortes gioniennes apprécient, ce n'est ni l'argent, ni l'amour ; c'est la mort et la cruauté qui les attirent et les réjouissent. Nietzsche semble résumer la situation de ces personnages carnassiers à travers sa propre définition de l'homme qu'il attribue à Zarathoustra en procédant par un jeu de question-réponse : « *Qu'est cet homme ? Un nœud de serpents sauvages qui rarement, entre eux, connaissent le repos -alors ils s'en vont chacun de leur côté et*

cherchent leur proie dans le monde[487]*. ».* L'errance tragique des personnages gioniens les transforme en des chasseurs monstrueux qui parcourent des espaces variés pour causer la mort. Leur divertissement par excellence se trouve dans cette quête passionnante de leur finitude ou dans celle des autres. *Les Âmes fortes*, aussi bien la chronique romanesque que le film, s'enclave dans l'espace clos de la mort. Le début et la fin des deux œuvres romanesque et filmique confirment ce constat (photogrammes 11 et 12) :

Photogramme 11 : Thérèse arrive pour veiller le corps d'Albert (1mn 22s).

[487] Nietzsche, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Livre de Poche, 1983, p.54.

Photogramme 12 : la fin de la veillée et le départ de Thérèse vers une autre rencontre avec la mort (1h39mn40s).

Les deux photogrammes encadrent le film en question et le transforme en une sorte de tombeau mouvant. La structure cyclique confirme fortement cet emprisonnement existentiel subi par les personnages tragiques gioniens.

Chapitre 2 : manifestations du divertissement philosophique dans *Les Chroniques* gioniennes

Introduction

La première chronique romanesque de Jean Giono, *Un roi sans divertissement,* publiée en 1947, renvoie directement à l'un des thèmes fédérateurs de son monde romanesque, à savoir le divertissement. Il s'agit d'un thème qui se pose comme antidote romanesque de l'ennui et du tragique qui prédominent ces chroniques romanesques gioniennes. Certes, ce thème n'est pas typiquement lié à cette production gionienne de l'après-guerre, même si cette dernière a amplement traumatisé le romancier et l'a incité à retracer macabrement la présence du tragique inhérent à la condition humaine. Les premiers textes du romancier accordent une place prépondérante au jeu et au divertissement. La plupart des textes dits de la « première manière » de Jean Giono, c'est-à-dire, les premières productions littéraires qui chantent une certaine harmonie de l'homme avec la nature et une symbiose congénitale qui fait l'hymne d'un panthéisme réjouissant et eudémonique, notamment *Que ma joie demeure*, concrétisent une certaine quête incessante de la joie et du bonheur. Le titre, à connotation musicale, de cette œuvre constitue une invocation d'une joie éternelle que le romancier espère apporter à ses personnages, et surtout à ses lecteurs. C'est l'espérance d'une joie durable exprimée par ce titre, à connotation religieuse chez Bach[488], qui se déracine de ses sources célestes

[488] Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016, pp.620-623 : « *On comprend donc que la musique ne soit pas seulement un thème de l'œuvre, mais une source d'inspiration littéraire et un modèle de création artistique. (…). L'écoute de la musique crée les conditions d'une imagination libre et large : elle stimule le travail de la fiction.»*

pour se concrétiser dans la forêt Grémone qui constitue l'espace envié pour tenter d'exaucer cette prière joyeuse. L'arrivée d'un personnage, Bobi, dans cette forêt se donne comme une forme d'épiphanie qui doit apporter la joie tellement attendue par les paysans autochtones. Le nouveau passager se présente comme le messager d'un bonheur à venir qui doit avoir pour soubassement une certaine réconciliation avec la nature. Bobi tente de convaincre les villageois de se débarrasser de l'argent comme valeur d'échange pour essayer de réaliser une forme d'autarcie fondée sur le troc et la distribution des biens naturels que la terre se trouve foncièrement capable de produire abondamment si elle est bien travaillée. Il est question d'une conception d'un bonheur simple que Bobi vise à réaliser et qu'il se charge de transmettre aux autres villageois. Son principe fondamental est d'amener ces derniers à cultiver leur jardin et surtout à s'élever au-dessus de toutes les contraintes matérielles pour développer une certaine « *passion pour l'inutile*[489] ». Cette culture qui chante le désintérêt et l'émancipation des contraintes pécuniaires doit permettre à l'homme de jouir pleinement de son temps et de réaliser une forme de liesse et d'allégresse dans un *locus amoenus* meublé par l'amour dans tous ses sens et par la plénitude de l'être en harmonie totale avec les chants lyriques de la nature. Ce qui nous renvoie, une autre fois encore, à l'influence rousseauiste sur les premières œuvres de Jean Giono. Les deux auteurs semblent chanter un retour à la nature pour mieux vivre.

La joie émanant de la culture d'une terre mère et nourricière est indiquée ainsi comme l'unique chemin assuré vers un bonheur perpétuel et un divertissement continuel partagé par les villageois guidés par Bobi. Ce retour aux origines accompagne globalement l'œuvre de Jean Giono

[489] Giono, Jean, *ORC II,* p.438.

malgré les vicissitudes de la vie et les aléas imprévisibles du monde des humains. Ces retrouvailles avec la nature provoque une certaine joie différente du divertissement qui est souvent polymorphe et protéique, c'est ce qui nous amènera à essayer de définir ce concept fugace aussi bien sur le plan lexicographique que philosophique avant d'examiner ses manifestations possibles à travers la lecture des chroniques romanesques gioniennes, objet de notre étude.

2-1. Le divertissement pascalien comme vision du monde romanesque gionien

La littérature et la philosophie visent souvent à répondre aux angoisses qui tracassent l'existence humaine. Ces deux formes de pensée, en plus bien sûr des autres arts visuels ou auditifs, essaient toujours d'aider l'homme à accepter sa condition tragique et sa finitude certaine, c'est ce que souligne Paul Bénichou[490], un des spécialistes du XVIIème siècle, quand il annonce dès l'introduction de son ouvrage que :

> Aussi loin qu'on aille dans l'histoire des civilisations, on voit la littérature enseigner les hommes, s'offrir à eux comme interprète de leur condition, comme guide de leurs jugements et de leurs choix .

Le parcours historique, selon le même critique, permet d'assimiler l'une des visées essentielles de la littérature, à savoir, apprendre aux hommes la manière adéquate pour mieux comprendre et interagir avec leur condition humaine. Cette interaction indéniable entre l'homme et sa

[490] Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne,* Paris, Gallimard, 1996, p.11.

production littéraire, philosophique et artistique lui dicte souvent les meilleurs chemins et les éventualités idoines qu'il doit assimiler et entreprendre pour mieux s'orienter dans les dédales tortueux de son existence angoissante. L'homme se trouve, en général, tiraillé entre deux orientations inconciliables, la quête du bonheur comme unique désir de son être ici-bas et l'impossibilité décevante de cette quête à cause de sa nature essentiellement mortelle. C'est le même déchirement ontologique presque qui se déduit de la lecture du sens pascalien du divertissement.

Blaise Pascal, philosophe et théologien du XVIIème siècle, écrit ses *Pensées* entre 1657 et 1662. C'est une œuvre posthume publiée en 1670 qui se présente sous forme d'un ensemble de fragments et de pensées. La plupart de ces pensées se focalisent sur la condition humaine, la misère de l'homme et le divertissement comme thèmes essentiels de la philosophie pascalienne. Ce dernier thème occupe presque toute une section et s'étale sur un bon nombre de pensées (au moins sept fragments). Son importance découle de son statut plus ou moins salvateur puisqu'il se donne comme une solution pour se détourner, momentanément au moins, de la pensée de la mort inévitable qui obsède l'existence humaine. Le philosophe dégage le paradoxe inhérent à l'homme misérable dès la deuxième pensée qu'il réserve au divertissement :

> Nonobstant ces misères, il veut être heureux, et ne veut être qu'heureux, et ne peut ne pas vouloir l'être. Mais comment s'y prendra-t-il ? Il faudrait, pour bien faire, qu'il se rendit immortel. Mais ne le pouvant, il s'est avisé de s'empêcher d'y penser.

> Les hommes n'ayant pu guérir la mort, la misère, l'ignorance, ils se sont avisés, pour se rendre heureux, de n'y point penser[491].

La situation existentielle de l'homme se caractérise par une certaine nature paradoxale et dilemmatique. La structure concessive de la première phrase démontre clairement le traquenard ontologique que l'homme ne peut que subir par manque de moyens d'agir pour changer sa situation tragique. L'homme est essentiellement défini comme un être misérable d'une part et comme désireux enthousiaste du bonheur d'une autre part. La fréquence remarquable des adversatifs et des mots négatifs témoigne de cette position périlleuse où se trouve l'homme et confirme en plus, comme pour mieux empirer et empêtrer cette situation délicate, l'opposition catégorique et irréconciliable entre le vouloir et le pouvoir. La recherche du bonheur implique, dans ce sens, l'élévation à l'immortalité, ce qui échappe forcément aux pouvoirs limités de l'homme. Cette première équivalence entre le bonheur et l'éternité se trouve ainsi évincée mais sans pour autant éliminer le désir insatiable du bonheur. Le pétrin ontologique où se trouve l'homme, quêteur éternel du bonheur, le contraint à tenter de trouver d'autres issues capables de lui permettre d'accéder à son penchant eudémonique malgré les entraves métaphysiques qui le traquent. Cette situation douloureuse incite l'homme à chercher une manière plausible qui lui facilite sa quête malgré sa condition d'être fini, c'est ici assurément qu'intervient le rôle du divertissement tel qu'il est vu et pensé par Blaise Pascal.

[491] Pascal, Blaise, *Pensées,* texte établi par Philippe Sellier, Paris, Le Livre de poche, 2000, p.120, fragment 166.

Les sources du malheur sont explicitement indiquées : la mort figure au premier rang suivie de la misère et de l'ignorance. L'impuissance de l'homme devant ces trois motifs le pousse à opter pour le divertissement comme unique solution provisoire et incertaine pour échapper, au moins de manière illusoire, à sa condition misérable. Tout l'enjeu de l'homme, dans ce cas, est de ne pas penser aux sources de son malheur. Certes, oublier ne signifie pas essentiellement supprimer, mais l'enjeu majeur de l'homme dans cette situation de crise indomptable est de choisir ce qu'il croit moins torturant que l'existence inévitable de la mort et de la misère de l'homme sans Dieu comme le précise Pascal.

Le philosophe continue son examen du besoin catégorique du divertissement par trouver, après réflexion et méditation, la véritable raison de la misère de l'homme, elle « *consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle »*[492]. La fragilité naturelle et la condition d'être mortel condamnent l'homme à chercher une certaine consolation qui soit capable de remédier à ses deux circonstances congénitales qu'il ne peut en aucun cas combattre. Étant le seul conscient parmi tous les êtres vivants de sa finitude, l'homme, quelle que soit sa condition sociale, demeure victime vaincue devant son sort invulnérable. Étant donné cette situation implacable, l'homme se trouve dans la nécessité infranchissable d'aller à la recherche de certaines formes de divertissement consolatrices au lieu de sombrer dans une affliction perpétuelle et inguérissable. Ces formes de diversion sont protéiformes certes mais inefficaces à long terme à cause de leur caractère éphémère. Dans ce sens, l'homme peut être

[492] *Op.cit*. fragment 168.

passionné par « *le jeu et la conversation des femmes, la guerre, les grands emplois (…), l'argent*[493] », ou la chasse.

Malgré cette diversité remarquable des formes de divertissement possibles, la « *la vraie béatitude* »[494]demeure inaccessible. En présence de cette situation inexorable, et tout en étant conscient indubitablement de l'absence totale de toute échappatoire autre à l'ennui et à la pensée obsessionnelle de la mort, l'homme choisit, si nous pouvons vraiment parler de choix, de s'enfoncer jusqu'à sa perte dans les diverses manifestations passagères du divertissement fallacieux.

Parmi les modes de divertissement spécialement favorisé, celui de la chasse est le plus adulé, selon les termes de Pascal, qui justifie « *pourquoi on aime mieux la chasse que la prise* »[495]. Le divertissement, dans ce sens, trouve sa meilleure réalisation beaucoup plus dans le processus que dans le résultat. Ce dernier est souvent déprécié en faveur du premier, Pascal reprend le même principe dans le même fragment comme pour insister sur l'importance de la chasse par rapport à la prise puisque les hommes, poussés impulsivement vers leur quête affamée et insatiable du divertissement « *ne savent pas que ce n'est que la chasse et non la prise qu'ils recherchent*[496] ». Certes la première doit déboucher, souvent et logiquement, sur la seconde, mais l'ignorance de certains hommes les incitent à confondre les deux formes de divertissement. La négation restrictive valorise la chasse par rapport à la prise alors que

493 Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, Le Livre de poche, édition établie par Philippe Sellier, 1991, p.122, fragment 168.

494 *Ibid*. p.122, fragment 168.
495 *Ibid*.p.122.
496 *Op.cit*. p.123, fragment 168.

l'inconscience de l'homme le pousse à prendre l'une pour l'autre et se trouve ainsi dans un cercle vicieux qui le conduit à toujours chasser pour assouvir son désir de ne pas penser à la mort et à la misère qui le pourchassent inlassablement. C'est en quelque sorte le cas de Thérèse des *Âmes fortes* qui tente d'étirer la partie de la chasse pour mieux jouir de son jeu mené contre sa rivale Mme Numance, mais la disparition furtive de cette dernière pousse la première à remplacer sa proie favorite par son mari Firmin.

La chasse, le jeu, la guerre, l'ambition et l'amour de l'ascension sociale ou autres ne constituent, en fin de compte, qu'un ersatz défaillant qui ne peut guère rassasier l'homme tourmenté par la quête et la poursuite de ses passions divertissantes certainement mais ravageuses en même temps. Cette poursuite effrénée des désirs et des passions condamnent l'homme à devenir la proie et non le prédateur de ses désirs infiniment repris et éternellement inaccessibles. Malgré le divertissement, l'homme se trouve prisonnier de sa situation d'être malheureux et misérable, ce qui le conduit à se diriger perpétuellement vers sa perte en l'absence d'un bonheur véritable. Ce tonneau percé , cette « *écumoire (…) passoire*[497] *»,* pour reprendre une métaphore platonicienne employée pour désigner l'homme démesuré et passionnel, semble pertinente pour décrire cette condition humaine explicitée par Pascal et qui pousse l'humanité à vivre dans une situation de procrastination et d'ajournement d'un bonheur qui ne viendrait jamais. La résultante de cet engouffrement est de se trouver dans un état de basculement continu et d'oscillation maintenue entre l'ennui du repos et l'inanité du divertissement comme le souligne le philosophe en constatant amèrement que c'est « *ainsi s'écoule toute la vie,*

[497] Platon, *Gorgias,* Paris*,* Flammarion*, 1993,* p.232.

on cherche le repos en combattant les obstacles. Et si on les a surmontés, le repos devient insupportable par l'ennui qu'il engendre[498]*».* L'engrenage tragique se déclenche pour enfoncer le plus profondément possible l'être humain dans le précipice insondable de l'absurdité et de l'insignifiance, de l'ennui et de la chasse au bonheur.

L'ignorance de l'homme lui cache la véritable face de la vie et le véridique sens de son existence au point qu'il s'encombre dans le malheur puisqu'il « *s'ennuierait même sans aucune cause d'ennui par l'état propre de sa complexion*[499] *».* L'ennui inconditionné et infondé est donné comme une composante consubstantielle qui relève essentiellement de la nature constitutive de l'homme. Cette donne ontologique discrédite toute tentation de fuite par la seule voie du divertissement même quand l'homme « *recherche l'amusement du jeu et non pas le gain*[500] *».* La chasse ou la prise, le jeu ou le gain, le divertissement ou la tristesse, l'homme se trouve presque toujours condamné à passer de l'une des composantes de ces diverses dichotomies vers une autre vainement. La trappe est solidement échafaudée, la toile arachnéenne est sournoisement ficelée et l'homme se transforme en une proie hameçonnée de sa propre existence vacillant entre l'ennui mortel et le divertissement partiel et partial. C'est presque le même constat que fait Lucien Goldmann quand il souligne que :

> De là vient que l'homme qui croit chercher la prise ou le gain ne cherche en réalité que le jeu ou la chasse, et à travers celle-ci, le divertissement dans le sens

[498] Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, Le Livre de poche, édition établie par Philippe Sellier, 1991. p.124.
[499] *Ibid.pp*.124-125.
[500] *Ibid*.p.125.

étymologique du mot, une manière de fermer les yeux, de se détourner de sa condition insupportable et d'éviter d'en prendre conscience[501].

L'homme , conscient de sa condition tragique, essaie par tous les moyens d'échapper à sa misère ontologique par la recherche du divertissement qui lui permet de s'aveugler presque volontairement pour pouvoir trouver une certaine forme de bonheur précaire qui ressemble à sa situation fragile. Cette prise de conscience de soi et de sa misère amène l'homme à vouloir connaître le monde qui l'environne pour mieux se libérer de sa condition, mais cette solution demeure creuse et vaine comme le souligne Georges Poulet qui résume cet état de l'être humain qui se trouve « *soumis à la déréliction et à la contingence*[502] *».* La vanité de l'homme et surtout des moyens utilisés pour échapper à sa situation contingente et imprévisible et au sentiment d'abandon et de rejet le poussent à tourner en rond comme un serpent qui se mord la queue. L'homme se transforme inconsciemment dans sa recherche effrénée du bonheur et du divertissement en un ouroboros[503] tiraillé entre la consumation de sa vie et l'inanité de la quête d'une issue d'émancipation assurée. Cette métamorphose du cercle humain qui ne semble se transformer que pour mieux se lover et intensément asphyxier l'homme

[501] Goldmann, Lucien, *Le dieu caché,* Paris, Gallimard, 1959, p.242.
[502] Poulet, Georges, *Les Métamorphoses du cercle,* Paris, Pocket, 2016, p. 129.
[503] Julien Pierre. *Le serpent, l'ouroboros et la formule du benzène* : Karl Scherp,Vom Schlangensymbol, in Die Basf. In: Revue d'histoire de la pharmacie, 55e année, n°192, 1967. p. 406. http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1967_num_55_192_7650_t1_0406_0000_2 consulté le 20 janvier 2022 : « *l'ouroboros, serpent ou dragon lové sur lui-même en anneau et se mordant la queue. Il incarnait la mystérieuse substance primordiale de toute opération alchimique. Mais il symbolisa aussi l'éternité, l'infinitude de la nature, l'éternel retour de tout ce qui constitue le monde* ».

traqué par sa condition est reprise par Jean Mesnard quand il note avec précision, comme pour résumer la pensée pascalienne dans ce sens, que

> Le divertissement associe donc une agitation réelle à l'illusion d'un repos à venir. Atteindre l'objet qui doit procurer le repos, c'est immanquablement trouver l'ennui ; c'est donc être entraîné à une nouvelle agitation ; et le cycle recommence à l'infini.[504]

Blaise Pascal clôt sa réflexion sur le divertissement vain et nain par constater « *que le cœur de l'homme est creux et plein d'ordure*[505] *».* c'est ce fragment aphoristique et laconique qui tente d'expliquer la nature humaine pour mieux justifier les comportements de l'homme écrasé par sa condition tragique. La vacuité et l'impureté empêchent l'homme de réaliser la plénitude intensément enviée de son être et l'incite à s'égarer et à se perdre dans l'errance tragique pour quêter une forme de succédané que constitue le divertissement malgré ses conséquences aporétiques.

