



Université Sidi Mohamed Ben Abdellah
Faculté des Lettres et Sciences humaines Sais-Fès

CED : « Langues, Patrimoine et Aménagement du Territoire »

Formation Doctorale : « Langue, Littérature et Communication »

Laboratoire de Recherches : « Langues, Représentations, Esthétiques »

**L'esthétique de Giono : du sublime au
tragique**

Thèse de Doctorat

Présentée le 21 Décembre 2020 par :

Chafik AZIRAR

Sous la direction de Monsieur le Professeur :

Hassan CHAFIK

Devant le jury :

Professeur Abdelmounïm EL AZOUZI	(FLSH, Saïs-Fès)	/Président
Professeur Mohamed SEMLALI	(FLSH, Saïs-Fès)	/Examineur
Professeur Mohammed LAKHDAR	(FP, Larache)	/Examineur
Professeur Hassan CHAFIK	(FLSH, Saïs-Fès)	/Encadrant et rapporteur

Année Universitaire : 2020/2021

Dédicace

Je dédie ce modeste travail de thèse à l'âme de mon père qui, de son vécu, m'a toujours assisté dans mes moments de joie ou de faiblesse. Un ami et un confident au deuil insupportable.

Je le dédie aussi à ma mère, à qui je souhaite la force et la patience requises pour surmonter la maladie, elle qui m'a toujours soutenu dans la vie.

J'en fais aussi présent à mon épouse qui a fait preuve de sagesse, de patience, de sacrifices et de disponibilité à mon égard. Son engagement indéfectible a rendu l'aboutissement de ce travail moins difficile.

Je l'offre enfin à mes enfants, à ma famille, et à mes frères

Je remercie aussi mes amis et collègues pour leur sincère soutien.

Remerciements

Je tiens à remercier du plus profond de mon cœur M. Hassan CHAFIK qui a accepté de superviser mon travail de thèse, de l'avoir dirigé du début à son aboutissement. Ses remarques ont toujours été judicieuses et ses conseils combien précieux. Ma gratitude à son égard ne saurait faire l'économie de louer ses qualités autant humaines que professionnelles. Je lui serai toujours reconnaissant d'avoir été et d'être encore présent surtout dans mes moments de faiblesse, comme l'aurait fait un père et un confident.

Je souhaite aussi exprimer ma reconnaissance à Monsieur Abdelmounim EL AZOUZI qui n'a jamais lésiné sur rien pour nous assurer une formation solide tout au long de notre cursus universitaires. Je loue en lui des qualités humaines et professionnelles et sa disponibilité pour l'autre.

Ma reconnaissance va aussi à Monsieur Abdelghani EL HIMANI qui a toujours fait preuve de dévouement inconditionnel pour nous assurer une formation de qualité. Sa disponibilité pour nous, étudiants-chercheurs, a toujours été remarquable.

Je rends aussi grâce aux membres du jury d'avoir accepté de lire et d'évaluer mon travail. Leur lecture combien enrichissantes de ma thèse saura rapporter plus d'éclairage à ma réflexion et enrichira certainement davantage mes futures perspective de recherches.

Je souhaiterais exprimer du même élan ma gratitude à tous les professeurs qui ont contribué aux séminaires envisagés par le laboratoire de recherches : *Langue, Représentations et esthétiques* ; ceux également supervisés par la Faculté des Lettres et des Sciences Humaine Saïs- Fès au profit des étudiants chercheurs.

Mes remerciements vont aussi à tous les professeurs du département des Etudes Françaises et un grand Hommage à feu Monsieur Rédouane ACHARFI dont le « *souvenir en moi luit comme un ostensor* ». Puisse Dieu le garder en sa Sainte Miséricorde.

L'esthétique de Giono : du sublime au tragique

Introduction Générale

Dans un passage d'*Anatomie de la critique*, Northrop Frye accorde une place capitale au regard éloigné qui permet une saisie cohérente de l'œuvre. Celle-ci est à l'image d'un tableau :

« Plus l'on s'éloigne, plus la conception d'ensemble devient possible »¹

Il n'en demeure pas moins que la distance critique ne doit pas se contenter de spatialiser l'œuvre pour la découper en grosses masses formelles qu'il s'agit de décrire le plus méticuleusement que possible. Il s'agit ici de la démarche structurale qui omet la dimension de la diachronie qui inscrit l'œuvre dans la grande temporalité de l'histoire de la culture. Inscrire l'œuvre dans cette histoire la rend plus lisible et en facilite la saisie d'ensemble car, et aux dires de Mikhaïl Bakhtine :

« Une œuvre plonge ses racines dans un passé lointain. Les grandes œuvres de la littérature mettent des siècles à naître, et au moment où elles apparaissent, nous ne recueillons que le fruit mur, issu du processus d'une lente et complexe gestation »²

L'œuvre s'inscrit dans le cadre du dialogisme qu'elle instaure avec les grandes œuvres de la culture. La production gionienne, tant romanesque qu'essayistique, est la preuve de ce dialogisme que Giono a su instaurer, tout au long de son processus créateur, avec les grandes œuvres de la culture occidentale. *Naissance de l'odyssée* permet de revisiter l'Odyssée d'Homère, *Un Roi sans divertissement* puise sa matière dans *Les Pensées* de Pascal, la trilogie du *Hussard* se veut une réécriture de l'œuvre de Stendhal³.

¹ *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969, p.172. Dans cette introduction méthodologique, nous soulignons notre dette à l'égard de Jean-François Durand, *Giono entre romantisme et modernité*, Thèse de doctorat d'état, Aix en Provence, de la page 1 à la page 10

² *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p.344

³ Voir à ce propos Jean Yves Laurichesse, *Giono et Stendhal, Chemin de lecture et de création*, publications de l'Université de Provence, 1994.

Mais s'il y a une configuration esthétique avec laquelle Giono a dialogué, c'est celle que constitue le romantisme, comme le montre Jean-François Durand, qui entend par romantisme :

« Une configuration esthétique de dimension européenne, et non strictement française qui, dès la fin du 18^{ème} siècle, marque l'émergence d'un nouveau rapport à l'objet esthétique, à l'esthétique et à la subjectivité »⁴

Cette dernière déplace l'intérêt de l'extérieur vers l'intérieur, vers la lumière de la subjectivité symbolisée par la lampe. Et c'est M. H. Abrams qui, dans *The Mirror and the lampe*⁵, signale le passage d'une esthétique aristotélicienne de la mimésis qui réfléchit le monde à une autre de type romantique qui projette les lumières du moi créateur sur le monde.

Ce préalable théorique nous sert de justification au choix du sujet de notre thèse. Celle-ci part du fait que les catégories du tragique et du sublime occupent une place insigne dans l'œuvre de Giono, comme ce fut le cas dans la littérature romantique.

La révélation romantique va se révolter contre les canons de l'esthétique classique qui établit une nette séparation entre comédie et tragédie ; et partant entre sublime et grotesque. Hugo écrit à ce propos :

« Dans la poésie nouvelle, tandis que le sublime représente l'âme telle qu'elle est, épurée par la morale chrétienne, lui (le grotesque) jouera le rôle de la bête humaine. Le premier type, dégagé de tout alliage impur, aura en apanage tous les charmes, toutes les grâces, toutes les beautés, il faut qu'il puisse créer un jour Juliette, Desdémona,

⁴ *Giono entre Romantisme et modernité*, Thèse de Doctorat d'Etat soutenue à Aix-en Provence, 1989, Sous la Direction de Jacques Chabot, p. 9

⁵ Oxford University Press, 1971, 1953. Cet ouvrage n'a pas été traduit. Nous nous sommes contentés d'en lire un compte rendu sur Wikipédia en anglais. Abrams est le continuateur de Friedrich Hegel qui avance dans son esthétique que « *La poésie lyrique proprement dite se trouve en présence d'une réalité prosaïque déjà fermée, à laquelle elle s'arrache pour tirer de l'imagination devenue indépendante les éléments d'un nouveau monde poétique et faire de ce monde l'expression vivante du vrai contenu de l'intériorité humaine* », Champs, flammation, 1979, p.192

*Ophélia. Le second prendre tous les ridicules, toutes les infirmités, toutes les laideurs. Dans ce partage de l'humanité et de la création, c'est à lui que reviendront les passions, les vices, les crimes »*⁶

Néanmoins, les deux dimensions du grotesque et du sublime peuvent cohabiter au sein du même personnage. L'âme romantique veille à faire coïncider le Beau et le Laid, le sublime et le grotesque. Shakespeare a eu une influence notoire sur le romantisme. Cette influence est manifeste dès la préface à *Cromwell* de Hugo. Ce dernier fait du dramaturge anglais l'une des figures originelles de la modernité et du génie qui ont permis le dépassement du paradigme de l'imitation qui fut le principe de l'esthétique Classique. Selon Hugo, après l'époque lyrique, inaugurée par la Bible, et épique, ouverte par l'Illiade, Shakespeare inaugure l'époque dramatique de la poésie :

*« Shakespeare c'est le drame, qui fond sous le même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie »*⁷

Hugo établit ainsi un lien entre sublime et grotesque, entre tragédie et comédie.

Nous assistons au même phénomène dans l'œuvre de Giono où dans le même personnage cohabitent les deux dimensions du sublime et du grotesque. Il suffit pour s'en convaincre de citer le personnage d'Angélo. Il est sublime étant donné qu'il épouse avec intransigeance la morale chevaleresque. Son geste depuis sa fuite d'Italie à la suite du meurtre d'un collaborationniste de l'occupant autrichien, jusqu'à son retour en Italie pour participer à la révolution italienne en 1848, en passant par son séjour en France en période de choléra⁸, témoigne d'un caractère qui peut faire aussi bien preuve de sublime que de grotesque. Il se veut l'héritier de la morale chevaleresque tout en étant gauche face à la marquise de

⁶ Victor Hugo, *Œuvres dramatiques et critiques complètes* ; Editions Jean-Jacques Pauvert, 1963, p.142

⁷ *Ibid.*, p.14

⁸ Nous renvoyons à la trilogie du hussard qui compte : *Angélo, Le Hussard sur le toit* et *le Bonheur fou*.

Théus. Ceci crée chez le personnage gionien un conflit entre ce que lui il veut être et ce qu'une société ayant perdu le sens des valeurs qualitatives attend de lui. L'expérience du tragique signifie dans l'œuvre le désir du héros de rester fidèle à lui-même malgré les vicissitudes de la vie. La tentation de l'esprit chevaleresque est une réponse au désenchantement du monde imposé par une modernité qui semble condamner l'âme romantique à l'acceptation lucide d'un univers ayant perdu le sens des univers de la qualité. Le personnage gionien participe de cette tristesse qui a affecté Don Quichotte à la fin de sa vie :

« Don Quichotte meurt de tristesse (...). Il est donc bien vrai que Don Quichotte meurt parce qu'il a cessé d'avoir une idée exaltante de soi-même (...), en d'autres termes, il meurt d'une blessure d'amour propre, comme Cisneros »⁹

Dès lors, le romantisme du sublime et du tragique devient chez Giono une réponse au désenchantement qui affecte la modernité à partir du 18^{ème} siècle. Il n'en demeure pas moins qu'à côté de cette dimension du sublime que Victor Hugo désigne comme étant le foyer des univers de la qualité, existe un sublime d'une autre nature et proche des conceptions kantienne. Et c'est d'elle que dépend l'accession du personnage gionien à la souveraineté esthétique.

Dans *Du Sublime en politique*¹⁰, Marc Richir pousse la réflexion kantienne sur la notion du sublime jusqu'à ses extrêmes limites, de manière à ce qu'elle explique les bouleversements sociaux au moment révolutionnaire.

Selon l'auteur, le moment révolutionnaire admet un moment de sublime lorsque les fondations de l'ancien ordre vacillent et laissent percevoir un nouvel instituant symbolique à même de refonder le champ social par de nouvelles normes et de nouveaux symboles.

⁹ Henry de Montherlant, *Préface à Don Quichotte*, Livre de poche, 1962, Tome 1, p.12

¹⁰ Payot, 1992

Richir considère que la société française d'avant la révolution était régie par un instituant symbolique de nature religieuse. Ceci a engendré une société hiérarchisée selon la place qu'occupe l'individu au sein de l'ordre social institué par l'instituant symbolique. La supériorité dont jouissaient la noblesse et le clergé se justifiait par les liens qui les unissaient à l'église en tant que représentante spirituelle de Dieu sur terre et au Roi en tant que garant de l'ordre symbolique généré par le christianisme. Les liens sociaux trouvaient leurs justifications dans la foi commune en la légitimité du pouvoir qu'exerçaient l'Eglise et le roi. Le moment révolutionnaire est de nature sublime puisqu'il a fait vaciller l'ordre symbolique imposé par la Théologico- politique qui voudrait suggérer que l'homme est habité par plus grand que lui, autrement dit Dieu. Et c'est lui qui légitime aussi bien le pouvoir du Roi que de l'Eglise. Au moment révolutionnaire, le peuple s'est retrouvé face à ce que Marc Richir appelle la phénoménalisation du champ social car les pouvoirs du Roi et de l'Eglise sont devenus caducs. Dès lors, l'homme se retrouva face à un monde qui a perdu ses déterminités métaphysiques (Dieu), métapolitiques (le Roi) et métasociaux (la hiérarchie sociale instaurée par la monarchie). C'est le moment de ce que Richir appelle la terreur fondatrice car le nouvel instituant symbolique qui s'appuie sur les idéaux de la révolution Française est encore incapable d'instituer un nouvel ordre social démocratique et égalitaire. C'est ce qui a nécessité l'appel aux états généraux afin de doter la France d'une constitution. On passe ainsi de la fondation (il s'agit ici des idéaux républicains) à l'institution (un appareil étatique qui veille à la mise en application sur le champ social des idéaux. Cela peut réussir comme il peut échouer. En cas d'échec, Marc Richir parle de malencontre symbolique. A ce moment-là, la fondation ne se reconnaît pas dans l'institution à laquelle elle a donné naissance. C'est ce qui se passa en France à la suite de la terreur robesperrienne et pendant l'aventure de l'empire napoléonien.

Nous pensons que l'utopie gionienne qui vise la création d'une communauté d'artistes souverains, porte en elle les germes d'une révolution dont la finalité est de détruire l'ordre établi par la société consumériste capitaliste. Les essais de Giono témoignent de la volonté gionienne de superposer à la société moderne, une communauté de paysans et d'artistes qui habitent la terre dans le but de collaborer avec celle-ci au lieu de lui imposer une domination sans pareille qui puise ses origines dans une subjectivité outrancière, héritière de la philosophie cartésienne. Or, réduire l'utopie de Giono à sa seule dimension politique serait mal la connaître. Elle s'inscrit dans le cadre d'une utopie esthétique qui l'englobe et lui donne toute son intelligibilité. L'utopie gionienne se veut libératrice des puissances mortifères qui traversent une modernité qui sacrifie Eros sur l'autel de la rentabilité et du consumérisme. La modernité tue en l'homme tous les foyers de la sensibilité et annihile sa sexualité et son imagination car elle sait que c'est là où réside le potentiel de révolte chez l'homme. Une société démunie de rêves et d'imagination est incapable d'inventer un futur où l'homme serait libre et heureux. Et ce bonheur réside dans le regard artiste, un regard qui jouit de sa simple présence au monde sur le mode contemplatif. Tel est le préalable à l'émergence d'une communauté d'artistes souverains. Ici vient l'hypothèse de travail qui a sous-tendu le présent travail : Si l'instituant symbolique qui a fondé le social au moyen-âge est Dieu, et si celui qui a fondé la modernité est le contrat social, celui qui est présent au sein de la communauté gionienne est bien l'art, un art qui se veut l'antithèse de l'épistémè de la modernité. En cela réside la dimension révolutionnaire de l'utopie gionienne et le moment sublime qui en est le corollaire.

Fidèle en cela au romantisme hugolien, Giono se veut le prophète d'une humanité artiste. Il aspire à guérir l'homme de cette lèpre¹¹ que constitue l'idéologie de la modernité.

Cela suppose un travail sur soi et sur l'autre car, le poète ne peut guider sa communauté que lorsqu'il atteint ce que Giono entend par la souveraineté esthétique, là où l'imagination et le réel se superposent l'un à l'autre dans une parfaite adéquation. C'est à ce niveau que la prédication politique s'accompagne de la sculpture du moi artiste. Face au projet Gionien, se dressent les puissances aliénantes et démoniaques de la modernité. L'échec guette la dimension révolutionnaire du projet et rend impossible l'advenue du nouvel instituant symbolique de l'art, ce qui peut conduire subséquemment à ce que Marc Richir appelle le malencontre symbolique. Dès lors, l'œuvre épousera la tonalité du tragique au détriment de celle du sublime. Il faut dire que les écueils sont nombreux et relèvent de toute forme d'altérité qui empêche le poète d'accéder à la souveraineté esthétique : le social, le père, la nature, l'amour et le désir en sont quelques-unes qui jalonnent le devenir du héros gionien dans sa quête de l'œuvre. La finalité de ce travail est d'analyser la manière avec laquelle l'imagination créatrice de Giono arrive ou échoue à transcender ces différentes formes de l'altérité en vue d'accéder à la souveraineté esthétique. Nous signalons que notre travail omettra d'aborder l'influence qu'exerce le père de Giono sur son fils et ce pour deux raisons cardinales :

L'objet d'une telle influence suffit à l'écriture d'une thèse dans la mesure où l'influence du père vise l'articulation du versant éthique de l'utopie avec son versant esthétique. Le drame de cette impossible articulation a été abordé par Aziz Najih dans sa thèse intitulée *L'œuvre de Jean Giono entre éthique et*

¹¹ C'est le terme utilisé par l'un des personnages de Giono Bobi lorsqu'il explique à Jourdan les méfaits du monde moderne. *Que ma joie demeure*, Editions de la Pléiade 2, p.450

*esthétique*¹². C'est l'un des drames qui affecte l'âme romantique en ce sens où le poète ne parvient pas à partager avec sa communauté la teneur de son utopie. Et c'est l'une des raisons de l'échec de cette dernière. Nous avons traité de cette influence de manière discrète à travers la figure du guérisseur au sein de l'œuvre. Ce dernier sera emblématique dans les premières œuvres de Giono en ce sens qu'il aide le héros-poète à transcender ses impasses psychiques. C'est le cas de Toussaint dans *le Chant du monde*. A partir d'*Un Roi sans divertissement*, le guérisseur est représentatif de la figure du désenchantement du monde étant donné qu'il développe une conception très pessimiste de l'être humain puisqu'il considère ce dernier comme le jouet de la mécanique du corps. Il n'est que l'esclave de ses instincts.

Dès lors, notre travail s'articulera autour de trois axes qui traiteront chacun d'un aspect de l'altérité ayant maille à partir avec l'œuvre et son évolution.

La première préoccupation de Giono sera le politique. Ses essais font partie de cette période de l'entre-deux-guerres qui a vu l'affrontement entre divers courants idéologiques. De l'expérience de la première guerre mondiale, Giono développe une suspicion quasi-totale à l'égard de toutes les idéologies de la modernité. A ces dernières, il oppose les pouvoirs salvateurs de l'art. De ce fait, il développera une utopie esthétique qui prend pour point de départ la libération du désir. Giono est conscient du fait que la modernité politique cherche à aliéner l'homme en sacrifiant Eros. Son utopie aspire à réconcilier l'homme avec son potentiel artistique. Il ne suffit pas d'apprécier les œuvres artistiques, il faut aussi faire de sa vie une œuvre d'art. Aussi veille-t-il à apprendre à la communauté idéale l'usage des sens et de l'imagination. Cette communauté, Giono la rêva dans *Que ma joie demeure* et tenta de la réaliser sur les plateaux provençaux où plusieurs de ses amis, artistes et non-artistes, tentèrent de vivre une expérience de vie fondée sur l'auto-réalisation de soi par l'usage du regard

¹² Thèse soutenue en 2019 à la faculté des Lettres et des sciences Humaines, Sais-Fès Sous la direction de Monsieur le professeur Hassan Chafik

artiste. C'est l'expérience du Contadour¹³. Or, le cataclysme de 1939 brisera les rêves de Giono. Et c'est au niveau Du Hussard sur le toit qu'on perçoit un infléchissement dans l'esthétique de Giono qui délaisse la tonalité du sublime pour épouser celle du tragique.

La deuxième forme d'altérité qui intéresse notre analyse renvoie à la nature ou ce que la critique traditionnelle appelle les paysages de la Provence. Réduire Giono à la seule dimension d'un écrivain régionaliste revient à méconnaître la portée de l'œuvre. Giono est en fait redevable à ses lectures d'enfance à l'idée que les Grecs de l'antiquité se faisaient du Cosmos. Il s'agit surtout d'une structure harmonieuse et rationnelle à laquelle l'homme doit volontairement se soumettre afin de réussir sa vie¹⁴. A cela s'ajoute le fait que le cosmos devient le pourvoyeur d'une éthique et d'une philosophie de la vie qui intime à l'homme de s'inscrire, en tant que partie infime du cosmos, dans l'ordre de ce dernier, du grand tout. Ce qui contredit l'idéologie de la modernité qui considère que l'homme est le maître et seigneur du monde. Cela suscitera la révolte gionienne contre la modernité, une révolte qui est sous-tendue chez Giono par le désir de refonder les liens perdus entre le macrocosme et le microcosme. Un tel désir sera vécu, en fonction de l'évolution de l'œuvre, soit sur le mode du sublime, soit sur celui du tragique. Il est fonction de la capacité ou de l'incapacité de l'œuvre de réenchanter le monde. A un certain moment de son évolution, l'œuvre se rendra compte que le romantisme du mythe devient inopérant du fait que le désenchantement du monde a atteint un degré tel qu'il devient quasi impossible de renouer avec l'unité perdue.

La troisième altérité qui s'opposera au cheminement artistique de Giono est représentée par l'amour ou le désir. A ce niveau, nous touchons de près à un paradoxe qui fonde l'œuvre, car Giono est conscient qu'on ne peut devenir

¹³ Voir à ce propos : Antoine Compozet, *Le Pain d'étoiles*, Giono au Contadour, Edition Fan Lac, 1989

¹⁴ Voir à ce propos Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie*, Livre de poche, 2005, voir le chapitre sur la sagesse grecque

artiste qu'en réactivant la sensualité ; là réside la dimension du sublime étant donné que l'appréciation sensuelle du monde permet de s'élever vers les hauteurs du métaphorique. Néanmoins, Giono sait que la sensualité a parti lié avec la sexualité et les violences qu'elle occasionne. Se posera dès lors à Giono la question de la sublimation du désir en œuvre d'art. Aussi les personnages qui expérimenteront le tragique du désir sont-ils nombreux dans l'œuvre de Giono.

C'est donc autour de ces trois altérités que s'articulera notre propos.

Sur le plan de la méthodologie, nous avons opté pour une démarche pluridisciplinaire qui sied aux spécificités du sujet. La psychanalyse, la sociologie et la philosophie de l'histoire nous ont servi de matériau pour l'interprétation de l'œuvre gionienne. En effet, l'homme est pluridimensionnel. Il est fait de plusieurs influences relevant de l'éthique, du social, du politique et du psychique. On ne peut en sonder les abîmes qu'en invitant les sciences humaines pour en éclairer les paradoxes.

Première Partie : l'essai gionien : une critique de la modernité

« *L'univers n'est que l'ennui en expansion. S'en distraire, voilà la grande affaire* »¹⁵.

C'est ainsi que Giono prend conscience du profond sentiment de désenchantement du monde qui a affecté l'Europe à partir du 19^{ème} siècle. Les romantiques ont appelé ce profond désarroi, le mal du siècle, et Giono participe de cette sensibilité qui est en délicatesse avec la modernité et qui la rend responsable du désespoir qui ne cesse de ronger l'homme moderne¹⁶.

Selon Robert Sayre et Mickael Löwy¹⁷, l'âme romantique oscille sempiternellement entre la révolte et la mélancolie. Cette dernière est l'expression de la perte d'un monde qui répondait aux aspirations les plus authentiques de l'homme. A cause de la rationalité et de la subjectivité outrancière dont fait montre le savoir occidental depuis l'idéalisme cartésien et à partir de la physique Galiléenne, nous assistons à l'émergence d'un acosmisme qui emporte dans son sillage l'idée d'un cosmos beau, harmonieux et ordonné auquel l'homme devait obéir de manière volontaire, sans contrainte et consciente ; car c'est dans l'assentiment à l'ordre du cosmos que réside le secret du bonheur. Dans *Les Vraies Richesses*, essai de Giono écrit en 1936, Giono fait l'apologie d'un homme qui ne se veut pas être le maître du monde mais qui se considère comme un microcosme qui taille sa part du verger du macrocosme et tisse avec lui des rapports, des correspondances. Il n'en demeure

¹⁵ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, nrf, Gallimard, 1986, p.144. Cette citation est extraite d'un texte écrit par Giono en 1951 et intitulé « *Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé* » et où Giono révèle la profonde déception qu'il ressent à la suite de la deuxième guerre mondiale. Ce texte fait suite à *Un Roi sans Divertissement*, œuvre où l'auteur met en lumière la genèse de la violence par le désir qu'éprouve l'homme de se divertir de l'ennui. La violence est une composante ontologique de l'homme. Et c'est par la voix de Machiavel que Giono avance cette vérité : « *Il a vu cent fois les plus innocents apprendre subitement le crime, par instinct, sans l'aide d'aucun précepteur, par le seul exercice d'un nouveau quelconque* », *Ibid.*, p.144

¹⁶ Sur les liens entre Giono et le Romantisme, voir la thèse de doctorat de Jean François Durand, *Jean Giono, Entre Romantisme et Modernité*, op.cit.,

¹⁷ Voir à ce propos *Révolte et Mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité*, Payot, Paris, 1992. Les Romantiques reprochent à la modernité quatre de ses caractéristiques majeures :

- Le désenchantement du monde.
- La rationalité.
- La mécanisation du monde.
- La quantification du monde.
- La dissolution des liens sociaux.

pas moins que, et à la différence des sociologues qui associent l'émergence du phénomène de désenchantement du monde à l'intrusion de l'idéologie capitaliste, Giono associe ce fait à la rupture avec les univers du Moyen Age.

« La Renaissance s'efforçaient de voir les choses telles qu'elles sont et non plus à travers l'illusion chrétienne. Le Moyen Age s'était appuyé sur la chevalerie, la morale chevaleresque. La Renaissance va essayer de connaître le monde à l'aide de techniques »¹⁸

La renaissance constitue pour Giono un point d'inflexion dans l'histoire en ce sens que l'homme, au lieu de faire preuve d'assentiment à l'ordre du cosmos, va chercher à étendre son pouvoir sur la totalité de l'étant en s'appuyant sur le développement de la science. Celle-ci tentera, par tous les moyens dont elle dispose, de déchiffrer les énigmes du monde ; ce qui générera un profond sentiment de désenchantement dont pâtira l'homme occidental :

« Le temps de la mystique est fini ; finie également la mystique de gouvernement et la mystique de l'homme. Tout ce qu'on voudra affubler du nom de dieu est risible »¹⁹

La modernité se caractérise par la fin du théologico-politique, en ce sens que ce sont les idéologies, entre autres celle du Progrès, qui tenteront de donner un sens à la vie de l'homme. Giono témoigne à leur égard d'une suspicion à nulle autre pareille, les affublant du nom de mystiques de gouvernement, puisqu'elles ne permettent pas la fondation « d'un monde à priori commun »²⁰. Ce phénomène est dû au passage de la société organique à la société contractuelle et du passage du monde clos au monde infini. Il s'accompagne de l'émergence de l'individualisme et de l'oubli de l'être dans la technique²¹. Ceci

¹⁸ *Ibid.*, p.185

¹⁹ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, op.cit., p.175

²⁰ Luc Ferry, *Homo Estheticus. L'invention du Gout à l'Age Classique*, Grasset, 1990, p.327

²¹ « L'oubli de l'être n'est pas une négligence de la pensée, c'est la structure : la raison veut saisir un étant dans une définition, elle masque l'être en s'appropriant l'étant, elle cache la différence ontologique ». *Ibid.*, p.290. On constate ainsi à la suite de l'analyse que fait Luc Ferry de la philosophie Heideggérienne que le seul but de la connaissance scientifique est la domination totale du monde.

eut pour corollaire la réactualisation de la question du vivre ensemble à laquelle les essais politiques de Giono se sont attelés. Car si auparavant c'était l'ordre cosmique et la tradition qui fondaient la morale et instaurent un espace d'interaction entre les hommes, l'homme moderne se retrouve face à un problème nouveau, celui qui consiste à fonder, à partir de lui-même des valeurs susceptibles de valoir pour tous ses semblables. Le crépuscule des idoles s'accompagne chez l'homme de l'exigence de se libérer du dogme et de se donner sa propre loi. Nous assistons dès lors à l'émergence d'une subjectivité souveraine qui témoigne d'un désir de singularité, lequel désir contredit les exigences de la tradition. Or ce désir de singularité va être confondu avec la quête effrénée de la particularité dans une société où se multiplient les points de vue personnels ²² donnant lieu au nouveau visage de Narcisse. Ce dernier va avoir pour seule préoccupation l'accession à la reconnaissance sociale par le biais de l'acquisition de produits de consommation mis à sa disposition par la modernité. La société se massifie et se transforme en un ensemble d'individus ayant perdu toute forme de singularité puisqu'ils la rapportent à la possession de produits et de bien mis à la portée de la multitude. Nous assistons ainsi à la quantification du monde et au règne du pouvoir de l'argent. Il n'en reste pas moins, comme le souligne Luc Ferry, que la modernité ne signifie pas seulement le déclin des traditions, elle est génératrice de ces :

« Multiples visages de la subjectivité, c'est-à-dire, celle de la constitution du seul socle à partir duquel il nous faudra désormais (...) aborder, et parfois même résoudre la redoutable question des limites que l'on doit imposer aux pouvoirs de l'homme sur l'homme. Or, dans cette voie, ce n'est plus l'histoire des cosmologies ou des grandes religions qui peut nous servir à elle seule de fils conducteur, pas

²² Voir à ce propos Gilles Lipovetsky, *L'Ere du Vide : essais sur l'individualisme*, Folio, NRF, Essais, Gallimard, 1983 : « C'est à un détachement émotionnel qu'aspirent de plus les individus, en raison des risques d'instabilité que connaissent de nos jours les relations personnelles. Avoir des relations interindividuelles sans attachement profond, ne pas se sentir vulnérable, développer son indépendance affective, vivre seul, tel serait le profil de narcissisme », p.127

d'avantage celle de la philosophie politique moderne ; bien que l'une comme l'autre doivent rester à l'esprit comme le négatif d'une autre histoire, celle de l'esthétique, en laquelle se sont inscrits de façon positive, non seulement les différentes conceptions de la subjectivité constitutives des temps Modernes, mais aussi toujours sous-jacentes, du rapport de l'individu au collectif »²³

Et c'est en cela que les écrits politiques de Giono semblent appeler une analyse à même de rendre compte du puissant dialogue que la pensée politique de Giono a su instaurer avec la modernité. Giono prend d'abord acte du profond désenchantement du monde qui affecte la modernité et qui signe par-là l'effritement, pour ne pas dire la disparition du théologico-politique.

Est-ce à dire que Giono succombera aux sirènes des idéologies de la modernité ? La réponse ne peut être que négative car Giono n'a eu de cesse que de déconstruire toute l'idéologie du Progrès au nom de la seule déité qui compte pour lui, en l'occurrence la vie, et du seul idéal libertaire qui fonde son œuvre. Le libéralisme aussi bien que le marxisme, pour ne pas évoquer le fascisme et le nazisme, furent pour lui des idéologies liberticides qui ont poussé à son extrême le pouvoir de l'homme sur l'homme. A partir de là, Giono posera les fondations d'une cité idéale pour répondre à l'exigence suprême qui anime son imaginaire, en perspective la liberté de l'homme. Car, et c'est une hypothèse de travail, la pensée politique de Giono s'abreuve aux sources du romantisme européen et fait sienne sa révolte contre la modernité.

Le souci premier de Giono est de renouer avec les univers de la qualité qui furent ceux de l'homme pré-moderne. Il ne s'agit nullement pour lui de renouer avec la religion catholique comme c'est le cas de Bernanos, Peguy et Mauriac, mais de faire en sorte que la joie demeure²⁴. Cette joie réside surtout dans le

²³ Luc Ferry, *Homo Aestheticus, L'invention du goût à l'Age démocratique*, op.cit., p.17

²⁴ Nous faisons allusion au roman de Giono intitulé *Que Ma Joie demeure*, écrit en 1935, et où le poète/prophète Bobi tente de réapprendre aux habitants du plateau de Grémone les joies d'une vie simple où l'homme se réconcilie aussi bien avec son corps qu'avec son âme.

divorce avec toutes les idéologies de la modernité qui instaurent une situation de l'homme où ce dernier s'intègre à l'ordre du cosmos. Dès lors, Giono s'attèlera à déconstruire tous les schèmes de la pensée qui donnent à l'homme l'idée de son importance : la rationalité et la mécanisation du monde. Il stigmatisera la quantification du monde qui va donner à l'homme l'illusion d'une singularité qui prétend détenir par la seule possession des biens de consommation et d'une liberté spécieuse qui expulse du champ de son intérêt le souci de l'autre.

Toutefois, l'idéologie de la modernité se fait au nom d'un idéal sociétal, celui d'une communauté transparente qui n'admet pas la démagogie, et d'un homme souverain mi- artiste mi- artisan et surtout paysan dont le rôle est d'exprimer la beauté et la bonté du cosmos. Il n'en demeure pas moins que la fondation d'une nouvelle communauté sur les décombres d'une ancienne suppose un moment de sublime en politique²⁵. Moment du sublime du moment qu'il révolutionne l'idée que l'homme se fait de lui et de l'autre au sein d'une idéologie fondée sur les pouvoirs infinis de la science et de la technique, instituant la société de consommation.

L'utopie gionienne vise la fondation d'une communauté d'artistes souverains (par-là Giono s'oppose au père de la philosophie politique que fut Aristote qui va ré-instituer les valeurs qualitatives dont la modernité a signé la mort). Le poète y est une forme de prophète qui prêche la religion de la vie dans une société mortifère. Or, la deuxième guerre mondiale et ses conséquences monstrueuses ont constitué la grande désillusion qui rendra Giono à reconnaître l'évidence du pouvoir négligeable de l'art face à la propagande. Le rêve utopique s'effondrera face au cynisme des hommes politiques et Virgile se fera détrôné par Machiavel. Giono prend ainsi conscience du tragique de la condition humaine. Dès lors, l'ironie devient l'arme ultime qu'il adressera face aux pouvoirs de la politique. Ce sont là les trois axes de la réflexion politique

²⁵ Nous nous appuyerons surtout sur Marc Richir qui, dans *Du Sublime en Politique*, analyse ce phénomène à partir de l'avènement du Christ (Payot, 1991)

gionienne que nous comptons analyser pour mettre en exergue l'évolution de la conscience politique de Giono.

1 - De la déconstruction des mythes de la modernité :

Dans *Soleil Noir, Dépression et Mélancolie*, Julia Kristeva établit un lien intrinsèque entre le désir et la mélancolie en ce sens que :

« La sémiologie qui s'intéresse au degré zéro du symbolisme, est immanquablement amenée à s'interroger non seulement sur l'état amoureux, mais aussi sur son autre corollaire la mélancolie ; pour constater du même coup que s'il n'est d'écriture qui ne soit amoureuse, il n'est d'imagination qui ne soit ouvertement ou secrètement mélancolique »²⁶

Et pour résister aux pouvoirs mortifères de la mélancolie, Giono brandira les armes de l'art en guise de puissance à même de transfigurer un réel prosaïque en lui superposant un monde idéal, fruit de l'imagination de l'artiste. Le monde moderne est pour Giono une prison étouffante du fait qu'il ne peut générer cette qualité essentielle de l'homme, la singularité. C'est ce qui justifie la mélancolie gionienne fruit d'un amour perdu à jamais, celui d'une société organique génératrice de valeurs qualitatives qui ont succombé sous les coups du butoir de la quantification du monde à l'œuvre dans la modernité. Laquelle modernité engendre une « *civilisation qui meurt d'analyse* »²⁷, et c'est en réaction à cet esprit analytique caractéristique des temps modernes que Giono va se révolter contre ce que la science appelle l'objectivité :

« Je me suis toujours ajouté aux choses. Il n'y a pas une miette de réalité objective dans ce que j'écris. J'invente ma carte de géographie physique et politique, mon hydrographie et ma rose des vents, sans

²⁶ Folio/ Essais, 1987, p.14

²⁷ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, op.cit., p70

parler de ma chimie personnelle et je place mes asiles de fous où je veux, au-delà des décrets préfectoraux »²⁸

C'est ainsi que Giono s'ajoute à la réalité moderne pour mieux la déconstruire. Dans ce sens, il a un ancêtre qu'il vénère, Virgile²⁹. Or, la science a horreur du mélange avec le monde, hantée qu'elle est par les taxinomies et les hiérarchies. C'est alors au nom de la poésie que Giono se révoltera contre la science et le prétendu progrès :

1-1-Jean Giono : une révolte romantique contre la modernité :

De par son essence, la science contredit les exigences de la poésie parce qu'elle ne permet pas à la subjectivité de se mélanger au monde et d'y imprimer sa marque indélébile. Et c'est Nietzsche qui fut le plus sensible à la plus indifférente de la nature lorsqu'elle n'est pas perçue par le prisme d'une sensibilité artistique qui la transfigure et l'humanise :

« La nature, si on en soustrait notre subjectivité, est quelque chose de très indifférent (...) plus nous déshumanisons la nature, plus nous la voyons se violer, perdre son sens. L'art repose tout entier sur la nature humanisé, sur cette nature enveloppée et entretenue d'erreurs et d'illusions dont aucun art ne saurait se passer »³⁰

Nietzsche oppose ainsi le savoir scientifique à un autre qui serait de l'ordre de l'art. En effet, et depuis le cogito cartésien, nous assistons à la naissance d'une subjectivité outrancière qui se suffit à elle-même puisqu'elle lie l'existence à la pensée. Elle va ainsi se séparer du monde pour mieux l'analyser afin de mieux le dominer. Le cartésianisme se veut une tentative de se détacher des jugements fallacieux des sens et de l'imagination³¹. En écrivant la

²⁸ *Ibid.*, p71

²⁹ « Non c'est simplement un poète, un mélange du monde et du nommé Virgile s'est produit : voilà tout (...) et c'est ce qui m'intéresse » Virgile, in *De Homère à Machiavel*, op.cit., p73

³⁰ Nietzsche cité par Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, Galilée, Paris 1983, p27

³¹ Merleau Ponty fait une bonne analyse du cogito cartésien dans son rapport à l'intériorité : « toute pensée de quelque chose est en même temps conscience de soi, faute de quoi elle ne pourrait pas avoir d'objet. A la racine de toutes nos expériences et de toutes nos réflexions, nous trouvons donc un être qui se reconnaît lui-même

sensibilité et l'imagination, la philosophie cartésienne méprise l'art qui use de ces deux éléments qui permettent à Giono, et à la suite de Virgile, de se mélanger au monde. Mais ce n'est pas le seul reproche que fait Giono à la pensée cartésienne. La science et la technique constituent un projet idéologique qui prépare l'avènement d'une société enrégimentée par une élite scientifique. Dans ce sens, Giono n'est pas novateur. La sociologie de la modernité fait sienne une thèse non sans intérêt³². Mais c'est essentiellement Aldous Huxley qui énonce en des termes clairs le projet de la science lorsqu'il avance que :

*«Savoir c'est pouvoir, et par un paradoxe apparent, il se trouve maintenant que ce sont les scientifiques et les techniciens qui, grâce à leur savoir de ce qui se passe dans un monde non vécu d'abstractions et de déductions, ont acquis cette puissance immense et croissante qui est la leur, dirigent et modifient le monde dont les hommes ont à la fois le privilège et l'obligation de vivre »*³³

S'oppose à ce monde un autre où :

*« les hommes naissent, vivent et finissent par mourir (...), un monde de conflit entre la raison et les passions, entre les instincts et les conventions sociales, entre le langage commun et des sentiments, des impressions qu'on ne peut transmettre à personne »*³⁴

Aldous Huxley reprend à son compte la thèse Nietzscheenne qui oppose la science à l'art en éclairant la dimension conséquente du concept qui impose aux hommes un monde qui est le fruit des abstractions scientifiques.

A l'image de Huxley, Giono oppose la science à la littérature. Si la science réfère à des expériences accessibles au plan de l'intersubjectivité, la littérature a

immédiatement, parce qu'il est son propre savoir de soi et toutes choses, et qui connaît sa propre existence non pas par un fait donné, ou par inférence à partir d'une idée de lui-même, mais par un contact direct avec elle » Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p426

³² Nous renvoyons essentiellement aux travaux de l'école de Francfort à laquelle nous référerons tout au long de ce travail.

³³ Aldous Huxley cité par Jürgen Habermas, *La Technique et La Science comme Idéologie*, Tel, Gallimard, 1983, p.77

³⁴ *Ibid.*, pp.76-77

pour vocation d'exprimer celles qui ont parti lié avec ce qui relève de la vie privée. La révolte gionienne contre la société moderne tient au fait que cette dernière est intimement liée à la rationalité et au désenchantement du monde qui en est le corollaire. La science devient ainsi ce nouveau principe de réalité qui structurera le psychisme, et le rôle du poète comme chantre de principe de plaisir, est de se révolter contre cet état de fait³⁵.

La réflexion gionienne participe d'un conflit aporétique entre une réalité vécue et réfutée et un devenir rêvé. Et c'est en cela que les essais gioniens peuvent être associés à une visée utopique qui contredit les exigences de la modernité³⁶. Or, le rêve bute sur un réel amer qui associe la science à un monstre de l'apocalypse :

« Tout ce qui avoisine cette bête est pris d'hémorragies de toutes sortes : hémorragie du sens commun, de la sensibilité, de la fierté, du courage, de la liberté et de la joie. Tout ruisselle de l'homme et s'en va et le vide. Il ne réagit plus. Il est l'esclave de la bête. A la fin, le sang coule de lui et la mort divine entre en lui (...). Mais le plus terrible, c'est qu'avant la mort divine, l'homme installe en lui la mort terrestre. Il travaille dans les terribles champs couverts de neige et d'arbre, avec comme seule espérance la mort »³⁷

La civilisation, fondée subséquemment sur les apports de la science, tue en l'homme tous les foyers de la sensibilité et met fin à toutes les valeurs sublimes que l'humanité a générées tout au long de son évolution. S'installe de ce fait une dialectique de la civilisation qui instaure une terrible opposition entre Eros et

³⁵ Joyce Mc Dougall se fait la perspicace analyste du conflit entre le principe de réalité et le principe de plaisir lorsqu'elle avance : « Sans doute l'artiste a-t-il pour fonction parmi d'autres de rendre communicable et tolérable ce qui d'emblée ne l'est pas, la violence immanente du vécu infantile qui perdure dans les tréfonds de tout être humain » *Le Théâtre du Je*, NRF, Gallimard, 1982, p.163

³⁶ C'est ce qu'avance Joyce Mc Dougall lorsqu'elle associe le « je » au rêve : « le Je n'a pas pour seul destin créateur la névrose, la psychose ou la perversion ; il est aussi capable pour sortir des mêmes impasses, des plus belles réparations, des plus beaux rêves, des plus grands idéaux, des amours les plus intenses et des sublimes œuvres d'art » *Ibid.*, p.17

³⁷ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, Essais et Récits, Œuvres romanesques complètes, tome 7. Editions de la Pléiade, p.420

Thanatos débouchant sur la victoire de la mort sur la vie. Il s'agit ainsi d'une « *civilisation qui a son origine dans la renonciation et qui se développe grâce à une renonciation progressive (et) qui tend vers la destruction* »³⁸

Selon Freud, il existe une lutte perpétuelle entre Eros et Thanatos, la vie et la mort, la construction et la déconstruction. L'envie du progrès est liée à la destruction. Chose à laquelle Giono a été sensible lorsqu'il stigmatisa la destruction des vraies richesses par la modernité. Mais ce qui intéresse Giono, dans son analyse des temps modernes, c'est la répression d'Eros qui débouche à la fois sur l'impossibilité d'accéder à l'art et le désir de la mort : « *Est-ce vrai maintenant que je désire les délices de la mort ?* »³⁹

Selon Giono, l'avènement du principe de réalité propre aux sociétés modernes est lié à un processus historique au bout duquel l'homme intériorisa les exigences de ce principe :

« *Ça a commencé (...) dans le moment où tu étais entre les cuisses de ta mère avant qu'on te détache. Oui, au premier saut. Et ils étaient là à attendre (...). Ils ont dit « en voilà un, on va lui apprendre* »⁴⁰

Sur ce plan, Giono fait montre d'une grande lucidité, et ses analyses rejoignent celles développées par les penseurs de l'école de francfort. En effet, et selon Jürgen Habermas, toutes les sociétés sont régies par deux sphères : celle de l'interaction constituée par tout ce qui relève du symbolique tel que le mythe, la religion et l'idéologie ; et celle des activités rationnelles par rapport à une fin qui ont pour fonction la maîtrise par l'homme de son environnement. Or, la modernité favorisera les sphères des activités rationnelles par rapport à une fin au détriment de l'interaction, donnant naissance à une situation où l'homme désertera l'espace public. En fait :

³⁸ Sigmund Freud, *Psychologie Collective et analyse du Moi*, PUF, 2019, p.140

³⁹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.280

⁴⁰ *Ibid.*, p.280

« Certains éléments donnent à penser que pendant la longue période initiale qui va jusqu'à la fin du mésolithique, les activités rationnelles par rapport à une liaison avec les interactions (...). Ce n'est sans doute que dans des conditions qui sont celles des civilisations organisées en état qu'il y a eu une différenciation assez poussée entre travail et interaction (...). Le seuil des temps modernes serait donc marqué par ce processus de rationalisation qui a commencé par faire perdre au cadre institutionnel son caractère inattaquable face aux sous-systèmes d'activités rationnelles par rapport à une fin »⁴¹

C'est ainsi que la victoire de la science sur l'interaction débouche sur le désenchantement du monde que la sensibilité romantique de Giono reproche à la modernité :

« La science a ôté au monde son manteau sacré »⁴²

Il faut dire que la science est intimement associée à un désir de domination qui va prendre la figure du technocrate⁴³.

Ce qui caractérise la rationalité, c'est l'interdépendance entre la recherche scientifique et le désir de la domination. Une domination qui est méthodique, scientifique, calculant et calculée. En cela, elle finit par prendre la figure de l'idéologie des temps modernes⁴⁴. Et c'est ainsi que, selon Giono, « *L'homme devient l'esclave de la bête* »⁴⁵

⁴¹ Jürgen Habermas, *La Technique et la science comme Idéologie*, Tel, Gallimard, 1983, p.60/61

⁴² Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.260

⁴³ En effet, Marx Weber définit la rationalité comme étant « *La forme capitaliste de l'activité économique, la forme bourgeoise au niveau du droit privé et la forme bureaucratique de la domination* », c'est ainsi qu'Habermas résume la pensée de Weber, *La Technique et la Science comme Idéologie*, op.cit., p.120.

⁴⁴ « *La technique est d'emblée tout un projet socio-historique ; en elle se projette ce qu'une société et les intérêts qui la dominent intentionnent de faire des hommes et des choses. Cette finalité de la domination lui est consubstantielle et appartient dans cette mesure à la forme même de la raison technique* », *La Technique et la Science comme Idéologie*, op.cit., p.5/6. Les réflexions Habermasiennes rejoignent celles de Marx qui avance : « *Les pensées de la classe dominante sont aussi, à chaque époque, les pensées dominantes, autrement dit la classe qui est la puissance matérielle dominante est en même temps la puissance dominante spirituelle. La classe qui dispose des moyens de la production dispose, du même coup, des moyens de la production intellectuelle (...). Les pensées dominantes ne sont rien de plus que l'expression idéale des rapports matériels dominants* ». Karl Marx et Friedrich Engels, *L'Idéologie Allemande*, Paris, Les Editions sociales, 2012, p.44/45

⁴⁵ Jean Giono, *Les Vraies richesses*, op.cit., p.240

Et aux dires d'Habermas, la technologie fournit la légitimation à un pouvoir politique qui absorbe en lui toutes les sphères de l'activité humaine. La technologie ira jusqu'à justifier l'absence de liberté dont souffre l'homme moderne car « *elle démontre qu'il est rationnellement impossible d'être autonome et de déterminer soi-même sa vie* »⁴⁶. En ce sens, la technique légitime la domination, ouvrant la voie à l'avènement d'un régime totalitaire dont George Orwell a été le perspicace analyste. *Le Poids du Ciel*, de Jean Giono constitue l'un des réquisitoires les plus virulents à l'encontre de cette idéologie :

« *Dans ce pays, il y a une volonté qui ordonne la pensée de tous. Cette volonté est seule libre, a seul le droit de penser pour tous* »⁴⁷

Giono est très conscient du potentiel totalitaire que recèle l'idéologie de la science et de la technique. Il développe dans *le Poids du Ciel* une vision apocalyptique d'une société encadrée, cloisonnée et enrégimentée par les seuls pouvoirs des découvertes scientifiques qui n'ont d'autre finalité que de restreindre la liberté de l'homme. Ce qui rend efficient le projet de la science est le désintérêt que porte l'homme moderne à l'espace public et cela occasionne une massive dépolitisation des citoyens. Dès lors, la sphère de l'interaction se rétrécit comme peau de chagrin. A ce moment-là ce sont les modèles qui régissent le domaine des activités rationnelles par rapport à une fin qui affectent le monde vécu socio-culturel⁴⁸. Nous assistons de ce fait à l'avènement de L'Homme robot que Giono définit en ces termes « *l'état le plus bas de l'être humain* »⁴⁹. Ce dernier contredit l'exigence libertaire de l'homme chez Giono du

⁴⁶ Jürgen Habermas, *La Technique et la Science comme idéologie*, op.cit., p.181

⁴⁷ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.144

⁴⁸ Selon Jürgen Habermas, la conscience technique vise « *une auto-objectivation des hommes selon la catégorie des activités rationnelles par rapport à une fin : les modèles réifiés qui sont ceux des sciences passent dans le monde vécu socio-culturel et acquièrent un pouvoir objectif sur la conception qu'il se fait de lui-même* » *La Science et la Technique comme Idéologie*, op.cit., p.424

⁴⁹ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.424

fait qu'il est la métaphore de « *l'ensemble des hommes qui ont abandonné toute liberté d'action et de pensée, tout droit à la noblesse* »⁵⁰

La liberté d'action et de pensée ne peut éclore que dans une société régie par la délibération et une réflexion libérée de tout à priori sur le sens du vivre ensemble. Elle est tributaire de l'engagement de tous les citoyens dans la gestion des affaires de la cité. Mais sur l'effet du projet scientifique, l'agora perd tout intérêt pour un homme qui succombe aux charmes de la société de consommation. La voix du citoyen ne porte plus. A travers la promesse d'un monde où l'homme⁵¹ pourra disposer de manière outrancière de la totalité de l'étant, l'individu aliène sa liberté et abdique toute prétention à la singularité. Le profil d'une société de type totalitaire commence à poindre, là où l'homme est réduit à un simple rouage de la grande machine sociale gérée par les technocrates :

*« Sous la lumière blême, les âmes à forme de ponts volants, squelettes métallique, cages thoraciques de fer d'où pendent des chaînes, des crocs, des pinces, des entrailles (...). Ces âmes de métal, de ciment, de bruit et de vanité dont tout le tumulte est silence pour le monde »*⁵²

La robotisation de l'homme est le fruit du désir de domination qui traverse l'idéologie de la science, car après avoir conquis la nature, elle va se tourner vers l'homme pour mieux le dominer par la canalisation de son énergie instinctuelle vers des activités conforme au modèle productiviste que promeut la technologie.

Une telle situation contredit les thèses marxistes qui considèrent qu'à travers l'action, l'homme devient l'artisan de sa propre histoire, qu'il fabrique

⁵⁰ *Ibid.*, p.424

⁵¹ Jürgen Habermas explique la dépolitisation massive de l'homme moderne par le fait que « *la nouvelle idéologie a porté atteinte à un intérêt qui est lié à l'une des deux conditions fondamentales de notre existence culturelle, autrement dit au langage, ou plus exactement à la forme de la socialisation et d'individuation telle qu'elle est déterminée par la communication établie dans le langage courant (...). La conscience technocratique fait disparaître cet intérêt pratique derrière celui que nous avons à élargir notre pouvoirs de disposer techniquement des choses* », *La Science et la Technique comme Idéologie*, op.cit., p.59

⁵² Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.424

librement et consciemment. L'aliénation à l'œuvre dans les sociétés régies par l'idéologie de la science fait en sorte que l'homme consente librement mais inconsciemment à son asservissement. Et si Habermas appelle à une revalorisation de l'espace public à travers la réactivation de ce qu'il appelle la raison communicationnelle, Giono rejette en bloc les apports de l'idéologie de la science quand celle-ci n'est pas guidée par un impératif éthique qui ferait qu'au lieu de chercher à dominer l'homme, elle se mettrait au service de sa joie :

« Je ne crois pas qu'il suffise d'une réforme des structures sociales pour que l'emploi de cette technique devienne bénéfique »⁵³

Giono croit à la possibilité d'une science autre :

« Je dis que nous serons peut-être sur la vraie route de la joie si nous nous servons en même temps et également de la technique et de la sagesse »⁵⁴

Cette sagesse consiste en le libre et volontaire asservissement à l'ordre du cosmos ; et c'est le paysan qui en est le dépositaire, comme nous le verrons par la suite⁵⁵.

Il n'en reste pas moins que l'orgueil de l'homme l'empêche de consentir à cette sagesse qui vise la fusion avec le monde. La science le pousse à se recroqueviller sur lui-même et sur une subjectivité outrancière qui lui donne une fausse idée de lui-même. La science devient ainsi *« cette clarté (qui) ne nous éclaire pas car nous avons tourné les yeux vers l'intérieur de nous-mêmes »⁵⁶*.

⁵³ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.510

⁵⁴ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.349

⁵⁵ Car le métier du paysan est *« de comprendre la logique de ce monde, et en être le maître après Dieu. Ce n'est pas un métier qui fabrique. C'est un métier qui aide la nature, qui la pousse gentiment de ce côté plutôt que de celui-là, c'est la force cordiale de l'homme qui taille librement sa part dans le verger de Dieu »*, *Le Poids du Ciel*, op, cit, p349. Herbert Marcuse développe la même idée lorsqu'il avance que *« au lieu de traiter la nature comme un objet dont il est possible de disposer techniquement, on peut aller à sa rencontre comme à celle d'un partenaire dans une interaction possible. On peut chercher la nature fraternelle au lieu de la nature exploitée. Au niveau d'une intersubjectivité encore incomplète, nous pouvons prêter aux animaux et aux plantes, même aux pierres une certaine subjectivité et communiquer avec la nature au lieu seulement de la travailler sans la moindre communication »*, Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel*, Les Editions de minuit, 1968, p.253

⁵⁶ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.364

En effet la science se base sur les mathématiques et opère sur un monde non-vécu fait d'abstractions et de déductions. C'est ainsi qu'elle réussit à traduire ce que l'homme n'est pas en des schémas identiques aux structures mentales de l'homme. De cette manière, la géométrie analytique démontre

« Réciproquement que les vérités numériques pouvaient toutes se présenter spatialement ; elle donnait naissance à une science physique qui pour atteindre la perfection ne demandait d'autres principes que ceux des mathématiques pures ; et l'homme pourrait se mouvoir dans cette science et se risquer dans l'espace sûr de n'y rencontrer rien que soi-même ou de n'y rien voir qui ne puisse se ramener à des schémas qu'il portait en-lui »⁵⁷

Nous assistons de ce fait à une nouvelle situation de l'homme. En effet, si au Moyen-âge, l'homme se considérait comme appartenant à un degré déterminé de l'ordre du créé par la volonté de Dieu, la modernité scientifique accordera à l'homme un autre statut qui fait de lui le maître et le seigneur. Nous sommes dès lors devant l'immanентisation de dieu en l'homme. Cette situation de l'homme commence à poindre à partir de la Renaissance⁵⁸. Il s'agit d'évaluer et d'expliquer le monde à partir de l'homme et au profit de ce dernier. Et c'est contre la dimension orgueilleuse de la condition humaine que Giono va se révolter :

« Ses systèmes philosophiques ne s'essayaient qu'à te perfectionner dans la connaissance de toi-même. Les efforts qu'on fusait pour tout expliquer, tout ordonner par rapport à toi t'avaient donné une orgueilleuse idée de ta position dans le monde (...). Tu te croyais le moyen à partir duquel s'écarte la roue des choses. Comme tu ne pouvais le concevoir que dur et compact, tu t'imaginais toi-même dur

⁵⁷ Hannah Arendt, *Condition de L'homme Moderne*, Calmann-Lévy, 1961, p.336

⁵⁸ Martin Heidegger analyse ce phénomène en avançant « qu'on a affaire à ce qu'on appelle une situation de l'homme. Réduit à lui-même, l'homme dispose de la manière dont il a à se situer par rapport à l'Êtant en tant qu'objectif. Ici commence cette manière d'être homme qui consiste à occuper la sphère des pouvoirs humains en tant qu'espace de mesure et d'accomplissement pour la maîtrise et la possession de l'étant dans sa totalité », *Chemins qui ne mènent nulle part*, Tel, Gallimard ; 1962, p.120

et compact ; et ainsi tu le devenais car l'imagination construit et tes limites se resserraient autour de toi »⁵⁹

La science va subséquemment emprisonner l'homme dans une subjectivité outrancière qui ne peut aller vers l'altérité que constitue le cosmos qu'à travers les schèmes construits par la rationalité. Cela signe le divorce de l'homme avec une nature qui l'englobait et l'accueillait. Une telle posture porte atteinte à l'une des composantes essentielles de la culture, en l'occurrence l'art. C'est à ce niveau que la réflexion gionienne rencontre celle de Michel Henry⁶⁰. Selon ce dernier, tandis que le savoir scientifique s'accroît, la culture s'amenuise et tend à disparaître. C'est ce que le philosophe entend par barbarie. A l'origine de ce phénomène, figure la physique Galiléenne et la philosophie Cartésienne. D'après ces penseurs, la science doit faire abstraction de la vie, de la sensibilité et de la subjectivité pour ne prendre en compte que l'objectif et le mesurable. Descartes soumettra de ce fait la nature au traitement mathématique et la réduira à une étendue abstraite. Michel Henry ne remet pas en compte la science et la technique ; ce qu'il critique surtout c'est l'idéologie techno-scientifique qui voit dans le savoir scientifique le seul légitime, le seul réel et la seule vérité. Ainsi, cette idéologie condamne toutes les autres formes de savoir relatives à la conscience, la vie, le sentiment et la spiritualité. Elle refuse par conséquent toutes les modalités par lesquelles la vie s'exprime en perspective l'art, l'éthique et la religion. Selon Michel, la culture est le développement de la vie à entendre non pas dans le sens biologique. Par vie, il entend la vie vécue, la vie subjective, celle qui est éprouvée par le simple fait de sentir, entendre et voir. Et c'est cette dimension que l'idéologie techno-scientifique refuse de reconnaître. La barbarie moderne s'exprime par certaines idéologies telles que le marxisme, le freudisme et le structuralisme que le philosophe considère comme étant la théorisation des

⁵⁹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.183

⁶⁰ Voir à ce propos Michel Henry, *La Barbarie*, Paris, Grasset, 1987. Nous témoignons de notre dette à l'égard de cet ouvrage que nous tentons, tant bien que mal, de résumer, car les idées qu'il développe sont assez denses.

sciences humaines. Elles dépouillent l'homme de tout ce qui est humain et en fait l'objet de la statistique. A côté de cela, la barbarie s'exprime via l'avilissement de l'homme par le travail mécanisé et l'hégémonie de la science au détriment de la littérature et de l'art en général. A l'image de Michel Henry, Giono refuse la mainmise de la science sur le devenir de l'homme :

« Ce chemin des anges que l'homme veut toujours prendre et faire prendre à tout ce qu'il domestique et rêve de domestiquer, cette ligne droite oblique dressée dans le ciel, cette sorte de javelot lancé vers dieu, c'est la marche du progrès, la route de la civilisation, le chemin où monte l'œuvre créatrice de l'homme sans qu'il puisse savoir où ça s'arrêtera de monter(...). Quand on sera arrivé au bout du chemin, il faudra ou redescendre, ou sauter dans la mort, ou rester là-haut accablé et perdu »⁶¹

La guerre de 14-18 a révélé à Giono le potentiel de violence que recèle la technique. La mécanisation du monde a fait de cette guerre une boucherie où les armes de destruction massive ont été expérimentées de sang-froid. D'autant plus que la deuxième guerre mondiale confirmera les craintes de Giono. En effet, et comme le souligne Hannah Arendt ; dans son analyse de l'avènement de l'ère atomique :

« Jusqu'à notre époque, l'action humaine avec ses processus faits par l'homme était limitée au monde humain ; alors que la principale préoccupation de l'homme, quant à la nature, était d'utiliser le matériau qu'elle offrait dans sa fabrication, pour édifier sur lui l'artifice humain et le défendre contre la force énorme des éléments. Dès le moment où nous avons commencé à créer des processus naturels de notre cru- et la fusion de l'atome est précisément un processus naturel engendré par l'homme- nous n'avons pas seulement accru notre pouvoir sur la nature, nous ne sommes pas seulement devenus plus agressifs avec les forces existantes de la nature, mais

⁶¹ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.376

pour la première fois nous avons capté la nature dans le monde humain » ⁶²

C'est Ainsi que les processus naturels qui n'échappaient pas auparavant à l'action finissent par être limités par cette même action qui se caractérise par son imprévisibilité. Selon Hannah Arendt, la spontanéité est ce qui caractérise l'action humaine. C'est :

« Le pouvoir qu'à l'homme de commencer quelque chose de neuf à partir de ses propres ressources, quelque chose qui ne peut s'expliquer à partir de réactions à l'environnement et aux événements » ⁶³

Cette capacité d'innover est l'essence même de la liberté sauf que le défaut de la spontanéité est sa fragilité, car elle recèle une part d'imprévisibilité. Capter les phénomènes naturels et les assujettir où la dimension imprévisible de l'action humaine revient à ne plus être maître de ce que l'homme initie. C'est ainsi que les découvertes scientifiques ont fini par échapper à la maîtrise de son fonctionnement donnant naissance à une arme de destruction massive qui hypothèque l'avenir de l'homme qui s'en croyait le maître. « *Le chemin où monte l'œuvre créatrice de l'homme* », comme le souligne Giono, finit par rendre l'homme en danger de disparition à cause de sa propre création. Dans cette perspective, la science libère des forces naturelles que l'homme est incapable de maîtriser.

Ce phénomène s'accompagne d'une aliénation de l'homme au pouvoir des technocrates.

⁶² Hannah Arendt, *Condition de L'Homme Moderne*, op.cit., p.311

⁶³ Hannah Arendt, *Du mensonge à la violence, Essais de politique contemporaine*, Paris, Calmann-Lévy, 1972, p.210

En effet, la condition humaine est marquée par la pluralité. Celle-ci se définit par le fait que « *ce sont les hommes et non pas l'homme qui vivent sur terre et habitent le monde* »⁶⁴

Ces individus sont tous pareils sans que personne ne soit identique à un autre. La pluralité est à la fois égalité et distinction. Or, et comme nous l'avons signalé auparavant, l'idéologie de la science produit l'homme de masse, cet homme/robot que Giono méprise, à travers le travail mécanisé. Ce qui révèle son caractère totalitaire. Sa domination totale s'efforce :

« *D'organiser la pluralité et la différenciation infinie des êtres humains comme si l'humanité entière ne formait qu'un seul individu* »⁶⁵

Son but étant d'en finir avec le caractère unique de la personne humaine.

Les essais de Giono ont été très sensibles à ce phénomène d'aliénation de l'homme aux pouvoirs de la machine. C'est ainsi que la pensée politique de Giono ne cesse de dénoncer la condition misérable de l'homme au sein de la société moderne. C'est ce qui explique la révolte gionienne contre tous les systèmes politiques qui ont érigé le travail en tant que finalité sans fin, alors qu'ils sont censés assouvir les besoins élémentaires de l'homme. La modernité a inventé un nouveau principe de réalité qui accapare les forces les plus vives de l'homme. Ce dernier est enchaîné à la machine car il a aliéné sa liberté en contre-partie de gratifications financières qui font de lui un consommateur passif. C'est pour cela que la critique gionienne de la technique et de la science est inséparable de la critique des conditions de travail moderne et du désir de consommation qui caractérise l'homme moderne.

⁶⁴ Hannah Arendt, *Condition de l'Homme Moderne*, op.cit., p.16

⁶⁵ Hannah Arendt, *Du Mensonge à la Violence*, op.cit., p.173

1-2-Du nouveau principe de réalité généré par la modernité

Tout au long de ses essais, Giono dresse un réquisitoire sans appel contre la ville. Cette dernière est considérée comme l'incarnation de l'essence de la modernité en ce sens qu'en elle se manifeste le désenchantement du monde, la quantification, la mécanisation de la nature et la dissolution des liens sociaux. C'est en la ville qu'advient la rupture totale avec l'idéal communautaire. Elle signifie la perte tragique des valeurs les plus sublimes de l'humanité :

« Machiavel, du haut de son cheval compose les Géorgiques des temps modernes, organise la dernière façon de fabriquer de la terre ferme pour des hommes qui vont peut-être, désormais trouver la machine du monde mais perdre sûrement le ciel »⁶⁶

La quantification du monde ira de pair avec l'aliénation de l'homme au principe de réalité généré par la modernité. Car en réduisant l'homme à la seule dimension de *l'homo laborans*, la modernité annihile en lui tout son potentiel créateur en ce sens que cela occasionne la victoire de la *vita activa* sur la *vita contemplativa*. La *vita activa* est donnée à l'homme sous trois modes : le travail, l'œuvre et l'action. Par le travail, l'homme est soumis à la contrainte de la nécessité et de l'utilité, par l'œuvre, il crée un monde artificiel d'objets différents du milieu naturel. Par l'action, il reconnaît la pluralité des hommes et les met en relation directe entre eux. L'action politique postule la liberté, la parole et la capacité de faire neuf. Par ailleurs, la vie contemplative est l'apanage du philosophe qui réfléchit au vivre ensemble et aux conditions du maintien au nom de la liberté dans l'espace public. La modernité occasionnera l'effacement des frontières entre l'ordre de la *vita activa* et de la *vita contemplativa* du fait que la société moderne englobe les activités économiques et politiques et normalise les comportements. En effet, ce qui caractérise la

⁶⁶ Jean Giono, *De Homère à Machiavel, op.cit.*, p.189. Tout comme Virgile, Giono prône un monde en contact avec la nature. Alors que la mécanisation du monde fera de la machine le médiateur entre l'homme et la nature. Elle occasionne chez l'auteur un profond sentiment de désenchantement que Giono appelle la sortie-hors de Brocéliande : « on a voulu sortir hors de Brocéliande, on est sorti ». *De Homère à Machiavel, ibid.*, p.182

modernité c'est la primauté absolue de l'économique sur les autres dimensions de la vie humaine. La production n'a d'autre finalité que de satisfaire les besoins de l'homme. Et dès lors, l'œuvre en tant qu'artifice qui marque l'empreinte de l'homme sur l'ordre naturel tend à disparaître⁶⁷. C'est pour cette raison que Giono ne cesse de stigmatiser le travail tel que perçu par la modernité. Il est à ses yeux synonymes d'asservissement:

*« La vie de chacun doit produire, la vie de chacun n'a plus de propriétaire, mais appartient à la ville, une chaîne sans fin d'esclavage, où ce qui se produit se détruit, sans créer ni joie ni liberté. Personne ne peut s'entendre car les hommes et les femmes qui habitent cette ville sont devenus le corps même de cette ville et ils n'ont plus un corps divin et animal (...). Ils sont devenus de métal »*⁶⁸

Dans ce sens, le travail qui fut longtemps confiné dans la sphère privée des activités domestiques et de soumission à la nécessité biologique, devient au sein de la modernité l'activité par excellence.