2-2. le divertissement pascalien à l'œuvre dans *Les Chroniques* romanesques gioniennes

Le divertissement figure au moins dans deux lieux stratégiques de la première chronique gionienne, le titre et l'excipit[506]. L'intertexte pascalien ouvre et clôt cette première chronique, ce qui montre l'immense intérêt que porte Jean Giono pour ce concept philosophique qui semble expliquer la majeure partie de ses chroniques romanesques. Le

---

[504] Mesnard, Jean, *Les Pensées de Pascal,* SEDES, 1993, p. 225.
[505] *Op.cit*. fragment 171.p.128.
[506] Giono, Jean, *ORC III,* p.606 : « *c'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers. Qui a dit : un roi sans divertissement est un homme plein de misère ? ».*

divertissement s'instaure, de par cette position illustre, comme le motif qui génère en gros les mouvements et l'errance des personnages gioniens. Gérard Genette insiste sur l'importance de ce paratexte en exposant d'abord trois fonctions essentielles du titre, à savoir, « *la désignation, l'indication du contenu, séduction du public*[507] ». La première chronique gionienne porte pour titre *Un roi sans divertissement*, ce qui semble résumer en quelque sorte les trois fonctions citées par Genette. D'une part, le titre gionien renvoie immédiatement à une des pensées de Pascal, ce qui permet de désigner la portée philosophique du texte en question ; le lecteur se trouve avisé pour ne pas se leurrer par la première partie de la chronique gionienne qui épouse la forme du roman policier, l'étirement de l'action romanesque se réalise grâce à l'invocation de la visée philosophique anticipée dès le titre. D'autre part, le titre dévoile en cachant, ce qui nous rappelle le « *Caché fascine* [508]» de Jean Starobinski, le contenu de l'œuvre et sert, du même coup, à séduire le lecteur qui s'interroge dès l'amorce sur les rapports possibles entre une chronique romanesque gionienne fictive et une œuvre philosophique et théologique de Blaise Pascal.

Le divertissement figure aussi dans la dernière phrase de la chronique en question sous forme d'une interrogation presque rhétorique qui exige la réponse du lecteur[509]. Ce dernier est invité à mettre en rapport une partie de la pensée pascalienne avec l'histoire de Langlois qui cherche à se divertir pour dépasser l'ennui qui le corrode avant d'entreprendre son action suicidaire et purgatoire finale. La mort peut devenir, dans ce

[507] Genette, Gérard, *Seuils,* Paris, Seuil, 1987, pp.103-104.

[508] Starobinski, Jean, *L'œil vivant,* Paris, Gallimard, 1999, p.4 :« *Le caché fascine. (…) Il y a, dans la dissimulation et dans l'absence, une force étrange qui contraint l'esprit à se tourner vers l'inaccessible et à sacrifier pour sa conquête tout ce qu'il possède.* »

[509] *Op.cit.* p .606.

contexte gionien, une forme de divertissement. Langlois semble préférer la mort vécue à l'ennui qui l'obsède après le meurtre de M.V et du loup. Les deux victimes semblent exciter le désir meurtrier de Langlois qui décide volontairement de se donner la mort avant de s'engouffrer dans un certain récidivisme meurtrier. L'avènement de cette scène d'autodestruction à la fin de la chronique lui permet de s'ancrer solidement dans la mémoire du lecteur , c'est ce que note avec précision Vincent Jouve en indiquant que

> La fin de l'histoire a une importance considérable sur le plan sémantique : « conclusion » du roman, elle fonctionne comme clé de lecture et éclaire par rétroaction l'ensemble du récit.[510]

Le suicide de Langlois marque ainsi la fin de la première chronique gionienne et propose des éclaircissements au lecteur qui se trouve dans l'obligation de vouloir relire pour mettre en rapport les diverses actions menées par ce personnage tout au long du roman. S'autodétruire pour ne pas détruire ou bien pour ne pas se donner comme modèle à suivre ou bien tout simplement pour briser l'horizon d'attente du lecteur qui peut être choqué par la dernière action de Langlois, les hypothèses de lecture demeurent ouvertes et riches d'interprétation qui ne s'excluent pas mutuellement et automatiquement. La première chronique gionienne laisse perplexe un lecteur habitué à voir la victoire du Bien sur le Mal sans lui permettre parfois de distinguer clairement l'un de l'autre. « *Nous sommes entrés dans l'ère du soupçon*[511] *»,* comme le constate Nathalie

[510] Jouve, Vincent, *Poétique du roman,* Paris, Armand Colin, 2015, p.66.
[511] Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon,* Paris, Gallimard, 1956, p.63.

Sarraute, où il n'est plus possible pour l'homme moderne de « *se blottir douillettement au sein d'un univers connu, aux contours rassurants*[512] ». Jean Giono invite son lecteur à découvrir un autre monde romanesque où les personnages sont capables d'entreprendre des actions difficiles à interpréter en s'appuyant sur la seule raison et logique humaines. Un monde fictif où la quête du divertissement pour échapper à l'ennui ressenti par « *l'homo absurdus*[513] » qu'est devenu l'homme moderne suite au climat de la guerre qui bouleverse toutes les attentes et déçoit tous les optimistes. Le non-sens du monde réel traumatisé par la guerre et la violence se reflète dans les actions et réactions des personnages gioniens qui trouvent dans les différentes facettes de la mort le divertissement canonique. Le lecteur du texte gionien ne semble pas vraiment échapper à cette ambiance qui corrode les rapports sociaux et envenime la quête d'un bonheur impossible. C'est ce que résume Christine Marcandia-Colard dans un autre contexte typiquement romantique quand elle considère que « *l'esthétique du crime contribue à une définition de la modernité littéraire*[514] ». La violence et la cruauté imprègnent largement les actions divertissantes des personnages gioniens et leur permettent ainsi d'atteindre à une certaine joie perverse.

Effectivement, ces derniers conçoivent souvent la violence comme une forme de diversion capable de les détourner de leur vie ennuyeuse et vide. Il est question d'un vide existentiel qui motive l'errance tragique de

[512] *Ibid*. p.64.
[513] *Ibid*.p.17.
[514] Marcandia-Colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence,* Paris, PUF, 1998, p.6.

ces personnages en perpétuel mouvement pour aller à la chasse, non du bonheur, mais de proies humaines ou animales.

Thérèse des *Âmes fortes* recourt à la métaphore animale pour exprimer son désir de la chasse. Le désir du sang l'obsède souvent et la pousse à vouloir se métamorphoser en un furet capable de fureter dans le clapier des lapins, c'est ce qui provoque son véritable bonheur. C'est ce qu'elle exprime explicitement, lors d'un monologue intérieur, en disant :

> Je suis heureuse comme un furet devant le clapier (…). J'étais heureuse d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner ; et d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi (…) si je trouvais quelque part du sang à boire, ça vaudrait peut-être la peine de me glisser dans le terrier[515].

Il s'agit d'un aveu qui dévoile essentiellement le désir carnassier de Thérèse, son bonheur se réalise dans sa proximité possible avec les lapins inconscients de sa présence. L'isotopie[516] de la chasse et de l'animalité traverse de long en large le monologue intérieur de Thérèse. La première comparaison qui désigne le personnage comme un furet qui guette sa proie et se trouve même capable de conquérir le gîte des lapins pour mieux pratiquer sa pulsion sanguinaire insiste sur le rapport intime entre la chasse et le bonheur. Le personnage en question n'éprouve du bonheur qu'associé à sa capacité de faire couler le sang. La cruauté sauvage et primitive de

[515] Giono, Jean, *ORC V,* p.428.

[516] Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Le Livre de poche, 1993, pp.161-162 : « *Le terme (…) désigne un réseau de signifiés beaucoup plus large qu'un champ sémantique, puisqu'il rassemble toutes les unités qui, dans un texte, renvoient, par dénotation, connotation, ou analogie, à un certain domaine de réalité, à une certaine totalité de significations. Il faut que les catégories sémantiques soient redondantes pour que puisse être définie une isotopie ».*

Thérèse la métamorphose, selon le portrait qu'elle se fait d'elle-même, en une bête avec des dents saignants, une buveuse de sang, une zombie impulsée par le goût de ce liquide organique rouge qui est essentiellement le principe de vie par excellence. L'emploi du polyptote[517] permet d'insister intensément sur cette présence du sang comme matière qui provoque le bonheur de Thérèse. Le cannibalisme patent du personnage s'exprime par les sens aiguisés mis en œuvre pour créer un bonheur sensoriel et animal. Le gustatif et l'auditif participent dans ce festival visuel où la couleur du sang se propage et se répand sur un espace caractérise par la blancheur des lapins. Thérèse se définit comme une chercheuse de sang, une amazone qui se défait de sa féminité et de son humanité pour se transformer en un piège aveuglant et pétrifiant. Les signes de la monstruosité sont souvent objets de monstration violente où la ruse et la sauvagerie animales trouvent leur expression la plus meurtrière dans ce personnage féroce et vorace.

La métaphore du piège domaine ce « *monologue autonome*[518] *»,* selon la terminologie de Dorrit Cohn qui spécifie le cas du « *monologue remémoratif »* applicable avec perfection dans le cas de Thérèse ici qui se rappelle de son expérience passée et de sa vie intérieure tout en procédant par introspection. La chronique des *Âmes fortes* se déroule dans sa totalité sous forme d'une conversation entre un ensemble de vieilles femmes qui se racontent leurs expériences passées comme sorte de passe-temps, voire

[517] Aquien, Michèle, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Le Livre de poche, 1993, p.220 : « *Le polyptote (…) consiste à employer dans des groupes verbaux rapprochés plusieurs formes grammaticales d'un même mot ».*

[518] Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman,* Paris, Seuil, 1981, p.210 : « *C'est précisément ce qui se passe dans le monologue autonome quand le protagoniste s'intéresse exclusivement à l'expérience passée. Cette variante du monologue autonome, que j'appellerai monologue remémoratif, se situe typologiquement au point de croisement entre le monologue autobiographique et le récit remémoratif ».*

de divertissement langagier, en attendant le lever du soleil. Cette donne scripturaire complique le jeu des voix narratives dans cette chronique gionienne. Il s'agit, pour Thérèse, de raconter sa vie passée devant les autres femmes présentes mais tout en recourant souvent au monologue pour rapporter ses pensées et ses opinions sur l'expérience telle qu'elle a été vécue en son temps. Le personnage en question ne cesse pas de marquer le passage du dialogue vers le monologue remémoratif par l'insertion de propositions introductives qui indiquent, sur le plan de l'énonciation, cette mutation d'un mode de dialogisme vers un autre. C'est le cas fréquent des expressions comme « *je me dis*[519] » ou bien « *je me disais », « elle se disait* [520]», soulignons de passage que ces deux dernières expressions ponctuent fréquemment les quatre pages citées au point de devenir un leitmotiv, en témoigne le nombre d'occurrences de ces deux expressions qui s'élève jusqu'à une vingtaine de fois. Thérèse se charge dans ce contexte de reprendre ses pensées intérieures propres et celles de sa rivale, Mme Numance en l'occurrence. Nous sommes en présence d'une « *hétérogénéité énonciative*[521] » où le passage du récit au dialogue et du dialogue au monologue se réalise ingénieusement, ce qui constitue une autre forme de divertissement scripturaire cette fois, un jeu narratif qui vise à accentuer « *l'effet personnage*[522] », pour reprendre le titre d'un ouvrage critique de Vincent Jouve. Thérèse semble donc utiliser des plans énonciatifs divers pour exprimer, d'une manière ostentatoire, son

[519] Giono, Jean, *ORC V,* p.428.
[520] *Ibid*.pp.436-439.
[521] Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Paris, Bordas, 1990, p.38 : « *« Récit » et « discours » sont des concepts linguistiques qui permettent d'analyser des énoncés ; ce ne sont pas des ensembles de textes. Rien n'interdit à un même texte de mêler ces deux plans énonciatifs. C'est d'ailleurs la règle générale en ce qui concerne les textes « au récit », qui sont rarement tout à fait homogènes ».*
[522] Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman,* Paris, PUF, 2011, p.14 : « *Nous étudierons la force perlocutoire du texte (sa capacité à agir sur le lecteur) ».*

cannibalisme et sa monstruosité qui constituent pour ce personnage une source essentielle de divertissement.

Cette quête d'une forme de divertissement monstrueuse se concrétise essentiellement dans la scène du meurtre de Firmin, son mari, qu'elle observe avec beaucoup de délectation au moment de son agonie. Le regard carnassier ne quitte pas Thérèse qui « *regarda Firmin avec des yeux de loup*[523] » notamment après la disparition mystérieuse de Mme Numance qu'elle considère comme la véritable proie capable de lui permettre d'accéder à un haut degré de divertissement à travers les jeux de domination intellectuelle que ces deux âmes fortes pratiquent continuellement. La frustration éprouvée après la volatilisation de son adversaire de qualité, Mme Numance en l'occurrence, amène Thérèse à changer son objet de prédation et à se focaliser sur le meurtre de son mari Firmin. Certes, ce dernier n'est pas considéré, selon Thérèse, comme un objet de prédilection en termes de divertissement sanguinaire, mais en l'absence d'une source divertissante valorisée, elle se contente de ce qu'elle a et décide d'échafauder le meurtre de son mari. Cette action meurtrière perpétrée contre son mari et à l'aide de certains complices permet à Thérèse de préparer lentement et longuement son acte sanguinaire. La durée qui sépare l'idée de son exécution s'étire et s'étale « *pour faire durer le plaisir. C'était une gourmande* [524]».

Thérèse réfléchit, concerte, manipule, masque ses intentions et s'instaure en une femme capable d'utiliser son arsenal guerrier immense et varié pour transformer le meurtre de son mari en un crime parfait aussi

[523] Giono, Jean, *ORC V,* p.441.
[524] *Ibid*.p.456.

bien sur le plan judiciaire que sur le plan de l'exécution qui doit lui permettre de réaliser sa visée divertissante. Étaler la préparation de son crime sur un espace temporel considérable lui permet surtout d'allonger joyeusement et cyniquement son plaisir puisque, pour ce personnage, la chasse vaut mieux que la prise. Le meurtre de Firmin ne constitue pas pour Thérèse une source d'intérêt matériel tangible. Elle ne se considère jamais comme un personnage vulgaire attiré par l'argent puisqu'elle accorde la priorité au plaisir et non pas à ce qui est purement pécuniaire : « *Je ne pouvais rien acheter d'autre avec les sous que le plaisir de les voir sauter dans l'eau profonde*[525] ». Elle préfère jeter son argent à l'eau que de le garder sur elle. L'argent ne constitue nullement une source de divertissement pour Thérèse, une interprétation judicieuse que nous partageons avec France Farago et Christine Lamotte[526] qui insistent sur ce désintérêt porté à tout ce qui est juste matériel et palpable. Ce qui génère le plaisir chez Thérèse, c'est plutôt le spectacle du sang, « *le plaisir du spectacle*[527] » comme le précisent Farago et Lamotte, ce qui mène à la considérer comme une mante religieuse qui dévore souvent le mâle après l'accouplement. La scène finale [528]du meurtre de Firmin, le mari de Thérèse, en témoigne :

> Elle se mit à jouir de vertige. Elle n'avait jamais cru avoir tant de plaisir. (…). Elle demanda à Firmin : « est-ce que tu es bien ? Es-tu heureux ? » Il lui répondit : « je n'ai jamais été aussi heureux de ma vie ». Elle se dit : « Parfait ! C'est exactement maintenant qu'il faut le

[525] Giono, Jean, *ORC V,* p.429.
[526] Farago, France et Lamotte, Christine, *Le Mal,* Paris, Armand Colin, 2010, pp.215-219.
[527] *Ibid*.p.245.
[528] Giono, Jean, *ORC V,* pp.462-465.

tuer. » (…) Je n'aurais pas voulu manquer la mort de Firmin pour tout l'or du monde ».

Le divertissement pour Thérèse se présente comme une forme de désir pathologique pour la mort. La joie et le bonheur qui accompagnent ses préparations pour mettre fin à la vie de son mari s'expriment à travers une isotopie de l'extase où figurent le vertige et la jouissance extrêmes. Le choix du moment du meurtre montre un cynisme et un sadisme inouïs puisqu'elle n'accepte d'exécuter son plan meurtrier que dans un moment de bonheur inédit éprouvé par son mari. Le passage de l'état d'âme heureux de Firmin vers la conséquence logique, selon Thérèse, d'exécuter son meurtre semble d'une aberrance scandaleuse. L'emploi de l'adverbe « exactement » témoigne de cette logique irrationnelle de Thérèse qui considère que le moment idoine pour assommer son mari doit coïncider minutieusement avec un sentiment de bonheur parfait de sa proie. La relation conjugale qui unit le couple du prédateur et de la proie renforce l'intensité du divertissement recherché par Thérèse. Le meurtre est transformé en spectacle que cette dernière essaie de savourer coûte que coûte pour mieux étaler la période de la prise puisque la chasse n'est pas vraiment son objectif initial et essentiel. Thérèse finit par amplifier son choix divertissant par la comparaison qu'elle instaure entre le spectacle de la mort de Firmin et toutes les autres valeurs pécuniaires et matérielles du monde. L'hyperbole manifeste du dernier propos permet au personnage prédateur de stratifier les formes de divertissement possibles pour accorder une certaine valeur absolue au meurtre de son mari.