La société en devient subséquemment réduite à une simple organisation publique du processus vital. La substitution de l'action au travail a des conséquences tragiques. L'action a pour fonction de mettre en commun une pluralité d'individus libres et égaux. Elle cimente le lien social à travers le jugement désintéressé de chacun sur le vivre ensemble, alors que le travail ne peut assumer ce rôle étant donné qu'il renvoie à la seule dimension de la nécessité et de la survie de l'homme conçu comme une espèce et comme individu. Giono a été sensible aussi bien à la dissolution des liens sociaux qui caractérise la modernité qu'à la nature aliénante de la société moderne qui contredit l'exigence gionienne de la singularité :

⁶⁷ C'est ce que signale Paul Ricœur dans sa préface à *Conditions de L'Homme Moderne* : « si, nous nous laissons tromper par l'accumulation du capital et l'abondance des produits du travail, nous projetons sur le travail la permanence, la stabilité et la durée caractéristiques de l'œuvre, nous passons à côté de l'œuvre, nous passons à côté de la nature éphémère au sens original de ce qui dure seulement un jour. De la consommation dévorante » *op.cit.*, p.6

⁶⁸ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, *op.cit.*, p.180

*« Je suis en présence d'une anonyme création de forces déséquilibrées de l'homme. Cette foule n'est emportée par rien d'unanime. Elle est un conglomérat de mille soucis, de peines, de fatigues, de désirs extrêmement personnels. Ce n'est pas un corps organisé, c'est un entassement (...). Elle est une solitude (...). Une solitude qui est séparation et non pas union des meilleurs de l'esprit à travers les distances. Une solitude qui n'est pas harmonie et divin concert mais le silence total de l'âme »*⁶⁹

Avec la modernité, le travail perd l'une de ses qualités qui consiste « *en la possibilité d'exprimer le monde* »⁷⁰, et dont l'artisan a été pour longtemps le dépositaire. C'est à ce titre que l'artisan se transforme en ouvrier et l'œuvre en simple objet de consommation. Une telle situation fait le malheur de l'homme car elle l'assujettit à un principe de réalité de type nouveau. En effet, et selon Freud, l'homme est surtout penchant vers le plaisir. Il n'en reste pas moins que pour satisfaire ses besoins vitaux, il doit remettre à plus tard la satisfaction de ses plaisirs. C'est ce qui a donné naissance au principe de réalité. Il n'en demeure pas moins que l'évolution de l'homme vers plus de maîtrise de son environnement grâce à la science et à la technique devait amener à un assouplissement des contraintes imposées par le principe de réalité. Ce qui n'advint pas car, au sein de la modernité, le travail n'a plus pour finalité la lutte contre la pénurie mais le maintien de l'homme sous le joug du système de production :

*« L'excuse de la pénurie, nous dit Marcuse, qui a justifié depuis le commencement de la civilisation, la répression institutionnalisée, s'affaiblit au fur et à mesure que le savoir de l'homme et sa domination sur la nature accroissent les possibilités qu'il y a de satisfaire les besoins des hommes avec un minimum de labeur »*⁷¹

⁶⁹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.172

⁷⁰ Jean Giono, *Lettre sur la Pauvreté et la Paix*, Essais et Récits, Edition de la pléiade, p.550

⁷¹ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, Contribution à Freud, Paris, Editions de Minuit, 1963, p.87

L'excuse de la pénurie ne satisfait pas Giono du moment qu'il sait que la finalité du productivisme reste la production, quitte à détruire les richesses naturelles et à brûler pour maintenir élevé le coût des produits de consommation. Il s'agit en fait de la perte inutile des forces instinctuelles de l'homme :

*« La ville brûle tout le temps dans le corps des habitants de la ville, non pour la joie de la flamme, mais pour l'utilisation de la flamme. La vie de chacun doit produire »*⁷²

Le travail devient ainsi la forme ultime de l'aliénation de l'homme car la société capitaliste est la source d'un paradoxe insurmontable en ce sens qu'elle sépare le travail de sa finalité, en l'occurrence la satisfaction des besoins biologiques. Elle ne lutte pas contre la pénurie ; son mot d'ordre est la surproduction. Et pour expliquer la persistance de la pénurie malgré le développement des moyens qui permettent à l'homme de maîtriser son environnement, Marcuse a recours à deux concepts qui fondent le mode de production capitaliste : le rendement et la sur-répression. En effet, *« la forme spécifique du principe de réalité dans la société moderne, c'est le principe même qui fait que les gens ignorent le but de leur travail qui consiste à les soustraire aux besoins »*⁷³.

Giono est le fin analyste de ce processus lorsqu'il oppose l'artisan et le paysan à l'ouverture. L'artisan est la figure de la souveraineté car il travaille à son compte et ne dépend d'aucun chef. Il fait œuvre d'artiste car il fabrique une œuvre et lui imprime sa marque. Son travail le soustrait à cette aliénante condition de l'ouvrier qui vend sa force de travail contre des gratifications financières. Le paysan, quant à lui, collabore avec la nature et prélève sa part dans le verger de dieu. Il n'est pas dans le productivisme. Il se contente de prélever de la nature ce dont il a besoin pour se maintenir en vie. Contrairement à eux, les ouvriers ignorent la finalité de leur travail :

⁷² Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.180

⁷³ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, op.cit., p.214

« Ils ne connaissent pas l'aboutissement logique de leur travail, ils n'en connaissent que l'aboutissement capitaliste »⁷⁴

L'aboutissement logique du travail consiste en la satisfaction des besoins biologiques de l'homme. C'est ce que Giono n'a cessé de répéter tout au long de sa *lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*. Le capitalisme pervertit l'essence même du principe de réalité en ce sens qu'il assure la soumission de l'homme à ses principes par le biais de l'argent, ce moyen de domination que Giono appelle la lèpre dans *Que ma Joie Demeure*. C'est l'argent qui fait des hommes les esclaves de la modernité économique. En effet, et selon Jürgen Habermas :

« Le système du capitalisme avancé se définit par une politique s'assurant la loyauté des masses par des gratifications compensatrices, c'est-à-dire une politique évitant le conflit à tel point que le conflit qui, comme par le passé, est inhérent à la structure de la société du fait de la mise en valeur du capital dans le cadre de l'économie privée est celui qui a le plus de chances de rester latent »⁷⁵

Par l'entremise de l'argent, le système du capitalisme avancé escamote les conflits idéologiques et empêche la réflexion libre sur le sens du vivre ensemble. Il porte ainsi atteinte à l'une des conditions essentielles de l'action, en l'occurrence la pensée utopique du progrès. C'est ainsi que les hommes acceptent volontairement et consciemment leur aliénation, aveuglés qu'ils sont par le mirage de la jouissance des produits de consommation par le biais de l'argent. L'amour de l'argent devient ainsi une sorte de dégénérescence chez l'homme moderne.

« Par une sorte de malice philosophique, en vous révoltant contre l'état de la société moderne, vous vous révoltez contre votre double dégénéré »⁷⁶. Selon Giono, la dégénérescence de l'homme consiste en sa soumission au diktat de la

⁷⁴ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.118

⁷⁵ Jürgen Habermas, *La technique et la Science comme idéologie*, op.cit., p.50

⁷⁶ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.542

société capitaliste avancée. Abonder dans le sens du sacro-saint principe du rendement revient à abdiquer sa liberté en contrepartie de gratifications financières. Et au lieu de produire en vue de satisfaire ses besoins biologiques, le paysan optera pour la culture intensive d'une denrée aliment. Par-là, il devient dépendant des aléas du marché. Il devient pauvre puisqu'il ne peut subvenir à ses besoins biologiques étant travaillé et avide d'argent. Il devient dès lors victime du principe de la sur-répression du fait qu'il ne peut se libérer des exigences du principe de réalité. D'ailleurs, l'une des caractéristiques fondamentale du capitalisme réside dans le maintien permanent de la pénurie. Et le principe de sur-répression devient, aux dire de Jürgen Habermas :

« Cette partie qui résulte des conditions spécifiques de la domination. L'étendue de cette sur-répression fournit l'unité de mesure : plus elle est faible, moins la civilisation à une étape donnée est répressive. La distinction est la même qui existe entre les trois sources biologiques de la souffrance humaine et ses sources historiques. Des « trois sources d'où découle la souffrance humaine » que Freud énumère : la puissance écrasante de la nature, la caducité de notre propre corps, et l'insuffisance des mesures destinées à régler les rapports des hommes entre eux au sein de la famille de l'état ou de la société » : la première et la dernière sont au sens strict des sources historiques »⁷⁷

Comment peut-on accepter l'écrasante puissance de la nature quand on sait que la science a atteint un tel degré de développement qui permet à l'homme de dominer presque totalement les éléments naturels ? C'est cette question qui anime la réflexion gionienne sur le travail au sein de la société moderne. A cette question s'adjoint une autre relative au rôle de l'état moderne dans le maintien de la pénurie. La démocratie devrait selon Giono garantir la liberté par le biais d'une conception du travail *« où jamais rien n'est esclavage, où tout est à la*

⁷⁷ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, op.cit., p.84

mesure de l'homme, lui laissant son temps »⁷⁸. Giono est conscient du fait que l'état moderne maintient la répression par le truchement du principe de réalité dans le seul but de pérenniser sa domination sur l'homme. En effet, et selon Marcuse :

*« Le conflit n'oppose pas le travail (principe de réalité) à Eros (principe de plaisir) mais bien le travail aliéné (principe de rendement à Eros) »*⁷⁹

En instaurant le travail aliéné, l'appareil étatique cherche à contrôler la société de la même manière que la nature, en la reconstruisant selon le modèle des systèmes auto-régulés de l'activité rationnelle par rapport à une fin ; et l'une des manifestations de ce travail est celui fait à la chaîne. Il s'agit de dissocier le travail du plaisir et de la joie car :

*« Le temps du travail, qui représente la plus grande partie de la vie de l'individu, est un temps pénible car le travail c'est l'absence de plaisir. La libido est détournée vers des travaux socialement utiles où l'individu ne travaille pour lui-même que dans la mesure où il travaille pour l'appareil, engagé dans des activités qui ne coïncident la plupart du temps ni avec ses facultés, ni avec ses désirs »*⁸⁰

C'est ainsi que le travail accapare toute l'énergie instinctuelle de l'homme. Il transforme l'homme en paillette de métal dans le corps de la grande machine de l'économie⁸¹. C'est le règne de ce que Giono appelle l'homme robot, l'état le plus vil de l'homme qui a abdiqué tout droit à la dignité. Cet homme voit sa liberté se réduire comme une peau de chagrin au fur et à mesure que la science et la technique avanceront dans leur volonté de dominer le corps social. Cela se fait par le biais de la prédominance des activités rationnelles par rapport à une

⁷⁸ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.213. Giono oppose le travail aliénant au travail paysan qui représente « la joie magnifique du travail où jamais rien n'est esclavage, où tout est à la mesure de l'homme », *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.430

⁷⁹ Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, op.cit., p.86

⁸⁰ *Ibid.*, p.50

⁸¹ Giono évoque les ouvriers qui « sont devenus des paillettes de métal dans le corps des pièces principales », *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.180

fin au détriment de l'interaction. Le projet des lumières est trahi dans la mesure où son idéologie visait l'instauration du bonheur de l'homme⁸². Il est bien vrai que la vision que Giono donne de la société capitaliste est apocalyptique. Habermas propose une réforme du système capitaliste de manière à libérer la communication. Et c'est ainsi que la rationalisation des normes sociales s'accompagneraient de la baisse de la répression et rendrait possible l'émancipation et l'individuation de l'homme⁸³.

Habermas nourrit une suspicion à l'égard de l'idéologie du progrès et œuvre pour la destruction des sociétés qu'elle a occasionnées :

« Vis naturellement, et puisqu'on le considère comme une folie, installe la société qui le trouvera logique »⁸⁴

En effet, ni le capitalisme, ni le marxisme ne trouvent grâce aux yeux de Giono⁸⁵. Les deux systèmes ont donné naissance à un principe de réalité aliénant et qui empêche l'accession à l'individualisme. L'argent constitue dans les deux systèmes le moyen adéquat pour asservir l'homme à la machine économique. Dès lors Giono s'attèlera à la déconstruction du mythe d'une vie « réussie » par le pouvoir de l'argent.

L'argent est cette force qui empêche l'assentiment de l'homme à l'ordre du cosmos. Il aliène l'homme au pouvoir de l'état :

⁸² Jürgen Habermas a été sensible à ce phénomène quand il a avancé qu' « institutionnaliser une bonne vie ne revient pas à un accroissement des forces productives, un accroissement peut tout au plus y contribuer » *La Technique et la Science comme idéologie, op.cit.*, p.66

⁸³ « La rationalisation sur le plan du cadre institutionnel ne peut s'inscrire qu'au sein du milieu de l'interaction médiatisée par le langage (...). C'est ainsi qu'une rationalisation des normes sociales serait caractérisée par une baisse du degré de la répression (...). Cette rationalisation ne conduit pas en elle-même à un meilleur fonctionnement des systèmes sociaux, mais elle donnerait aux membres de la société les possibilités d'une large émancipation et d'une individuation croissante » *Ibid.*, p.67-68

⁸⁴ Jean Giono, *Les Vraies Richesses, op.cit.*, p.255

⁸⁵ « Le communisme qui a été d'abord un de ces nobles efforts et qui a été notre espoir n'a pas réussi (...). Il n'a fait que changer le capitalisme particulier en capitalisme d'Etat », Jean Giono, *Lettres aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix, op.cit.*, p.552. « Le capitalisme n'est pas un homme, il n'exprime pas l'homme et son ambition est précisément (au contraire de la définition de l'homme) de ne pas l'exprimer ». *Ibid.*, p.550

« Vous avez abandonné votre vie à l'argent, la monnaie est le produit du gouvernement, pourquoi vous étonner d'être subordonnés aux gouvernements ? »⁸⁶

Et si on réfère à son roman *Que ma Joie Demeure*, on comprend que le projet de Giono s'inscrit dans la perspective d'une vision du monde dont la finalité est l'instauration durable de la joie. Bobi y professe une culture du partage qui se situe aux antipodes de l'utilitarisme capitaliste. Selon le héros de *Que ma Joie Demeure*, l'argent est une lèpre qui corrode le corps de l'homme vu « *que la société bâtie sur l'argent, il faut la détruire avant d'être heureux* »⁸⁷. C'est que Giono associe l'argent au principe de réalité dans les sociétés capitalistes. Selon l'auteur, l'argent est une fausse richesse. Il n'est qu'une convention qui trompe l'homme. Il y a la valeur d'usage, celle qui est en rapport avec la valeur dans l'économie du troc. A côté d'elle apparaît la valeur d'échange qui associe une marchandise à sa valeur monétaire. Sauf que le rapport entre les deux est arbitraire car dès qu'il y a de l'inflation, l'argent perd sa valeur. Pour étayer son propos, Giono donne l'exemple de l'Allemagne de la république de Weimar où la valeur du mark a chuté de manière vertigineuse. Il n'y a aucune relation motivée entre l'argent et le produit contre lequel il est échangé :

« Vous me direz que la monnaie est une convention prise pour faciliter les échanges de matières, que c'est simple de porter un billet de mille francs dans sa poche que de trimballer derrière soi la valeur équivalente en blé quand on va au bourg pour s'acheter des souliers (...). D'accord, encore faudrait-il que les mille francs que j'ai dans ma poche soient la valeur équivalente du blé que j'avais trimballé »⁸⁸

Giono fait sienne les conceptions marxistes qui font de l'argent un moyen de l'aliénation de l'homme par le biais du travail. Habermas développe la même

⁸⁶ *Ibid.*, p. 570

⁸⁷ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, *op.cit.*, p.254

⁸⁸ *Ibid.*, p.533

idée puisqu'il reconnaît que le capitalisme favorise une situation de l'ouvrier où ce dernier abdique sa liberté en contrepartie de gratifications financières :

« Il y a bien longtemps que la monnaie n'est plus une convention d'échange, elle est un moyen de gouvernement »⁸⁹

Giono fait ainsi preuve d'une lucidité perçante étant donné qu'il associe le pouvoir de l'argent à l'émergence de l'ère industrielle qui vit le jour à la suite du développement de la technique :

« Il y a environ cinquante ans qu'on a commencé à se servir de la technique industrielle. C'est le début de la passion géante pour l'argent »⁹⁰

L'engouement pour l'argent signifie pour Giono la disparition à long terme de la culture paysanne. C'est l'argent qui va pervertir le paysan en le transformant soit en ouvrier agricole, soit en capitaliste qui exploite la misère des travailleurs. En effet, et selon Giono, le paysan authentique est celui qui collabore avec la nature au lieu de chercher à la dominer. Il y prélève ce dont il a besoin sans la détruire. Le capitalisme va lui apprendre à se spécialiser dans une culture plutôt qu'une autre pour s'enrichir. Dès lors, la finalité de son travail ne va plus être la satisfaction de ses besoins mais la richesse matérielle. En cela, il se trompe car, et selon Baudrillard, la société capitaliste, avant d'être une société de production de biens :

« Est une société de production de privilèges. Or, il y a une relation nécessaire, définissable sociologiquement entre privilège et pénurie (...). Donc la croissance, à travers sa logique sociale, se définit paradoxalement par la production d'une pénurie structurelle »⁹¹

Les analyses de Baudrillard abondent dans le sens de celles développées par Marcuse dans *Eros et Civilisation*. Selon ce dernier la possibilité d'une

⁸⁹ *Ibid.*, p.533

⁹⁰ Jean Baudrillard, *La société de Consommation*, Denoël, 1970

⁹¹ *Ibid.*, p.89. Voir surtout les concepts de rendement et de sur-répression.

société non répressive est liée, historiquement au développement de la technique et de la science qui permettrait de modifier l'équilibre entre le temps et l'énergie consacrés au temps libre. Or, en dépit du développement de la maîtrise de l'homme de son biotope, les intérêts de la classe dominante visent le maintien et le renforcement de la domination et s'opposent à une redistribution équitable des richesses. En développant le principe de rendement, la civilisation moderne sacrifie la satisfaction des besoins instinctuels. Dès lors, la répression des instincts perd sa fonction de nécessité et s'inscrit dans le cadre d'une sur-répression au service du maintien de la domination. Giono est très sensible à cette dimension constitutive du mode de production capitaliste lorsqu'il avance qu'à :

« A côté de ces temps passés, les temps modernes ont créé une aisance qui ne peut rendre service au corps des hommes qu'à travers la monnaie. Et pour l'abondance c'est pareil (...). Vous voyez que l'abondance n'est pas un problème technique, c'est exactement le contraire. Tout est affaire de vrai et d'artificiel »⁹²

Giono comprend ainsi que l'argent est cette gratification financière en contrepartie de laquelle les hommes aliènent leur liberté au système et acceptent volontairement la domination que celui-ci exerce sur eux. De ce fait, le capitalisme pervertit les fondements des sociétés traditionnelles au sein desquelles le travail visait la satisfaction des besoins instinctuels et non pour des enjeux lucratifs.

Pour expliciter ce phénomène, Marcuse critique le concept Freudien de sublimation du moment qu'il croit à la possibilité d'une sublimation non répressive. En effet, et selon Freud, la sublimation consiste en le déplacement et la transformation des pulsions érotiques vers d'autres buts socialement valorisés tels que le travail libre, l'investigation intellectuelle et l'activité artistique. Cette sublimation est de nature répressive. Marcuse lui oppose une autre de nature non

⁹² Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.48

répressive qui ne consisterait pas en le déplacement et la transformation des pulsions instinctuelles. Elle se traduirait plutôt en une orientation générale du monde, des relations sociales et du rapport au travail. Le travail affranchi pourrait être investi comme une activité érotique, source de satisfaction et non de souffrance⁹³. Dans le même ordre d'idée, Giono prend acte de l'incapacité du mode de production capitaliste d'associer le travail au plaisir :

« Le travail n'est plus à la mesure de l'homme, ni de sa joie, ni de son cœur. Il est devenu laid, inutile et dévorant (...). Il semble n'exister que pour user de la matière humaine. Il est impersonnel, collectif. On ne veut pas faire du beau. On veut faire vite, bon marché et beaucoup »⁹⁴

Le principe de rendement est ainsi ce qui empêche la possible réconciliation entre le principe de plaisir et le principe de réalité. La production devient de ce fait une finalité sans fin puisqu'elle ne vise pas la satisfaction des besoins vitaux de l'homme. Ceci n'est pas sans incidence sur le rapport de l'homme à la nature. Le productivisme outrancier est marqué du sceau de la destruction des vraies richesses et de l'exploitation effrénée des ressources naturelles :

« La propriété paysanne est entièrement naturelle. Elle est soumise à sa nature. Dès que cette propriété se démesure, elle perd de ses qualités naturelles, elle perd ses qualités paysannes. Seule sa partie mesurable aux besoins de son propriétaire, toute la partie qui est en dehors de cette mesure ne peut plus que s'adapter au social et n'est plus paysanne »⁹⁵

Par le social, Giono entend l'aliénation que sous-tend le mode de vie capitaliste dans sa volonté de détruire les structures organiques du mode de vie

⁹³ Nous développons ici les idées de Marcuse dans sa volonté de fonder un nouveau principe de réalité en accord avec les pulsions de l'homme. Nous retrouvons comme nous le montrerons par la suite, la même idée développée par Giono au sujet du travail paysan et de l'activité artisanale.

⁹⁴ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.166

⁹⁵ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.553

traditionnel où, selon Giono, les hommes vivaient dans un rapport de collaboration avec la nature et échappaient aux violences répressives du travail aliénant par le respect mutuel entre le travailleur et celui qui l'engage :

*« Quand nous engageons des valets, nous travaillons à côté d'eux du même travail, en forçant plus que d'habitude (...). Ainsi nous exprimons le secret esprit de nos champs. Ils nous donnent la nourriture, mais nous les représentons dans la spiritualité du monde »*⁹⁶

A partir de ce moment, le travail se transforme en une activité ludique ayant parti lié avec l'art, en ce sens qu'il est une représentation de la dimension spirituelle du monde. Il exprime de ce fait, de manière libre et consentie le rapport quasi-mystique qui unit l'homme à la terre nourricière.

Le travail aliénant, quant à lui, favorise aux dires de Marcuse, le conflit entre les pulsions de vie et les pulsions de mort étant donné que l'affaiblissement des pulsions érotiques sous la domination du principe de rendement renforce les pulsions de destruction. Le principe de rendement atteste un caractère irrationnel du mode de production capitaliste car il renforce les pulsions agressives de l'homme qui prennent chez Giono les figures aliénantes des usines qui broient de la matière humaine et de grandes propriétés terriennes qui se transforment et qui transforment l'authentique paysan en ouvrier. Cette violence peut conduire, aux dires des penseurs de l'école de Francfort, à la destruction de l'humanité⁹⁷. Ceci est en fait dû à la primauté de l'argent qui occulte toute réflexion libre sur le vivre ensemble. Ce dernier est l'un des ressorts les plus actifs de la domination capitaliste :

⁹⁶ Jean Giono, *Lettres aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, *ibid.*, p553

⁹⁷ Selon Marcuse, le seul moyen d'empêcher cette catastrophe consiste en la rupture avec le principe de rendement. C'est ainsi que « la sexualité se transforme en Eros, les instincts de vie déploient leur propre ordre, tandis que la raison devient sensible au point tel qu'elle comprend et organise la nécessité de façon à protéger et enrichir les instincts de vie ». *Eros et Civilisation*, *op.cit.*, p.194. Lorsque la raison s'oppose à la sensibilité et aux instincts, elle ne peut générer que des rapports conflictuels entre les hommes : « le simple fait que dans le choix de ses objets, l'instinct sexuel n'est pas guidé par le principe de réciprocité constitue une source de conflits inévitables entre les individus et un puissant argument contre la possibilité de son auto-sublimation », *op.cit.*, p.196.

« Vous avez abandonné votre vie à l'argent, la monnaie est le produit du gouvernement, pourquoi vous étonner d'être subordonnés aux gouvernements »⁹⁸

La critique Gionienne de l'argent s'abreuve aux sources d'un romantisme qui stigmatise la quantification du monde qui, selon l'âme romantique, est à l'origine de la perte des univers de la qualité hérités du Moyen-âge. L'argent est associé à la sur-répression qui est le propre de la modernité. Il est à l'origine du malheur des hommes. Et Giono de l'associer à la lèpre dans *Que ma Joie Demeure*. L'affranchissement de l'homme du joug du pouvoir capitaliste ne peut advenir qu'à travers le rejet catégorique de la valeur d'usage au profit de la valeur d'échange :

« Cette société bâtie sur l'argent, il faut la détruire avant d'être heureux »⁹⁹

L'argent est l'autre face maléfique du principe de réalité à l'œuvre dans les sociétés modernes. Par une malice capitaliste qui le présente comme moyen facilitant les échanges, l'argent est la seule finalité dont peut se targuer l'homme moderne. Alors qu'aux yeux de Giono, l'argent n'est qu'une fausse richesse dans la mesure où il ne renvoie à rien de concret. Il n'y a nul bien motivé entre lui comme signifiant et la marchandise qui en constitue le signifié. Il n'y a aucune possibilité de motivation du rapport entre la valeur d'échange et la valeur d'usage. D'ailleurs, la crise de 1929 a confirmé la suspicion gionienne à l'égard de ce moyen d'échange :

« Vous me direz que la monnaie est une convention prise pour faciliter les échanges de matière, que c'est simple de porter un billet de mille francs dans sa poche que de trimballer derrière soi la valeur équivalente en blé quand on va au bourg pour s'acheter des souliers

⁹⁸ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.550

⁹⁹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.254

(...). D'accord, encore faudra-t-il que les mille francs que j'aies dans ma poche soient la valeur équivalente du blé que j'avais trimballé »¹⁰⁰

L'argent n'est que l'instrument qui permet au système capitaliste de maintenir sa domination sur le travailleur. L'aliénation de l'ouvrier vient du fait qu'il échange sa force de travail contre des gratifications financières qui permettent au capitalisme de l'assujettir à la loi du marché du travail. Il s'agit en fait d'un processus qui vise la chosification de l'homme. Le projet capitaliste se fixe comme finalité une maîtrise qui affecte aussi bien l'homme que la nature par les avancées de la science et l'homme par les pouvoirs aliénant de l'argent :

« Il y a bien longtemps (nous dit Giono) que la monnaie n'est plus une convention d'échange, elle est un moyen de gouvernement »¹⁰¹

A cela s'ajoute le fait que l'argent est selon Giono ce qui empêche la fusion de l'homme avec la nature. Il rend impossible la collaboration tant désirée entre le macrocosme et le microcosme. L'argent devient de ce fait le médiateur entre le travail et la terre :

« On ose plus aller directement du corps à la matière (comme le paysan va directement du corps à la terre), on ne peut plus accepter le chef-d'œuvre, désirer le franc contact avec le monde »¹⁰²

La médiation de l'argent empêche l'homme de jouir du travail puisque la finalité n'est plus l'œuvre, qu'elle prenne la forme du travail paysan ou artisanal, mais la gratification financière qui en découle. Le plaisir n'advient que par le franc contact avec la terre, considérée comme une mère nourricière à l'égard de laquelle l'homme cultive un rapport fusionnel. D'autant plus que pour Giono, la finalité du travail doit être associée au plaisir et au bonheur. Or, et comme le souligne Freud le bonheur est

¹⁰⁰ Jean Giono, *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, op.cit., p.556

¹⁰¹ *Ibid.*, p.533

¹⁰² *Ibid.*, p.551

« La révélation attardée d'un désir préhistorique. C'est la raison pour laquelle la richesse y contribue aussi peu. La richesse n'est pas un désir de l'enfance »¹⁰³

Le rapport fusionnel à la mère est le secret de l'enfance. Le bonheur est associé à un désir de fusion avec le corps de la mère nourricière, là où le moi et l'autre ne font qu'un. Le désir du rapport fusionnel exclut l'altérité que constitue la terre et nie ainsi le principe de réalité qui considère celle-ci comme la source première de la souffrance de l'homme qui cherche à la maîtriser pour subvenir à ses besoins alimentaires :

« Enfin vous avez employé une science, vous l'avez employée à vous mélanger avec le monde le plus possible, suivant le désir d'une jouissance que votre corps donnerait à votre intelligence »¹⁰⁴

Un tel travail permet la réconciliation entre le principe de réalité et le principe de plaisir ; entre la raison et les sentiments et rend l'unité de l'homme. Il rend possible l'émergence de la belle et authentique individualité qui tend de toutes ses forces vers le bonheur. Cette belle conception n'est pas l'apanage du seul Giono puisque Marcuse développe la même idée lorsqu'il avança que :

« Dans la mesure où la lutte pour l'existence devient coopération pour le libre développement et l'accomplissement des besoins individuels, la raison répressive fait place à une nouvelle rationalité de la signification dans laquelle raison et bonheur convergent »¹⁰⁵

C'est ainsi que Giono se révolte contre cette subjectivité cartésienne marquée par la démesure et qui se fixe pour seule finalité la maîtrise totale de l'homme sur la nature. Elle devient de ce fait une pulsion destructrice et par là mortifère, si on se fie aux thèses développées par Freud. Giono parvient ainsi à établir un lien intrinsèque entre l'idéologie et la technique et l'argent considéré

¹⁰³ Sigmund Freud cité par Herbert Marcus, *Eros et Civilisation*, op.cit., p.178

¹⁰⁴ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.544

¹⁰⁵ Herbert Marcus, *Eros et Civilisation*, op.cit., p.199

comme ce qui rend acceptable et tolérable une telle idéologie. L'argent est l'invention aliénante de la modernité comme le souligne Giono. Il est même ce qui empêche l'expression des passions les plus nobles de l'homme au profit d'une vision consumériste qui réduit l'homme à la seule dimension du travailleur. La modernité est le seuil historique qui introduit l'homme dans les univers de l'aliénation et de la quantification du monde :

« Il y a environ cinquante ans qu'on a commencé à se servir de la technique industrielle. C'est le début de la passion géante pour l'argent »¹⁰⁶

Ce processus systématique et aliénant de l'homme prend et trouve sa source dans la volonté de domination qui anime l'idéologie de la science et de la technique¹⁰⁷. Il est synonyme de mort. Le raisonnement gionien est systématique et appelle à une approche systématique dans la mesure où Giono associe les pouvoirs de l'argent à une nouvelle barbarie qui sape les fondements d'une civilisation que l'homme s'est ingénié à inventer depuis son apparition :

« La civilisation de l'argent est en train de tout engloutir sous son déluge ; au creux de ses vagues se balancent des cadavres de femmes et d'enfants morts de faim »¹⁰⁸

Giono interpelle le mythe biblique de l'apocalypse pour étayer son propos. L'argent devient ainsi l'unique cavalier de l'apocalypse qui vient signer la fin des temps. Et c'est l'homme qui est l'ultime responsable de sa propre déchéance. Il ne s'agit pas d'un tragique transcendant mais d'un tragique immanent à un homme qui se fourvoie quant aux sources du bonheur. Pour en sortir, il suffit qu'il ne succombe pas à la tentation des univers de la quantité. Et c'est à ce

¹⁰⁶ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.533

¹⁰⁷ Herbert Marcuse avance non sans raison à ce propos que : « La domination est exercée par un groupe ou un individu particulier en vue de se maintenir dans une situation privilégiée et de s'y élever. Une telle domination n'exclut pas le progrès technique, matériel et intellectuel dans la mesure où ce sont des sous-produits inévitables, mais elle maintient la pénurie, la misère et la contrainte irrationnelle », *Eros et civilisation*, op.cit., p.43

¹⁰⁸ Jean Giono, *Les Vraies richesses*, op.cit., p.220

niveau que Giono développe ses conceptions sur les fausses richesses générées par le système capitaliste et les vraies richesses qui adviennent par l'assentiment de l'homme à l'ordre du cosmos :

« Il y a pauvreté selon le social : on appelle pauvre celui qui n'a pas d'argent (...) mais dans votre situation paysanne, qu'est-ce que c'est de n'avoir pas d'argent (...). Votre blé, si vous ne le vendez pas, aurait-il perdu ses qualités nourricières »¹⁰⁹

C'est de cette manière que Giono exprime la situation bien particulière de l'authentique. Il est l'être souverain à même de vivre dans l'indépendance à l'égard du système capitaliste et des puissances aliénantes de l'argent du fait que le travail paysan authentique n'a d'autres finalités que celle de satisfaire les besoins biologiques du paysan. Un authentique paysan ne se spécialise pas dans telle ou telle denrée alimentaire. Dès lors qu'il le fait, il subit la loi du marché car il doit vendre son surplus. En exploitant un champ qui est à sa mesure, le paysan doit produire tout ce dont il a besoin. Ainsi devient-il libre car il ne subit pas l'aliénation dont souffre l'ouvrier.

On voit ainsi que Giono propose une critique radicale de progressisme prométhéen. Il y voit la réalisation implacable d'une volonté de puissance qui écrase l'homme. La riche tradition romantique dont il est continuateur fait de lui l'adversaire de l'utilitarisme et du système industriel. Le primat de la technique et de l'efficacité menace de ruiner son rêve de la communauté d'artistes et de créateurs dont il vit l'expérience au Contadour. Il s'en prend à l'attitude dominante envers le monde, celle de la science qui ne fait que compter et calculer. Elle est au service de la maîtrise du monde. Elle est, comme le souligne Jean François Durand :

« Contraire à celle du regard artiste (...). Le voir dont il s'agit retrouve la conception antique de la théoria : une saisie du monde,

¹⁰⁹ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.561

*certes, mais dans une recherche d'adéquation, et non d'assujettissement »*¹¹⁰

Et ce sont le paysan et l'artisan qui représentent cette conception antique. Ils sont les deux figures de la résistance à la modernité en ce sens qu'ils collaborent avec la nature au lieu de chercher à la dominer.

En le travail paysan, Giono retrouve cette raison sensible dont parle Marcuse :

*« Enfin vous avez employé une science, vous l'avez employée à vous mélanger avec le monde le plus possible suivant le désir d'une jouissance que votre corps donnerait à votre intelligence »*¹¹¹

Et c'est ainsi que l'intelligence qui relève de ce que Giono appelle le bon sens s'oppose à la rationalité dont la finalité réside dans la maîtrise. Le travail inscrit l'homme dans l'ordre du cosmos à la volonté duquel il se soumet. Le secret du bonheur réside dans la posture ancestrale où l'homme est « *un transformateur naturel de la matière. Il n'invente pas, il collabore* »¹¹².

Giono prend contre-pied à la philosophie humaniste en tant que doctrine reconnaissant à l'homme la valeur suprême. L'auteur de *La Lettre aux paysans sur la Pauvreté et la Paix* intime à l'homme la nécessaire soumission à l'ordre de la nature en tant que source du bonheur. Il a compris que l'humanisme a nourri en l'homme un désir de domination démesuré qui ne peut que se retourner contre lui. La mesure est cette dimension essentielle au bonheur de l'homme, alors que le capitalisme ne jure que par les grandes exploitations, la surproduction et le gaspillage. Ce qui met en danger l'avenir de l'humanité :

¹¹⁰ Jean François Durand, Giono, *Le Jeu du Condottiere*, Les Ecritures du Sud, Editions Sud, Aix-en Provence, 2007, p.90

¹¹¹ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.170. Marcuse ne dit pas autre chose lorsqu'il avance que : « *Dans la mesure où la lutte pour l'existence devient coopération pour le libre développement et l'accomplissement des besoins individuelles, la raison répressive fait place à une nouvelle rationalité de la satisfaction dans laquelle raison et bonheur convergent* ». Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, op.cit., p.194

¹¹² Jean Giono, *Lettres aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.943

« La propriété du paysan est entièrement naturelle. Elle est soumise à sa mesure. Dès que cette propriété se démesure elle perd ses qualités naturelles, elle perd ses qualités paysannes. Seule sa partie mesurable aux besoins de son propriétaire est nécessaire, toute la partie qui est en dehors de cette mesure ne peut plus que s'adapter au social et n'est plus paysanne »¹¹³

Giono prend à contre-pied le principe fondateur du capitalisme, en l'occurrence sa sacralisation de la propriété privée. Non que Giono soit l'adepte du communisme dans sa volonté de mettre fin à la propriété privée. Il sait que l'homme est à l'image d'un arbre qui a besoin d'un sol duquel il tire sa sève. Ce qu'il reproche au capitalisme c'est le gigantisme dans la propriété. Cela favorise la transformation du paysan, ce collaborateur de la nature, soit en capitaliste soit en ouvrier. Et dès lors il est soumis à l'aliénation du travail, ce que le travail paysan doit éviter :

« Quand nous engageons des valets, nous travaillons à côté d'eux du même travail, en forçant plus que d'habitude (...). Ainsi nous exprimons le secret esprit de nos champs. Ils nous donnent la nourriture, mais nous le représentons dans la spiritualité du monde »¹¹⁴

Le travail de collaboration avec la nature se dédouble d'un autre qui unit le paysan à son semblable. Cela l'empêche de travailler pour une fausse richesse qui le rend esclave du système capitaliste. Chez Giono, le travail doit être source de jouissance. Il doit contenter aussi bien le corps que l'âme. Il est à l'instar de l'œuvre qui réconcilie le labeur avec le plaisir. Et c'est en cela que le travail paysan est pourvoyeur d'une qualité qui tend à disparaître au sein de la modernité, en l'occurrence l'individualisme. Le paysan est, selon Giono :

¹¹³ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.553

¹¹⁴ *Ibid.*, p.238

« L'individu pur, c'est l'homme qui n'a pas besoin de la société, qui se suffit à lui-même (...). Il n'est ni une classe, ni une race. Il est une subdivision du règne animal, il est l'homme »¹¹⁵

Giono associe la perte des belles individualités à l'affiliation de l'homme à un quelconque projet politique qui le soumet à la volonté d'un autre homme. Car la liberté est le préalable à l'individualisme. Les dérives totalitaires engendrées par le stalinisme et le nazisme ont poussé Giono à prendre acte de la nature désindividualisante des idéologies modernes. C'est ainsi qu'il révolutionne le statut de l'homme en le considérant comme faisant partie du règne animal. L'animal collabore avec la nature. Il en prélève cette part qui lui permet de subvenir à ses besoins alimentaires. Il n'est pas hanté par la thésaurisation. Est-ce à dire que l'homme gionien est un être d'instinct ? Cela rendrait impossible la fondation d'une civilisation. Pour que celle-ci advienne, il faudrait qu'il y ait une transformation de la nature instinctuelle de l'homme¹¹⁶. La civilisation est tributaire d'un savant équilibre entre le principe de plaisir et le principe de réalité à même de doter l'homme d'une dimension spirituelle. Freud insiste sur le caractère structurellement répressif de la civilisation. Or, Giono est l'adepte d'une autre conception de la civilisation qui, sans réprimer Eros, lui permet d'exprimer librement la spiritualité de l'homme. Il suffit pour cela de transformer le travail aliénant en activité par le biais de laquelle l'homme exprime son individualité¹¹⁷. A partir du moment où le travail cesse d'être aliéné aux puissances de l'argent, et dès que le corps est libéré de la peur de la pénurie, il sublime l'instinctuel en une valeur civilisationnelle qui prend la figure de la générosité à considérer comme une forme d'héroïsme chez Giono :

¹¹⁵ Jean Giono, *Lettres aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.238

¹¹⁶ Selon Freud, cité par Herbert Marcuse : « *l'animal humain ne devient un être humain que par la transformation de sa nature instinctuelle, mais aussi des valeurs instinctuelles, c'est-à-dire les principes qui gouvernent à l'accession à ces buts* », *Eros et Civilisation*, op.cit., p.24

¹¹⁷ La même idée est développée par Herbert Marcuse lorsqu'il avance que : « *La réactivation de la sexualité polymorphe et narcissique ne cesse d'être une menace pour la société et ne peut elle-même conduire à la civilisation que si l'organisme n'existe pas en tant qu'instrument du travail aliéné, mais en tant qu'une autoréalisation ; en d'autres termes, si le travail est socialement utilisé en vue de la satisfaction d'un besoin individuel* ». *Eros et Civilisation*, op.cit., p.183

« Ils étaient (les paysans) poussés à l'héroïque nécessité de donner ce qui leur appartenait, tout simplement parce que leur corps était contenté »¹¹⁸

Une telle conception permet à Giono d'aller au-delà de l'opposition établie par la civilisation entre le principe de plaisir et le principe de réalité et entre l'instinctuel et le spirituel. Pour transcender cette opposition, Giono a besoin de révolutionner la nature de l'homme qui est, aux dires de l'auteur :

« Exactement comparable à un arbre (...). Il est profondément enraciné dans un sol d'où il tire sa nourriture (...) sa forme physique et sa matière spirituelle sont des produits de ce sol »¹¹⁹

L'instinct peut ainsi, s'il est libéré, se transformer en spiritualité. Pour cela, Giono œuvre pour une conception d'un travail qui n'admet aucune répression et qui abolit les frontières entre le principe de réalité et le principe de plaisir :

« Ils savent bien que notre travail de la terre n'est pas une spécialité mais qu'il est le naturel de notre vie (...). Nous n'avons pas partagé notre vie entre le travail et le repos. Notre travail c'est la terre, notre repos c'est la terre »¹²⁰

Pour que cela devienne possible, il faut désirer le franc contact avec la nature nourricière, il faut transcender la posture prométhéenne qui pousse l'homme à se séparer de la nature. Dès lors la joie se réalise par le simple consentement des besoins biologiques par le travail auquel l'homme s'adonne librement :

¹¹⁸ Jean Giono, *Lettres aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.548

¹¹⁹ *Ibid.*, p.553. Nous retrouvons la même thèse chez Herbert Marcuse, surtout lorsqu'il avance que « rien dans la nature D'Eros ne justifie la notion selon laquelle l'extension de l'instinct est limitée au domaine corporel. Si la séparation antagonique est elle-même le résultat historique de la répression, le dépassement de cet antagonisme ouvrirait la sphère dite spirituelle de l'homme » *Eros et Civilisation*, op.cit., p.184

¹²⁰ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.532

« L'existence biologique dirige votre travail : les jouissances de votre corps, la joie de vivre en organisant le progrès »¹²¹

On voit ainsi que Giono milite pour une civilisation qui accepterait la libération de l'instinct et rendrait possible l'émergence d'un travail libidineux¹²² qui contenterait le corps. Giono est le tenant d'une utopie qui tente de refonder la civilisation en mettant fin au conflit qui oppose le principe de réalité au principe de plaisir. Ses essais, et en particulier *Les Vraies Richesses*, développent une vision qui entend réhabiliter l'instinct et qui fait du travail une source de plaisir. C'est ainsi que Mme Bertrand, personnage des *Vraies Richesses*, comprend les réjouissances qu'elle peut tirer du travail du pain :

« Elle a compris que ce pain c'était bien un travail de femme, un travail pour lequel il faut de la séduction. Et ça, elle l'a compris avec joie et malice ; au fond d'elle-même tout est clair, comme les jeunes filles comprennent l'amour, pourtant elle a ses bons soixante ans »¹²³

C'est ainsi que tout devient sensualité et libre expression d'Eros. Sauf qu'auparavant, il a fallu que Giono déconstruise les mythes de la civilisation moderne. Il nous a ainsi montré que cette dernière dispose de deux adjuvants qui lui facilitent l'assujettissement de l'homme au système

- La science et la technique qui rendent possible la répression de l'instinct au nom de l'idéologie du progrès. De ce fait, la civilisation de la science génère l'émergence de l'homme robot au nom de la primauté du rationnel sur l'instinctuel et le spirituel.

¹²¹ *Ibid.*, p.544. Dans le même essai, Giono avance que : « le travail, s'il était naturel, forcerait l'appétit », *ibid.*, p.551

¹²² C'est le propos que développe Herbert Marcuse lorsqu'il avance que : « si le plaisir réside vraiment dans l'acte de travailler et ne lui est pas étranger, il doit être tiré des organes agissants du corps et du corps lui-même, activant les zones érotiques et érotisant l'ensemble du corps, en d'autres termes, ce doit être un plaisir libidineux. Dans le cadre d'une réalité gouvernée par le principe de rendement, un travail libidineux de ce genre ne peut se produire qu'en dehors, ou en marge du monde du travail » *Eros et Civilisation*, *op.cit.*, p.191

¹²³ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, *op.cit.*, p.200

- Le travail qui, au nom du rendement, justifie l'asservissement des corps à la machine et rend impossible la jouissance par le travail.

Dès lors, Giono accordera une place insigne au poète dans l'édification d'une civilisation moins répressive et plus à l'écoute des désirs de l'instinct. Le poète est l'ultime figure de résistance à la modernité, car à la rationalité, il oppose la métaphore en tant qu'expression privilégiée d'un rapport, et pourquoi pas d'un accord, avec la nature. Et à la nature aliénante du travail, il oppose la dimension jouissive du travail créateur. La passion de l'art ouvre ainsi sur une autre conception de la civilisation. Et c'est à ce dernier qu'incombe la mission de partager cette conception. Le poète devient ainsi le dépositaire d'une fonction éthique qui consiste à libérer l'homme de l'asservissement moderne.

2- Jean Giono : de l'utopie politique chez Giono:

2-1-Du tragique à la tentation du sublime en politique:

La figure du poète occupe une place insigne dans l'édifice utopique gionien. Giono est l'héritier du 19^{ème} siècle qui conçoit le poète comme quelqu'un d'actif dans la société. Il est à même de guider les hommes vers des valeurs de liberté, de paix et de justice. Il s'assigne comme mission de mettre ses dons au service de l'humanité du moment qu'il cumule les trois fonctions de la sagesse, de la voyance et de prophétie. Il lui arrive souvent de se considérer maudit et marginalisé par une société trop matérielle et trop intéressée. Giono partage beaucoup de points communs avec Lamartine et Hugo qui ont assumé un rôle politique. Avec Rimbaud, il partage le sens de la prophétie et de la voyance, étant donné que ses essais témoignent d'une lucidité qui déconstruit les fondements de la société capitaliste et prophétise les destructions qu'elle risque d'engendrer. Son pacifisme et son engagement témoignent d'un sens de la justice surtout soucieuse de fonder une société plus équitable.

Les essais politiques de Giono sont contemporains de la crise que l'Europe a vécue à la suite de la première guerre mondiale. Et c'est cette crise qui va susciter l'engagement gionien comme le souligne René Kaes :

« Peut-être parce qu'il est animal critique que l'homme est animal psychique et animal politique, qu'il doit gérer créativement les institutions de la crise. L'homme se spécifie par la crise et par sa précaire et infinie résolution. Il ne vit que par la création de dispositifs anti-crisis, eux même porteurs de crises ultérieures. C'est par la crise que l'homme se crée homme et son histoire transite entre crise et résolution, entre rupture et suture (...) ; dans cet espace du transitionnel se jouent tous les avatars du social, du mental et du psychique qui tissent ensemble, quand on se place au lieu du sujet, la singularité d'une personne »¹²⁴

Une telle citation résume à elle seule la teneur de l'essai gionien. Giono est le contemporain de beaucoup de crises : la guerre de 14-18, l'émergence des pouvoirs totalitaires européens, la crise économique de 1929 etc... Ces crises interpellent Giono et suscitent son engagement qui vilipende la société moderne responsable de la misère de l'homme :

« Vous ne pouvez pas imaginer la misère morale des meilleurs de nous-mêmes, la misère physique d'un peuple soumis à des lois arbitraires »¹²⁵

Les systèmes politiques se sont ingéniés à imposer d'en haut l'idéologie du progrès, croyant pouvoir répondre au bonheur de l'homme alors qu'ils n'ont fait qu'instaurer une société malheureuse et certainement soumise au principe du rendement, comme si le productivisme, l'utilitarisme et la quantification du monde pouvaient être les investigateurs d'un bonheur collectif. Par son projet sociétal, l'idéologie du progrès n'a donné naissance qu'à une société massifiée surtout hantée par le désir de consommation, et un individu ayant perdu tout

¹²⁴ René Kaes, *Crise, Rupture et Dépassement*, Dunod, 2013, p.3

¹²⁵ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.249

dignité car il a abdiqué sa singularité, sa liberté et son autonomie sur l'autel du consumérisme¹²⁶. L'essai gionien qui incarne la révolte contre la modernité, s'inscrit dans cet espace transitionnel dont parle René Kaes et qui permet à l'homme de :

*« Survivre corrélativement aux grands séismes de l'Histoire, aux grandes failles sociales, aux faillites des cultures, bref à la disparition réelle et fantasmée des garants méta sociaux, métaphysiques et métalogiques, aux conteneurs de nos angoisses et de nos idéaux, à ce qui nous a fait ce que nous sommes »*¹²⁷

Toute la teneur des essais de Giono réside dans l'angoisse que suscitent les temps modernes chez lui, car lorsque le poète parle, il ne le fait que pour exprimer un point de vue personnel. L'œuvre est le portrait de l'artiste. Les essais sont ainsi l'expression d'une identité narrative qui dresse le portrait de l'artiste. C'est en partant de son portrait idéal que l'artiste s'ingénie à broser le portrait de la société idéale dans laquelle il voudrait vivre. L'utopie politique que nous propose Giono est révolutionnaire en ce sens qu'elle voudrait substituer l'artiste au technocrate. Elle dynamite ainsi la hiérarchie admise au sein de la société moderne. Elle est une solution alternative au sens du vivre ensemble établie par l'idéologie du progrès. Et c'est en cela que cette utopie recèle, entre autres, une dimension politique intimement liée à un moment sublime¹²⁸. Et si nous avons à situer l'utopie gionienne, cela se fera par son opposition à toutes les constructions tant cosmogoniques qu'idéologiques qui

¹²⁶ Les théoriciens de l'école de Francfort, entre autres Horkheimer et Adorno, se sont posé la question de savoir si la raison était totalitaire. Ils sont partis de l'idée que la raison s'est fourvoyée dans le monde bourgeois en se réduisant à une faculté calculatrice au service d'intérêts privés. L'asservissement de l'homme à la raison instrumentale est tellement entier que l'on est en droit de se poser la question si la raison, telle que entendue par le siècle des Lumières comme force de libération, ne s'est pas reniée puisqu'elle instaure un asservissement de l'homme à la machine économique, aussi bien dans le système capitaliste que dans le communisme. Nous sommes redevables à l'article de Jean Michel Besnier « *La Raison est-elle totalitaire ? Parcours de L'Ecole de Francfort* », in *Raison présente*, 1979, pp.33-46

¹²⁷ René Kaes, *Crise, Rupture et Dépassement*, op.cit., p.5

¹²⁸ Selon Marc Richir : « *La question du politique est la question du vivre ensemble ; donc la question de la « fondation du social est, plus ou moins latéralement, obscurément ou manifestement là dans toute la société* » *Du Sublime En Politique*, op.cit., pp.68-69

renient la vie. Le vitalisme gionien s'inscrit en faux contre la posture cartésienne qui prêche par un excès de subjectivité et qui vise la domination de tout ce qui n'est pas elle-même. La subjectivité gionienne s'exprime à travers cette :

« Extraordinaire puissance du mélange, cette partie divine de nous-même, toujours insoumise et qui fait de nous l'expression du monde »¹²⁹

L'utopie gionienne admet un moment sublime parce qu'elle veut détruire tous les garants métaphysiques, méta sociaux qui fondent le Christianisme et le Capitalisme. Elle est l'ennemi du consumérisme, du productivisme et de la séparation platonique entre le corps et l'âme. Sa visée est la fondation d'une communauté d'artistes souverains. L'art y est une force de sédition contre l'ordre établi.

Dès lors, Giono est contraint d'aborder la question de la fondation et donc du sublime en politique. Sur ce plan, et à la suite des travaux de Marc Richir :

« Nous faisons la distinction entre institution et fondation. Disons provisoirement que l'institution, toujours relativement « arbitraire » ou plutôt contingente car toujours là, relativement étrangère à la question du sens, échappe pour l'essentiel à la prise des hommes, s'y dérobe en même temps que le sens de son origine. Elle est dès-lors inconsciente, se codant elle-même à l'aveugle. Tout au contraire, la fondation est la visée de l'institution (au sens courant ou restreint du terme) sous tendue par une visée du sens »¹³⁰

La lecture minutieuse de l'Histoire de l'Occident permet à Giono de reposer la question du vivre ensemble et de la vie bonne. L'auteur s'est rendu

¹²⁹ « La question de la révolution, et plus particulièrement les questions restées pendantes depuis la Révolution Française en Europe, est dès lors pour nous, la question du politique par excellence reste indissociable de la question religieuse, en intime corrélation avec le moment sublime qui en est, pour ainsi dire, le versant phénoménologique. En retour, la Révolution nous fait comprendre que ce moment sublime doit avoir lieu dans toute société, du moins dans tout état de crise : qu'elle soit archaïque, ancienne ou moderne », *Du Sublime en Politique, Ibid.*, p.69

¹³⁰ *Ibid.*, p.69

compte que la fondation qui est derrière l'émergence de la société libérale a été trahie par l'institution à laquelle elle a donné naissance, Cette fondation est intimement liée aux principes de la Révolution Française dans sa volonté d'instituer une société égalitaire d'individus libres et unis les uns aux autres par les liens de la fraternité¹³¹. Il y a eu cependant ce que Richir appelle *malencontre symbolique* entre cette fondation et l'institution qui en a découlé. Sinon, comment comprendre l'asservissement de l'homme aux puissances de la finance et sa soumission inconsciente à la raison instrumentale. Bien avant l'apparition *des Vraies Richesses*, *Que ma Joie Demeure* constitue une parfaite analyse de la perversion de la fondation politique sur laquelle se basa l'Etat moderne. Le roman propose ainsi le projet utopique d'une communauté d'artistes souverains qui opposent à l'argent la générosité qui consiste à offrir le surplus de la récolte, au désir de domination de la nature, le plaisir que l'on ressent à la simple contemplation et l'idéologie de la science et de la technique les vertus salvatrices de la poésie. Giono redéfinit ainsi dans *Les Vraies richesses* les contours de ce que devrait être un vivre ensemble qui permettrait à l'homme de vivre dans la joie :

« Vous avez vu comment vivre dans un monde véritable donne une simple sagesse aussi délicieuse que les fruits et l'eau fraîche des sources. Tout ce qui, depuis longtemps avait soif et faim, buvait et mangeait. Certes, tous les problèmes de l'homme ne sont pas ainsi résolus, mais nous sommes enfin sur une base solide, entretenus par de la vraie nourriture ; nous pouvons désormais monter plus haut ou manger plus loin. Si nous prenons comme image cette montagne de Lure où nous étions, qui s'élève dans le ciel non pas à la façon d'une

¹³¹ La réflexion richirienne a été sensible à ce phénomène qu'elle désigne du terme de *malencontre symbolique* « cela n'exclut pas, loin s'en faut, que la visée de la fondation ne se traduise le plus souvent dans le réel par l'institution symbolique qui lui échappe, où le projet fondateur ne se reconnaît pas. En tant donc qu'elle procède d'un projet réfléchi et pesé au risque de sa per-version, la fondation s'oppose pour ainsi dire *mutandi* à l'institution comme la conscience à l'inconscient symbolique de la psychanalyse ». *Ibid.*, p.69

aiguille, mais comme l'échine monstrueuse du taureau de Dionysos »¹³²

Giono interpelle en Dionysos la dimension de l'allégresse car le mode de production capitaliste ne génère que la misère des corps. Il est l'expression de la libération d'Eros du joug du principe de réalité. La libération d'Eros en tant que préalable à l'accession « *aux pays de derrières l'air* » autrement dit ceux de l'art, pousse Giono à se révolter contre le dogme chrétien qui méprise le corps ; car, et selon l'auteur, il ne s'agit pas de réprimer l'instinct pour fonder la civilisation, mais de rendre possible sa libre expression en vue de permettre à l'homme de le spiritualiser par les vertus de l'art :

*« J'ai pris pour titre de mon livre le titre d'une choral de Bach : Jésus que ma joie demeure ! Mais j'ai supprimé le premier mot, le plus important de tout l'appel, le nom de celui qu'on appelle, le seul qui, jusqu'à présent ait compté pour la recherche de la joie ; je l'ai supprimé parce qu'il est renoncement. Il ne faut renoncer à rien. Il est facile d'acquérir une joie intérieure en se privant de son corps. Je crois plus honnête de rechercher une joie totale, en tenant compte du corps puisque nous l'avons, puisqu'il est là »*¹³³

Giono critique le Christianisme parce qu'il considère que le message du Christ a été trahi par l'institution ecclésiastique. En effet, le christianisme se fonde sur l'amour et sur la liberté à l'égard de toute institution. Jésus reconnaît les siens par la seule vertu de l'amour. L'amour s'oppose à toute forme de servitude¹³⁴. La crucifixion pour le rachat des hommes symbolise dans le Christianisme la libération des hommes de toute dette symbolique à l'égard de toute institution. Sauf que l'Eglise Catholique va rétablir cette dette en se

¹³² Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.149

¹³³ *Ibid.*, pp 150-151

¹³⁴ Marc Richir avance à ce propos : « *et si la force de cet amour est telle, subversive de tout ordre institué des êtres et des choses, c'est qu'elle est sans doute la figure la plus radicalement opposée à l'ordre de la domination et de la servitude, ordre par lequel les hommes se trouvent irréductiblement pris au système d'une logique de la dette symbolique infinie qu'ils ont à acquitter à l'égard de l'Autre, du Grand autre, pouvant prendre le visage du prince, du prêtre* », *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.90

considérant comme le corps visible et éternel de Jésus. Elle étendra cette dette en dehors de sa sphère pour l'étendre jusqu'au corps du Roi. Ainsi se compromet-elle avec les pouvoirs temporels, aveuglée qu'elle est par l'apport du gain :

« Est-ce que celui-là pardonnera de dénaturer quoi que ce soit puisqu'il a dit : « le monde est l'œuvre de mon père » ; ou alors qu'ils avouent une fois pour toutes que ce qu'ils aiment par-dessus tout, exclusivement, c'est l'argent »¹³⁵

L'esthétique gionienne revisite le message christique non parce que Giono est Chrétien. Son intérêt pour le christianisme réside dans le fait que l'utopie gionienne partage avec le Christianisme auroral le désir de faire durer la joie. Cette utopie suppose un moment éthique puisqu'elle veut que cette joie collective ne soit que l'apanage des personnes élues. Et c'est en cela que Giono refuse le Christianisme instauré par l'Eglise¹³⁶. Celle-ci n'accorde la joie que par le biais de la béatitude, à ses saints qui sont des êtres singuliers car ils ont renié leur corps. Giono veut que la joie soit partagée et que toute la communauté puisse en jouir. Et le poète se doit d'être ce prophète qui vient chanter les louanges de la communauté heureuse. Il est celui à qui incombe le devoir de guider les hommes sur le chemin vers la joie. Or, la modernité rend la mission du poète impossible, en ce sens qu'elle a réduit les hommes à l'esclavage en les transformant en hommes/robots, surtout sensibles à l'appât du gain. Ils forment cette foule anonyme qui est l'expression de la pire des solitudes :

« Cette foule n'est emportée par rien d'unanime. Elle est un conglomérat de mille soucis, de peines, de joies, de fatigues, de désirs

¹³⁵ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.203

¹³⁶ Sur ce plan-là Giono avance : « la joie de Jésus peut être personnelle (...). Elle peut appartenir à un seul homme et il est sauvé. Il est en paix, il est en joie pour maintenant et pour toujours, mais seul cette solitude ne l'inquiète pas, au contraire, il est l' élu. Dans sa béatitude, il traverse les batailles une rose à la main », Ibid., p.152

*extrêmement personnels. Ce n'est pas un corps organisé, c'est une masse »*¹³⁷

La société moderne favorise la massification de la société et rend impossible toute forme de singularité. Ce qui heurte le projet de l'utopie gionienne qui vise essentiellement l'individualisme¹³⁸.

La modernité politique a généré, selon Giono, une foule d'êtres humains interchangeables, réduits qu'ils sont à la seule dimension de l'esclave qui aliène sa liberté en contrepartie de gratifications matérielles. Et c'est l'individu pur qui est à même de réfléchir, en compagnie d'autres individualités, au sens du vivre ensemble auquel appelle l'utopie gionienne. C'est l'individualisme qui est garant de l'intelligibilité de l'action qui permettrait de changer de société. Néanmoins, les idéologies de la modernité ont rendu ce projet impossible car, et de l'avis de Giono :

*« Les temps modernes n'ont pas seulement résolu le problème de la désintégration de l'atome, mais ils ont effectué la désintégration des esprits, libérant des forces spirituelles qui nous ont été nécessaires pour vivre une vie humaine. Les spéculations intellectuelles dépouillent le monde de son manteau sacré »*¹³⁹

Chez Giono, les temps modernes sont associés au désenchantement du monde. Ce phénomène s'accompagne de la dissolution des liens sociaux, du fait que l'esprit finit par se dissoudre dans la multiplicité d'intérêts et de points de vue subjectifs et particuliers. Ces intérêts sont liés à des catégories de plus en plus nombreuses, l'esprit communautaire au profit du refus de toute forme de transcendance. C'est l'avènement de l'individualisme spécieux et de ce que

¹³⁷ *Ibid.*, p.172

¹³⁸ L'individualisme gionien s'inscrit dans le cadre d'une communauté qui lui donne tout son sens. Cette conception de l'individualisme est explicitée par Marc Richir lorsqu'il avance que dans cette situation « Chacun se trouve au lieu de son énigme, seule propre à le faire rencontrer l'énigme des autres qui, dès-lors, loin de la borner ou de la limiter, l'agrandit, une autre vie que chacun n'appréhende comme autre que parce que chacun vit aussi la sienne ; parce que, de cette vie-là, chacun est proche par une distance qui n'est pas la même », *Du sublime en Politique*, op.cit., p.138

¹³⁹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.148

Gilles Lipovetsky définit comme l'ère du Vide¹⁴⁰. Cette ère est génératrice de ce que Giono appelle une solitude stérile :

*« C'est une solitude qui ne vous appartient pas, inféconde, une solitude qui est séparation et non pas union du meilleur de l'esprit à travers les distances, une solitude qui n'est pas harmonie et divin concert, mais le silence total de l'âme par étouffement »*¹⁴¹

Nous croisons parfois dans l'essai gionien des formules de prédication à contenu apocalyptique qui associent la modernité à une forme de totalitarisme qui arase les différences et dépouille l'homme de toute singularité¹⁴². A partir de là commence à se dessiner les contours de l'utopie gionienne. Giono stigmatise l'aspect massificateur d'une modernité qui rend impossible toute forme de singularité et transforme l'homme en un rivet de la machine économique. Par cela l'utopie recèle un moment esthétique puisque sa finalité est de rendre possibles les conditions de l'individualisme. *Que ma Joie demeure* est à la fois la critique de la modernité et le récit de la fondation d'une communauté alternative dont les membres seraient tous, chacun à leurs manières, des artistes souverains qui jouissent esthétiquement de leur présence au monde, réhabilitent leur sensibilité et accèdent à la singularité. L'enjeu de la quête gionienne est l'accession au moi authentique, lequel ne se révèle que par le truchement de l'expérience de la révolution totale contre le système, laquelle admet un moment sublime qui résulte de la destruction des fondements de la modernité répressive, libérant ainsi la question du vivre ensemble. Dans cette entreprise, c'est la figure

¹⁴⁰ Le sociologue Français aborde l'émergence, au sein des sociétés démocratiques, d'un individualisme particulier qui se caractérise par une privatisation systématique de la vie quotidienne et par le délitement du lien social. Ce phénomène se caractérise par l'effondrement des modèles autoritaires, le triomphe de la consommation et le nivellement des valeurs. Ce qui crée un vide idéologique et moral. Nous nous contentons de résumer la teneur du premier article de *L'Ere du Vide*, Folio/essais, Gallimard, 1983

¹⁴¹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.172

¹⁴² Marc Richir abonde dans le même sens lorsqu'il associe l'idéologie de la productivité économique à « *un formalisme vide et arbitraire que plus aucun sens ne vient habiter, cela la fait s'évanouir dans le chaos totalitaire où la désincarnation arrive à son comble, où les hommes se réduisent quasiment à l'état de molécule dans un dispositif (...) œuvrant machinalement, au jour le jour, pour sa propre perpétuation* », *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.141. Giono adhère à ses propos lorsqu'il avance « *(Les hommes de la ville) sont devenus les boulons, les rivets (...) les cylindres de cette vaine machine qui tourne à vide* », *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.172

du poète qui jalonne et balise le chemin vers une communauté harmonieuse, réconciliée avec elle-même et avec la nature et surtout soucieuse de générer la belle et noble individualité :

« Je n'ai d'autres ambitions que d'être votre cheval. Et je prépare lentement dans mes épaules de grandes ailes pour vous emporter sournoisement au-delà du monde le jour où vous aurez confiance en moi...Pour le moment mangeons nos haricots à la tomate et notre côtelette de mouton »¹⁴³

La fondation de la nouvelle communauté suppose un moment ascensionnel vers les pays de l'art. Un moment qui impose le divorce avec le concept pour éprouver la forme poétique du monde. Il suppose le renoncement à la vision utilitariste qui façonne les idéologies de la modernité.

Une telle expérience ne peut faire l'économie de ce moment sublime où les garants de l'ancien ordre symbolique fondé sur l'argent et la répression s'évanouissent, laissant l'homme face à la terreur d'un monde qui se phénoménalise et laisse en suspens la question fondamentale et fondatrice du sens du vivre ensemble. Giono n'œuvre pas pour la réforme du système capitaliste. Il aspire plutôt à le détruire :

« Nous ne venons pas pour te piller, nous venons pour te détruire »¹⁴⁴

Le monde est ainsi réduit à sa simple phénoménalité¹⁴⁵ parce qu'il a perdu toutes ses déterminités dans le moment révolutionnaire. La communauté à venir doit faire l'expérience de cette terreur fondatrice dont parle Machiavel et que Marc Richir explicite de la sorte :

¹⁴³ *Ibid.*, p.171

¹⁴⁴ *Ibid.*, p.171

¹⁴⁵ Dans cette approche, nous sommes redevables aux lumineuses analyses de Marc Richir dans *Du Sublime en Politique*. Nous ne souhaitons pas alourdir notre propos par de longues citations, surtout que le langage de la phénoménologie peut paraître ennuyeux. Nous essayerons, autant que possible, de paraphraser l'auteur au risque de tomber dans l'erreur que celle de banaliser le propos.

« Il y a dans le social ainsi en effervescence ou en ébullition tous les caractères de ce que nous reconnaissons quant à nous comme sa phénoménalité »¹⁴⁶

Marc Richir observe ce phénomène lorsqu'il analyse les fêtes de la fédération consécutives à la première révolution française de 1789. Ces fêtes ont célébré la prise de la Bastille. Louis 16 y a assisté et a prêté serment à la nation et à la première constitution. L'ordre de la monarchie absolue vacilla et libéra la question d'un vivre ensemble dont la fondation s'articule autour des valeurs de la liberté et de l'égalité¹⁴⁷, car comme le souligne Marc Richir :

« La fête s'improvise sans concept comme 'l'expression' d'une joie et d'un génie, elle s' imagine à mesure, en vue d'elle-même, pour rien d'autre que les jeux de l'imagination où nous reconnaissons, pour notre part, ce que nous appelons jeu de phénoménalité »¹⁴⁸

De là l'importance de la fête dans l'esthétique gionienne. Elle signifie souvent le passage de la communauté d'un savoir de type utilitaire à un autre de nature métaphorique. Car, ne l'oublions pas, la finalité de l'utopie gionienne est la fondation d'une communauté d'artistes souverains. Dans *Les Vraies Richesses*, la réhabilitation du four communal, en tant que symbole de rupture avec le mode de production capitaliste et de refondation de l'esprit communautaire, est l'occasion d'une fête commémorative de cet événement :

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.122

¹⁴⁷ Pour comprendre ce phénomène, il est essentiel de référer aux pertinentes analyses romantiques de Jules Michelet qui insiste sur l'effondrement de tous les garants métaphysiques, métasociaux, métapolitiques et géographiques, à la suite du mouvement révolutionnaire : « Ils (les fédérés) ne savent plus ce jour-là de quelle province ils étaient (...). Enfants isolés, perdus jusqu'ici, ils ont trouvé une mère. Ils sont bien plus qu'ils ne croyaient : ils avaient l'humilité de se croire Bretons, Provençaux...non, enfants, sachez-le bien, vous étiez les fils de la France...de celle qui doit, dans l'égalité, enfanter les nations. Tout a disparu, la géographie est tuée. Plus de montagnes, plus de fleuves, plus d'obstacles entre les hommes (...) Personne ne pouvait manquer à la fête ; personne n'était simple témoin ; tous étaient acteurs » in *Histoire de la révolution Française, Livre 3, Chapitre 9*, p402-406. www.gauchemip.org/spip.php?article.

¹⁴⁸ Marc Richir, *Du Sublime en Politique, op.cit.*, p.23

« Monsieur le curé, dit Charles, vous qui êtes quelqu'un, voilà ce que vous allez faire. Allez à l'école, dites à la maitresse que c'est les vacances. C'est moi qui le dit, c'est le maire »¹⁴⁹

Dans *Que ma Joie Demeure*, la fête célèbre l'accession de la communauté du plateau de Gremone à un monde de production non capitaliste. Les habitants ont rompu avec l'utilitarisme et nouent des rapports de collaboration avec la nature. La contemplation de cette dernière est source de joie et de jouissance. Le maître des métaphores qui est Bobi enseigne les puissances salvatrices de l'art. Nous assistons à l'effondrement de l'ordre symbolique du capitalisme et l'émergence de l'ordre symbolique de l'art représenté par le chant du fils Carles : l'appel à la commémoration est signifié par le biais du langage musical :

« Pourtant, arrivé de l'autre côté du champ de narcisses et à cent mètres du hangar, il (le fils de Carle) embouche encore son clairon et il appela avec sa chanson. Mais ça avait l'air de s'adresser à une grande chose vivante au-dessus de la terre et des nuages »¹⁵⁰

Cette chose vivante est ce que Giono appelle « les pays de derrière l'air ». Ces derniers signifient chez Giono une intériorité artistique qui intègre le monde, le transfigure et le rend sous une forme poétique et artistique. Bobi a eu à souffrir de l'incompréhension des autres car il parlait un langage poétique basé sur les correspondances entre le microcosme et le macrocosme et entre les différentes composantes du macrocosme. Il était hanté par la fusion par le biais du langage entre l'homme et le monde. Et dès qu'il a parlé de son fameux « Orion-fleur de carotte »¹⁵¹, signifiant par- là l'unité entre le ciel et la terre, Jourdan était incapable de comprendre son propos. Mais au moment de la fête, les habitants du Plateau de Grémone sont déjà sensibilisés à ce rapport au monde.

¹⁴⁹ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.230

¹⁵⁰ Jean Giono, *Que ma Joie demeure*, œuvres romanesques complètes, Tome 3, Editions de la Pléiade, Gallimard, p 507

¹⁵¹ *Ibid.*, p.302

Il est le garant de la joie. Parlant du chant du fils de Carle, Bobi l'associe à une ouverture sur les pays de la joie :

« Oui, c'est triste et large : c'est- à-dire que c'était exactement comme ce plateau et ça avait autant de chemins tous ouverts qui s'enfonçaient dans la tristesse et le large. Et, au fond, ça donnait tout d'un coup l'idée que sur un de ces chemins où peut-être, surtout, on pourrait rencontrer la joie. Et alors, on avait au-dessus des chemins de la terre comme un arc-en-ciel (...) et que quand on ne la voit pas, c'est seulement qu'on est mal placé »¹⁵²

Le chant du fils de Carle révèle le nouvel instituant symbolique sur lequel va se fonder la communauté utopique. L'ordre de l'art constitue une forme d'altérité radicale susceptible de fonder le vivre-ensemble. Une lecture erronée de l'œuvre de Giono consisterait à associer l'auteur à une sensibilité écologique, même si celle-ci affleure dans *L'Homme qui Plantait des arbres*, et encore à l'association du dieu Pan dans l'œuvre de l'auteur en ne s'appuyant que sur le roman *Colline*. La fête révèle la figure pâlisante du dieu Pan, là où « *tout cela aujourd'hui ou pâlit ou disparaît* »¹⁵³.

L'ordre symbolique de l'art ne s'est pas encore révélé. Il ne peut prendre forme qu'à travers la délibération entre les membres de la communauté au moment de la fête. Celle-ci, et de par sa dimension dionysiaque, libère l'instinct et le fait participer au sens du vivre ensemble que les hommes et les femmes du plateau de Grémone veulent instituer. Et à la fin de la journée, Bobi entendit « *pour la première fois (...) le lyrisme de l'espérance humaine. Le commencement était fini* »¹⁵⁴.

Il faut dire que la fête gionienne est à l'image d'un banquet platonicien où la sensualité de par sa libération, donne libre cours à l'expression de l'instinct, celui-là même que la civilisation moderne tente de museler. La gastronomie et

¹⁵² Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.507

¹⁵³ Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.15

¹⁵⁴ Jean Giono, *Que ma Joie Demeure*, op.cit., p.548

les alcools brident la mainmise de l'esprit rationnel sur le comportement humain. Eros s'y révèle dans toute sa splendeur. La fête n'est pas, comme c'est le cas du rituel, la représentation d'un sens déjà-là et qu'on ne fait que réactualiser par le truchement de la commémoration. La fête gionienne est une quête inlassable du sens du vivre ensemble. Il est à chercher par-delà la profusion des chemins qui risque d'y mener. La beauté du monde s'y révèle sans pour autant signifier qu'on devrait s'abandonner à cette beauté et reconnaître en l'instituant symbolique que représente l'art, une source de joie :

« Il (Bobi) vit qu'en effet, ils trouvaient que voilà le beau. Il vit aussi que subitement ils eurent un peu peur et qu'ils regardaient le plateau, la terre en était tout bouleversé par cette soudaine beauté »¹⁵⁵

Le sublime naît de la rencontre entre un regard esthétisant et une beauté naturelle qui affleure, signifiant aussi l'accord entre l'homme et la nature¹⁵⁶. Et c'est au moment du sublime que le monde se phénoménalise sous l'effet de la révolution, à considérer comme la volonté de destruction de tous les repères métaphysiques et métasociaux hérités de l'ancien monde. Giono affirme son penchant révolutionnaire dès les pages liminaires *Des Vraies richesses* :

« Maintenant les champs se lèvent pour le combat du peuple de la vie, contre la société des faiseurs de mort. Nous sommes une immense forêt en marche. Nous emportons lourdement avec nous nos délires et nos terreurs, notre implacable férocité et la douleur de nos mains de feuilles »¹⁵⁷

Le moment révolutionnaire est le lieu de la révélation du beau et du sublime se fait sur le mode inchoatif, car elle symbolise la libération de toutes les forces érotiques et sensuelles de l'homme. Cette libération est le symbole de

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.529

¹⁵⁶ Marc Richir établit ainsi le lien entre le beau et le sublime : « Cette rencontre du monde comme être-au-monde habité en commun en sa phénoménalité et de l'instituant symbolique (dans le cas de Giono, cet instituant est l'art) de la communauté est à la fois belle et grande, c'est-à-dire en reprenant les termes de Kant (...) belle et sublime ». *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.16

¹⁵⁷ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.238

la victoire sur la civilisation capitaliste dont les fondements s'expriment à travers la répression d'Eros. La fête participe au moment du sublime en ce sens que sa dimension dionysiaque favorise la libération de la sensualité en tant que préalable au regard esthétique. Elle crée un nouveau rapport au temps et à l'espace diamétralement opposé à la conception physique de ces deux éléments. Le nouveau rapport au monde favorise une réflexion libre et phénoménale sur le sens du vivre ensemble. Giono y inclut la dimension du désir car c'est ce dernier qui fédère les gens les uns aux autres :

« C'était comme le galop régulier d'un cheval et s'il galope tout le temps comme ça, régulièrement avec ses gros sabots, il va jusqu'au bout du monde, il galopera dans le ciel ; et la voute du ciel sonnera sur son galop comme la terre sonne maintenant. Toujours sans arrêt, parce que le sang ne s'arrête pas de battre, de fouler et de galoper (...) et de demander avec son tambour noir d'entrer en danse (...) se laisser battre par son sang, se laisser battre, fouler, se laisser emporter par le galop de son propre sang jusque dans l'infinie prairie du ciel, lisse comme un sable. Tous ces appels de danse seraient des appels de joie »¹⁵⁸

La fête dionysiaque atteint son acmé car elle libère les forces érotiques de l'homme dont le sang est le symbole. Elle s'accompagne ainsi d'une dimension ascensionnelle qui emporte l'homme vers les pays de l'art, là où il prend possession de ce qu'il a d'authentique et de singulier, car le moment dionysiaque est le préalable à l'accession aux univers du dionysiaque. Giono revisite la figure baudelairienne de l'Albatros ; avec cette particularité que chez lui, il n'y a nul reniement du corps parce que c'est en lui que réside le secret de la joie. Giono s'est libéré du ressentiment qui est le propre de la pensée réactive¹⁵⁹. Etant donné qu'est pour une libération de l'instinct de vie car cet

¹⁵⁸ Jean Giono, *Que ma Joie Demeure*, op.cit., p.549

¹⁵⁹ Nietzsche analyse le phénomène de la vie comme l'interaction entre deux types de vie : les forces actives et les forces réactives. Les premières sont celles qui se déchargent sans s'économiser, sans calculer ni prévoir, selon une logique de pure dépense et de pure production, de pure création et de pure jouissance. Les seconds

instinct s'exprime à travers la sensualité. Il se fonde sur l'expérience subjective concrète que nous faisons de la vie dans notre propre existence. La vie est de l'ordre de l'affectivité¹⁶⁰. Elle est l'expression d'un jouir et d'un pâtre. L'amour de la vie motive l'action chez Giono car son vœu le plus sincère est la libération d'Eros, étant donné que chez lui cette libération est une forme de révolte contre le système capitaliste. D'autant que la vie se manifeste chez lui à travers les représentations qu'elle se donne d'elle-même via l'activité artistique. De là le lien chez lui entre la libération de l'instinct et l'éclosion du métaphorique¹⁶¹. Dès lors, la valorisation de la vie au dépens des puissances de la mort symbolisées par le capitalisme n'est pas sans occasionner un moment de sublime intimement lié à la perte des repères, entre autres ceux qui sont en rapport avec l'identité. La fête s'accompagne du moment dionysiaque. Ce dernier s'associe chez Nietzsche à la cohésion de l'individuel dans le tout de la nature. Il signifie le « un originel » qui est vaste, erratique, insaisissable qui s'oppose à l'apollinien qui se caractérise par la stabilité, l'ordonnancement et la rationalité¹⁶². L'accession à l'art suppose l'effondrement des identités et des hiérarchies héritées de la civilisation des faiseurs de mort. Le monde se phénoménalise comme un rêve. Et c'est ce que Marc Richir appelle la surréalité des paysages de monde¹⁶³. La fête est le moment du vacillement des repères identitaires :

sont des forces régulatrices qui sont soumises au calcul d'intérêt. Elles se caractérisent par leur volonté d'adaptation au monde tel qu'il est. A ce niveau, nous sommes redevables à Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, Galilée, 1983

¹⁶⁰ Giono partage cette idée de la vie avec Michelet Henry pour lequel : « *En dépit de sa simplicité, et à cause de son caractère dynamique (force) et pathétique (affect) ; le 'vivre' est affectivité (jouissance et souffrance) mais il est pulsion, désir, volonté, agir (praxis), pensée (représentation)* ». Paul Audi, Michelet Henry : *Une trajectoire philosophique*, Les Belles Lettres, 2006, p.109

¹⁶¹ Nous avons analysé ce phénomène lorsque nous avons abordé la parenté entre la pensée gionienne et les thèses développées par Herbert Marcuse dans *Eros et Civilisation*.

¹⁶² Nous signalons notre dette à l'égard de Sarah Kofman, *Nietzsche et La Métaphore*, op.cit., p.144

¹⁶³ Selon Richir, cette « *surréalité est plus réelle que la réalité, plus vraie que la vérité (...) mais c'est encore une fois en dehors de la claire conscience, dans l'in-nocence ou l'inconscience phénoménologique comme dans un rêve, celui où paraissent les- phénomènes de-monde, tendus entre le terrestre et le céleste* » Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.31

« Ils entrent avec précaution dans cette grande cuisine pleine de monde. Ils ne reconnaissent personne. Ils sont perdus. Ils cherchent la maitresse. Mais déjà elle aussi, on ne la reconnait plus. Ils cherchent leur mère (...). Ce n'est pas celle-là, elle est toute changée, rien de ce qu'elle est d'habitude »¹⁶⁴

Le mouvement de la fête est fondateur en ce sens que les membres de la communauté s'y débarrassent d'une identité trop influencée par la hiérarchie imposée par les idéologies de la modernité. Il s'agit, pour emprunter la terminologie richirienne, de la rencontre phénoménologique du social avec l'instituant symbolique. Dans le cas de Giono, le nouvel instituant symbolique est l'art puisque l'auteur veut fonder une communauté d'artistes souverains qui sont à même de se libérer du joug du social moderne en ce qu'il a de répressif. Le moment du sublime contingent à la fête dissout l'institution politique antérieure à son avènement. Il libère la question du sens du vivre ensemble. Il s'agit ainsi du retour du social à ses origines :

« La nouveauté c'est qu'ils ont trouvé leur condition première. Tout le chemin que j'ai fait pour venir jusqu'ici, ils avaient encore à le faire »¹⁶⁵

C'est ainsi que le poète prend la figure d'un guide dont la fonction est de mener la communauté soudée par l'exigence de la souveraineté et par la conviction que c'est seulement par l'art qu'elle peut accéder à la liberté et à l'individualité :

¹⁶⁴ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., pp 230-231. La perte de l'identité est symptomatique des constructions utopiques du fait que , et selon Marc Richir : « Si de la sorte, le soi émerge en se trouvant décentré de ses déterminités empiriques pour se livrer à l'énigme irremplaçable qu'il constitue désormais pour lui-même et pour les autres, et si, dans le même mouvement, ne peut s'instituer au lieu du sublime qu'une société utopique, réconciliée avec elle-même dans et à travers ses divisions, cette distance in-finie et immaîtrisable de la société utopique et de la société réelle ne signifie pas du tout, pour autant, que la première ne peut pas exister dans la seconde puisqu'elle peut constituer à distance (...) l'horizon symbolique d'humanité qui traverse, plus ou moins, en principe, toute société, du moins toute société vivante non- absorbée par les déterminités empiriques » *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.80

¹⁶⁵ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, op.cit., p.24

« Bobi pensait à son projet, le cerf, les brebis, les fleurs, la recherche de la joie ; l'enraciner et faire qu'elle soit comme un pré gras avec ses millions de racines dans la terre et ses millions de feuilles dans l'air. Qu'elle soit la participante comme la mer qui danse, le fleuve qui danse, le sang qui danse, le monde entier qui tourne en rond »¹⁶⁶

Nous nous retrouvons face à une communauté qui se libère de toute ses déterminités empiriques. En cela, elle s'inscrit dans un moment où affleure un projet utopique. Cela ne veut nullement dire que la question de l'instituant symbolique est tranchée. Les horizons de sens sont tous ouverts. Arrive ainsi le moment de la délibération où les membres de la communauté doivent réfléchir sans à priori au sens du vivre ensemble :

« Tous les chemins étaient ouverts et les horizons ne les bouchaient plus, mais ils étaient relevés au-dessus des hommes comme des tentes »¹⁶⁷

Et comme l'utopie gionienne est de type esthétique, le désir va en constituer à la fois le fondement et la pierre d'achoppement, car la réussite du projet utopique dépend de l'usage que la communauté fera de la libération d'Eros. Il est communément admis qu'Eros est strictement lié à Thanatos, lorsque le premier n'est pas spiritualisé, autrement dit lorsque sa libération est considérée comme une fin en soi. Il n'empêche que la libération de l'énergie érotique et sensuelle du corps permet au soi de réfléchir librement à la présence au monde et à son rapport aux autres. Elle ouvre les chemins vers l'individualisme que la société capitaliste récuse au nom du productivisme et de l'utilitarisme. Le désir prend forme au moment du sublime qu'occasionne la fête :

« Marthe regarde la forêt. Le sang battait fort. Les battements des tambours de danse n'étaient plus cachés sous les arbres. Ils avaient

¹⁶⁶ Jean Giono, *Que ma Joie Demeure*, op.cit., p.567

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.568

*fait un bond hors ces lisières. Ils battaient leurs tambours à l'air libre.
Tout le ciel sonnait, tous les échos en sonnaient »*¹⁶⁸

C'est ainsi qu'advient la libération d'Eros. Elle s'accompagne d'un moment ascensionnel qui n'est pas sans rappeler l'expérience de l'Albatros dans l'œuvre de Baudelaire. En effet, la géographie de l'œuvre chez Giono est intimement liée à la conviction que les hauteurs, tant géographique que spirituelle, sont synonyme de sortie hors du monde capitaliste, les hauteurs que symbolise la montagne de Lure signifient aussi l'accession aux pays de l'art, car Giono a l'intime conviction que le mode de production capitaliste tue tous les foyers de sensibilité. Ce qui justifie le choix du plateau de Grémone en tant que cadre géographique de l'utopie gionienne dans *Que ma Joie demeure*. Le fils de Carle, vu comme le symbole du pouvoir libérateur de l'art, signifie par sa musique la possible libération de l'homme du joug du capitalisme et de l'utilitarisme et sa capacité à renouer avec ses aptitudes artistiques :

*« Il entendait depuis longtemps les toungs et les toungs du tambour sauvage (...). Il sentait que ses pieds se décollaient de la terre. Il pensait à galopades que ferait son étalon s'il le lâchait dans le champ (...). Il voulait dire qu'un étalon au chanfrein en feuilles d'iris c'était fait pour galoper ventre à terre et faire danser les hommes avec le tambour de la galopade »*¹⁶⁹

La libération d'Eros signifie auprès du fils de Carle l'entrée de plain-pied dans les pays de l'art car son corps lui permet de sublimer son désir en œuvre d'art. Or, chez madame Hélène, le désir ne renvoie qu'à lui-même. Il reste à l'état brut. Ce qui en soi constitue l'échec de l'utopie gionienne car celle-ci s'adresse à toute la communauté et non seulement à Jourdan et au fils de Carle, les deux figures de l'artiste dans *Que ma Joie Demeure* :

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.547

¹⁶⁹ Jean Giono, *Que ma joie demeure*, op.cit., p. 544

« Madame Hélène écoutait ce tourbillon de vie nouvelle dans sa tête et ça lui prenait toute sa force, même celle de son regard (...), on fait tout ce que le corps désire. Tous les appels du sang seraient des appels de joie (...), voilà on croyait prendre son plaisir ensemble et soudain on s'aperçoit qu'on est parti sur le mauvais chemin (...) comment voulez-vous qu'on puisse parler ? »¹⁷⁰

Et c'est là que réside l'un des paradoxes de l'esthétique gionienne. Giono œuvre pour la libération d'Eros dans la mesure où c'est le préalable à la sortie hors des univers de la quantité. Sauf qu'une sensualité non spiritualisée détruit l'édifice de la cité harmonieuse en ce sens qu'elle annihile les pouvoirs artistiques du regard. Elle met fin aux pouvoirs délibérateurs de la parole qui sont nécessaires à la fondation de toute communauté qui se veut libre et souveraine. A cela s'ajoute le fait que le désir qui n'est pas transmué en art renvoie à une solitude stérile et participe au délitement du lien social. Le désir devient synonyme de l'impossible accession à une joie collective.

Même Bobi, le poète/prophète, n'échappe pas aux pouvoirs désenchantés du désir brut car, au moment de la fête, il pense que rien ne viendrait des femmes et que Joséphine, cette femme qu'il désire, ne peut que détruire le bel édifice utopique qu'il a tenté de fonder. Néanmoins, il n'a pas cessé d'espérer trouver la joie auprès de Joséphine et Aurore. Après le suicide d'Aurore, Bobi se rend compte que la joie dépend de soi et non de l'autre et que :

« Le malheur et la joie c'est soi-même »¹⁷¹

Après l'échec de son utopie, Bobi quitte le plateau de Grémone par une journée orageuse où le risque d'être foudroyé par l'éclair est très probable. Cela porte à dire que l'échec de son utopie génère chez lui-même un désir de mort. Eros se transforme en Thanatos. Mais avant sa mort, il va se dédoubler. La part désenchantée de lui-même l'invite à réfléchir sur des prétentions utopiques et

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 548-549

¹⁷¹ *Ibid.*, p.766

son désir de rendre possibles les conditions d'une joie collective. Cet alter-égo lui signifie l'impossible réenchantement du monde par les seules vertus d'Eros :

« Non ; écoute, et je gagnerai aussi bien avec Fannette que Sonia, et même avec Joséphine et même avec Aurore. Tiens, tu n'avais pas beaucoup pensé à celle-là depuis le début. Tu n'as pas d'atout solide. Ne jouons plus....non, tu n'es pas plus accablé que les autres. C'est le sentiment de ta solitude qui te fait dire ça. Tu essaies d'en être orgueilleux »¹⁷²

Le désir renvoie à la solitude. Il empêche toute fondation d'une communauté qui s'instituerait par la seule libération des puissances érotiques de l'homme dans le but de créer une collectivité d'artistes souverains. Bobi est écartelé entre deux impératifs ; celui qui consiste à guérir les hommes de l'ennui considéré comme une source de suicide et un autre qui est plus égoïste parce qu'il consiste en la quête d'un bonheur personnel qui se soucie peu de l'altérité. Les exigences de l'art renvoient l'artiste à la solitude :

« J'ai essayé (dit Bobi), de faire compagne de toutes les choses qui ne comptent pas d'habitude. Je vais vous paraître un peu fou et je dois être un peu fou (...). Je n'ai jamais rien demandé à personne parce que j'ai toujours peur qu'on n'accepte pas et parce que je crains les affronts. Mais j'ai toujours demandé à des choses auxquelles on ne pense pas d'habitude, auxquelles on pense, mademoiselle, quand on est vraiment seul »¹⁷³

C'est ainsi que le communautaire contredit l'exigence de l'art. En divorçant de l'altérité, le poète part à la quête d'un moi artiste qui ne peut éclore qu'en dehors des univers de la communauté et donc en dehors de l'espace politique. L'utopie emprunterait, de ce fait, deux chemins contradictoires et antinomiques : un qui mène vers la singularité en tant que source d'un bonheur individuel que l'artiste attribue à l'exercice de son art et dont la condition première est une

¹⁷² *Ibid.*, pp.776-777

¹⁷³ *Ibid.*, p.552

solitude consentie et un autre qui mène vers la communauté. Cette dernière, par son souci de vivre ensemble, relègue l'exigence de souveraineté, au second plan et barre dès lors les chemins vers la poésie et donc rend impossible l'accession à la forme poétique du monde. De ce fait, l'exigence de souveraineté esthétique renvoie l'artiste à une solution qui est la condition essentielle à la création artistique. Giono sait, de science sure, que le monde moderne ne peut générer que le mal du siècle, lequel ne peut déboucher que sur une fausse thérapeutique ou sur le suicide comme forme suprême du refus de s'assujettir aux exigences du monde capitaliste : Essayer de transcender l'ennui par les seules ressources que permet le monde moderne n'est « *qu'une forme de tisane de pavot* »¹⁷⁴. L'ennui devient ainsi une composante ontologique de l'être-au-monde :

*« Pourquoi sont-ils altérés par le sommeil, (nous dit Giono). Parce qu'ils n'ont pas le courage de vivre dans l'énorme tristesse du monde et dans la solitude de la vie »*¹⁷⁵

A ce niveau, Giono a pris conscience de la leçon pascalienne qui renvoie l'homme à une déficience ontologique que l'auteur d'*Un Roi sans Divertissement* analysera de manière froide et ascétique¹⁷⁶. Bobi comprend ainsi que l'idéal communautaire se refuse dans l'univers capitaliste. Il met ainsi fin à toute conception utopique du politique :

*« Crois-moi, quand je te le dis. Rien ne peut s'ajouter à toi. Tu es seul depuis que tu es né. Et si la joie existait mon pauvre vieux, si elle pouvait entrer dans ton corps pour faire l'addition, tu serais tellement grand que tout le monde éclaterait en poussière »*¹⁷⁷

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.766

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.766

¹⁷⁶ Nous aborderons cette dimension sur la deuxième partie de notre travail en abordant le tragique de la nature.

¹⁷⁷ Jean Giono, *Que ma Joie Demeure*, op.cit., p.775

Bobi prend acte de l'impossibilité de faire durer la joie. Son projet utopique échoue. L'expérience de *Que ma Joie Demeure* constitue un point de réflexion dans l'esthétique de Jean Giono. L'auteur partira à la recherche d'un bonheur personnel associé à la pratique de son métier. Il quitte les univers du social pour se consacrer à la seule activité qui vaille la peine d'être exercée de soi, une forme d'avarice de soi que Giono associera dans *Le Hussard sur le Toit* à un sursaut d'orgueil :

« A ce moment-là, plus rien ne compte que le sursaut d'orgueil ; tout éclate : famille et patrie (...). Chacun pour soi. Je t'aime et tu m'aimes, c'est bien beau mais, qui me donnera les raisons de persister dans ces compromis, ces demi-mesures, et ces petites morts puisque des abîmes de mon foie émergent les meilleurs réunions du monde pour devenir »¹⁷⁸

Il faut dire que derrière l'infléchissement de l'esthétique de Giono, il y a essentiellement la catastrophe de la deuxième guerre mondiale qui a vu l'humanité basculer dans son âge de fer. Giono associe celui-là à l'avènement des différentes formes du totalitarisme qui ont affecté l'Europe au 20^{ème} siècle. Giono développe dès lors une suspicion à l'égard de la notion du progrès, à entendre comme la croyance en une autoréalisation de l'humanité dans un schème évolutionniste et progressiste. Giono renonce à l'utopie de l'art social. Il ne croit plus aux philosophies de l'Histoire. Il se moque des intellectuels modernes qui croient « *dur comme fer que le monde vivra l'âge d'or quand les idées des philosophes Allemands du 19^{ème} siècle seront au pouvoir partout* »¹⁷⁹. Giono partage ainsi le refus des grands mythes qui fondent la légitimité de la modernité, entre autres la démocratie, le progrès, l'avenir et la science. Une telle posture pousse Giono à cultiver la désertion des univers sociaux. Ceci est surtout dû au fait que Giono rencontre l'œuvre de Machiavel. Le regard machiavélien

¹⁷⁸ Jean Giono, *Le Hussard sur le Toit*, Œuvres romanesques complètes, Tome 4, Editions de la Pléiade, p.475,

¹⁷⁹ Cité par Jean François Durand, Giono, *Le Jeu du Condottiere*, Les Ecritures du Sud, Editions, Aix en Provence, 2007, p.74

analyse et déconstruit un espace social désenchanté. Et Giono en use pour en démembrer les fondements idéologiques car, et à l'image de Machiavel, l'auteur sait :

« Qu'une société est composée d'intérêts contradictoires qui se font la guerre. Cette guerre est sa passion. Non pour y prendre part, mais pour en être l'historien »¹⁸⁰

Les temps modernes sont associés à « une triste vérité »¹⁸¹ qui a désenchanté l'espace public. Giono va dès lors pratiquer la philosophie nietzschéenne du marteau qui oppose à la tristesse des temps modernes le gai savoir de l'ironie :

« Il reste donc à rire. Le temps de la mystique est fini, finie également la mystique de gouvernement et la mystique de l'homme. Tout ce qu'on voudra désormais affubler du nom de dieu est risible »¹⁸²

Giono procédera ainsi à une déconstruction systématique de toutes les utopies sociales qui ; sous prétexte de faire le bonheur de l'humanité, ne veulent que l'asservir. Tout y passe : le communisme, le socialisme, l'humanisme etc...L'auteur y voit l'exercice d'un totalitarisme qui se cache derrière des utopies généreuses.

« Le système totalitaire considère le totalitarisme comme une forme inédite de domination qui constitue une rupture totale avec la tradition politique, morale et juridique, en ce sens qu'elle transcende les différentes formes de la représentation courante du pouvoir (Démocratie, tyrannie et despotisme). Le totalitarisme se caractérise par la négation de l'individu et se distingue par l'instauration de l'obéissance irrationnelle à une idéologie. Le totalitarisme se spécifie par une politique qui se base sur l'adage suivant selon lequel « tout est possible » : « Tout cela met en relief les méthodes totalitaires de

¹⁸⁰ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, op.cit., p 171

¹⁸¹ *Ibid.*, p.17

¹⁸² *Ibid.*, p.183

domination : ce sont ces éléments qu'elles utilisent, développent et cristallisent sur la base du principe nihiliste du « tout est permis » dont elles héritent et qu'elles tiennent aussitôt pour acquis. Mais partout où ces nouvelles formes de domination revêtent leur structure authentiquement totalitaire, elles dépassent ce principe, encore trop lié à des motivations utilitaires et à l'intérêt des gouvernements, et s'essaient à un domaine jusqu'à présent complètement ignoré de nous. Le domaine où tout est possible »¹⁸³

Le propre du totalitarisme consiste à transformer l'espace commun de la pluralité humaine en espace concentrationnaire où s'entassent des travailleurs qui demeurent dans l'incapacité d'accéder à ce que l'humanité a de meilleur, en d'autres termes sa capacité à délibérer sur le vivre ensemble. La transformation de l'homme en simple *homo laborans* tue en lui les capacités de l'agir politique ; seules susceptibles de faire accéder à la liberté. Ce phénomène, Hannah Arendt l'appelle désolation du moment que :

« C'est ce qui se produit dans un monde où les valeurs majeures sont dictées par le travail (...), l'homme isolé qui a perdu sa place dans le domaine politique de l'action est tout autant exclu du monde des choses, s'il n'est pas reconnu comme homo faber mais traité comme homo laborans, dont le nécessaire « métabolisme naturel » n'est sujet de préoccupation par personne. Alors l'isolement devient désolation »¹⁸⁴

Le recours à Hannah Arendt nous permet d'étayer l'idée selon laquelle le diagnostic gionien de la modernité s'appuie sur la conviction que les temps modernes recèlent des virtualités totalitaires. Ni le fascisme, ni la démocratie ne trouvent grâce aux yeux de Giono car les deux systèmes se caractérisent par leur mépris à l'égard de la dignité humaine. La modernité politique est une vaste

¹⁸³ Hannah Arendt, *Le Système Totalitaire*, Points, Essais, 2005, p.247

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.306

machine destinée à broyer l'homme au profit d'intérêts économiques qui le dépassent :

« Le but de l'état moderne, écrit-il, c'est de composer une termitière, une masse de fourmis. Dans les états démocratiques comme la France, où à peu près semblables, l'organisation sociale prévoit la place de grosses fourmis au ventre blanc qui sont des reines qu'on nourrit et qu'on soigne. Dans les états autoritaires fascistes, Russie, Allemagne, Italie ; l'ordre social ne prévoit plus que la place d'un nombre restreint de ces grosses reines et tend vers une reine unique au ventre énorme. Toute la différence est là. Il n'y a pas de progrès de l'un à l'autre »¹⁸⁵

Dans ce monde régi par les implacables lois de la machine économique et où l'homme est réduit à la seule dimension du travailleur, les deux figures du paysan et de l'artisan en tant qu'ultimes formes de *l'homo faber* selon Giono tendent à disparaître sous l'effet de l'effrénée mécanisation du monde :

« Il a été également facile d'avilir les artisans grâce à la machine. On a fait tomber de leurs mains la possibilité du chef d'œuvre. On a effacé de leur âme le besoin de la qualité ; on leur a donné le goût de la quantité et de la vitesse. Soumis à la démesure, ils ne peuvent plus établir les véritables rapports de la grandeur des états et des chefs. Ils sont devenus la troupe fourmilière des ouvriers »¹⁸⁶

Ce qui caractérise la modernité, selon Giono, c'est son projet qui consiste en l'extinction de tous les foyers de la sensibilité de manière à transformer les hommes en simples rouages d'une gigantesque machine surtout soucieuse de productivisme. L'homme perd ainsi la dimension de l'intériorité qui est en rapport avec la créativité qui lui permet de marquer de son empreinte le monde naturel. Et c'est en cela que réside son aptitude à créer une civilisation. La modernité produit ainsi une humanité massifiée et non-capable de générer la

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.306

¹⁸⁶ Jean Giono, *Lettre aux Paysans sur la Pauvreté et la Paix*, op.cit., p.577

moindre forme d'individualité. La désindividuation est la marque de fabrique des temps modernes. En cela, Giono partage le point de vue de Baudrillard qui affirme que :

« Tout l'amas confus du social tourne autour de ce référent spongieux de cette réalité opaque et translucide à la fois : les masses (...). Elles peuvent être « magnétisées », le social les enveloppe comme une électricité statique, mais la plupart du temps, elles font « masse » précisément, c'est-à-dire qu'elles absorbent toute l'électricité du social et du politique et le neutralisent sans retour. (...). Elles sont l'inertie, la puissance de l'inertie, la puissance du neutre »¹⁸⁷

Giono associe ce phénomène aux avancées notoires au niveau de la mécanisation du monde, du fait que ce phénomène est intimement lié à la manifestation de l'homme, en ce sens que la négation de ce que Giono appelle la belle individualité prépare l'avènement de sociétés de type totalitaire :

« Il n'y a plus qu'un seul cordonnier monstrueux composé de deux cents corps, mais tandis que les deux cents façons différentes, chacune personnelle et vivant dans l'ordre de la qualité, on n'a plus qu'une production uniforme, neutre, morte ; on a gagné en quantité, on a perdu en qualité »¹⁸⁸

Ceci n'est pas sans préparer l'avènement de l'homme-masse, ce pilier de l'état totalitaire. Giono a pressenti le parti lié qu'il y a entre le mode de production capitaliste et le totalitarisme. Sa lucidité lui permet, et à l'instar de Marcuse, de comprendre que la technique représente un projet de domination totalitaire sur les hommes et sur la nature. Ce projet affecte aussi bien les rapports de production que les rapports sociaux. Toutefois, ce qui le caractérise c'est la volonté d'annihiler les puissances créatrices d'Eros. Il œuvre pour une société répressive où la créativité, la délibération et la réflexion libre sur le sens du vivre ensemble deviennent impossibles et prohibés. Ce qui aux yeux de

¹⁸⁷ Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal, Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, 1990, p.11

¹⁸⁸ Jean Giono, *Triomphe de la Vie, Essais et Récits*, Editions de La Pléiade, Tome 7, Gallimard, p.716

Giono, occasionne cette spécificité des régimes totalitaires, en l'occurrence le culte du chef :

« Il faut, dit Giono, rejeter cette baliverne de l'homme-masse, l'esprit de masse, tout ce qui a rapport à la masse. La masse est une forme simple au service du chef. La force la plus simple à conduire. Le vrai caliban qui obéit à des paroles. C'est l'état le plus bas de l'être humain. C'est véritablement l'état sans utilités, une formation humaine inutile, sans aucune force créatrice »¹⁸⁹

La suspicion que nourrit Giono à l'égard de la politique le pousse à décréditer toutes les formations partisans car elles sont les courroies de transmission d'une pensée unique et liberticide. Cette dernière sacrifie la singularité humaine sur l'autel des idéaux supérieures qui ne servent que les intérêts du chef. L'intérêt général, le bonheur de l'humanité et les projets utopiques, ne sont que des mystifications idéologiques qui ne servent à rien d'autre que la légitimation des pouvoirs totalitaires :

« Je suis l'ennemi du parti, quel qu'il soit. Je suis l'ennemi de l'agglomération et de la masse. L'homme-masse sur lequel tant d'intellectuels s'appuient, n'existe pas. Il existe celui qui commande la masse, qui dicte à la masse (...) la masse ne vaut que le chef. Quel que soit le projet qui ait formé un parti, il ne l'atteint jamais. C'est clair sous nos yeux, autour de nous, depuis l'homme du Cro-Magnon jusqu'à Staline (...). Il n'y a pas un parti qui ait osé se créer des mots d'ordre différents de « bonheur de l'humanité », « liberté », « pain », « patrie », « grandeur » de l'homme », « libération de la classe ouvrière »,»¹⁹⁰

Les mots d'ordre ne servent qu'à justifier le culte. Ce phénomène justifie l'émergence d'un fait inédit et propre à la modernité et qui consiste en

¹⁸⁹ Jean Giono, *Le Poids Du Ciel*, op.cit., p.424

¹⁹⁰ *Ibid.*, p.415

l'esthétisation de la politique. Et c'est Walter Benjamin qui a été sensible à ce phénomène lorsqu'il avança que :

« La conséquence logique du fascisme est une esthétisation de la vie politique. A cette violence faite aux masses, que le fascisme oblige à mettre genou à terre dans le culte d'un chef, correspond la violence subie par un appareillage mis au service de la production de valeurs culturelles »¹⁹¹

Les régimes totalitaires se basent en effet sur des rituels politiques qui sont dans une équivalence structurelle avec les rituels religieux, la finalité de ces rituels est de déifier le chemin. Toute la libido de la communauté se rencontre sur la seule personne. C'est ainsi qu'Eros se transforme en son contraire et donne naissance à une érotisation perverse de l'espace public. Giono trempe sa plume dans une encre acide pour décrire le caractère pathologique du rapport au chef :

« Le chef, le dictateur, l' élu, le guide, l'homme d'acier, le voilà. Oh, doux putride ! Oh magnifique puant ! Oh, suave ! Laisse-moi lécher tes furoncles, saute sur moi, foule-moi, enlace-moi que je sente autour de mon cou me serrer, avec ce magnifique amour moderne, tes cuisses décharnées d'où la chair s'arrache suavement pourrie sur ma bouche, le froid de tes os plus aimable que la fraîcheur des bras de femmes. Prends-moi ! Prends mes enfants »¹⁹²

Sous la plume de Giono, L'espace politique se transforme en une orgie macabre et perverse qui célèbre les épousailles de la masse avec le chef. L'action politique se transforme en fête morbide qui ne peut déboucher que sur la violence. Et si le chef jouit d'un charisme indiscutable, cela ne tient nullement à ses qualités exceptionnelles, les puissances mensongères de la propagande lui assurent l'amour inconditionnel et indéfectible de la foule qu'il manipule à sa guise. La modernité politique est putride aux yeux de Giono car

¹⁹¹ Walter Benjamin, *L'œuvre d'Art à l'Epoque de la Reproductivité Technique*, Paris, Editions Alea, 2007, p.75

¹⁹² Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.341

elle justifie la violence historique et n'a même pas besoin de délibération, car elle occulte l'importance de la parole (et donc de l'agir politique) en tant que fondement de la cité :

« La caractéristique des temps modernes est l'obligatoire puanteur du chef. Il n'a pas besoin de parler (...), On ne lui demande pas de sentir mauvais (...), de répandre plus loin son choléra (...). Il est le chef moderne, soyez sans crainte, il connaît son métier. Il y a été préparé par des siècles de crasse ; il a la connaissance physique, philosophique et industrielle de la pourriture »¹⁹³

C'est ainsi que Giono associe le désenchantement de l'espace public et l'émergence de l'esprit de la renaissance dont Charles Quint est le représentant :

« Son sang flamand le prédispose à la bourgeoisie et lui donne ainsi cinquante ans d'avance sur les caractères de son siècle »¹⁹⁴

Selon Giono, c'est à ce moment que naît la passion pour l'argent qui va générer la modernité politique. Charles Quint est tout le contraire de l'âme romantique que représente François 1¹⁹⁵. Il est l'ancêtre de l'homme politique moderne, car « *il est bourgeois dans un monde chevaleresque* »¹⁹⁶. Ce qui le prédispose à l'usage de la ruse pour vaincre ses adversaires. Il a bien compris avant terme que pour être roi, il ne lui fallait disposer d'aucune idéologie. Il s'appuie sur les mystifications de son siècle pour asseoir son pouvoir. Il est le modèle de ces cœurs froids qui peuplent l'imaginaire gionien à partir du *Hussard sur le Toit* car :

¹⁹³ *Ibid.*, p.337

¹⁹⁴ Jean Giono, *Le Désastre de Pavie, Journal, Poèmes, Essais*, Editions de la Pléiade, Gallimard, p 905

¹⁹⁵ Selon Giono, François 1 est le dernier et digne représentant de l'esprit chevaleresque que Giono associe à l'âme romantique « *Son éducation est sportive, mais au 16^{ème} siècle le sport est romanesque : c'est la chasse, le tournoi, la guerre ; le Roland furieux est un livre de sport (...), s'il connaît une politique, c'est celle de l'aventure (...). Il donne de l'âme à la mer, à la plaine Lombarde, à la forêt, au vent, à la pluie, aux larmes* », *Ibid.*, p.906

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.906

« Il n'a pas d'idéologie. Il voit bien qu'on fait propagande, mais cette propagande fondée sur ce qui n'a pas d'existence réelle : la paix ou la croisade, ne le touche pas »¹⁹⁷

A travers la figure de Charles Quint, Giono exprime une vision de l'Histoire qui tranche avec l'idée de progrès sur laquelle s'appuient les idéologies modernes. Giono récuse toute signification de l'Histoire. Le conflit entre François 1^{er} et Charles Quint constitue, à ses yeux, une rupture historique dont Machiavel a été le théoricien, puisqu'il a fait voler en éclats le système des valeurs médiévales.

De l'air d'André-Alain Morello : Giono avait déjà entièrement orienté sa lecture de Machiavel vers cette idée d'un désenchantement du monde, retrouvant l'expression de Max Weber. C'est la même idée que Martin Heidegger développe dans son *Nietzsche*, en particulier :

« Les temps modernes inaugurent, par-delà cet arrachement de l'homme à la foi, l'ère de la technique. Si la technique s'impose comme l'essence du monde moderne, c'est aussi parce qu'elle écarte l'homme du sacré : la technique instaure un monde dépoétisé, désensorcelé »¹⁹⁸

La forme poétique du monde s'effondre sous les coups du bûton d'une technique qui ne vise que la maîtrise. Ce qui faisait du cosmos un monde habitable par les vertus des correspondances tend à disparaître d'un langage qui vise surtout, par utilitarisme la domination. Le lien entre les mots et les choses est rompu. Et la parole en devient la servante exclusive du discours démagogique qui massifie la société et la transforme en conglomerat d'atomes s'agglutinant autour de la figure tutélaire du chef. Les principes fondateurs de l'idéologie du progrès sont réduits à la seule dimension de mots vidés de tout sens et ne renvoient à rien de concret :

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.908

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.1243

*« Je dis bien des mots, (déclare Giono) ce ne sont que des mots.
Depuis ces dernières années, on ne peut pas dire qu'on n'ait pas parlé.
Si les problèmes avaient été résolus par des efforts de la bouche, je
crois que nous serions depuis longtemps dans le paradis »¹⁹⁹*

La société totalitaire fonctionne dès lors selon la rhétorique des mots d'ordre. Ces derniers agissent en conditionnant la pensée et le comportement de l'homme de la foule. Giono insiste ainsi sur les ravages d'une rhétorique politique qui est peu soucieuse de la dimension de l'éthos, là où le chef devient prêtre d'une nouvelle religion, celle de la politique. Elle n'admet que l'assentiment inconscient d'une sous-humanité incapable de faire preuve du moindre sens critique. Le chef exerce ainsi une libido *dominandi* qui confine au plaisir érotique :

« Il y a une extrême volupté à parler devant un immense auditoire de partisans déjà obéissant, qui ont cent rafales d'applaudissements prêtes dans les mains, qui gueuleraient comme des veaux (...) et qui sont là à attendre le mot que tout le monde connaît, qui a été mille fois écrit dans leurs journaux (...), le mot, qui, prononcé ce soir par « l'aurateur » déclenchera les acclamations »²⁰⁰

Le discours politique ne vise rien d'autre que la soumission de la foule. Car le projet du totalitarisme c'est la domination totale, la mainmise. Marcuse parle dans ce cas « *d'administration totale* »²⁰¹. Cela conclut ainsi l'abolition du social dans le politique. Le totalitarisme réduit la diversité sociale à l'unité politique. La société civile est entièrement, par conséquent, absorbée dans l'Etat²⁰². Dès lors, toute forme d'individualisme tend à disparaître :

¹⁹⁹ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.540

²⁰⁰ *Ibid.*, p.419

²⁰¹ Herbert Marcuse, *L'Homme Unidimensionnel*, op.cit., p.117

²⁰² Sur ce plan voir Christian Godin, *La Totalité 6, La Totalité Réalisée*, Champs Vallon, 2003. « Le tout totalitaire est à la fois un corps et une machine : corps-machine dans le totalitarisme nazi, machine-corps dans le totalitarisme communiste (...). Ce qui signifie que tout ce qui fonctionne doit être commandé « on commande aussi bien à une machine qu'à un corps », p.58

« Il y a dans ces pays-là (totalitaires) une volonté qui ordonne la pensée de tous. Cette volonté est seule libre, a seul le droit de penser pour tous. Elle ne supporte aucun individu à côté d'elle (...). Cette volonté est si puissante qu'elle ne se donne plus la peine de convaincre. Elle tue. C'est le parti à l'état pur »²⁰³

A ce niveau de l'analyse, nous sommes en mesure d'associer le totalitarisme à une religion de la politique²⁰⁴. Il se caractérise par la sacralisation de la politique. Le système totalitaire est une menace pour la civilisation car il aspire à dominer et à contrôler le moindre aspect de la vie publique et privée des gouvernés. Il se dote d'un pouvoir d'attraction qui suscite la foi, le fanatisme et le dévouement envers la figure d'un chef transfiguré en dieu vivant. Le totalitarisme correspond à une expérience de domination politique menée par un mouvement révolutionnaire. Il prend la figure d'un parti qui intègre tous les membres d'une nation et fonctionne de manière militaire où la discipline est la règle d'or. Fondé sur le régime à parti unique, le totalitarisme aspire à la conquête de la société. Il vise la subordination, l'intégration et l'homogénéisation des gouvernés sur la base de ce qu'Emilio Gentile appelle « *la politicité intégrale de l'existence, tant individuelle que collective* », son but ultime est de modeler l'individu et les masses pour une révolution anthropologique destinée à créer un homme nouveau. Le mérite de Giono est de pressentir le potentiel totalitaire que recèle le mode de production aussi bien capitaliste que communiste. Le travail au sein des sociétés modernes répond à un besoin qui cherche à enrégimenter les hommes et à transformer l'espace public en vaste caserne ouverte. Les ouvriers et les soldats finissent par se confondre car ils sont :

« Produits de l'usine, plus surement que tous les autres objets manufacturés, seuls produits de l'usine enfin de compte. Casernes

²⁰³ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.424

²⁰⁴ Nous sommes redevables, dans cette analyse, à l'excellent ouvrage d'Emilio Gentile, *Les Religions de la politique. Entre Démocratie et totalitarisme, La couleur des idées*, Seuil, 2005, voir surtout le chapitre 3 : « *L'Ecclesi a du Leviathan, Totalitarisme et religion politique*, de la page 105 à la page 141

*entassées près des usines. Ouvrier fabriquant des soldats. Chaque fois que l'ouvrier rive le boulon d'une machine, il crée un soldat de plus, il écrit un mot de l'affiche de mobilisation »*²⁰⁵

L'une des conséquences dommageable du totalitarisme consiste en l'aviilissement de l'homme. L'individu y confère une :

*« Personnalité mystique à l'ensemble dont il se sent membre, lui voue une adoration religieuse »*²⁰⁶

La foi populaire est un facteur important dans la genèse et l'évolution des mouvements totalitaires. Il est d'une attente spirituelle qui vit le jour à l'entre-deux-guerres, en réaction au nihilisme qui affecte l'Europe au début du 20^{ème} siècle. La glorification du chef est associée au fait qu'il est considéré comme « le sauveur », l'homme « fort », l'« élu de la providence ». Le mouvement totalitaire peut être considéré comme la négation de l'esprit des lumières car l'irrationalité et la foi en sont le fondement. La passion y succède à l'intelligence. L'esprit critique et le sens de l'équilibre. L'homme y est fasciné par les mythes totalitaires qui sont réduits, aux dires de Simone Weil à des « mots ornés de majuscules »²⁰⁷. Et c'est contre ces mots d'ordre que l'essai gionien entend se révolter :

«Tous les systèmes sociaux sont des constructions mensongères. Ils ne te proposent pas ta grandeur et ta noblesse : ils se proposent la grandeur et la noblesse d'une convention. Tous abaissent ta liberté. Tous ont besoin de morale. Les systèmes révolutionnaires qui renversent la morale ont besoin de morale. Car la vie sociale quelle qu'elle soit, exige que la société possède une puissance contre nature sur l'homme. Il faut qu'à certains moments on puisse lui enlever ses

²⁰⁵ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p.340

²⁰⁶ Julien Benda, cité par Emilio Gentile dans : *Les Religions de la Politique*, op.cit., p.116

²⁰⁷ « Pour peu qu'on donne des majuscules à des mots vides de signification, pour peu que les circonstances y poussent, les hommes verseront des flots de sang, amoncelleront ruines sur ruines en répétant ces mots, sans jamais obtenir effectivement quelque chose qui leurs corresponde (...). Notre univers politique est exclusivement peuplé de mythes et de monstres », Simone Weil, *Ecrits Politiques et Historiques. Vers la Guerre (1937- 1940, Œuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1989, p.51-52

*automatiques moyens de défense individuelle, au profit de la politique qui exige une défense collective dirigée. Alors, on présente devant les hommes un faux moyen de grandeur de de noblesse : l'héroïsme, héroïsme dirigé »*²⁰⁸

Les systèmes politiques modernes ont perverti l'héroïsme antique. Ce dernier ne peut être qu'individuel et libre. Il suffit pour s'en convaincre de citer Achille qui, mu par l'idéal héroïque, n'a pas attendu l'ordre d'Agamemnon pour se jeter dans l'arène. Son héroïsme est intrinsèque à sa nature. Il n'est pas commandé, et encore moins dirigé. A travers la guerre et les mythes qu'il génère, le totalitarisme invente l'héroïsme du plus grand nombre dont le soldat et la figure emblématique. Le soldat/partisan répond ainsi par la guerre au désir de justifier son action et son sacrifice par une valeur absolue. La guerre permet ainsi d'éviter la désagrégation de la communauté nationale. Selon Emilio Gentile, analysant la pensée de Raymond Aron, la religion politique est partie intégrante du système totalitaire. Elle est cette forme de tyrannie moderne qui mêle l'enthousiasme sincère et le fanatisme religieux au cynisme politique²⁰⁹. Le totalitarisme cultive le fanatisme collectif. Or, ce dernier ne correspond à aucune forme d'héroïsme, si on se fie aux dires de Giono car :

*« Où se trouve le plus grand nombre se trouve le plus facile. Le courage c'est l'exception, c'est automatiquement la solitude ; quel vide autour du courage. Il est absurde de prétendre qu'une armée constituée de millions d'hommes est la personnification du courage ; c'est la conclusion facile. C'est le troupeau et c'est l'abattoir ; le courage »*²¹⁰

C'est ainsi que Giono associe le totalitarisme à une pulsion de mort qui nie toutes les œuvres sublimes de la civilisation que l'homme a mis tant de siècles à créer. Le soldat est à l'image d'une humanité qui a perdu le sens de l'idéal. Il est

²⁰⁸ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p. 427

²⁰⁹ Voir Emilio Gentile, *Les Religions de la Politique*, op.cit., de la page 125 à la page 127

²¹⁰ Jean Giono, *Le Poids du Ciel*, op.cit., p. 473

la concrétisation ultime de l'homme-masse. Il se voit embarqué dans la mécanique de la guerre qui le prive de tout ce qui fait son humanité. Le soldat est l'anti-héros puisque la grandeur qu'il espère de l'aventure guerrière n'en est pas une étant donné que la guerre est :

« Basée sur l'obéissance passive, absolue et infinie, aux ordres et aux contre-ordres des chefs. Elle ne peut s'exercer que sur ceux qui la font, abdiquent leur conscience, leur liberté, leur libre-arbitre entre les mains de ceux qui la font faire »²¹¹

Il est bien vrai que Giono n'est pas novateur sur la notion de l'anti-héroïsme qui résulte de l'exercice de la guerre et sur l'absence de qualité. Il partage avec Céline dans *Voyage au Bout de la Nuit*, le mépris du soldat. Ses analyses sont perspicaces lorsqu'il associe le totalitarisme au capitalisme. Dans l'imaginaire de Giono, le libéralisme économique est intimement lié à la guerre. Armée des puissances de la science et de la technique, le capitalisme vise la puissance à travers l'expansion. Il libère les instincts destructeurs de l'homme en le réduisant à une simple matière première qu'il utilise et instrumentalise au profit des puissances de la finance :

« L'état capitaliste considère la vie humaine comme la matière véritablement première de la production du capital. Il conserve cette matière tant qu'il est utile pour lui de la conserver (...). Il a des stades où l'on fait faire du sport à vingt-deux hommes, et où l'on donne le spectacle à quarante mille. Spectacle déjà de bataille, de lutte, de camps. Il a des casernes »²¹²

En cela, le capitaliste peut être considéré comme antihumaniste. Il sacrifie la dignité de l'homme sur l'autel du productivisme. Il enchaîne l'homme à la machine et va jusqu'à le transformer en une machine meurtrière qui obéit à une mécanique macabre, laquelle machine engendre chez l'homme la perte de toute

²¹¹ Jean Giono, *Recherche de la Pureté*, Essais et récits, Editions de la Pléiade, Tome 7, Gallimard, p. 649

²¹² Jean Giono, *Refus d'Obéissance*, Essais et récits, p. 267

maitrise de lui-même. Il détruit l'être pur que constitue le paysan pour Giono. La guerre est à ses yeux, une vaste entreprise qui vise l'anéantissement de la civilisation paysanne :

« Les automates se massacrent froidement, avec enthousiasme de fer, des gestes de fer, sans pitié, sans émotion, logiquement. Roulant vers la bataille métallique, les énormes armées de fourmis de fer trainent derrière elles, dans les plis des derniers champs de blé, le cadavre de la grande paysannerie, la charnelle, la mère dont les seins s'écorchent sur les graviers des déserts »²¹³

Sous l'impulsion des idéologies modernes qui ne jurent que par l'idée du progrès et les puissances libératrices de la technique, l'homme finit par se transformer en machine de guerre dont les engrenages obéissent aux lois implacables des mots d'ordre. Aucune émotion ne motive ses actes. Il divorce avec les univers de la sensualité, et donc de l'art. Il ne lui reste que l'instinct de mort qui le pousse jusqu'à détruire l'espace naturel dont il a besoin pour survivre. Et c'est en analysant de manière lucide les fondements de la modernité politique que Giono finit par divorcer avec l'espace public pour se consacrer à une quête individuelle du bonheur qu'il associe à l'exercice de son métier d'écrivain. L'espace public a, à un certain moment, suscité l'intérêt de Giono. Il critiquera les idéologies politiques modernes pour en dévoiler le potentiel répressif et leur volonté de rendre impossible toute forme d'individualisme.

Dès lors, il échafaudera une théorie utopique du social en vue de contrer et contrecarrer les effets dévastateurs du productivisme et de l'utilitarisme qui réduisent l'homme à la dimension de *l'homo laboran*. A ce dernier, Giono oppose les figures du paysan, de l'artisan et de l'artiste. A côté *des Vraies Richesses*, *Que ma Joie Demeure* se veut le propre de la fondation de la cité utopique. Bobi, le prophète/poète tente d'apprendre aux habitants du plateau de Gremone à se défaire de l'asservissement auquel les assujettit la modernité. Le

²¹³ Jean Giono, *Le Poids Du Ciel*, op.cit., p.344

secret du bonheur réside dans l'affranchissement de l'esclavagisme du travail aliéné que seules les gratifications financières peuvent justifier. Les habitants du plateau vont se libérer du travail sous sa forme capitaliste pour épouser un art du vivre fondé sur une vision esthétique du monde, mais seul Jourdan va être sensible à la forme poétique du monde. Et c'est au moment de la fête que va advenir le moment sublime qui est le propre au fondement de toute communauté qui cherche à s'auto-fonder sur les décombres de la culture capitaliste. Le désir se libère sous le mode de l'hubris dionysiaque. Mais au lieu de transmuier en œuvre d'art nourrie par un regard artiste, il révèle sa violence, en ce sens qu'il est désir de domination. L'utopie esthétique échoue car Bobi est resté prisonnier du désir charnel qu'il ressent à l'égard de Joséphine. Par dépit, Aurore se suicide car Bobi a été insensible à sa beauté apollinienne. Dès lors, Bobi prend acte de l'échec de son utopie ; parce qu'il est venu guérir les habitants du plateau de leurs tendances suicidaires, et voilà qu'Aurore met fin à sa vie.

Giono comprend ainsi qu'il n'y a pas de recette collective du bonheur. Il déserte subséquemment l'espace public pour s'ouvrir sur les espaces de l'intériorité qui lui permettent de fabuler, d'inventer et de faire son œuvre.

La deuxième guerre mondiale et ses atrocités suscitent chez l'auteur une suspicion intransigeante à l'égard de la politique. Sa lecture de Machiavel lui révèle la *libido dominandi* qui fonde l'espace public. Il perçoit ainsi l'imminent avènement des univers qui vont tuer tous les foyers de la sensibilité. Giono entrera dès lors en dissidence contre la société et pratiquera l'art de la désertion. Son roman intitulé *Le Déserteur* témoigne de l'infléchissement de son esthétique. Charles Frédéric Brun, le héros du roman, est décrit comme un artiste-peintre qui fuit les univers de la plaine cherchant à s'installer sur les hauteurs en dehors d'un hameau. Il réduit au maximum ses rapports avec les habitants du hameau. Il est l'exemple exclusif de l'artiste qui est acculé à fuir les autres pour se consacrer à son œuvre. L'espace public comme forme d'altérité menace la

souveraineté de l'artiste et l'empêche d'accéder à l'authenticité, car le rapport à l'autre renvoie à une forme de compromission. Il n'en demeure pas moins que l'altérité sociale n'est pas la seule à laquelle l'esthétique gionienne tend à se confronter. La nature constitue cette altérité radicale qui prend des valeurs ambivalente dans l'imaginaire gionien. Elle est tantôt accueillante, enveloppante et source d'un savoir métaphorique, tantôt hostile, silencieuse et renvoyant le poète à une solitude qui confine à la dérélition. Elle fait naître chez le poète, dans le premier cas, le sentiment du sublime et l'oblige à inventer son langage nouveau à même de dire le caractère sublime du cosmos. Mais il lui arrive d'être la source d'un ennui terrible et pesant qui oblige le personnage à des démesures de passion afin d'échapper à la prison du monde.

Deuxième partie : la nature : entre sublime et tragique

La nature occupe une place prépondérante dans l'univers imaginaire gionien. Elle y atteint la dignité d'un personnage qui participe de tout son poids à la trame narrative.

Cet intérêt pour la nature suscite une interprétation de l'œuvre de l'auteur qui va scinder la production romanesque de Giono en deux parties : un Giono première manière et un Giono deuxième manière, et ce en fonction de la place qu'occupe la nature dans l'univers romanesque.

Selon cette perspective critique, l'œuvre appartenant à la première manière se caractérise par son lyrisme et par l'intérêt inégalable pour les éléments naturels. Elle couvre la production gionienne de *Naissance de l'Odyssée* à *Batailles dans la Montagne*.

La seconde manière se caractérise par un style épuré et laconique et accorde, à la manière des moralistes du 17^{ème} siècle, la part la plus belle à l'analyse de l'âme humaine. Elle couvre la période allant d'*Un Roi sans Divertissement* à *L'Iris de Suse*.

Une telle lecture suscitera d'autres, beaucoup plus pernicieuses et graves de conséquences, là où une certaine critique va accuser Giono de pétainisme, rien que parce qu'il fait l'apologie des sociétés organiques et loue les vertus d'une société paysanne traditionaliste et ancrée dans l'humus de la terre. *Les Géorgiques* de Virgile ont eu un impact certain sur l'imaginaire de Giono ; *Les Bucoliques* du même auteur en firent autant. Il faut dire que l'imaginaire gionien fut forgé par ses lectures relevant de l'antiquité et par la Bible. Ceci est surtout dû à sa pauvreté. Les Classiques de l'antiquité étaient peu chers, et son père, Carbonaro- anarchiste, trouvait du plaisir à lui lire les histoires de la Bible.

S'appuyer sur l'amour de Giono pour les paysanneries provençales pour le traduire en termes d'idéologie fascinante relève de la mystification démagogique. Autrement, il aurait fallu agir de même avec le chanter de la Provence, en l'occurrence Mistral.

Quant à cette distinction entre le Giono première manière et le Giono seconde manière, on peut avancer qu'elle ne résiste pas à une analyse sérieuse qui s'appuierait sur une lecture adéquate de la totalité de l'œuvre. En effet, le pessimisme de Toussaint dans *Le Chant du Monde* fait échos à celui de Saucisse dans *Un Roi sans Divertissement*. Le tragique de l'amour n'a pas attendu *l'Iris de Suse* pour éclater dans toute sa splendeur. Et les difficiles chemins de l'individualisme se dessinent déjà à partir de *Que ma Joie Demeure*, roman considéré par la critique traditionnaliste comme roman de l'espérance et de la régénérescence de l'homme à la suite de l'apocalypse de la modernité.

Giono est l'auteur d'une œuvre monumentale qui ne devient lisible qu'à travers l'instauration d'un dialogue entre ses différentes formes, qu'elles se rapportent au genre de l'Essai ou à celui du roman. Et Dame Nature en constitue un thème fondamental.

De ses lectures de l'Antiquité grecque, Giono va emprunter l'idée d'un cosmos élevé à la dignité d'une divinité pourvoyeuse de sens et génératrice d'une morale de l'assentiment et de l'acceptation de l'ordre de la nature. L'assentiment à l'ordre du cosmos vient du fait que celui-ci est fait de beauté, de rationalité et d'harmonie. La beauté et la rationalité du cosmos doivent susciter chez l'homme le désir de faire le bien. Il s'agit de cette philosophie grecque eudémoniste qui fait de la pratique de la vertu une source de bonheur²¹⁴. Giono développe ces idées dans ses essais, surtout dans *Le Poids du Ciel* et dans *Les Vraies richesses*.

²¹⁴ Voir à ce propos deux essais qui répondent de manière profonde aux rapports de l'homme grec avec le cosmos. Luc Ferry, *Qu'est-ce qu'une vie réussie ?*, Paris, Grasset, 2002. Luc Ferry y oppose l'eudémonisme grec dans sa tension vers la vertu à la modernité qui s'intéresse surtout à la possession des biens et en fait la source du bonheur. Pierre Hadot, *La Citadelle Intérieure*, Introduction aux pensées de Marc Aurèle, Paris, Fayard, 1992. Pierre Hadot y présente la philosophie grecque dans une démarche tertiaire copiée sur la division de la philosophie stoïcienne en ses trois parties : la logique qui concerne le jugement, la physique qui s'occupe de la nature et l'éthique qui entend gérer l'action humaine. Chez les philosophes Grecs, le physique au sens d'une contemplation désintéressée du cosmos débouche sur une éthique qui associe le bonheur à la pratique de la vertu. Il s'agit essentiellement d'assentiment à l'ordre du cosmos. Nous retrouvons ces thèmes très présents dans les essais de Giono où le paysan est perçu comme l'héritier de la sagesse grecque (voir notre première partie du travail)

Mais au-delà des préoccupations liées à l'amour des romantiques pour la nature et qui vont trouver un écho chez les écologistes, à travers sa nouvelle *L'Homme qui Plantait des arbres*, la nature est chez Giono un thème majeur qui lui permet de faire preuve d'un savoir de l'ordre du métaphorique qui contredit le savoir de la modernité et qui s'appuie sur le concept qui tente la jonction et la nécessaire adéquation entre l'idéal et le réel. Le concept prend racine dans la philosophie de Descartes qui fait preuve d'une subjectivité outrancière, essentiellement soucieuse d'étendre sa domination sur la nature. Le subjectivisme cartésien dévitalise la nature et en fait l'espace neutre soumis à l'investigation humaine²¹⁵. La contemplation de la nature est pour Giono l'occasion de se montrer, fidèle en cela à Nietzsche²¹⁶ dont il était le lecteur assidu, que le savoir métaphorique dans l'idée d'une nature vivante qui collabore avec l'homme, et qui, parfois, se révolte contre lui. *L'oiseau Bagué* est une réflexion sur les pouvoirs de Dieu Pan et sur ses puissances vengeresses et vindicatives contre les hommes, lorsque ces derniers, par excès d'orgueil, refusent de s'inscrire humblement dans l'ordre du cosmos. Il n'en demeure pas moins que la contemplation de la nature de manière métaphorique et dans l'oubli du concept est une étape essentielle dans le cheminement vers la poésie. Cette contemplation ouvre sur un moment de sublime qui, s'il est bien négocié, ouvre les chemins vers les pays de derrière l'air, là où le poète projette sa lumière sur le monde, et dépasse par-là même l'esthétique de la mimésis. Le prix à payer à la suite de l'échec de l'expérience du sublime mène à un rapport tragique à l'ordre du tragique. Et ce sont ces thèmes que nous comptons mettre en exergue à travers trois romans de Giono : *Colline*, *Batailles dans la Montagne* et *Un Roi sans Divertissement*.

²¹⁵ Voir à ce propos, Jean Ehrard, *L'idée de Nature en France dans la première moitié du 18^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, 1994

²¹⁶ Certaines œuvres de Nietzsche figurent dans la bibliothèque de Giono et sont abondamment annotées. Cette bibliothèque est gérée, à Manosque, par l'association des amis de Jean Giono.

1- Du sublime :

1-1 Le sublime à l'épreuve du désir mimétique dans Colline :

Colline n'est ni le roman de Gondran, ni celui de Jaume, il est celui de Janet, vieux puisatier qui entretient des rapports très intimes avec la nature et qui, à la fin de sa vie, commence à déparler. De par sa connaissance intime de la nature, Janet fait partie du royaume du sacré, car à ce dernier :

« Appartiennent non seulement les Dieux et toutes les créatures surnaturelles, les monstres de toutes sortes, les morts, mais aussi la nature pour autant qu'elle est étrangère à la culture, le cosmos et même les autres hommes »²¹⁷

Selon René Girard, le mélange entre le sacré et le profane est source de tragique et de violence dont il est le corollaire. Le mélange opère dans *Colline*, à travers la volonté de la nature, incarnée dans l'œuvre de Giono dans le Dieu Pan, de détruire l'ordre symbolique fondé par les hommes. Selon Giono²¹⁸, l'œuvre des hommes est éphémère et ne peut résister aux assauts d'une nature, soucieuse de reprendre ses droits. C'est la raison pour laquelle le Hameau des Bastides se trouve assailli par la sauvagerie :

« Les Bastides, autrefois. Ç'avait été un bourg, dans le temps, quand les seigneurs d'Aix aimaient à respirer le rude air des collines. Toutes les belles maisons sont retournées à la terre, en s'effondrant, seules les paysannes sont restées droites »²¹⁹

²¹⁷ René Girard, *La Violence et le Sacré*, op.cit., p.397

²¹⁸ Dans son monumental travail sur l'esthétique de Giono, Jean François Durand situe Giono au sein de la configuration de pensée romantique. Celle-ci se caractérise par son refus du désenchantement du monde. Elle va dès lors user de tous les moyens pour le réenchanter : mythe, correspondance et ironie. Voir aussi l'introduction de *Les Métamorphoses de L'Artiste, l'esthétique de Jean Giono de Naissance de l'Odyssée à l'Iris de Suse*, Publications de l'Université de Provence, 2002. Voir surtout l'introduction dans *Colline* où c'est Janet qui symbolise l'intrusion du sacré dans le monde des hommes dans la présence du Dieu Pan, dont Janet peut être considéré comme l'incarnation.

²¹⁹ Jean Giono, *Colline*, Œuvres romanesques complètes, tome1, Editions de la pléiade, Gallimard, p.130. L'œuvre est la garante de la pérennité du monde symbolique fondé par les hommes. A travers elle, ces derniers impriment leur marque sur le monde. Selon Hannah Arendt, « L'œuvre correspond à l'édification d'un monde non naturel, bâti contre la nature. L'homme œuvre lorsqu'il fabrique des objets faits pour durer et non des

L'assaut de la nature a pour finalité de détruire l'œuvre de l'homme et d'effacer l'ordre symbolique fondé par ce dernier. Seules les maisons paysannes résistent car selon Giono, le paysan est cette figure de résistance au flux du temps puisqu'elle s'inscrit dans l'ordre du cosmos et lui est obéissante. Il n'est pas « *le moyen autour duquel tourne la roue* », il est simplement un élément du grand tout. Mais lorsqu'il se révolte contre les puissances tutélaires de la nature, celles-ci le punissent. Et c'est à travers Janet que le malheur advient. Les prémices de l'intrusion de Dionysos dans les Bastides affleurent via la description qu'en fait Giono :

« Le sainfoin fleuri saigne dessous les oliviers. Les avettes dansent autour des bouleaux gluants de sève douce (...). Le surplus d'une fontaine chante en deux sources (...). Ce sont les Bastides blanches. Un début de hameau, à mi-chemin entre la plaine ou ronfle la vie tumultueuse des batteuses à vapeur et le grand désert lavandier, le pays du vent à l'ombre froide des monts de Lure »²²⁰

La description faite de la nature dénote son basculement dans les univers du dionysiaque où le sang du sainfoin se mêle à la danse et à la musique qu'exécutent les avettes et la fontaine. Ce climat prépare à l'intrusion du Dieu Pan dans l'univers des hommes, provoquant ainsi un climat tragique né du conflit entre l'homme et les forces occultes qui habitent la nature.