L'enjeu essentiel du divertissement pour Thérèse ne réside aucunement dans l'acte meurtrier isolé et coupé de son contexte. La véritable diversion pour ce personnage inclassable en termes de monstruosité se trouve essentiellement dans les phases préliminaires antérieures au meurtre, notamment le fait d'échafauder et de monter sans aucune erreur de calcul son acte meurtrier. Les scénarii mis en scène par Thérèse concentrent et contiennent la meilleure partie du divertissement qu'elle prépare avec une subtilité et une finesse qui doivent lui permettre de confirmer sa domination intellectuelle et ses capacités de stratège invincible. Elle passe tous les détails au crible de son intelligence diabolique et criminelle pour mener parfaitement et joyeusement l'acte meurtrier final qui ne constitue en définitive qu'une résultante presque évidente d'une longue méditation rigoureuse et bien ficelée.

Le principe du divertissement pascalien qui accorde la priorité à la chasse et replace la prise dans une position seconde[529] se trouve légèrement nuancé dans la conception des personnages gioniens. Contrairement au philosophe qui attribue cette hiérarchisation à une forme d'ignorance du fait que les chercheurs du divertissement confondent la fin et les moyens, les personnages gioniens semblent sûrs de la valeur paroxystique de la chasse et de la quête par rapport à la finalité escomptée. Ces personnages sont souvent conscients de l'enjeu primordial du processus qui mène de la préparation à l'exécution de leur projet meurtrier. Thérèse ne semble pas confondre les deux puisqu'elle prépare longuement, joyeusement et lentement le meurtre de son mari avec une patience inégale. Son piège est subtilement prémédité et prédestiné pour

[529] Pascal, Blaise, *Pensées,* fragment 168, Paris, Le Livre de poche, 2000, p.123 : « *Ils ne savent pas que ce n'est que la chasse et non pas la prise qu'ils recherchent ».*

réussir son action finale. Elle recourt à toutes ses compétences corporelles, charnelles et intellectuelles pour mettre en œuvre son plan criminel. Elle séduit ses complices comme elle endorme son mari par ses charmes charnels avant de passer à l'exécution finale. Elle semble reprendre l'une des stratégies de séduction propres au serpent qui hypnotise sa proie avant de l'abattre. Thérèse semble concrétiser la formule célèbre *odor di femina, orror di femina* qui signifie « sous le parfum qui séduit se cache le piège tendu à l'homme par la femme ». La monstruosité cachée de Thérèse ne se dévoile que difficilement sous le taux de masque et la quantité de travestissements qu'elle déploie pour tromper sa proie. La placidité fulgurante de ses caractères et de ses comportements lui facilite la réalisation perfectionnée de ses projets pervers. Elle est capable d'une discrétion profonde qui lui garantit subrepticement la réussite des actions maléfiques entreprises fomentées contre ses proies charmées et sidérées.

La priorité de la chasse par rapport à la prise domine les enjeux meurtriers d'un autre personnage gionien, à savoir, le Narrateur des *Grands chemins.* Cette quatrième chronique, publiée en 1951, s'étale sur un espace textuel de 164 pages[530]. Les deux meurtres perpétrés respectivement contre la vieille Sophie par l'Artiste[531], d'une part, et par le Narrateur contre l'Artiste, d'une autre part, ne figurent que vers la fin de la chronique. Un espace textuel de presque 12 pages se trouve réservé pour les deux scènes du meurtre. Ce volume plus au moins minuscule exprime en quelque sorte la priorité de la chasse par rapport à la prise. Le retour sur le début de cette chronique nous permet de découvrir le départ matinal du Narrateur pour aller à la recherche d'un travail ou juste pour

[530] Giono, Jean, ORC *V,* pp.469-633.
[531] *Ibid*.p.623.

changer d'espace et entreprendre une nouvelle aventure consciente ou inconsciente qui semble le séduire. Une rencontre hasardeuse, ou même prédestinée peut-être, lui permet de faire la connaissance d'un étrange artiste, guitariste et joueur de cartes, tricheur et trimardeur, sans identité et énigmatique. Cette rencontre déclenche le récit des diverses aventures vécues par les deux personnages qui entretiennent des rapports confus et énigmatiques variant entre l'amitié et la haine, la répulsion et la séduction, l'inclusion et l'exclusion. Le Narrateur, qui se charge à lui seul de la narration avec l'utilisation du présent de l'indicatif dans toute la chronique, semble l'unique détenteur et dépositaire de la vérité de la fiction et de la fable qui prédomine dans cette chronique en question. L'enchaînement des péripéties semble répondre à une logique plus ou moins fatale qui échappe aux commandements des deux personnages. Ces derniers, vagabonds et marginalisés, traversent des espaces désertiques ou enclavés à travers des petits sentiers serpentins et tortueux avant de se trouver devant la mort comme ultime étape de leurs pérégrinations fatidiques. Les diverses péripéties, comme des petits ruissellements, s'acheminent vers le grand chemin qui mène au grand voyage amplement recherché par l'Artiste. C'est ce qui explique le décalage remarquable en termes de volume textuel étiré sur les préparations du meurtre et concentré sur le moment d'exécution.

Le prolongement du désir semble le trait commun, avec des nuances ostentatoires, entre Thérèse des *Âmes fortes* et le Narrateur des *Grands chemins.* Ce dernier choisit, si choix il y a, de partager des moments d'aventures, de compassion, de souffrance et de douleur avec son compagnon de voyage avant de trouver l'occasion idoine pour passer au meurtre. Tout comme Langlois d'*Un roi sans divertissement,* l'action

meurtrière du Narrateur se trouve camouflée par une justification judiciaire et apparemment judicieuse. Ce dernier n'entreprend son action finale que suite au meurtre commis par l'Artiste contre la vieille Sophie. Ce premier crime accompli par l'Artiste semble absurde au point de nous rappeler deux autres actes criminels de deux personnages qui ont marqué l'histoire de la littérature mondiale, nous renvoyons ici au crime de Raskolnikov[532] contre la vieille usurière et celui de Meursault[533] contre l'Arabe. Les modalités du crime diffèrent d'une scène à une autre, le revolver de Meursault, la hache de Raskolnikov et les doigts étrangleurs de l'Artiste des *Grands Chemins,* permettent quand même de trouver des rapprochements entre les trois scènes de crime exposées. La pénétration sanglante du corps de la proie semble être un lieu commun des trois textes. Contrairement à la hache tranchante à effet scindant du personnage russe, les balles pénétrantes à caractère transperçant de Meursault, l'Artiste de Jean Giono opte pour l'étranglement[534]. Ce dernier choix se justifie essentiellement par la dextérité et le doigté de l'Artiste certes, mais peut trouver son explication aussi, peut-être, dans le prolongement de l'acte meurtrier avec un contact de chair à chair entre le meurtrier et la victime.

---

[532] Dostoïevski, Féodor, *Crime et châtiment (1866),* Paris, Flammarion, 1984, pp.110-113 : « *Alors, de toute sa force, il frappa encore une fois, puis une troisième, toujours avec le dos de la hache et toujours sur la nuque. Le sang jaillit comme d'un vers renversé, et le corps s'écroula sur le dos. (…). Le coup tomba droit sur le crâne, du côté du tranchant, et coupa en deux toute la partie supérieure du front presque jusqu'au sommet du crâne. (…). Mais une sorte de distraction, même de rêverie, commença peu à peu à s'emparer de lui ».*

[533] Camus, Albert, *L'Étranger,* Paris, Gallimard, 1942, p. 95 : « *tout mon être s'est tendu et j'ai crispé ma main sur le revolver. La gâchette a cédé. J'ai touché le ventre poli de la crosse et c'est là, dans le bruit à la fois sec et assourdissant que tout a commencé. J'ai secoué la sueur et le soleil. J'ai compris que j'avais détruit l'équilibre du jour, le silence exceptionnel d'une plage où j'avais été heureux. Alors, j'ai tiré quatre fois sur un corps inerte où les balles s'enfonçaient sans qu'il y apparût. Et c'était quatre coups brefs que je frappais sur la porte du malheur ».*

[534] Giono, Jean, ORC V, p.623 : « On a *étranglé la vieille Sophie. On se demande tout de suite pourquoi ? Elle n'a pas le rond : elle vit de deux chèvres, et elle a quatre- vingts ans. Ce n'est pas possible. Cependant si. (…). J'apprends que l'assassin, c'est l'artiste ».*

Les trois crimes semblent démunis de tout motif pécuniaire ou matériel, on dirait des actes de violence presque gratuits et désintéressés. Le seul point commun que partagent les trois criminels est d'ordre plus ou moins philosophique qui consiste à échapper à l'ennui inhérent à la vie des trois meurtriers malgré les différences qui caractérisent les trois espaces où se sont déroulés leurs actes mortifères. L'espace désertique et ensoleillé de Meursault, le monde urbain asphyxié par la promiscuité du personnage dostoïevskien et le climat neigeux et ennuyeux du personnage gionien étranglent inlassablement les trois prédateurs et les impulsent à aller à la recherche du meurtre qui s'instaure, au moins pour les deux derniers, comme une forme de divertissement. La joie exprimée par le personnage gionien qui « *a bien profité de sa vie*[535] » et dostoïevskien qui semble traversé par « *une sorte de satisfaction* » confirment cette quête divertissante.

Le personnage dostoïevskien et son double camusien se chargent eux-mêmes de relater, par le recours soit à l'analepse pour le premier ou bien à la narration *in medias res* pour le second, leur propre crime dans son déroulement détaillé et chronologique. L' artiste gionien ne dispose pas de ce droit à la parole , c'est le Narrateur qui se charge, comme par procuration et après coup, de rapporter le déroulement imaginé du crime perpétué par son ancien compagnon de route et d'aventures. Tout comme Langlois d'*Un roi sans divertissement,* le Narrateur participe volontairement dans l'organisation et l'exécution d'une « *battue*[536] » contre le criminel évadé. Un processus d'identification, au sens

[535] Giono, Jean *ORC V,* p.627.
[536] *Ibid*.p.624.

psychanalytique[537] du terme, se réalise entre le Narrateur et l'Artiste jusqu'au point de permettre au premier de reprendre, comme par réminiscence et télépathie, les diverses actions entreprises par le second. Une forme de jalousie et de « *désir mimétique »,* pour reprendre une des expressions chères à René Girard[538], semblent motiver les déplacements furtifs et intelligents du Narrateur pour épier les traces du criminel enfoui. Le Narrateur s'imagine les diverses actions de son compagnon comme s'il participe effectivement au crime contre la vieille : « *je l'étrangle avec lui »*[539] . Le Narrateur s'aventure, comme de manière fantasmagorique, dans l'intériorité consciente et inconsciente de son compagnon pour partager indirectement le plaisir du meurtre de la vieille qui semble foncièrement infondé et injustifié, avant de passer directement et ultérieurement à l'exécution de son action meurtrière contre le criminel pourchassé, « *Je lui lâche mes deux coups de fusil en pleine poire (...). C'est beau l'amitié !*[540] *».* Le Narrateur trouve enfin l'occasion de passer au meurtre de son ami, le dernier fragment accompagné d'un point d'exclamation peut renvoyer doublement à l'excitation éprouvée par ce dernier vis-à-vis du meurtre accompli, mais aussi à une certaine ironie qui remet en cause cette valeur universelle que constitue l'amitié.

---

[537] Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967, p.187 : « *Processus psychologique par lequel un sujet assimile un aspect, une propriété, un attribut de l'autre et se transforme, totalement ou partiellement, sur le modèle de celui-ci ».*

[538] Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1961, p. 23 :« *Dans la querelle qui l'oppose à son rival, le sujet intervertit l'ordre logique et chronologique des désirs afin* de *dissimuler son imitation. Il affirme que son propre désir est antérieur à celui de son rival ; ce n'est donc jamais lui, à l'entendre, qui est responsable de la rivalité : c'est le médiateur. Tout ce qui vient de ce médiateur est systématiquement déprécié bien que toujours secrètement désiré. Le médiateur est maintenant un ennemi subtil et diabolique ; il cherche à dépouiller le sujet de ses plus chères possessions ; il contrecarre obstinément ses plus légitimes ambitions*. »

[539] Giono, Jean, *ORC V,* p.632.

[540] *Ibid*.p.633.

Le divertissement, dans ce cas, est accompagné d'un renversement axiologique qui remet en cause une des valeurs essentielles de la vie en commun et des relations affectives qui caractérisent toute société humaine. Les personnages gioniens qui accomplissent des meurtres contre les personnes qu'ils aiment semblent concrétiser une idée reprise par Nathalie Sarraute qui considère que « *tous les êtres sains (ont) plus ou moins souhaité la mort de ceux qu'ils aimaient*[541] ». L'équipe de la Pléiade rapproche cette conception de la relation meurtrière à l'intérieur d'un couple amical, conjugal ou fraternel dominante dans l'œuvre romanesque de Jean Giono d'un vers d'Oscar Wilde qui précise que « *tous les hommes tuent l'être qu'ils aiment*[542] ». le sort de l'Artiste des *Grands chemins,* tout comme le cas de Firmin des *Âmes fortes* et de Mon Cadet dans *Les Deux cavaliers de l'orage,* témoignent de cette obsession qui pourchasse la plupart des personnages gioniens. Un des personnages du *Bonheur fou*[543] reprend autrement la même hantise quand il s'interroge en utilisant une question rhétorique adressée à son compagnon : « *Ne savez-vous pas qu'un ami a cent façons de haïr ?* ». La haine comme composante dichotomique de l'amour, tout comme la vie est l'autre facette de la mort, semble traverser profondément la conscience malheureuse des couples gioniens. Cette présence contradictoire de la chose et de son contraire se donne peut-être comme le fruit amer de la guerre de tous contre tous qui a bouleversé le XXème siècle en général, et la littérature gionienne en particulier. Le monde romanesque gionien se transforme en une miniature qui reflète la violence sauvage et cruelle qui domine les relations humaines

[541] Sarraute, Nathalie, *L'Ère du soupçon,* Paris, Gallimard, 1956, p.25.
[542] Giono, Jean, *ORC V, p.1158.*
[543] Giono, Jean, *ORC IV,* p.751.

à cause de cette guerre atroce que le romancier ne peut jamais oublier comme il le souligne clairement dans son *Refus d'obéissance*[544] :

> Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai peur. (…). L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque[545].

L'écriture gionienne manifeste cette présence traumatisante de la guerre dans ses actions violentes, y compris contre les personnes ou les personnages les plus proches. L'horreur et l' « abomination de la désolation » causées par les années de guerre cicatrisent le conscient et l'inconscient de tous les personnages gioniens ou presque, ce qui incite à la recherche d'une forme de divertissement à sensations fortes pour échapper ou tout simplement exprimer cette omniprésence de la cruauté dans toutes les dimensions affectives ou rationnelles de leur existence. L'écriture gionienne fait l'étalage de la violence accrue pour mieux stigmatiser les raisons de son existence. Les effets néfastes et dévastateurs aussi bien de la violence individuelle que de la guerre collective sont

---

[544] Giono, Jean, *Récits et essais,* édition publiée sous la direction de Pierre Citron, Paris, Gallimard, « bibliothèque de la Pléiade », 1989, p.261.

[545] Freud, Sigmund, Ferenczi, Sandor et Abraham, Karl, *Sur les névroses de la guerre,* Paris, Payot et Rivages, 2010, p. 91 : « Parmi les symptômes souvent négligés des névroses traumatiques je mentionnerai l'hyperesthésie de tous les organes des sens (photophobie, hyperacousie, hyperesthésie cutanée intense) et les rêves d'angoisse. Dans ces rêves, le sujet revit constamment les peurs qu'il a réellement éprouvées. Je suis ici une indication de Freud en considérant ces rêves de peur et d'angoisse ainsi que le fait de se montrer peureux le jour comme des tentatives de guérison spontanées du malade. C'est par bribes que ces malades livrent à l'abréaction consciente leur peur insupportable, incompréhensible dans sa totalité et par conséquent convertie en symptômes physiques, et ils contribuent ainsi à rétablir l'équilibre perturbé de leur économie psychique. »

exemplairement manifestes dans tous les recoins de la conscience universelle du XXème siècle. Cette ambiance dominante génère un sentiment généralisé de l'absurde et du non-sens de la vie comme le souligne un des personnages féminins de *Deux Cavaliers de l'orage* en disant : « *Toute la vie on fait ce qu'il faut pour devenir vieux et quand on l'est, on s'aperçoit qu'on a fait tout ce qu'il faut pour devenir comme ça, absolument rien*[546] ».

Donner ou trouver un sens à sa vie possède les personnages gioniens qui se sentent traqués et harassés par leur condition humaine qui renforce leur sentiment tragique, d'où la recherche d'une forme de divertissement qui peut leur permettre de vivre côte à côte avec la mort qui les obsède. Les personnages en question préfèrent aller à la rencontre de cette fatalité qui les poursuit inlassablement tout en étant sûrs de leur défaite devant son pouvoir intransigeant et invincible. Affronter la mort par son acceptation et la défier par des formes de divertissement mortifères semblent le principal motif qui gouverne les actions entreprises par tous les personnages gioniens.

Ce type de divertissement dangereux semble théorisé par la philosophie, notamment nietzschéenne qui a beaucoup marqué l'écriture gionienne. En effet, Nietzsche considère dans son *Gai Savoir* que « *le secret pour retirer de l'existence la plus grande fécondité et la plus grande jouissance, c'est : vivre dangereusement*[547] ». Le style hyperbolique de l'aphorisme exprime la valeur superlative et le degré extrême de la jouissance qui peut provenir de ce mode de vie aventurier et téméraire.

[546] Giono, Jean, ORC VI, p.67.
[547] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir,* traduction de Patrick Wotling, Paris, Flammarion, 202O, Aphorisme 283, p.231.

C'est en quelque sorte la même témérité et la même audace qui caractérisent les diverses actions tragiques des Coste dans *Le Moulin de Pologne,* une autre chronique de Jean Giono. Il s'agit d'une famille condamnée par une fatalité atavique qui la pourchasse malgré toutes les tentatives envisagées et mises en œuvre pour échapper à l'action fatidique déclenchée.

La chronique commence par une analepse narrative au chapitre II qui relate les « *morts accidentelles très spectaculaires*[548] » subies par la femme et les deux fils de Coste. Ce dernier est même décrit comme étant

> Un homme qui avance pas à pas sur des cartouches de dynamite (…). Il s'est rendu compte qu'on ne prend le destin dans aucune malice. Et que le plus terrible, c'est d'attendre. De là ses colères. Il était bien certain, hélas, que ses filles portaient en elles-mêmes le destin.[549]

Conscient de cette situation tragique inextricable et irréversible, mais poussé par les gens du village, Coste tente de défier ce destin qui s'impose et se réalise comme dirigé par une machine infernale qui broie voracement ses victimes de manière aléatoire. Ce dernier décide de marier ses deux filles qui vont connaître le même sort de leur mère tout comme tous les autres membres de leur progéniture qui ne peuvent échapper aux dents et aux crans de leur destinée féroce. Une fois cet engrenage mortel déclenché, la seule solution plausible est d'aller à la recherche d' « *une raison de vivre* [550] » avant de mourir pour dévier et dévider l'attente

[548] Giono, Jean, *ORC V. p.657.*
[549] *Ibid*.p.657.
[550] *Op. cit*. p.689.

angoissante qui obsède intensément les victimes de la condition humaine. Plus encore, ces dernières ne sont pas uniquement la proie de leur destinée farouche, mais surtout le spectacle divertissant de la foule qui s'empare à chaque fois de l'occasion pour mieux savourer et déguster les péripéties mortelles de ce destin virevoltant des Coste.

Les personnages tragiques de cette chronique se sauvent vers la mort et deviennent ainsi la forme de divertissement par excellence de leur entourage. La foule qui accompagne le sort tragique des Coste se métamorphose en des spectateurs charognards qui quêtent la joie et la diversion à travers le mal qui contraint impitoyablement les victimes désignées par le sort implacable, l'un des villageois résume cette situation en disant dans le même contexte : « *Nous sommes humbles par nécessité ; nos joies sont modestes. (…). Après tout, nous donnons parfois à nos victimes des gloires qui nous sont refusées*[551] ». Ces spectateurs assoiffés de divertissement éprouvent une certaine jalousie vis-à-vis de ce que ces Coste sont capables de vivre, c'est-à-dire, être frappés par le même sort qui génère, selon la foule, une gloire inédite et presque élitiste réservée uniquement aux héros de la chronique en question.

En définitive, force est de constater que les personnages des chroniques romanesques gioniennes se trouvent souvent acculés à une situation contraignante dominée par l'ennui, la condition humaine et la force tragique qui les traquent incessamment. Cette situation dilemmatique les incite à la recherche de toutes les formes possibles ou impossibles de divertissement à sensations fortes pour se détourner au moins provisoirement de ce qu'ils endurent. Pour ce faire, les personnages

[551] *Op. cit*. p.690.

gioniens, d'inspiration pascalienne et nietzschéenne, provoquent la mort des personnes qui leur sont proches, acceptent de mettre un terme à leur vie comme forme d'autodestruction et d'autoflagellation, ou cherchent uniquement à devenir des spectateurs des monstruosités vécues ou provoquées par les autres. Le mal, dans ses dimensions variées, y compris la mort cruelle ou la barbarie intense et gratuite, s'accapare le statut par excellence de la forme la plus excitante et en même temps la plus horrible possible de divertissement.

Ce divertissement maléfique et pestilentiel ne se donne pas comme son unique réalisation éventuelle, Jean Giono précise que ce qui motive essentiellement son écriture romanesque, c'est la recherche du plaisir et de la distraction[552] . La dimension mortifère des diverses formes de divertissement proposées au sein des chroniques n'est en fin de compte qu'une déviation qui vise à divertir le lecteur et le romancier à la fois. Cela dit, il serait légitime de s'interroger sur ce qui peut transformer une pratique romanesque tragique en une forme de divertissement jubilatoire, voire en un gai savoir transposable au lecteur gionien ?

2-3. Vers une définition lexicographique du divertissement protéiforme

Le divertissement comme substantif provient du verbe « divertir » qui renvoie, dans son sens étymologique, à tout ce qui peut détourner et éloigner d'une préoccupation considérée comme dominante et essentielle. La définition lexicographique de ce terme, selon *Le Robert*[553], fait allusion à tout ce qui peut distraire, amuser, égayer et récréer. Il est donc

[552] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.157.
[553] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, édition Le Robert, 2019, pp.762-763.

synonyme d'amusement et de gaieté, de jubilation et de récréation. C'est un mode de vie qui, selon la même source, se base sur la recherche ou la création de toute « *occupation qui détourne l'être humain de penser aux problèmes essentiels qui devraient le préoccuper ».* Le divertissement englobe, de cette manière, toute forme de préoccupation inutile qui a pour objectif de générer un état de délassement accompagné par le plaisir et le loisir. C'est la recherche momentanée ou continue d'un ensemble de moyens susceptibles de détacher l'homme de sa misère causée par le travail ou l'ennui.

Les deux antonymes du divertissement renvoient à tout ce qui relève de la souffrance et de l'enlisement, de la servitude et de l'emprisonnement.

Le divertissement, selon sa définition lexicographique, partage presque globalement tous les sèmes définitoires de ce bonheur rousseauiste. Le divertissement est cette oisiveté charmante qui inhibe les facultés foudroyantes des passions affolantes. En effet, Le divertissement se donne ainsi comme un moment de repos et de plaisir, de paresse et d'allégresse qui doit ponctuer la vie humaine pour la détourner, au moins de manière intermittente, de ce qui peut lui enlever sa composante joviale et plaisante. C'est une sorte de farniente rousseauiste[554] qui consiste à trouver son propre bonheur dans la solitude au sein de la nature resplendissante et loin des occupations quotidiennes et utilitaristes. Certes, l'idéal rousseauiste n'est pas l'unique absolu partagé par la conception

[554] Rousseau, Jean-Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire,* Paris, Classiques Garnier, 1997, p.67 : « *m'étendant tout de mon long dans le bateau les yeux tournés vers le ciel, je me laissais aller et dériver lentement au gré de l'eau, quelquefois pendant plusieurs heures, plongé dans mille rêveries confuses mais délicieuses, et qui sans avoir aucun objet bien déterminé ni constant ne laissaient pas d'être à mon gré plus préférables à tout ce que j'avais trouvé de plus doux dans ce qu'on appelle les plaisirs de la vie ».*

commune de tous les hommes, mais il peut constituer un cas de figure plausible du divertissement protéiforme. La modalité choisie pour atteindre cet état de distraction et d'amusement peut dépendre des attentes et des désirs de tout un chacun, mais l'objectif unanime de toute forme de divertissement est d'accéder au bonheur extatique que le philosophe et romancier du Siècle des Lumières décrit comme étant un état d'ataraxie passionnelle qui génère forcément une paix intérieure inégalable. Jean-Jacques Rousseau indique à son lecteur le sentier expérimenté pour accéder à cet état de bonheur rénovateur qui consiste à trouver dans une « *oiseuse occupation un charme qu'on ne sent que dans le plein calme des passions mais qui suffit seul pour rendre la vie heureuse et douce*[555] ». C'est aussi la manière propre de se permettre une vie heureuse et douce qui éloigne des tourments noirâtres de la condition tragique de l'homme.

Le divertissement est en quelque sorte ce qui détourne le regard de l'homme de tout ce qui peut altérer, d'une manière ou d'une autre, la réalisation concrète de son bonheur comme il le conçoit à sa guise. Le spectacle, dans son sens étymologique, reprend essentiellement cette importance accordé au regard. Il se définit, comme un « *ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard*[556] » et englobe essentiellement tout ce qui est tableau, vision, représentation artistique théâtrale, cinématographique, musicale ou autre. Il s'instaure, dans ce sens, comme une pratique divertissante apte à détourner le regard de l'homme de sa condition et de sa misère et le fixer sur tout ce qui peut lui procurer le plaisir et l'égayement des sens.

---

[555] *Ibid*.p.99.

[556] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, édition Le Robert, 2019, p.2420.

Cette importance du spectacle, en général, comme forme de récréation et d'amusement nous permet d'examiner les rapports possibles entre la littérature, l'art et le divertissement. La littérature et l'art tentent dès leur naissance de détourner l'homme de ses occupations quotidiennes pour lui proposer un spectacle qui doit lui permettre de jouir et de vivre des états d'âme différents à travers la composante onirique et imaginaire caractéristique de tout genre littéraire ou artistique. L'épopée, la tragédie, la comédie se donnent dès le temps des Grecs comme un moyen de divertissement et d'instruction que les dramaturges et les poètes exposent devant le public, notamment pendant les fêtes. L'aède se charge de divertir ses auditeurs par la magie démesurée des histoires racontées et présentées comme réelles ou imaginaires. Les dramaturges présentent leur spectacle pendant les dionysies, c'est-à-dire, les fêtes organisées pour honorer les dieux. Ce sont des fêtes dominées par l'excès et se présentent, en quelque sorte, comme une forme d'exutoire. Assister à des spectacles artistiques où la musique et le théâtre se rejoignent permet de se soulager et de se débarrasser de ce qui gêne leur vie quotidienne. C'est l'ambiance festive et divertissante qui domine la cité grecque lors de l'organisation et de la présentation de ces œuvres dramatiques ou épiques. Il y a une certaine recherche du plaisir liées aux formes artistiques en vogue à l'époque grecque. Aristote, dans sa *Poétique*[557], compare la tragédie et l'épopée pour essayer de dégager leurs ressemblances et leurs dissemblances, ce qui le conduit à constater que :

> La tragédie comporte tout ce que comporte l'épopée (…), avec, en plus- et ce n'est pas une partie

[557] Aristote, *Poétique,* Paris, Le Livre de poche, 1990, pp.132-133.

négligeable- la musique et le spectacle, moyens des plus manifestes de susciter le plaisir.

Certes la tragédie se caractérise par sa fonction cathartique qui se réalise à travers les deux sentiments de la crainte et de la pitié qu'elle doit provoquer chez le spectateur pour lui permettre de réaliser une certaine purgation des passions violentes qui le possèdent, mais le plaisir, selon Aristote, demeure une donne essentielle de ce genre littéraire noble. Ce dernier souligne, en effet, que « *le poète doit susciter le plaisir qui vient, à travers l'imitation, de la pitié et de la crainte*[558] » en recourant surtout à « *l'événement pathétique*[559] » qui est souvent capable de créer la surprise lors de la représentation de la tragédie. C'est dans le même sens qu'Aristote donne des exemples d'événements susceptibles de réussir un tel effet esthétique comme c'est le cas de l'intention ou de la tentative d'un frère d'assassiner son frère.

L'art de conter ou de représenter des actions humaines se donne parfois comme une forme de divertissement prépondérante. La composante artistique et littéraire de ces festivités antiques se trouve jumelée par une ambiance orgiaque où le corps, tout comme l'esprit, jouissent d'une oisiveté et d'une paix inaltérables.

La littérature au XVIème siècle, notamment avec l'œuvre comique de Rabelais, reprend, en quelque sorte, la même tendance orgiaque et festive des Grecs. La puissance de l'imagination traverse la littérature de la Renaissance et accorde une grande place au divertissement. La fameuse

[558] *Ibid.* p.105.
[559] *Ibid.* p.105.

injonction rabelaisienne de « *vivez joyeux*[560] » marque une bonne partie de la littérature. Le roman se donne petit à petit comme un art de divertissement qui exploite les puissances de l'imagination pour véhiculer parfois une vision du monde caractérisée par la joie et l'hilarité. Rabelais insiste, dans le même contexte, sur le même principe de divertissement en considérant que le « *rire est le propre de l'homme ».* la lecture devient un principe qui génère le divertissement pour échapper aux vicissitudes de la vie quotidienne faite du « *chagrin qui vous mine et consume »*[561]. L'auteur s'adresse aux lecteurs pour apprécier ce type de lecture, voire d'écriture, qui doit « *mieux traiter du rire que des larmes ».* Le sens de la diversion, comme « *action qui détourne quelqu'un de ce qui le préoccupe, le chagrine, l'ennuie »*[562], occupe une bonne place aussi dans les *Essais* de Montaigne[563]. Ce dernier commence son chapitre IV du livre III par raconter une histoire qui relève de son expérience personnelle. Montaigne se trouve dans une situation où il doit apaiser le chagrin d'une femme qui vient de perdre son mari, son objectif est de « *plâtrer le mal*[564] *»*, c'est-à-dire, de le couvrir et de le dissimuler, pour permettre à la veuve d'accepter la mort et de tenter de se réconcilier avec sa condition humaine. L'expérience de la mort et de l'affliction qui lui est inhérente amène le philosophe à recourir à la diversion pour détourner la veuve de la situation tragique qu'elle est en train de vivre suite à la disparition de son mari. Le divertissement, la quête de la joie et du plaisir par l'écriture philosophique ou littéraire semblent partagés par ces deux écrivains de la Renaissance.

[560] Rabelais, François, *Gargantua, « Avis aux lecteurs »,* Paris, Le Livre de poche, 1994, p.79.
[561] *Ibid*.p.79.
[562] Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, édition Le Robert, 2019, p.762.
[563] Montaigne, Michel de, *Essais,* Paris, Quarto Gallimard, pp.1005-1016.
[564] *Op.cit*. p.1005.

Jean Giono insiste sur cette visée essentielle du roman qui est le divertissement, spécialement en accordant une place de choix à l'imagination. Effectivement, dans ses *Entretiens*[565], le romancier reconnaît sans détours que le divertissement est la visée essentielle de sa pratique romanesque : « *Ce qui m'intéresse c'est le roman et le romanesque. Ce que je veux apporter, désormais, c'est du divertissement, de la distraction ».* Les définitions variées des deux termes employés ici par Jean Giono, « *le roman et le romanesque »,* accordent une attention non négligeable à l'imagination, à la fiction, à l'invraisemblable, au mensonge et à la création. Autrement dit, le roman et le romanesque, en plus de leurs sens génériques, techniques et littéraires, renvoient aussi à tout ce qui peut détourner du réel par le fait de proposer aux lecteurs des voyages dans des mondes fabuleux habités par des personnages fabulateurs qui proposent comme unique vérité des mensonges romanesques divertissants. Umberto Eco met l'accent, dans ce sens, sur ce qu'il appelle « *la narrativité artificielle »*[566] qui possède certains traits distinctifs qui amènent le lecteur à accepter implicitement ce que lui propose l'auteur sans essayer de passer les propos de ce dernier au crible de la vérité et de l'expérience commune :

> Dans ce cas nous relevons quelques traits spécifiques de la narrativité artificielle, à savoir : (I) à travers une formule introductive spéciale (implicite ou explicite), le lecteur est invité à ne pas se demander si les faits racontés sont vrais ou faux (tout au plus peut-il être

[565] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.157.
[566] Eco, Umberto, *Lector in fabula le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs,* Paris, Le Livre de poche, 1985, p. 89.

simplement invité à décider s'ils lui apparaissent suffisamment « vraisemblables ».

L'objectif tracé par Jean Giono et le pacte de lecture qu'il propose à ses lecteurs à travers son œuvre colossale, c'est le « *divertissement* » et « *la distraction* ». Les deux termes recèlent un sens de l'amusement et du plaisir momentanés. C'est l'expression d'une évasion imaginaire qui repose le corps et l'esprit pour leur procurer une forme de récréation et de délassement. C'est dans ce même sens que Michel Butor considère que « *Non seulement la création mais la lecture aussi d'un roman est une sorte de rêve éveillé*[567] *».* Ce propos de Butor met l'accent sur la composante imaginaire essentielle du roman en général. C'est une définition qui met en rapport le créateur, l'auteur du roman, et le lecteur. Les deux instances se trouvent complices dans l'acceptation explicite et implicite de cette composante inventive et fictive du texte romanesque. C'est dans le même ordre d'idées que l'écriture romanesque gionienne s'instaure, de cette manière, comme une tentative qui investit cette « *maîtresse d'erreur et de fausseté »*[568]*,* selon la définition que propose Blaise Pascal pour caractériser l'imagination, dans le sens de montrer les puissances inventives et créatrices, voire recréatrices, de cette « *superbe puissance ennemie de la raison*[569] *».*

L'imagination est souvent considérée comme le ferment de la création romanesque en général, et de l'art du roman gionien en particulier. L'imagination peut tromper et leurrer tous les esprits, même celui de Jean Giono qui avoue sans détours : « *mon imagination me jouait*

[567] Butor, Michel, *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1972, p.11.
[568] Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, Le Livre de poche, 1991, p.66.
[569] *Ibid*.p.66.

un tour pendable[570] ». Ce propos qui figure dans la deuxième chronique gionienne ne doit pas, semble-t-il, forcément signifier que le romancier est souvent victime de son imagination puisque ce dernier avoue au début de son texte que « *tout est faux*[571] ».

Malgré sa fourberie et son pouvoir fallacieux , l'imagination fermente si intensément la création romanesque gionienne au point de faire apparaître des personnages mythiques dans l'espace visuel des personnages vraisemblables gioniens, c'est ce que reconnaît l'un d'eux à la fin de *Jean Le Bleu* quand il croit voir Icare descendre sur terre, « *Il était gros comme ça, tiens comme le bout de mon ongle. Noir, un bras d'ici, une jambe de là, perdu, comme un petit singe mort*[572] ». La description du personnage mythique et aussi sujet d'un tableau pictural, au moins celui de Breughel l'Ancien, amalgame, de manière rocambolesque, le vraisemblable et l'imaginaire, le réel et le virtuel, pour engager le lecteur dans ce pacte de lecture qui impose de ne jamais essayer de faire le partage entre le réel vécu et le mensonge du romancier. Le romanesque, tout comme le mensonger, ont pour unique visée le divertissement de ce lecteur las du tragique environnant, omnipotent et écrasant de la condition humaine accentuée par les deux guerres qui ont traumatisé la conscience et l'inconscient du monde entier.