La sauvagerie attaque le bel ordonnancement de l'ordre symbolique construit par les hommes, et c'est le sanglier qui mène la première attaque. A cette intrusion, Jaume répond par un coup de fusil :

« - Sur quoi tu as tiré ? »

produits de consommation. Alors que le travail correspond à la condition d'organisme vivant, l'œuvre correspond à la condition d'appartenance au monde. Les objets seront donc au monde ce que les produits de consommation sont à la vie : ils sont la condition indispensable à pérennité du monde. Œuvrer consiste donc à instaurer un cadre humanisé qui soit plus permanent, plus durable que la vie d'un être humain » in Aline Louangvannasy, Note de lecture, La distinction entre le travail et l'œuvre chez H. Arendt, www.aline-louangvannasy.orgs art.

²²⁰ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.127

*Sur le sanglier, vois-le, là-bas »*²²¹

Le sanglier représente ici la métaphore de la force brute de la nature. Néanmoins c'est Janet, ce sourcier, sorcier et prophète du Dieu Pan, qui fera basculer la communauté dans la crise sacrificielle, signifiant ainsi l'inanité de l'ordre symbolique initié par les hommes. Il est initié aux secrets de la nature et de la sauvagerie :

*« Il a toujours été proche de la terre. Il était renommé pour connaître beaucoup de choses sur l'eau. Il est de l'autre côté de la Barricade avec la terre, les arbres, les bêtes »*²²²

Janet incarne la figure du Pharmacos dont le sacrifice est inévitable comme garant du retour de l'ordre institué par les hommes. Son immolation permet de rejeter le sacré hors des hommes, et par là-même, permet de mettre fin à la crise sacrificielle.

Comme on peut s'en rendre compte, Giono s'ingénie à nous décrire un Janet participant de l'ordre du sacré et étranger à l'ordre des hommes. Par conséquent, c'est sa maladie qui marque le passage des hommes dans les univers du sacré. Ce basculement emprunte les deux figures de l'indifférenciation et de la crise sacrificielle. Ces deux éléments, chez René Girard, signifient d'abord la perte et l'effacement de la singularité. Rappelons que l'homme est à la fois idem et ipse, similitude aux autres et singularité.²²³ Et lorsque les hommes perdent leur identité-ipse, ils se transforment en doubles monstrueux les uns des autres, selon René Girard, introduisant subséquemment la communauté dans le règne de la

²²¹ *Ibid.*, p.156

²²² *Ibid.*, p.189. Concernant l'utilité du Pharmakos, René Girard affirme : « C'est la communauté entière que le sacrifice protège de sa propre violence (...). Ce sont les dimensions, les rivalités, les querelles entre proches que le sacrifice prétend éliminer, c'est l'harmonie de la communauté qu'il restaure, c'est l'unité sociale qu'il renforce » p.18-19. Sinon « Quand elle n'est pas satisfaite, la violence continue de s'emmagasiner jusqu'au moment où elle déborde et se répand aux alentours avec les effets les plus désastreux », *op.cit.*, p.21

²²³ Voir sur cet aspect de l'être Paul Ricœur, *Soi-Même comme Un autre*, Paris, Le Seuil, 1990. « J'entends ici par caractère l'ensemble des marques distinctives qui permettent de réidentifier un individu humain comme étant le même », p.144 « L'identité-ipse est liée, quant à elle à la parole donnée : la parole tenue dans la fidélité à la parole donnée », p.148

violence réciproque, tant qu'elle n'a pas désigné un Pharmakos sur lequel elle ira diriger tout le contenu de la violence de ses membres.

Janet sera le premier à expérimenter les déboires désastreux de l'indifférenciation :

« Janet est étendu sous ses draps, raide et droit. Son corps étroit bossu, la couverture grise comme une levée de sillon. Vers sa poitrine, son halètement d'oiseau palpite. On dirait une graine qui veut percer et plonger ses feuilles dans le soleil »²²⁴

Janet vient incarner ici présent le règne de la terre et du volatil. Ailleurs, il sera associé au minéral :

« Janet a rébarbative allure ce soir : bleu de granit, arrêtes dures du nez, narines translucides comme le rebord du silex. Un œil ouvert dans l'ombre luit d'une lueur de pierre ; un de ces éclats de roches qui sont cachés dans la graine de la terre, contre le grand soc lisse, qui tire droit par habitude, se rompt (...). C'est le mouvement d'une branche qui pousse, un mouvement végétal »²²⁵

C'est ainsi que Janet se voit dépossédé de sa nature humaine et fait à présent partie de ce que Giono appelle la sauvagine. Il tisse, de ce fait, des liens avec les couches les plus profondes de la nature et participe des forces occultes qui les habitent. Il perd de cette manière son identité humaine. Ce qui, soulignons-le, justifie la crise sacrificielle que subira la communauté des Bastides par la suite²²⁶.

Auparavant, les membres de la communauté étaient tous singuliers ; et cette singularité rejaillissait sur ce qu'ils possédaient :

« A la ressemblance des hommes, les maisons. Une vigne vierge embroussaille celle de Jaume et imite dessus la porte la longue

²²⁴ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.137

²²⁵ *Ibid.*, p.137

²²⁶ « L'effacement des différences, comme on peut s'y attendre, est associé à la violence et au conflit », René Girard, *La Violence et le sacré*, op.cit., p.179

moustache de gaulois qui prend sur la bouche du propriétaire. Et tout comme cela »²²⁷

Mais tout cet ordre symbolique sera détruit par la seule force de la parole de Janet. Et c'est là où réside toute la portée esthétique de *Colline*. La parole de Janet détruit l'ordre établi par la pensée conceptuelle où les mots renvoient aux choses. Elle est la leçon qu'enseigne Nietzsche. L'homme se croit capable de saisir les choses telles qu'elles sont par le seul biais de son activité langagière. Or, Nietzsche, et en partant de la dualité Kantienne du noumène et du phénomène détruit cette évidence. Car, dans la mesure où l'on n'a pas accès à la chose en soi, les mots ne renvoient pas aux choses. Ils symbolisent simplement le rapport de l'homme aux choses.²²⁸ Le mot est supposé renvoyer à quelque chose d'extérieur, mais une fois qu'il ait été créé pour exprimer une sensation subjective, il ne peut renvoyer qu'à l'individu lui-même. Le mot ne devient concept que quand il en vient à servir pour désigner des expériences analogues de celles qui sont à son origine. Les hommes ne peuvent vivre dans le monde rassurant de la vérité que par l'oubli de l'origine métaphorique du concept. Par sa parole, Janet renoue avec le savoir métaphorique qui postule que l'homme ne peut avoir avec le monde que des rapports sensibles ne débouchant jamais sur une vérité relative au noumène et à la chose en soi. Il vient nous rappeler l'inanité du savoir conceptuel : il est ce poète qui pressant l'existence de « ces pays de derrière l'air », ces pays fantasmés qui sont le fruit de l'imagination débridée de l'artiste :

« Ces choses-là, vois-tu ? Ça commence toujours par un homme qui voit plus loin que les autres. Quand un homme voit plus loin que les

²²⁷ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.176

²²⁸ Dans la perspective nietzschéenne : « Nous croyons posséder quelque savoir des choses elles-mêmes lorsque nous parlons d'arbres, de couleurs, de neiges et de fleurs, mais nous ne possédons cependant rien d'autre que des métaphores de choses ; et qui ne correspondent pas aux entités originelles », in, *Vérité et Mensonge au sens extra moral*, Chapitre 1, p.15, Œuvres Philosophiques Complètes ; Paris, Gallimard, 1967. Ailleurs, Nietzsche creuse davantage l'opposition entre le prétendu savoir conceptuel et la métaphore : « Les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles sont des métaphores usées qui ont perdu leur force sensible, des pièces de monnaie qui ont perdu leur effigie et qu'on ne considère plus désormais comme telles mais seulement comme du métal », *Ibid.*, Chapitre 1, p.22.

*autres, c'est qu'il y a quelque chose de dérangé dans sa cervelle. Des fois, c'est un rien, comme un fils ; mais dès ce moment, c'est fini. Un cheval, c'est plus un cheval, une herbe n'est plus une herbe. Tout ce que nous ne voyons pas, il le voit. Autour de la forme, des lignes dont nous avons l'habitude flotte une fumée qui est le surplus »*²²⁹

Dans *L'Art de l'âge moderne*, Jean Marie Schaeffer analyse les rapports qu'établit Nietzsche entre l'art et la volonté de puissance. Nietzsche critique le positivisme de son siècle quant à sa volonté de puissance. Selon le philosophe allemand, la vérité s'oppose à la vie ; et dès lors, pourquoi vouloir celle-ci plutôt que l'illusion. Nietzsche va jusqu'à balayer la notion de vérité au profit d'un vitalisme qui lui est supérieur. Il refuse la notion de réalité au profit de l'art, en tant qu'activité fictionnalisante qui s'applique à tous les aspects de la vie. Il n'y a nulle vérité, il n'y a que des interprétations. Il accorde une importance capitale à l'illusion qui naît de l'interprétation²³⁰. La parole de Janet participe de cette vision que Nietzsche a de l'art :

*« Grace à l'art et au mythe qui lève dans tous les interdits, tout devient possible : la nature loin d'être réduite en cendres, est magnifiée : elle est art, se joue avec elle-même, construisant et déconstruisant des mondes, opérant par métaphores incessantes ; elle joue à tromper l'homme. Pour mener ce jeu, il faut qu'elle soit assez forte pour vouloir l'illusion, le masque, l'apparence, la surface. Ce goût pour la mystification est inhérent à l'instinct métaphorique et il se révèle partout où l'homme est assez sûr de lui-même, où il n'a rien à craindre de la transgression, comme au théâtre »*²³¹

Janet a cette aptitude nietzschéenne qui consiste à déréaliser le monde. Il perçoit le côté dionysiaque qui s'ouvre derrière l'apparente quiétude du réel. Néanmoins, sa poésie, étant le fruit du ressentiment, n'est pas en mesure

²²⁹ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.152

²³⁰ Jean Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, NRS, Essais, Gallimard, 1992. Voir surtout le chapitre « *Vision extatique ou vision cosmique* »

²³¹ Sarah Kofman, *Nietzsche et La métaphore*, Paris, Galilée, 1983, p.114

d'inventer les paysages fictionnels de l'intériorité. Janet en veut à son gendre qui l'a dépossédé de ses propriétés agricoles. Il a une présence assortie du poète réactif qui, au lieu de se jouer du réel, le détruit. Et aussitôt que Janet déparle, un mauvais vent souffle sur les Bastides :

« Dehors le poids du vent écrase le chêne. Des branches mortes tombent dans l'abreuvoir. La cheminée beugle, les cendres se soulèvent comme la poussière sous le pied »²³²

« Après dix heures de vent la nuit, c'est un jour neuf qui se lève. Hier était encore l'arène du bruit, des chars, des cavales de fer y passaient dans un grondement de colère. Aujourd'hui c'est le silence »²³³

Victime d'une parole qui est le fruit du ressentiment, Janet cherche à se venger de la communauté des Bastides. Il n'est pas en mesure d'accéder à cette souveraineté esthétique à même de rendre possible la contemplation désintéressée de la nature. Il a été dépossédé de sa Colline :

« Janet est toujours aux Bastides, mais on ne dit plus la maison de Janet ; on dit la maison de Goudran. C'est son gendre, la charrette, le cheval, le foin de Goudran. Au fond, Janet lui en veut un peu »²³⁴

Le couple Janet : Goudran va de suite basculer dans la rivalité mimétique. Les deux désirent la même chose : La colline. Par ressentiment, Janet veut détruire le monde qu'il a construit par la seule vertu de sa parole. Il est tel un Moïse se vengeant du Pharaon en provoquant les sept plaies de l'Égypte. Il réussira car la fontaine tarit, les hommes tombent malades sans raison apparente et les incendies s'abattent sur le hameau des Bastides. Il est le modèle auquel Goudran veut s'identifier, alors qu'on sait que le modèle est à la fois l'objet de

²³² Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.139

²³³ *Ibid.*, p.140

²³⁴ *Ibid.*, p.131

la fascination et de la haine.²³⁵ Cette identification vise l'entrée en possession du secret de la Colline :

*« Il a fallu qu'il sache ce sacré putain de secret pour la commander
(la colline), la tenir à son loisir, l'enrager quand il veut »²³⁶*

Ce que Gondran envie à Janet, c'est la capacité fictionnalisante de ce dernier, le pouvoir qu'a ce dernier à se jouer de la réalité. Sur ce plan, on peut considérer Janet comme le double déchu du poète Giono. Janet a découvert les pouvoirs mystificateurs de l'art, il habite ces pays qui sont au-delà de l'air sans pour autant en jouir puisqu'il est victime de ressentiment, alors que le Giono de *Jean le Bleu* les habite pleinement sous le signe de l'apaisement :

« Il me suffisait d'être à proximité d'un mystère pour qu'aussitôt je devienne l'enfant silence lui-même. Tout ce qui touchait les au-delà de l'air, je m'en sentais intimement amoureux comme d'une patrie, comme d'un pays jadis habité et bien aimé dont j'étais exilé mais vivant tout entier en moi, avec ses lacis de montagne »²³⁷

Les pays de l'au-delà de l'air sont le fruit de l'imagination et de l'art, là où le principe de plaisir prend sa revanche sur le principe de réalité. Ces pays, l'artiste tente de les reconquérir par la seule vertu de l'art en tant qu'activité fictionnalisante de l'imagination. En effet, et selon Freud, le rêve est l'expression d'un souhait (Wunsch) refoulé, vécu sous la forme d'une hallucination. Ce souhait est de nature érotique et tire son origine de l'enfance du rêveur. Le rêve a ainsi pour fonction la domination du principe de plaisir dans l'économie psychique.²³⁸ Toute fois Gondran n'est pas capable de se mesurer aux pouvoirs artistiques de Janet. Le secret de la colline est tributaire

²³⁵ « L'identification est un désir d'être qui cherche tout naturellement à se réaliser dans la figure du père (...), c'est-à-dire par l'apparition des objets du père », in, *La Violence et le sacré*, op.cit., p.251

²³⁶ *Ibid.*, p.215

²³⁷ Jean Giono, *Jean le Bleu*, Editions de la Pléiade, Tome1, Gallimard, p.21

²³⁸ Voir à ce propos Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, Œuvres complètes 9, PUF, 2003. Freud reprend cette thématique et l'affine dans « *Au-delà du principe de Plaisir*, op, cit.p.273-338. Nous essayons de synthétiser la fonction du rêve chez Freud.

d'une interprétation esthétique du monde, alors que Gondran est encore prisonnier d'une conception de ce même monde. La parole de Janet est synonyme de cauchemar face à un Janet qui déparle, Gondran est aussitôt victime d'un malaise :

« Une nuit terrible. J'en ai le crâne qui pète. J'ai essayé de retenir pour le dire à Jaume, mais c'est comme de l'eau, ça ne tient pas dans les mains serrées. Ça fait comme un troupeau qui passait (...). Ce n'est pas possible que tu t'en fasses une idée (...). C'est comme une ruche dans ma tête »²³⁹

Si Gondran ne saisit pas la terreur de la parole de Janet, c'est parce qu'il est encore prisonnier de la pensée conceptuelle, celle que Nietzsche appelle l'impression commune et qui n'est pas en mesure d'accéder à « *la volonté de puissance, affirmatrice, légère et innocente* »²⁴⁰. Face à lui, il y a Janet qui prend « *le risque et le vouloir de ne pas être compris du troupeau, du sens commun (...). Le style métaphorique est aristocratique, il permet aux gens de la même race de se reconnaître, il exclut l'homme du troupeau comme malpropre, sentant mauvais* ».²⁴¹ Derrière cette opposition, se profilent les véritables enjeux esthétiques qui fondent *Colline*. Il s'agit moins d'une confrontation pour la possession du secret de la colline que d'une opposition pour entrer en possession de la parole métaphorique. Ce qui d'une certaine manière revient au même car être maître du pouvoir de la métaphore donne le pouvoir sur la colline. Entre Gondran et Janet s'établit ce que René Girard définit par le triangle du désir qui introduit le conflit entre le maître et le disciple pour la possession de l'objet du désir. Le mensonge romantique voudrait que ce soit Gondran la source de son propre désir,²⁴² s'agissant de l'acquisition de la parole métaphorique. Mais c'est

²³⁹ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.154

²⁴⁰ Sarah Kofman, *Nietzsche Et La Métaphore*, op.cit., p.163

²⁴¹ *Ibid.*, p.167

²⁴² Girard développe l'idée selon laquelle « *l'homme est incapable de désirer par lui seul : il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. Ce tiers peut être extérieur à l'action romanesque, comme les manuels de chevalerie pour Don Quichotte ou les romans d'amour pour Madame Bovary. Il est le plus souvent intérieur à*

Janet qui lui désigne cet objet de désir. Cette opposition entre les deux protagonistes de *Colline* préfigure celle qui opposera, dans *Jean le Bleu*, Djouan, le poète anarchiste qui arrachera le jeune Giono au havre de paix que constituait la parole du père marquée du sceau de l'impératif éthique :

« Il en était transfiguré le parleur [Djouan], comme huilé d'une lumière plus riche d'huile que notre lampe de cuivre, j'entendais des villages neufs éclore autour de moi en des éclatements de graines et vivre avec leur ruissellement de charrettes. Des montagnes gonflaient sous notre parquet, en me portant tout debout jusqu'aux hauteurs du ciel, comme la houle de quelques géantes mers. Et, j'étais là-haut pauvre naufragé extasié, déchiré de mon père, déchiré du bonheur solide de sa bouche, de la bonne frondaison pleine d'oiseaux qu'était sa barbe (...), j'étais là-haut dans l'écume de la haute vague, seul, nu, meurtri, râpé jusqu'au sang par un terrible sel mais en face d'un large pays neuf, arène de tous les vents, de toutes les pluies, de tous les gels et le grand cyclone bleu de la liberté se vautrait devant moi »²⁴³

Par cette expérience, Giono passe en revue la quasi-totalité des pouvoirs dont jouit le savoir métaphorique du monde. Il est d'abord réenchanteur du monde puisqu'il superpose sa fabuleuse lumière à la triste réalité de la lampe de cuivre de l'atelier de son père.²⁴⁴ Or, ce pouvoir réenchanteur s'accompagne d'un autre pouvoir de type ascensionnel qui arrache le poète à la prose du monde ; lequel est présent aussi bien dans la poésie de Baudelaire que dans celle de Rimbaud, avec lesquels Breton partage la foi en les correspondances, l'analogie et la voyance, les trois étant liées à la dimension extatique du poème²⁴⁵. La

l'action romanesque : l'être qui suggère leurs désirs aux héros de Stendhal, de Proust et de Dostoïevski est lui-même un personnage du livre », Mensonge Romantique et Vérité Romanesque, op.cit., p.149

²⁴³ Jean Giono, *Jean le Bleu*, op.cit., p.78

²⁴⁴ Sur les pouvoirs transfigurateurs de l'art, voir André Breton, *Signes Ascendants*, NRF, Poésie /Gallimard, 1919 qui cite un Haïku de Matsui Munefusa dit Basho : « à un piment, ajoutez des ailes, Une libellule », p.87. Breton défend dans son recueil la pensée analogique. Il s'y révolte contre la pensée conceptuelle car elle demeure antipoétique, étant incapable de produire des images et de procurer un quelconque plaisir.

²⁴⁵ Voir à ce propos « L'albatros » de Charles Baudelaire et « Le Bateau Ivre » de Rimbaud.

poésie a cette disponibilité d'inventer les pays nouveaux, et répond au besoin du poète qui vit tel un exilé dans la prose du monde.

Dans *Colline*, c'est Janet qui s'avère être le possesseur de ce pouvoir, « *un monde né de ses paroles. Avec ses paroles, il soulevait des pays, des fleurs (...). Ses mots, en marchant, soulevaient toute la poussière du monde* ». ²⁴⁶ Il n'en reste pas moins que le passage du savoir conceptuel à celui qui est de nature métaphorique nécessite un changement de perspective. Ce passage est générateur de sublime consécutif à l'initiation à un autre mode de perception du réel. La métaphore a ce pouvoir de déréaliser le monde et il faut pour cela s'inventer de nouveaux yeux ²⁴⁷ afin d'être sensible à la dimension cachée du réel que le concept occulte. Pour ce, il est de règle de s'initier à la démesure dionysiaque, tant et si bien qu'il faudrait, aux dires de Giono, s'inventer une âme à même de percevoir les rapports analogiques qui unissent les différentes composantes du cosmos :

*« C'est par l'âme que les rapports de couleurs prennent leur saveur.
C'est l'âme qui donne aux formes leurs valeurs sensuelles. C'est de
l'âme que viennent les puissances dévastatrices des sons. Ce bonheur
ne dépend pas du social, mais purement et simplement de l'âme »* ²⁴⁸

Etre en mesure de percevoir les analogies est intimement lié à l'apprentissage de la poésie. Pour ce, il est impératif de supporter la terreur qui naît de la dimension dionysiaque de la nature. Or, Gondran n'est pas en mesure de vivre une telle expérience. Et dès qu'il est face à ce sublime de la nature que crée la parole de Janet, il se tourne vers le savoir rassurant de Jaume, un savoir de nature conceptuelle qui demeure à la surface :

²⁴⁶ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.209

²⁴⁷ Le regard requis dans cette démarche de déréalisation du monde est ainsi décrite dans *Jean le Bleu* lorsque ce dernier (Jean le Bleu personnage principal) s'évertue à expliquer à son amie le processus de la voyance en question : « *Je lui avait appris à jouer au bateau perdu. Il suffisait d'avoir un ruisseau et un morceau de bois (...), il fallait beaucoup cligner de l'œil pour voir à la place du ruisseau, un grand fleuve du delà des mers* », op.cit., p.554

²⁴⁸ Jean Giono, *La Chasse au Bonheur*, Folio, Gallimard, 1969, pp.100-104

*« Jaume est celui qui connaît le mieux les collines et puis il lit, non seulement le journal, parfois quand il va en ville, mais des livres. Il a même un Raspail. Ça c'est sérieux. Ce qui compte, c'est l'opinion de Jaume »*²⁴⁹

Le savoir de Jaume est de nature conceptuelle dont le symbole est le Raspail, ce manuel de médecine. Sa vision du monde est symptomatique d' *« une vie qui a peur de la vie, qui craint d'être séduite par la sensualité parce qu'elle ne serait pas assez forte pour supporter son ivresse »*²⁵⁰.

Et c'est l'exacerbation de la sensualité qui permet au personnage gionien de se frayer un passage vers « les pays de derrière l'air ». La sensualité est rupture avec le monde du concept, en ce sens que ce dernier se fonde sur l'action coordonnée de la raison et de l'entendement. Il ne reconnaît pas les facultés basses de l'homme qui agissent par le truchement de l'imagination et de la sensualité. Et lorsque Gondran use de son imagination, il est terrifié par ses visions :

*« Cette terre qui s'étend, large de chaque côté, grasse, lourde, avec sa charge d'arbres et d'eaux, ses fleuves, ses ruisseaux (...). Si c'était une créature vivante, un corps ? L'idée monte en lui comme un orage. Elle écrase toute sa raison. Elle fait mal. Elle est hallucinée. Tout à l'heure, pour se venger, elle va se soulever en plein ciel jusqu'où les alouettes perdent le souffle. D'un rond de bras, Gondran rafle son carnier et monte en grandes enjambées à travers la colline, sans oser siffler son chien »*²⁵¹

Gondran ne peut résister à la terreur consécutive à la découverte de la nature démoniaque de la colline. Débutant, apprenti-poète, il vient de découvrir ces univers terribles et fabuleux par le truchement de la force de son imagination. Les pouvoirs de cette dernière sont intimement liés à l'expérience du sublime, là

²⁴⁹ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.149

²⁵⁰ Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, op.cit., p.105

²⁵¹ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.119

où l'homme se retrouve devant des grandeurs qui le dépassent. Gondran est dans ce que Marc Richir entend par la disposition du sublime. Car le sublime n'est pas dans la nature, mais en l'homme :

« Qui nommerait donc sublime des masses de montagnes sans formes, entassées sur les autres en un sauvage désordre, avec leurs pyramides de glaces ou encore la sombre mer en furie etc., Mais l'esprit se sent élevé dans sa propre estime si, tandis que il s'abandonne dans leur contemplation, sans regard en arrière sur leur forme, à l'imagination ou à une raison qui, pourtant posée en rapport avec elle-même, bien que ce soit sans aucune fin déterminée pour autant, l'élargit simplement ; il trouve néanmoins toute la puissance de l'imagination incommensurable aux idées de la raison »²⁵²

Le moment du sublime advient lorsque le monde ordonnancé auquel donne naissance la pensée conceptuelle se retrouve réduit à néant par la démesure à laquelle s'adonne une imagination débridée et peu soucieuse des formes géométriques. Cette dernière assume ses propres visions, pour ne pas dire ses hallucinations. C'est cette expérience qui ouvre sur la poésie du fait que :

« Le chaos montagneux ou l'océan en tempête ne sont pas moins immenses que le ciel étoilé parce que là, tout aussi manifestement, les regards n'arrivent pas à se fixer, se désorientent sans cesse dans l'émergence incessante du chaos, dans l'impossibilité pour l'appréhension d'être rejoint par la compréhension, parce que là, autrement dit, les chatoiements de la phénoménalité paraissent comme in-finis. Et pourtant l'énigme est que je ne m'y anéantisse pas, que le chaos qui désoriente et fait perdre tout horizon m'entraîne au-delà, vers un autre horizon, qui n'est pas horizon de monde mais horizon symbolique »²⁵³

Les conceptions richériennes du sublime résument à elles seules ce complexe processus qui permet le passage du moi social au moi artiste dans

²⁵² Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.53

²⁵³ *Ibid.*, p.158

l'esthétique de Giono. Ce passage appelle le divorce avec la pensée conceptuelle et la totale libération des facultés de la sensualité et de l'imagination. Ces dernières, et dans leur démesure, inventent des mondes chaotiques et sans forme face auxquels l'entendement se retrouve détruit. Ces horizons du monde s'estompent au profit d'un horizon symbolique fondé par une vision esthétique du monde. Or, le poète devrait être en mesure de contempler sans peur cet ordre halluciné de la création, du moment que ce dernier se fonde sur l'énergie insaisissable du moi créateur. Ce qui n'est pas le cas de Gondran. La contemplation du monde né de la puissance créatrice de son imaginaire génère chez lui une terreur qui l'empêche de donner libre cours à l'instinct métaphorique qu'il y a en chaque poète :

*« Justement Gondran regarde la forme des nuages. Il y en a un qui s'appuie pesamment sur le dos des collines comme une montagne du ciel, un grand pays tout désert, avec des vals ombreux, des croupes nues ou le soleil glisse, des escarpements étagés. Tout désert qui sait ? Il y a peut-être là-haut, des montagnes célestes avec de longues barbes noires et de dents éclatantes comme des soleils. C'est un pays en dessus du pays des hommes (...). Ce qu'il guette maintenant, c'est une chose qui le menace lui-même et non plus l'herbe (...). Sa peau avant tout »*²⁵⁴

Il s'agit de ce que Marc Richir entend par le malencontre symbolique. Selon l'auteur de *Du sublime en Politique*, le moment du sublime s'accompagne d'une phénoménalisation des paysages du monde. L'homme n'a nulle prise sur ces derniers, étant donné qu'il vient de perdre ses déterminités tant psychiques que métaphysiques et méta-sociales. L'ancien instituant symbolique qui rend le monde lisible et compréhensible dans un esprit calculateur vient de disparaître, mettant l'homme face à un monde qu'il ne peut ni saisir, ni comprendre. Dans le cas de Gondran, l'ancien instituant symbolique fondé sur la pensée conceptuelle

²⁵⁴ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.169

vacille, car le nuage n'est plus nuage du fait que l'imagination créatrice le transforme en une cavalcade de soldats célestes prêts à attaquer le monde des hommes. Nous sommes face à un nouvel instituant symbolique qui, au lieu d'être adopté par l'apprenti-poète qu'est Godran, finit par susciter l'effroi et la réticence chez ce dernier. Ne lui reste que la fuite et la peur. Le nouvel instituant symbolique est mal accueilli par Gondran vu que ce dernier « *préfère l'indigence d'un type de vie, celle du plus grand nombre, pas assez forte, pas assez méchante, pour vouloir sa perspective comme telle* ». ²⁵⁵ Cette perspective est celle d'une contemplation esthétique dont le but est de réenchanter le monde par la superposition du monde imaginaire sur la prose du monde. Gondran ne parvient pas à s'élever au-dessus de la vision commune, celle « *du troupeau* » pour reprendre de Nietzsche. Il a vécu le malencontre symbolique n'ayant pas réussi à se mesurer à la toute-puissance de cette nature qui le fascine. Il ne s'agit nullement :

« *D'une fascination nihiliste pour un pouvoir, mais encore une fois, l'emportement de l'imagination rendu possible par l'époché des effets réels de la puissance, par l'intensité poignante de ce qui, là, se phénoménalise, et qui encore une fois, en abîme nous donne l'idée d'une puissance tout autre qui nous fait affronter cette puissance avec plaisir, sans concept donné d'avance* » ²⁵⁶

Gondran ne résiste pas à la terreur qui naît de l'effondrement du monde issu de la représentation conceptuelle. Le monde né de son imagination créatrice dans son rapport à l'art, il n'arrive pas à le contempler avec plaisir, satisfaction et sans concept préétabli ; du fait qu'il l'associe à l'intrusion du Dieu Pan dans le monde des hommes. Ce dernier est réputé pour sa brutalité et sa violence. En effet, le surgissement de l'ordre de l'art est comme :

²⁵⁵ Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, op.cit., p.85

²⁵⁶ Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.59

« Le surgissement de notre propre énigme prise à l'énigme de ce pur surgissement qui, au lieu de nous rapetisser, nous agrandit, nous fait accéder nous-même à ces puissances orgiaques de la terre, intimement décharnées par l'infini (...). Nous sommes dans cette épreuve comme des êtres qui font corps avec des phénomènes, dans un déploiement du gigantesque qui nous fait appréhender la mort. Car, il faut précisément que nous traversions l'horrible, le terrible ou l'effrayant, il faut que nous le dépassions »²⁵⁷

Le moi artiste ne peut affleurer qu'à travers l'expérience du sublime et la terreur qui lui est coextensive. La mort du moi social est tributaire de cette expérience de la mort dont parle Marc Richir. Il est impératif d'affronter le terrible pour que l'apprenti-artiste fasse sienne une vision esthétique du monde qui renvoie à l'énigme qu'il constitue pour lui-même. Nombreux sont les personnages gioniens qui négocient très mal l'expérience du sublime, en tant que préalable à l'accession au savoir esthétique du monde. Tel est le cas de Marthe dans *Que ma Joie Demeure* :

« Quand elle commença à voir d'étranges figures dans les nuages (...). Quand elle comprit que c'était trop pour ses forces, quand elle sentit que l'espoir et le désespoir s'effaçaient de son cœur, quand elle pensa subitement à la cuisine de la Jourdane (...) elle appela Maman »²⁵⁸

L'expérience du sublime est coextensive d'un recul hors de la conscience de la liberté. Elle n'admet pas cette contemplation sans présupposés métaphysiques des phénomènes du monde. L'homme a besoin de les coder symboliquement de manière inconsciente. Et c'est pour cette raison que Gondran met sa terreur sur le compte du dieu Pan, et non sur le compte d'une imagination créatrice qui permet à l'homme de se jouer du monde et de s'en distraire :

²⁵⁷ *Ibid.*, p.59

²⁵⁸ Jean Giono, *Que ma Joie Demeure*, Œuvres Complètes, Tome2, Editions de la Pléiade, Gallimard, pp.672-673

« S'il veut effacer les Bastides de dessus la bosse de la colline, quand les hommes ont trop fait de mal, il n'a pas besoin de grand-chose »²⁵⁹

C'est ainsi qu'au lieu d'affronter sa propre énigme en tant que poète, susceptible de déréaliser le monde et d'en montrer la dimension démoniaque occulte, Gondran a besoin de mettre cela sur le compte d'une puissance transcendante parce qu'il n'est pas en mesure de faire sienne la maxime gionienne qui voudrait que « *la pomme de Cézanne (soit) Cézanne* »²⁶⁰

En effet, Giono est conscient que l'œuvre est le portrait de l'artiste, et ce à l'encontre des poètes de l'Antiquité qui se considèrent à titre très singulier uniquement les intermédiaires entre les hommes et les muses. L'interprétation que Gondran fait des nuages est l'expression, pour ne pas dire l'image de son tempérament artiste. Mais au lieu d'affirmer sa perspective et de contempler paisiblement les fruits de son imagination, Gondran :

« S'accroche comme à une chose sacrée, à la figure machinique de l'autre, (ici, c'est le dieu Pan) qui s'est machiné au lieu de l'autre, au lieu de l'énigme radicale ; machiner et se laisser machiner vaut mieux que de ne pas savoir. L'illusion symbolique du despote (Pan) et de la servitude est qu'ils paraissent, tout au moins garantir une quête et sécurité partiellement symbolique, qui passent pour être la vie même »²⁶¹

Le malencontre symbolique qui naît de la rencontre entre les phénomènes du monde et le nouvel instituant symbolique que représente le savoir esthétique du monde fait naître chez Gondran le désir de se soumettre encore plus à son ancien maître, à l'instituant symbolique fondé sur une compréhension conceptuelle du monde. Jaume est le prêtre de cette église du savoir conceptuel.

²⁵⁹ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.180

²⁶⁰ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, op.cit., p.7

²⁶¹ Marc Richir, *Du Sublime en politique*, op.cit., p.61

Dès lors le conflit tragique entre Gondran en tant qu'apprenti-poète et Janet comme sorcier, sourcier et poète dont la langue déréalise le monde, va s'estomper au profit de celui qui oppose Janet le poète à Jaume le rationaliste. Nous nous retrouvons face à un couple monstrueux miné par la rivalité mimétique, puisque les deux peuvent se targuer d'un savoir sur la colline, objet de tous les désirs. Les deux vont faire prévaloir un savoir de type divinatoire :

« Quand j'ai vu le chat ; je ne vous l'ai pas caché, je vous ai dit : gare les côtés »²⁶²

Ce à quoi rétorque Janet :

« Tu te souviens de ta femme ? Je t'avais prévenu, pas vrai. Tu l'as vue pendue ! Et ta fille qui se fait tambouriner par le baveux »²⁶³

Giono s'ingénie à nous décrire Janet comme étant le double monstrueux de Jaume. Nous avons souligné leurs similitudes quant à leur savoir particulier des secrets de la colline. A cela s'ajoute leur propension à la colère démesurée. Par ressentiment et colère, Janet s'adresse ainsi à Gondran :

« Vous êtes toujours là, devant mes yeux, avec vos jambes qui bougent, avec vos bras comme des branches (...) vous avez pensé à me donner un peu de votre vie »²⁶⁴

Par ressentiment, et tel le prêtre de Pan qui va se venger des hommes parce qu'ils ont été massivement violents à l'égard de Dame Nature, Janet détruira l'ordre symbolique qui régissait la communauté des Bastides. La sécheresse, la maladie et le feu l'affecteront comme épiphanies de l'intrusion du sacré dans le monde profane.

Par ressentiment, Jaume se révoltera contre les pouvoirs de ce dernier ; alors que c'était lui, le représentant de la pensée conceptuelle, qui était la plus écouté dans le hameau :

²⁶² Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.177

²⁶³ *Ibid.*, p.117

²⁶⁴ *Ibid.*, p.176

*« Toi, dit-il, et les mots qui giclent entre ses dents serrées, y en a assez de ta méchanceté. T'es pire qu'un loup (...). Si t'étais droit, je te mettrais mon poing sur la gueule »*²⁶⁵

Entre Janet et Jaume, s'installent ce que René Girard appelle la rivalité mimétique et la violence réciproque qui sont le prélude à la crise sacrificielle. Ainsi, s'installe ce climat tragique où le *Kudos*, en tant que pouvoir surnaturel, passe de l'un à l'autre. Dès lors, et aussitôt que Janet est le maître du jeu tragique, Jaume s'affaiblit, lui qui à chaque intrusion de la sauvagine répond par un coup de fusil. Il voit le sanglier inerte :

*« Le fusil (...). Jaume n'entend pas la main. C'est quelque chose d'inquiétant (...). Certes, il n'aurait jamais cru Janet si fort ; et c'est d'abord cette puissance entrevue qui l'effraie. Cette fois, c'est quelqu'un qui sait qui parle »*²⁶⁶

La force de Janet s'exprime comme maléfice du moment que la fontaine tarit et que Babette tombe malade.

Mais quand Janet s'affaiblit, c'est Jaume qui reprend ses forces :

*« Il se sent devenir grand et solide comme un arbre. Son cœur est tout d'un coup dépourvu de sa terreur »*²⁶⁷

L'antagonisme entre Jaume et Janet contaminera tous les membres de la communauté des Bastides. Ils deviennent les doubles monstrueux les uns des autres²⁶⁸. La multiplication des doubles met en danger l'ordre établi. Le pouvoir de Jaume est à chaque fois remis en question. Et c'est à ce moment-là que cette communauté choisira un bouc-émissaire sur lequel se focalise toute sa violence.

²⁶⁵ *Ibid.*, p.177

²⁶⁶ Jean Giono, *op.cit.*, p.188

²⁶⁷ *Ibid.*, p.189. Dans l'univers tragique, les protagonistes du conflit passent alternativement par un moment de faiblesse et un autre de force. Le moment de force correspond selon René Girard, à la possession du *Kudos*, sorte de pouvoir surnaturel. Cette alternance de force et de faiblesse rend impossible une solution dialectique au conflit, car « la violence uniformise réellement les hommes, chacun devient le double ou le jumeau de son antagoniste », *La Violence et le Sacré*, *op.cit.*, p.121

²⁶⁸ « L'universalisation des doubles, l'effacement complet des différences qui exaspèrent les haines, mais les rend parfaitement interchangeables, constitue la condition nécessaire à l'unanimité violente », *ibid.*, p.121

Effectivement, « *n'importe lequel d'entre eux peut devenir à n'importe quel moment le double de tous les autres, c'est-à-dire l'objet d'une fascination et d'une haine universelle* »²⁶⁹. C'est en fait Janet qui fait preuve de cette haine. A cause de sa « putain de langue », il fait office de bouc-émissaire. Le poète/sorcier est, de suite, banni de la communauté. Giono met ainsi en avant, à travers *Colline*, la syncope de la parole poétique face à la domination de la pensée conceptuelle. Par la figure de Janet, la poésie est mise au ban de la société :

*« Désormais, ils sont tous liés, tous ensemble, jusqu'à la fin. Les grains de blé tomberont, l'un après l'autre, à travers le feutre des tiges, jusqu'à la terre et aux fourmis, les pies mangeront les raisins et les figues (...). Ils ne sont plus qu'un grand corps qui a peur »*²⁷⁰

La transformation de Janet en bouc-émissaire a un côté bénéfique puisqu'elle rétablit l'ordre culturel et la hiérarchie sociale qui prévalait auparavant. Mais ceci est tributaire du retour à un mode de fonctionnement de type mythologique, là où la violence est toujours projetée sur l'autre car la communauté nie la part de violence qui la traverse de part en part²⁷¹. La communauté ne voit en Janet que le détenteur d'un savoir maléfique qui commande à la colline et la met à son service pour assouvir sa haine :

*« Salaud ! C'est lui qui a fait ça, avec sa tête. Ça marchait bien avant, elle n'avait jamais rien dit (la colline). Il a fallu qu'il sache ce sacré putain de secret pour la commander, la tenir à son loisir, l'enrager quand il veut »*²⁷²

²⁶⁹ *Ibid.*, p.122

²⁷⁰ Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.185

²⁷¹ « *Dans tous les mythes sacrés, le héros aimante vers sa personne une violence qui affecte la communauté entière, une violence maléfique et contagieuse que sa mort ou son triomphe transforment en ordre ou en sécurité* », René Girard, *La Violence et le Sacré*, op.cit., p.133

²⁷² Jean Giono, *Colline*, op.cit., p.205

Dès lors, Janet est expulsé en dehors du monde des hommes. Il perd sa part d'humanité et se voit renvoyé à l'univers étrange du sacré, car toute confusion entre le sacré et le profane s'avère être source de violence :

« C'est pas un homme dit Jaume. Un homme, toi, moi, nous autres ; nous avons le respect de la vie. Nous sommes devant la vie comme quand nous portons une petite lampe et que le vent souffle, nous l'abritons dans notre main »²⁷³

La mort de Janet signe la victoire du savoir conceptuel et utilitaire sur le pouvoir transfigurateur de la poésie. Dès lors, le chat noir n'est plus une force maléfique, il se transforme en une bête salubre qui débarrasse la communauté des nuisibles, « *une brave bestiole, elle attrape les rats, il faut voir ça.* »²⁷⁴ Colline peut de ce fait être considéré comme une fable philosophique sur les pouvoirs enchanteurs de la poésie. Le roman constitue de même une étape dans le cheminement du héros gionien vers la souveraineté esthétique.

En effet, et en déréalisant le monde, la poésie le réenchante. Elle se veut une réponse au désenchantement du monde dont les sources remontent à la Renaissance, et qui atteindra son acmé à partir des Lumières. Et ce n'est pas sans raison que la poésie de Baudelaire et de Rimbaud se focalisent essentiellement sur les moyens esthétiques à mettre en œuvre afin de conjurer le mal du siècle.²⁷⁵ Il n'en demeure pas moins que Janet, tout en étant poète, n'a pas réussi à accéder à ce que Giono appelle la souveraineté esthétique. Cette dernière suppose la maîtrise de soi, alors que Janet est victime de son ressentiment à l'égard de Gondran qui l'a dépossédé de sa terre. Il endure une blessure narcissique qui le met dans une posture de conflit avec Gondran, alors que la souveraineté esthétique suppose ce que Giono entend par « *Les passions*

²⁷³ *Ibid.*, p.210

²⁷⁴ *Ibid.*, p.217

²⁷⁵ Voir à ce propos « L'invitation au voyage de Baudelaire » ; « Les Lettres dites du Voyant » et « le Bateau Ivre » de Rimbaud.

non batailleuses »²⁷⁶. C'est la perte de l'autonomie et le désir de ce qui lui fut indûment spolié qui fait de Janet un être miné par le ressentiment.

Colline témoigne aussi d'un autre aspect de l'esthétique gionienne. *Jean le Bleu*, cette autobiographie romancée de Giono, nous apprend que l'apprentissage de la poésie par l'auteur passe par un certain nombre de médiateurs : L'anarchiste, Odripano, Madame de la Lune, décidément etc. Cet apprentissage est médiatisé dans *Colline* par Janet, et son disciple qui est Gondran. Ce dernier n'a, cependant, pas su résister à la terreur qui est issue du sublime consécutif à l'expérience du savoir métaphorique. Tout compte fait, la quête de la souveraineté esthétique demeure la visée essentielle de l'esthétique gionienne. Et c'est Saint Jean, le héros de *Batailles dans la montagne* qui l'expérimentera sur le mode du sublime.

1-2-Sublime et souveraineté esthétique dans *Batailles dans la Montagne*

Dès les pages liminaires de son récit, Giono place son roman sous le signe du sublime. L'auteur y revisite l'un des thèmes les plus prégnants de la culture biblique, à savoir : le déluge. Saint Jean est l'égal de ce Noé, un quelconque brave homme des temps modernes qui tente de sauver sa communauté à la suite de l'effondrement d'un barrage. Une catastrophe qui noiera tous les villages des alentours. Giono nous dépeint ainsi un monde qui a perdu ses déterminités géographiques, ce qui symbolise cette perte des repères caractéristique de l'expérience du sublime. Et comme nous l'avons signalé dans notre analyse de *Colline*, l'expérience du sublime est intimement liée à l'effondrement du savoir conceptuel et l'ouverture sur « les pays de derrière l'air », entendu comme

²⁷⁶ René Girard reprend de manière lumineuse les analyses Freudiennes sur le narcissisme. Ce dernier est « le mythe accrédité par un désir qui n'ignore plus, désormais, que pour s'emparer de l'objet il faut toujours dissimuler ses propres défaites, toujours se prétendre déjà possesseur de cette superbe autonomie qu'en réalité on recherche désespérément dans l'autre. Le narcissisme est une inversion de la réalité. On s'affirme tenté par le même et déçu par le tout autre, alors qu'en réalité, c'est le tout autre qui tente et le même qui déçoit, ou plutôt tout ce qu'on prend pour tel dans l'un ou l'autre cas, une fois que le mimétisme s'est enfermé dans la réciprocité violente et qu'il ne peut s'attacher qu'à son antagonisme, seul ce qui lui fait obstacle peut désormais le retenir », René Girard, *La violence et le sacré*, op.cit.,p.124

promesse d'un savoir de type métaphorique. Et, à l'image de *Colline*, le savoir mythologique issu de la bible et les conceptions scientifiques du monde vont s'opposer à la prétention du héros gionien à la souveraineté esthétique.

Batailles dans la montagne est, dès l'entame, une invitation aux pouvoirs poémagogiques et déroutants de l'expérience du sublime :

*« Dès qu'on relevait la tête, on était perdu dans le ciel sans mesure,
sans côtés, sans profondeur »*²⁷⁷

Le roman insiste sur les pouvoirs du savoir métaphorique lorsqu'il s'agit de renouer avec l'idée d'un cosmos harmonieux, beau et rationnel ; même quand il est question de ce désordre qu'introduit le moment du sublime, moment qui rend caduc le savoir indigent du concept : le concept n'a aucune prise sur cette démesure et cette perte des repères consécutives au sublime :

*« Il avait besoin de tout pour essayer de comprendre... On était donc vraiment rien sur terre. La volonté n'avait vraiment aucune chance ?
Le monde semblait avoir des ré pondances avec tout sauf avec les hommes »*²⁷⁸

A ce niveau, le héros gionien fait l'horrible expérience du nihilisme. Il ne peut que se plier face à une force transcendantale qui l'écrase. L'idée de cosmos basée sur l'ordre et l'unité, et qui génère les correspondances entre les différentes composantes de l'ordre du créé s'estompe au profit du chaos. Nous sommes face au malencontre symbolique qui intime à l'homme la soumission à une transcendance qui déracine l'homme et le décentre. Aussitôt, le monde devient illisible pour celui qui tente de le comprendre.

Au personnage gionien faisant l'expérience du chaos, manque cet héroïsme de l'imaginaire à même de le rendre capable de se libérer de ce cadre

²⁷⁷ Jean Giono, *Bataille dans la montagne*, op.cit., p.3

²⁷⁸ *Ibid.*, p.946

sécurisant des grandeurs mesurables pour épouser et s'élever à la hauteur de la grandeur d'un nouveau monde qui affleure :

« Enormes et gigantesques, dit Monsieur l'abbé se parlant à lui-même, mais seulement lorsque nous sommes à côté de la comparaison. Dès que nous n'y sommes plus, c'est sans grandeur possible. Seigneur, dit-il, nous sommes toujours dans le miracle du monde. Le livre se trompe, vous n'avez pas encore touché le matin du septième jour »²⁷⁹

Le moment du sublime se caractérise par la grandeur, la transgression des limites et la violente émotion qui affecte celui qui en fait l'expérience. Les images qu'il déclenche renvoient aux forces naturelles déchaînées que l'homme doit affronter dans la solitude. Cette forme de déréluction naît à la fois de la peur que ressent celui qui contemple le spectacle du sublime et de la perte des repères géographiques. Ce phénomène est consécutif à l'effacement de l'ancien instituant symbolique représenté ici par le Dieu de la Bible, lorsque l'Abbé se rend compte de la pression incommensurable du glacier responsable du déluge. Il prend ainsi acte de la fausseté des informations sur la genèse du monde que le livre sacré contient. Le monde des grandeurs mesurables s'écroule, car un autre instituant symbolique, une autre divinité, semble régir le désordre qui affecte le monde :

« Quelqu'un de nouveau s'était chargé du soleil. La lumière qu'il donnait n'était plus douce et flexible (...). Le jour s'élargissait de nouveau, venant toujours de l'Ouest, ce jour sans pitié, ni faiblesse, reflété par ce farouche maître des reflets qui faisait pleuvoir dans le brouillard cette pluie sèche de sel (...) On voyait le nouveau maître de lumière, c'était le glacier »²⁸⁰

Giono prend ici à contre-pied toute la symbolique biblique pour signifier la naissance d'une nouvelle divinité. Le Dieu de la bible n'est plus le maître de la

²⁷⁹ *Ibid.*, p.958

²⁸⁰ *Ibid.*, pp.788-789. L'auteur reprend à son compte le sublime de la nature. Or, ici, ce n'est plus la colline, mais le glacier que les hommes doivent affronter. Le dieu Pan prend à ce niveau les figures de l'eau.

lumière. Elle est, à présent, régie par le glacier qui la fait naître de l'Ouest, au lieu de l'Est comme cela est raconté par le livre sacré. D'autant plus que la bonté du Dieu biblique s'efface au profit de la violence du nouveau maître du monde. C'est ainsi que Giono renoue avec le tragique grec où les dieux sont perçus en tant qu'entités méchantes et injustes. Le vivre-ensemble institué par le message biblique s'effondre, et subséquemment, les hommes sont amenés à réfléchir à une nouvelle modalité de l'être-ensemble qui devrait s'appréhender sous le regard de ce nouveau maître de la lumière.

Ce moment est le résultat, selon Marc Richir, de l'articulation du champ des phénomènes-de-monde et de l'instituant symbolique que constitue le glacier.²⁸¹ Ceci pose le problème de la liberté de l'homme. Comment peut-il dépasser le moment du sublime, la peur et la soumission au nouvel instituant symbolique qui résultent de la confrontation avec le chaos :

*« Comment les hommes ne sont pas éternellement enchaînés à la servitude et à la domination qui les aveuglent en leur donnant un réel. Comment, pour reprendre une formule célèbre de Heidegger, ce qui le plus souvent est inapparent apparaît-il, se phénoménalise-t-il (...). Comment ce monde humanisé, où la nature est presque absente, s'écroule »*²⁸²

Effectivement, la nature, au moment du sublime, reprend ses droits sur l'œuvre de l'homme. Le résultat de la disparition de cette dernière met l'individu face à un réel qui lui est étranger, et où il ne se reconnaît plus.²⁸³ Et

²⁸¹ Marc Richir, *Phénoménologie et institution symbolique*, Paris, (CRISIS), 2017. « Il est vrai que nous ne serions pas des hommes si l'instituant symbolique n'accompagnait notre venue au monde en nous donnant une identité symbolique, en nous inscrivant dans une circularité signifiante de signifiants », p.374. Marc Richir associe de ce fait l'identité à l'instituant symbolique. L'émergence de la divinité glacier tend à instaurer une nouvelle identité symbolique qui interpelle l'homme et le dirige vers une autre modalité du vivre-ensemble.

²⁸² *Ibid.*, pp.17-18

²⁸³ Chez Hannah Arendt, l'œuvre correspond à l'édification d'un monde non naturel, bâti contre la nature. L'homme fait œuvre lorsqu'il fabrique des objets faits pour durer et non des produits de consommation. L'œuvre correspond à la condition d'appartenance au monde. Dans *Batailles dans la Montagne*, les produits de l'œuvre disparaissent sous l'effet du déluge. L'homme se trouve ainsi exilé de son monde. Nous sommes redevable à Hannah Arendt, *Condition de L'homme Moderne*, Agora, Pocket, 1958, voir surtout le chapitre portant sur « la vita activa »

c'est en cela que Batailles dans la Montagne s'avère être le roman du sublime, car le sentiment de non-appartenance de l'homme au monde, à la suite du moment du sublime et de la perte de tous les repères, suscite chez ce dernier, une réflexion sans a priori sur son identité propre. Et comme nous l'avons souligné dans notre analyse de Colline, le dépassement de la terreur subséquent au moment du sublime, mobilise toutes les ressources de l'imagination créatrice. Ce qui associe l'expérience du sublime chez Giono à une quête de nature esthétique qui vise l'acquisition de la parole poétique. Pour cela, l'homme doit se libérer de sa servitude à l'égard de l'instituant symbolique et :

« Avec un plaisir créateur, jette les métaphores pêle-mêle et déplace les bornes des abstractions (...) ne parle que par métaphores interdites et par assemblages conceptuels pour répondre de manière créatrice, au moins par la destruction et la dérision des anciennes barrières conceptuelles à l'impression de la puissante intuition du monde »²⁸⁴

Se profile dès lors l'une des fonctions essentielles du moment du sublime, dans l'esthétique gionienne. Elle est cette expérience, certes génératrice de déplaisir, mais qui permet de divorcer avec le monde du concept et de s'ouvrir sur les univers du métaphorique. Néanmoins, il doit pour cela se déprendre de toute posture de soumission à l'égard de la transcendance. Ce qui n'est pas toujours le cas. C'est pour cette raison que Giono mobilise le couple Bourrache/Saint Jean pour illustrer les deux postures face au sublime de la nature.

Bourrache en représente le versant négatif, celui qui réagit par la peur et la soumission. Il souffre d'une atrophie créatrice. Son insignifiance face à la démesure des éléments naturels, le fait recourir aux incantations et à la prière, pour s'attirer la bienveillance du Dieu de la bible. Il puisera ainsi dans les

²⁸⁴ Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, op.cit., p.89

métaphores figées de la Bible pour donner contenance et forme à un monde qui a basculé dans le chaos :

*« Voilà que nous sommes Jacob, dit-il. Voilà, Sarah, que tous nous appelons Jacob. Et derrière le buisson, il y a la nuit ; et dans la nuit, il y a l'ange »*²⁸⁵

En s'identifiant à Jacob, Bourrache cherche avant tout à s'attirer la bienveillance dont celui-ci a joui de la part de Dieu. A l'encontre de Bourrache, Saint Jean affronte librement et sans la moindre peur le déchaînement des éléments. Il est pourvu d'un pouvoir imaginaire qui lui permet de s'égaliser à la grandeur d'un monde qui verse dans la démesure. Sa force et son héroïsme lui permettent de contempler sans la moindre terreur le spectacle du sublime qu'offre le déluge.²⁸⁶ En affrontant l'expérience du sublime, Saint Jean transcende les effets terrifiants de la démesure des éléments :

*« Il était question maintenant d'une autre magie. La montagne n'avait pas l'air de perdre le nord dans cette histoire. Toute cette catastrophe d'eau était vraiment trop petite. Vue d'ici, c'était même une chose à laquelle on ne voyait pas pourquoi on s'en occupait »*²⁸⁷

Et si Saint Jean parvient à cette conclusion, c'est qu'il a pris de la hauteur. Une hauteur à double dimension :

- Géographique car, et pour abattre le barrage, qui, en déborde à cause du déluge, il va chercher de la dynamite sur les

²⁸⁵ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.790

²⁸⁶ Marc Richir considère que l'imagination est susceptible d'un pouvoir de phénoménalisation qui « s'empporte à l'infini, fait corps avec les yeux de la phénoménalité de la puissance, et se reprend en abîme, dans le calme d'une contemplation réconciliée, où vient poindre notre propre énigme, comme écho de l'énigme de l'Autre, que nous ne voyons pas, que nous ne contemplons pas », *Du Sublime en politique*, op.cit., p.55. On voit ainsi que l'expérience du sublime génère, en parallèle à une réflexion sur la transcendance que se manifeste par biais de la démesure, une réflexion sur soi-même en tant qu'individualité, autrement dit en langage philosophique, une réflexion sur l'ipséité. Dès lors, on peut considérer que le moment du sublime a ce lien avec l'identité narrative, puisque l'œuvre est, selon Ricœur, l'expression de l'identité narrative de son auteur. Voir à ce propos, Paul Ricœur, *Soi-même comme un Autre*, Paris, Seuil, 1990

²⁸⁷ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1092-1093

hauteurs de la montagne, dynamite laissée par les forestiers pour les besoins de leur métier.

- Mystique dans le sens de l'introspection, car plus il prend de la hauteur, plus il découvre la dimension de l'artiste. En cela, son expérience est similaire à celle de l'Albatros baudelairien, dès qu'il transcende la prose du monde, il découvre les paysages enchanteurs de la poésie.

Cette expérience va permettre à Saint Jean d'accéder à la souveraineté esthétique qui s'est refusée à Gondran du fait qu'il n'a pas résisté à la terreur consécutive au moment du sublime. Dans cette aventure, Saint Jean fera preuve d'un héroïsme digne des personnages de la mythologie grecque :

« La joie de Saint Jean, le bonheur de Saint Jean, c'est l'héroïsme (...), il est le héros total »²⁸⁸

Le roman permet à Giono de revisiter la veine éthique derrière la trame du *Chant du Monde* et de *Un de Baumugnes*, celle qui intime au héros gionien d'aider son semblable à entrer en possession de l'objet de son amour, pour mettre fin à la rivalité mimétique et des violences qu'elle occasionne. Car, pour atteindre la souveraineté esthétique, il faut se défaire du désir mimétique. Or Saint Jean et Boromé nourrissent de l'intérêt pour la même personne, Sarah. Boromé le dynaste et le seigneur quémande la mansuétude de Saint Jean en interpellant son sens de l'éthique, pour que ce dernier lui cède l'objet de son désir :

« J'étais perdu Jean ! Celui qui me permettait de glaner le plus petit épi de blé, je devais me coucher sur son pied comme un chien (...). Il ne s'agit plus de ce dieu-là. Jean....il vous le faut vivant et qu'il puisse vous envelopper comme une couverture de laine, qu'il vous

²⁸⁸ *Ibid.*, Notice à l'édition de la Pléiade par Luce Ricatte

attache enfin (...) qu'on se sente plus perdre, en train de se perdre, se perdre comme peut être au moment de la mort »²⁸⁹

Il n'en demeure pas moins que le personnage de Boromé n'est là que pour marquer la différence avec Saint Jean. Ce dernier, et au lieu de procéder à une lecture éthique de l'autre, supposant une réflexion libre et sans a priori sur les pouvoirs de l'homme sur l'autre, se réfugie dans une lecture morale du texte biblique et refuse le rapport illégal entre Sarah et Baromé.

1-3- Sublime et superstition dans *Bataille dans la montagne* :

Comme nous l'avons souligné auparavant, Boromé puise dans la Bible un ensemble de métaphores figées afin de s'attirer la bienveillance d'un dieu violent qu'il considère responsable du déluge, et dont le désastre est la réponse à la désobéissance des hommes à ses prescriptions :

« C'est la première nuit que nous sommes entourés d'un grand mystère et déjà le silence nous conseille mal oh ! Quand on peut savoir où se trouvent les autres, alors tout redevient domestique et on a envie de se passionner. Mais dès que la respiration est seule au milieu de toutes ces choses qui vivent sans respirer, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? »²⁹⁰

Bourache se trouve face à un monde silencieux et minéral. La nature s'y présente en tant qu'ennemi de l'homme. Il a peur face à un dieu dont l'épiphanie et la puissance se phénoménalisent à travers un monde qui a perdu toutes ses déterminités et sur lequel l'homme n'a aucune prise. La peur empêche Bourache de se passionner, il prend dès lors la figure d'un personnage négatif. En effet, la passion est cette aptitude qui permet à l'homme de se singulariser et d'échapper à la pesanteur d'un monde désenchanté. Il n'est pas habilité à jouir

²⁸⁹ *Ibid.*, pp.1063-1064. Chez Giono, comme nous le montrerons dans la partie de la thèse intitulée « du sublime de l'amour », la dépendance à l'égard de l'objet de l'amour est synonyme de la perte de la maîtrise de soi, et par la même occasion, de la souveraineté esthétique. D'autant plus que chez Giono, Eros est souvent en étroit rapport avec Thanatos vu que le désir ouvre sur le désir mimétique.

²⁹⁰ *Ibid.*, p.55

de cette solitude féconde qui naît de la contemplation paisible et désintéressée du cosmos. Et cette solitude, Giono la définit ainsi :

« Il n'est plus question de solitude humaine (...). Il n'y a plus que la solitude cosmique, condition cosmique de l'homme (ou la plus grande gloire et qui touche immédiatement sa récompense) est de comprendre la succulence de cette position et d'en jouir »

Jouir de cette succulente et extrême position est tributaire d'un don artiste à même d'inventer de nouvelles métaphores propres à résister à la violence d'un monde informe dont l'homme perd la maîtrise.

Le monde humanisé s'est écroulé ; il a perdu toutes ses déterminités tant géographiques que métaphoriques, et la parole humaine se trouve face à un espace qu'elle ne peut s'approprier :

« Elle n'avait jamais vu un visage aussi étonné, surtout un visage de vieillard. Ils en ont vu de toutes les couleurs. Ils ne s'étonnent plus beaucoup. Il avait encore tendance à sourire avec les minces lèvres de sa bouche effondrée comme s'il allait dire : « je le savais ». Mais c'était à peine un semblant (...). Il avait besoin de tout pour essayer de comprendre. Il ne savait plus »²⁹¹

Le vieillard est dans l'étonnement, dans cette posture où la compréhension n'advient pas. Il est en quête d'une nouvelle langue, d'une nouvelle parole à même de saisir l'informe qu'il affronte. Alors que Bourrache est dépourvu de cet instinct métaphorique qui permet de jeter pêle-mêle les images. Il se rabat sur ce manuel de métaphores figées que constitue le livre de la Genèse et tente de comprendre le déluge à la manière de Noé :

« Je crois qu'ici dessus vous pourrez tenir, comme il a été écrit, jusqu'au moment où l'ange s'éloignera, traînant ses ailes ferrées le long des corridors céleste »²⁹²

²⁹¹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.802

²⁹² *Ibid.*, p.840

Et lorsque les repères géographiques disparaissent sous les eaux, il superpose sur le désordre d'un monde ayant perdu toutes ses déterminités, le corps d'un Dieu donateur de sens et dépositaire d'une puissance salvatrice. Il a besoin des puissances mystifiantes du mythe pour se donner bonne contenance. Par cela même, il hypothèque sa liberté et se soumet, volontaire, aux puissances tutélaires de Dieu :

« Il devait se trouver dans cette Verneresse presque perpendiculaire qui d'en bas, ressemble aux jambes de Dieu assis sur son trône (...). Il était en bas, du Verneresse sur la jambe droite de Dieu, sur un chemin qui serait la lanière de sa sandale, juste un peu plus haut que la cheville »²⁹³

Nous sommes bien face à ce que Marc Richir appelle, dans son analyse de la fondation de l'Eglise, l'incorporation du corps de Dieu. Ce phénomène est consécutif au malencontre symbolique qui résulte de la rencontre entre le champ symbolique et le champ phénoménologique. En effet, lorsqu'on a ouvert le tombeau de Jésus-Christ après sa crucifixion, le tombeau était vide. Le corps de Jésus devient errant et peut s'incarner en chaque personne qui croit en son message. Par cela, le Christ annule la dette symbolique à l'égard de l'institution, faisant de l'amour l'ultime ciment adhésif de la communauté des croyants. Cependant, en s'institutionnalisant, l'Eglise s'est donnée à penser en tant que corps du Christ, en rétablissant la dette symbolique à l'égard du clergé. Et c'est de cette manière que la montagne va s'incorporer le corps de dieu, ouvrant la voie à toutes les violences qui résultent du malencontre symbolique. Car, pour avoir une vie, les hommes doivent se soumettre à la transcendance.

En projetant le corps de Dieu sur la montagne, Bourrache tente de maintenir l'ancien ordre symbolique qui a disparu suite au déluge. Il n'a pas pu résister à ce que Machiavel appelle la terreur fondatrice, cette :

²⁹³ *Ibid.*, pp.841-842

« Effrayante puissance, encore sublime, de l'instituant symbolique, contre laquelle se crispe tout être attaché à l'ordre convenu des êtres et des choses »²⁹⁴

Bourrache s'attache à la convenance des êtres et des choses qui se fondent sur une compréhension chrétienne de la vie, ne pouvant aborder l'énigme insondable du nouvel instituant symbolique, en l'occurrence le glacier. D'autant plus que cette énigme fait écho à l'énigme de l'ipse qui fait l'expérience du sublime.²⁹⁵ Bourrache, mu par la peur, n'a pas cette disposition à l'écoute de l'appel de l'être. Il est insensible aux nouvelles révélations symboliques qui sont la source d'un savoir esthétique du monde. Il s'accroche aux élaborations symboliques de type chrétien. Bourrache répond au désastre par une imagination anémiée et infirme par la peur d'un instituant symbolique terrible. Il ne peut prétendre à cette liberté qui est le propre de la poésie. La montagne se transfigure chez lui en le corps d'une divinité colérique non capable d'engloutir toute la création de l'homme, et à l'égard de laquelle l'obéissance est de rigueur. L'ipséité ne peut dès lors se penser en dehors du cadre aliénant de la religion. Dieu devient ainsi l'objet d' *« une fascination nihiliste pour un pouvoir »* qui fait obstruction à l'exercice de la poésie, en ce sens que cette dernière s'arroge le droit à une liberté d'inventer un univers qui lui est propre et qui est le fruit de l'instituant symbolique de la poésie. Dès lors, le premier mouvement de Bourrache est celui de l'écrasement et de l'anéantissement du moi poétique²⁹⁶. L'ipse de Bourrache, tout comme celle de Gondran, ne peut résister à la terreur qui naît du spectacle sublime que génère la sensibilité artiste, étant donné que le

²⁹⁴ Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.85

²⁹⁵ L'expérience du sublime ne dissout pas entièrement l'identité ipse car *« l'ipse y rencontrant son énigme, insondable en ce sens qu'elle résonne en abîme à l'énigme de ce qui fait l'ipse par-delà tout empirique (...) et débordant toujours les codages symboliques de l'institution symbolique, elles sont seuls propres, précisément à la faire vivre, à la faire se prêter aux incessantes élaborations symboliques qui sont autre chose que les performances purement combinatoires du système socio-politique institué »* Ibid., p.85

²⁹⁶ Cet anéantissement s'accompagne du *« frisson d'horreur, de l'effroi de la déperdition, qui se mue en peur réelle et en peur physique de la mort (...). Frayeur symbolique devant l'écrasant, angoisse symbolique devant la mort en tant que signe devant une puissance que nous n'avions pas et nous n'aurons jamais »*, du sublime en *Politique*, op.cit., p.99

sublime est moins le fruit de la démesure des éléments naturels que celui de la disposition de l'âme qui la contemple. D'ailleurs Kant, qui appelle le sublime la nature en furie, stipule que l'art est à l'origine de cette démesure que la pensée du concept ne cesse de dénigrer, alors que tout le travail de la création se voit tributaire de cette dernière, de l'avis même de Giono :

« On m'a quelques fois reproché de ne peindre que des hommes avec des ailes d'aigle, des griffes de lion, des sortes de géants légendaires. Moi je vous reproche de peindre des hommes sans ailes, sans griffes et tout petits. Vous me faites le reproche de la démesure ; je vous fais le reproche de l'aveuglement »²⁹⁷

Bourache semble être comme cet artiste qui, après les spasmes et la gestation de son élan artistique, accouche d'une création qui le terrifie. Le dieu de Bourache est cette puissance vengeresse, jalouse de sa propre création et prompte à punir toute créature susceptible de contredire ses commandements. Le monde de Bourache participe des univers du mythe où les hommes ne sont protégés de la crise sacrificielle, de la rivalité mimétique et de l'effondrement de l'ordre symbolique, que parce qu'ils se soumettent totalement à la volonté divine et ne revendiquent aucune liberté à l'égard de la transcendance. Le dieu de Bourache ne transige pas avec sa puissance ; d'ailleurs Bourache le dit très bien :

« Il s'en fout que nous ayons fini de jouer ou de commencer à peine. Il s'en fiche. Il passe sa grande main et il roule le tapis. Le jeu est fini, voilà ce que c'est. Les étoiles du ciel tomberont sur la terre comme des figues vertes et le ciel se retirera comme un tapis qu'on roule »²⁹⁸

Le Dieu de Bourache est celui de l'Apocalypse.²⁹⁹ Il inhibe en lui toute propension à une poésie souveraine à même de se jouer du monde et de reconstruire à l'encontre des règles imposées par le dieu de Bourache. Par son

²⁹⁷ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, Récits et Essais, Editions de la Pléiade, Tome 7, Gallimard, p.174

²⁹⁸ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1002

²⁹⁹ Voir le livre de l'apocalypse de Jean, *Le livre de la Genèse*.

obéissance aveugle à Dieu, Bourrache se refuse toute ouverture sur les pays de derrière l'air.