Le divertissement se donne *in fine* comme une tentative de détourner les hommes de ce qui les préoccupe pour leur permettre de s'immerger dans un monde de tromperie et d'imagination. La littérature se présente comme étant un moyen subtil pour favoriser cet

[570] Giono, Jean, *ORC III,* p.676.
[571] *Ibid.* p.611.
[572] Giono, Jean, *ORC II,* p.185.

engloutissement joyeux dans un monde où le réel semble évincé pour être supplanté par une déviation fictionnelle et fabulatrice, mensongère et attractrice malgré ses outrances langagières et ses détours fabulateurs. C'est, peut-être, ce qui amène Maurice Nadeau à considérer la littérature comme une sorte de « *délassement »* avant de se soumettre à une forme de transformation qui lui permet de jouer un « *rôle essentiel à l'intérieur du fonctionnement social, et comme expérience méthodique*[573] *».* Le lecteur se trouve enfermé dans un monde de rêves et de rêveries, un univers de récréation intellectuelle et corporelle que lui ouvre le romancier qui a pour principe d'écriture d'aller à la recherche du bonheur par la seule voie de l'écriture. C'est ce que confirme Jean Giono en confessant dans ses *Entretiens :* « *Ma propre chasse au bonheur, je la faisais chez moi, avec mes livres, en écrivant* [574]*».* La pratique scripturaire se travestit en une quête du bonheur personnel par le truchement fructueux du divertissement et de l'investissement des facultés tues de l'imagination. L'influence de Blaise Pascal est clairement manifeste dans la conception gionienne du divertissement, malgré certaines différences conceptuelles patentes, ce qui nous amène automatiquement à l'examen de ce concept philosophique tel qu'il est expliqué par ce philosophe du Grand Siècle.

2-4. De l'écran à l'écrit : l'écriture visuelle à dimension ludique comme forme de divertissement gionien

L'intermédialité se déploie richement dans les chroniques romanesques gioniennes, en témoigne la présence de la peinture, la musique, la photographie et le cinéma comme composantes essentielles

[573] Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, NRF, Gallimard, 1963, p.248.
[574] Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990, p.158.

de l'écriture gionienne. Cette présence manifeste, surtout du cinéma, ne se donne pas à voir uniquement à travers l'adaptation de certaines œuvres gioniennes, mais surtout par la pratique d'une écriture du visuel qui fait des thèmes et des procédés cinématographiques un choix scripturaire incontestable. Dans ce sens, nous partageons le point de vue de Jean Cléder qui avance que :

> Inverser l'angle d'observation nous permettra de considérer de quelle manière la littérature s'approprie le cinéma- autrement dit adapte au médium textuel autant de processus, figures et modules dramaturgiques (montage, cadrage, ralentis, déplacement du foyer de perception, etc.) que de problématiques ou d'arguments d'origine cinématographique[575].

Il est question d'une adaptation inversée, selon Jean Cléder, qui emprunte les procédés de l'écriture cinématographique pour les mettre en œuvre dans une œuvre romanesque. Le critique énumère un bon nombre de techniques visuelles susceptibles d'influencer et de rénover l'écriture romanesque. Le textuel se transforme en un produit hybride capable de contenir, comme par artophagie[576], l'ensemble des techniques et des thématiques transposables des autres arts, et du cinéma spécialement.

Jean Giono n'échappe pas à cette invasion de l'écriture visuelle qui traverse de long en large le roman du XXème siècle comme le confirment Jeanne-Marie Clerc et Monique Carcaud -Macaire : « *On peut donc noter*

[575] Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives,* Paris, Armand Colin, 2012, p.167.
[576] Un néologisme qui peut signifier, à la manière d'anthropophagie et de glottophagie, un art capable de manger les autres arts en se les appropriant à sa manière et en les englobant totalement dans sa composition composite.

la coïncidence chronologique qui unit, à quelques années près, l'intérêt de Giono pour la réalisation cinématographique et l'orientation nouvelle de son écriture romanesque[577] *».* Les deux critiques constatent un changement indéniable dans l'écriture gionienne qui va de pair avec sa pratique du cinéma en tant que réalisateur d'un seul film au moins, *Crésus,* et en tant que scénariste et adaptateur de sa première chronique *Un roi sans divertissement.* Cette « *orientation nouvelle »* se voit à travers l'exploitation diversifiée et riche des procédés cinématographiques.

En effet, le motif du cinéma marque une présence faible dans *Les Chroniques* romanesques gioniennes vu le contexte et l'espace souvent villageois où se déroulent les événements de ces récits, deux occurrences, à notre connaissance, font l'exception. La première c'est pour décrire une scène qui réunit deux personnage dans un contexte rural, le narrateur de *Noé* recourt à ce motif pour élaborer une comparaison entre les deux espaces, rural et cinématographique :

> Ils voient autour d'eux, trépigner, sauter et se battre les poules, les oies, les pintades, les canards, mais sans aucun bruit, comme au cinéma quand la machine qui fait le bruit s'arrête et qu'il n'y a plus que l'image qui s'agite dans une sorte de ronronnement.[578]

L'agitation en sourdine de la volaille facilite le rapprochement avec le cinéma en général lors de la projection d'un film, et surtout avec le cinéma muet qui nous montre des successions d'images en mouvement en

[577] Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire, Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire,* Paris, klincksieck, 2004, p.69.
[578] Giono, Jean, *ORC III,* p.703.

l'absence parfois totale du son et du bruitage. L'espace paysan et naturel se miroite dans un espace imaginaire et onirique que constitue le cinéma avec ses composantes techniques de bruitage et d'image. La deuxième occurrence figure, dans son sens figuré, dans *Les Grands chemins*[579] quand le narrateur se trouve obligé de cacher l'Artiste chez Mme Lantifle pour éviter des poursuites judiciaires.

Cette rareté d'occurrences du cinéma comme lexème ne doit pas occulter la prépondérance de l'écriture visuelle, et surtout cinématographique dans ces chroniques gioniennes. Pour tenter de dégager cette influence cinématographique sur la pratique scripturaire gionienne, nous serons amené à examiner le motif du regard, le plan séquence et la caméra subjective .

Le regard traverse les chroniques romanesques gioniennes et ouvre des espaces fermés pour dévoiler les secrets celés et exposer le monde caché des personnages. Le voyeurisme domine un bon nombre de scènes où les personnages se trouvent dans la nécessité d'aller à la découverte des méandres et des détails de la vie secrète de certains personnages énigmatiques. C'est dans le même sens qu'un des auteurs de *Patrimoines gioniens* précise que :

> L'aventure du regard créateur représente une des constantes de l'œuvre gionienne. Dans certains récits de voyage notamment, l'expérience du regard et en même temps la restitution du réel par l'écriture sont mises en jeu, mises à l'épreuve. (…). L'aventure du regard est au

[579] Giono, Jean, *ORC V, p.578 : « C'était au fond son cinéma ».*

centre de l'œuvre à partir des premiers textes jusqu'à *Noé* et *L'iris de Suse*[580].

Le regard se donne souvent comme un subterfuge narratif mis en œuvre pour déchiffrer les énigmes de l'intrigue et amener le lecteur à découvrir visuellement et visiblement, à travers la caméra subjective[581], les arcanes et les secrets de la vie cachée des autres. Frédéric II, dans *Un roi sans divertissement,* découvre par hasard et par la position spatiale de sa scierie le meurtrier des villageois : « *De dessous son hangar, Frédéric II voyait pourtant cet homme dénaturé adossé contre le tronc du hêtre dans une attitude fort paisible, même abandonnée ; dans une sorte de contentement manifeste*[582] *».* C'est cette découverte qui doit conduire ce personnage accompagné de l'enquêteur Langlois à pister les traces du meurtrier M.V avant de l'exécuter et mettre fin à la panique qui domine les villageois. Le regard de Frédéric II nous donne un premier portrait mystérieux de cet « *homme dénaturé ».* Cette première esquisse interpelle le lecteur et l'observateur pour les inciter à mieux sonder les coulisses de l'action romanesque et à désirer s'aventurer pour mettre au clair la disparition mystérieuse de certains villageois. Cet homme vu et décrit hâtivement malgré le regard scrutateur manifeste à travers l'emploi de l'imparfait duratif du verbe « voir » se trouve, dès le premier regard, excommunié du monde des humains. Son caractère « *dénaturé* », qui

---

[580] Bertrand, Michel et al, *Patrimoines gioniens,* Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018, p.150.

[581] Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma,* Paris, Nathan,2006, p.16：« *Ce procédé met la caméra à la place occupée par un personnage, de sorte que le spectateur a l 'impression de percevoir ce que perçoit le personnage. En narratologie, on l'appelle focalisation interne (Genette) ou ocularisation interne (Jost). (…). On pourrait penser que ce procédé entraîne une forte identification du spectateur dans la mesure où il redouble l ' identification primaire à la caméra (nous nous identifions à l'œil de la caméra, qui est aussi l ' œil d'un personnage), mais il s'avère qu'il est difficile de s'identifier à quelqu'un d ' i invisible et que l ' identifia cation secondaire ne peut vraiment avoir lieu. »*

[582] Giono, Jean, *ORC III,* p.470.

s'applique à tout ce qui est altéré jusqu'à perdre les caractères considérés comme naturels, chez l'homme, selon la définition lexicographique, le transforme dès la première vue en un être inhumain, voire monstrueux. La suite des événements nous dévoile la monstruosité démesurée de ce personnage atypique qui tue pour satisfaire son désir de voir du sang sur la neige. Il s'agit souvent d'un regard coupable et mortifère qui anime les personnages gioniens, en témoigne cette scène répétitive dans la majorité des œuvres gioniennes qu'est la vue du sang sur la neige.

C'est le même regard fureteur qui caractérise la foule des personnages gioniens qui meublent *Les Âmes fortes.* Mme Numance est souvent objet des regards indiscrets ou discrets des villageois qui n'arrivent pas à saisir la cause de ses promenades solitaires presque quotidiennes. L'ennui et la vacuité de la vie de ces villageois les amènent à faire de cette dame leur préoccupation essentielle pour mieux déchiffrer le sens de ces sorties mystérieuses. L'adultère comme explication traverse et obsède la foule et l'incite à épier quotidiennement les déplacements douteux de la dame en question. La rumeur se propage sans être capable de trouver des indices qui prouvent les tendances pécheresses de Mme Numance : « *Elle partait vers les montagnes, par la route de Lus, elle marchait à flanc de couteau, sous les pommiers. Elle ne se cachait pas. Elle avait même une ombrelle mauve. (...) et elle rentrait*[583] *».* Le parcours de la dame en question est bien tracé, un rituel appris par cœur par les villageois qui ne cessent de guetter ses errances pour mieux dénicher le secret de ses promenades énigmatiques. Même la maison de Mme Numance est transformée en une salle de cinéma que les villageois peuvent transpercer par leurs regards pénétrants. Cette femme, « *avec des*

[583] Giono, Jean, *ORC V,* p.284.

yeux de loup[584] *»,* se trouve épiée dans sa vie intime par un ensemble de voyeuristes qui choisissent le meilleur angle de vue pour perforer parfaitement ses secrets. Thérèse et Paul le cantonier attendent le début de la projection de ce secret en choisissant une vue en contre-plongée, « *Regarde, d'ici on les voit (...) On n'apercevait qu'un peu de sa figure (...)Vous voyez la scène. (...). En bas (...). Et au-dessus*[585] *».*

Les deux personnages transforment leur espace en un plateau de tournage où le réalisateur et le directeur artistique choisissent leur angle de vue suivant des travellings à droite et à gauche pour réussir une meilleure prise de vue. La lumière de la salle où se trouve Mme Numance les aide à mieux visualiser la scène malgré le rideau qui fait écran et entrave le spectacle. En plus du rideau qui empêche un meilleur spectacle, les deux personnages, vu leur position spatiale, se trouvent obligés d'assister à un film qui relève du cinéma muet du fait qu'ils n'arrivent pas à bien capter le son, et par là le contenu des discussions qui se déroulent entre Mme Numance et son invité. Les indications spatiales énumérées dans le récit de Thérèse témoignent de cette écriture cinématographique mise en œuvre par Jean Giono dans son écriture romanesque.

Le même procédé scripturaire fondé sur le motif du regard est investi dans *Le moulin de Pologne* quand le narrateur se met à la poursuite de Julie qui vient d'effectuer une danse macabre et spectaculaire. L'arrivée de cette dernière chez M. Joseph pousse le narrateur fouineur à choisir lui-aussi un positionnement spatial adéquat pour dénicher et

[584] *Ibid*.pp.272-273.
[585] *Ibid.*

découvrir à force de recherches les rapports possibles entre Julie et son hôte :

> Il y avait de la lumière à la fenêtre de M. Joseph (…)Julie (…) entra. (…).J'eusse voulu être doué du don d'ubiquité. (…). Je ne vis pas grand-chose (…). Ceci me suffisait. Je restai cependant plus longtemps qu'il ne fallait devant ce spectacle[586].

La filature permet au narrateur de se lancer à la poursuite de Julie pour aller, poussé par sa curiosité qu'il partage avec la foule des villageois, à la recherche de la vérité. La présence de la lumière facilite l'observation des détails de la scène qui réunit Julie et M. Joseph. Le narrateur escalade le mur pour avoir une vue surplombante. Cette position dangereuse où se trouve le narrateur fureteur accentue sa réjouissance et doit choquer le lecteur à la fin de la chronique quand il découvre que ce surveillant acharné est « *bossu*[587] ». la scène génère, une autre fois encore, une sorte de frustration au début à cause des divers obstacles qui obstruent la vue et prive du spectacle qui se prépare. C'est ce qui amène le narrateur à souhaiter de posséder l'une des caractéristiques essentielles d'une force démiurge, l'ubiquité en l'occurrence, pour être capable de se trouver en divers lieux au même moment et présenter au lecteur toutes les scènes en cours à travers la technique du *split screen*[588]. La vie des autres est souvent transformé en un spectacle alléchant qui assouvit les désirs voyeuristes

[586] Giono, Jean, *ORC V,* pp.710-711.
[587] *Ibid*.p.755.
[588] Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma,* Paris, Nathan,2006, p.113 : « *Ce procédé consiste à diviser le cadre en plusieurs morceaux pour obtenir une image composite.* »

des personnages fouineurs. Le narrateur savoure de manière étirée le spectacle avant d'atteindre une satisfaction finale.

La même satisfaction caractérise le regard errant du Narrateur des *Grands chemins,* cette fois non pas pour s'infiltrer dans la vie intime des autres, mais pour présenter au lecteur spectateur un paysage naturel eudémonique :

> J'arrive sur une sorte de plat dans des prairies. C'est un col. Et là, du côté du nord, une vue du tonnerre. (…). L'air pétille, je me sens bougrement bien. Je casse la croûte. En même temps, je regarde. De tous les côtés, c'est très joli. On voit des montagnes et des montagnes à perte de vue, et des vallées fourrées.[589]

Le regardeur découvre de sa position submergée un paysage béatifique. L'isotopie du bonheur traverse et inonde l'état d'âme du personnage, ce qui provoque un éveil des sens aiguisés par le contact sensuel avec la nature. Le personnage semble dominé corporellement et psychiquement par le cosmos qui le déborde et avive en lui une sensualité resplendissante et pacifiste. Le paysage paisible et réconfortant préfigure, comme par contraste, la rencontre fatale qui doit mettre le narrateur en contact avec son étrange ami, l'Artiste tricheur, et ouvre la chronique sur un revirement chaotique qui conduit les deux personnages vers des aventures bouleversantes porteuses de prémices tragiques et mortelles. Le passage du je observateur vers le « on » généralisateur et anonyme permet de partager ce tableau impressionniste avec le lecteur qui, par focalisation

[589] Giono, Jean, *ORC V,* p. 474.

interne, s'identifie au regard panoramique inversé du descripteur ahuri. L'engouffrement spatial du personnage exprime un état de vertige où le conduit son errance tragique et prédit sa descente aux enfers de la cruauté et du mal.

En plus du motif du regard, l'effet de l'écriture cinématographique sur la pratique romanesque gionienne se voit à travers le recours au plan-séquence[590]. Cet investissement du cinématographique dans le littéraire dans les chroniques romanesques gioniennes est mis en œuvre souvent en concomitance avec la filature qui est un des thèmes dominants de ces œuvres.

Les cinq chroniques, objets de notre étude, présentent cette importance accordée à la filature à travers de longues séquences narratives que nous pouvons rapprocher du plan-séquence cinématographique. Dans *Un roi sans divertissement,* la première chronique gionienne, nous assistons, au moins trois fois, à la présence de la filature qui alterne des plans de poursuites entre les personnages tragiques. En effet, la découverte de M.V par Frédéric II, amène ce dernier à l'épier[591] pour dévoiler son identité. L'information transmise à Langlois déclenche une deuxième[592] fuite poursuite qui finit par l'exécution du meurtrier M.V. Cette séquence se trouve doublée presque de manière identique avec un changement de la proie, il s'agit cette fois de la battue au loup[593] qui s'achève, comme la

---

590 Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma,* Paris, Nathan,2006, p. 94*:« Le plan-séquence est un plan assez long qui possède une unité narrative équivalente à une séquence.*
Malgré une définition assez floue, cette notion participe à partir de 1940 de la construction d'un espace réaliste au cinéma avec pour corollaire la profondeur de champ, car elles permettent d'éviter le morcellement par le montage et de présenter en même temps plusieurs actions, laissant dire à Bazin que la perception visuelle s'approche du réel et respecte son ambiguïté. »

591 Giono, Jean, *ORC III,* pp.487-497.

592 *Ibid*.pp.499-504.