1-4- Saint Jean : du sublime et de la souveraineté esthétique

Dans l'univers imaginaire de Giono, c'est la disparition du monde du concept, que celui-ci relève de la morale ou de la pensée scientifique, là où l'impression moyenne cède face à la créativité artiste que l'homme peut renouer avec le monde de la métaphore ; ce monde primitif de « *la fusion entre l'homme et ce qui l'entoure* ». ³⁰⁰ En effet et selon Nietzsche :

«Ce n'est que par l'oubli du monde primitif des métaphores, ce n'est que par le durcissement et le raidissement de ce qui était à l'origine une masse d'images surgissant en un flot ardent de la capacité originelle de l'imagination humaine, ce n'est que par la croyance invincible que ce soleil, cette fenêtre, cette table est une vérité en soi, bref ce n'est que par le fait que l'homme s'oublie en tant que sujet de la création artistique qu'il vit avec quelque repos, quelque sécurité et quelques conséquences s'il pouvait sortir un seul instant des murs du cachot de cette croyance, ce serait aussitôt fait de sa conscience de soi » ³⁰¹

Bourrache se refuse à cette expérience qui relève du sublime car il tient à cette conscience de soi, bien que cela doive hypothéquer sa liberté à l'égard de l'altérité radicale que représente le Dieu de la bible. Il se refuse à l'idée que celle qui ne considère que la notion de vérité n'est que l'expression d'une métaphore figée et le fruit d'une perspective. Il se retrouve dans la posture de l'homme réactif incapable d'imposer la sienne de perspective et qui, de ce fait, bascule dans la pensée du ressentiment, allant jusqu'à rendre les hommes responsables de la colère divine. La puissance d'une imagination créatrice lui fait défaut, une imagination susceptible d'inventer de nouvelles métaphores à même de créer de

³⁰⁰ Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, op.cit., p.57

³⁰¹ *Ibid.*, p.84

nouveaux rapports avec et dans un monde qui a perdu ses déterminités. Dans cette situation, le concept perd ses pouvoirs du fait qu'il ne peut affronter que les grandeurs mesurables. Au lieu de cela, Bourrache puise ses métaphores dans « *un livre qui se trompe* ». ³⁰² Son imagination est complètement tétanisée par la peur, et dès lors, il ne peut vivre le moment du sublime que sur le mode du malencontre symbolique. Car une telle rencontre, et pour aboutir :

« ne peut se faire qu'avec les ressources phénoménologiques d'une imagination laissée à sa liberté, donc avec un abandon qui n'est pas abandon pur et simple à la mort et aux puissances du néant, mais abandon conscient et confiant des déterminités empiriques, (symboliquement donnée) qui paraissent fixer l'ipséité, au lieu de sublime, non pas seulement l'énigme insondable de l'Autre, mais aussi dans la même mesure et du mouvement, l'énigme insondable de mon ipséité ayant traversé la mort et tout ce à quoi elle s'accrochait » ³⁰³

Le drame de Bourrache réside dans le fait qu'il n'a pas été en mesure de prendre connaissance de l'effondrement de l'ancien instituant symbolique représenté par le Dieu de la Bible ; effondrement qui s'accompagne de la perte des ressources symboliques qui permettent une lecture rassurante du monde. Avec l'apparition d'un nouvel instituant symbolique, à savoir le glacier, le monde vire au chaos, et les idées que s'en faisait Bourrache deviennent inopérantes. De là, l'échec du personnage à accéder à un savoir métaphorique à même d'épouser la démesure du monde et l'élèverait à la hauteur de sa grandeur. Il n'accède pas à une nouvelle ipséité qui puisse jeter les métaphores pêle-mêle parce qu'il ne parvient pas à opposer à l'énigme insondable de l'Autre (le glacier), l'énigme de la sienne d'identité. Pour que cela puisse advenir, il aurait fallu que Bourrache se fusse débarrassé de sa peur. Il aurait, ainsi, pu entrer en possession d'un moi créateur de sens au lieu d'être l'esclave d'un sens déjà là

³⁰² Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, op.cit., p.84

³⁰³ Marc Richir, *Du sublime en politique*, op.cit., p.58

par la grâce de Dieu. Ceci étant, la métaphore de Bourrache, présentant dieu comme un tavernier capable de tirer le tapis comme il lui plaît et quand il veut, sans attendre que les hommes aient fini de jouer, suscite la colère des habitants de Villar-L'Eglise :

« Alors quoi, c'est pas fini ce petit jeu-là ? Vous êtes un drôle de rigolo vous, quand même ! Vous nous dites : « Mettez-vous là, jouez aux cartes, voilà un tapis ! Et quand nous sommes en train de jouer, vous nous le retirer. Imaginez-vous que si on nous faisait ça dans un autre bistrot, il y a longtemps que nous serions allés jouer ailleurs. Nous jouerons sans tapis sur le marbre de la table. Nous n'avons pas demandé à venir jouer aux cartes dans ce bistrot. Ton seigneur nous y a entraînés, il nous a cloués à sa table par force. Il nous fait payer durement la place. Et s'il nous replie son ciel et sa terre comme un tapis qu'on roule, nous jouerons sur le marbre avec nos mains froides »³⁰⁴

Le tapis signifie l'ordre symbolique instauré par Dieu et qui cesse d'être efficient dès que l'on est face à ce que Marcel Gauchet appelle « le désenchantement du monde ». Ce phénomène s'accompagne de la perte du sens du monde à partir du moment où il peut être expliqué scientifiquement. Bourrache baigne dans un univers religieux dont l'essence consiste en le choix de se déposséder en consentant à sa dépossession. Il aliène ainsi sa liberté en contrepartie d'un ordre symbolique dont Dieu est le garant. Les philosophes ont donné un nom à cela : la posture hétéronomique. Accepter la religion revient à reporter hors de soi et de la société, le lieu du fondement du monde des hommes³⁰⁵, alors que les habitants de Villard-L'Eglise se refusent à cette mainmise de Dieu sur le monde des hommes.

³⁰⁴ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., pp.1004-1005

³⁰⁵ D'après Marcel Gauchet, avec le désenchantement du monde, nous assistons au « passage de la société de religion, c'est-à-dire de la société assujettie, à la société sujette d'elle-même en tant que société hors religion » *Le Désenchantement du Monde. Une Histoire de la religion*, NRF, Gallimard, 1985, p.248. De ce fait, la religion est à considérer comme un type de société qui se base sur l'antériorité et la supériorité du principe d'ordre

Jouer sur le marbre avec des mains nues relève de l'homme qui refuse l'ordre symbolique imposé d'en haut. D'autant que ce dernier ne souffre aucune remise en question et s'érige en tant que vérité. Or, cet ordre contredit l'exigence de liberté qui est aux fondements de la poésie. Celle-ci n'a de cesse que d'imposer sa perspective. Grâce au jeu de l'activité fictionnalisante, l'art édifie un monde humanisé qui lui permet de supporter l'absurdité et l'inanité de la vie et d'admettre qu'il n'y a pas de sens commun, mais « un sens propre », tel que l'admet Nietzsche, comme expression de l'individualité de l'artiste.³⁰⁶ C'est pour cela que l'activité fictionnalisante en tant qu'expression de volonté de puissance, à entendre comme l'affirmation d'une singularité, se défait de la perspective commune, fruit de l'impression commune et impose sa propre perspective. Pour ce, il faudra accepter un monde informe, sans consistance, et auquel il lui faudra imposer sa perspective pour lui donner un sens. C'est ce à quoi Bourrache ne peut être confronté : « *Le monde n'est plus qu'une indécise vapeur* ». ³⁰⁷ La faiblesse de Bourrache provient de son incapacité à imposer sa perspective. Il s'accorde à une vérité biblique, alors que celle-ci n'est que la conséquence d'une métaphore figée.³⁰⁸ Chez Nietzsche comme chez Giono, la volonté de puissance, ou encore la souveraineté esthétique, est fortement liée à l'art comme expression d'une individualité qui impose sa perspective. Il n'en demeure pas moins que Bourrache, et face au spectacle du sublime qui suscite l'invention d'une parole poétique qui va imposer sa perspective, perd l'usage de la parole :

collectif sur la volonté des individus qu'il réunit. A la religion correspond le modèle holiste, alors que l'émergence de l'individualisme renvoie à la sortie hors du religieux.

³⁰⁶ « *Le texte instinctif, texte naturel, ne fait qu'un avec l'interprétation, avec une évaluation qui vise à la puissance. C'est cela le texte de la vie qui, tantôt chez les forts se donne comme tel, tantôt se retrouve recouvert par une interprétation, comme écriture seconde d'un texte préalable : elle n'en est que l'expression métaphorique et déguisée, produite par un déplacement de perspective dissimulant la genèse du texte. Atteindre le texte de « l'homonatura », c'est oser la vérité invouable par les faibles qu'il n'y a pas de vérité* », Sarah Kofman, *Nietzsche et la Métaphore*, op.cit., p.135

³⁰⁷ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.867

³⁰⁸ Sur la préséance de la perspective sur la vérité, Nietzsche avance : « *La vérité est comme une femme qu'il ne faut pas dévoiler sous peine de voir qu'elle n'a rien à cacher, elle n'est rien que ce voile-même* ». Sarah Kofman, op.cit., p.134

« Il avait la bouche pleine de salive et de mots. A tout moment il avalait. Toujours le cœur se soulevait plus haut jusqu'à toucher sa tête ivre. Il ne comprenait plus tous les mots qui lui gonflaient la bouche avec sa salive, ni ce monde pâle si scintillant (...). Alors (il) criait maintenant comme (une) bête et il tendait les bras vers les forêts extraordinairement vertes qui paraissaient à travers le matin tremblant sur l'autre bord du lac »³⁰⁹

Et c'est la terreur qui fait que Bourrache n'est plus maître de sa parole. Il ne peut accéder ni à la maîtrise de soi, ni à la souveraineté esthétique. Il participe ainsi plus de l'animal que de l'humain. Il est victime d'une pensée superstitieuse générant un comportement qui s'actionne à l'aveugle dans l'inconscient du sujet, comme un mécanisme obsédant régi par l'automatisme de répétitions ou de simulacre mécanique. C'est la raison pour laquelle Bourrache a recours à l'incantatoire pour s'attirer la bienveillance d'un dieu surpuissant. Mais dès qu'il sort du cadre rassurant des incantations bibliques, il n'arrive pas à comprendre sa propre parole : la peur qu'il éprouve lui ferme les horizons où il pourrait jouir de sa liberté face à la démesure de la nature. Ne lui reste comme dernier rempart que le secours du rituel pour apaiser la colère d'un dieu à l'égard duquel il a contracté une dette symbolique.³¹⁰ Bourrache ne parvient pas à accéder à la contemplation du déluge en tant que phénomène de monde, c'est-à-dire à le voir à travers la suspension du jugement, sans référer à sa culture biblique qui ne voit en lui que le châtement imposé aux hommes par un dieu vindicatif, la montagne, qui à défaut d'être perçue par lui comme un paysage, se

³⁰⁹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.869

³¹⁰ Marc Richir traite de la superstition en s'appuyant sur les travaux de Lacan : « C'est dire que la peur peut s'accompagner ou est coextensive d'un recul hors de la conscience et de la liberté, d'une descente dans les profondeurs de l'inconscient qui ; de cela même qu'elles ne jouent pas à même de la phénoménalité de phénomènes de monde, en reviennent codées de manière inconsciente, non pas comme des signes de reconnaissance ou des horizons de sens s'ouvrant sur un faire à faire car à chercher, mais comme des signifiants se machinant hors sens, à leur lisière, comme si les rituels accomplis pouvaient se réconcilier un invisible à l'égard duquel la dette infinie (qui est dette du sens) ne sera pourtant jamais acquittée », *Du Sublime en politique*, op.cit., p.59

transforme en une épiphanie d'un dieu colérique. Il est de ce fait l'instrument de forces qui le dépassent.

A ce niveau, Giono est sensible à l'inanité du rituel et à son impuissance à domestiquer l'informe, puisque seule la poésie est à même de le faire :

*«Bourrache se mit à réciter à haute voix et sans arrêt un tas de choses qu'il savait par cœur. On n'entendait pas tous ses mots, mais on écoutait....C'était une voix dans les ténèbres »*³¹¹

Bourrache est dans l'observation rigoriste et mécaniste de la morale. En cela, il ne peut accéder à une liberté morale qui ferait qu'il accepterait librement les règles morales qu'il s'impose.³¹² Sauf que Bourrache n'a d'importance que parce qu'il met en perspective, à travers sa posture superstitieuse, l'héroïsme dont fait preuve Saint Jean. Ce dernier est ce fascinant double poémagogique de l'artiste. Car face à la superstition se dresse le fabuleux cœur gionien. C'est en son sein que germe l'héroïsme qui pousse l'homme à rivaliser avec la démesure du monde et avec les grandeurs non mesurables. C'est dans le cœur de l'homme que s'originent les puissances poétiques fécondes de ces métaphores qui affrontent librement et dans la joie les terribles phénomènes de monde :

*« L'homme est plus grand qu'il ne croit (...). Savoir que le cœur de l'homme dont on n'avait pas l'habitude de s'occuper, pas le temps, et machinalement, c'est ce qui nous tient debout au milieu de tout ; c'est la partie la plus dure de l'homme ; tous les glaciers du monde peuvent se serrer le cul comme une noix dans le pressoir. Ils le peuvent (...). Mais les cœurs des hommes jaillissent entiers comme des billes »*³¹³

Ce n'est pas sans raison que Giono insiste dans son roman sur l'opposition entre la blancheur du glacier (ce nouvel instituant symbolique responsable du

³¹¹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1132

³¹² Il est dans une posture contraire à celle de la morale rationalisée qui se reconnaît dans son propre agir : « J'agis moralement, selon Kant, non pas si j'observe scrupuleusement tel ou tel précepte prononcé ou écrit quelque part ; mais si, sans que je puisse en faire un quelconque calcul, je me reconnais dans l'action que j'ai faite librement », *Du Sublime en politique*, op.cit., p.62

³¹³ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., pp.1057-1058

déluge) et le rouge du vin comme métaphore du cœur humain. Le glacier recèle les sèmes de la blancheur, la froideur d'un monde qui n'a plus de « réponsances » avec les hommes ; de ce fait, il est une figure du littéral. Le cœur est la source du pouvoir métaphorique de l'homme. Il lui permet ainsi de projeter sa propre lumière sur le monde afin de le réenchanter et d'escamoter sa cruauté :

« L'art, le cœur, sont fils de la finitude, de l'inquiétude humaine et non de la pureté surhumaine des glaces »³¹⁴

Cette opposition qui met aux prises la pureté du glacier à la poésie peut aussi bien conclure au sublime qu'au tragique. D'un côté, nous avons le cœur humain armé de sa capacité fictionnalisante et désireux d'imposer sa volonté de puissance, de manière à pouvoir jouer sur le marbre froid de la table de jeu du dieu de Bourrache. De l'autre côté, se dresse un monde silencieux et hostile qui ne renvoie à l'homme que l'image de sa petitesse, l'invitant ainsi à virer soit vers le nihilisme, soit vers la superstition. Saint Jean est cette figure gionienne de la souveraineté esthétique qui oppose au silence du monde les pouvoirs d'un savoir métaphorique qui superpose à un monde atone un autre qui est le fruit de l'imagination créatrice de l'homme, dans sa volonté de refonder le monde par les seules vertus salvatrices de l'héroïsme artiste.

1-5-Héroïsme et sublime

Selon Jean François Durand, Saint Jean oppose en duel, à la blancheur du glacier, la sienne de souveraineté blanche. Il n'en demeure pas moins que Saint Jean, à ce moment de la quête de la souveraineté esthétique, est encore prisonnier de sa volonté de domination et d'un héroïsme qui le pousse à se mesurer à tout ce qui s'oppose à sa volonté car :

³¹⁴ « *Le Moi de la blancheur aspire à la souveraineté esthétique blanche qui, au-dessus de la plaine, inscrit sa maîtrise* », Jean François Durand, *Jean Giono, Entre Romantisme et Modernité*, Thèse de Doctorat d'Etat soutenue à Aix-en-Provence, sous la direction de Jacques Chabot, 1990, p.351. Dès lors, Saint Jean peut être considéré comme le double mimétique du glacier. Ceci donnera à Saint Jean l'allure d'une puissance qui écrase tout sur son passage, hommes et nature. Seule la poésie le sauvera de la tentation de la volonté de domination.

« *La blancheur ne s'improvise pas, elle commande* »³¹⁵

A ce niveau, se pose l'un des paradoxes les plus insolubles de l'esthétique gionienne. Par son héroïsme, Saint Jean atteint un pouvoir inégalable. Boromé le lui signale pour lui dire qu'il est certes fort, qu'il peut lui prendre l'objet de son amour, Sarah en l'occurrence ; mais que cela n'est pas justifiable d'un point de vue éthique. Mais Saint Jean n'est pas en quête du pouvoir qui rechigne à s'exercer. En cela, et malgré son narcissisme, il tente d'éviter les violences qui sont consécutives à l'exercice réel du pouvoir. Il en est à la fois l'acteur et le spectateur.³¹⁶

En cela, il participe à la fois du projet aristocratique et de l'héroïsme³¹⁷ en ce sens :

« *Qu'il a besoin de l'action, de l'éclat de l'action héroïque pour se sentir pleinement exister (...). Ce besoin d'action héroïque explique dans Batailles dans la Montagne le comportement de Saint Jean. Mais il y a plus : au-delà de l'action héroïque elle-même, le héros aspire à la maîtrise de sa propre volonté* »³¹⁸

Il est cette figure mythique qui, pour accéder à la puissance, cherche à imposer sa volonté sur tout. A le voir agir, on pourrait penser qu'il ne cherche que la domination sur l'autre. Il prend ainsi la figure d'un Noé qui œuvre pour sauver son peuple du déluge. Et pour ce, il commande, il régent et parfois violente son entourage. Sur ce plan, la quête débouche sur un héros d'une puissance inégalable qui dynamite tout sur son passage. Mais ce que cherche

³¹⁵ Jean Giono, *L'Iris de Use*, op.cit., p.278

³¹⁶ C'est ce que Jacques Chabot explique dans *Giono, L'Humeur Belle*, Car Saint Jean est en quête « *D'un idéal du Moi qui vise la puissance et la gloire, non le pouvoir... (Et qui) demeure fondamentalement narcissique. Au moment où il déploie ses ailes d'archange en faisant exploser la dynamite de son cœur, Saint Jean se soucie comme d'une guigne des villages bas et du gendarme représentant de la loi qui lui crie « vous n'avez pas le droit. Il fait tout sauter comme Langlois, pour la beauté du feu et du geste ; content, somme toute, comme Dieu, dans la lumière* », Presses Universitaires de Provence, 1990, p.136. En ce sens, Saint Jean est la figure de l'artiste qui jouit esthétiquement du monde.

³¹⁷ Le projet aristocratique « *s'oppose fondamentalement au projet stoïque, en ce sens qu'il réclame et suscite la présence d'un autre à qui se montrer supérieur. Mais le triomphe sur autrui n'a de sens que par un triomphe préalable sur soi-même* », Serge Doubrovsky, *Corneille et la Dialectique du Héros*, TEL, Gallimard, 1982, p.71

³¹⁸ Jean François Durand, *Jean Giono, entre Romantisme et Modernité*, op.cit., p.362

Saint Jean, par-dessus tout, c'est la maîtrise de soi. Il est tout le contraire de ces personnages gioniens qui s'imposent par la force et finissent par faire basculer l'univers romanesque dans la crise sacrificielle. La maîtrise fait partie intégrante de la souveraineté esthétique car cette dernière vise l'invention d'une passion non batailleuse.

Chez Giono, cette passion a pour nom la poésie, du fait qu'elle seule est à même de réenchanter le monde et de donner un sens à la vie. En effet, le roman gionien se veut la quête d'une identité narrative artiste qui puisse inventer les univers de l'intériorité, là où le poète se défait de la parole du monde ; et tel l'albatros baudelairien, il s'y meut librement, libéré de toutes les contraintes que peut imposer l'altérité. C'est pour cette raison que

« Saint Jean abandonne l'héroïsme naïf de la dynamite pour une aventure beaucoup plus intérieure, mais aussi plus complexe et difficile. C'est là que s'apprête à vivre Giono, au moment où il a épuisé les ressources de son premier Romantisme »³¹⁹

Cette aventure est mue par la volonté de retrouver l'unité originelle entre l'homme et le monde à travers la découverte de ce réseau de correspondances qui unissent les unes aux autres les différentes composantes du cosmos. Cela nécessite la désertion des espaces de la plaine pour s'éprendre de cette verticalité héroïque qui le mènera vers les hauteurs de la montagne à la recherche de la dynamite. Or, cette montée s'accompagne d'une plongée dans l'abysse de l'intériorité afin d'accéder à ce moi artiste, objet de toutes les convoitises. Cette expérience ne nécessite pas le désintérêt pour les autres, puisque Saint Jean se sacrifie pour sauver la communauté de Villard-L'Eglise, du déluge. Elle signifie simplement que le héros gionien se fixe comme priorité l'accession à ce moi artiste. Il « se préfère » comme dit le médecin du *Hussard sur le Toit*. Et c'est

³¹⁹ *Ibid.*, p.365

Jacques Chabot qui donne une belle définition à ce que Giono appelle son avarice :

« Culte désintéressé mais passionné de moi (...), une façon de posséder, disons de se posséder. En se prodiguant certes, mais alors de son plein gré, sans être contraint ni forcé. L'art est une morale sans obligation, ni sanction, si ce n'est l'obligation d'être soi-même »

320

L'obligation d'être soi-même est tributaire d'une très haute exigence: celle de la maîtrise ; cela explique la réticence de Giono à l'égard de toute forme d'altérité. Il sait que le rapport à l'autre peut se transformer en dépendance à l'égard de l'autre et la perte de cette autonomie qui est le propre de la poésie gionienne. Or, Saint Jean est guetté par la perte de la maîtrise. Il aime Sarah alors que celle-ci est la femme de Boromé. Giono est conscient de la perte de la maîtrise qui est consécutive au sentiment amoureux. Car, face à l'amour, et comme le dit si bien Giono, l'homme est :

*« Ou bien pantelant, sans piper, sans même oser lever le petit doigt et l'existence ne fait pas de bruit, ou alors (...) la dévastation, le cataclysme et la tombe »*³²¹

Le corollaire de l'amour est soit la violence pour entrer en possession de l'être aimé, soit la mélancolie en tant que forme de violence dirigée contre soi-même.³²² Il faut dire que la solution de la mélancolie n'a rien d'héroïque. Le héros se contente de « s'esbigner » pour reprendre Casagrande dans *l'Iris de Suse*, il abandonne à ce moment le choix héroïque pour se laisser lentement

³²⁰ Jacques Chabot, *Noé, le Bateau livre*, Presse Universitaire, 1992, p.68. Nous retrouvons la même idée développée dans *Corneille ou la dialectique du héros*. L'avarice gionienne prend chez Corneille cette « vraie générosité, ce rapport de soi à soi et possession de l'homme par lui-même », *op.cit.*, p.280

³²¹ Jean Giono, *L'Iris de Suse*, *op.cit.*, p.253

³²² Nous développerons cette thématique lorsque nous aborderons le sublime de l'amour et du désir dans la troisième partie de notre travail.

mourir à travers la mélancolie. Car, et pour qu'il y ait héroïsme, il faut qu'il y ait une volonté à laquelle il faut se mesurer.³²³

Or, pour que la maîtrise débouche sur la souveraineté esthétique, il faudrait que Saint Jean transcende le sentiment d'amour qu'il ressent à l'égard de Sarah, car l'amour est dépendance à l'égard de l'objet de l'amour³²⁴. Il faut dire que Saint Jean est le premier personnage gionien à accéder à la maîtrise et à la souveraineté esthétique puisqu'il est le premier à sacrifier l'amour sur l'autel de l'exigence de l'art qui aspire à ce que l'artiste « se préfère » et choisisse par-dessus tout ce que Giono appelle « les pays de derrière l'air », fruit de la souveraineté esthétique ; là ou :

*« Le héros compose un paradis fragmentaire avec son enfer personnel. Il construit sa rêverie avec les résidus de ses cauchemars et contre eux. Il n'a pas peur des bas-fonds qui le hantent, comme une angoisse toujours là et pourtant déjà surmontée. Sa liberté d'invention est la contrepartie, peut-être la contrefaçon de son angoisse »*³²⁵

Par son art, l'artiste transmue le mal en beauté. Il affronte et se rend maître des puissances démoniaques de l'action. Ses pulsions les plus archaïques ne sont plus au service de sa violence et de son ressentiment. Elles sont canalisées et sublimées en créativité. Mais auparavant, il doit faire l'expérience du sublime, en ce sens que cette dernière signifie la mort du moi social et sa métamorphose en moi artiste. C'est sur cette terrible expérience que l'esthétique gionienne est fondée, du fait que comme le dit l'auteur :

³²³ Serge Doubrovsky a été très sensible à cette dimension dans son analyse de l'esthétique de Corneille : « L'originalité de la solution ne consistera donc pas à garder l'affectivité humaine au point mort et maintenir l'âme dans le vide de l'indifférence (...) mais à donner à l'amour toute sa puissance pour que le héros s'affirme en surmontant... si la volonté doit pouvoir se manifester et jaillir d'elle-même, il faut qu'elle ait affaire à un amour réel. Afin qu'il y ait une maîtrise, la liberté se trouve enfin, pleine et entière, dans le refus de soi et l'autonomie dans le sacrifice », *op.cit.*, p.69

³²⁴ Car, « dans la mesure où il nous met en la dépendance d'autrui, l'amour supprime notre autonomie, il fait choir le moi dans les vicissitudes du monde sensible, le laisse en un état de déréliction. La liberté de la passion aboutit à l'esclavage subjectif », *Corneille ou la Dialectique du Héros, op.cit.*, p.61

³²⁵ Jacques Chabot, *Noé ou le bateau livre, op.cit.*, p.85

« Si tu augmentes ta grandeur d'homme, si tu allonges ta taille d'homme (...) ayant comme ça tes yeux à une hauteur qui n'est plus habituelle...à cette hauteur qui n'est plus ce qu'on peut appeler la hauteur d'homme. Il faudrait en même temps grossir la tête et elle est toujours de la même grandeur (...) Ah ! Ça, les hauteurs inhumaines, il faut s'en méfier. Car même l'œil n'est plus à toi, ni l'oreille, ni rien (...). C'est vraiment cette chose-là comme la mort »³²⁶

Le moment du sublime fait que le pouvoir des sens devient inopérant, alors que ces derniers représentent l'un des piliers du savoir romantique du monde. L'univers se phénoménalise et devient rétif à toute saisie. Ses déterminités s'évanouissent puisqu'elles s'effondrent face au chaos. Il signale de même la mort d'un moi habitué à percevoir le monde à travers les vertus rassurantes du mythe et du concept. Dès lors, il est de règle de s'inventer « *de nouveaux yeux* »³²⁷. Ces derniers sont le fruit d'une perception esthétique du monde qui permet à l'artiste de dompter l'effroyable, et libère l'imagination du carcan de la pensée commune. Il arrive ainsi à se mettre « *au point de vue de Sirius, c'est de là que dieu voit tout, il a bien raison. A ras de terre, les arbres cachent toujours la forêt* »³²⁸

De là vient l'appel des hauteurs dans l'esthétique de Giono. L'ascension vers les hauteurs de la montagne s'accompagne chez Saint Jean par une autre de nature spirituelle. Il est question chez lui de la volonté de se défaire des servitudes de la vie quotidienne et du pouvoir aliénant de la pensée commune afin de transcender les violences inhérentes au social. Dès lors il atteindra ce :

³²⁶ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.782

³²⁷ Nous empruntons l'expression à Giono dans *Jean Le Bleu*. En effet, lorsque Giono atteint l'adolescence et tombe amoureux, il vit les affres de la passion. Il faut dès lors qu'il transcende la mélancolie due à l'attrait de la chair qui en est le corollaire. Et c'est son père qui lui rappelle « *il t'est né de nouveaux yeux* », p.140

³²⁸ Jean Giono, *L'Iris de Suse*, op.cit., p.372

« Temps éternel, avec celui qui a refusé toutes les batailles et vit seul sur les hauteurs du ciel, dans notre vrai monde où il n'y a plus ni champs, ni village, où rien ne s'efforce »³²⁹

Saint Jean préfère ainsi le monde de l'imaginaire au réel. A ce moment-là, Giono prend conscience des violences qui fondent l'existence sociale de l'homme. L'expérience du Contadour vue en tant que volonté utopique de création d'une communauté de poètes souverains est derrière lui. D'ailleurs, Bobi, le promoteur de cette volonté héritière de l'humanisme hugolien, se suicide à la fin de *Que ma Joie Demeure*. Le poète fuit de suite les univers de la plaine qui sont régis par les pouvoirs symboliques du concept et du mythe. Il s'exile dans « les pays de derrière l'air » et ne se soucie que de ce bonheur égoïste et solitaire qui naît de la pratique de son art. C'est de cette manière que Saint Jean accède à la souveraineté esthétique et se situe à l'opposé d'un Bourrache aliéné à un savoir mythique qui impose la soumission à dieu, Car Bourrache rend :

« Dieu représentable dans l'orage, la tempête, les tremblements de terre, etc., comme se manifestant dans la colère (...). Ici, ce n'est pas un sentiment de notre nature propre, mais bien plutôt la soumission ; l'accablement et le sentiment de la totale impuissance qui semble être la tonalité de l'esprit qui s'accorde avec l'apparition d'un tel objet. Il semble que se prosterner, adorer la tête inclinée, avec une voix remplie de crainte et d'angoisse, soit la seule attitude qui convienne en présence de la divinité »³³⁰

Le poète, quant à lui, refuse l'immixtion de Dieu dans la création de l'artiste. Le poète devient ainsi le sujet et l'objet de sa propre création, une sorte d'ob-je. Il en est le sujet car il est libre d'inventer les mondes de l'intériorité, ces arrières pays de la poésie où il s'invente un moi authentique. Et c'est en cela qu'il devient l'objet de sa propre création. Il s'invente ainsi une identité

³²⁹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.735

³³⁰ Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.56

narrative où il brosse le portrait du moi idéal. Il s'agit d'une forme d'immanентisation de dieu en l'homme selon Marc Richir, ou encore un effort anthropomorphique pour reprendre Hegel³³¹. L'expérience du sublime le rend en mesure de créer un ipse non contaminé par « *l'inauthenticité d'une représentation commune, et par là, moyenne et médiocre du Dasein* »³³². C'est ainsi que le cœur humain, fruit de la finitude s'oppose à Dieu.³³³ Il oppose à l'ordre symbolique institué par dieu, l'ordre symbolique qui s'invente une poésie libre et souveraine :

« Je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision au lieu de me servir de la vision commune »³³⁴

Cela advient lorsque le poète répond à ce que Heidegger nomme l'appel de l'être qui le fait advenir à un moi authentique.³³⁵ C'est donc dans la solitude féconde que Saint Jean expérimente sur les hauteurs de la montagne sa sensibilité et en appelle à l'être authentique :

« De temps en temps, la solitude se refermant autour de lui, ses oreilles bourdonnent. Il était tout d'un coup assailli de bruits incompréhensibles. Ce n'était pas l'eau, ni les arbres ni les nuages »³³⁶

C'est plutôt la terrible expérience de l'individuation qui renvoie le poète à ce moi artiste tant désiré. Or, le prix à payer est cette solitude consentie qui lui intime l'ordre de quitter les univers de la plaine pour enfin renouer avec le moi artiste :

³³¹ Voir à ce propos F. Hegel, *Esthétique 4*, Traduction de Charles Benard, Classique de la philosophie, 1963, p.69

³³² Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.139

³³³ « Mais le seigneur Boromé ! Celui qui a créé le monde avec un seul mot de désir, s'il apparaît seulement devant ton cœur, ton cœur éclate. Et si le cœur n'éclate pas ! (...). Malgré ton apparition du seigneur, alors c'est le plus beau de tout », *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1060

³³⁴ Jean Giono cité par Jacques Chabot, *Noé ou le bateau livre*, op.cit., p.175

³³⁵ L'être pour la mort en tant qu'existential heideggérien est strictement lié à l'accession à l'authenticité. « La mort est pour ainsi dire (...) un mur invisible, une glace sans train qui me fait accéder à moi comme possible ontologique que j'aurais toujours manqué dans l'être toujours- déjà- jeté- factice ou s'enracine la possibilité du on », Marc Richir, *Du Sublime en Politique*, op.cit., p.360

³³⁶ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.904

« Saint Jean se trouva seul dans un nouveau commencement »³³⁷

Ce commencement fait comprendre au poète que pour s'accomplir, il doit rompre avec le monde réel, il est appelé à divorcer avec tout projet collectif de la joie.³³⁸ La communauté en tant qu'altérité l'empêche d'accéder au moi authentique. Toute forme d'utopie en rapport avec le vivre-ensemble est congédiée au profit de l'avarice dont le poète fait preuve. Il faut dire que Giono a fait l'expérience de ce romantisme hugolien qui intime au poète l'ordre d'être au service de sa communauté. Et c'est dans la trilogie du Hussard que Giono divorce avec la politique qu'il considère comme l'espace où les politiciens, ou ce qu'il appelle les cœurs froids, exercent de manière enchantée leur *libido dominandi*. Et si Saint Jean sauve la communauté de Villard-L'église du déluge, c'est par égoïsme qu'il le fait. Cette expérience fut pour lui l'occasion d'expérimenter sa volonté, et de voir s'il était capable d'accéder à la maîtrise de lui-même :

« On a beau être ce qu'on est (...). On a quand même un peu de vergogne de s'occuper tout le temps de soi-même. Comme ça, on a au moins l'excuse de sembler le faire pour d'autres »³³⁹

Saint Jean est ainsi l'exemple du poète avare de lui-même. Il est, et aux dires de Jacques Chabot, du genre égoïste et cholérique.

Dans son analyse du *Hussard sur le toit*, Jacques Chabot met en exergue le rapport qui s'établit entre la mélancolie et la poésie. En effet, et sans l'égoïsme ou ce que Giono appelle le sursaut d'orgueil, l'artiste gionien sombrerait dans la mélancolie, cette figure maléfique du désenchantement du monde. Par la sublimation de la mélancolie, l'artiste se fraie les chemins vers les pays de

³³⁷ *Ibid.*, p.930

³³⁸ Ce projet de la joie a été caressé par Bobi dans *Que ma joie Demeure*. L'idée d'un poète/prophète venu pour sauver l'humanité du désenchantement du monde, se trouve confrontée à l'impossibilité de la fondation d'une communauté d'artistes souverains. L'utopie esthétique échoue parce que l'art est confronté à un écueil de taille, le désir. Ce dernier est traversé par le désir de possession et rend la souveraineté esthétique impossible. Alors que pour Giono, cette esthétique est la source de la joie.

³³⁹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, *op.cit.*, p.1050

derrière l'air.³⁴⁰ Saint Jean est la figure de l'égoïste généreux qui transforme, grâce à la sublimation, son enfer intérieur en paradis artistique, comme nous le montrerons ultérieurement, il est tout le revers d'Albin de *Un de Baumugnes* et de la baronne de *L'Iris de Suse* qui représente une variante du mélancolique refroidi. La baronne est insensible aux pouvoirs de sublimation qu'offre l'art. Elle ne peut transcender sa mélancolie que par le recours au suicide :

« Elle se fichait du chant de l'alouette et ne cherchait qu'une porte de sortie qu'elle a finalement trouvée »³⁴¹

Saint Jean et la Baronne ont tous eu la tentation du suicide : elle, à travers les dangereuses randonnées en voiture, lui, par le truchement de la manipulation de la dynamite, avec ceci de particulier, c'est que saint Jean fut à même d'accéder à ce processus de sublimation caractéristique de la création artistique :

« J'ai quand même fait des mines, pour le plaisir, je me suis servi de la mine parce que ça attire. On sait que ça peut tout foutre en l'air d'un moment à l'autre, alors ça vous donne une sorte d'envie. Difficile à expliquer »³⁴²

Saint Jean joue sa vie pour le plaisir. Il est tenté par la dynamite du fait que le feu implique que la vie est cette mise qu'il faut consentir pour jouer dans le théâtre grandiose de la mélancolie. C'est en cela que saint Jean anticipe le personnage principal d'*Un Roi sans Divertissement*. Ce dernier se retrouve

³⁴⁰ Nous citons Jacques Chabot qui a procédé à une lecture psychanalytique du *Hussard sur le toit* : « Le sursaut d'orgueil réplique, verticalement et dans un mouvement de sublimation du moi vers une altitude idéale, à l'étalement funèbre de l'égoïsme mélancolique et les égoïstes morts-vivants dans leurs cimetières de surface. L'égoïste, qui ne s'oublie jamais, reste pour ainsi dire immanent à lui-même. Il ne sort pas de soi. L'orgueilleux, le généreux, transcende pour ainsi dire son égoïsme ; il prend appui sur son égoïsme pour s'écarter en quelque sorte au dehors de soi. Cet égoïsme exaspéré, épidémique, s'appelle égoïsme ou générosité, d'un point de vue moral. Mais l'égoïste ne s'oublie pas, surtout s'il est artiste. Chacun pour soi reste la devise du cholérique incandescent et météorisé. En quoi diffère-t-il donc essentiellement des mélancoliques refroidis » Jean Giono, *L'humeur Belle*, op.cit., p.157

³⁴¹ Jean Giono, *L'Iris de Suse*, op.cit., p.267. Seule la sublimation dans les rapports qu'elle entretient avec la créativité aurait permis à la baronne de transcender le désir de mort : « La sublimation se détermine comme processus à la fois d'investissement et de production des signifiants. Elle ouvre de façon imprévisible, le champ de l'inventivité et de la création », Baldine Saint Giron, « A quoi sert la Sublimation », *Figures de Psychanalyse*, 2002/2, N-7, p.59

³⁴² *Ibid.*, p.1022

englué dans le désenchantement du monde, situation qui favorise peu l'opportunité à la souveraineté esthétique. Ne reste à Langlois que la mélancolie comme ultime réponse au non-sens de l'existence. Cette mélancolie se fourvoie dans la pratique de la violence gratuite en tant que réponse au désenchantement. Et dès que Langlois se rend compte de l'inanité de la violence comme remède contre la mélancolie, il fume un cigare de dynamite qui lui éclate la tête et le libère de tous les démons. Car, et comme le souligne Jacques Chabot, le mélancolique « *se rue littéralement dans sa mort pour échapper à la mort lente dans une solitude vaine. Le suicide serait donc le divertissement le plus radical qui distrait définitivement de l'existence du moi* ». ³⁴³

De la tentation de la mort, Saint Jean ne sort que par les vertus de la poésie symbolisées dans *Batailles dans la Montagne* par ce que Giono appelle le cœur humain. L'art est ce qui nous permet de faire face à l'informe, il est ce mensonge salvateur et ce culte des apparences qui se soucie peu de la vérité. Et c'est justement au sein du cœur que s'enracine l'instinct métaphorique de l'homme ³⁴⁴ :

« *Oui, je crois, Sarah, que je pourrai tout construire avec mon cœur (...), oh ! Ici, bien sûr, ça a été un peu irréel, ce que nous faisons d'habitude. Mais j'ai vu clairement la chose* » ³⁴⁵

Il n'en demeure pas moins que Saint Jean doit affronter une autre épreuve, non moins difficile. Il est nécessaire qu'il se défasse du désir de possession. Il sait que ce désir est synonyme d'une violence qui contredit l'exigence de souveraineté esthétique. En effet, il est amoureux de Sarah mais cette dernière appartient à Boromé. Il n'est pas encore au stade du cholérique ³⁴⁶, qui,

³⁴³ Jacques Chabot, *Giono, L'humeur belle, op.cit.*, p.157

³⁴⁴ C'est le personnage de Sarah qui préfère le plus le mensonge de l'art à la triste vérité du monde. Son discours a une tonalité nietzschéenne puisqu'elle préfère les apparences à la vérité « *Pour moi mon Jean, (...) J'aimerais mieux le mensonge que toute la vérité réunie* » *Batailles dans la Montagne, op.cit.*, p.1070

³⁴⁵ *Ibid.*, p.1070

³⁴⁶ Dans *le Hussard sur le Toit*, le cholérique est la figure de la souveraineté esthétique qui se libère de toutes les entraves, fussent-elles de l'amour : « *A ce moment-là (celui ou le cholérique suit son idée), rien ne compte*

amoureux de lui-même, se défait de tout désir de possession, si ce n'est celui en rapport avec la possession de soi :

« Mais ce que je voudrais, c'est que les autres soient à moi »³⁴⁷

Saint Jean est conscient que les exigences de l'art nécessitent la rupture avec toute forme d'altérité qui risque de nuire au cheminement vers l'être idéal en la personne du poète souverain. Ce cheminement est beaucoup plus important que l'amour. Le sursaut d'orgueil est l'expression de ce « devenir » poète qui renvoie à la forclusion du moi, là où l'imagination créatrice se transforme en une patrie qui accueille le moi artiste et le protège contre les agressions de l'altérité. C'est la raison pour laquelle Saint Jean demande à Marie de laisser tomber toute relation amoureuse, puisqu'elle a été sans accompagnateur dans sa quête du moi idéal :

« Si vous avez un amoureux en bas (...) vous pouvez lui dire qu'il en cherche une autre, ça « le pouillant » ne supporte pas les caresses »³⁴⁸

Le pouillant est la marque laissée par la dynamite sur le corps de Saint Jean. Car, pour la maintenir à une température qui l'empêcherait d'exploser, Saint Jean était obligé de la maintenir contre la peau. Or, ce pouillant symbolise, comme nous le verrons le désir de l'œuvre. Giono reste fidèle à son esthétique qui voudrait que l'art soit cette alchimie qui transforme la souffrance et le mal en beauté. A la suite de cette expérience, il prend conscience du changement qui a affecté sa personnalité : *« Je ne suis plus le même »*.³⁴⁹ Nous assistons à la naissance d'un moi qui est le fruit du cheminement du personnage vers les

plus que le sursaut d'orgueil, tout éclate : famille et patrie. Tristan s'est bouté le feu à lui-même, il pète littéralement dans sa peau, et sa Juliette aussi, et Antoine et Cléopâtre, et tout le Saint frusquin. Chacun pour soi. Je t'aime et tu m'aimes, c'est bien beau mais, qui me donnera les raisons de persister dans ces compromis, ces demi-mesures et ces petites morts puisque des abîmes de mon foie émergent les meilleurs raisons du monde pour devenir », p.475

³⁴⁷ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1178

³⁴⁸ *Ibid.*, p.1176

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 1177. Il est question ici du moi de l'introspection, ce dernier est à comprendre comme un « effort pour ressaisir l'ego de l'ego Cogito dans le miroir de ses objets, de ses œuvres et de ses actes », Paul Ricœur, *De l'interprétation*, Essais sur Freud, Paris, Le seuil, 1965, p.53

univers de l'intériorité. Ce moi est le fruit, à la fois, de l'expérience de la mort et de la réflexion. Mais il est aussi le fruit d'une vie inspectée, reformulée à travers les vertus de la narration. Cela advient lorsque Saint Jean rencontre Sarah et lui raconte l'essentiel de sa vie. Cela peut correspondre à ce que Paul Ricœur entend par l'identité narrative. Celle-ci se réalise à la suite de ce que Ricœur opère entre l'identité idem (qui ignore le changement) et l'identité du soi, ou identité ipse qui implique le changement dans la cohésion d'une vie.³⁵⁰ L'identité narrative se confond ainsi avec le récit d'une vie. Elle est à entendre comme une identité non pas statique mais dynamique. Dès lors, la personne est comprise comme personnage d'un récit dont l'identité est construite par le récit de la vie. Le récit de vie permet à Saint Jean de se défaire d'une identité factice et d'accéder à un moi authentique dans la contemplation esthétique du monde. Il faut préciser que ce devenir ne dépend que partiellement de la volonté :

« Il n'est pas question de vouloir... C'est comme si tu ne voulais pas être ce que tu es (...). Tu seras toujours paisiblement ce que tu es. Paisiblement, je veux dire, ça fera son affaire sans t'écouter ni de savoir de quoi tu as envie, et même en t'écorchant paisiblement le ventre à coups de griffes »³⁵¹

Le moi artiste est le résultat d'un devenir qui échappe à la volonté. Il est la conséquence des multiples expériences vécues par le personnage dans son rapport à l'altérité qu'elle soit sociale, affective ou politique. Il est séparation avec la vie factice embourbée dans la pensée du « on » et qui est toujours en mouvement afin de se distraire de son insignifiance.³⁵² De là, naît cette inquiétude dont parle Giono :

³⁵⁰ Voir Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Tome 3, Paris, Le Seuil, 1985, de la page 439 à la page 443.

³⁵¹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1174

³⁵² Voir à ce propos Pascal et sa théorie du divertissement : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne pas savoir demeurer au repos dans une chambre », *Pensées*, Larousse, 1983, p.47

*« La vie c'est l'inquiétude. Ce qui n'est pas inquiet c'est (...). Il s'arrêta (...) ça. Rien. A condition de ne pas bouger, d'être rien »*³⁵³

En vue d'éviter cette inquiétude, Saint Jean est tenté par le néant. Il faut dire que Giono est contemporain de ce vaste mouvement nihiliste qui affecta l'Europe au 20ème siècle. Nihilisme entendu comme l'expression d'un « non » quasi Nietzschéen proféré non seulement contre la civilisation moderne, mais à plus forte raison contre la civilisation comme telle. Ce phénomène a préparé l'émergence du Nazisme et du culte d'un chef hyperpuissant.³⁵⁴

A la domination, Saint Jean préfère l'art, étant donné qu'il ne peut en aucun cas faire abstraction de son corps. C'est là où opère cette savante alchimie qui transforme l'impureté en pureté et la souffrance en art. Cette leçon, Giono l'a apprise lorsqu'il assistait son père donnant des vers de terre pourris à son canard :

*« L'odeur de la mangeaille pourrie montait en deux ou trois grosses bulles et, tout aussitôt, éclatait la terrible chanson roulante de l'oiseau »*³⁵⁵

L'instinct est doublement le fils de la finitude humaine mais aussi l'origine de ses réalisations les plus sublimes, en l'occurrence les œuvres d'art. Mais pour ce, il faut que l'instinct mûrisse en ne s'appuyant que sur lui-même. Il est essentiel, comme le dit Jean François Durand, de passer de « *l'esthétique de la main à celle de l'œil* ». ³⁵⁶

Saint Jean est le premier personnage de Giono qui parvient à transcender le désir de domination et le sublime en œuvre. Dans les premiers romans de Giono,

³⁵³ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1097.

³⁵⁴ Voir à ce propos Leo Strauss, *Nihilisme et Politique*, Rivages, 2004. Il faut dire que de *Batailles dans la Montagne*, Saint Jean emprunte la figure du « héros solitaire sinon leader dont la grandeur négativement sublime » forcera, on le devine, les autres à l'admiration, à la soumission à l'égard de son pouvoir factice mais du pouvoir d'unheimlichkeit qu'il porte en lui, y ployant le monde et les êtres » Cité par Jean François Durand , *Giono, entre Romantisme et Modernité*, op, cit.p.357.Le commentaire de Jean François Durand trouve un écho significatif dans *Batailles dans la Montagne*, lorsque Boromé s'adresse en ces termes à Saint Jean : « *Alors passe sur tout, n'écoute rien(...) Ecrase tout le monde, fais-le !* »p.1077

³⁵⁵ Jean Giono, *Jean Le Bleu*, op.cit., p.65

³⁵⁶ Voir à ce propos l'analyse que fait l'auteur de *Deux Cavaliers de L'orage*, dans *Jean Giono entre Romantisme et Modernité*, op.cit., pp.354-365-366

il y a toujours un intercesseur qui aide le personnage à entrer en possession de l'objet de son désir.³⁵⁷ Dans ce roman-là, cet intercesseur disparaît, laissant le héros livré à lui-même et à son désir mordicant ; c'est la condition sine qua none pour accéder à la maîtrise et à la souveraineté esthétique qui se refuse à toute forme de violence.³⁵⁸

Saint Jean aurait pu enlever Sarah à Boromé, mais il a fait le choix de l'art comme forme de renoncement au désir, lorsque celui-ci n'est pas en rapport avec celui de l'œuvre. A la mélancolie qui naît de la perte, il oppose le sursaut d'orgueil qui lui ouvre les chemins vers l'œuvre à venir. L'art est une thérapie contre la mélancolie et le désir du suicide. C'est ainsi que Saint Jean refuse de soigner le pouillant :

« Non, je n'ai pas envie de mourir, (dit-il à Marie qui lui conseille de soigner cet eczéma né du contact avec la dynamite). Il me reste encore des endroits du corps où il peut me venir de cette fleur-là »³⁵⁹

Mais cette conception du pouvoir salvateur de l'art disparaîtra à partir d'*Un Roi sans Divertissement*, pace que ce roman constitue un infléchissement notable dans l'esthétique de Giono. Avec *Batailles dans la Montagne*, l'auteur aura épuisé les ressources du Romantisme de la métaphore.³⁶⁰ Des raisons aussi bien personnelles qu'historiques sont à la base de ce revirement. Il y a en premier lieu la curée menée par les intellectuels français contre le pacifisme gionien qui a été associé à un soutien au Maréchal Pétain. Mais il y a surtout le cataclysme de la deuxième guerre mondiale qui fut pour Giono le symbole du basculement de l'homme dans une ère de barbarie. C'est donc à partir de ce

³⁵⁷ Voir la troisième partie de notre thèse consacrée à l'analyse du sublime de l'amour.

³⁵⁸ De l'avis de Giono, l'intercesseur n'est qu'un impertinent qui « empêche (le poète) de suivre son idée », *Le Hussard sur le Toit*, op.cit., p.766

³⁵⁹ Jean Giono, *Batailles dans la Montagne*, op.cit., p.1186

³⁶⁰ Nous renvoyons à l'introduction de *Jean Giono entre Romantisme et Modernité*, Jean François Durand y évoque trois moments qui ont fondé l'esthétique de Giono, dans sa volonté de réenchanter le monde : un premier où il expérimentera le mythe comme réponse au mal du siècle ; de *Naissance de l'Odyssée à Regain*. Un second où la théorie des correspondances lui sert de moyen pour renouer avec l'unité entre l'homme et le cosmos : du *Champ du Monde* à *Batailles dans la Montagne*. Ne lui reste ensuite que l'ironie en tant que forme de résistance à une modernité désenchanteresse.

moment-là que le sentiment de désenchantement du monde va peser de tout son poids sur l'imagination créatrice de Giono. *Un Roi sans Divertissement* est un roman qui rompt avec l'optimisme gionien et constitue une analyse froide des puissances dés-individuantes à l'œuvre dans l'espace-temps de la modernité.

2- Du tragique :

2-1-Un Roi sans Divertissement ou la vaine quête de la singularité

Dans *Un Roi sans Divertissement*, la nature perd ses qualités de mère nourricière avec laquelle le poète cherche à se mélanger. Nous ne sommes plus face à l'idée que les Grecs avaient du cosmos comme totalité belle, rationnelle et ordonnancée. Le mythe des correspondances s'effondre pour céder la place à une nature étrangère qui renvoie à l'homme l'image d'une condition créaturelle soumise à la fatalité tragique :

« Les forêts assises sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes, dans leur toilette sacerdotale, n'avaient plus bougé. Cette virtuosité de la beauté hypnotisait l'œil des serpents ou le sang des vies sauvages sur la neige. Et tout au long des routes qui descendaient ou montaient s'alignaient des érables ensanglantés comme des bouchers »³⁶¹

La nature est ainsi comparée à un théâtre tragique où se pratique un rituel sanguinaire dont les montagnes et les érables sont les officiants. La nature se transforme en une force maléfique qui hypnotise par sa beauté.

Un Roi sans Divertissement annonce cette tonalité tragique qui caractérise les chroniques romanesques et symbolise le profond bouleversement qui affecta l'imagination créatrice gionienne quant à l'idée qu'elle se faisait du rapport entre le macrocosme et le microcosme.

³⁶¹ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, Œuvres Romanesques complètes, Tome 5, Editions de la Pléiade, Gallimard, p.460

Le titre du roman s'avère pragmatique dans la mesure où il réfère à une pensée de Pascal.³⁶² Pascal est en effet un philosophe qui eut une grande influence sur l'œuvre de Giono. A côté de Machiavel,³⁶³ il constitue le représentant d'une sensibilité philosophique en rupture avec les conceptions optimistes sur la nature de l'homme que l'eudémonisme grecque a développé tout au long de l'Antiquité.³⁶⁴ Pascal part du fait que l'homme est frappé du sceau du péché originel. La chute fut une expérience traumatisante pour lui. Il a gardé, à la suite de la chute, un souvenir indélébile de la félicité dans laquelle il vivait auprès de Dieu. Et pour oublier cette perte, il cherche à se divertir pour se détourner de sa misère ontologique. De là, sa course effrénée pour accéder aux biens périssables : la grandeur, la renommée, la richesse, l'amour d'une femme, etc. Or, toutes les passions de l'homme ne peuvent pas combler le vide que la séparation avec Dieu a laissé en lui, car jamais le fini ne peut combler l'infini. Sans la Providence, l'homme est condamné à cette déficience ontologique qu'il ne peut combler que par la foi.

Tout en étant agnostique, Giono emprunte à Pascal sa théorie du divertissement pour rendre compte du profond sentiment de désenchantement qui affecte l'homme au sein de l'espace-temps de la modernité. C'est dans *Noé* qu'il se fait le perspicace analyste de ce phénomène :

« Epoque de prise de conscience de la solitude humaine ; de 1800 à 1900, les hommes ont fait l'apprentissage des temps modernes. Mais, par la force des choses, quand ils étaient devenus ouvriers qualifiés, ils mourraient ; et ils ont été remplacés par d'autres qui sont

³⁶² « La dignité royale n'est-elle pas assez grande elle-même, pour celui qui la possède, pour le rendre heureux par la seule vue de ce qu'il est (...). Qu'on laisse un roi tout seul sans aucune satisfaction des sens, sans aucun soi de l'esprit, sans compagnies, penser à lui tout à loisir, et l'on verra qu'un roi sans divertissement est un homme plein de misère ». Blaise Pascal, *Pensées*, Sellier, Fragment, p.169.

³⁶³ Voir en principe Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, Gallimard, 1989. Deux chapitres de cet ouvrage évoquent un Machiavel qui a pris acte du désenchantement qui affecte l'homme dans sa position à l'égard de l'action politique depuis la Renaissance.

³⁶⁴ Nous renvoyons au fameux « *Nul n'est méchant volontairement* » d'Aristote. L'Eudémonisme grec considère que l'homme est bon de nature. Il suffit qu'il accède au savoir philosophique pour faire de la pratique de la vertu une source de bonheur.

*maintenant obligés de se débrouiller dans les temps modernes avec des talents de société et de bricoleurs. Ce qui donne, j'en conviens, des résultats stupéfiants de super- concours Lépine, mais la grande machine continue à ne pas vouloir marcher »*³⁶⁵

Avec la modernité, l'homme perd la dimension de l'âme en tant que source de créativité. Il est voué à une « *solitude inféconde (qui est) le silence de l'âme par étouffement* ». ³⁶⁶ Nous sommes bien loin de la solitude féconde que Saint Jean a vécue dans les hauteurs de la montagne, et qui lui a permis d'accéder à la souveraineté esthétique.

Contre la solitude et l'ennui, l'homme ne peut avoir recours qu'à des expédients relevant de « *talents de société et de bricoleurs* », du moment que la modernité a tué en lui toute propension à l'art en tant que puissance susceptible de réenchanter le monde. L'homme gionien est de ce fait condamné à user de toutes les ressources dont il dispose dans le dessein de transcender l'ennui, sinon il se condamne au suicide :

« Personne n'accepte de gaité de cœur des conclusions qui vous suppriment. Il avait conclu, mais il cherchait quand même à vaincre le sort (...). Il allait à travers les champs pour se trouver au milieu de tout ce qui ne fait pas un plat » ³⁶⁷

Giono nous rappelle encore la condition désastreuse de l'homme acculé à vivre la platitude du monde sur les symboliques univers de la plaine. La prose du monde est synonyme de « *ces conclusions qui vous suppriment* ». Il n'en reste pas moins que la dimension tragique de Langlois, le héros *d'Un Roi sans Divertissement*, émane du fait qu'il a fait sienne cette solitude stérile qui le fait

³⁶⁵ Jean Giono, *Noé*, Œuvres Complètes, 5, Editions de la Pléiade, Gallimard, p.511. En *Noé*, la critique gionienne de la modernité économique rejoint celle de la condition de l'homme moderne aliéné et qui a perdu le sens des valeurs qualitatives dans sa quête de la richesse matérielle.

³⁶⁶ Jean Giono, *Les Vraies Richesses*, *op.cit.*, p.172

³⁶⁷ Jean Giono, *Noé*, *op.cit.*, p.624. A partir d'*Un Roi sans Divertissement*, Giono prend conscience de la naïveté du projet romantique qui croit en la possibilité de l'union entre le macrocosme et le microcosme : « *Autrefois, dès que j'étais seul, je rêvais à des napoléonades de passion. J'ai fait mon compte. Je suis naïf. J'ai appris à mes dépens qu'il ne faut pas prendre la volée pour le bond, et qu'il est indispensable, avant tout de dissimuler comme une maladie secrète, l'infernal besoin de croire* », *Noé*, *op.cit.*, p.705

basculer dans les univers tragiques de la rivalité mimétique et des violences inhérentes à la vie en société :

« Les hommes comme Langlois n'ont pas la terreur d'être solitaires. Ils ont ce que j'appelle un grand naturel. Il n'est pas question de savoir s'ils aiment ou s'ils ne peuvent pas supporter la solitude, la solitude est dans leur sang, comme dans le sang de tout le monde »³⁶⁸

D'autant plus que cette solitude se veut tout le contraire de cette condition essentielle à la créativité et que Giono appelle la solitude féconde. Dans l'espace-temps de la modernité, l'homme est renvoyé à une solitude stérile qui est significative de la viduité de l'âme. Une âme qui n'est que le résultat de la mélancolie ; ce mal du siècle qui met à rude épreuve l'homme moderne.³⁶⁹

L'homme se doit ainsi de lutter de tout son potentiel contre deux forces désenchanteresses : La viduité de l'âme et celle du monde. Dès lors, l'âme romantique, confrontée au désenchantement du monde, doit s'inventer une passion afin de meubler la viduité de l'âme :

« L'unique règle est de trouver un appétit »³⁷⁰

La recherche de l'appétit, associée à l'invention d'une passion, permet à l'homme, selon la philosophie gionienne, de transcender l'ennui. La passion permet à l'homme de se divertir de sa déficience ontologique. Le texte gionien prend ainsi une tonalité pascalienne qui voit en l'homme cet être misérable, en quête d'élans ludiques pour se divertir du désenchantement du monde et se protéger contre l'ennui. Et si dans *Que ma joie demeure*, la fête est le symbole de l'accession à la communauté des poètes libres et souverains, comme ce fut le

³⁶⁸ Le besoin de croire devient une forme d'héroïsme car, comme le signale Marcel Gauchet :
« Nous sommes voués à vivre désormais à nu et dans l'angoisse, dans ce qui nous fut, plus ou moins épargné, depuis le début de l'aventure humaine par la grâce des dieux ». *Le Désenchantement du Monde, Une Histoire Politique de Religion*, Bibliothèque des sciences humaines, Gallimard, 1985, p.302

³⁶⁹ Freud fut très sensible à ce phénomène. Il dit à ce propos que « dans le deuil, le monde est devenu pauvre et vide ; dans la mélancolie, c'est le moi lui-même qui devient pauvre et vide », *Métapsychologie*, Folio, essais, 1986, p.150

³⁷⁰ Jean Giono, *Le Désastre de Pavie*, Journal, Poèmes, Essais, Editions de la Pléiade, Tome 8, Gallimard, p.909

cas *Dans Batailles dans la Montagne*, lorsque les habitants ont sacrifié le taureau pour marquer leur victoire sur les puissances démoniaques de la nature , à partir d'*Un Roi sans Divertissement*, la fête prendra les allures d'un cérémonial ritualisé dont la finalité est de détourner l'homme d'une misère ontologique à laquelle il réplique par la violence :

*« Un moment vient où il faut que l'esprit trouve son compte. Une des essences et non des moindres, de la fête est sa couleur. Il ne suffit pas de rompre des lances, d'abattre des quilles, il faut le faire : en pourpre, en vert, en or et en beau ténébreux avec des plumes, des scintillements, des devises, et se donner ainsi le loisir de toucher (pour soi-même), aux frontières de l'âme ou, tout au moins, de la sublimation »*³⁷¹

Cette vision festive est l'expression d'une réflexion désabusée sur la condition de l'homme dont Langlois est le représentant. Soumis à un hiver rigoureux où le manteau blanc de neige symbolise l'ennui, le héros d'*Un Roi sans Divertissement* tente de se divertir de la viduité de l'âme. Il achète alors une oie et demande à ce qu'on l'égorge. La propriétaire de l'oie croyait que l'achat s'est fait pour la consommation, alors que le dessein de Langlois était simplement de mettre un peu de sang rouge sur l'espace atone de la blancheur de la neige. Langlois est fasciné par la couleur du sang. Il indique sa prédisposition à la violence qu'il dirigera allégrement à l'encontre de MV et contre la Louve pour enfin se faire subir le même traitement en vue de se libérer d'un moi qui n'est pas prêt de supporter le silence du monde. Langlois n'a pas pu accéder à cette dimension de la souveraineté esthétique qui fut l'apanage de Saint Jean, vue que :

³⁷¹ *Ibid.*, p.904

« *La générosité, la grandeur, la bonté, la piété sans bigoterie, le romanesque et, en général, le mouvement gratuit, sont l'apanage des hommes en plein air* »³⁷²

Nous sommes bien loin de l'Angelo du *Hussard sur le Toit*, ce Don Quichotte des temps modernes qui, pour l'amour du « *mouvement gratuit* », signe, à l'aide de son coup d'épée, le meurtre d'un représentant de l'occupant autrichien. Par l'art de l'épée, l'escrime pour emprunter un terme anachronique, Angelo se singularise et fait partie de « *ces hommes en plein air* » qui sont le revers du bourgeois englué dans une vision utilitariste du monde. Dans *Le Désastre de Pavie*, Giono développe une philosophie de l'Histoire qui ancre le désenchantement du monde à la Renaissance, et particulièrement à la guerre qui opposa François I^{er} à Charles Quint. Ce dernier est le représentant de cette nouvelle humanité peu soucieuse du romanesque et de la grandeur car :

« *Il est bourgeois dans un monde chevaleresque. De là sa faiblesse ; il n'a pas d'arsenal bourgeois où puiser des armes bourgeoises, il est obligé de fabriquer sa propre artillerie budgétaire (...). Il déconcertera toujours le pauvre chevalier qui brandit son épée et attend qu'on lui oppose une épée, en lui opposant un emprunt en vers sois* »³⁷³

Charles Quint et Langlois ont ceci de commun, ils ne sont pas habilités à répondre par une posture aristocratique au désenchantement du monde. Ils sont le revers d'un Saint Jean qui, avare de lui-même, généreux avec autrui et préférant l'acte gratuit qui consiste à jouer avec la dynamite pour son propre plaisir ; ils ne peuvent accéder à « *cette extrême pointe de jouissance* »³⁷⁴ qui embrasse l'invention des univers de l'intériorité à même de faire accéder à la maîtrise de soi, et à la souveraineté esthétique. Charles et Langlois se battent contre l'ennui munis d'armes de bourgeois. Et au-delà de la critique du mode de

³⁷² Jean Giono, *ibid.*, p.911

³⁷³ *ibid.*, p.388

³⁷⁴ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, Notice de L'édition de la Pléiade, p.780

vie bourgeois, Giono stigmatise surtout l'incapacité de l'homme à s'inventer une passion qui puisse lui permettre de transcender l'ennui :

« Notre époque aide au divertissement avec une extraordinaire orthopédie ; de laquelle nous avons tant l'habitude d'être étayés, que nous ne comprenons plus avec nos sens les anciens problèmes de l'évasion »³⁷⁵

D'autant plus que Giono prendra acte, à partir d'*Un Roi sans Divertissement*, du désenchantement. La nature n'est plus source d'agrément ; elle n'a plus cet aspect démoniaque et surnaturel que les puissances du mythe lui octroyaient dans *Colline*. Elle ne fait plus référence à cet être vivant, plein de correspondances et doté de « répondances » avec l'homme, comme ce fut le cas dans *Colline*. Elle est simplement cet espace dévitalisé et atone que l'homme doit affronter sur le mode tragique, dans la mesure où elle se transforme en un espace hostile au réenchantement. La poésie, de par son absence, rend impossible cette entreprise qui consiste à déréaliser l'espace afin de le rendre habitable. Et c'est cette fable philosophique qu'illustre *Un Roi sans Divertissement*.

2-2-Du tragique de la nature dans *Un Roi sans divertissement* :

L'espace où évolue *Un Roi sans Divertissement* se présente comme un environnement propice à l'ennui :

« Chichiliane (est) un pays à vingt et un kilomètres d'ici, en route torse, au fond d'un vallon haut. On n'y va pas, on va ailleurs (...) mais on ne va pas à Chichiliane (...), on irait, on y ferait quoi ? Rien. C'est comme ici »³⁷⁶

En essayant de brouiller tous les repères temporels, Giono signale que la condition des hommes à Chichiliane est celle de l'homme en général, depuis la

³⁷⁵ *Ibid.*, p.903

³⁷⁶ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.465

nuits des temps. La nature a toujours été, et continue d'être, à ses yeux, une menace terrible, des plus alarmantes. De là, sa propension à se terrer au fond des cavernes :

« Ces cavernes où l'on se sent parfaitement à l'abri ; non pas ces murs droits, ces angles comme là-haut qui font carton (...) qui font 1843, modernes ; pendant que, dehors, dans les temps qui ne sont pas modernes, mais éternels, rôdent les menaces éternelles »³⁷⁷

C'est ainsi que Giono plonge ses personnages dans des univers mythiques, où l'homme vit dans une éternité faite de peur et de violence. Il est ainsi face à la dimension maléfique de la nature qui ne peut susciter en lui que la propension à la violence en tant que réponse au mystère :

« Aux nuages d'Octobre déjà noirs, se sont ajoutés les nuages de Novembre encore plus noirs....la lumière a été verte, puis boyaux de lièvre, puis noire avec cette particularité que, malgré ce noir, elle a des ombres d'un pourpre profond »³⁷⁸

Giono se fait un peu le peintre de ce théâtre antique de la cruauté où l'homme se doit d'affronter les puissances maléfiques qui ont les apparences d'un monde visiblement indifférent aux hommes. Dans l'usage d'une palette de couleurs assombries et très pauvres où dominent le noir et le gris comme représentation d'un monde à la dérive, désenchanté et propice à l'ennui, l'auteur nous entretient de la tragique condition humaine, pour pasticher Arendt. Et c'est la lumière qui préside à cette danse macabre de l'homme exposé à la viduité de l'âme. La couleur pourpre annonce le cataclysme ; les nuages traversés ici et là d'une lumière pâle provenant d'un soleil obscur, plongent les hommes dans un monde atone et silencieux où le néant les guette :

³⁷⁷ *Ibid.*, p.467

³⁷⁸ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.458

« *A midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruit, plus rien* »³⁷⁹

Aux prises avec ces démesures du néant, complices d'une nature qui se plaît à s'opposer à l'homme, ce dernier ne peut répondre que par le fer. La peur et le désir de comprendre le précipitent dans l'ouvrage du tragique, comme nous l'avons aussi bien identifié dans *Colline* et *Batailles dans la Montagne*. Dans un monde régi par la rivalité mimétique, la violence devient une réplique inconsciente à une déité maléfique qui se pare des couleurs du pourpre pour engloutir la communauté dans la crise sacrificielle. La nature prend dès lors les dimensions d'« *une entité hallucinatoire et d'un mélange informe et monstrueux* »³⁸⁰ :

« *Des fumées lourdes coulent le long des toits et emmantèlent les maisons, l'ombre des fenêtres ; le papillonnement de la neige qui tombe l'éclaircit et la rend d'un rose sang frais dans lequel on voit battre le métronome d'une main qui essuie le givre de la vitre, puis apparaît dans le carreau un visage émacié et cruel qui regarde* »³⁸¹

Ce jeu d'ombre et de lumière renvoie à la cruauté qui précède la crise sacrificielle. Au déchaînement de la nature, répond celle des hommes. En effet et comme le souligne René Girard, dès que l'homme est confronté au mystère, il a besoin des puissances rassurantes du mythe. Mais avant d'y parvenir, il fait l'expérience de la rivalité mimétique qui se transforme en crise sacrificielle débouchant sur le choix d'un bouc-émissaire, considéré comme responsable de la crise. Les vertus du mythe ont ceci de bénéfique, elles maintiennent la violence à une distance respectable. Selon René Girard, le rite, comme réactualisation du mythe, relève à la fois du « mimétique » et du « commémoratif », en ce sens qu'il sublime et esthétise la violence brute. Il est à la fois le complice et l'ennemi des propensions de l'homme à la brutalité. Le rite

³⁷⁹ *Ibid.*, p.459

³⁸⁰ René Girard, *La Violence et le Sacré*, *op.cit.*, p.223

³⁸¹ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, *op.cit.*, p.459

est « *une violence moindre faisant rempart à une violence pire* »³⁸². Le mythe édulcore la violence par les soins du cérémonial. Et c'est à cette dimension qu'*Un Roi sans Divertissement* a été le plus sensible :

*« Tous ces visages, qu'ils soient d'hommes, de femmes, même d'enfants, ont des barbes postiches faites de l'obscurité des pièces desquelles ils émergent (...). Ils ont tous l'air de prêtres d'une sorte de serpent à plume, même le curé catholique malgré l'aura pronobis gravé sur le linteau de la fenêtre »*³⁸³

La référence au culte de Quetzalcoatl, la divinité mexicaine « *Serpent à plume de Quetzalcoatl* » est très saillante. Les rituels propres à cette religion incluent le sacrifice de personnes humaines. Giono signifie par cette référence le climat d'ennui et la crise sacrificielle à laquelle consentira Langlois à travers le meurtre de M-V.

Toutes les descriptions que fait Giono de la nature anticipent la vague de violence à laquelle succombera la communauté de Chichiliane. L'acmé de la violence sera lors de la battue au loup. Un moment culminant qui marque l'apogée de la crise sacrificielle quand la communauté aura désigné son bouc-émissaire, à savoir la louve, à qui ils témoigneront d'un extrême déchaînement. Cet agir unanime et synchronisé préserve la communauté du chaos et empêche la dissolution de l'ordre symbolique, suite à la multiplication des doubles monstrueux. En fait, si nous segmentons *Un Roi sans Divertissement* en unités signifiantes, nous identifions facilement le contenu de trois fables qui renvoient toutes à l'émergence des doubles monstrueux et à la rivalité mimétique :

- Une première opposera Langlois à M-V et se terminera par l'assassinat de ce dernier.
- Une seconde qui opposera Langlois à la louve. A cette expédition punitive participent d'ailleurs tous les habitants de Chichiliane.

³⁸² René Girard, *La Violence et le sacré*, op.cit., p.149

³⁸³ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.459

- Une dernière où Langlois deviendra le double monstrueux de M-V. Car suite au meurtre de M-V, Langlois se rend à l'évidence que ce dernier est un être humain comme les autres. Il a une femme, des enfants et un logis. Et si M-V enlève des femmes et les offre en victimes expiatoires à un hôte de toute beauté, c'est pour se divertir. Langlois fait de même lorsqu'il tue M-V et la Louve. Convaincu de sa ressemblance avec M-V, Langlois se suicide pour mettre fin à l'engrenage de la violence.

Les meurtres de Langlois procèdent d'un rituel implacable constitué de trois coups de pistolet. Sauf que le rituel prive d'un savoir terrible renvoyant à « *la nudité insensée de la propre violence des hommes* »³⁸⁴, sagesse tragique à laquelle Giono consent lorsqu'il avance :

« *On croit se connaître (...), on ne se connaît pas (...), je veux dire se connaître soi-même* »³⁸⁵

Giono met ainsi le doigt sur ce fond archaïque de l'homme fait de violence et de désir. Et ce fond, seule l'œuvre artistique est à même de le rendre conscient, à travers une identité narrative qui inspecte et creuse les abîmes de l'âme. Le rituel en est incapable car son rôle consiste en le maintien des hommes dans la méconnaissance de leur penchant inné pour la violence :

« *Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remord* »³⁸⁶

A la violence des hommes répond celle d'une nature décrite sous les appareils d'une divinité sanguinaire qui, elle aussi participe à la battue au loup que Langlois s'est ingénié à préparer dans ses moindres détails. Ainsi, cet amphithéâtre de la violence que constitue la nature se retrouve :

³⁸⁴ René Girard, *La violence et le Sacré*, op.cit., pp.121-122

³⁸⁵ Notice d'*Un Roi sans Divertissement*, Editions la Pléiade, p.1302

³⁸⁶ *Ibid.*, p.673

« Dans ses armures et ses fanfreluches complètes de prêtre guerriers
qui fratriille des petites cervelles de bois sec (...). Ses arbres font
bruire inlassablement dans l'ombre de petites cervelles de bois
sec »³⁸⁷

C'est ainsi que les hommes basculent dans l'anonymat que procure l'exercice de la violence collective. Ils sont ainsi privés de toute forme de singularité. Giono ne peut s'empêcher à travers *Un Roi sans Divertissement*, de faire allusion à cette boucherie que constitua le deuxième conflit mondial. Le roman a été publié en 1947, deux ans après cette terrible crise sacrificielle. Cette guerre a été le symptôme de ce que Giono appela l'« *homo mechanicus* »³⁸⁸. Les hommes s'y sont abîmés dans la grande machine d'un monde régie par l'instinct. La sublimation est privée des pouvoirs d'individuation que procure le romanesque.³⁸⁹

Au cœur même de la crise sacrificielle, qu'elle relève de la guerre ou de la battue au loup, les chemins vers l'individualisme et le romanesque se ferment et renvoient l'homme à sa violence et ses instincts les plus archaïques. « *Nous sommes tous des assassins* », ³⁹⁰clame Giono. La violence est ainsi cette réponse au désenchantement du monde, là où le sens de la vie n'est plus donné, là où ce sens doit être arraché à la force du poignet. Ni les mythes, ni les idéologies ne servent à rien face au silence du monde. L'humanité devient ainsi « *la simple*

³⁸⁷ *Ibid.*, p.472-473

³⁸⁸ Voir à ce propos Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, *op.cit.*, p.181. Dans cet ouvrage constitué de plusieurs articles, Giono revisite les œuvres littéraires qui l'ont le plus influencé. Dans une très belle analyse de la guerre de Troie, il montre qu'Agamemnon n'a fait la guerre ni pour la dignité de son peuple ni pour la beauté d'Hélène, il l'a faite pour procurer à son armée le meilleur divertissement, en l'occurrence la guerre.

³⁸⁹ La Renaissance constitue le point d'inflexion de l'Histoire humaine où le romanesque devient impossible. Elle marque la victoire de Machiavel sur Don Quichotte et celle de Charles Quint sur François I : « *François est naturellement élégant d'esprit, de manières, prodigue de tout, de lui-même et des autres, poussé vers l'exagération et le sublime jusqu'au vice, par la constante familiarité avec la forme d'expression poétique (...). Il est dolent et passionné dans des situations qui s'accommodent seulement des froideurs du protocole (...). Il dépasse les actions que les esprits secs appellent romanesques* », *Le Désastre de Pavie*, *op.cit.*, p.924. Face à François I, campe cet exemple de « *l'homo mechanicus* » qu'est Charles Quint, trop porté sur le protocole qui est cette autre forme de *narcissisme*

³⁹⁰ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, *op.cit.*, p.1302

*réunion de gens qui (font) bouillir leur marmite par la violence et qui (s'occupent) plus de ce ménage que d'histoire ».*³⁹¹

C'est ainsi que Giono prend à contre-pied toute cette théorie du progrès, fruit des idéologies modernes, qui voudraient que l'homme soit perfectible à l'infini et qu'il puisse réaliser, de par sa seule rationalité, le paradis sur terre. Avec *Un Roi sans Divertissement*, Giono prend conscience de l'inanité des idéologies du progrès. Il a compris que, à la suite du savoir ironique de Machiavel, « *les pays de derrière l'air* » ne sont plus donnés, ils sont à conquérir. Le profond processus de désindividuation à l'œuvre dans la modernité transforme la prétention à l'individualisme en une chimère car :

*« De part et d'autre tout est identique, non seulement le désir, la violence et les défaites alternées, les exaltations et les dépressions (...). Quand il n'y a plus de différences, quand l'identité est presque parfaite, nous disons que les antagonistes sont devenus des doubles »*³⁹²

A travers *Un Roi sans Divertissement*, Giono perd toutes ses illusions sur la nature humaine. Il se transforme en un Pascal orphelin de Dieu. Car si pour Pascal l'homme est frappé d'une déficience ontologique qui est le fruit du péché originel, et qu'il ne peut transcender que par le recentrement du désir sur Dieu ; pour Giono, le malheur de l'homme provient de son incapacité d'investir les pays de derrière l'air, ceux de l'art, comme unique et ultime thérapie contre ses pulsions mortifères. La violence est surtout perçue en tant qu'expression d'une forme de déficience ontologique liée à l'incapacité de l'homme de se singulariser. Les pays de derrière l'air s'évanouissent au profit du mythique désir de l'homme de se fondre dans la foule, ce qui rend impossible toute prétention à l'art ; phénomène social qui renvoie l'homme à la solitude et à l'exil d'un monde qui n'est plus à sa mesure :

³⁹¹ *Ibid.*, p.1302

³⁹² René Girard, *La Violence et le Sacré*, op.cit., pp.220-221

« Il n'y a plus d'habitable, c'est-à-dire qu'il n'y a plus d'endroit où l'homme puisse imaginer un monde aux couleurs du paon, que le lit. Et encore, bien couvert et bien serrés à deux ou à trois, à quatre, des fois cinq. On n'imagine pas que ça puisse être encore aussi vastes, les corps »³⁹³

L'univers décrit par *Un Roi sans Divertissement* n'est pas propice à la rêverie, telle que l'entend Gaston Bachelard. Il ne permet que le rêve, dans le sens psychanalytique, et en tant que réparation des frustrations vécues pendant la vie diurne³⁹⁴. Dès lors s'évanouit cette possibilité de réenchantement du monde, auparavant dévolue à l'art, et comparable à l'image d'un paon qui roue. Le roman décrit le monde de l'homme des cavernes, là où l'être est dépourvu de singularité puisqu'il vit sous le règne de la horde sauvage. Ce type d'homme est plus gouverné par la peur que par le désir de la souveraineté esthétique. Et c'est de cet univers qu'émerge le personnage de M-V. Ce dernier s'est épris d'un hêtre dont la beauté est fabuleuse. Dès lors, il va enlever des femmes pour les lui offrir en victimes expiatoires. La beauté prend ainsi la forme d'un maléfique hypnotisant qui entraîne l'homme dans la violence. Dans ce sens, et chez Giono, MV ne fait pas exception, il est symptomatique d'une humanité qui subit de plein fouet le désenchantement du monde et qui use de toutes les ficelles, fussent-elles immorales, afin de transcender l'ennui qui l'étouffe :

« C'est par délicatesse, on l'a considéré comme un malade, un fou. On s'arrange pour que ça ne fasse pas date. On est assez sûr de soi pour savoir qu'on ne va pas mettre du jour au lendemain à arrêter les cars sur les routes, mais on est jamais sûr qu'à un moment ou un autre on ne sera pas poussé à quelques extravagances »³⁹⁵

³⁹³ Gaston Bachelard s'oppose à Freud lorsqu'il aborde l'image dans son rapport à la psyché : « *L'image poétique, apparaissant comme un nouvel être du langage, n'est en rien comparable, suivant le monde d'une métaphore commune, à une soupape qui s'ouvrirait pour dégager des instincts refoulés. L'image poétique éclaire d'une lumière la conscience, qu'il est bien vain de lui chercher des antécédents inconscients* », *La Poétique de L'Espace*, Presses Universitaires de France, 1968, p.11

³⁹⁴ Chez Freud, Le rêve est l'accomplissement déguisé d'un désir refoulé et réprimé.

³⁹⁵ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.458

Faire de MV un malade reviendrait à l'exclure de la communauté humaine et à en faire un bouc-émissaire ; alors que la violence relève, selon Giono, de la dimension ontologique de l'homme. Elle lui est consubstantielle et le pousse à ces extravagances qui ne lui permettent aucune maîtrise de lui-même :

« On se bat parce que la nature de l'homme est violente »³⁹⁶

Giono, et au niveau d'*Un Roi sans Divertissement*, a déjà conscience de la leçon pascalienne qui stipule que, sous l'effet de l'ennui, l'homme a besoin de se mouvoir pour se divertir de sa déficience ontologique. L'homme est ainsi acculé vers ces extravagances que constituent les passions. Or, la passion, fruit du désir, obéit aux règles du triangle du désir tel que le décrit René Girard. Nous ne sommes pas à l'origine de nos désirs. Ils nous sont indiqués par un modèle qui nous fascine. Et c'est la raison pour laquelle la communauté de Chichiliane ne veut pas que les agissements de MV fassent date. Il est ce modèle qui risque de faire des émules, surtout qu'à son image, toute la communauté subit les rigueurs d'un espace peu propice à susciter la paix, et beaucoup plus enclin à ces extravagances meurtrières que pratique MV. Ce dernier va susciter des émules au sein de la communauté, entre autres, Bergues et Langlois. Dès lors, la communauté se verra s'engloutir dans la contagion violente et subir cet emballement mimétique qui est le prélude à la crise sacrificielle. Accuser MV de folie délivre la communauté de sa culpabilité et la pousse à focaliser sa violence sur une personne unique, celle du bouc-émissaire. Sous l'effet de la crise sacrificielle, les hommes se transforment en barbares dépourvus de singularité. La communauté se massifie et observe d'énormes difficultés à générer des individualités. A la suite de la crise sacrificielle, Langlois et Bergues deviennent les doubles monstrueux de MV :

³⁹⁶ Jean Giono, *Le Désastre de Pavie*, op.cit., p.979

« Je n'oublie pas Bergues. Non qu'il soit très important, le pauvre, mais il est courageux et généreux, spontané ; lui n'est pas une victime. Il est un adversaire vaincu. C'est comme si Langlois avait disparu »³⁹⁷

Ce qui caractérise la communauté, au moment de la crise sacrificielle, c'est sa méconnaissance de la violence qui lui est immanente. Elle devrait accéder à une forme de catharsis à même de lui révéler sa véritable nature violente. La catharsis a pour fonction de

« Faire tomber le masque, elle découvre le mensonge, la veulerie, la bassesse, la tartufferie ; elle secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données claires des sens ; et révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre face au destin une attitude héroïque »³⁹⁸

De cette connaissance, seul le narrateur d'*Un Roi sans Divertissement* est le dépositaire. En effet, et à partir des chroniques romanesques, l'esthétique gionienne subit un infléchissement notoire. Giono a épuisé les ressources de son romantisme des correspondances. Il se réfugie dans le romantisme de l'ironie ; là où il prend ses distances à l'égard du social. Le roman devient autoréflexif là où les données de la fable sont souvent contredites par le regard lucide et ironique du narrateur. Ce dernier met la communauté face à cette vérité de laquelle elle s'entête à se détourner. C'est que « *le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau* »³⁹⁹ et que le sang de Marie Chazotte « *était, très beau. Parlons en peintre* »⁴⁰⁰

Le narrateur met en exergue la fascination qu'exerce le sang, et par là-même la violence, sur une humanité soumise aux puissances dévastatrices de l'ennui et qui trouve en l'exercice de la violence un divertissement de roi. La communauté n'est pas habilitée à reconnaître sa propre violence. Le rite la

³⁹⁷ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.465

³⁹⁸ Antonin Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Paris Gallimard, Coll. Idées, 1981, p.46

³⁹⁹ *Ibid.*, p.480

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p.480

réconforte dans sa méconnaissance. En ritualisant la violence, le mythe de l'esthétisme permet à l'homme d'éviter une violence plus grande qui risque de détruire l'ordre symbolique fondé par le mythe. D'ailleurs, Giono souligne :

« Il existe évidemment un système de référence comparable, par exemple, à la connaissance économique du monde et dans lequel le sang de Langlois et le sang de Bergues ont la même valeur que le sang de Marie Chazotte (...). Mais il existe (...) un autre système de référence dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzaloatl s'enfoncent logiquement dans les cœurs choisis. Nous en sommes avertis par la beauté. On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise de plumage de la pintade est inutile »⁴⁰¹

La valeur du sang est en fonction de l'usage qu'on en fait. Réduit à la dimension scientifique qui le réduit à un liquide vital, il perd de sa valeur et devient interchangeable, en somme une marchandise obéissant à la loi de l'offre et de la demande. Mais dès qu'il se pare des oripeaux de la sacralité, le sang de la victime expiatoire voit sa valeur augmenter de manière exponentielle, car le rite est friand de la valeur qualitative de la victime expiatoire offerte en l'honneur des dieux. Et cette vérité est pérenne et remonte aux origines du mythe, symbolisé par celui du Quetzacoatl.

Le rituel, tout en étant l'ennemi de la singularité que le mythe noie dans l'anonymat de la foule, permet de maintenir à distance les déferlements de la violence non ritualisée, du fait que cette dernière fait basculer la communauté dans la crise sacrificielle par le truchement de la multiplication des doubles monstrueux.

Dès lors, la communauté s'ingéniera à expulser en dehors d'elle-même cette violence non atténuée par le rituel. Bergues a été assassiné par MV. Il a été contaminé par la violence de ce dernier. De ce fait, la maison de Bergues devient

⁴⁰¹ Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.475

sacrée, autrement dit, elle représente un danger pour l'ordre symbolique. D'ailleurs, René Girard souligne que tout mélange entre le sacré et le profane est source de violence. Ainsi, les habitants de Chichiliane éviteront la maison de Bergues :

« On s'était même écarté de la maison de Bergues comme d'une maison de pestiféré. Elle bâillait à même la neige de la rue, de sa grande porte, grande ouverte que personne n'avait eu le courage de refermer et le ciel, au-dessus de toutes les têtes, paraissait plus noir que l'intérieur de cette maison »⁴⁰²

Or, la communauté continue à être sourde à cette maxime pascalienne qui voudrait que la violence soit naturelle à l'homme, vérité que le procureur, en véritable lecteur de Pascal, fait sienne :

« Méfiez-vous de la vérité (...). Elle est vraie pour tout le monde »⁴⁰³

Cette vérité est consécutive à la sortie de l'homme hors des univers enchanteurs du Moyen-âge. C'est ce que Giono appelle « *La sortie hors de Brocéliande* », fameuse forêt où vécut l'un des plus illustres représentants de l'esprit chevaleresque, le roi Arthur. Face au roi Artur, campe une humanité désindividuée et soumise à la puissance du mythe. Or, ce dernier a perdu de sa vitalité, suite au désenchantement du monde, et met l'homme face à sa propre violence ; laquelle atteint un tel degré de puissance qu'elle finit par dénaturer l'homme. C'est le cas de MV à propos duquel Frédéric dit :

« C'est enfantin, on ne s'abrite pas sous un arbre en temps d'orage. De dessous son hangar, Frédéric voyait pourtant cet homme dénaturé adossé contre le tronc du hêtre dans une attitude fort paisible, même abandonnée, dans une sorte de contentement manifeste »⁴⁰⁴

⁴⁰² *Ibid.*, p.475

⁴⁰³ *Ibid.*, p.475

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p.470

MV a fini par trouver un divertissement à sa mesure, celui qui consiste à enlever des femmes et les offrir à cette divinité que constitue le hêtre. Il répond ainsi à cette violence archaïque qui l'habite.⁴⁰⁵ Langlois, quant à lui, doit passer par un long processus de maturation spirituelle pour digérer la similitude de situation qui le relie à MV. Il se rend ainsi à l'évidence que ce dernier « *n'est peut-être pas un monstre* ». ⁴⁰⁶D'autant plus que la fragilité ontologique de l'homme s'en trouve accentuée devant une nature qui lui devient étrangère, pour ne pas dire ennemie. Nous sommes bien loin de l'idée de nature comme matrice des métaphores, comme ce fut le cas dans *Que ma Joie Demeure*. Le style de Giono se dépouille de son lyrisme et devient elliptique comme en témoignent les propos du narrateur de *Les Grands Chemins* :

*« Il doit y avoir des champignons sous les mélèzes (...). Debout dans tout ça, il y a moi, un point c'est tout : le reste c'est de l'herbe, du rocher et le filet d'une eau qui doit être froide. La solitude de l'homme s'accroît face au silence de la nature et l'homme se retrouve tout seul face à la puissance écrasante de l'ennui »*⁴⁰⁷

Et c'est en prenant acte de la fatalité de l'ennui que Langlois comprend les extravagances de MV. Or, il ne parvient pas à transmuter le rouge du sang en métaphores. Il n'est pas maître d'une imagination qui puisse aller au-delà de la prison du monde. C'est pourquoi il usera des vertus du rituel pour atténuer la violence qui sourd au fond de lui-même. Il conçoit que pour empêcher MV de s'adonner à ses extravagances, il serait nécessaire de lui donner un spectacle divertissant qui le détournerait de la violence. Il demande alors au curé

⁴⁰⁵ La réponse au désenchantement du monde par la violence est présente tout au long de la production romanesque gionienne. Ainsi, le narrateur de *Les Grands Chemins* se trouvant réduit à l'inactivité à cause de la neige avance à ce propos :

« 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 (...), je n'ai de repos que lorsque je fends du bois à la hache. La relever au-dessus de la tête et l'abattre de toutes mes forces sur les bûches qui craquent et éclatent me fait du bien. Le cœur ouvert des bûches est beau à voir et c'est agréable de tripoter l'arête des éclats », Folio, Gallimard, 1951, p.108

⁴⁰⁶ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, *Ibid.*, p.485

⁴⁰⁷ Le narrateur de *Les Grands Chemins* en prend acte lorsqu'il avance : *« Il est difficile d'être un monde tout seul. Il y a des jours où j'y arrive. Ce soir, il me semble que je n'y arriverai plus jamais »*, *op.cit.*, p.59

d'organiser une messe d'envergure qui serait à même d'embellir ce monde atone et neigeux. A la fin de la messe, il s'adresse au curé en ces termes :

*« Nous sommes des hommes, vous et moi, poursuivit-il, nous n'avons pas à nous effrayer de mots, eh bien ! Mettons qu'il y ait trouvé ce soir un divertissement suffisant (...). Nous lui donnons déjà tous les deux, avec nos cierges, tout ce dont il a besoin. C'est drôle, hein, monsieur le curé. A quoi tient la vie... »*⁴⁰⁸

La communauté de Chichiliane est inconsciente du rôle régulateur de la violence que constitue le rituel. Sinon, elle dépasserait la tentation de la démesure en tant que réponse au désenchantement du monde. La violence appartient à tout le monde :

*« On se bat parce que la nature de l'homme est violente, que l'exercice de sa violence le distrait, mais on ne se hait pas »*⁴⁰⁹

Les hommes ne se haïssent pas eux-mêmes à partir du moment où ils pratiquent cette vertu astucieuse que leur procure le mythe. Ils sont dans la méconnaissance de leur propre violence car ils en rendent responsable une tierce personne, le bouc émissaire, en la personne de MV. Tout le monde éprouve de la fascination pour le sang. Pour Ravanel, *« le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau »*⁴¹⁰. Cette fascination pour la beauté maléfique du sang va faire basculer la communauté dans la violence réciproque. MV contamine tous les hommes. Bergues devient son second monstrueux. Frédéric 2 *« était devenu un renard »*,⁴¹¹ en poursuivant MV en vue de prendre connaissance du lieu où il habitait. C'est aussi le cas de Langlois quand il exécuta de deux coups de pistolet un ami proche.

⁴⁰⁸ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.486

⁴⁰⁹ Jean Giono, *le désastre de Pavie*, op.cit., p.997

⁴¹⁰ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.469

⁴¹¹ *Ibid.*, p.494

La communication bascule subséquemment dans la crise sacrificielle à la suite de la multiplication des doubles monstrueux⁴¹². Sur l'influence de Pascal, Giono développe la même théorie que celle de George Bataille qui oppose la perception religieuse du monde à celle qui prévaut au sein de l'institution militaire. En l'absence des univers de l'intériorité, l'homme rejette en dehors de lui tout ce qui l'agite et n'admet jamais le conflit intérieur. Alors que celui qui s'adonne à la pratique de ce gai savoir nietzschéen, admet le tragique de la condition humaine et reconnaît les forces contradictoires qui le fondent. Il sait qu'il est en proie à l'absurdité de la vie humaine, et à celle de la nature humaine. Il va même jusqu'à affirmer cette réalité⁴¹³. Langlois qui rebute face à ce gai savoir, préfère plutôt le mode de vie militaire qui s'est décidé à rejeter l'agressivité au dehors. Il fera preuve de cet esprit en abattant son prochain à coup de fusil, puis en organisant la battue à la louve qui illustre une stratégie pour le moins militaire. Cela constitue une forme de divertissement qui le détourne de cette violence qui sourd dans ses abîmes :

*« La guerre est un métier de seigneur (...), l'amour et la chasse aussi. C'est le divertissement de ceux qui n'ont pas d'autre métier pour se divertir »*⁴¹⁴

La battue à la louve est l'opportunité pour Langlois d'expérimenter les vertus rassérénantes du rituel comme moyen de transcender l'ennui et en tant que subterfuge qui lui permet de rejeter sa violence en dehors de lui-même. Cette violence est là, elle le pousse à agir ; mais le reste ne fait que l'atténuer, il

⁴¹² René Girard avance à ce propos : « Plus le rythme des représailles s'accélèrent, plus les coups se précipitent, plus il devient clair qu'il n'y a pas de différences entre ceux qui se les portent, alternativement(...).quand il n'y a plus du tout de différences, quand l'identité est enfin parfaite, nous disons que les antagonistes sont devenus des doubles », *La Violence et le Sacré, op.cit.*, p220-221. Cette conception de l'homme fait perdre à Giono ses illusions sur l'esprit chevaleresque qui fondait la veine romantique de son œuvre. Il prend conscience du parti lié qu'il y a entre la violence et le divertissement. La guerre qui mit aux prises Charles Quint et François 1 lui semble être une monstrueuse entreprise de divertissement : « Les armées étaient la simple réunion de gens qui faisaient bouillir leur marmite par la violence et qui s'occupaient plus de ce ménage que l'Histoire », in *Le Désastre de Pavie, op.cit.*, p.934

⁴¹³ Nous sommes redevables à Michel Heimonet, *De la Révolte à l'exercice*, Edition du Félin, Paris, 1991, p.18 et suivante où l'auteur part de l'œuvre de George Bataille pour expliciter ces deux postures.

⁴¹⁴ Jean Giono, *Le Désastre de Pavie, op.cit.*, p.921

ne l'annule pas. La battue à la louve se veut l'occasion pour toute la communauté d'expulser leur violence et de la focaliser sur la louve :

*« Pendant que ce car cornait, que les crécelles craquaient, qu'on guettait les buissons là-bas devant pour voir (...), nous nous regardions furtivement les uns les autres ; et si je ne sais pas de quelle qualité était mon regard, je sais de quelle qualité était le regard des autres posé sur moi. Oui, sur moi qui n'ai jamais fait de mal à personne »*⁴¹⁵

Le narrateur est conscient de ce fond de violence qui fait que les membres de la communauté perdent la maîtrise d'eux-mêmes. Ils sont dans la nécessité de focaliser cette violence sur les victimes expiatoires, en la personne de la louve. Sinon, ils dirigeraient leur agressivité les uns sur les autres, mettant ainsi en danger l'ordre symbolique qui fonde la communauté. Langlois en est conscient, c'est la raison pour laquelle il use d'un sens paranoïaque de l'organisation dans le dessein d'empêcher que la violence ne déborde en se détournant de la victime expiatrice :

*« Sans Langlois, quel beau massacre ! Au risque de nous fusiller les uns les autres »*⁴¹⁶

Le cérémonial occulte la violence originelle qui anime l'être de l'homme⁴¹⁷.

Pour accéder à cette vérité et pour démystifier sa propre violence, Langlois doit faire sa traversée du désert. Il doit affronter ses propres démons. Pour ce, il doit se départir de sa tendance à se divertir et à se détourner de cette vérité

⁴¹⁵ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.532. Sur les pouvoirs du rituel en tant que moyen de détourner la violence qui sourd en chaque homme, Giono, dit : « *Langlois lit beaucoup de cérémonial dans tout cela* », *ibid.*, p.537

⁴¹⁶ *Ibid.*, p.540

⁴¹⁷ Nous entendons par là, la dimension ontologique de l'homme. René Girard met en exergue ce fond maléfique de l'être humain qui est médiatisé par le rituel : « *en devenant mythico-rituelle, la violence se déplace vers l'extérieur et ce déplacement a, en lui-même, un caractère superficiel : il dissimule le lien de la violence originelle, protégeant de cette violence le groupe élémentaire au sein duquel la paix doit absolument régner* », *La violence et le Sacré*, op.cit., p.345

désolante qui nous pousse à nous rendre compte que la violence est en nous et qu'elle est bien là.

L'accession à la lucidité fait admettre à Langlois qu'il est le double monstrueux de MV et de la louve. Le premier tue pour offrir des femmes au hêtre, la louve tue pour se nourrir, alors que lui vit dans la fascination du sang. Cette dernière, il la partage avec la louve. Empêtré dans les rets de l'ennui, Langlois n'a d'autres choix que celui de saigner une oie afin de mettre un peu de rouge sur la blancheur de la neige : « *il l'a regardée saigner dans la neige. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie* »⁴¹⁸. Il ressemble en cela à la louve qui « *regarde le sang du chien sur la neige* »⁴¹⁹. C'est ainsi que Langlois échoue dans sa quête de la souveraineté esthétique, en ce sens qu'il ne parvient pas à transmuier le rouge de la passion en métaphore. Sa volonté de domination se retrouve face à un monde qui lui est soumis et qu'il enrégimente par le seul biais de la violence. De ce fait, il devient l'esclave de ses pulsions archaïques. Il est, à l'image de Thérèse dans *Les Ames fortes* qui se pliait à l'exercice de la violence :

« *J'étais heureux d'être un piège, d'avoir des dents capables de saigner, d'entendre couiner les lapins sans méfiance autour de moi...Je touchais du doigt l'important* »⁴²⁰

Les chroniques romanesques sont à considérer comme une remise en question de l'idée optimiste que Giono se faisait de l'homme avant la deuxième guerre mondiale. Ses lectures de Machiavel et de Pascal ont infléchi sa vision de l'homme vers une direction beaucoup plus pessimiste. L'homme est ainsi l'esclave d'un archaïsme qui le pousse à rechercher le plaisir que lui procure l'exercice de la violence. A ce niveau, il est soumis à la nécessité, ou ce que Giono appelle la mécanique du corps⁴²¹. Langlois n'accède pas à la vertu

⁴¹⁸ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, op.cit., p.605

⁴¹⁹ *Ibid.*, p.541

⁴²⁰ Jean Giono, *Les Ames Fortes*, Edition de la pléiade, Tome5, Gallimard, p.428

⁴²¹ Sur ce plan, antonin Artaud avance : « *La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience* », *Le Théâtre et son double*, op.cit., p.159

salvatrice de l'ironie que procure l'art. Ses impasses psychiques le poussent au suicide, car dès qu'il se rend compte qu'il n'est que le double monstrueux de MV, la vie lui devient insupportable. D'autant plus qu'il ne se prévaut d'aucune souveraineté esthétique à même de lui permettre de prendre cette hauteur qui lui permettrait de mieux se connaître et d'admettre le caractère tragique de la condition humaine ; car :

« En tant que phénomène esthétique, l'existence nous reste supportable et l'art nous donne les yeux, les mains, surtout la bonne conscience pour pouvoir faire par nous-même un tel phénomène. Il faut de temps en temps que nous reposions de nous-mêmes, en nous regardant de haut, avec le lointain de l'art pour rire ou pleurer sur nous »⁴²²

C'est ainsi que l'art, en tant que forme aristocratique de l'ironie, offre à l'homme l'occasion d'accéder à une sagesse qui le rend susceptible d'accepter sa condition tragique. Aussi la seule réponse au tragique serait une esthétique de l'œil qui se plaît à la froide analyse de l'âme humaine pour conjurer les violences qui y sourdent⁴²³.

L'art permet à l'homme de se jouer du monde et de le prendre au sérieux. Et c'est ainsi qu'il devient un divertissement de roi qui permet de supporter l'ennui et de mettre fin à la réciprocité violente. Et c'est au niveau de *Les Grands Chemins* que Giono explicite sa conception de l'art en tant que jeu et culte des apparences :

« Je suis désespéré d'avoir du bon sens ; mauvais outil pour le bonheur (...). Tout le plaisir est dans les fausses cartes (...), faire passer que deux et deux font cinq vous chatouille drôlement sous les bras ; et pour un moment ; quand on comprend qu'on a tous à fausser et que, ça vraiment, ça peut durer in aeternum. Pour celui qui a envie

⁴²² Nietzsche, F., *Le Gai savoir*, « Idées », Galimard, 1970, p.53

⁴²³ Nietzsche dit à ce propos : « *Ce qu'il faut apprendre des artistes. Quels moyens avons-nous de rendre les choses belles, attrayantes et désirables quand elles ne le sont pas ? [...]S'éloigner des choses au point d'en estomper maints détails, y ajouter beaucoup de regard* », *Ibid.*, p.147

d'être le premier moutardier du pape (...). C'est une ressource magnifique »⁴²⁴

Le jeu devient ainsi la seule réponse au désenchantement du monde. Et si pour Pascal, le seul moyen de parer à la déficience ontologique dont souffre l'homme à la suite de la chute, reste le recentrement du désir sur Dieu ; pour Giono, il n'y a d'issue que par le recentrement du désir sur l'art. Ce dernier a cette vertu transfigurante qui permet de supporter l'absurdité de la condition humaine⁴²⁵. Prisonnier du soleil noir de la mélancolie, Langlois est incapable de s'adonner à cette faculté ludique qui procure l'art. Il souffre de cette viduité de l'âme qui l'empêche de transmuier le rouge du sang en métaphore :

« Vous n'imaginez pas la mémoire qu'il faut pour arriver à vivre dans les étendues désertes et glacées »⁴²⁶

Il ne lui reste ainsi que le piètre divertissement que représente la fête en tant qu'ultime remède contre le désenchantement du monde. Madame Tim et Saucisse se sont faites les maîtresses de cérémonie d'une fête qui se voulait festive mais qui s'est transformée en une cérémonie sacrificielle qui s'apparente étrangement à la battue au loup. En effet, lorsque Madame Tim fait visiter à Langlois la belle chambre qu'il occupera pendant la fête qu'on a organisée en son honneur, Saucisse ne peut s'empêcher de pointer du doigt l'inanité de cette fête censée détourner Langlois du vide de l'âme :

« La chambre était immense et paisible (...), de lourds rideaux de lin gris bleutés entretenaient des lointains encore plus immenses et encore plus paisibles (...). Savez- vous l'impression que j'avais ? Il

⁴²⁴ Jean Giono, *Les Grands Chemins*, Edition de la Pléiade, Tome5, Gallimard, p.111

⁴²⁵ Giono explicite cette idée en avançant : « Quand on est bel et bien en présence du problème qui consiste à vivre (...). On s'aperçoit qu'on n'arrive pas à le passer sans détourner les choses de leur sens (...). Les arbres sont rouges, les truites font leur nid dans les buissons », *ibid.*, p.112

⁴²⁶ Jean Giono, *Un Roi sans Divertissement*, *op.cit.*, p.580

me semblait que Mme Tim, le procureur ou moi, nous donnions nos ordres avec un cor de chasse »⁴²⁷

Le décor comme vaste supercherie, ne peut procurer ni la paix, ni l'immensité géographique, car celles-ci s'originent toutes les deux dans l'âme et non dans le monde. Langlois a été dans l'incapacité de s'inventer une âme qui serait la source d'un monde intérieur qui se superposerait au monde prosaïque. Il n'a pas su renouer avec cette forêt de Brocéliande que l'ennui a englouti sous les décombres d'une vie vouée au ressentiment. L'amour de Delphine, appelée à la rescousse par Saucisse, a été incapable de lui ouvrir la voie vers la forêt enchantée :

« Mais tu sais bien que tout cela existe ; et tu sais bien aussi tout ce qui existe à l'intérieur du buste, à l'intérieur des hanches, cette forêt de Brocéliande là où saucisse n'a vu qu'une plantation des Eaux et Forêts »⁴²⁸

Et c'est à travers cette fable philosophique qu'est *Un Roi sans Divertissement* que Giono nous entretient du tragique de la condition humaine. Il nous montre que rien ne vaut les mondes de l'intériorité pour se guérir du mal du siècle. La nature, en tant que spectacle, perd dans ce roman ses attributs surnaturels qui permettent à l'homme de se divertir de ses enfers intérieurs. Ce roman constitue un infléchissement notoire dans l'esthétique de Giono ; car, et comme nous l'avons souligné au niveau de notre analyse de *Colline* et de *Batailles dans la Montagne*, la nature était perçue comme un temple vivant susceptible de susciter en l'homme le désir de renouer avec l'unité primitive entre l'humain et le naturel, à travers la perception des correspondances entre le macrocosme et le microcosme.

Dans *Colline*, la nature est déréalisée et magnifiée par le savoir métaphorique de Janet. Elle est certes une force terrible et fascinante, néanmoins

⁴²⁷ *Ibid.*, p.579

⁴²⁸ Jacques Chabot, *Noé, le Bateau-livre*, op.cit., p.112

elle permet encore à l'homme de se jouer des apparences afin d'en faire un habitat qui accueille l'homme et le protège contre la désolante expérience de l'ennui. Il est bien vrai que Gondran n'a pas pu profiter des pouvoirs enchanteurs de la parole enchanteresse de Janet. Il a préféré à cela le savoir conceptuel de Jaume. L'initiation à la poésie a avorté à cause du malencontre symbolique qui est advenu au moment de l'expérience du sublime, lorsque l'instituant symbolique fondé sur le concept a buté contre l'invention par Janet d'un nouveau regard porté sur la nature, et qui considère que cette dernière est une force vivante qui risque de se révolter contre l'homme. Le dieu Pan préside à l'invention romanesque dans *Colline*. Or cet échec ne met pas fin à la quête de la souveraineté esthétique. Giono reprend la quête au niveau de *Batailles dans la Montagne*, l'auteur y revisite le mythe biblique afin de mettre l'homme à une nature qui verse dans la démesure. Dans ce roman, c'est la perception religieuse du monde qui s'oppose à un savoir métaphorique qui se joue de la nature. Cette dernière, et malgré sa violence, permet à Saint Jean, d'accéder au moi artiste et de faire l'expérience de la souveraineté esthétique. L'expérience du sublime permet à Saint Jean de s'inventer une âme, pour enfin accéder aux univers de l'intériorité. Ce qui fait de l'art une thérapie contre l'ennui et permet au héros d'accéder à la souveraineté esthétique.

Toutefois, l'impact de la deuxième guerre mondiale sera responsable de l'infléchissement de l'imaginaire gionien vers un savoir de type tragique. A partir d'un *Roi sans Divertissement*, la nature devient atone et se refuse à toute communication avec l'homme. Elle est cet espace monochromatique et silencieux qui n'est d'aucun secours pour l'homme dans sa lutte contre le désenchantement. Elle laisse l'homme se débattre tout seul contre la viduité de l'âme. L'accès aux pays de derrière l'air devient impossible. Et au lieu d'une thérapie par l'art, l'homme se rabat sur les pouvoirs du mythe pour, à la fois, conjurer la violence qui lui est inhérente et établir un rapport ritualisé avec la nature. La quête de la souveraineté esthétique échoue car le personnage ne

parvient pas à interpréter le code secret des correspondances qui l'unissent à la nature. Il n'en reste pas moins que la nature n'est pas le seul écueil qui guette l'homme dans sa quête de la souveraineté esthétique. D'autres altérités l'interpellent pour éprouver sa volonté d'entrer en possession de ce savoir métaphorique qui le rend maître de lui-même. L'amour est ainsi cette expérience de l'altérité qui, comme nous aurons l'occasion de le voir, dépouille l'homme de la maîtrise qu'il a de lui-même. Et c'est du rapport à cette altérité que dépend l'accession à la souveraineté esthétique. Ce rapport est générateur de sublime lorsque le héros arrive à transmuier le désir en œuvre d'art. Il est source de tragique aussitôt que le héros persiste à vouloir entrer en possession de l'objet convoité. Et c'est ce que nous comptons analyser dans la troisième partie de notre travail.

Troisième partie : Du sublime du désir

Notre analyse de l'utopie politique de Giono nous a révélé l'importance du moment du sublime dans le cheminement de l'auteur vers une société idéale habitée par des artistes souverains. Nous entendons par le sublime, fidèle en cela à la lecture de Marc Richir, ce moment de la perte de tous les méta-garants sociaux, géographiques, politiques et métaphysiques. Cette perte, que nous développerons comme une perte ontologique, suscite chez le personnage gionien une terreur qui, si elle n'est pas surmontée, lui barre les chemins vers le savoir métaphorique.

Il doit dès lors faire le deuil du monde réconfortant de la discursivité rationnelle et se jeter à bras le corps dans cette terrible expérience qui le mènerait vers un savoir de lui-même et du monde qui est de l'ordre du métaphorique. Le personnage accèdera de cette manière, et dans un sens optatif, à ce que Giono définit comme « les pays de derrière l'air ». Ces lieux immatériels sont le fruit d'une perception esthétique du monde et d'une vérité inaccessible au concept. Et c'est Novalis qui exprime, sans équivoque, la supériorité du savoir métaphorique sur celui médiatisé par le concept lorsqu'il avance :

*« La réalité fondamentale est accessible uniquement à une extase qui échappe à la discursivité rationnelle puisque cette dernière présuppose toujours la dualité entre un sujet qui énonce et un objet sur lequel porte l'énonciation. Seule la création poétique a accès à une contemplation extatique dans laquelle le poète est à la fois sujet et objet, moi et monde »*⁴²⁹

En romantique convaincu, Giono croit que l'homme façonne l'univers grâce au langage et aux idées. Or Giono est agnostique⁴³⁰. Et si divinité il y a, cela ne serait que la vie. Celle-ci est dépourvue d'un sens intrinsèque. Ainsi, c'est à l'homme qu'incombe la responsabilité de le lui donner. Dès lors, par quel

⁴²⁹ Cité par Jean Marie Schaeffer, *L'Art de l'Age moderne*, essais, Gallimard, 1992, p.91

⁴³⁰ - Dans *Jean le Bleu*, Giono n'omet pas de rappeler son agnosticisme par ricochet, « le prêtre semblait bien petit pour bénir tout ça », *op.cit.*, p.554

moyen l'homme peut-il créer du sens ou de la signification et imprimer sa marque à l'univers ? La réponse gionienne est catégorique : l'art est le seul moyen à même de donner un sens à la vie et de justifier l'existence.

A partir de ce moment, l'homme doit se départir du savoir du concept pour accéder à ce que Novalis appelle « *l'auto-compréhension de l'être dans toute sa plénitude* »⁴³¹. L'activité fictionnalisante, dans sa visée de l'œuvre, devient le préalable à toute forme de quête se fixant comme finalité l'accession à un moi authentique. « *Le poète devient un vates, un prophète et la langue se révélant à travers sa voix par la même l'être profond des choses* »⁴³². De ce fait, l'œuvre, dans son cheminement, finit par se confondre avec le portrait de l'artiste car, comme le dit Giono lui-même, « *la pomme de Cézanne, c'est Cézanne* »⁴³³. L'œuvre devient aussitôt le témoignage de cette quête effrénée d'un soi authentique qui prendra, comme nous aurons l'occasion de le voir, la figure du tragique dans les chroniques romanesques de Giono.

Le personnage gionien se trouve face à l'indigence d'un savoir conceptuel incapable de dire l'authenticité de l'être, car le concept est l'expression de l'entendement associé à la raison, alors que le métaphorique résulte de l'heureuse rencontre entre la raison et l'imagination. En effet, le regard moderne porté sur les figures du monde est si froid et tellement posé qu'il ne voit dans les choses qu'une simple matière dénuée de mystère, ou dont le mystère est susceptible d'être éclairci, mis en lumière par les pouvoirs infailibles de l'intellect.

Or, ce n'est pas seulement la perception de la réalité qui en pâtit, mais aussi la reproduction de cette réalité en art. Ce que souligne admirablement V.

⁴³¹ - Cité par Jean Marie Schaeffer, *L'art de l'Age moderne*, op.cit., p.95

⁴³² - *Ibid.*, p.45. Bachelard considère aussi la parole poétique comme une sorte de « *métaphysique instantanée* », une parole où se concrétise le principe d'une « *simultanéité essentielle où l'être le plus dispersé, le plus désuni conquiert son unité* ». « *Instant poétique et instant métaphysique* » in *l'intuition de l'instant*, Paris, Stock, 1993/1931 pour la première édition/ p.104

⁴³³ Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, op.cit., p.5

Chlovski dans son *Art comme procédé*. De là l'importance et l'urgence d'un savoir médiatisé par l'imagination.

Mais chez Giono, il arrive à l'imagination de se laisser déborder par ce à quoi elle donne vie, comme nous le verrons au niveau de *Batailles dans la montagne*. C'est à ce moment qu'advient le moment du sublime, s'impose à l'imagination créatrice de Giono. Ce sublime est l'expérience des grandeurs infinies. Il est, et scelle, la rencontre de l'homme et de l'indicible, un moment où le besoin de poésie devient un impératif du fait que le concept, et partant même :

« La philosophie échoue dans sa tâche d'expliquer l'infini. C'est cet échec qui fait naître le besoin de poésie et de la présentation symbolique. Ce qui ne saurait être résumé dans un concept se laisse peut être présenté par une image »⁴³⁴

L'infini rebute la pensée du concept, car il échappe au règne des grandeurs mesurables. C'est ce que nous avons essayé de montrer en abordant le thème du sublime de la Nature à travers les œuvres de *Colline* et de *Batailles dans la montagne*. Dans *Colline*, c'est Janet le sorcier/ sourcier, qui met grâce à « *sa pute de langue* » le concept face à sa propre indigence, car en dépit de tout le savoir scientifique de Janet, Goudran n'arrive pas à comprendre le désordre que la parole poétique de Janet a pu instiller dans l'esprit des habitants du hameau, eux qui sont habitués à percevoir le monde à l'aune de la seule pensée scientifique et géométrique.

La poésie dérange en ce sens qu'elle introduit la dimension du sublime dans le vouloir humain de saisir le réel dans sa dimension poétique car comme le souligne Martin Heidegger :

« L'œuvre d'art est dépaysante. Plus purement l'œuvre se contient dans l'ouverture de l'étant qu'elle a ouvert elle-même, plus simplement elle nous dérange et nous pousse dans cette ouverture, et,

⁴³⁴ Jean-Marie Schaeffer, *L'art de l'Age moderne*, op.cit., p.135

en même temps, hors de l'ordinaire. Suivre ce dérangement signifie alors : transformer nos rapports ordinaires au monde et à la terre, contenir notre faire et notre évaluer, notre connaître et notre observer, courants et en une retenue qui permettent de séjourner dans la vérité advenant dans l'œuvre. Cette retenue dans le séjourner permet au crée d'être l'œuvre qu'il est⁴³⁵ »

Le caractère dépayçant de l'œuvre d'art réside dans sa capacité à déranger l'ordre du concept en ce sens qu'elle ouvre sur une autre réalité, celle produite par l'activité fictionalisante de l'artiste, celle qui transcende le savoir scientifique qui soumet toute chose à la pesée, à l'évaluation et à l'observation, n'en demeurant pas plus solvable, mais celle aussi qui est surtout hantée par la vérité sous-tendue par l'œuvre. Elle réussit ainsi à opérer la parfaite jonction entre l'artiste, la création de l'artiste et la vérité de l'artiste de même. Dans ce sens, l'œuvre devient l'expression de l'individualité et de la subjectivité de l'artiste. Elle est tout au plus, le véhicule d'une vérité autre que celle générée par le concept.⁴³⁶

Dans *Colline*, le savoir métaphorique de Janet dépayse. Il est ouverture sur cette vérité sous-tendue par l'œuvre d'art. Mais Goudran n'a pas pu résister à la terreur qui accompagne le moment du sublime. Par sa parole métaphorique, Janet a su donner de la colline une vérité de l'ordre du fantastique. Il a fait trébucher chez Goudran tous ses garants métaphysiques, métasociaux et métapsychiques. Goudran commence dès lors à percevoir derrière l'image rassurante du nuage une armée de lanciers qui risquent de l'attaquer. Ses yeux

⁴³⁵ Martin Heidegger, cité par Jean Marie Schaeffer, *L'art de l'Age moderne, op.cit.*, p.319

⁴³⁶ - Henri Bergson présente cette déchéance du langage conceptuel dans ces propos « *enfin, pour tout dire, nous ne voyons pas les choses ; nous nous bornons le plus souvent, à lire des étiquettes collées sur elles. Cette tendance, issue du besoin, s'est encore accentuée sous l'influence du langage [...] et ce ne sont pas seulement les objets extérieurs, ce sont aussi nos propres états d'âme qui se dérobent à nous dans ce qu'ils ont d'intime, de personnel, d'originellement vécu* » *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presse Universitaires de France, 1975/1940 pour la première édition. p.117

n'ont pas encore cette faculté et cette sagesse poétique de contempler le monde féerique créé par l'imagination de Janet⁴³⁷.

Parallèlement à ce dualisme qui s'instaure entre, d'une part, Janet et Goudran et de l'autre le littéral et le métaphorique, le moment du sublime est d'une importance capitale en ce sens qu'il met le personnage gionien face à ses désirs les plus refoulés. Ces désirs souvent meurtriers révèlent des passions tues ; des pathologies dangereuses. Elles donnent à s'inquiéter, elles appellent à l'apaisement, elles engendrent des retombées.

C'est dans *Que ma joie demeure* que Giono aborde de manière plus explicite cette dimension de l'être qui s'inscrit dès lors dans une perspective anthropologique. Bobi, personnage central de l'œuvre, et comme le mage romantique, se veut le prophète qui va sauver les habitants du plateau Grémone de cette étrange maladie qui les poussent en masse au suicide⁴³⁸. Bobi parviendra à réhabiliter chez eux le désir. Il réactivera leur sensualité longtemps inerte ; il s'évertuera à faire d'eux des poètes souverains, les individus d'une communauté. Croyant avoir mis sur pied son entreprise utopique, il organise une orgie, une fête religieuse aux accents dionysiaques pour célébrer la mort d'un règne, l'ancienne communauté de Grémone puis la naissance d'une nouvelle, soucieuse d'une contemplation désintéressée de la nature. Or, un personnage encombrant va s'inviter aussi à la fête dionysiaque : le désir⁴³⁹.

⁴³⁷ - Le dualisme qui s'instaure entre Janet et Goudran évoque en filigrane la lutte acharnée que se sont toujours livrés deux instances de l'aire grecque à savoir Apollon et Dionysos. Janet aux pouvoirs dionysiaques est de ceux, « *les philosophes proprement dits qui sont des hommes qui commandent et qui légifèrent : ils disent il en sera ainsi (...) leur connaissance est création, leur création est législation, leur volonté de vérité est volonté de puissance* » Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Thémis philosophie, PUF/ Presses universitaires de France 1998 p.91

⁴³⁸ - Dans *Que ma joie demeure*, Giono développe ce que la critique appelle Le mal du siècle, ce profond sentiment d'ennui qui affecte la France au 19ème siècle, à la suite de ce qui est plus connu sous le désenchantement du monde consécutif à l'esprit des Lumières. Baudelaire exprime si bien cette sensualité tragique : *O mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre*
Ce pays nous ennuie, O Mort ! Appareillons

Les fleurs du mal, Classique Français, Booking International, 1993, p.221

⁴³⁹ Nous entendons par désir la notion d'instinct ou de pulsion tel que la définit Patrick Wolting dans *Le Vocabulaire de Nietzsche*. « *l'instinct opposé à la raison et à la conscience, mais également à l'être et à toutes les figures de la fixité, l'instinct doit avant tout se comprendre comme un processus et non une instance*

Le désir trouble le bel ordonnancement de la fête susmentionnée. Mme Hélène déborde d'un désir lancinant à l'égard de Gourdan. Bobi est submergé par le corps plantureux de Joséphine. Même la vieille Marthe n'échappe pas à cette emprise :

« Marthe regarde la forêt. Le sang battait fort. Les battements des tambours de danse n'étaient plus cachés dans les arbres. Ils battaient leurs tambours à l'air libre⁴⁴⁰ »

L'imaginaire gionien tient en fait une position très mitigée et ambiguë vis-à-vis du désir. D'un côté, il le réhabilite parce qu'il est le préalable à tout accès ascensionnel et métaphorique. Le désir et la sensualité sont stigmatisés par le savoir conceptuel qui les considère comme source d'erreur. Et pour transcender ce savoir conceptuel, Giono réactive la sensualité chez ses personnages. Bobi réapprend aux habitants du plateau Grémone l'usage des sens et de la jouissance de leur présence au monde. Le corps est magnifié et témoigne d'une porosité sensuelle qui le fait communiquer avec les autres et avec la nature. Le couple sensualité/imagination inscrit l'homme dans l'ordre du cosmos. Sauf que Giono est sensible à l'ambivalence du désir. La sensualité a partie liée avec la sexualité. Et cette dernière est désir de possession⁴⁴¹. En cela elle ne peut générer que violence. L'œuvre de Giono est féconde de ces couples tragiques que le désir fait basculer dans les univers de la tragédie : Albin/Angèle dans *Un de Baumugne*, Le Besson/Gina 2 dans *Le Chant du monde*, La Contesse/ Murataure dans *l'Iris de Suse...*

Le désir, quand il est frustré et tu, génère deux formes de violence :

possédant quelque forme de stabilité que ce soit (...) tout instinct exprime une régulation organique caractérisée par sa puissance contraignante, tyrannique, c'est sur cet aspect que permet d'insister le terme de pulsion, triels, qui évoque la poussée » *Le Vocabulaire de Nietzsche, op.cit., p.86*

⁴⁴⁰ Jean Giono, *Que ma joie demeure*, édition de la pléiade 2, Gallimard, p.547

⁴⁴¹ -Nietzsche souligne à ce propos que « chaque instinct est un certain besoin de domination, chacun possède sa perspective qu'il voudrait imposer comme norme à tous les autres instincts » *Le Gai savoir*, fragment 11, *op.cit., p.164...*

Une violence que l'on dirige contre soi-même et qui s'apparente à la mélancolie, le chagrin d'amour, Albin se laisse prendre par la mort, le jeune « *Costelet se tira un coup de fusil dans la grange où il allait le soir, Germaine et lui* ⁴⁴² », lieu où fut consommée la chair auparavant. Le boulanger, attristé des agissements de sa femme « l'adultère » est « *trouvé pendu au premier tilleul de la route* ⁴⁴³ ».

Une violence que l'on dirige contre l'autre qui, généralement, a main mise sur l'objet du désir convoité. Entre le personnage et son rival va s'instaurer la rivalité mimétique qui génère la violence réciproque.

Dans l'œuvre de Giono, le désir doit être spiritualisé. L'amant doit se contenter, de manière désintéressée, du visage de l'être aimé. Le désir étant cette forme de sacré face à laquelle il faut se maintenir à distance respectueuse. Trop s'en approcher mène inéluctablement à la tragédie et à la violence qui en est le corollaire. Tel est le cas du personnage qui cherche à entrer en possession de l'être convoité, basculant irrémédiablement dans la rivalité mimétique. Trop s'en éloigner suscite la mélancolie et prive le personnage de la lumière qui émane de son être désiré. Ce profond chagrin débouche de sitôt sur le suicide chez Aurore dans *Que ma joie demeure*. Cette dernière, consciente de son incapacité à rivaliser avec le corps plantureux de Joséphine, préfère la mort plutôt que de voir Bobi appartenir à sa rivale. Chez Albin dans *Un de Baumugne*, l'éloignement engloutit le personnage dans une sorte d'aphasie qui est d'autant plus tragique qu'elle l'empêche de pratiquer son art musical : jouer de l'harmonica. Le désir est ainsi vécu dans l'imaginaire gionien sous la forme de la blessure. Lorsqu' Antonio s'est séparé de Clara, « *Clara se mit à lui faire mal à plein corps comme une large blessure* ⁴⁴⁴ ». Il est semblable à Albin lorsque l'objet de son désir est séquestré :

⁴⁴² Jean Giono, *Jean le bleu*, op.cit., p.546

⁴⁴³ - *Ibid.*, p.546.

⁴⁴⁴ - Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.372

« Je voyais sur sa figure les blessures de son mal. Ça lui avait mis comme un mors sur la bouche, un bon bridon, et ça le menait ou ça voulait, ça avait le coin de ses lèvres et ça se voyait bien⁴⁴⁵ »

Le désir est cet indicible, cet innommable qui entrave la verbalisation du mal. Il empêche le héros d'être maître de lui-même, alors que la maîtrise de soi-même est la condition sine qua non pour l'accession à la souveraineté esthétique chère à Giono. Le désir est l'expression d'un mal refoulé au plus profond de l'être et lorsque l'individu en fait l'expérience, il ne peut répondre au non-sens du monde que par la violence. Ainsi, à la terreur que suscite chez lui ce moment de sublime qui le transforme et le fait basculer dans un univers qui lui est étranger, il répond par un coup de terreur. Antonio formule la perte de Clara dans ce qui suit :

« Femme, on croit que ça peut suffire. Il fit lentement avec sa grande main gourde le geste de rafler une mouche. Voilà ce que ça fait. Plus bête qu'avant et moi aussi. On ne peut pas se faire comprendre des autres. Tu comprends ? Jamais rien, jamais rien de ce qu'on a, le meilleur, jamais tu le feras comprendre. Il n'y a pas de mots (...) ça devrait se respirer comme une odeur. Ah ! Foutre non ! Tu as beau avoir une femme et des enfants, tu es toujours seul. Le monde c'est rien : voilà (...) Bonté de dieu, dit-il, les dents serrées. J'ai envie de casser la gueule à quelqu'un⁴⁴⁶ ».

Le désir contrarié renvoie le personnage à cette déréluction tragique qui le condamne à l'incompréhension et à la solitude morale pesante. D'autant plus que cette solitude naît de l'incapacité qu'a le personnage d'exprimer ce qu'il

⁴⁴⁵ Jean Giono, *Un de Baumugne*, Editions de la Pleiade1, Gallimard, p.238. La notion du « ça » dont parle Giono est à prendre d'un point de vue psychanalytique. Le ça renvoie aux pulsions qui, quand elles sont refoulées, peuvent dégénérer en maladies psychiques. « La construction de notre moi marque donc la réussite d'un processus dont la mélancolie représente l'échec. Freud explique la culpabilité dépressive par un conflit entre le surmoi, instance morale qui est l'héritier des figures parentales idéalisées, et le moi qui régit la conscience au nom du principe de réalité » in Olivier Bouet, De la Maison Neuve, « Dépression et psychanalyse », [Http://www.Fondation Pierre Deniker Org](http://www.Fondation Pierre Deniker Org) ». Et Giono de renchérir. « Là-dedans, [avance l'un des personnages de *Jean le bleu*], ça n'est que désirs et jouissance. Là-dedans, ça n'est que de la mécanique pour nous lancer à la chasse du gibier de notre bouche et ... », *op.cit.*, p.505.

⁴⁴⁶ - Jean Giono, *Le Chant du monde*, *op.cit.*, p.362.

ressent. A l'image d'Albin, Antonio souffre d'aphasie étant incapable de dire l'innommable du désir alors que l'essence de la poésie est d'exprimer le monde et le sentiment. La gravité du tragique est accentuée lorsqu'il s'agit du poète qui est en cause, Giono surnomme Antonio « *Bouche d'or* ». Antonio, alias bouche d'or, redouble de bêtise avant d'avoir croisé Clara, avant d'avoir fait l'expérience du désir, lui qui avait la faculté de nommer les étoiles.

Sous l'impulsion du désir, le langage poétique se refuse. Dès lors, le héros bascule dans les univers du néant et contre cette absence, il répond par un excès de violence.

Aussi le désir fait-il naître chez le personnage gionien l'expérience du néant et de la solitude, du repli sur soi. Cette expérience, Saint Jean de *Batailles dans la montagne* l'a vécue de manière positive car il a su contenir son désir en le spiritualisant. Il a su faire de sa frustration en amour, une quête de nature ontologique, car :

« *L'œuvre d'art ne représente pas un étant, mais est la mise en œuvre de l'éclaircie de l'être* »⁴⁴⁷

Si Saint Jean parvient à se distinguer du Besson et d'Antonio à travers l'expérience de ce que nous avons appelé « le sublime de la nature », c'est essentiellement parce qu'il a su transmuier son désir en œuvre d'art et faire de son enfer personnel, un paradis artistique. Lui qui souffrait pourtant du même dépit amoureux, épris de Sarah qui lui est interdite. La transmutation du désir en œuvre d'art lui permet d'accéder à une forme de plénitude, à la puissance, à : « *Ce moi tout puissant, étranger à la castration de l'enfance* »⁴⁴⁸ dont se souvient Marc Richir. Son rival lui reconnaît ceci :

« *Tu marches précisément au milieu de tout ça, dit Barromé à Saint Jean, avec ta démarche de dynamiteur comme si tu jetais la dynamite*

⁴⁴⁷ Heidegger Martin, Cité par Jean Marie Schaefer, *L'Art de l'âge moderne*, op.cit., p.315.

⁴⁴⁸ Marc Richir, *Du sublime en politique*, op.cit., p.385.

*autour de toi, en faisant plier les genoux à tout, nature et campagne, comme si tu avais grandi à la grandeur des choses qu'on ne peut plus mesurer de haut en bas d'un seul coup d'œil. Tu fais plaisir à voir. Ce qu'on espérait, tu disais : le voilà, simplement et c'était là »*⁴⁴⁹

C'est de cette manière que Saint Jean fait l'expérience du sublime. Exposé à une situation relevant du sublime de la nature, là où la nature va se donner à voir dans le gigantisme et l'incommensurable, Saint Jean ne succombera pas à la terreur qui naît du sublime. Il grandira jusqu'à rivaliser avec les dimensions abyssales de la nature, « *tu avais grandi à la grandeur des choses* », ⁴⁵⁰ lui fait remarquer son ami. L'œuvre donne naissance à un personnage qui porte le sceau de la mégalomanie et du narcissisme. Il n'en demeure pas moins que la quête de la surhumanité qui anime le personnage gionien débouche sur le tragique comme le souligne, à juste titre, Paul Ricoeur :

*« La tragédie a bien pour thème l'action (...). Elle aussi est ainsi l'œuvre des agissants eux-mêmes et de leur individualité. Mais comme l'Antigone de Sophocle en témoigne, ces agissants sont au service de grandeurs spirituelles qui, non seulement les dépassent mais, à leur tour, fraient la voie à des énergies archaïques et mythiques qui sont aussi la source du malheur »*⁴⁵¹

Le personnage gionien agit, et par son agir, il vise ce que Giono comprend par la souveraineté esthétique, autrement dit un individualisme exacerbé qui, dans notre cas, va buter contre les puissances désindividuanes du désir.

Le désir n'est que cette part commune à tous les hommes. Elle est cette part animale à laquelle nous sommes condamnés à obéir. L'individualité n'advient qu'au prix de la transmutation du désir en œuvre d'art, pour ne pas dire sa négation. Ces pulsions renvoient l'homme à sa dimension d'être de nature, alors que le personnage se veut un être de culture habilité à se maîtriser par lui-même.

⁴⁴⁹ Jean Giono, *Bataille dans la Montagne*, op.cit., p.1178.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.1170

⁴⁵¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, p.285.

Dès lors, l'accès à la souveraineté esthétique prend la configuration d'un cheminement et se réalise dans l'épreuve. Ricœur affirme à ce propos que :

« La tragédie (...) touche à ce que, à la suite de Steiner, on peut appeler le fond agnostique de l'épreuve humaine, ou s'affrontent interminablement l'homme et la femme, la vieillesse et la jeunesse, les vivants et les morts, les hommes et le divin. La renaissance de soi est au prix d'un dur apprentissage acquis au cours d'un long voyage à travers ces conflits persistants⁴⁵² »

Ceci étant, l'accès à un soi authentique est ainsi médiatisé par le conflit, de là le rapport qui s'instaure dans l'œuvre de Giono entre la notion du sublime et celle du tragique.

Le cheminement vers le moi authentique est jonché d'écueils. Le personnage gionien y expérimente l'altérité sous toutes ses formes. Cette dernière lui barre les chemins vers l'art.

Notre intention, dans cette partie du travail, consiste à montrer comment le personnage Gionien gère l'altérité essentiellement lorsque celle-ci emprunte la figure de cet attrait à l'autre. Nous nous appuierons pour cela sur deux romans de Giono : *Le Chant du monde* et *Un de Baumugne*.

Les deux récits s'avèrent être l'expression de deux configurations de la terreur consécutives à cette forme de sublime qu'occasionne l'expérience amoureuse.

Ce sentiment attractif mène le personnage gionien à des démesures de violence inouïes qu'il dirige constamment contre celui qui le contrarie dans son désir de possession de l'être aimé, soit contre lui-même quand il ne peut pas se révolter contre son rival générant en sa personne un profond sentiment de mélancolie. Cette violence, qu'elle soit dirigée contre l'autre ou contre soi-

⁴⁵² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.285.

même, est l'expression manifeste d'une volonté d'individuation contrariée. Paul Ricœur souligne à juste titre :

*« La passion qui pousse chacun des deux protagonistes aux extrêmes plonge dans un fond ténébreux de motivations que nulle analyse de l'intention morale n'épuise : une théologie inavouable spéculativement de l'aveuglement divin se mêle de façon inextricable à la revendication non moins ambiguë que chacun élève, d'être l'auteur et le seul responsable de ses actes »*⁴⁵³

Et justement c'est à cette dimension du tragique qu'accède Amédée, ce personnage de *Un de Baumugne*, lorsqu'il entend analyser le conflit tragique qui met aux prises Albin l'amoureux et Clarius le père de l'objet de son amour :

*« Et pourtant cette histoire-là, c'était une chose écrite, il n'y avait pas à sortir de là, s'il [Clarius] avait bien raisonné son malheur, c'était lui qui se l'était fait ».*⁴⁵⁴

A travers Clarius, Giono professe une autre conception du tragique, celle qui rend le personnage tragique responsable de son malheur. Il est question d'un tragique de l'immanence par opposition à celui de la transcendance, là où le personnage justifie sa démesure par l'injustice des dieux.

Amédée prend ses distances avec le personnage tragique, celui qui s'attèle à ramener le personnage à la raison et à la mesure. Il va œuvrer pour la reconnaissance mutuelle entre les protagonistes. Car même après avoir enlevé Angèle contre la volonté de son père, Amédée va pousser Albin à se réconcilier avec Clarius, lui imposant de ce fait la reconnaissance de son rival, qui n'est autre qu'une reconnaissance de soi-même :

*« Réfléchis bien, si c'est pour mon estime que tu fais, marche devant, marche à Baumugne, tu en as assez fait. – Non c'est pour la mienne d'estime. »*⁴⁵⁵

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 252

⁴⁵⁴ Jean Giono, *Un de Baumugne*, op.cit., p.306

La figure de l'intercesseur, comme nous aurons l'occasion de le démontrer, qui met fin au conflit tragique va totalement disparaître dans les chroniques romanesques. Mais pour l'instant nous comptons analyser la dimension du sublime dans l'expérience amoureuse que Giono analyse dans le *Chant du monde*.