593 *Ibid*.pp.524-541.

seconde, par la mort du loup. L'espace textuel réservé à chaque séquence varie d'une course-poursuite vers une autre. La première s'étale sur presque onze pages, la deuxième se limite à six pages alors que la dernière déborde dix-sept pages. Le nombre de pages attribuées à ces trois séquences s'approche de trente-quatre pages, ce qui constitue presque le un tiers du volume textuel de la totalité de l'œuvre. L'importance de ce volume textuel des poursuites s'explique d'abord par le thème de l'errance tragique qui domine les chroniques romanesques gioniennes. C'est aussi un indice volumétrique qui permet de valoriser le motif de la chasse et de la prédation. Les relations entre les personnages sont presque dominées par le désir carnassier des uns et des autres, c'est ce désir du sang qui constitue le divertissement par excellence des chroniques en question. La longueur des séquences citées témoignent notamment de la reprise gionienne du divertissement pascalien qui fait de la chasse le motif le plus insigne par rapport à la prise. Le plaisir de la poursuite, le désir des traquenards et la passion de traquer la proie se donnent forcément comme les trois formes essentielles d'un schème divertissant prépondérant dans les chroniques gioniennes. Il s'agit d'un étirement intensif du temps de la chasse avant de finir sur une exécution rapide de la proie. Cet étirement du processus de la recherche et du resserrement de l'action romanesque au moment final peuvent permettre de transmettre un certain plaisir divertissant au lecteur. Ce dernier se trouve lui aussi piégé par le suspense créé par les longs moments d'attente et d'angoisse qui accompagnent la lecture de ces textes gioniens. La délivrance finale est à rapprocher de la catharsis[594] de la tragédie grecque, ce qui amène le lecteur, subjugué par

[594] Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1996, pp.43-44 : « *La catharsis est l'un des buts et l'une des conséquences de la tragédie qui, « suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à de pareilles émotions » (Poétique, 1449b). Il s'agit d'un terme médical qui assimile l'identification à un acte d'évacuation et de décharge affective (…) du moi percevant.*

le rythme haletant de la poursuite, à réaliser une certaine libération affective qui lui permet d'atteindre une forme de purgation de ses passions latentes.

Le même schéma se trouve repris par le romancier pour décrire ce type de divertissement sanguinaire qui obsède un autre personnage des chroniques romanesques, comme c'est le cas de Thérèse des *Âmes fortes.* La faillite financière des Numance, causée par leur générosité démesurée d'une part et par la conjuration de Thérèse, son mari et ses acolytes, engendre le décès de M. Numance et la disparition mystérieuse de Mme Numance. Thérèse, se trouvant dans la situation d'un prédateur affamé de sang et privé de sa meilleure proie, s'élance dans la forêt à la recherche de sa victime perdue[595]. Lors de sa quête, la prédatrice est souvent décrite comme « *un chat sauvage (…). Elle mordait et griffait (…)aboyait d'une façon si lugubre*[596] *».* La métamorphose s'impose comme le seul processus capable de mieux circonscrire Thérèse dans un monde qui oscille entre l'animal et le monstre. La colère et le désir de vengeance obsèdent le personnage féminin qui ne trouve plus de proie adéquate que son mari Firmin qu'elle « *regarda avec des yeux de loup*[597] *».* Firmin est rapidement transformé en proie de remplacement et de compensation pour satisfaire les désirs sanguinaires de Thérèse. Ce regard du loup, caractéristique de Mme Numance, s'instaure en un legs que reçoit la prédatrice par voie d'atavisme de sa victime disparue. Le monde romanesque et imaginaire gionien se transforme en un ring qui abrite des

---

Cette purgation qu'on assimile à l'identification et au plaisir esthétique est liée au travail de l'imaginaire et à la production de l'illusion scénique. La psychanalyse l'interprète comme plaisir pris à ses propres émotions au spectacle de celles de l'autre. (…). Pour Goethe, la catharsis aide à la réconciliation entre les passions contraires.».

[595] Giono, Jean, *ORC V,* pp.439-441.

[596] *Ibid*.p.440.

[597] Giono, Jean, *ORC V,* p.441.

rixes où les loups s'entretuent pour générer un spectacle violent et divertissant. La vaporisation de Mme Numance préfigure la deuxième séquence de la chasse à l'homme[598] lancée par Thérèse contre son mari Firmin. Élaborant et exécutant un plan infernal où elle use de tout son arsenal stratégique et guerrier, à commencer par l'adultère et en allant vers l'hypocrisie et la fausse dévotion, Thérèse manipule toute la race masculine pour mettre son action vindicative en marche. Ce plan-séquence s'allonge et s'amplifie avant de finir sur le crime parfait de Thérèse et le meurtre par procuration de Firmin.

C'est le même objectif que semble poursuivre autrement le Narrateur des *Grands chemins* avant de réussir le meurtre de son ami lors d'une course-poursuite nocturne[599]. Le meurtre gratuit de la vieille Sophie par l'Artiste déclenche une investigation judiciaire où le Narrateur se trouve interpellé pour aider les villageois et les enquêteurs à retrouver le criminel présumé. Le Narrateur saisit l'occasion pour réaliser son divertissement sanguinaire dans un cadre de loi et de légitimité. Ce dernier se lance dans la poursuite de son ami meurtrier avant de le trouver et le tuer de sang-froid. Le recours au montage alterné[600] favorise la description des actions simultanées entreprises par les deux personnages, le Narrateur et l'Artiste avant de finir sur leur rencontre qui se termine par la mise à mort du second par l'arme du premier.

---

[598] *Ibid*.pp.452-465.

[599] *Ibid*.pp.624-633.

[600] Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma,* Paris, Nathan,2006, p. 79 : « *Cette forme de montage alterne les plans de deux ou plusieurs séquences mettant en scène des actions qui se passent simultanément dans des lieux différents. On peut ainsi montrer tour à tour des poursuivants et des poursuivis qui évoluent dans des espaces assez proches sans appartenir toutefois au même champ, ou des actions dont le rapport temporel se double d ' un rapport de similarité (relation à l ' œuvre dans le montage ' parallèle) ».*

Ces diverses séquences meurtrières transformées en des plans-séquences par le romancier confirment l'enjeu cinématographique de la pratique scripturaire gionienne. Le texte littéraire se ressource aux techniques cinématographiques et picturales, voire des autres composantes intermédiales pour créer une sorte de divertissement scripturaire adressé aux lecteurs du récit gionien. Le plaisir de la lecture inhérent à l'œuvre littéraire, en général, et aux chroniques romanesques gioniennes en particulier, se réalise à travers cette dichotomie paradoxale qui réunit à la fois la jouissance de lire et la cruauté démesurée des scènes lues. Jouir de la spectacularisation de la violence humaine et de la mise en scène du tragique humain nous rappelle ce que confirme Roland Barthes en précisant que

Le formidable envers de l'écriture : la jouissance : jouissance qui peut exploser, à travers des siècles, hors de certains textes écrits cependant à la gloire de la plus morne, de la plus sinistre philosophie[601].

Il y a une insistance intense sur la jouissance comme finalité ultime de toute écriture quelle que soit sa visée philosophique, et même quand la vision du monde véhiculée s'approche du tragique. L'écriture gionienne ne semble pas échapper à cette norme scripturaire puisque la dominance du tragique n'occulte nullement le déploiement d'une écriture heureuse. L'intégration de l'esthétique cinématographique dans le texte littéraire semble accentuer cette composante jubilatoire et divertissante de la pratique scripturaire. Le texte gionien se transforme en un carrefour d'arts et en un croisement de composantes intermédiales hétéroclites, ce qui lui

[601] Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973, pp.54-55.

permet de varier les formes du divertissement artistique qu'il investit pour tenter de dépasser la gageure tragique de son œuvre romanesque.

Un autre recours au plan-séquence offre cette possibilité d'intégration de l'intermédialité dans la pratique scripturaire gionienne. Il est question ici du voyage effectué par le narrateur de *Noé*, un périple qui confond les dimensions réelles et irréelles au point de créer un vertige spatiotemporel, générique et narratif. La séquence en question s'étale sur un espace romanesque qui dépasse cent trente pages[602] décrit en détail l'un des rares voyages que l'auteur, ou le narrateur, de *Noé* effectue dans sa vie de « *voyageur immobile*[603] *»*. Le départ de Manosque se fait vers « *sept heures du matin*[604] *»,* l'arrivée à Marseille[605] et le retour à Manosque[606], trois étapes essentielles qui jalonnent ce voyage à la fois spatial et intermédial.

La composante spatiale du voyage en question est manifeste à travers l'ancrage réaliste des lieux parcourus et les moyens de transport employés. Les indices spatiaux saupoudrent le texte gionien en question et l'enracine ainsi dans ses dimensions vraisemblables qui favorisent l'illusion réaliste et guident le lecteur dans une géographie repérable à travers ses chemins et ses sentiers. Le voyage reprend effectivement le thème de l'errance du narrateur qui n'est pas cette fois automatiquement tragique mais plutôt exploratrice d'un espace qui varie entre le rural et l'urbain.

---

[602] Giono, Jean, *ORC III,* pp.703-832.
[603] *Ibid*.p.118.
[604] *Ibid*.p.703 : « *Je pris la micheline de sept heures du matin ».*
[605] *Ibid*.p.712 : « *C'est Marseille ».*
[606] *Ibid*.p.832 : « *Mais la micheline s'arrête. Et ici, c'est Manosque ».*

Cette composante réaliste de l'espace traversé par le narrateur, qui se confond parfois avec l'auteur, se donne, en quelque sorte, comme un expédient narratif pour mettre en œuvre une dimension artistique qui démultiplie le sens du divertissement intermédial à travers une écriture ludique et eudémonique. Le lecteur se trouve engagé dans un voyage imaginaire qui passe en revue une panoplie de médium artistique l'invitant à pénétrer un musée imaginaire que lui proposent le narrateur ou l'auteur de *Noé.* Dès le début du voyage, le narrateur fait allusion à la peste de 1533 qui constitue, d'une manière biaisée, un renvoi intertextuel à un autre roman de Jean Giono qu'est *Le Hussard sur le toit* que le romancier publie en 1951, c'est-à-dire presque quatre ans après *Noé.* S'agit-il d'une coïncidence hasardeuse ou d'un projet à venir de l'auteur des Chroniques romanesques ?

L'écriture comme ultime téléologie de l'art romanesque gionien se développe à travers cette errance scripturaire que pratique le romancier dans sa deuxième chronique, *Noé* en l'occurrence. L'une des manifestations de ce voyage intermédial et esthétique se réalise à travers la synergie ludique qui s'opère entre le réel et la fiction. La chronique en question multiplie ces jeux synthétiques à travers le choix de l'autofiction[607] comme possible générique adapté à ce texte fugace. Au moment où le narrateur prépare sa gibecière pour le voyage, « *toute cette*

---

[607] Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage,* Paris, seuil, 2008, p.177 : L'auteur tente de dégager les ressemblances et les dissemblances possibles entre l'autobiographie et l'autofiction en écrivant : *« Que l'on nomme ce récit autobiographie ou autofiction ne change rien à sa fictionnalité intrinsèque. La seule différence réside dans le niveau de conscience des interlocuteurs. Tandis que l'autobiographie est régie par une ignorance ou une occultation de cette fatalité fictionnelle, l'autofiction s'écrit et « se lit comme une fiction ».*
Tous les critères distinctifs du genre découlent de cette différence fondamentale : l'autofiction « ne croit plus à une vérité littérale, à une référence indubitable, à un discours historique cohérent, et se sait reconstruction arbitraire et littéraire des fragments épars de la mémoire »

foule de personnages qui emplissait mes couloirs, mes escaliers et mes chambres s'étaient mise à sécher et à jaunir[608] *».* Le narrateur se trouve dans une situation rocambolesque où sa vie personnelle, supposons réelle, se trouve pénétrée par les personnages fictifs de ses œuvres passées ou en devenir. Dès le début[609] de *Noé,* le narrateur partage son bureau et sa maison avec les personnages fictifs de sa première chronique romanesque, *Un roi sans divertissement.* Ces derniers visitent le narrateur pour lui proposer des possibles narratifs autres que ceux qu'il a choisis. Ils faufilent entre les espaces exigus de son lieu de travail, interviennent dans ses choix narratifs et se bousculent entre les pieds des membres de la famille de l'auteur narrateur. Cet embrouillamini esthétique brouille les pistes de lecture et engagent le lecteur dans une errance herméneutique dédaléenne.

De l'autofiction teintée de baroque et d'hermétisme, le voyageur se lance dans une des pérégrinations rétrospectives qui vont le conduire vers la tragédie grecque comme pour éconduire le lecteur d'un monde gionien difficile à appréhender. Le narrateur compare, dans ce contexte, la position de ces personnages fictifs qui le taraudent à cette « *foule devant le palais d'Agamemnon après le premier cri de Cassandre*[610] *».* L'intertexte eschyléen enracine le texte gionien dans ses origines tragiques grecques tout en invitant le lecteur à se plonger dans un jeu d'interprétation qu'il doit entreprendre à travers une odyssée labyrinthique insidieuse et capricieuse de mythes.

[608] Giono, Jean, *ORC III,* p.704.
[609] *Ibid*.p.612.
[610] *Ibid*.p.704.

L'écriture ludique comme divertissement artistique s'enrichit et se renchérit par « *l'immersion fictionnelle*[611] » et le recours incessant à la métalepse narrative[612]. Le narrateur de *Noé* s'identifie à son auteur et s'instaure comme l'instance narrative chargée de défendre les choix esthétiques et poétiques de son démiurge :

> J'aime mon métier. Il permet une certaine activité cérébrale et un contact intéressant avec la nature humaine. J'ai ma vision du monde ; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir de cette vision commune[613].

L'auto-panégyrique de l'auteur et le dithyrambique de l'écriture imprègnent ce propos gionien dans l'autofiction qui s'approche d'une mythification du moi auctorial. Le narrateur ou son parangon s'amusent à se confondre pour transmettre un certain art poétique ou romanesque qui doit permettre au lecteur de déchiffrer les codes esthétiques d'une écriture en devenir, une écriture qui se cherche en variant et en créant, au fur et à mesure de son déploiement, ses procédés narratifs. L'instance narrative nous déroute tout en traçant des repères de démystification éventuels qu'il

---

[611] Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999, pp.182-185 : L'auteur, tout en prenant comme exemple le cas de Jean Giono, définit « *l'immersion fictionnelle* » comme étant *« une activité homéostatique, c'est-à-dire qu'elle se régule elle-même à l'aide de boucles rétroactives : dans l'autostimulation imaginative, elle se nourrit des attentes qu'elle se crée elle-même ; dans les feintises ludiques interactives, elle s'entretient à travers une dynamique des tours de rôles ou de parole ; enfin, en situation de réception elle est relancée par la tension qui existe entre le caractère toujours incomplet de la réactivation imaginative et la complétude (supposée) de l'univers fictionnel proposé.».*

[612] Genette, Gérard, *Métalepse de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004, pp.36-45 : Genette définit cette figure, en évoquant le cas de *Noé* de Jean Giono, de plusieurs manières, mais précise que la métalepse narrative consiste à réaliser « *cette intrusion du fictionnel dans la réalité qui s'opère de manière progressive ».* Dans ce sens, et en se basant sur un bon nombre d'exemples de romans et de films, Genette considère que cette métalepse narrative peut concerner l'auteur, le narrateur, les personnages ou le lecteur.

[613] Giono, Jean, *ORC III,* p.705.

faut savoir lire pour mieux comprendre. Cette instance, à l'instar de Jean-Jacques Rousseau[614] et de Nietzsche[615], se démarque par sa vision du monde singulière qui le détache de ses contemporains, ce qui renforce cette tendance scripturaire innovatrice escomptée par l'auteur de *Noé* et entérine, en même temps, la visée ludique de l'écriture romanesque.

Cette visée esthétique et philosophique s'amplifie par la mise à nu de certains procédés d'écriture gionienne mis en œuvre dans cette deuxième chronique. C'est dans cette perspective que l'instance narrative en question dévoile une des composantes primordiales de l'écriture gionienne mise en œuvre dans les chroniques romanesques :

> Ma sensualité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques ; et la voilà, *telle qu'elle est* : magique. Je suis un *réaliste.*

Il est question ici du réalisme magique[616] qui fortifie l'écriture romanesque gionienne et la transforme en pratique eudémonique et ludique. L'écriture est un jeu, un divertissement, que propose le romancier à son lecteur. Ce dernier doit connaître et bien assimiler les règles de ce jeu pour mieux réussir cette partie de plaisir, cette délectation scripturaire en vue de mieux se divertir. Jean Giono, à en croire ces confessions, se définit comme faisant partie du réalisme magique qui lui permet de

---

[614] Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation,* « préface », Paris, Flammarion, 1966, p.31 : *« Je n'aime point à remplir un livre de choses que tout le monde sait ».*

[615] Nietzsche, Friedrich, *Le Gai savoir,* Paris, Le Livre de Poche, 1993, p.60 : « *J'habite ma propre demeure, / Jamais je n'ai imité personne ».*

[616]Weisgerber, Jean, Le *Réalisme magique*, *Roman, peinture, cinéma,* Éditions L'Âge d'homme, 1987, p. 252 : « *Dans la mesure où le réalisme magique n'a pas été un mouvement concerté qui se serait limité à un seul pays ou à un groupe particulier d'artistes, mon seul critère de sélection sera celui d'une facture réaliste appliquée à un rendu « fidèle » du quotidien, nécessairement accompagné, ou baigné d'étrange ».*

reprendre le réel à sa manière tout en le modifiant pour le soumettre à ses visées philosophiques et littéraires. L'emploi de l'italique induit une note sceptique sur la définition que donne le romancier au réalisme et à la réalité « *telle qu'elle est* ». Ce dernier s'aventure dans un travail de dépouillement de la réalité de « *ses masques* » pour la présenter, à travers ses chroniques romanesques, dans sa nudité, sa pureté, sa vérité, sans embellissement ni ornement. C'est dans ce sens qu'il se considère comme « *réaliste* » et « *magique* ».

Le romancier semble pratiquer une littérature du marteau, à l'instar de son mentor Nietzsche qui annonce dans le *crépuscule des idoles*[617]qu'« *un autre moyen de guérison que je préfère encore le cas échéant, consisterait à surprendre les idoles… (…) Poser ici des questions avec le marteau et entendre peut-être comme réponse ce fameux son creux qui parle d'entailles gonflées -quel ravissement pour quelqu'un qui, derrière les oreilles, possède d'autres oreilles encore,-* ». Jean Giono se donne comme l'écorcheur, une figure emblématique des chroniques gioniennes, qui doit dépouiller sa proie, son écriture, de son écorce habituelle pour la dénuder et la rhabiller à sa manière.