1. Sublime et paroxysmes de la violence dans *Le Chant du monde*.

Avant d'être le roman d'Antonio, le *Chant du monde* est d'abord, un fleuve qui en constitue la géographie et qui façonne son univers ; ce n'est pas sans raison que Giono choisit l'élément aquatique en tant que topos de son intrigue dans ce sens où :

« La mer et la forêt ont toujours été pour Giono, depuis le *Chant du monde* au moins, la même figure, précisément celle d'un espace où l'on risque de se perdre en cherchant son chemin dans les vagues. Disons un labyrinthe qu'il soit d'eau ou de bois, qu'importe ! Puisque les deux sont aussi bien l'un que l'autre des matières imaginaires féminines⁴⁵⁶ ».

Jacques Chabot n'a pas tort d'insister sur l'incertitude et le vague qui caractérisent la quête du héros Gionien. Le *Chant du monde* est certes un roman d'initiation qui permet au personnage d'entamer une quête initiatique dont la finalité est l'accès à un moi authentique et singulier. Il n'en demeure pas moins que cette quête effrénée peut aboutir, le cas échéant, à un personnage inachevé qui répond à l'énigme du moi par la violence. L'œuvre est féconde de ces personnages qui se divertissent de leur misère ontologique par l'exercice de la violence. Rappelons à titre indicatif Langlois d'*Un roi sans divertissement* qui pratique le meurtre pour transcender l'ennui. Sauf que, dans *Le Chant du monde*, c'est la passion amoureuse qui constitue l'épreuve la plus terrible dans le cheminement vers ce moi authentique et souverain que vise l'œuvre. De là,

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p.312.

⁴⁵⁶ Jacques Chabot, *Noé de Giono ou le bateau livre*, op.cit., p.224

l'importance du fleuve, car comme le souligne Jacques Chabot, L'eau est une matière féminine. *Le Chant du monde* est aussi le roman du Besson, le fils de Matelot, qui part du côté de Villevieille chercher ses troncs d'arbres. Il est bûcheron mais il tombe sous le charme de Gina qu'il ne peut recevoir chez lui vu que son oncle, le dynaste de Villevieille, s'oppose à cette union. Cela occasionnera une violence réciproque qui présidera aux rapports entre le Besson et Maudru. Au fil du récit, Giono s'ingénie à nous dépeindre un Besson encore prisonnier de sa chair et qui ne peut contenir son désir :

*« Il ne donnait pas l'impression de force noble comme Antonio. Non, il avait une carrure inconsciente. »*⁴⁵⁷

La comparaison entre Antonio et le Besson n'est pas fortuite étant donné que les deux vont faire l'expérience du sublime et de l'amour. Or, Antonio transmuera son désir en œuvre d'art alors que le Besson libèrera toute sa violence et son déchaînement. Il est comme du temps où Antonio n'était pas encore bouche d'or, prisonnier de la mécanique du corps :

*« De cette partie de sa chair d'où jaillissaient des ordres étranges. Ce qui le faisait à certains soirs abandonner ses filets, se jeter à l'eau (...) et aller s'amarrer près des villages aux abords des lavoirs. Il se cachait dans les roseaux, il se mettait à chanter de sa voix de bête »*⁴⁵⁸

Ivre de désir, Le Besson appelle de sa voix animale les femmes du village. Il est prisonnier de la mécanique de son corps et il ne peut s'en soustraire. Ce passage en question renseigne du point de vue gionien sur la question de la sexualité que l'auteur associe à la violence brute. Le Besson rappelle par ricochet la mexicaine de *Jean le Bleu* qui interpelle son amant en l'apostrophant

⁴⁵⁷ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.319.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p.320. Antonio est tout le contraire du Besson car il a su transmuier son désir en œuvre d'art, il a ainsi « le ventre et la poitrine pleines de souvenirs, de villages, de femmes et de terres », p.201. Les souvenirs lui permettent d'intérioriser l'objet de son désir. Il n'est plus une altérité qui risque de susciter la violence corrélative au désir de possession

par son fameux « *tapa me, tapa me* ». Le Besson s'apparente fort au Panturle de *Regain* qui trouve tout son plaisir à tripoter le sang des bêtes qu'il tue :

*« Mais, à l'aveugle, il a mis sa grande main dans le ventre de la bête et il a patrouillé dans le sang des choses molles, qui s'écrasaient contre ses doigts. C'était si bien qu'il en gémit »*⁴⁵⁹

Panturle jouit du contact avec le sang, lequel sang⁴⁶⁰ est une métaphore récurrente du désir dans l'œuvre de Giono. Et tout comme Panturle, le Besson demeure aveuglé par l'envie brute qu'il a du corps de Gina. L'ultime intérêt qu'il a nourri est le désir d'en faire possession :

*« Qu'est-ce que tu peux voir avec ces yeux- là ? lui dit Gina. Rien. De la chaire chaude ou tu as envie de mettre ta main. C'est tout...égoïste...tu me regardes, tu ne vois rien »*⁴⁶¹

Panturle devient ainsi cette figure du sacré qui, à défaut de se mélanger au monde des hommes, ne peut générer que la fureur et l'indifférenciation. Giono récupère en fait à son compte le thème des jumeaux chers aux mythologies. Il avance :

*« Dans une famille Matelot, les Bessons sont la marque des dieux...dans un couple de Bessons, un meurt, la force qu'ils avaient à deux, ce qu'ils étaient à deux dans le monde, tout se rapporte sur le vivant »*⁴⁶²

⁴⁵⁹ Jean Giono, *Regain*, œuvres romanesques complètes, Editions de la Pléiade, Gallimard.p.368.

⁴⁶⁰ Gilbert Durand établit le rapport du sang à la notion du désir qui semble être celle de Giono « *le sang est redoutable à la fois parce qu'il est maître de la vie et de la mort, mais aussi parce qu'en sa féminité, il est la première horloge humaine* », *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, Introduction à l'archéologie générale, 11^{ème} Edition, DUNOD, Paris, 1992, Bordas, Paris, 1969 pour la première édition, p.126

⁴⁶¹ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.314.

⁴⁶² *Ibid.*, p.291.

Le Besson, de nature sacrée, occasionne en se mélangeant avec le monde des hommes, des maladies et des catastrophes naturelles. Giono puise sans réserve dans la thèse de René Girard dans *la Violence et le Sacré*⁴⁶³, pour empreinter un terme anachronique.

Dans son essai, René Girard insiste sur la nature mimétique et contagieuse du désir. Ce dernier n'étant pas notre propre désir, nous est désigné sinon dicté par un tiers, généralement un rival. Cette influence réciproque déclenche le processus de rivalité mimétique qui fait basculer subséquemment les rivaux dans les paroxysmes du déchaînement de soi. Au zénith de cette épidémie communautaire, la rivalité peut affecter tous les membres de la communauté et les transformer en doubles monstrueux les uns aux autres, débouchant sur la crise sacrificielle. Les membres de la communauté craignent que l'ordre de la culture ne sombre sous l'effet de la violence réciproque, choisissent une victime expiatoire, une sorte d'offrande, qu'ils responsabilisent de leurs maux. L'arrivée du Besson coïncide exactement avec la prolifération d'une étrange maladie dans la communauté :

« Une mousse noire qui prenait tout le bas du ventre et qui avait des racines de fer. Elle mangeait la peau puis rentrait la bas dedans fouiller durement les tripes. Alors, les hommes mourraient en criant »

464

Néanmoins, et au-delà de la dimension maléfique du sacré qui est associé à la figure du Besson, l'œuvre de Giono interroge le rapport qui s'établit entre la passion amoureuse et la perte de la maîtrise de soi. Ce centre d'intérêt nous rappelle ces déferlantes de violence et d'excès qui caractérisent le théâtre tragique du 17^{ème} siècle. En succombant aux avances de la passion amoureuse, le personnage gionien perd la maîtrise de soi.

⁴⁶³ René Girard, *La Violence et le Sacré*, op.cit., Nous nous contentons de reprendre les lignes de force de l'ouvrage puisque nous pensons en avoir explicité la teneur dans notre travail sur « *Colline* », où Janet incarne la figure du sacré.

⁴⁶⁴ « *Le chant du Monde* », op.cit., p. 208

Dès lors, les chemins de la souveraineté esthétique ne sont plus perceptibles étant donné qu'il perd l'un de ses avoires psychiques des plus nécessaires, en l'occurrence son idéal du moi. Dans cette perspective, Bella Grunberger certifie qu'aimer revient à projeter son idéal du moi sur une tierce personne :

*« Mais en agissant ainsi, le sujet a provoqué en lui-même une scission, il s'est donné ainsi une instance qui a une belle carrière devant elle, car, entre autres, elle peut revêtir l'image de Dieu (...) le sujet laisse ainsi une partie de soi échapper à son contrôle et vivre désormais d'un seul souci, c'est de récupérer cet idéal narcissique perdu, en voulant se montrer méritant devant l'instance qui désormais détient son narcissisme projeté et le personnifie en ce faisant aimer par elle »*⁴⁶⁵

La perte de l'idéal du soi dont sont sujets le Besson et Gina, entre autres personnages, est cet idéal narcissique projeté qui leur fait perdre toute maîtrise d'eux-mêmes, demeurant esclaves de cette instance qui échappe à leur contrôle. L'amante ne se prive pas de rappeler au Besson pour le pousser au comble de la démesure :

*« Je veux qu'il [le Besson] soit ce qu'il s'est imaginé être et qu'il m'a fait croire »*⁴⁶⁶

Gina interpelle le Besson lui rappelant l'image idéale qu'il a donnée de lui-même. Il est bien en deçà de ce qu'il prétendait être. L'instance narcissique est tellement cruelle qu'elle en arrive au mépris du moi au sens où l'entend Freud :

« Et je lui ferai grâce, dit-elle de sa voix fatiguée, je lui ferai grâce des grands chemins, de la maison, de notre liberté dont il parlait, moi la prisonnière. Mais je ne peux pas lui faire grâce de ce qu'il est

⁴⁶⁵ Bella Grunberger, *Le Narcissisme, essai de psychanalyse*, Paris, Rivages et Payot, 2003, p.269.

⁴⁶⁶ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.289.

moins qu'il parlait, moins que ce qu'il dit, moins que ce que je croyais.

*Presque rien. Non ! Ça, je ne peux pas »*⁴⁶⁷

Le conflit qui met aux prises le Moi et son idéal narcissique anime la volonté du Besson à être à la hauteur de ce que son amante désire de lui. Ce dernier se verra entraîné dans ce que René Girard appelle le désir mimétique. Le désir ardent d'avoir main mise sur l'objet convoité n'est pas individuel. Il n'exprime pas sa subjectivité et ne correspond pas à son moi authentique. Cette appétence lui est dictée par son émule, autrement dit Maudru. Il deviendra son double étant donné que l'un et l'autre convoitent le même objet de désir : Gina² ; le premier avec l'intention fétiche de la kidnapper et le second pour lui assigner une place au sein de sa famille. L'intrigue basculera subséquemment dans une atmosphère tragique où l'être au monde de chaque protagoniste est singulièrement tributaire de la satisfaction de son désir. Aussi Gina participe-t-elle massivement à attiser les feux de la discorde tragique entre Maudru et le Besson. Elle interpelle son amant dans ces propos :

« Oh mon cheval

Est-ce que tu peux nager dans le sang

Fendre le sang comme une barque(...)

*Ecraser les hommes des fagots »*⁴⁶⁸

Face à lui, se dresse une force animale qui n'aspire qu'à la maîtrise. En Maudru, il y a une part d'animalité qui ne jure que par la force. Il est :

*« Le dompteur des bœufs (...). Il était fort, dirait-on, d'une force énorme entassée dans lui avec si peu d'ordre qu'il n'avait plus la figure d'un homme ».*⁴⁶⁹

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p.209

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p.209.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p.209

Adeptes de violence, Maudru a devant lui un adversaire plus coriace : le Besson :

« Dans sa bouche ronge le moindre mot sonnante comme la colère ⁴⁷⁰ »

Les deux rivaux participent davantage de l'animal⁴⁷¹, que de l'humain, un terrain d'entente est vaguement envisagé, leur confrontation ne peut dès lors déboucher que sur une situation propice à la rivalité mimétique et rend impossible toute reconnaissance de l'un par l'autre.

En effet, Paul Ricœur associe, non sans raison, le dépassement du dilemme tragique à la reconnaissance de l'autre et :

« La véritable réconciliation n'advient qu'à la fin de ce processus, à l'issue du conflit entre la conscience jugeant et l'homme agissant. Cette réconciliation repose sur un renoncement effectif de chaque partie à sa partialité et prend valeur d'un pardon ou chacun est véritablement reconnu par l'autre. Or, c'est précisément une telle réconciliation par renoncement, un tel pardon par reconnaissance, que la tragédie, du moins celle d'Antigone, est incapable de produire » ⁴⁷²

Dans l'œuvre de Giono, le moment du sublime a souvent partie liée avec le tragique. Le sublime en tant que possibilité d'ouverture sur un savoir de nature métaphorique suscite une halte de terreur à laquelle le personnage gionien réplique souvent par le fer, c'est-à-dire une violence terrible qu'il dirige sur lui-même prenant dans ce cas la figure de la mélancolie, soit contre son rival. Dans le cas second, le déchaînement naît de la confrontation à laquelle se livrent deux genres de souveraineté et qui n'ont aucune limite à leurs pouvoirs respectifs.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p.209

⁴⁷¹ Gilbert Durant accentue ce caractère dans ses propos : « l'animal est donc bien ce qui grouille, ce qui fuit et qu'on ne peut rattraper, mais aussi c'est ce qui dévore, ce qui ronge... », *Les structures Anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.96.

⁴⁷² Paul Ricœur, *Soi-même comme un autre*, op.cit., p.288.

Le besson est l'illustration d'une force brute qui ne répond à la contrainte que par une violence archaïque et démesurée. Il est :

« *Un de ces hommes qui gardent en eux, qui écoutent, qui regardent, qui ne disent pas non, mais qui pensent non et c'est non. Il a la force, il a la souplesse (...) alors contre quoi le Besson a-t-il peur ?* »⁴⁷³

Le mutisme du Besson avorte toute possibilité de dialogue avec Maudru. Les deux étant frustrés au même degré s'embrasent de violence et de colère mutuellement. Or, pour qu'il y ait possibilité de réconciliation, il faut qu'il y ait intervention d'un deus-ex-machina opérant dans la sagesse pratique pour éventuellement amener les protagonistes à la table du dialogue. Dans *Un de Baumugne*, si le conflit entre Albin et Clarius fut évité de justesse, c'est essentiellement grâce à Amédée. Dans le même roman, la violence du Besson est particulièrement archaïque et participe de sa part animale, en cela, il ne peut pas accéder à un savoir de type métaphorique qui lui permettrait de convertir sa violence en poésie. L'accès à la poésie vient interrompre le cycle infernal de la violence mimétique étant donné que l'art « *est une consolation qui nous permet de continuer de vivre* »⁴⁷⁴

Privé d'une vision artistique du monde, le Besson bascule irrémédiablement dans la violence mimétique, son désir, étant celui du neveu de Maudru, converge sur la même personne : Gina, et René Girard de souligner :

« *Une fois que ses besoins primordiaux sont satisfaits et parfois même avant, l'homme désire intensément, mais il ne sait pas exactement pourquoi, car c'est l'être qu'il désire, un être dont il se sent privé et dont quelqu'un d'autre paraît pourvu. Le sujet attend de cet autre qu'il lui dise ce qu'il faut désirer, pour acquérir cet être (...). Ce n'est*

⁴⁷³ *Op.cit.*, p.209. La description du Besson rappelle par ricochet celles qui désignent Dionysos dans son entêtement « *dans sa force et sa souplesse, la finalité du monde de l'art dionysiaque est le dévoilement de la vérité du sens tragique de l'existence (...) la bonne philosophie* », *L'esthétique de Nietzsche*, *op.cit.*, p.89

⁴⁷⁴ Jean Marie Schaeffer, *L'Art de l'Age moderne*, *op.cit.*, p.269

*pas par ses paroles, c'est par son propre désir que le modèle désigne
au sujet l'objet suprêmement désirable »*⁴⁷⁵

Le désir de l'objet devient ainsi synonyme de celui d'être.

A travers son désir, le personnage donne à voir un déficit ontologique qu'il ne peut ignorer, aussi la possession de l'objet convoité est-elle synonyme et promesse d'une complétude ontologique qu'on ne saurait ignorer. Et bien que le neveu de Maudru désigne au Besson l'objet de son désir, Gina, celle-ci n'est que le prétexte à la quête du moi. Et c'est par contre le savoir métaphorique d'Antonio, alias bouche d'or qui lui permet de se rendre à l'évidence que le désir n'est que vanité, bien que lui aussi ressente un profond attachement à Clara :

*« Femme on croit comme ça que ça peut faire (...) voilà ça fait plus
bête qu'avant (...) et moi aussi »*⁴⁷⁶

Le Chant du Monde permet à Giono d'orchestrer deux formes qui ressoudent le conflit amoureux. A travers l'opposition qu'il établit entre Antonio et le Besson, il met en exergue le potentiel que l'art a à métamorphoser les violences de la passion en métaphores. Antonio est d'abord le poète, rappelons-le. Il est celui qui nomme les étoiles, le bâtisseur des astres. Et c'est en étant pourvu de ce savoir métaphorique qu'il se rend à l'évidence et reconnaît l'inanité du désir, sa vanité de même.

De ce savoir métaphorique, le Besson est dépourvu. Du coup, Gina devient ainsi celle qui possède l'être du Besson, et la posséder équivaut à la pleine possession de la complétude ontologique, d'où le conflit qui met aux prises le neveu de Maudru et le Besson car :

*« A première vue, l'alternance paraît gouvernée par la possession
alternée de l'objet que les deux frères ennemis se disputent. Cet objet*

⁴⁷⁵ René Girard, *La violence et le sacré*, op.cit., p.217.

⁴⁷⁶ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.362

*paraît si important que le posséder et en être privé, tour à tour, équivaut à une inversion complète de statut, à un passage de l'être au non être »*⁴⁷⁷

La perte de l'objet résonne comme un néant de type ontologique. Elle ouvre sur la viduité de l'âme et est, dans le cas d'Antonio, la promesse d'un savoir autre sur soi et sur le monde. L'amour a cette particularité que d'être, chez Giono à la fois une expérience traumatisante qui symbolise la perte doublée d'un échec, et qui, chemin faisant, donne sur le moment du sublime. Ainsi, et au-delà de la terreur qu'occasionne ce dernier, il est le préalable à toute quête du moi artiste, car c'est grâce à lui que le personnage accède au savoir métaphorique, ce que Giono entend par « les pays de derrière l'air » :

*« C'est comme si on m'avait saigné, dit Antonio, de tout ce qui était mon plaisir. Je ne sais pas si c'est d'être loin de mon fleuve ou si c'est (...). Il s'arrête de rouler le manteau avec l'impression d'être entré dans un nouveau fleuve »*⁴⁷⁸

Sur les pages liminaires du roman, Giono met le lecteur face à un Antonio à la sensualité débridée et qui vit dans un rapport fusionnel avec le fleuve. Etre de nature, il ne fait qu'obéir à ses instincts les plus élémentaires. L'auteur le décrit coureur de jupons, convoitant les femmes et se livrant batailles à leurs époux. Et ce n'est que sa rencontre avec Clara qui transformera son rapport à l'altérité, surtout quand celle-ci emprunte la figure de l'amour. Le Besson, quant à lui, n'en n'est pas à ce stade, il est encore au niveau du désir copié sur celui de l'autre, du tiers et se voit basculer dans les paroxysmes de la violence. C'est en fait l'avènement de ce que Girard nomme « la crise sacrificielle », là où l'ordre symbolique est menacé de disparition et où les différences risquent de s'évanouir à la suite de la prolifération des doubles monstrueux. D'ailleurs,

⁴⁷⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, op.cit., p.218

⁴⁷⁸ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.362.

Toussaint, qui incarne cette figure de l'ascétisme chrétien, finit lui-même par s'identifier à la brute qu'est le Besson :

« J'ai mes raisons de croire toujours aux grandes choses. J'ai cru.

*Je ne m'en veux pas d'avoir cru. J'ai cru qu'un peu de moi, un peu de mon ancien désir, je le voyais un peu devant moi dans le corps de ton Besson »*⁴⁷⁹.

Toussaint est secrètement amoureux d'une femme à laquelle il ne parvient pas à déclarer sa flamme. Souffrant à l'ombre, il vit par procuration son désir en s'identifiant au besson. Toussaint découvre cependant que le besson est insensible aux épines du désir, une ataraxie qui se justifie par son renoncement à l'objet de son amour :

*« On ment à tout dans la vie, il n'y a qu'à la souffrance qu'on ne ment pas et tu sauras jamais souffrir toi »*⁴⁸⁰

L'ascétisme de Toussaint lui fait croire qu'il ne peut transcender les violences du désir que par la répression d'Eros. A l'appel du désir, il répond par le renoncement et va ainsi s'identifier à l'autre protagoniste de la tragédie à savoir le neveu de Maudru :

*« Oui, je regrette, poursuit-il. Il s'est mis à aimer cette fille lui, bien avant le Besson. Il avait vingt-cinq ans de plus qu'elle. Il en fait en lui-même ce que moi j'ai fait une fois dans un cas pareil. Lui vingt-cinq ans de plus, moi ma bosse. Ça le blessait plus que ton corps de fusil. Maintenant que je le sais, j'aurais voulu qu'il l'ait cette fille »*⁴⁸¹

La multiplication des doubles monstrueux ne s'arrête pas à ce niveau. Dans ce sens, Antonio aussi finira par s'identifier à Maudru alors qu'il compte pour son ennemi. A eux tous deux, ils partagent l'amertume consécutive à la perte de l'objet du désir :

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p.325

⁴⁸⁰ *Ibid.*, p.323.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p.325

« Antonio pense au gros homme amer et tendu qui parlait au bord de la fosse de Maudrerie. La nuit, le bruit du cyprès, et cette voix énorme qui venait au fond de l'ombre dire les gestes d'une femme qui porte les verres et la carafe....Il pensait à ce gros homme écœuré d'amertume »⁴⁸²

La crise sacrificielle atteint un degré tel que les identités personnelles finissent par vaciller sous l'effet du désir mimétique et de la multiplication des doubles monstrueux. La singularité de Gina1 finit, de même, par s'estomper pour s'identifier à celle de gina2 :

« -Elle ressemble à Gina la nôtre ? dit Antonio.

-Oui

-Je parlais du visage »⁴⁸³

La perte des différences affecte plus ce qui relève de l'ontologie que de ce qui a trait à la morphologie. Gina 1 est semblable à Gina2 en ce sens qu'elle tient à sa part de « *Batailles et de Cérémonies* ». L'univers romanesque bascule subséquent dans une variante de la violence qui prend la configuration d'un cérémonial digne de la tragédie Grecque, là où, sous l'impulsion du destin, le héros chemine vers sa destinée fatale. Dès lors, la violence se répand pour contaminer l'ensemble de la communauté, à commencer par Matelot qui devient le double monstrueux de Gina2, de par son attrait cérémonial pour la violence :

« L'inquiétude d'Antonio était pour Matelot. Il savait que dans la bataille, le vieux bûcheron avait le goût de la gloriole et du geste »⁴⁸⁴

Tout concourt à l'effacement des différences et à la perte de l'individualité, alors que cette dernière demeure la finalité première de l'œuvre. Ceci étant, la violence sacrificielle ira s'étendre et se propager sur la ville de Villevieille, étant

⁴⁸² *Ibid.*, p.345

⁴⁸³ *Ibid.*, p.325

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p.256

donné que le meurtre de Matelot succèdera à celui du neveu de Maudru. Le Besson devient vindicatif et prisonnier d'un désir de vengeance à nul autre pareil :

« Et maintenant (...) ça avait commencé en partant à Villevieille. Il se le disait à lui-même(le Besson), comme s'il arrivait au bout d'un geste qui le lançait vers sa vengeance, toujours plus en avant dans un bel ordre, ou tout est prévu, rien ne pouvait échapper » ⁴⁸⁵

Le rituel tragique est enclenché, et rien ne peut interrompre la mécanique de la violence tragique. De ce fait, l'œuvre échoue dans sa volonté de donner naissance à un monde ordonnancé et apaisé. La violence réduit ce dernier à la seule expression dés-individuante du désir mimétique. Le moment du sublime, en tant que possibilité d'ouverture sur « les pays de derrière l'air » finit par tourner au malencontre symbolique. Le projet esthétique qui vise l'accession à la souveraineté esthétique échoue, du fait que la volonté d'accéder à l'individualité bute contre l'irruption de la violence dans l'univers romanesque. Dès lors, Giono convoquera une instance éthique à même de mettre fin à la violence réciproque et qui se concrétise dans la reconnaissance de l'autre. Du coup, Antonio fait siennes les raisons qui obligent Maudru à être si violent. Il s'identifie à lui au bout du compte. La crise sacrificielle met à nu les puissances destructrices et avides de désir, surtout si celui-ci n'est pas spiritualisé et donc a partie liée avec la dimension animale de l'homme.

Dans l'œuvre de Giono, le moment du sublime donne sur deux phénomènes cardinaux dans l'esthétique gionienne :

Soit la violence qui est le fruit amer du désir mimétique, de la multiplication des doubles monstrueux et de l'indifférenciation, c'est ce qui a entraîné le Besson dans les paroxysmes de la violence qui imprègnent l'univers du *Chant du monde*.

⁴⁸⁵ *Ibid.*, p.266

Soit un savoir de l'ordre du contemplatif qui est associé à la jouissance esthétique dont use Albin dans *Un de Baumugne*, et qui permet à ce dernier d'éviter ces dérapages violents ; un savoir où il est « surtout question d'œil et d'oreille »⁴⁸⁶

Aussi cet enseignement est-il le préalable à l'accès aux pays de derrière l'air qui se refusent au Besson. Ce dernier, au lieu de jouir de la contemplation de Gina², n'aspire plutôt qu'à la posséder. Il n'a pas cette aptitude à contempler la beauté de Gina car « *Il n'y avait que la chair chaude où [il a] envie de mettre sa main* ». ⁴⁸⁷Il y a énormément de parallèles à faire entre l'esthétique Gionienne, l'ontologie girardienne et la conception nietzschéenne de la tragédie en ce sens que les trois ont une conception à la fois négative et tragique, parfois mitigée du désir sexuel étant donné qu'il s'abreuve à la violence.

« *L'interdit élimine la violence et nos mouvements de violence (entre lesquels ceux qui répondent à l'impulsion sexuelle) détruisent en nous la calme ordonnance sans laquelle la conscience humaine est impossible* »⁴⁸⁸

Dans la pensée girardienne, le mythe est cette forme de compréhension de l'humain qui a saisi l'intime relation qui associe le désir à la violence, dans ce sens où tout mythe et tout rituel sont l'expression d'un meurtre occulté, ne fût-ce que celui du père par le fils, le parricide, en référant au mythe de la horde sauvage dont parle Freud dans *Malaise de la Civilisation*⁴⁸⁹.

La notion de violence associée au désir est orchestrée dans l'œuvre de Giono depuis le début. La raison de l'échec de l'utopie esthétique de Bobi dans

⁴⁸⁶ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.308.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p.314.

⁴⁸⁸ René Girard, *La violence et le sacré*, op.cit., p.227.

⁴⁸⁹ Le mythe D'Abrahams fait aussi office d'exemple.

Que ma joie demeure est due à l'intérêt excessif que nourrit le héros à l'égard du corps plantureux de Joséphine.

Le désir mène inéluctablement aux univers du dionysiaque et renvoie l'homme à la dimension de l'instinct et de la nature primitive qui ne sont porteurs que de violence. C'est d'ailleurs les cas de Panturle dans *Regain* qui ne parvient pas à se dissocier de la nature dans sa volonté d'accéder à la culture :

*« Panturle est un homme énorme. On dirait un homme de bois, un couvre-chef avec des feuilles de figue, qu'il a les mains pleines d'herbe et qu'il se redresse, les bras écartés, pour regarder la terre, c'est un arbre »*⁴⁹⁰

Panturle est le prototype de l'homme d'avant la culture. Il ne s'est pas dissocié de la nature. A l'opposé d'Antonio, bouche d'or, il n'a pas encore accédé au stade que celui de nommer les étoiles :

*« Que faire au milieu de ce jour sinon parler avec des paroles d'homme. Il ne saurait parler avec des paroles d'homme. Pour cette chose-là. Il est trop plein de cette bouillante force, il a besoin du geste des bêtes »*⁴⁹¹

Panturle, étant l'exemple de l'homme prisonnier de la mécanique du désir, est incapable de transmuter le désir en paroles, et partant, en poésie. Il est l'homme d'avant la souveraineté esthétique, d'avant la victoire du principe de réalité sur le principe du plaisir. Une victoire qui symbolise, aux yeux de Freud, le passage de l'état de nature à l'état de culture. Il est face à l'innommable que constitue le désir et ses appels, cette chose qui le prive de parole. Les positions gioniennes quant à la question du désir, sont toujours ambiguës du fait que

⁴⁹⁰ Jean Giono, *Regain*, op.cit., p.329. Dans la pensée de Gilbert Durand, d'un point de vue anthropologique, l'arbre a une connotation d'ascension « car l'arbre (...) est contaminé par les archétypes ascensionnels », *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p.371

⁴⁹¹ *Ibid.*, p.371.

Giono a la conviction que l'accès de l'homme à la poésie est tributaire de sa sensualité et de son imagination, mais il reconnaît, chemin faisant, que la sensualité est strictement liée à la sexualité et à l'imagination, et donc à la violence. Dès lors, dans l'esthétique gionienne, le désir brut, non sublimé⁴⁹² fait basculer l'homme dans les univers de la violence :

« Son désir s'était enflé en lui jusqu'à l'emplir. Ça a écrasé tout ce qui était de l'homme. Il n'est plus resté là, dans l'herbe, que le grand mâle⁴⁹³ »

Panturle se situe ainsi en amont de la quête gionienne de la souveraineté esthétique, et du cheminement du personnage vers un savoir sur le monde qui est de nature esthétique. Le désir est souffrance et affliction, épreuve et amertume. Il est l'expression de l'instinct de conservation, mais il est aussi ce tremplin qui permet l'accès à la poésie car comme le souligne Schopenhauer :

« L'existence est synonyme de douleur et de souffrance. Ce n'est que dans l'homme que la volonté se comprend : ayant compris ce qu'elle est, c'est-à-dire une pulsion auto-engendrant et auto-destructrice promise à l'insatisfaction et à la douleur, elle peut, dans un geste héroïque, se retourner contre elle-même, elle peut cesser de vouloir, accepter sa propre disparition (...). Il suffit de savoir que l'art est appelé à jouer un rôle dans cette ascèse, dans cette résignation de la volonté de vivre dans l'acceptation de la volonté de sa propre disparition »⁴⁹⁴

Chez Giono, l'art révèle la transmutation du désir en œuvre d'art. Or, le basculement dans le dionysiaque et qui constitue un moment de sublime, rend le personnage gionien orphelin de toute forme de repères symboliques, du fait que

⁴⁹² Le paradoxe du désir est très présent dans *Que ma joie demeure*. Bobi vient fonder une communauté de paysans esthètes sur le plateau de Grémone. Son utopie échoue car il a préféré le corps de Joséphine à la beauté apollinienne d'Aurore. Le désir de posséder Joséphine lui a fait oublier que la beauté n'est pas à posséder, mais seulement à contempler de manière désintéressée.

⁴⁹³ Jean Giono, *Regain*, op.cit., p.374.

⁴⁹⁴ Jean Marie Schaeffer, cité in *L'Age de l'art moderne*, op.cit., p.228

pour accéder aux univers de la poésie, le personnage doit résister à la terreur qui naît de l'ouverture des chemins vers « les pays de derrières l'air ». Il doit ainsi, pour divorcer de la pensée conceptuelle, éprouver celle de la métaphore. Le moment du sublime génère cette terreur à laquelle le personnage gionien répond par la violence qui n'est autre qu'un désir brut. Il ne peut accéder à cette ascèse qui nécessite le regard artiste.

Le désir est source d'algie, c'est à cette vérité cardinale que conclut Toussaint dans *Le Chant du monde*. Il l'illustre dans l'exemple qu'il donne de deux bêtes consommant leur amour :

*« Tu les regardes : ils font l'amour. La terre leur a déjà bourré la tête avec les odeurs et maintenant elle frappe avec ses gros marteaux de joie sur la cuirasse de leurs crânes. Tu les regardes. Ils font un travail haletant, grave, pas très loin de la douleur. Tu sens qu'ils ne savent pas. L'obéissance c'est l'obéissance (...) Alors maintenant que veux-tu ? Je ne peux pas te dire et tu sens déjà que les fléaux de tes bras, s'ils frappent pour des choses comme ça, c'est qu'un autre que toi en tient le manche »*⁴⁹⁵

Le désir fait ainsi perdre à l'individu la maîtrise qu'il doit avoir sur lui-même. Il devient le jouet de ses instincts, d'autant plus que ces derniers sont destructeurs et n'adhèrent qu'au langage de la violence. D'ailleurs, c'est en cela que le désir a trait aux pulsions mortifères chez l'homme puis c'est à travers la rêverie qu'Antonio accède à cette vérité suprême :

*« Entre ses paupières mal jointes, il voyait au-delà de la fenêtre des ailes blanches, une carapace noire, des antennes, mais il ne pouvait plus savoir si c'était le scarabée lunaire tout armé d'Amour, frémissant d'amour, plantant dans la terre son long plantoir à œufs, ou bien la carène, les voiles du navire immobile »*⁴⁹⁶

⁴⁹⁵ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.312

⁴⁹⁶ Dans *Malaise dans la civilisation*, Freud développe la thèse selon laquelle si les forces d'Eros ne sont pas opprimées, elles débouchent inéluctablement sur Thanatos. Pour le psychanalyste, la civilisation est le produit

Chez Giono, le lien qui unit Eros et Thanatos devient plus explicite à partir du moment où l'on sait que dans *Le Chant du monde*, le bateau rappelle le dernier voyage. En effet, lorsque Matelot est assassiné, il s'imagine voguant sur un bateau dans l'immensité maritime.⁴⁹⁷ L'esthétique gionienne établit un lien intrinsèque entre la violence et le désir, cette dernière est dirigée contre le rival et prend la figure des paroxysmes destructeurs. Elle peut aussi être dirigée contre soi-même et emprunter la figure du mélancolique. C'est dans *Un de Baumugnes* que Giono aborde cette facette manifeste du désir.

2 -Du Désir et de la mélancolie dans *Le Chant du monde* :

L'esthétique de Giono se singularise par l'importance inouïe qu'elle accorde à la figure de l'artiste. Ce dernier, aux côtés de l'artisan et du paysan, est la pierre de voûte sur laquelle se fonde tout le projet esthétique de Giono. L'intérêt porté à la figure de l'artiste réside dans son aptitude à faire du sang une image harmonieuse. Il transforme son enfer en paradis artistique. L'alchimie, chère à Rimbaud, du verbe opère et rend possible la sublimation du sang en métaphores. C'est le privilège accordé aux artistes qui accèdent à la pleine souveraineté esthétique. Mais pour accéder à ce stade ultime de la quête de soi, le personnage fait l'expérience de l'altérité et partant, de la frustration. L'expérience amoureuse est une forme d'irruption de l'altérité dans l'univers narcissique que se construit le Moi gionien dans la clôture de l'œuvre. Cette expérience suscite chez les personnages gioniens ordinaires une violence archaïque qui se réduit au seul désir d'entrer en possession de l'objet de l'amour.

de la répression d'Eros. Pour illustrer ce propos, Freud avance l'idée du parricide, le père ayant le monopole du plaisir alors que les enfants sont assujettis au principe de réalité. Ils dégagent travailler pour assurer la subsistance du clan. Nous sommes redevables dans cette lecture à Herbert Marcus, *Eros et civilisation*, Les Editions de Minuit, Paris, 1963

⁴⁹⁷ Sur ce plan, il serait intéressant d'établir un parallèle entre la symbolique du bateau chez Giono et Baudelaire, voir surtout le voyage :

O mort, vieux capitaine, il est temps ! Levons l'ancre

Ce pays nous enivre, ô mort ! Appareillons.

In, *Les fleurs du Mal*, op.cit., p.198

Chez l'artiste en devenir, cette expérience emprunte la figure d'une violence, qui, à défaut d'être dirigée vers l'autre, se retourne contre le personnage et se phénoménalise dans la mélancolie.

Trois personnages de l'œuvre gionienne nous semblent correspondre à ce profil : Antonio qui incarne le maître du métaphorique, du fait qu'il est celui qui nomme les étoiles. Albin qui est issu d'une secte hérétique du christianisme, les Cathares, et auxquels on aurait coupé la langue selon Giono. Ces derniers vont alors devoir inventer une nouvelle parole médiatisée par la musique de l'harmonica. Puis *Jean le Bleu* qui est le double métaphorique de Jean Giono. *Jean le Bleu* est l'unique autobiographie romancée dans son œuvre.

Ces trois personnages sont tout le contraire du Besson qui a cette « *carrure inconsciente* ». Ils sont tous poètes. Antonio n'est devenu Bouche d'or qu'après un long processus initiatique via lequel il a intériorisé son expérience du monde et en a fait une richesse intérieure. Cette intériorisation lui a permis de faire de l'altérité une mêmeté. Il peut dès lors réaliser la fusion avec toute forme d'altérité et de devenir à la fois moi et monde :

« *C'est à ce moment où il avait eu son ventre et sa poitrine pleins de souvenirs du village, de femmes et de terre d'aval qu'il était devenu bouche d'or* »⁴⁹⁸

Le poète est cette voix singulière, or pour accéder à la singularité, il faut faire l'expérience cathartique de la douleur, de là, la transformation de sa voix pour qu'il devienne le porte-parole d'une instance qui le transcende et dont il n'est que rarement maître, en l'occurrence, son monde intérieur. Aussi ce monde des profondeurs n'est-il pas uniquement celui de l'intériorité de l'auteur, il est surtout l'expression de la fusion du moi artiste avec la nature. L'esthétique gionienne participe de l'expérience rimbaldienne de la poésie, là où le moi social est exclu de l'alchimie de la création. Ce dernier s'identifie à ce « *cuivre*

⁴⁹⁸ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.311.

qui s'éveille clairon ». ⁴⁹⁹ La voix du poème transcende l'existence sociale du poète :

« Ça avait commencé comme une voix de tout le monde, mais à mesure qu'(Albin) entrait dans le chaud vif de son malheur, elle ne devenait plus sienne. Elle semblait exprès faite pour l'histoire. C'était parti du moment où le nom de son village lui était monté à la bouche. Ce ne fut plus la voix d'un homme (...) ça semblait comme du vent, de la parole des arbres, des herbes, des montagnes et des ciels » ⁵⁰⁰

Ce qui motive la poésie d'Albin, c'est sa séparation avec Angèle de laquelle il a été dépossédé par un souteneur de Marseille. Il a de suite basculé dans une profonde mélancolie. La poésie se fait ainsi l'expression d'une ouverture sur les paysages de l'intériorité que la mélancolie rend impossible. La poésie transmue la douleur en paradis artistique, en un abri que Giono appelle de son langage, les pays de derrière l'air :

« Le vent faisait son chemin et tout tremblait dans son sillage, on sentait qu'il s'en allait droit devant lui, qu'il était là, mais déjà que ses yeux s'élargissaient sur de nouveaux pays étalés et faisant la roue comme des gros oiseaux de toutes les couleurs. On sentait que ce désir de fuite était puissant et doux, et qu'il suffisait de s'appuyer un peu plus fort à son flanc pour être emporté dans le monde » ⁵⁰¹

La poésie est cette pharmacopée insolite qui permet de soigner les blessures conséquentes à la possession amoureuse. Et au lieu de réagir à la frustration par la violence, comme ce fut le cas du Besson dans *Le Chant du Monde*, le poète en devenir transmue le rouge du sang de la passion en métaphore et en création des paysages de l'intériorité :

« On sentait que ce désir de fuite, il le semait en vous comme une lente graine féroce et qu'on a déchiré plus tard par d'énormes racines

⁴⁹⁹ Arthur Rimbaud, *Les Lettres dites du voyant*, op.cit., p.94

⁵⁰⁰ Jean Giono, *Un de Baumugnes*, op.cit., p.237

⁵⁰¹ Jean Giono, *Jean La Bleu*, op.cit., p.37

*mouvantes comme des poulpes. Je sentais que ce vent s'enracinait en moi. Quand il m'arrivait de saigner sur moi des éclats de chair saignant et tout aigus de douleur, je pense à ces graines dont j'ai été ensemencé devant la grande fenêtre et je trouve au fond de la blessure le petit serpent violet »*⁵⁰²

Le rapport qui s'établit entre poésie et amour dans l'esthétique de Giono fait intervenir une dimension constructive de l'univers de l'œuvre, la sensualité. Il n'empêche que la réactivation de la sensualité n'est pas une fin en soi. On aurait tort d'associer Giono aux sensualistes. Si la sensualité est nécessaire dans le cheminement vers la poésie, c'est simplement parce qu'elle permet de transcender le schématisme sur lequel repose la pensée conceptuelle qui, aux yeux de Giono, est appauvrissement des facultés esthétiques. La sensualité est dans un rapport intime avec la part animale du personnage gionien, et c'est sur elle qu'il faut s'appuyer pour accéder aux pays de derrière l'air. Comme nous aurons l'occasion de le voir, il n'y a nulle poésie sans la médiation de la sensualité que Giono associe à l'image du serpent :

*« Les serpents sont d'admirables bêtes paisibles et sensuelles, nées au plus creux du monde, dans l'endroit où se trouve l'essence des granits, des basaltes et des porphyres, ils sont vraiment d'une beauté et d'une grâce extraordinaires »*⁵⁰³

La réhabilitation signe chez Giono la rupture avec la pensée du concept qu'il accuse dans ses *Essais et Récits* de la déchéance de l'homme et de sa réduction à la dimension de robot.

La sensualité et la poésie sont l'expression exclusive de l'accord de l'homme avec la nature. La sensualité est l'expression de la révolte gionienne contre la pensée géométrique et religieuse qui scinde l'homme en deux entités : La pensée et le corps. Et de même, elles marquent la victoire de Socrate et de

⁵⁰² *Ibid.*, p.38

⁵⁰³ Jean Giono, *Jean La Bleu*, op.cit., p.81

Jésus sur Dionysos⁵⁰⁴ en ce sens que la pensée scientifique et la religion cultivent une suspicion sans égal vis-à-vis de la sensualité et de l'imagination. L'esthétique gionienne développe une conception unitaire de l'homme, là où l'instinct est à même de transmuier en art. D'autant plus que chez Giono, la répression de l'instinct est synonyme de l'émergence de ce qu'il appelle l'homme robot. La sensualité est en outre le préalable à l'accession au savoir métaphorique. Ce dernier est l'expression de la fusion entre le corps et l'esprit. C'est de la sorte que Giono parvient à développer cette interdépendance entre les facultés hautes et basses de l'homme :

*« J'avais treize ans. Je sentais que j'avais un ange moi aussi comme tout, comme le serpent car chaque fois que je pensais à l'ange, je revoyais la montée enflammée de la colère et de la peur dans la chair du serpent. Je sentais que cet ange était à ce moment-là, assis dans ma tête entre les deux oreilles...je sentais qu'il était fait comme celui du serpent, de ce pouvoir d'avoir peur, du pouvoir de la colère, de la curiosité, du pouvoir de la joie, du pouvoir des larmes, du pouvoir d'être traversé (...). Il est l'enfant de notre chair. Il est fait des mains de dieu, oui des nôtres. Toutes ces petites mais aigues de nos yeux et de, nos oreilles...la main sacrée de notre rate...la large main de nos poumons, la main musicienne de notre cœur et la faiseuse d'ailes qui bat comme un poisson entre nos cuisses »*⁵⁰⁵

Le corps s'apparente à un orchestre symphonique où chaque membre assume la sienne de partition pour exprimer le chant de sa vie. Les sens y jouent un rôle prépondérant et la sexualité, aussitôt qu'elle est maîtrisée, devient cette « faiseuse d'ailes », ou celle qui opère l'élévation vers les hauteurs du métaphorique. D'ailleurs, c'est en cela que l'imaginaire gionien est en rupture avec l'idéal baudelairien, la chair de l'albatros gionien ne condamne pas la prose du monde, elle est plutôt le vecteur par lequel s'effectue la montée vers les cieux

⁵⁰⁴ Sarah Koffman, *Nietzsche et la métaphore*, op.cit., p.32.

⁵⁰⁵ Jean Giono, *Jean le Bleu*, op.cit., p.322

de la poésie. Nulle existence des anges, sans le concours des sens désormais. Le rapport qui s'établit entre l'ange et la poésie est de même nature que celui qui unit Dionysos à Apollon, si nous nous référons aux considérations nietzschéennes sur l'art :

« Si Apollon crée le monde des rêves de l'homme et le monde des belles formes, il crée aussi le monde tout court dans ses manifestations phénoménales. Dionysos de son côté, s'il annihile l'individualité des hommes dans l'ivresse ou dans cette expression pure de la volonté qui est la musique, replonge aussi le monde des phénomènes individualisés dans le fond de l'être »⁵⁰⁶

La dialectique du dévoilement et de l'effacement de l'individualité est fonction de celle qui unit Dionysos à Apollon, autrement dit, du corps à l'art en général. Dionysos ne peut se passer de se mirer en Apollon. Mais pour que cela advienne dans le monde de l'art, il faudrait que cela obéisse à certaines contraintes quand on parle des conditions de l'émergence de l'œuvre d'art chez Giono. « *La faiseuse d'ailes* » qui incarne la sexualité doit subir la violence brute comme ce fut le cas du Besson dans *le Chant du Monde*. Basculer entièrement dans le monde de Dionysos annihile la tension vers l'individualisme. Le désir exige d'être sublimé en poésie. Cette leçon, Giono l'a apprise très jeune, lorsqu'il contemplait le rossignol qu'élevait son père dans son atelier de cordonnier :

« Le rossignol pleurait tout doucement pour lui-même. Une petite voix grêle qui avait la couleur grise et rouge de la douleur.

Ecoute ! Ecoute ! Il désire !

⁵⁰⁶ Frédéric Nietzsche, *Naissance de la Tragédie*, Texte, fragments et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Traduit de l'allemand par Michel Haar, Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Edition Gallimard, 1999, p.104

« Et puis, je comprenais, moi, que ça allait changer. L'odeur de la mangeaille pourrie, montait en deux ou trois bulles et, tout aussitôt, c'était la terrible chanson roulante de l'oiseau »⁵⁰⁷

L'art est le fils du parfait équilibre qui s'instaure entre le désir et la douleur. Le désir de Giono est celui de l'oiseau se croisent en ce sens qu'ils sont tous les deux créateurs d'art et de parole poétique. La quête de l'œuvre se double d'un voyage initiatique au terme duquel le héros apprend qu'il faut souvent s'appuyer sur un semblant de douleur qui naît du désir pour ensuite s'élever vers les hauteurs du métaphorique. Il est question de transformer la douleur et la souffrance ou la frustration en poésie. Mais et c'est toujours la même dialectique qui s'impose, le désir n'est jamais à l'abri de générer de la violence brute, comme il peut se manifester dans la mélancolie absolue qui prend chez Giono la forme du mutisme et du tarissement de la parole poétique. C'est ce que nous identifions chez Albin quand il perdit l'objet de son désir :

« Ce qui m'avait attiré (dit Amédée), je ne le vous cache pas, c'est que dans ses yeux(Albin), il avait quelque chose d'amer, une ombre comme un reflet d'une viande qui pourrissait au fond d'une fontaine »⁵⁰⁸

Nous retrouvons l'image de la pourriture. Or, cette décomposition morbide de l'âme est ici due à la frustration débouchant *ipso facto* sur la victoire de Thanatos sur Eros⁵⁰⁹. Dès lors, quand la frustration devient mélancolie, elle débouche inmanquablement en l'impossible verbalisation de l'impasse psychique qui naît de la perte du sujet convoité. Elle est de même le symbole de la perte de la souveraineté esthétique et de la maîtrise de soi, qui restent les deux conditions sine qua non pour l'accès à l'œuvre d'art. C'est dans ce sens que s'expliquent les stigmates que ressent Albin :

⁵⁰⁷ Jean Giono, *Jean le Bleu*, op.cit., p.202

⁵⁰⁸ Jean Giono, *Un de Baumugnes*, op.cit., p.222

⁵⁰⁹ Nous soulignons notre dette aux travaux d'Herbert Marcus dans *L'homme Unidimensionnel*, concernant le rapport de Dionysos à Thanatos

*« Je voyais sur sa figure les blessures de son mal. Ça lui avait fait comme un mors dans la bouche, un bon bridon, ça le menait où ça voulait et ça avait gâté le coin de ses lèvres. Ça se voyait bien »*⁵¹⁰

Bien qu'Albin soit le joueur de l'harmonica, un artiste issu de la culture cathare, il parvient à édulcorer sa mélancolie en poésie libératrice. Il n'en demeure pas moins que le traumatisme fut si violent qu'il en perdit la faculté de parler. La mort est son dernier rempart contre l'impasse psychique qu'il vit :

*« Ca semblait comme du vent, du vent, la parole des arbres, des herbes, des montagnes et des ciels. Il semblerait que, sorti de sa bouche, cette voie lente parlait la nuit droite devant elle comme un trait et qu'elle dépassait le rond du monde. Ça avait la luisance d'une faux »*⁵¹¹

La victoire de Thanatos sur Eros n'est pas une fatalité dans l'imaginaire gionien. Le personnage mélancolique trouve généralement sur son chemin un autre personnage qui a pour mission de panser les plaies d'autrui. Ce personnage, et quand bien même il partagerait l'expérience traumatisante du poète⁵¹², il parvient à puiser en lui les vertus salvatrices de l'espérance :

*« Il avait [Toussaint] dans ses yeux cette lueur de douloureuse folie ; cette fatigue, cette inquiétude (...).Il avait dans ses gestes pour essuyer les meubles, des rondeurs et des mouvements de doigts qui dépassaient le monde ordinaire, la mystérieuse matrice de l'air »*⁵¹³

⁵¹⁰ Jean Giono, *Un de Baumugnes*, op.cit., p.238

⁵¹¹ *Ibid.*, 237. Nombreux sont les personnages gioniens qui prennent la mort à bras ouverts comme ultime ressource pour dépasser leur malaise existentiel : Langlois dans *Un Roi sans Divertissement*, Murataure dans *L'Iris de Suse*, l'Artiste dans *Les Grands Chemins*.

⁵¹² C'est aussi le cas de Saucisse dans *Un Roi sans divertissement* et de Casagrandé de *l'Iris de Suse*, sans oublier Toussaint dans *Le Chant du monde*. Ces personnages sont inachevés dans la mesure où ils désirent accéder au statut de poète. Sauf qu'ils sont incapables de le devenir du fait qu'ils cultivent une conception négative sur l'homme. Ils sont les médecins de l'âme, à l'image du médecin du *Hussard sur le toit* qui prend soin du poète Angelo. Ils vivent par procuration la vie du poète en le soignant. Ils sont faits à l'image du père de Giono qui, tout en soignant les malades et les bêtes, envie la vie des poètes, que sont son fils et Odripano, figure emblématique du poète dans *Jean le Bleu*.

⁵¹³ Jean Giono, *Le Chant du monde*, op.cit., p.342

Le désir et la mélancolie donnent sur un moment du sublime où le sens s'évanouit et où tous les repères partent en déperdition et s'éteignent, et où le monde ordinaire s'efface pour laisser l'homme face à ces inaccessibles « *pays de la rêverie* » où vit la matrice de l'espérance.

Rappelons que la jonction entre le champ phénoménologique et l'instituant symbolique (ici, la poésie) peut virer au malencontre, à la terreur fondatrice ou à la mort, dès lors l'instinct de vie qui rappelle chez Giono la sexualité se transforme en son contraire. C'est le cas d'Antonio souffrant de mélancolie consécutive à la perte de Clara :

*« Entre ses paupières mal-jointes, il voyait au-delà de la fenêtre des ailes blanches, une carapace noire, des antennes, mais il ne pouvait plus savoir si c'était le scarabée lunaire, tout armé d'amour frémissant d'amour, plantant l'amour dans la terre avec son long bec à œufs, ou bien la carène, les voiles, les cordages du navire amovible de la mort »*⁵¹⁴

L'amour comme passion meurtrière fait basculer le personnage mélancolique dans le désir des tréfonds de la mort. Face aux impasses psychiques qu'occasionne l'attrait pour la chair, le moi se dessèche et perd la dimension requise dans l'intériorité qui, pour Giono, reste essentielle, voire impérative pour parvenir aux univers de la poésie. C'est de la mexicaine qui :

*« Chantait toujours son tapa me. Elle avait perdu toutes ses branches, toutes ses feuilles...elle n'était plus qu'une chose dure et calcinée. On sentait qu'une poussière de feu mangeait sa moelle ; qu'elle était un grand brasier en dedans et qu'un jour elle tomberait subitement en cendre »*⁵¹⁵

Tous ces personnages cités se retrouvent dans une position tragique identique où l'être vit un déficit ontologique insurmontable. En effet, et en nous

⁵¹⁴ *Ibid.*, p.317

⁵¹⁵ Jean Giono, *Jean le bleu*, op.cit., p.167

référant aux conceptions de Bella Grunberger au sujet des manifestations de l'amour, l'être désireux projette un idéal du moi sur l'être aimé. Ceci enclenche subséquentement chez lui un semblant de perte, un vide accru. Dès lors, il n'a de cesse que de récupérer l'avoir psychique qu'il a perdu, devrait-il pour cela se transformer en l'esclave de l'objet convoité, cet idéal qui le torture et le malmène. Cela est concomitant à la perte de la maîtrise de soi qui, aux yeux de Giono, est nécessaire pour l'accession à la souveraineté esthétique :

*« Tu sais où il faut faire des inventions ? (dit le père Giono), C'est dans l'appel, dans la voix, dans le son qui sort de ton cœur (...). La grande malédiction du ciel pour nous, ça été de nous faire des cœurs à un seul exemplaire : un pour chacun. Une fois partagé en deux, il te faut trouver la moitié exacte sans quoi tu resteras seul toute ta vie. Et c'est ça le tragique »*⁵¹⁶

Et Odripano de répliquer :

*« Vous n'êtes pas plus heureux parce que vous n'avez rien inventé de nouveau dans l'appel que vous faites autour de vous »*⁵¹⁷

Le tragique provient du désir de possession en tant que réponse à la solitude. Ce désir se monnaie de suite en termes de violence, dirigée contre l'autre ou retournée contre soi-même. De là adviennent ce que Giono appelle « *les passions batailleuses* ». De ce fait, l'être aimé devient le dépositaire du sens de la vie et de sa perte qui est souvent synonyme de mélancolie et de déficience ontologique. Rappelons dans cette perspective le cas d'Aurore dans que *Ma Joie Demeure*, qui devient cette instance narcissique qui dévalorise Bobi en lui témoignant un mépris qui le rabaisse à la dimension de la larve :

*« Je vous déteste. On ne peut pas avoir d'estime pour vous. Vous êtes plus vil qu'une chenille, vous n'êtes pas digne d'être aimé »*⁵¹⁸

⁵¹⁶ *Ibid.*, p.176

⁵¹⁷ *Ibid.*, p.233

⁵¹⁸ Jean Giono, *Que ma joie demeure*, op.cit., p.613

Jean le bleu est le témoin de la traumatisante expérience de l'altérité, surtout lorsque celle-ci prend la figure de l'amour et de l'attachement. Elle est synonyme de l'expulsion du paradis de l'enfance, là où Jean Giono jouissait d'un Moi ultra-puissant, antérieur à l'expérience de la castration consécutive à l'Œdipe, antérieur à la victoire du principe réalité sur le principe de plaisir. La mélancolie est le tribut à payer quand il s'agit de faire l'expérience de l'altérité :

« C'était mon besoin humain de ne pas mourir qui me (Jean le bleu) faisait appeler Anne ! Anne !, dans le bois de figuier où la nuit était si épaisse, je commençais donc bien à être un homme puisque j'avais ce souci de vivre. Je n'étais plus dans le monde des enfants, mais je pesais de mon poids sur la terre et le ciel ne me laissait plus flotter comme un duvet léger de buisson maternel, mais il pesait déjà sur moi de tout son poids pour me forcer au chemin. Pour la première fois, cette année-là, l'odeur s'est arrêtée de chanter⁵¹⁹ »

Le devenir adulte s'apparente à un rituel initiatique où Jean fait la traversée de la nuit. Le désir sexuel renvoie l'Albatros gionien à la prose du monde, à la tentation du gouffre qui se traduit souvent en suicide. La sortie hors du monde de l'enfance confronte le héros au désir sexuel. Elle est ainsi perte car elle rend inaudible le chant du monde. Et ce chant, le héros réapprend à l'écouter par la sublimation du désir en œuvre d'art. Or, le cheminement vers la souveraineté esthétique présuppose d'autres rites initiatiques. Antonio, Albin, Bobi et Jean sont des personnages inachevés. Ils ne parviennent pas encore à convertir leur enfer personnel en paradis artistique. Ils demeurent encore dans la dépendance de l'autre. Ils ne pensent entrer dans la complétude que par la mainmise sur l'objet désiré et qui serait révélateur selon René Girard du passage du « *non-être à l'être* ». ⁵²⁰ La mélancolie est l'expression de la transformation d'Eros en Tanathos. Et c'est à ce moment qu'apparaît un personnage qui persistera sous

⁵¹⁹ Jean Giono, *Jean le Bleu*, op.cit., p.122

⁵²⁰ René Girard, *La violence et le sacré*, op.cit., p.323. Nous rappelons que le propre de la théorie de René Girard est le désir mimétique, copié sur le désir des autres. *Mensonge romantique et vérité romanesque* en est ainsi le prolongement basé sur l'étude d'œuvres littéraires.

différents noms dans l'œuvre de Giono. Il est une métaphore du père de Giono. Ce dernier était un Carbonaro, dans la droite ligne des anarchistes italiens qui ont fui l'Italie qui était encore sous le joug de L'Autriche. Le père de Giono, tel que le décrit *Jean le Bleu*, avait une sorte de propension à soigner les blessures, aussi bien celles des animaux que celles des hommes. Il prendra la figure du médecin et de l'ami fidèle qui est toujours là pour prêter main forte en cas de difficulté. La figure parentale est omniprésente dans l'ensemble de l'œuvre de Giono. Elle est toujours là pour faire, au profit du personnage, l'économie de l'expérience tragique, qu'il s'appelle Toussaint, Casagrande ou Louiset ; elle va aider le héros à entrer en possession de l'objet de son désir. La figure du guérisseur intervient généralement lorsque le personnage souffrant n'a pas encore accédé à l'usage du savoir poétique. Dans l'esthétique de Giono, la poésie permet au personnage de panser ses blessures sans pour autant basculer dans les paroxysmes destructeurs car, et selon Nietzsche, l'art est :

« Le grand moyen qui rend possible la vie, le grand séducteur qui entraîne à la vie, le grand stimulant pour vivre »⁵²¹

C'est ainsi qu'aidé par Amédée, Albin arrive à verbaliser ses blessures grâce à l'usage de la musique, en ce sens que celle-ci est dans un rapport intime avec la part dionysiaque qu'il y a en chaque individu. La musique⁵²² exprime de manière ineffable la douleur universelle. Elle libère la part dionysiaque de l'homme, cette part qui peut à tout moment virer en pulsion de mort quand elle est contrariée :

« La fureur d'exister éternellement, [dit Jean le Bleu], qui avait donné odeur aux brebis, me dévorait aussi »⁵²³

⁵²¹ Jean Marie Schaeffer, *L'art de l'Age moderne*, op. cit. p.239

⁵²² « La musique pure peut être difficilement qualifiée de connaissance puisqu'elle ne possède pas de véritable dimension représentationnelle. Plutôt qu'un savoir de ce qui constitue le fond de l'être, elle en est l'expression ineffable, le reflet sans image et sans concept de la douleur originelle » *Le Vocabulaire de Nietzsche*, op.cit., p.54

⁵²³ Jean Giono, *Jean le Bleu*, op.cit., p.124

Le désir demeure lié à la violence exprimant la volonté de possession. Seul l'art permet de transmuier cette volonté en pur désir de contempler l'objet convoité :

*« Un temps, je regardais fleurir dans la nuit les gros oiseaux de couleurs aux larges yeux luisants comme des buis mouillées (...). De ce temps je n'entendais plus le gémissement de la Costelet, puis d'un coup, il entrait dans tout ça comme une pierre dans un reflet d'eau et il déchirait, cassait et effaçait tout ça pour rester seul, lui le gémissement de la Costelet, dans sa simplicité tout comme un couteau »*⁵²⁴

La douleur universelle en tant que désir d'exister pleinement, détruit le bel ordonnancement du monde construit par le regard. Elle prend dès lors l'expression d'une descente aux enfers, et le Moi perd de cette manière la maîtrise sur lui-même, étant soumis aux puissances aliénantes de l'inconscient. C'est d'ailleurs l'ultime cause qui pousse Angèle vers Albin :

*« Avec ce vouloir dans la tête, c'est parti, seul en avant dans la nuit, et ça a fait ce que ça a fait, personne n'en sait rien, c'est du rêve »*⁵²⁵

L'art est le seul moyen de dissocier le désir de la violence. Les passions se défont ainsi de leur côté batailleur et se transforment en désir de l'œuvre. Celle-ci se veut représentation de la douleur. La passion de l'art prend la figure de l'aérien alors que le désir brut transite dans la lourdeur et la tentation du gouffre. Sous l'effet du désir, l'Albatros gionien descend des cieux et fait l'expérience de l'amère prose du monde :

« J'allais vers le bruit, j'appelais. J'avais grand besoin d'adoucir la tristesse de mon cœur, cette tristesse à goût qui brûlait mon corps pour avoir regardé le grand serpent né de l'odeur des brebis. J'avais grand besoin des yeux, des cheveux noirs, du calme visage immobile

⁵²⁴ *Ibid.*, p.78

⁵²⁵ Jean Giono, *Un de Baumugnes*, op.cit., p.236

*d'Anne sans odeur, de la petite fille froide, muette, la dormeuse aux yeux ouverts, penchée sur les arbres comme un fruit. »*⁵²⁶

A ce stade, Jean n'a pas encore accédé à la pleine souveraineté esthétique qui consiste en la victoire du rêve sur la réalité. Il n'a pas encore atteint les puissances sublimantes de l'art. La souveraineté esthétique permet à l'art qui est activité fictionnalisante singulière, de se parer de l'illusion souveraine de l'apollinien pour faire de la douleur une beauté :

*« Ce qui pue, je le prends par le nez, mais je le ressouffle par la bouche. »*⁵²⁷

L'art transmue ce qui est de l'ordre du sensuel et du sexuel en parole. Or le personnage gionien est, à ce stade de sa quête de la souveraineté esthétique, inachevé. Il a besoin du guérisseur pour l'empêcher de sombrer dans la violence. Tel est le cas de Saturnin qui porte le stigmate de la souffrance sur son rire :

*« Pendant ce temps-là, je vous le dis, Saturnin rigolait. Ce rire-là, c'était rien de plus, ou, plutôt ça avait dû être du rire, du bon rire clair, parce qu'il était bon, parce que le ciel est profond, bleu, (...). Ça avait dû être du rire. Mettez que ce soit du bon rire clair, puis ça gèle subitement comme d'un seul coup qui glace (...). La vie revient tiède et c'est le dégel et alors, le rire coule encore, mais il est trouble, du trouble des eaux qui ont gelé et dégèle, voilà. »*⁵²⁸

Giono décrit ainsi les affres de la mélancolie que Saturnin a dû endurer car son maître Clarius a perdu sa fille à cause d'un souteneur Marseillais. La mélancolie est ainsi associée au gel, à la perte de la vie et du désir. Et voilà qu'Amédée, en tant qu'intercesseur entre Clarius et Albin, vient mettre fin au conflit entre les deux protagonistes. Saturnin cède volontairement sa fille à Albin.

⁵²⁶ Jean Giono, *Jean le Bleu*, op.cit., p.124

⁵²⁷ Jean Giono, *Un de Baumugnes*, op.cit., p.247

⁵²⁸ *Ibid.*, p.248

La vie comme jouissance esthétique est cette manière de se remémorer les temps d'avant le mal, d'avant la blessure, « *on venait voir Clarius par plaisir* »⁵²⁹

C'est ainsi que par le concours conjoint de l'art et d'Amédée, Albin reconquiert l'objet de son désir et Clarius sa dignité. Albin peut ainsi jouer librement de son harmonica car il est libéré du désir mimétique.⁵³⁰

L'art permet ainsi de guérir les plaies. Il permet d'essouffler les impasses psychiques sous forme de métaphores. En jouant de l'harmonica, Albin parvient à guérir Clarius de son mal :

*« Et j'étais là comme si j'allais faire un enfant. Je mordais le drap pour ne pas guérir...et puis tout d'un coup, il (Clarius) n'a pas pu retenir un grand soupir qui l'a rendu tout vivant. La chose était entrée en lui. Il a su ...Il a compris ce qui me gonflait le cœur depuis si longtemps, que ça traînait sa mort avec »*⁵³¹

Giono comprend la dimension mortifère de la mélancolie. Thanatos s'exprime sous la forme de la répression qu'exerce le narcissisme sur le moi qui subit le mépris de l'idéal narcissique. Récupérer l'admiration de l'idéal narcissique fait renouer le héros avec la vie.

Il n'en demeure pas moins que les pouvoirs de l'art à ce niveau sont encore spéciaux. Ils n'expriment pas encore la singularité de l'artiste. Ils se contentent d'exprimer la douleur universelle et préservent l'artiste en devenant de la violence et du tragique. L'art se contente dans ce cas d'être l'expression de Dionysos, de se mirer dans Apollon. Il exprime la dépossession sublimée en métaphores. C'est le cas de Djouan dans *Jean le Bleu* :

⁵²⁹ *Ibid.*, p.254

⁵³⁰ Le triangle mimétique est constitué d'Albin, Louis et Angèle. Louis a réussi à conquérir Angèle qu'il a transformée en prostituée à Marseille. Albin en est devenu malade et a perdu l'usage de son art musical. Il a basculé dans la mélancolie comme ultime forme de réponse à la frustration.

⁵³¹ Jean Giono, *Jean le bleu*, *op.cit.*, p.26. Djouan est lui aussi victime du désir mimétique. Il est tombé sous le charme d'une femme mariée et vient avouer son malheur au père de Giono.

« Je comprenais mal ce que disait l'homme. Ça coulait de lui comme une chanson plaintive. Il en était transfiguré le parleur [...].Cet homme blond qui, tout d'un coup parut cassé et mort comme si on avait fouillé dans son ventre à pleins doigts et retiré le petit mécanisme qui faisait les doigts et la langue dans le bel ordre séduisant »⁵³²

La poésie de Djouan est l'expression de l'inconscient et des puissances tragiques du désir mimétique. L'artiste n'en est pas maître.