Le voyage de l'écriture se réalise aussi à travers les projets romanesques de Jean Giono, le *Cycle du hussard* figure parmi ces entreprises scripturaires. C'est dans ce sens que le narrateur de *Noé* évoque certains épisodes et certains personnages de ce cycle, en montrant comment le romancier peut transformer, à l'aide de son imagination créatrice, le décor d'un wagon de chemin de fer en un espace romanesque

[617] Nietzsche, Friedrich, Le *Crépuscule des idoles, la philosophie au marteau,* Paris, Denoël, 1980, pp. 7-8.

qui doit abriter « *un petit épisode de la vie de Pauline vieille, et de son fils et son petit-fils*[618] *».* Nous assistons dans la même séquence à la naissance d'Angelo, un des personnages principaux qui marquent la production romanesque gionienne. Le narrateur de *Noé* relate les circonstances de cette apparition en passant du réel à l'imaginaire, parfois même sans aucune transition narrative explicative ou démonstrative. Ce dernier, lors d'une déambulation nocturne, annone que « *c'est le long de ce mur qu'un soir j'ai rencontré un personnage qui devait tenir une grande place dans ma vie* [619] ». Le brouillage énonciatif du déictique « je » crée une forme de méprise interprétative, ce qui empêche parfois de bien déceler l'instance énonciative qui se cache derrière ce lapsus. L'auteur et le narrateur se confondent au point de donner naissance à certaines imprécisions sur la personne ou le personnage qui assume la responsabilité des propos émis. Sommes-nous donc en présence d'un romancier qui dévoile le dessous de ses cartes scripturaires ou bien d'un narrateur qui rêvasse sur la pratique romanesque de son auteur ? Il est donc question d'un jeu divertissant que Jean Giono entame avec ses lecteurs surtout quand il préface son *Noé* en précisant que « *rien n'est vrai. Même pas moi (…). Tout est faux*[620] *».*

Le réalisme magique[621] gionien se donne à voir au lecteur à travers ces indices intertextuels qui jalonnent le voyage effectué par le narrateur

[618] Giono, Jean, *ORC III,* pp.708-709.
[619] *Ibid*.pp.716-717.
[620] Giono, Jean, *ORC III,* p.611.
[621] Aron, Paul et al, *Le Dictionnaire du littéraire, Paris*, Quadrige/PUF, 2018, pp.639-640 : « *Le réalisme magique constitue une catégorie esthétique et critique qui s'applique à des œuvres plastiques, à la littérature ou au cinéma. Contre le réalisme traditionnel et ses présupposés rationalistes, le réalisme magique entend proposer une vision du réel renouvelée et élargie par la prise en considération de la part d'étrangeté, d'irrationalité ou de mystère qu'il recèle. (…). Le réalisme magique suppose à la fois l'observation précise de la réalité et la volonté d'y découvrir une « autre » dimension, de nature mythique ou poétique. (…). L'esthétique magico-réaliste est orientée par la recherche d'un compromis entre classicisme et modernité, tradition et nouveauté. (…). Une « esthétique de l'excès » ».*

et les procédés narratifs mis en œuvre pour transformer ce qu'il voit en un monde imaginaire où se déploient les divers personnages de ses autres œuvres. Le fragment onirique d'une « *ville inconnue*[622] » obsède l'esprit et l'imagination du voyageur qui, tout au long de son chemin, se trouve émerveillé par des mondes romanesques et fictifs qu'il envisage de concrétiser. Nous sommes en présence d'un romancier en devenir qui partage ses réflexions et sa manière d'écrire ses récits avec le lecteur. Le voyage en question se métamorphose en une introspection intellectuelle qui aiguise la gloutonnerie romanesque du romancier rêveur et contemplateur d'un monde réel qu'il modifie et esthétise pour créer un ensemble d'œuvres en devenir.

Le voyage en question dévoile les tendances intermédiales du romancier. Tout objet vu, tout événement banal soit-il vécu, tout personnage rencontré sont susceptibles de déclencher la verve créatrice et imaginaire du romancier errant. Les renvois aux autres arts qui peuvent être d'un apport esthétique et poétique miraculeux traversent les rêveries romanesques d'un promeneur solitaire. C'est dans ce sens que la séquence du voyage se trouve alourdie par des allusions intermédiales qui semblent obligatoires pour réaliser une œuvre d'art total. Le cinéma et la musique occupent une place de choix dans cette matrice artistique inspiratrice qui accompagne l'écriture gionienne. Le narrateur de *Noé* évoque le cinéma muet de Charlie Chapelin, notamment à travers l'ekphrasis cinématographique réservée à « *l'idylle aux champs*[623] », le troisième film de l'un des représentants de l'enfance du cinéma. C'est un film qui est sorti sur les écrans en 1919 et qui relate une idylle amoureuse dans une

[622] *Ibid*.pp.712-713.
[623] *Op.cit*. p.714.

ambiance comique. Tout comme le cinéma, la musique marque elle aussi sa forte présence dans ce voyage gionien, c'est le cas du renvoi explicite à la « *Mort du cygne noir*[624] », un ballet de Tchaïkovski réalisé en 1877 qui raconte les tentatives vaines d'Odile de séparer Odette et son amant et qui finit par s'engloutir dans un lac[625]. L'amour, la magie, le conte de fées meublent ces amours de cygnes comme pour faire allusion à l'amour pastoral du film de Chapelin cité ci-dessus. Le romancier interpelle la culture littéraire, musicale, cinématographique et artistique de son lecteur. Ce dernier est appelé à arrêter sa lecture à chaque passage ou renvoi artistique pour revenir sur les sources d'inspiration de l'artiste encyclopédique. Le divertissement de l'écriture ludique gionienne s'enrichit à travers une sorte d'éclatement et de fragmentation caractéristique de cette opéra-bouffe[626] que délivre Jean Giono. Ce dernier se présente dès le début de *Noé* comme étant celui « *celui par qui le scandale arrive*[627] ». Le scandale de l'écriture et de la lecture, c'est ce que le romancier nous propose pour dépasser, par voie de divertissement artistique, le tragique inhérent aux personnages fictifs de ses œuvres.

Jean Giono considère, par le choix générique de la chronique et de l'opéra-bouffe, son œuvre comme une aventure curieuse qui recèle des éléments épars que le lecteur doit rassembler pour se divertir. C'est une écriture ludique qui impose ses lois au lecteur actif. Ce dernier doit emprunter les chemins les plus sinueux et souffrir pour mieux se divertir. Tout comme le narrateur de *Noé*, le lecteur doit être « *un amateur*

[624] *Ibid*.p.716.
[625] *Ibid*.p.1476.
[626] *Ibid*.p.621 : « *je me suis décidé à écrire ce que j'écris. Non pas que je considère mon aventure comme une tragédie, mais ça peut passer pour un curieux opéra-bouffe ».*
[627] *Ibid*.pp.619-620.

d'abîmes[628] *»* pour mieux sonder les profondeurs d'un art romanesque rétif et résistant. C'est cette prédisposition intellectuelle qui se donne comme l'unique expédient pour accéder au bonheur de la lecture et imiter par conséquent ce narrateur caméléon qui trouve sa grande jouissance dans l'acte de lire : « *alors, j'ouvris mon livre et, tout en faisant les cent pas, je me laissai envahir par le bonheur*[629] ». Le narrateur étale ses lectures et expose ses préférences littéraires en énumérant un ensemble de repères que le lecteur doit déchiffrer pour réussir son jeu avec le romancier éclectique. Il faut passer par *Don Quichotte,* Alexandre Dumas, les *Mille et Une Nuits* arabes, *Tristan et Yseult*, *Roland Furieux*, Dostoïevski[630] et la liste continue pour être à la hauteur d'un romancier qui se forge en forgeant son lecteur.

La littérature, la musique, le cinéma et la peinture[631] figurent parmi les composantes intermédiales qui constituent la base solide d'un contrat de lecture divertissant, ludique et réjouissant que le lecteur doit accepter pour entreprendre avec le romancier leur aventure de l'écriture. Il s'agit d'une entreprise scripturaire qui vise le bonheur malgré l'omniprésence du tragique dans les chroniques romanesques gioniennes. Cette quête du bonheur est confirmée par Marcel Neveux qui voit que :

> Le bonheur d'écrire, on l'aura deviné, je ne le cherche pas dans des confidences de Giono-celles-ci ne sont prendre que des confirmations-ni non plus dans la jubilation qui peut monter d'une phrase comme une

[628] Giono, Jean, *ORC III,* P.719.
[629] *Ibid*.p.721.
[630] *Ibid*.pp.720-722.
[631] *Ibid*.p.746 : « *Vinci, des Bronzino, des Raphaël, des Della Francesca…* ».

> buée irisée. Je cherche des preuves dans des sortes de flagrants délits. Là où nous surprenons Giono en plein jeu, alors nous avons l'expérience directe de sa joie. Mais ces marques, qui manifestent le bonheur de l'écrivain, ne sont pas toutes immédiatement déchiffrables[632].

Conclusion de la troisième partie

Nous avons essayé, dans cette dernière partie de notre travail, d'étudier les diverses manifestations du divertissement gionien. Pour ce faire, nous avons commencé par examiner deux adaptations de deux *Chroniques* gioniennes, *Un roi sans divertissement* et *Les Âmes fortes* pour essayer de voir comment la transposition d'une œuvre littéraire au cinéma peut constituer une forme de divertissement malgré les difficultés qui accompagnent ce genre de pratique cinématographique. La composante philosophique des deux textes gioniens semble trouver, plus ou moins, une certaine équivalence dans le langage cinématographique. L'engagement de Jean Giono dans l'adaptation de la première chronique constitue un ajout fondamental puisque le romancier scénariste contrôle et supervise les divers changements opérés ; contrairement à la deuxième adaptation faite après la mort du romancier. Le divertissement change, en quelque sorte de nature et de public suite à la transposition cinématographique. Nous avons ensuite essayé d'éclaircir les sens philosophiques possibles de ce thème majeur de l'écriture gionienne à travers la conception philosophique

[632] Neveux, Marcel, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire,* Paris, Éditions du Rocher, 1990, p.29.

pascalienne. Nous avons, dans cette perspective, repris brièvement les fragments pascaliens qui tentent d'éclaircir ce thème philosophique très présent dans les œuvres gioniennes. Ce parcours philosophique nous a amené, par conséquent, à travailler sur les sens et nuances lexicographiques du divertissement tout en essayant de mener une analyse comparative entre les acceptations lexicographiques et les manifestations du thème en question dans la pratique romanesque gionienne. Nous avons tenté, d'une manière sommaire, de rechercher les sources philosophiques du divertissement gionien, notamment en s'appuyant sur les conceptions développées par Blaise Pascal dans ses *Pensées,* une œuvre théologique et philosophique qui a beaucoup influencé la pensée et l'art romanesque gioniens mis en œuvre dans ses chroniques romanesques. L'inspiration pascalienne se trouve parfois, chez Jean Giono, imprégnée par la philosophie nietzschéenne, ce qui permet au romancier des chroniques de développer une variation intermédiale sur le thème du divertissement. Jean Giono, influencé par le cinéma et ses techniques nouvelles, recourt à cet art audiovisuel pour pratiquer une écriture ludique qui fait appel à la participation active du lecteur pour générer une écriture du bonheur susceptible de surmonter, au moins artistiquement, le tragique de la condition humaine et sa cruauté amplement manifeste.

Conclusion générale

Nous avons travaillé sur l'écriture de l'errance tragique à l'épreuve de l'intermédialité dans les chroniques romanesques de Jean Giono. Nous avons, pour ce faire, commencé par une première partie composée de trois chapitres où nous avons essayé de présenter un parcours conceptuel des termes clés de notre sujet de recherche. Dans ce sens, nous avons interrogé les sens de la chronique comme choix générique de Jean Giono tout en plaçant cette œuvre gionienne dans son contexte littéraire et historique caractérisé par la guerre traumatisante et la recherche d'une sorte de renouvellement de l'écriture romanesque. Ensuite, nous avons essayé de passer en revue les manifestations possibles du tragique gionien, notamment en revenant sur les acceptations possibles du tragique aussi bien sur le plan littéraire que philosophique. Nous avons, dans ce même ordre d'idées, examiné la place fondamentale de l'ennui comme source du sentiment tragique dans le champ philosophique et littéraire en général tout en focalisant notre travail sur l'omniprésence remarquable de cette source intarissable et génératrice du tragique dans l'œuvre gionienne en particulier. Ce sentiment accablant provoque les personnages gioniens et les incite à l'errance pour essayer par tous les moyens possibles d'échapper à cet ennui qui ne cesse d'obséder fortement leur existence vide et insignifiante. L'errance se transforme en un cheminement tragique qui conduit ces personnages assoiffés de sang et de cruauté vers leur destin. Les pérégrinations incessantes de ces êtres fictifs les conduisent à réaliser des rencontres hasardeuses ou prédestinées qui changent le sens de leur vie. Les relations humaines se tissent entre des monstres qui pourchassent un absolu indéterminé

conduits par leurs passions voraces et carnassières. Ce retour triomphal du tragique et sa présence accrue dans les chroniques romanesques gioniennes poussent le romancier à mettre en œuvre une écriture qui se cherche à travers l'investissement et l'exploitation des autres modes d'expression, notamment les arts audiovisuels, ce qui facilite le recours à l'intermédialité comme champ d'investigation critique pour mieux déceler cette présence artistique dans le texte littéraire gionien. Nous avons, par conséquent, essayé d'interroger le sens de l'intermédialité pour dégager les points communs possibles entre cette approche pluridisciplinaire et l'écriture de l'errance tragique dans l'œuvre gionienne. Cette dernière emprunte certains de ses éléments esthétiques et poétiques au choix de l'opéra-bouffe effectué par le romancier pour s'exprimer librement sur la condition humaine de ses personnages fictifs.

Cette recherche scripturaire gionienne métamorphose ses chroniques en un creuset abyssal du tragique qui s'exprime à travers une matrice conceptuelle qui puise sa matière dans les autres genres littéraires pour réussir son défi de dire l'indicible que constitue généralement le fatum moderne. Les apports du roman picaresque et du théâtre grec permettent au romancier de mettre ses personnages dans une ambiance de démesure et de passions ravageuses. Ce conditionnement littéraire et philosophique préfigure la présence croissante et incontestable de la mort qui s'exprime à travers tous les cas de figure possibles. Les chroniques gioniennes deviennent ainsi un cimetière où la mort se manifeste dans tous ses états pour rendre patente la méchanceté monstrueuse de l'espèce humaine. La mort, prise dans son sens destructeur, ne s'empêche pourtant pas de renforcer la vie du texte littéraire qui se déploie au détriment de la finitude

humaine. La mort des personnages revigore le récit gionien et lui donne la force de vivre. Elle devient un enjeu narratif qui fait appel aux autres arts, comme la musique, la peinture et la photographie, pour créer les conditions idoines de l'évolution de l'art romanesque gionien.

Notre troisième partie est consacrée aux influences de l'intégration de la composante cinématographique sur l'écriture du tragique gionien, mais surtout au concept philosophique du divertissement pascalien et à ses diverses formes mises en œuvre dans les chroniques romanesques. L'écriture gionienne essaie, de cette manière, de proposer un dépassement éventuel du tragique par la voie artistique. Cette écriture s'appuie sur des techniques cinématographiques pour répandre une dimension ludique et créer un monde scripturaire qui tente de faire du bonheur du lecteur sa principale occupation.

Notre point de départ est de démontrer que le recours à l'intermédialité peut permettre de dégager la manière dont la dimension ludique de l'écriture romanesque gionienne constitue un moyen de renforcement et de dépassement de l'errance tragique. Notre recherche nous a permis de déduire qu'effectivement, malgré la dominance du sentiment tragique dans les chroniques romanesques de Jean Giono, ce dernier ne fait que nous proposer en tant que lecteur un détour fictif qui retrace la vie tragique de ses personnages, avant de nous amener à la fin de la lecture, à savourer ce plaisir du texte qui nous permet de nous éloigner de cette vision macabre d'un monde romanesque. Le tragique se mue vers une écriture eudémonique et cathartique qui se donne comme une échappatoire capable de faire de la lecture de l'œuvre gionienne une errance scripturaire et un jeu divertissant. Le lecteur est appelé à vivre le tragique des personnages gioniens avant de découvrir

la visée divertissante d'une écriture artistique qui lui impose de revenir sur les composantes littéraires, philosophiques, musicales, picturales, photographiques et cinématographiques pour se détourner de sa condition humaine.

Nous avons donc essayé d'examiner la véracité d'un ensemble d'hypothèses de recherche que nous avons formulées dans notre introduction générale. En effet, l'étude de l'errance tragique des personnages gioniens nous a permis de constater que l'approche intermédiale se donne comme un outil d'analyse et d'interprétation qui enrichit incontestablement notre lecture de ces chroniques romanesques. En plus, nous avons abouti au fait que le recours à une pléthore de médiums artistiques, tels la peinture, la musique, la photographie et le cinéma, est susceptible de générer une forme de divertissement inhérente à l'écriture romanesque gionienne. Nous avons, dans le même sillage d'idées, déduit que le romancier peut être considéré comme l'un des précurseurs de la mise en œuvre de l'intermédialité avant la lettre, à travers son exploitation des autres médiums audiovisuels qui lui permettent de rénover ses techniques romanesques et sa conception poétique et esthétique du roman contemporain, influencé , dans ce contexte, par la diversité de ses lectures aussi bien anciennes que modernes. L'effet incontestable des circonstances historiques, biographiques et littéraires se voit perceptible dans le traitement que Jean Giono réserve au tragique dans son sens moderne et antique. Les chroniques romanesques se présentent, de cette manière, comme un carrefour de signes iconiques et visuels qui exprime la culture éclectique, livresque et artistique, du romancier. Cette culture polyvalente et interdisciplinaire de l'auteur impose un lecteur virtuel qui doit interroger les sources littéraires et

artistiques du romancier et s'investir dans une lecture active et participative pour pouvoir savourer cette forme de divertissement intellectuel égrené en filigrane du texte gionien.

Notre travail de recherche, en définitive, nous a amené à dégager les rapports paradoxaux parfois, mais complémentaires souvent qui se tissent entre l'art et la littérature. Ces deux composantes essentielles de la culture se joignent parfois indistinctement pour échanger leurs apports fructueux du fait que chacune se trouve dans l'obligation de s'inspirer de l'autre pour pouvoir échapper aux crises qui peuvent souvent toucher aussi bien l'art que la littérature.

Ce travail de recherche constitue, en quelque sorte, une valeur ajoutée sur le plan personnel, du fait qu'il nous a permis de nous investir dans des champs disciplinaires nouveaux et nous a incité, par conséquent, à effectuer des recherches sur la peinture, la musique et la photographie, et surtout de mener, avec un plaisir intense, les transpositions possibles de l'expression artistique sur le texte littéraire gionien. Ce va-et-vient entre l'art et la littérature nous a donné une occasion incontestable pour enrichir, voire découvrir, la mise en œuvre des procédés artistiques, cinématographiques spécialement, dans la pratique scripturaire du roman gionien.

Notre travail de recherche ne se donne pas comme étant exhaustif du fait que l'œuvre gionienne demeurera inexplorable même si nous optons pour une approche comparative et pluridisciplinaire. La richesse et l'originalité de cette œuvre réside premièrement dans sa quantité, huit volumes aux éditions Gallimard publiés par la Bibliothèque de La Pléiade, ce qui exige des efforts incommensurables et une durée considérable pour effectuer une lecture pertinente. En deuxième lieu figure la diversité et la richesse générique de cette œuvre

remarquable, Jean Giono traverse les divers siècles pour se ressourcer à la mythologie grecque et romaine, s'inspirer des chroniques du Moyen-Âge et des récits de la Renaissance, de la tragédie grecque et classique, de la philosophie ancienne et moderne, du roman espagnol, américain, russe et français. Cette inspiration universelle et variée amène le romancier des *Chroniques* à s'investir dans l'écriture fictionnelle et factuelle surtout puisqu'il pratique l'essai, le roman rustique, le journal, la poésie…Cette vaste entreprise littéraire s'ajoute à la pratique de l'écriture cinématographique dans presque toutes ses dimensions. Nous sommes en présence d'un auteur qui expérimente une large panoplie de procédés scripturaires qu'il ne cesse de renouveler et d'enrichir. Chaque œuvre semble présenter certaines spécificités narratives et stylistiques différentes des autres œuvres, mais tout en sachant sauvegarder une continuité dans la discontinuité.

Ces diverses données font de l'œuvre gionienne un champ d'exploitation prometteur qui ne peut que nous inciter à vouloir élargir nos recherches en essayant d'examiner les axes suivants :

- Le tragique dans les premières œuvres gioniennes ;
- L'écriture cinématographique, la peinture et la musique dans les œuvres d'avant-guerre,
- la spécificité de l'écriture des *Essais* dans l'œuvre de Jean Giono,
- les procédés de la mise à nu des procédés scripturaires, esthétiques et stylistiques dans *Le Journal* de Jean Giono.
- Des études comparatives entre l'œuvre de Jean Giono et celle de ses contemporains : Julien Gracq, Le Clézio et les auteurs du Nouveau Roman.

Bibliographie

Œuvres de Jean Giono

Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes,* édition établie par Robert RICATTE, tome 1, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, revue et augmentée en 1982.

—*Œuvres romanesques complètes,* tome II (1972)

—*Œuvres romanesques complètes,* tome III (1974)

—*Œuvres romanesques complètes,* tome IV (1977)

—*Œuvres romanesques complètes,* tome V (1980)

—*Œuvres romanesques complètes,* tome VI (1983)

—*Récits et essais*, édition publiée sous la direction de Pierre CITRON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989.

—*Journal, poèmes, essais,* édition publiée sous la direction de Pierre CITRON, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1995.

—*Chroniques romanesques,* Paris, Quarto Gallimard, 2010.

—*Romans et essais,* Paris, Le Livre de poche, 1992.

—*Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche,* Paris, Gallimard, 1990.

—*Journal de tournage du film « un roi sans divertissement » in Bulletin de l'association des amis de Jean Giono, Manosque, 1979.*

Ouvrages critiques

Aristote, *Poétique,* Paris, Le Livre de poche, 1990.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris, Gallimard, 1949.

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard,1973.

Bakhtine, Mikhail, *Esthétique de la création verbale,* Paris, Tel Gallimard, 1984

Baroni, Raphaël, *La Tension narrative suspense, curiosité et surprise,* Paris, Seuil, 2007.

Barthes, Roland, *Le Plaisir du texte,* Paris, Seuil, 1973.

Bénichou, Paul, *Le Sacre de l'écrivain 1750-1830, essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne,* Paris, Gallimard, 1996.

Bergez, Daniel, *Littérature et peinture,* Paris, Armand Colin, 2011.

Bertrand, Michel et al, *Patrimoines gioniens,* Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2018.

Bourneuf, Roland, *Littérature et peinture,* Québec, L'Instant même, 1998.

Bruhn, Jørgen, *THE INTERMEDIALITY OF NARRATIVE LITERATURE Medialities Matter,* London, Macmillan Publishers Ltd, 2016.

Butor, Michel, *Essais sur le roman,* Paris, Gallimard, 1972.

Campbell, Joseph, *Le Héros aux mille et un visages,* Paris, édition Oxus, 2010.

Chabot, Jacques, *Noé de Giono ou le bateau-livre,* Paris, PUF, 1990.

Château, Dominique, *Cinéma et philosophie,* Paris, Armand colin, 2009.

Chelly-Zemni, Alya, *Jean Giono du mal-être au salut artistique,* Paris, L'Harmattan, 2015.

Citron, Pierre, *Giono,* Paris, Seuil, 1995.

Cléder, Jean, *Entre littérature et cinéma, les affinités électives,* Paris, Armand Colin, 2012.

Clerc, Jeanne-Marie et Carcaud-Macaire Monique, *L'adaptation cinématographique et littéraire,* Paris, klincksieck, 2004.

Clerc Jeanne-Marie, *Écrivains et cinéma : des mots aux images, des images aux mots, adaptations et ciné-romans, 1985.*

Clerc, Jeanne-Marie, *Le Cinéma, témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain. Écriture du visuel et transformations d'une culture,* Berne, Éditions Peter Lang, 1984.

Cohn, Dorrit, *La Transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique dans le roman,* Paris, Seuil, 1981.

Compagnon, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation,* Paris, seuil, 1979.

Conrad, Thomas, *Poétique des cycles romanesques- de Balzac à Volodine,* Thèse de doctorat, Paris 3, 2011.

Dällenbach, Lucien, *Le Récit spéculaire. Essais sur la mise en abyme,* Paris, Seuil, 1977.

Eco, Umberto, *Lector in fabula le rôle du lecteur,* Paris, Le Livre de poche, 1985.

Farago, France et Lamotte, Christine, *Le Mal,* Paris, Armand Colin, 2010.

Gasparini, Philippe, *Autofiction, une aventure du langage,* Paris, seuil, 2008

Genette, Gérard, *L'œuvre de l'art,* Paris, Seuil, 2010.

—*Métalepse de la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004

—*Seuils,* Paris, Seuil, 1987.

—*Palimpsestes, la littérature au second degré,* Paris, Seuil, 1982.

—*Figures III,* Paris, seuil, 1972.

Girard, René, *La violence et le sacré,* Paris, Hachette,2010.

—*Mensonge romantique et vérité romanesque,* Paris, Grasset, 1961.

Godard, Henri, *D'un Giono l'autre, Paris,* Gallimard, 1995.

Goldmann, Lucien, *Le dieu caché,* Paris, Gallimard, 1959.

Gombrich, E.H, *Histoire de l'art,* Paris, Phaidon, 2001.

Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, éd. par Wilfried Barner, in id., Werke und Briefe in zwölf Bänden, éd. par W. Barner et al., vol. 5/2, Francfort/Main, 1990. Trad. – Lessing, Laocoon, trad. de A. Courtin (1866), revue et corrigée, avec une introduction de Jolanta Bialostocka, Paris, 1990.

Grell, Isabelle, *L'Autofiction,* Paris, Armand colin, 2014.

Grossse, Dominique, *Jean Giono la violence et la création,* Paris, L'Harmattan, 2003.

Guelton, Bernard, *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité,* Paris, L'Harmattan, 2013.

Guignoux, Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité,* Paris, Ellipses, 2005.

Hamon, Philippe, « le statut sémiologique du personnage », in Hamon Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. In: Littérature, n°6, 1972.

Hyde, Nicole, *La Création romanesque dans les chroniques de Jean Giono,* thèse présentée pour l'obtention du PhD, 1977, McGill Université.

Journot, Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma,* Paris, Armand Colin, 2006.

Jouve, Vincent, *Poétique du roman,* Paris, Armand colin, 2015.

Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman,* Paris, PUF, 2011.

Kristeva, Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse,* Paris, Seuil, 1969.

Kundera, Milan, *L'Art du roman,* Paris, Folio Gallimard, 1986.

Le Magazine littéraire, « ce que la littérature sait de la mort », Novembre 2012, n°525.

Louvel, Liliane, *Le Tiers pictural, pour une critique intermédiale*, Rennes, PUR, 2010.

—*Texte/Image, Images à lire, textes à voir,* Rennes, PUR, 2002.

— L'œil du texte, texte et image dans la littérature de langue anglaise, Toulouse, PUM, 1998.

Magny, Claude-Edmone, *L'Âge du roman américain,* Paris, Seuil, 1948.

Maingueneau, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire,* Paris, Dunod, 1993.

—*Éléments de linguistique pour le texte littéraire,* Paris, Bordas, 1990.

Malraux, André, *Antimémoires,* Paris, Gallimard, 1972.

—*Le musée imaginaire,* Paris, Gallimard, 1965.

Marcandia-colard, Christine, *Crimes de sang et scènes capitales, essai sur l'esthétique romantique de la violence,* Paris, PUF, 1998.

Martin, Marcel, *Le Langage cinématographique,* Paris, Les Éditions du Cerf, 2001.

Méchoulan, Eric, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, n° 1, 2003.

Meny, Jacques, Jean *Giono et le cinéma,* Paris, Ramsay, coll. « Poche-Cinéma », 1990.

Mesnard, Jean, *Les Pensées de Pascal,* SEDES, 1993.

Molinié, Georges, Viala, Alain*, Approches de la réception, sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio,* Paris, PUF, 1992.

Müller, Jürgen, *Vers l'intermédialité Histoires, positions et options d'un axe de pertinence*, INA, Bry-sur-Marne (FRA), 2006.

Müller, Jürgen, « *l'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire », in Cinéma et intermédialité,* vol 10, n°2et 3, printemps 2000.

Nadeau, Maurice, *Le Roman français depuis la guerre,* Paris, Gallimard, 1963.

Neveux, Marcel, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire,* Paris, Editions du Rocher, 1990.

Ortel, Philippe, *La Littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible,* Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2002.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre,* Paris, Dunod, 1996.

Pilorget, Jean-Paul, *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono, intertextualité et art romanesque*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Plana, Muriel, *Roman, théâtre, cinéma, adaptations, hybridations et dialogues des arts,* Paris, Bréal, 2004.

Poulet, Georges, *Les Métamorphoses du cercle,* Paris, Pocket, 2016.

Raimond, Michel, *Le Roman,* Paris, Arman Colin, 2011.

Romilly, Jacqueline, *La Tragédie grecque,* Paris, PUF, coll. » Quadrige », 1992.

Sarraute, Nathalie, *L'ère du soupçon,* Paris, Gallimard, 1956.

Schaeffer, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999

—*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris, Seuil, 1989.

Sollers, Philippe, *Éloge de l'infini,* Paris, Gallimard, 2001.

Starobinski, Jean, *L'œil vivant,* Paris, Gallimard, 1999.

Steiner, George, *La Mort de la tragédie,* Paris, Gallimard, 1993.

Trott, Colette, et Visser, Derk, *Jean Giono,* Amsterdam-New York, Rodopi, 2006.

Vallet, Yannick, *La Grammaire du cinéma, de l'écriture de l'image : les techniques du langage filmé,* Paris, Armand Colin, 2019.

Van Den Heuvel, Pierre, *Parole, mot, silence, pour une poétique de l'énonciation,* Paris, José Corti, 1985.

Vanoye, Francis, *L'Adaptation littéraire au cinéma, formes, usages, problèmes,* Paris, Armand Colin, 2011.

Vouilloux, Bernard, *Le Tournant « artiste » de la littérature française, écrire avec la peinture au XIXème siècle,* Paris, Hermann Éditeurs, 2011.

—*Tableaux d'auteurs après l'ut pictura poesis*, Saint-Denis, PUV, 2004.

— *De La peinture au texte, l'image dans l'œuvre de Julien Gracq,* Genève, Droz, 1989.

Weisgerber, Jean, Le *Réalisme magique*, *Roman, peinture, cinéma,* Éditions L'Âge d'homme, 1987.

Ouvrages philosophiques :

Clément, Elisabeth et al, *La Philosophie de A à Z,* Paris, Hatier, 2000.

Domenach, Jean-Marie, *Le Retour du tragique,* Paris, Seuil, Points, 1967.

Escola, Marc, *Le Tragique,* Paris, Flammarion, 2002.

Hume, David, *Dissertation sur les passions*, Paris, Flammarion, 2015.

Jankélévitch, Vladimir, *L'Aventure, l'ennui, le sérieux,* Paris, Flammarion, 2017

Montaigne, Michel, *Essais,* livre I, Paris, Quarto Gallimard, 2009.

Nietzsche*, Le Gai savoir,* Paris, Flammarion, 2020.

—*Ainsi parlait Zarathoustra,* Paris, Livre de Poche, 1983.

— *Le crépuscule des idoles, la philosophie au marteau,* Paris, Denoël, 1980.

—*La Naissance de la tragédie,* Paris, Denoël, 1964

Parret, Herman, *Les Passions essai sur la mise en discours de la subjectivité,* Liège, Mardaga, 1986.

Pascal, Blaise, *Pensées,* Paris, Le Livre de poche, édition établie par Philippe Sellier, 1991.

Platon, *Le Banquet,* Paris, Flammarion, 2018.

—*Phèdre*, Paris, Flammarion, 2012.

—*Gorgias,* Paris*,* Flammarion*, 1993.*

—*Théétète,* Paris, Flammarion, 1967.

—*Phédon,* Paris, Flammarion, 1965.

Saint-Augustin, *Les Confessions,* Paris, Hachette BNF, 2018.

Ricœur, Paul, Philosophie *de la volonté, « 2. Finitude et culpabilité »,* Paris, Points, 2009.

Rosset, Clément, *La philosophie tragique,* Paris, PUF, 1960.

Rousseau, Jean-Jacques, *Émile ou de l'éducation,* Paris, Flammarion*, 2021.*

—*Les Rêveries du promeneur solitaire,* Paris, classiques Garnier,1997.

Schopenhauer, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* Paris, PUF Quadrige, 2014.

Dictionnaires

Aquien, Michel, *Dictionnaire de poétique,* Paris, Le Livre de poche, 1993.

Aron, Paul et al, Le *Dictionnaire du littéraire, Paris*, Quadrige/PUF, 2018.

Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles,* Paris, Robert Laffont, 1982.

Grimal, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine,* Paris, PUF, 1951.

Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse,* Paris, PUF, 1967.

Molinié, Georges, *Dictionnaire de rhétorique,* Paris, Le Livre de poche, 1992

Morfaux, Louise-Marie, *Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines,* Paris, Armand colin, 1999.

Morier, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique,* Paris, PUF, 1961

Rey, Alain, *Le Petit Robert de la langue française,* Paris, Édition Le Robert, 2019.

Sacotte, Mireille et Laurichesse, jean-Yves, *Dictionnaire Giono,* Paris, Classiques Garnier, 2016.

Viala, Alain et al, *Le Dictionnaire du littéraire,* Paris, PUF, 2002.

Œuvres littéraires

Alexievitch. Svetlana, *La Supplication,* Paris, J'ai Lu, 1997

Apollinaire, Guillaume, *Alcools,* Paris, Gallimard, 1920

Benchikh, Jamel Eddine, Miquel, André, *Les Mille et une nuits,* Tome I, Paris, Gallimard, 1991.

Camus, Albert, *L'Étranger,* Paris, Gallimard, 1942.

Cervantes, Miguel, *L'ingénieux Hidalgo Don quichotte de la manche*, traduction d'Aline Schulman, Paris, Seuil, « coll. Points », 1997

Cocteau, Jean, *la Machine infernale,* Paris, Livre de Poche, 1975.

Conrad, Joseph, *Le Cœur des ténèbres,* Paris, Le Livre de poche, 1900

D'Aurevilly, Barbey, *Les Diaboliques,* Paris, Flammarion, 2003.

Navarre, Marguerite (De), *L'Heptaméron,* Paris, Gallimard, 2000.

Diderot, Denis, *Jacques le fataliste et son maître,* Paris, le livre de poche, 2000.

Dostoïevski, Féodor, *Crime et châtiment,* Paris, Flammarion, 1984.

Eschyle, *Les Perses,* Paris, GF, 2000.

Homère, *Iliade,* Paris, Flammarion, 2000.

—*L'Odyssée,* Paris, La Découverte, 2004.

Hugo, Victor, *Les contemplations,* Paris, Le Livre de poche, 2002.

—*La légende des siècles,* Paris, Gallimard, 2002.

—Notre-*Dame de Paris,* Paris, Pocket, 1989.

Malraux, André, *La Condition humaine,* Paris, Folio, 1933.

Prévost, Abbé, *Manon Lescaut (1731),* Paris, Le Livre de poche, 1972.

Rabelais, François, *Gargantua,* Paris, Seuil, 1996.

Racine, Jean, *Phèdre,* Paris, Pocket, 1992.

Rousseau, Jean-Jacques, *Julie ou la nouvelle Héloïse,* Paris, Flammarion, 1967.

Shakespeare, William, *Macbeth,* traduction de Pierre Jean Jouve, *Paris*, GF, 2006.

Sophocle, *Œdipe roi,* Paris, Livre de poche, 1994.

Stendhal, *Le Rouge et le Noir,* Paris, Le Livre de Poche, 1997.

—*La Chartreuse de Parme,* Paris, Flammarion, 1964

Webographie

Julien, Pierre. *Le serpent, l'ouroboros et la formule du benzène* : Karl Scherp,Vom Schlangensymbol, in Die Basf. In: Revue d'histoire de la pharmacie, 55e année, n°192, 1967. p. 406. http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1967_num_55_192_7650_t1_0406_0000_2

MÜLLER, Jürgen E., « *Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence* », *Médiamorphoses*. *L'identité des médias en questions*, n° 16, 2006, p. 99-110, p. 101. https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02272561/document

Schopenhauer, Arthur, *Parerga et paralipomena, vol II, Chapitre XXXI, section 396* https://fr.wikisource.org/wiki/Parerga_et_Paralipomena.