En effet, chez Giono, à travers l'expression du sublime, sous l'effet de la mélancolie et de la perte, le poète devient le jouet de son inconscient, car il a perdu tous ses méta-garants psychiques. Il entre dans un nouveau pays qui n'a rien à voir avec les pays de derrière l'air, c'est à cela que le père de Giono a été sensible lorsqu'il a compris que son fils adolescent est tombé amoureux d'Anne :

« Tu vois, fils, la terre et tout, et tu verras notre rue. Il t'a poussé des yeux neufs. Ne t'inquiète pas si c'est tout un peu autour de toi comme de la poussière de charbon....l'extraordinaire ; le poisson dans l'aubépine, ça existe l'espérance »

L'amour fait basculer le héros gionien dans la mélancolie, cette poussière de charbon contre laquelle il faut être armé des puissances de la poésie. Ce dernier est, par le biais de la métaphore, associe l'arbre de l'aubépine au poisson. Elle est cette forme d'espérance qui a permis à Bobi, dans *Que ma joie demeure*, d'associer Orian à la fleur de carotte. Ce pouvoir qu'a la poésie de renouer avec l'unité primitive entre le macrocosme et le microcosme, sort l'homme de la prison du corps, et donc du désir, et lui permet de transcender le déficit ontologique duquel il souffre. L'apprentissage de la poésie devient ce long chemin qui mène de *« l'être-là jeté dans la facticité de la pensée du on »*⁵³³ à la

⁵³² *Ibid.*, p.115

⁵³³ Il s'agit du Dasein dans l'analyse existential chez Heidegger. Le Dasein, en tant qu'existential, peut être associé à l'impression moyenne, ou ce que Nietzsche appelle *« l'instinct du troupeau »*, voir à ce propos Sarah Kofman, *Nietzsche et la métaphore*, op.cit., p.5. Suite à l'expérience de la mélancolie, épris par l'inquiétude,

maîtrise dont le désir dépossède le héros gionien et enfin à la souveraineté esthétique, là où le principe de plaisir triomphe du principe de réalité.⁵³⁴

L'expérience de l'altérité sexuelle est ce moment de sublime où poussent à Jean le Bleu des yeux neufs. Sauf que ces yeux précipitent le héros gionien dans une violence qu'il exerce contre lui-même ou contre l'autre. Le héros gionien n'a pas encore atteint la souveraineté esthétique qui lui permet d'intérioriser l'objet de son désir, sans pour autant le posséder. Il est encore écartelé entre l'esthétique de la main qui veut posséder, fût-ce au profit de la violence, et celle de l'œil qui se contente de contempler dans l'apaisement, le visage de l'être aimé.

Il n'empêche que jusqu'à *Batailles dans la Montagne*⁵³⁵, il y avait toujours un personnage qui aidait le héros gionien à dépasser la dimension tragique que fait naître l'expérience de l'amour. Il aide le héros à entrer en possession de l'objet de son désir sans basculer dans le désir mimétique et les violences qui lui sont associées. Toussaint le fait pour le Besson et Antonio dans *le Chant du monde*, Amédée aide Albin à se réconcilier avec le père d'Angèle. A partir des *Chroniques*, ce personnage, et tout en continuant à hanter l'univers romanesque gionien, cesse d'agir. Il devient, à l'image de Machiavel, le simple analyste de l'âme humaine et des aventures malencontreuses de la libido.

Privé de l'aide de l'intercesseur, le héros gionien bascule dans les paroxysmes de la violence liés à l'amour. Le roman prendra dès lors les couleurs de la tragédie.

l'homme accède à ce que Heidegger nomme « *L'être pour la mort* ». Cet existential lui permet de dépasser la pensée conceptuelle et l'ouvre sur la sienne d'authenticité. Voir à ce titre, Martin Heidegger, *Etre et Temps*, Paris, Gallimard, 1990, p.77. L'authenticité chez Giono est relative à l'expression artistique de soi-même : « *La pomme de Cézanne, c'est Cézanne* », dit Giono dans *De Homère à Machiavel*, Gallimard, 1989, p.5

⁵³⁴ Nous renvoyons ici à Herbert Marcuse, *Eros et Civilisation*, Paris, Editions de minuit, 1963. Voir surtout l'introduction où l'auteur remet en question les théories freudiennes sur la culture.

⁵³⁵ Nous renvoyons ici à la très belle analyse que fait Jean- François Durand du roman de Giono, *Deux Cavaliers de l'orage* dans *Les Métamorphose de l'artiste, L'esthétique de Jean Giono de Naissance de L'Odyssée à L'Iris de Suse*, Publications de l'Université de Provence, 2000, voir de la p. 350 à la p. 370.

3. Le tragique de l'amour dans *l'Iris de Suse* :

A partir d'un *Roi sans divertissement*, l'esthétique de Giono connaît un infléchissement majeur, en ce sens que l'auteur va rompre avec le lyrisme qui caractérise ses premiers romans. Les tentatives en vue de renouer avec les correspondances entre l'homme et le monde échouent. Le mythe et la métaphore en tant que moyens romantiques de restaurer l'unité aurorale entre le microcosme et le macrocosme sont vaincus par le profond désenchantement du monde que l'auteur ressent à la suite de la deuxième guerre mondiale. Ne reste dès lors à Giono que l'ironie comme ultime moyen pour exorciser son malaise. Son roman prend dès lors l'expression d'une réflexion désabusée sur les conditions humaines. Nous assistons, de ce fait, à une galerie de personnages hauts en couleur qui se débattent contre le profond ennui dont ils souffrent et expérimentent les divers moyens dont ils disposent pour se divertir de leur déficit ontologique. Le divertissement pascalien préside à la réflexion gionienne, et ce n'est pas sans raison que Giono interpelle Pascal à travers son roman *Un roi sans divertissement*⁵³⁶. Selon Giono, l'amour est un artifice qui permet à l'homme de se détourner de sa misère ontologique. Il révèle aussi la violence inhérente à l'homme dans sa volonté de possession. Deux romans de Giono nous semblent illustrer ce propos : *Deux cavaliers de L'orage* (1965) et *l'Iris de Suse*, dernier roman paru en 1970. *Deux Cavaliers de l'orage* est le roman de l'amour par excellence. Il unit Marceau à son cadet et prend parfois les aspects d'une relation incestueuse. Le roman permet à Giono de développer une profonde réflexion sur les rapports qui mettent aux prises l'ennui et la passion.

Et où Giono prend acte du profond désenchantement du monde qui affecte l'homme depuis la Renaissance et dont Cervantès a été le profond analyste :

⁵³⁶ Dans ce roman, Giono emprunte à Pascal l'un de ses aphorismes : « *Un Roi sans divertissement est un roi plein de misère* », fragment 142, de l'édition Brunschvicg. Selon Pascal, l'homme se divertit, en ce sens qu'il se détourne de sa misère ontologique consécutive à la chute en s'attachant à la possession de biens terrestres, tels que les richesses, la gloire ou l'amour. Mais ces biens ne font que lui faire oublier sa misère ontologique et le poussent à prendre l'ombre pour la proie.

*« Don Qui Chotte meurt parce qu'il a cessé d'avoir une idée exaltante de soi-même (...) en d'autres termes, il meurt d'une blessure d'amour propre »*⁵³⁷

Fidèle en cela à la philosophie de Pascal, Giono essaie de décrire la nature misérable de l'homme qui tente de se divertir de sa misère ontologique en s'adonnant à la passion.⁵³⁸ Dès les pages liminaires du roman, Giono annonce sa dette à l'égard de la théorie pascalienne du divertissement lorsqu'il avance :

*« Quand l'amertume mord un Jason, il se passionne, mais un Jason ne peut avoir de passion que pour un Jason. Voilà ce qui les avait tous dominé jusqu'à présent »*⁵³⁹

La passion dépossède ainsi le héros gionien de sa souveraineté. Il n'est plus maître de lui-même. Sur ce plan, Giono est redevable au théâtre de Corneille. Serge Doubrosky définit le héros cornélien comme celui qui recherche une liberté absolue. Sa maîtrise de lui-même le singularise selon Corneille :

*« La notion d'autonomie est (une) condition requise et nécessaire de la liberté »*⁵⁴⁰

La perte de la maîtrise occasionne chez le héros un déficit ontologique qu'il cherche à combler à travers la possession de l'objet de son désir. Ainsi et vu l'absence de l'intercesseur, il versera dans les paroxysmes destructeurs et fera l'expérience du tragique et du désenchantement du monde. D'autant plus que la violence est cette forme de réplique au désenchantement car, et selon Jean-François Durand :

⁵³⁷ Henry de Montherlant, *Préface à Don Quichotte*, livre de Poche, 1962, Tome 1, p.12

⁵³⁸ Nous référons au fragment 138 de Pascal « *Qu'est-ce donc que nous crie cette avidité et cette impuissance sinon qu'il y a eu autrefois dans l'homme un véritable bonheur, dont il ne lui reste maintenant que la marque et la trace toute vide, et qu'il essaie inutilement de remplir de tout ce qui l'environne, recherchant des choses absentes le secours qu'il n'obtient pas des présentes, mais qui en sont toutes incapables parce que ce gouffre infini ne peut être rempli que par un objet infini et immuable, c'est-à-dire par Dieu* », Editions Le Guern, Folio, 1977. p.156

⁵³⁹ Jean Giono, *Deux cavaliers de l'orage*, Œuvres Romanesques complètes, Tome 4, Editions de la Pléiade, Gallimard, p.12

⁵⁴⁰ Susan Maslan, « *S'asservir dans le théâtre de Corneille* », in, *Héros ou Personnage ?*, Sous la direction de Myriam Dufour Maitre. PURH, [http:// www. Open Edition. Org/6540](http://www.OpenEdition.Org/6540)

*« Sortir du littéral, c'est sortir de la violence. Seuls y parviennent chez Giono les personnages poémagogiques. Langlois a échoué car il ne sait pas transmuier le sang en images »*⁵⁴¹

C'est le cas de Marceau qui ne parvient pas à sublimer son désir pour son frère en œuvre d'art. A cela s'ajoute la filiation tragique de ce dernier, vu que le nom de sa famille a trait au sang versé :

*« En 1893, les vallées ayant réclamé une guillotine, on la leur envoya. Ce fut un Jason, Jason le vieux qui ouvrit les caisses, déballa la machine et la fit marcher à travers les terres »*⁵⁴²

Marceau fait partie de ces familles qui, dans le roman gionien, sont marqués par le destin, tels les Costes dans *Le Moulin de Pologne*. Marceau a hérité sa violence de son père et de sa mère pour lesquels l'amour ne peut s'exprimer que de manière violente. Avant leur mariage, ils se sont battus à plusieurs reprises à la manière des bêtes :

*« Trois mois après, ils se marièrent. Personne ne savait qu'entre-temps, ils s'étaient encore battus deux fois, seuls dans les bois : une fois où elle lui avait arraché une noix de bras avec les dents, et lui, il lui avait fait dans le ventre un bleu qui avait toute la forme d'un soulier (...). On disait qu'ils continuaient, de temps en temps, à se mesurer »*⁵⁴³

Chez ces personnages, la maîtrise est sacrifiée sur l'autel d'une violence atavique à laquelle ils ne peuvent résister. Eros se pare chez eux des sombres couleurs de Thanatos. Mais derrière cette violence se cache un sentiment beaucoup plus sournois et qui est strictement lié au narcissisme, en l'occurrence l'orgueil. Celui-ci est associé au désir de domination qui préside aux rapports qu'entretiennent ces personnages avec l'autre :

⁵⁴¹ Jean François Durand, *Les Métamorphose de l'Artiste*, op.cit., p.393

⁵⁴² Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, op.cit., p.3

⁵⁴³ *Ibid.*, pp.68-69

« C'était ta nature d'être orgueilleuse (...). Ah ! Ariane, non, tu as besoin de dominer. Tu es la domination des pieds à la tête ⁵⁴⁴ »

Face à l'emprise du désenchantement du monde, le personnage gionien essaie de donner un sens à sa vie en s'inventant une passion. Et c'est là que réside le paradoxe dans l'esthétique gionienne. Pour se singulariser, le personnage gionien compte sur la passion en tant que sentiment individuant. Or, l'exercice de celle-ci est intimement lié à une certaine pratique de la violence qui donne à voir une forme d'aporie et pour accéder aux univers de l'art, le personnage doit se singulariser par une passion. Mais celle-ci est parfois transmuée en violence au lieu de se faire traduire en images. Ce qui empêche les voies vers la souveraineté esthétique. D'autant plus que la passion enferme le héros dans le cercle vicieux de la violence réciproque. D'ailleurs, Marceau est on ne peut plus explicite sur la définition de la passion de la domination qui caractérise sa famille. Elle est cette jouissance inégale à laquelle se consacrent les membres de sa famille :

« Que fait la domination ? Elle réjouit la tête. Il y a le plaisir d'abattre et de gagner. Il y a le plaisir de démolir et de renverser. Il y a le plaisir de dominer (...). Il y a le feu, un et unique. Et il fait toujours pareil : elle domine, un point c'est tout. L'incendie, voilà ce qui rejoint la tête. Pourquoi ? Parce que l'incendie éclaire. Voilà la triste vérité » ⁵⁴⁵

Dans ce roman, Giono développe des idées sur le tragique qui vont à l'encontre de la tragédie classique. Le héros du tragique classique subit de manière inconsciente et involontaire le diktat du destin. Alors que chez Giono, le personnage s'invente volontairement une passion à laquelle il s'assujettit consciemment afin de transcender la tristesse que génère le désenchantement du monde. D'ailleurs, toute l'esthétique de Giono est dans cette volonté de négocier

⁵⁴⁴ Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, op.cit., p.63.

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p.93

le dangereux visage du « mal du siècle ». La passion est tout le contraire de l'amitié. En cela Giono reste tributaire de la hiérarchie des sentiments hérités de l'antiquité grecque. Cette dernière associe Eros à un désir intéressé de possession, alors que l'amitié, la *philia*, est un sentiment d'amour qui est désintéressé et qui n'a aucun rapport avec le désir de domination. En cela, le désir de domination associé à l'amour diffère de l'amitié : la domination rejoint la tête, l'amitié rejoint le corps. :

« Et qu'est-ce qu'elle met dans tout ça ? De l'amusement ? C'est la réjouissance. C'est la danse » ⁵⁴⁶

Il faut dire que Giono a une préférence pour les personnages passionnés qui, pour transcender l'ennui et se singulariser, s'inventent une passion qui les diffère du bourgeois qui n'est pas censé avoir de passion, « *mais qui a des maladies qui en tiennent lieu* »⁵⁴⁷

La haine du bourgeois s'accompagne chez Giono d'une réflexion très pessimiste sur la nature de l'homme. Ce dernier est porté sur la violence. Le mal lui est consubstantiel. Et il ne doit en aucun cas mettre sa déréliction sur le compte de l'injustice des dieux. Il est l'artisan de son propre malheur. La passion pour Giono est l'expression d'un déficit ontologique. Elle est l'une des réponses possibles à l'ennui et au désenchantement du monde. Aussi La fascination pour la violence et le sang est-elle la marque de fabrique de l'homme moderne orphelin des univers singularisants du moyen âge chrétien⁵⁴⁸ :

« C'est du sang : elle voudrait déjà danser plus vite que la musique. Il ne s'agit plus de leurs histoires, c'est du sang. Quelle histoire ! La plus grande histoire du monde. Le sang est le plus beau théâtre » ⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.94

⁵⁴⁷ Jean Giono, *Le Moulin de Pologne*, Œuvres romanesques complètes, Tome 5, Editions de la pléiade, Gallimard, p.674.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p.674

⁵⁴⁹ *Ibid.*, p.674

Le sang est ainsi associé au théâtre, et par là même au divertissement. Toutes les violences sont associées chez Giono au profond sentiment d'ennui que ressent l'homme depuis sa rupture avec les univers enchanteurs du Moyen-âge. L'homme doit dès lors s'inventer une passion pour se divertir. Or cette dernière reste très liée à la démesure et au tragique. C'est ainsi que Giono prend acte d'un tragique de l'immanence, où l'homme fait lui-même son propre malheur. Le passionné se laisse submerger par sa passion et aliène volontairement sa liberté. Et c'est au travers de cette aliénation consentie qu'Alain situe l'origine du malheur tragique :

*« Je crois, dit Alain, que c'est la force des passions et l'esclavage intérieur qui ont conduit les hommes à l'idée d'un pouvoir occulte et d'un mauvais sort jeté par un mot ou par un regard. Faute de pouvoir se juger malade, le passionné se juge maudit, et cette idée lui fournit des développements sans fin pour se torturer lui-même »*⁵⁵⁰

Ariane rejette la responsabilité du destin tragique et ses enfants sur l'injustice des dieux. Elle ne veut aucunement reconnaître la responsabilité de sa progéniture :

*« J'ai vu là, à l'instant, une violence qui a fait grossir ma peur en moi, brusquement, plus grosse qu'un chat et elle m'a sauté à la gorge (...). Il y a des sortes de raisons obscures dans ma peur qui sont brusquement devenues plus brutales que de la glace(...). Ce n'est pas facile d'endormir le destin. Il est d'une jalousie terrible »*⁵⁵¹

Ariane met le malheur de sa descendance sur le compte d'une filiation tragique qui remonte à leurs aïeux, et surtout à leur mère, frappée injustement par le destin :

*« Je ne crois pas avoir commis de crime »*⁵⁵²

⁵⁵⁰ Cité par Jean-Marie Domenach, in *Le Retour du Tragique*, Points, Seuil, 1967, p.34

⁵⁵¹ Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, op.cit., pp.50-62

⁵⁵² *Ibid.*, p.61

Cette famille, et de l'avis de Delphine, est portée de par sa nature sur la violence :

« Ici vous parlez de tuer comme si c'était naturel. Vous êtes quand-même une race ! Ne vous étonnez pas si le malheur vous cherche »⁵⁵³

Et c'est cet héritage tragique qui régira les rapports amoureux entre Marceau et son Cadet. La beauté fulgurante de ce dernier fait basculer ses deux frères dans les paroxysmes de violence inhérents aux passions tragiques :

« Dès que les deux frères commencèrent à vivre comme des hommes, ils ne purent pas vivre sans le petit enfant. Il avait à peu près sept ans, blond comme Ariane mais bouché comme l'artiste. Marceau du milieu en avait faim⁵⁵⁴ »

Giono ne cesse, tout au long de son roman, d'insister sur la dimension bestiale des mâles de la famille d'Ariane. L'allure des deux frères aînés est celle de l'ours :

« A vingt-six ans, Marceau, sans pincée de graisse, pesait cent deux kilos, et Marat avec deux ans de moins, était à peu près son égal en poids. Ils étaient comme deux ours, mais alertes et vifs »⁵⁵⁵

Et quand Clef des Cœurs lutte contre Marceau, il ne peut s'empêcher de pointer du doigt le caractère bestial du corps de ce dernier :

« Tu es né à temps, dit l'autre ; dix minutes plus tard, et ta mère faisait un singe »⁵⁵⁶

Même la beauté apollinienne de Mon Cadet n'échappe pas à cet atavisme :

« Mais qu'il était beau. Il avait une petite bouche épaisse comme un gland rouge, et des yeux si tendres (...) sur sa mule douce, râpé de froid et tout glorieusement sanguin sous sa peau transparente »⁵⁵⁷

⁵⁵³ *Ibid.*, p.70

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p.12

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p.11

⁵⁵⁶ *Ibid.*, p.35

La faim que ressentait Marceau et celui du milieu pour mon Cadet deviendra l'apanage de Marceau, à la suite de la mort de celui du milieu à la guerre. Elle prendra la figure d'une passion qui ira dévorer Marceau et l'amènera au meurtre de son frère. L'amour et ses corollaires, la passion et le narcissisme, président à cette passion dévastatrice. En effet, et selon Bella Grunberger, le sentiment amoureux a un rapport intime avec le narcissisme. Le personnage amoureux projette son idéal du moi sur l'être aimé. Il s'aliène ainsi une part importante de son moi, dont la personne aimée devient la dépositaire. Et il n'aura de cesse que de la satisfaire et trouver grâce à ses yeux. Ainsi, et lorsque Mon Cadet tombe malade, Marceau le veille et lui témoigne une vénération quasi-divine ⁵⁵⁸:

« (Mon Cadet) se réveilla, un chien léchait son visage. C'était la bouche, les larmes et la bouche de Marceau. Il l'embrassa furieusement » ⁵⁵⁹

L'amour de Marceau est à la fois exclusif et possessif :

« Courir, c'est quand tu es avec n'importe qui, sauf avec moi

Tu as besoin de rien ? dit Mon Cadet

Non, dit Marceau, je suis avec mon frère » ⁵⁶⁰

Ce que cherche Mon Cadet, c'est cette complétude dont se réjouit le narcissique et ce désir de fusion avec l'autre qui caractérise les passions dévastatrices.

Nous sommes bien face à un désir incestueux qui aspire à la complétude narcissique :

⁵⁵⁷ *Ibid.*, p.39

⁵⁵⁸ Bella Grunberger, *Le Narcissisme*, Essai de psychologie, Payot, 1971. Cette forme d'amour peut prendre la forme du mysticisme car « en agissant ainsi, le sujet a provoqué en lui une scission. Il s'est donné ainsi une instance qui a belle carrière devant elle ; car, entre autres, elle peut revêtir cette image de Dieu », p.269

⁵⁵⁹ Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, op.cit., p.174

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p.149

« La vie est belle, dit Mon Cadet. Nous marchons ensemble, ça va. On n'a plus de soucis. Tout est facile. Pourquoi chercher midi à quatorze heure. Quand tu es là, il n'y a plus rien à faire. On peut faire n'importe quoi. On peut aller n'importe où, on peut continuer tout ce qu'on fait. Il n'y a plus besoin de changer. On peut marcher comme ça, toute la nuit, si tu veux. Je suis bien, on est bien. Tu es bien »⁵⁶¹

Aux yeux de Marceau, Mon Cadet prend la figure de Dieu. Une divinité à laquelle l'être amoureux sacrifie toute sa vie en essayant de la satisfaire et d'être à la hauteur de ses attentes :

« Dès que Marceau regarda et vit l'Ange, il éprouva dans son cœur un repos incomparable. Ce qui avait donné une faim goulue de l'enfant, ravissait maintenant dans l'adolescent. Il imposait une impression de sérénité pure et glacée. Une certaine lenteur de l'œil qui, ainsi appuyait longtemps son noir de goudron, en faisant comme une chose divine »⁵⁶²

« Son cadet était son dieu »⁵⁶³

Marceau projette de cette manière son idéal narcissique sur Mon Cadet. Dès lors, il n'aura qu'un seul souci, récupérer cet idéal en se voulant méritant devant l'instance qui désormais, détient son narcissisme projeté, en se faisant aimer par elle.

Le roman insiste sur les efforts que consent Marceau pour être à la hauteur des attentes de son frère. Il ira jusqu'à devenir le fournisseur en chevaux de l'armée française afin d'éviter à son frère le service militaire, car il a perdu l'un de ses frères à la guerre et a vu que beaucoup de circonsrits se sont suicidés. Mais le plus beau cadeau que Marceau veut faire à son frère, c'est de lui offrir l'homme le plus fort du monde. C'est pour cela que Marceau veut devenir le champion de la lutte romaine de sa région :

⁵⁶¹ *Ibid.*, p.163

⁵⁶² *Ibid.*, p.182

⁵⁶³ *Ibid.*, p.183

*« Quand on aime quelqu'un, on veut toujours lui donner, être toujours plus fort pour lui (...). Marceau avait trouvé le biais, il était le plus fort du monde, en plus de tout le reste »*⁵⁶⁴

Le désir d'être plus fort que l'être aimé est le ressort qui va faire basculer les deux frères dans la rivalité mimétique, avec ce qu'elle engendre de violence et de tragique. Et c'est ainsi que Marceau montrera à son frère l'étendue de sa puissance lorsqu'il arrive à tuer un cheval d'un seul coup de poing. Il ira même jusqu'à se mesurer à Clef des cœurs, qui à cette date était considéré comme le meilleur lutteur de la région. Ce dernier est passionné par la lutte :

*« Rencontrer un type, se coller contre le ventre, le déraciner, faire les ciseaux et les tenailles, et les saucisses, et les nœuds et le battre, c'est ma vie »*⁵⁶⁵

Sauf que pour Marceau, la lutte n'est pas une fin en soi. Elle n'est pas une passion. Elle lui permet uniquement de montrer à son frère qu'il est l'homme le plus fort du monde. Et c'est sa force qui lui permet de se singulariser. C'est là, l'un des paradoxes du romantisme gionien qui s'appuie sur une vision narcissique du monde. Dans ce sens, Lou Andréa Salomé souligne :

*« La contradiction entre le narcissisme qui cherche à tout prix à s'individualiser, alors que l'autre ne peut pas vivre en dehors d'une relation fusionnelle »*⁵⁶⁶

Alors que pour Clef des Cœurs la lutte est une passion, vu qu'aussitôt qu'il perdra contre Marceau, il se retirera amoindri sur le plan narcissique. Se mesurer à Marceau est source de contentement pour lui. Mais il demeure conscient du potentiel de violence que recèle son art. Et si les personnages gioniens les plus achevés arrivent à transmuier la violence en métaphores, Clef des Cœurs a besoin de cérémonial pour conjurer la violence qu'il a en lui :

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p.183

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p.115

⁵⁶⁶ Bella Grunberger, *Le Narcissisme*, Essai sur la psychanalyse, *op.cit.*, p.17

*« Nous sommes, dit-il, les soldats de la noble cause (...). Nous jurons qu'il n'y a entre nous ni haine particulière, ni question d'intérêt (...). Et que nous allons nous battre devant vous pour l'amour de la lutte (...). Et la règle (...) Nous n'avons pas à nous jeter l'un sur l'autre comme des ours »*⁵⁶⁷

Or, le rituel n'est pas digne de conjurer la violence inhérente à la nature humaine. Clef des Cœurs est atteint dans son intégrité narcissique lorsqu'il perd contre Marceau. Il se laisse aller subséquemment au zénith de la violence qu'il ne peut contenir :

*« Cette fois, c'était la vraie bataille (...). Oui. Il mordait. Il frappa un coup sur ce qui, cette fois dut être l'œil de la tête tournée pour mordre. Mais lui aussi poussa un beuglement comme une vache »*⁵⁶⁸

Marceau se mesure à tous les lutteurs de sa région. Il n'en demeure pas moins que ce qui le pousse à agir ainsi ce n'est pas l'amour de la lutte. Il cherchait surtout à se montrer méritant aux yeux de cette instance narcissique que représente Mon Cadet. Lorsqu'il a donc battu le Flamboyant, il s'adressa spécifiquement à son frère et non au public présent :

« - Tu t'es amusé ? demanda Marceau

*- Mon Cadet dit oui »*⁵⁶⁹

Le roman bascule dans les univers tragiques lorsque Mon Cadet se transforme en double monstrueux de Marceau, sachant, selon la théorie de René Girard, que nos désirs ne sont pas singuliers. Ils ne nous sont pas dictés par notre propre volonté. Ils nous sont, le plus souvent, désignés par un rival qui, à nos yeux, est à la fois le rival et l'idéal indépassable. Marceau adorait son frère. Mon Cadet gardait une haute estime pour son frère. Il lui a emprunté de ce fait le désir d'être l'homme le plus fort de la région. Mon Cadet va se mesurer alors à

⁵⁶⁷ Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, op.cit., p.117

⁵⁶⁸ *Ibid.*, pp.122-123

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p.148

Marceau et le battra. C'est une blessure narcissique que Marceau ne peut supporter, car son désir est d'offrir à son frère, en guise d'amour, l'homme le plus fort du monde. Et voilà qu'il ne l'est plus. Cela génère en lui une violence archaïque qu'il dirige contre l'objet de son amour qu'il tue à coup de serpe :

« Quand il a été détortillé, on a cru. Il était presque coupé en deux par les coups de serpe »⁵⁷⁰

Nous sommes ici, comme dans d'autres cas similaires, devant ce que René Girard appelle la multiplication des doubles monstrueux, à travers Marceau/ Clefs des cœurs ; Marceau/ Le Flamboyant ; Marceau/ Mon Cadet. Cette multiplication, sans la désignation d'un bouc émissaire qu'on rend responsable de tous les malheurs, porte atteinte à l'ordre culturel dans la transgression de tous les tabous. L'histoire de Marceau est celle de

« L'homme confronté aux forces violentes de sa nature instinctuelle ; forces qui, tels des courants souterrains profonds, font dériver son vouloir et modifient le cours de sa vie. Traversé par des orages d'amour et de haine, cherchant tantôt à séduire et à chérir, tantôt à punir et à détruire, chaque homme a dû dès l'enfance, s'astreindre à naviguer entre les interdits et les impossibles de sa vie »⁵⁷¹

En l'absence de cet intercesseur dont la médiation était salvatrice pour Antonio et Albin, le héros gionien se retrouve seul au sein de ce théâtre de l'interdit qui ne peut mener qu'à la mort du personnage tragique. Après avoir canalisé sa violence sur son rival, il la retourne contre lui-même. Il préfère la mort à la perte de son idéal narcissique :

« Il n'est pas mort de maladie ou de froid. Il avait mordu dans son paon, une seule fois, et il avait encore la bouchée dans sa bouche. Le pain, bien sûr, avait essayé de lui tenir compagnie un moment ; mais

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p.184

⁵⁷¹ Joyce Mc Dougall, *Le Théâtre du Je*, Paris Gallimard, 1982, p.9

*le pain n'est pas tout. Il est mort de la vie qui a refusé d'aller plus loin »*⁵⁷²

Deux Cavaliers de l'orage est une fable sur la condition humaine aux prises avec les puissances mortifères du désir, et de l'avilissement, mais surtout celle de la déréliction de l'homme face à son incomplétude narcissique et de son déficit ontologique que son désir tente de combler. Par le désir, l'homme se divertit et se détourne de sa solitude métaphysique. Ariane, la mère de Marceau, qui fait preuve d'une sagesse tragique, refuse de traiter son fils de criminel

*« Elle le désignait, non pas comme un furieux, mais comme un malheureux, et qui nous engageait à aller le chercher, non pas comme un coupable, mais comme un malade qu'il faut aider dans ses derniers moments »*⁵⁷³

A l'image d'Albin, Marceau s'enferme dans le mutisme. La passion qui devrait lui ouvrir les chemins vers les pouvoirs apaisants de la parole poétique, est restée prisonnière du désir de possession dont la violence est le corollaire tragique. Il n'a pas su accéder à cet espace transitionnel dont l'œuvre d'art est l'une des plus sublimes représentations, du fait que :

*« C'est en se disant que le Je se rencontre et s'écoute. Les discours qu'il tient sur lui-même et sur ces autres en lui-même, lui rend les pouvoirs qu'il avait abdiqués en même temps que sa capacité de réfléchir. Au fur et à mesure que le symptôme devient métaphore et que le souvenir se reconstruit, l'inacceptable et l'insensé du passé changent de signe »*⁵⁷⁴

C'est essentiellement dans l'espace métaphorique que Giono opère cet espace transitionnel qui lui permet de se dire pour transmuier le rouge du désir en œuvre d'art, et non en violence archaïque. L'œuvre est cet espace qui le protège contre les agressions de l'altérité et contre les dérapages du désir. Marceau qui

⁵⁷² Jean Giono, *Deux Cavaliers de l'orage*, *op.cit.*, p.189

⁵⁷³ *Ibid.*, p.189

⁵⁷⁴ Joyce Mc Dougall, *Le théâtre du Je*, *op.cit.*, p.17

s'est vu priver de son désir de posséder, va mettre un terme à l'objet de son désir. Dans *L'Iris de Suse*, dernier roman de Giono, l'auteur va reprendre cette thématique, avec ceci de spécial, c'est que le couple amoureux déclenchera une sorte d'auto-violence choisissant le suicide. Giono insiste essentiellement dans ce roman sur la capacité qu'a l'art d'exorciser les violences inhérentes à la nature humaine, l'œuvre d'art est l'espace où se construit le soi idéal mais aussi celui où l'artiste inspecte sa vie si toutefois :

« Le soi de la connaissance de soi est le fruit d'une vie examinée. Or une vie examinée est, pour une large part, une vie épurée, clarifiée par les effets cathartiques des récits tant historiques que fictifs véhiculés par notre culture. L'ipséité est celle d'un soi instruit par les œuvres de la culture qu'il est appliqué à lui-même »⁵⁷⁵

C'est à cette catharsis par l'œuvre d'art que les personnages inachevés de Giono n'accèdent pas. L'œuvre permet l'accès à une complétude narcissique très rare dans la production romanesque de Giono. C'est le cas de Tringlot dans *L'Iris de Suse* quand il certifie :

« Je suis comblé, maintenant j'ai tout »⁵⁷⁶

Cette complétude advient à travers une œuvre qui verbalise les impasses psychiques, créant ainsi un espace transitionnel de l'absence/ présence de l'objet du désir. Elle permet de ce fait de conjurer le mal. En l'absence de cette souveraineté esthétique qui est celle de Tringlot, le héros gionien s'enferme dans un mutisme générateur de violence étant donné que :

« Le silence permet de sentir la souffrance, la douleur psychique. Il donne la mesure de la profondeur du désespoir. Ce n'est pas de la parole mais du cri qu'il est négatif »⁵⁷⁷

⁵⁷⁵ Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Tome 3, Paris, Seuil, 1985, p.285

⁵⁷⁶ Jean Giono, *L'Iris De Suse*, Genres romanesques complètes, Editions de la Pléiade, Tome6, p.527

⁵⁷⁷ Masud Khan, *Le soi Caché*, PUF, Gallimard, 1976, p.17

La Baronne qui fait partie de cette cohorte de personnages tragiques qui peuple l'imaginaire gionien est consciente du pouvoir cathartique de l'œuvre, et par là même de la parole :

« Il faut que devant vous je me souviennne, sinon je vais retomber dans mon mutisme »⁵⁷⁸

Dans ce roman, nous tombons encore une fois sur le paradoxe de la passion. Elle est à la fois singularité et ouverture sur les univers de la violence dont le moi narcissique de Giono tente de se préserver. Même Tringlot, qui est l'un des personnages les plus achevés chez Giono, est acculé à s'inventer une passion afin de transcender l'ennui dont il est la victime :

« J'ai des vices. J'en ai un : J'aime l'or. Le jeu, le tabac, la femme, je m'en passe, même le sang, et Dieu sait que le sang est fort ! J'en ai connu, j'en ai vu qui préfèrent le sang à tout ; moi non, c'est l'or, l'or me suffit. Il me contente, je ne dépense pas, il me sert d'or »⁵⁷⁹

Toujours est-il que le désir de possession est synonyme de source tragique dans l'œuvre de Giono. Le désir de possession se transforme en dépendance à l'égard de l'objet désiré, alors que toute la finalité de l'œuvre de Giono est d'accéder à la souveraineté esthétique. La Baronne, personnage essentiel dans *L'Iris de Suse*, est une femme fatale. Elle incarne l'expression d'un tragique ressentiment qui ne peut s'exercer qu'à travers les paroxysmes de la violence qu'elle dirige à l'encontre de tout un chacun :

« Si elle est sortie de son trou, c'est que quelqu'un va passer un mauvais quart d'heure »⁵⁸⁰

La Baronne « a tout ce qu'elle veut. Elle en a déjà démolie des quantités »⁵⁸¹.

⁵⁷⁸ Jean Giono, *L'Iris De Suse*, op.cit., p.478

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p.459

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p.378

⁵⁸¹ *Ibid.*, p.382

La Baronne est cette autre figure du dynaste qui cherche à tout régenter par la force. Sa violence est l'autre face d'une mélancolie et d'un ressentiment qui la rongent. A la viduité de son âme, elle répond par une violence qu'elle dirige contre elle-même et, à plus forte raison, contre autrui. Elle lui tient lieu de divertissement. Son ressentiment émane du fait que son père ait fait d'elle un commerce auprès d'un Baron, elle qui est de basse extraction :

« Elle fut vendue. Elle se dit « Tu me le payeras »⁵⁸²

Dès lors, va naître chez elle la passion de domination. Cette dernière deviendra son mode relationnel : un désir ardent qui prend possession d'elle-même et la précipite dans les univers du tragique :

« En un rien de temps, elle les a eu à sa botte. Un malheur ; elle ne pouvait plus s'arrêter, elle avait pris un goût »⁵⁸³

Si la Baronne est éprise de malheur, c'est que son désir de domination ne peut s'exercer sur la seule personne qui compte pour elle, en l'occurrence le Baron, son époux. Sa passion demeure sans objet, car, et selon ses dires :

« Le diable, je savais par quoi le saisir, dit la Baronne avec un petit rire de gorge, mais le blanc-bec qu'on me propose, ça n'avait pas de prise (...). Il a fallu employer la poudre à canon (...). Pour trouver quoi ? Un enfer personnel qu'il ne partageait avec personne »⁵⁸⁴

Le Baron est en fait cet égoïste mélancolique encore indisposé à faire de son enfer personnel, un paradis artistique. Son avarice de lui-même ne compose pas avec ce que Giono appelle « *le sursaut d'orgueil* », cette passion de soi qui caractérise la figure de l'artiste dans l'imaginaire gionien. Le sursaut d'orgueil est cette aptitude qu'a l'artiste à inventer les paysages de l'intériorité, là où il jouit librement de lui-même, sans se soucier des blessures causées par l'altérité. Le poète « *se préfère* » étant donné qu'à :

⁵⁸² *Ibid.*, p.407

⁵⁸³ *Ibid.*, p.386

⁵⁸⁴ *Ibid.*, pp.479-480

« Ce moment-là, plus rien ne compte que le sursaut et que l'orgueil ; tout éclate : famille et patrie. Tristan s'est donné le feu à lui-même, il pète littéralement dans sa peau, et Juliette aussi, et Antoine et Cléopâtre, et tout le Saint-Frusquin. Chacun pour soi. Je t'aime et tu m'aimes ; et c'est bien beau mais, qui me donnera les raisons de persister dans ces compromis, ces demi-mesures et ces petites morts puisque des abîmes de mon foie émergent les meilleures raisons d'un monde pour devenir »⁵⁸⁵

Le devenir est strictement tributaire de l'éclosion du Moi artiste chez le héros gionien. C'est un moment de sublime qui suscite la terreur car le personnage doit en fait se libérer de toutes ses attaches. Il découvre les paysages nés de son imaginaire. Ces derniers deviennent sa patrie. De ce fait, la passion de l'art devient la seule légitime puisqu'elle refuse tout attachement à l'autre. C'est ce que Giono entend par « La souveraineté esthétique ». Or, le Baron traite sa mélancolie, non par l'invention des paysages de l'intériorité, mais par sa volonté de tout vouloir légiférer. Il fait figure de ces dynastes gioniens qui se soignent par les vertus d'une vie ritualisée. Et c'est de la sorte que Casagrande présente son cousin le Baron :

« Tandis qu'ici ! A guelte ! J'avais devant moi mon jeune cousin flambant neuf, sanglé, empalé, impeccable, et en pure perte. A côté de lui, le ciel vide et le rocher nu. Je le répète : faire ainsi du trapèze volant, sans public, c'est fort »⁵⁸⁶

Le Baron vit cette forme de viduité de l'âme propre au mélancolique. Le cérémonial lui permet de se protéger contre une violence qu'il risque de retourner contre lui-même. Il est, à l'instar des membres de sa famille, qui « ne voulaient pas être poussés, qui voulaient légiférer »⁵⁸⁷

⁵⁸⁵ Jean Giono, *Le Hussard sur le Toit*, Tome 6, Editions de la Pléiade, p.252

⁵⁸⁶ Jean Giono, *L'Iris de Suse*, op.cit., p.448

⁵⁸⁷ *Ibid.*, p.483

L'univers romanesque gionien est tout le contraire des univers religieux où, selon René Girard, le rituel masque la violence. Dans *Un Roi sans Divertissement*, Langlois tue MV et la Louve selon un rituel des plus minutieux qui se termine par deux coups de revolver. Mais quand il fait l'expérience des déserts de l'âme, il fume un bâton de dynamite en guise de cigare.

Le cérémonial ne fait qu'appivoiser provisoirement la violence. Il n'arrive pas à l'extirper totalement. Le Baron a beau opposer la loi à sa démesure, il n'arrive pas à maîtriser sa passion pour la Baronne. Il va subséquemment se suicider :

« Ce jeune benêt a-t-il compris soudain que la vie peut en un seul point d'œil, réduire en cendres toutes les tables de la loi ? On voyait bien qu'il aimait. Et le soin qu'il prenait à se dissimuler, les multiples recoins de son honneur où il allait se fourrer, pour y faire le mort »⁵⁸⁸

Le cérémonial empêche le héros gionien de sonder les abîmes de son âme, dans le but de se singulariser. Le rituel ne fait que dissimuler sa soumission à la mécanique du désir. C'est la victoire de Dionysos sur Apollon en ce sens que la douleur universelle ne parvient pas à s'exprimer par le biais de l'art. Le Baron ne parvient pas à accéder « *aux pays de derrière l'air* » synonymes de l'œuvre d'art chez Giono. Il ne parvient pas à s'inventer cet espace de jeu, qui selon Nietzsche, est synonyme de :

« La légèreté dormante du vrai sérieux, du sérieux authentique d'une activité à laquelle on se livre pour le plaisir de cette activité même, et non pas seulement pour échapper à l'ennui »⁵⁸⁹

Dès lors l'œuvre bascule dans ce que Giono appelle « *les démesures du néant* ». Au désir de domination de l'autre qui caractérise la Baronne, s'oppose le désir de maîtrise de soi qui est l'apanage du Baron. Ces deux personnages deviennent réciproquement des doubles monstrueux. Le Baron tente de mettre

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p.483-484

⁵⁸⁹ Thierry Lenain, *Pour une critique de la raison ludique, Essai sur la problématique Nietzschéenne*, Vrin, 1982.p.28

fin à la rivalité mimétique en cédant à la Baronne, fidèle en cela à la parabole christique, qui stipule « si on te gifle sur la joue droite, tends la joue gauche » :

*« Le Baron ne combattait rien ni personne : sa bonté était faite de mépris. Il voulait me combler [dit la Baronne] pour creuser ses abîmes. J'attendais le sursaut de l'adversaire forcé dans ses derniers retranchements. Mais plutôt que de se rendre, le Baron s'éloigna. Aussitôt, je le poursuivis comme une folle »*⁵⁹⁰

La Baronne ne se contente pas de capituler, elle aspire à une victoire. Face à elle, campe un personnage haut en couleur et avare de lui-même. Mais cette avarice n'a rien à voir avec l'art étant surtout une réaction contre l'agression de l'autre. Nous basculons encore dans les univers du tragique, là où le conflit entre le maître et l'esclave ne se résout pas comme chez Hegel, en un troisième temps créateur. Le tragique naît ici de la stérile opposition des contraires et fait, ainsi, qu'Eros se transforme en Thanatos :

*« Qu'il me tue ! Ah ! Que je l'aimerais ! Que je l'aime ! Qu'il me tue ! [dit la Baronne], Je veux qu'elle m'aime, et quand elle m'aimera, je me tuerai [répond le Baron] »*⁵⁹¹

Le Baron et la Baronne sont les malheureux doubles de l'artiste. Ils sont tous les deux dans cette posture de l'avarice qui est le préalable à l'œuvre d'art. Avec cette particularité, qu'ils sont prisonniers de la mécanique de l'instinct. Ils demeurent incapables de transmuter le rouge de la passion en images métaphoriques. Ils ne parviennent pas à s'inventer une âme et à accéder à « cette jouissance... [Qui] tient pour l'essentiel à [la] capacité d'habiter [les] espaces intérieurs »⁵⁹².

L'œuvre d'art se caractérise par sa capacité à spiritualiser le désir et à dépasser la volonté de domination. Or la Baronne échoue à habiter ses espaces

⁵⁹⁰ Jean Giono, *L'Iris De Suse*, op.cit., p.480

⁵⁹¹ *Ibid.*, p.408

⁵⁹² Jean François Durand, *Les Métamorphoses de L'artiste*, L'Esthétique de Jean Giono de Naissance de L'Odyssée à l'Iris de Suse, op.cit., p.461

intimes et intérieurs, elle ne parvient pas à sonder ses propres abîmes. Le prix à payer est le soleil noir de la mélancolie :

*« Vivre indéfiniment entre deux mélancolies blanchâtres, le ciel et son reflet dans les eaux mortes (...). Je vivais non pas paisiblement mais toujours apaisée. J'avais réduit à rien le monde imaginaire. Il ne me tourmentait pas. La plonge des grenouilles me tenait lieu d'abîme »*⁵⁹³

Nous assistons ainsi à cette atrophie de l'âme qui est le propre des personnages mélancoliques chez Giono. Néanmoins, la Baronne ne peut se contenter de cette vie apaisée, fruit de l'atrophie des univers de l'intériorité. Elle ne peut justifier sa vie que par le truchement des passions batailleuses. Son désir de domination est sa raison de vivre. C'est ainsi qu'elle va jeter son dévolu sur Murataure. Par cela, elle ne fait que différer son suicide puisque :

*« Bien des symptômes névrotiques apparaissent comme des écrans contre une menace plus grande : un manque vis-à-vis du moi idéal comme une instance de la perfection. La perfection est aussi nullifiante que la tentation du rien. Tout ou rien montre que les termes sont interchangeables (...). En fait, le moi idéal inflige au moi au-dedans ce que le moi aimerait pouvoir infliger à l'objet au dehors »*⁵⁹⁴

Prisonnière de la mécanique du désir, qui lui impose la soumission à l'instinct, et aux lois de la nature, elle régresse ainsi vers l'état de nature où l'homme n'est plus maître de lui-même :

*« Souvenez-vous de la Baronne qui chantonnait, ou plutôt qui bourdonnait cet hiver. Ce ne sont pas les sentiments qui [la] remuent : ce sont des mécanismes »*⁵⁹⁵

Elle est : *« un insecte en apparence (...) comme tous les invertébrés qui se préparent à des métamorphoses »*.⁵⁹⁶ Sauf que dans le cas présent, il s'agit de la

⁵⁹³ Jean Giono, *l'Iris de Suse*, op.cit., p.580

⁵⁹⁴ Masud Khan, *Le Soi Caché*, op.cit., pp.17-12

⁵⁹⁵ Jean Giono, *l'Iris de Suse*, op.cit., p.480

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p.481

métamorphose d'Eros en Thanatos. Furieuse de n'avoir pas pu dominer le Baron, la Baronne trouvera en Murataure un amant qui répond à son désir de violence. Leur relation est tumultueuse. A chaque fois, il la verra, dans son château de Quelte, en roulant à une vitesse monstrueuse sur les lacis de la montagne. Dès qu'il arrive, elle l'accueille par un coup de fusil. Leur aventure se termine à la suite d'un accident de voiture mortel où ils finiront carbonisés.

Ainsi, et comme nous pouvons le constater, l'expérience de l'amour constitue pour Giono une étape obligatoire dans ce qu'il entend par le cheminement vers la souveraineté esthétique. Elle se veut un écueil sur le chemin de la maîtrise de soi et est intimement liée à l'expérience narcissique du monde. Cette dernière se fixe comme finalité de se délester de tout déterminisme lié à la rencontre de l'autre. Or, la rencontre de l'autre est le préalable à la libération de la sensualité et de la sexualité. En effet, et dans le but de lutter contre la répression d'Eros par la société moderne, Giono libère ses personnages de l'aliénation par l'exacerbation de leur sensualité. Mais cette dernière a partie liée avec la sexualité et les paroxysmes de la violence qui la caractérisent. La rencontre de l'altérité amoureuse est chez Giono source à la fois de tragique et de sublime. Elle est source de tragique puisqu'elle rend le personnage gionien dépendant de l'objet de son amour convoité, ce qui contredit à la fois les exigences de maîtrise et de souveraineté esthétique. D'ailleurs, pour Giono, la passion amoureuse n'est pas une fin en soi. Elle n'est que le préalable à une expérience de type spirituel où le personnage transforme le rouge de la passion en métaphore, en image poétique. Et lorsque cette métamorphose échoue, le héros bascule irrémédiablement soit dans la mélancolie, soit dans les paroxysmes de la violence. Evidemment, Giono recourt souvent à la figure de l'intercesseur qui permet à l'amoureux d'entrer en possession de l'objet convoité. Cependant, dans les derniers romans de Giono, cette figure tend à disparaître, laissant le héros face à ses propres démons intérieurs.

Seul l'art peut sauver le héros, d'ailleurs Nietzsche stipule non sans raison que :

*« C'est alors, en ce péril extrême, que l'art s'approche de la volonté menacée (...) lui, seul, peut transformer ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité en images avec lesquelles on peut tolérer de vivre : je veux dire le sublime, qui est la domestication de l'horrible par l'art »*⁵⁹⁷

L'accès aux paysages de l'art est aussi bien pour Giono que pour Nietzsche, tributaire de l'expérience du sublime. L'échec de cette expérience débouche sur le tragique. Il n'empêche que, paradoxalement au tragique classique, ce dernier confine au grotesque :

*« Nous nous attendions tous [dit Casagrande parlant du père du Baron] à une mort exemplaire : une catastrophe, une main de Dieu, enfin le tonnerre de Dieu : eh non ! Une fièvre maligne, disait l'officier de la santé »*⁵⁹⁸

Le grotesque guette le personnage gionien quand celui-ci ne se focalise pas sur le désir de l'œuvre. Ainsi, Giono met-il ce désir au-dessus de tous les autres. Et c'est justement en cela que réside la force de l'art comme le souligne à bon escient Sami Ali :

*« Le désir du rêve sait créer un monde dans lequel l'espace, au lieu de permettre aux choses de s'y fixer, sert au contraire à les livrer à une force incommensurable qui en annule l'altérité et la séparation (...). Le rêve est en mesure de figurer des objets visibles en soi. Ce sont des représentations (Qui) existent absolument dans un espace absolu comme si leur réalité, coïncidant avec l'illusion la plus parfaite, était par essence manifeste. Dans la transparence du rêve, le rêveur se donne un spectacle qu'il transcende à mesure qu'il le crée et dans lequel le réel renvoie, en une sorte de vertige, infiniment au réel »*⁵⁹⁹

⁵⁹⁷ F. Nietzsche, *Naissance De La Tragédie*, Paris, Gallimard, Idées, 1970, pp.25-26

⁵⁹⁸ Jean Giono, *Le Hussard Sur le Toit*, op.cit., p.478

⁵⁹⁹ Sami Ali, *L'Espace Imaginaire*, Gallimard, 1974, p.138

En créant cet espace imaginaire qui confine à l'œuvre d'art, l'artiste crée son monde et intériorise les objets de son désir. Ainsi arrive-t-il à transcender l'écueil de l'altérité qui, dans l'œuvre de Giono, est toujours source de violence. Le moment du sublime, malgré la terreur fondatrice qu'il occasionne, ouvre sur les univers du rêve et du métaphorique. Il est l'invitation à se défaire du réel pour épouser l'immensité des paysages du rêve. Or, quand le héros gionien est dans l'impossibilité d'inventer les univers de l'intériorité, il doit faire l'expérience de la violence consécutive au désir, car il est dans l'impossibilité d'intérioriser, par le rêve, l'objet de son désir. C'est à ce moment que l'expérience du sublime se dédouble d'une autre, de nature tragique.

Conclusion

Le sublime et le tragique constituent le socle autour duquel s'articule l'imagination gionienne. Et si l'œuvre de l'auteur qui va *de Naissance de l'Odyssée* jusqu'à *Bataille dans la montagne* se structurent en se fondant sur la catégorie du sublime, celle allant de *Un roi sans divertissement* jusqu'à *L'Iris de Suse* atteste d'une vision tragique du monde. Il s'agit d'un infléchissement notoire au niveau de l'esthétique de Giono qui se justifie aussi bien par des raisons relevant de la vie de l'auteur que par une évolution au niveau de la vision du monde dont va faire preuve l'auteur lorsqu'il va rencontrer l'œuvre de Machiavel. Mais il serait bien difficile de se prononcer de manière tranchée sur la part d'influence des deux causes qui ont été à la source de l'évolution de l'imagination créatrice de Jean Giono. La critique traditionnelle s'est débarrassée de cette aporie en réduisant l'œuvre à deux pans biens distincts :

- Un Giono première manière où la nature occupe une place insigne où elle devient le havre de paix qui accueille l'homme, le maternel et lui signifie la place qu'il doit occuper au sein du cosmos.
- Un Giono seconde manière où la nature est considérée en tant qu'ennemi de l'homme. L'homme y fait l'expérience Camusienne du silence du monde et s'exile dans ses mondes intérieurs pour sonder les abîmes de son âme.

Encore faut-il expliquer les raisons de ce revirement au niveau de l'esthétique. Ceci est en rapport avec la possible ou impossible capacité de l'œuvre à réenchanter le monde.

Nous avons veillé, tout au long de ce travail, à mettre en exergue la sensibilité romantique qui irrigue toute l'œuvre de Giono. Et au creux de l'âme romantique réside le désir lancinant de réenchancement, d'autant que la révolte romantique contre la modernité s'inscrit dans le cadre du refus d'un monde régi par le concept, l'utilitarisme et le machinisme. L'évolution de l'œuvre de Giono est intimement liée au désir de transcender les univers issus du paradigme de la

modernité pour leur opposer les univers de qualité fruits du désir romantique d'inventer un monde qui sied à l'homme. Et quand l'Histoire et le tragique qui la traverse s'en mêlent, reste à l'âme romantique l'ironie en tant qu'ultime source à opposer à un monde atone et terne, imposé par les puissances astreignantes de la rationalité occidentale.

Et l'Histoire a parti lié avec l'évolution de l'œuvre. *Colline*, premier roman de Giono qui paraît en 1929, coïncide avec la période de l'entre-deux guerres ; Période faste de l'histoire de la Littérature Française où différents courants artistiques et idéologiques vont s'affronter en vue de réinventer le monde : L'engagement chrétien de Bernanos et Péguy côtoie celui de type marxiste de Paul Nizan qui s'oppose au projet nationaliste de Maurice Barrès. Cela donne naissance à une profusion d'essais et de romans qui voient le jour afin d'opposer à l'apocalypse de la première guerre mondiale des projets utopiques à même de panser les blessures consécutives à cet inattendu retour à la barbarie. Sauf que l'imaginaire de Giono a été forgé par ses lectures d'enfance. À côté de la Bible que son anarchiste de père admire, trônent les œuvres de l'Antiquité grecque. Et ce n'est pas sans raison que Giono va écrire *Naissance de l'Odyssée* en 1931 pour témoigner de la dette que son imaginaire a contracté à l'égard de cette période magique de l'histoire de l'humanité. Se développe alors chez lui la conviction que la vie de l'homme n'a de sens que dans le cadre d'un cosmos englobant et pourvoyeur de sens. Une vie réussie n'advient que par la soumission volontaire et consciente à l'ordre du Cosmos. C'est ce que Jean François Durant appelle le romantisme du mythe⁶⁰⁰ qui s'exprime aussi bien dans *Colline* que dans *Regain*. *Que ma joie demeure* ouvre sur le romantisme du métaphorique qui vise la réhabilitation de l'unité perdue à cause de la rationalité entre le macrocosme et le microcosme. Les essais gioniens, entre autres, *Les Vraies richesses* et *le Serpent d'étoiles* témoignent de l'émergence d'une utopie

⁶⁰⁰ Voir à ce propos : Jean François Durant, *Giono entre romantisme et modernité*, op.cit., L'introduction aborde le passage du romantisme du mythe à celui de la métaphore pour enfin déboucher sur celui de l'ironie.

esthétique dont les fondements sont constitués par deux utopies de nature politiques et éthiques. Cette utopie n'a d'autre visée que celle de créer une communauté d'artistes souverains qui désertent sous la forme de la dissidence les espaces désenchanteurs de la politique et du monde prosaïque de la modernité. L'édifice utopique gionien succombe aux atrocités de la deuxième guerre mondiale. Giono fait l'expérience de la stigmatisation à cause d'un pacifisme que l'intelligence parisienne associe au collaborationnisme. L'auteur entre de plain-pied dans le tragique de l'Histoire. Et c'est ainsi que le traumatisme de la guerre va occasionner l'intérêt de Giono pour l'œuvre de Machiavel et celle de Blaise Pascal. Car, c'est durant l'été 1942, alors qu'il écrit le *Hussard sur le toit*, que le romancier suggère à son éditeur, venu lui rendre visite dans l'Isère, d'accueillir l'œuvre de *Machiavel* dans la prestigieuse collection de la Pléiade. Cela donne naissance à une belle préface de l'auteur du *Prince* qui paraîtra dans *de Homère à Machiavel* de Giono⁶⁰¹. L'auteur y savoure les vertus salvatrices de l'ironie en tant que panacée contre les tragiques de l'Histoire. Et c'est ainsi que l'œuvre se défait de la catégorie du sublime en tant que fondement de l'imagination pour épouser une vision tragique. Il n'en demeure pas moins que les catégories du sublime et du tragique ont une importance capitale dans l'imaginaire gionien dans la mesure où la prévalence de l'une ou de l'autre affecte aussi bien le devenir de l'œuvre que du moi gionien.

L'œuvre est temps. Nous entendons par temps cette longue durée qui affecte le moi et le transforme et non cette temporalité interne qui structure l'intrigue de tel ou tel autre roman.

En effet, le choix de la modalité du sublime ou du tragique est intimement lié à l'évolution du moi artiste de l'auteur. Sur ce plan particulier, rappelons que l'œuvre gionienne s'inscrit dans le cadre d'une révolte romantique contre la

⁶⁰¹ *Op.cit.*,

modernité, mais elle ne se contente pas de déconstruire l'épistème⁶⁰² de cette dernière ; elle lui oppose un projet politique, éthique et esthétique de nature utopique. Et si l'épistème de la modernité ouvre sur des univers où le désenchantement et la quantification du monde désolent l'âme romantique et avilissent l'homme en le réduisant à un simple élément de la grande machine économique ; l'utopie gionienne œuvre pour la création d'une communauté d'artistes souverains qui jouissent librement de leur présence au monde. Dès lors, l'imagination créatrice de Giono va opérer sur deux plans distincts et non moins intimement liés l'un à l'autre. Il s'agit de rêver à la fois la société idéale dans laquelle l'artiste désire vivre et le moi idéal auquel il aspire.

De la possibilité ou de l'impossibilité de réussite de ce projet dépend le choix de la modalité du sublime ou celle du tragique. Dès lors, l'âme romantique va s'attaquer à toute forme d'altérité qu'elle soit sociale, politique, éthique ou psychique qui empêcherait aussi bien la communauté rêvée et le moi idéal d'accéder à l'objet du désir : une communauté paisible et transparente au sein de laquelle le moi artiste se mouvrait librement et sans contraintes. Et c'est ce qui justifie l'importance de l'utopie politique que Giono développe aussi bien dans ses essais que dans *Que ma joie demeure*. L'œuvre commence ainsi par attaquer les fondements des sociétés issues des idéologies de la modernité : ni le capitalisme, ni le communisme et encore moins le nationalisme ne trouvent grâce aux yeux de Giono. La critique gionienne de la modernité est de type romantique puisqu'elle va stigmatiser en cette dernière le désenchantement, la quantification et la mécanisation du monde. Ces caractéristiques sont intimement liées à l'exercice d'une rationalité outrancière qui finit par dissoudre les liens sociaux, rendant ainsi impossible la fondation d'une communauté organique.

⁶⁰² Nous entendons épistémê dans le sens que lui donne Foucault dans *Les mots et les choses*. Elle renverrait à une généalogie du savoir, à l'étude des sciences. L'épistème reviendrait à contextualiser le savoir et à décrire ce qu'il est à une époque donnée.

La société moderne est pour Giono l'ennemi juré de l'art et de la jouissance esthétique qui naît d'une certaine présence au monde. En effet, et de par son projet totalitaire, la rationalité occidentale tue en l'homme tous les foyers de sensibilité étant donné qu'elle est rétive à toute perception sensuelle du monde. Elle bride l'imagination et se refuse à tout usage de la métaphore. Ceci fait basculer l'humanité aux dires de Michel Henry dans la barbarie. Selon ce phénoménologue, les grandes œuvres de la civilisation sont le fruit d'un jouir et d'un pâtir. Et en tuant en l'homme toute forme de sensualité, la rationalité rend impossible toute forme d'art car elle méprise ce que Kant appelle les facultés basses de l'homme, en l'occurrence l'imagination et la sensibilité. A ceux-là, elle oppose la raison et l'entendement. Or, ces derniers augurent d'un monde totalitaire car ils favorisent l'émergence d'un homme unidimensionnel, *L'homo faber* tel que le décrit Hannah Arendt, disparaît au profit du seul *homo laborans* qui prend chez Giono les figures de l'ouvrier et du soldat. Tous les deux sont au service dévastateur de la guerre impérialiste. C'est l'avènement de ce que Giono appelle l'homme robot, ce petit rouage de la grande machine scientifique et économique qui ne réfléchit jamais aux finalités de son action. Par cela, elle détruit les vraies richesses et prépare à l'homme une terre de désolation. A cette figure de l'ouvrier, Giono oppose les êtres souverains que représentent l'artisan et le paysan. Le paysan est l'idéal d'un homme qui vit dans la totale soumission à l'ordre du cosmos. Il entretient avec la nature des rapports de collaboration : elle le nourrit et il en exprime le secret et les richesses. Sa propriété paysanne est à la mesure de ses besoins ; car dès qu'elle devient démesurée, le paysan se transforme soit en ouvrier, soit en ouvrier agricole. Cela pérennise les rapports de violence à l'œuvre dans la société capitaliste alors que l'utopie aspire à une société apaisée.

L'artisan quant à lui est un être souverain car il ne dépend d'aucune usine. D'autant plus qu'il est une autre figure de l'artiste étant donné qu'il maîtrise en totalité le processus de fabrication de l'œuvre. A côté de ces deux figures de la

souveraineté, trône le poète. Il n'est ni moins ni plus important que l'artisan. Il exprime les réjouissances et les souffrances de la communauté. Il veille à la préservation de la communauté. Giono participe de ce romantisme Hugolien qui voudrait que le poète soit le guide de la communauté. En cela, Giono reste fidèle à sa fonction de poète qui se fixe comme visée de sauver la communauté de l'asservissement auquel l'astreint la société moderne. La *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* en atteste, car il appelle le paysan à se libérer des puissances aliénantes de la modernité. Il faut dire que cette révolte s'exprime à travers la modalité du sublime tel que défini par Marc Richir. La fête est le moment où advient le sublime en tant qu'expression de l'évanouissement de l'ordre du symbolique établi par la modernité et la possibilité d'invention d'un nouvel ordre à même de faire renouer l'homme avec ses diverses facettes, en particulier, *l'homo laborans*, *l'homo faber* et le créateur. La fête dionysiaque est l'occasion de la perte des garants métaphysiques, métapsychiques et méta sociaux. Cela occasionne un moment de terreur car il engendre la phénoménalisation du monde, là où ce dernier devient indéterminé. Mais c'est le moment où la communauté prend acte de la possibilité d'une vie autre.

En tant que préalable à une connaissance métaphorique du monde, on finit par libérer les pulsions sexuelles qui sont désir de domination et donc de violence. Mais à côté de la libido sexuelle se terre une autre non moins pernicieuse, en perspective la libido *dominandi* qui traverse de part en part le champ politique. Giono en fait l'expérience lors des cataclysmes de 1939, là où le nazisme et le stalinisme font basculer le monde dans une barbarie sans nom. La rencontre de Giono avec l'œuvre de Machiavel et celle de Pascal développe chez lui un pessimisme profond et suscite en lui une suspicion à l'égard de toutes les idéologies de la modernité. Il comprend ainsi qu'il n'y a pas de recette commune pour faire le bonheur de l'humanité. La préface à l'œuvre de *Machiavel* trouve en l'ironie la seule réponse au tragique de l'histoire. Giono divorce avec la politique et se consacre à la sculpture de son moi artiste en ce sens qu'il va être

confronté à toutes les formes d'altérité qui empêchent le devenir artiste, à commencer par la figure paternelle qui donne la primauté de l'éthique sur l'esthétique. *Jean le bleu* se veut la confrontation de l'exigence éthique du père avec le savoir esthétique représenté par le poète Odripano. La figure du père traversera toute l'œuvre et s'incarnera dans cette cohorte de médecin désillusionné sur l'homme, en l'occurrence Toussaint dans *le Chant du monde*, Casagrande dans *l'Iris de Suse* et Madame Tim dans *un Roi sans divertissement*. Or Giono va faire le choix d'une vie artiste et se consacrera au cheminement vers les hauteurs du métaphorique qui favorisent l'appel de l'œuvre. Il opposera dès-lors, et à la manière de Nietzsche, la métaphore au concept dans sa volonté de recréer l'unité perdue de l'homme et du monde. Et c'est dans *Colline et un de Baumugne* que Giono tente de réconcilier, sur le mode du sublime, l'homme avec la nature. Jaume le tenant d'une vision rationnelle de la nature s'oppose dans *Colline* à Goudran qui s'applique à apprendre les secrets du savoir métaphorique en compagnie de son beau-père. Lorsqu'il tue un lézard, il contemple le ciel. Il y voit des nuages. Néanmoins, grisé par son potentiel artiste naissant, il voit en les nuages des soldats célestes venus le punir du meurtre du lézard. Il ne résiste pas à la terreur qu'occasionne le moment du sublime et ne résiste pas à la peur qu'occasionne la contemplation du cosmos vivant en lequel sourdent les puissances du démoniaque. Il va falloir attendre l'émergence du personnage d'Antonio dans le *Chant du monde* pour qu'apparaisse la figure du poète, celui qui nomme les étoiles et parvient à percer les secrets qui animent les correspondances entre le macrocosme et le microcosme. Il n'en reste pas moins qu'à partir d'*Un roi sans divertissement*, Giono commence à nourrir une suspicion à l'égard du métaphorique, car il sait que la rationalité est passée par là. Dès lors, il ne peut plus remembrer le corps dépecé du Cosmos pour recréer des correspondances perdues. Langlois fait l'expérience du silence du monde. La nature devient un amphithéâtre tragique qui renvoie l'homme à la solitude de sa condition créaturelle d'homme déchu qui sonde les abîmes de son intériorité

pour n'y trouver que le néant. Le suicide de Langlois témoigne de l'incapacité du personnage gionien à trouver en la nature un havre de paix qui l'enveloppe et le maternel. Il ne lui reste que le savoir ironique pour affronter ses démons intérieurs.

Mais il y a un autre écueil qui guette le poète dans son cheminement vers le moi artiste. Il s'agit de l'expérience amoureuse. Que l'on se fie à l'anthropologie girardienne ou à la psychanalyse freudienne, la relation amoureuse est l'occasion pour l'homme de faire l'expérience de sa déficience ontologique. Selon Girard, l'être aimé devient ce modèle à l'égard duquel l'amoureux se soumet. D'autant plus qu'interfère dans la relation amoureuse le désir mimétique, en ce sens que l'être aimé peut être désiré par un autre. *Bataille dans la montagne* fut l'occasion d'une rivalité mimétique entre Boromé et Saint Jean à cause de Sarah. Ce qui pouvait générer un conflit tragique.

Selon Freud, l'amoureux projette son idéal du moi sur l'être aimé qui en devient le dépositaire. L'amoureux est ainsi dans un rapport de dépendance à l'égard de l'objet de son désir. Ceci contredit l'exigence de souveraineté et d'indépendance qui anime l'utopie esthétique gionienne. Se pose dès lors à Giono la question de la spiritualisation d'Eros (ou de sa sublimation) de manière à ce qu'il n'occasionne ni dépendance ni violence. Possibilité à laquelle n'accède l'imaginaire gionien qu'à travers le dernier roman de l'auteur, en l'occurrence *L'Iris de Suse*. Tringlot aime l'Absente, non pour la posséder et exercer son pouvoir sur elle, mais pour la protéger. L'amour devient de nature spirituelle puisqu'il exclut la dimension charnelle du rapport. Mais auparavant, le héros gionien devait cheminer vers cette forme d'amour en faisant l'expérience de relations amoureuses tantôt sous le mode du tragique tant sur celui du sublime

Deux romans de Giono en l'occurrence *Un de Baumugne* et *le Chant du monde* traitent de la relation amoureuse sur le mode du sublime. Le couple Antonio/ Clara et Albin/ Angèle témoignent des effets dévastateurs de la mélancolie due à

la séparation avec l'être aimé. Cette dernière prend la figure de la dépression. Selon Freud, la dépression est affaiblissement, chute et freinage. Elle est l'expression d'une haine non reconnue à l'égard de l'objet qui nous a abandonné. Le Moi est vide et la relation d'objet se perd. La viduité du moi rend impossible l'exploration de l'intériorité et barre les chemins vers la parole poétique. Ce qui a privé les deux poètes Antonio et Albin de la poésie en tant que remède à la séparation. L'expérience de la mélancolie s'accompagne d'un moment de sublime car elle s'accompagne d'un phénomène d'asymbolie. Le héros désinvestit son environnement et n'arrive plus à en décoder les codes. Cela relève de l'expérience du sublime, car à travers celle-ci, le monde perd ses déterminités. Le héros gionien ne parvient à dépasser ce moment qu'en entrant en possession de l'objet de son désir. Il en devient dépendant et contredit l'exigence de souveraineté que nécessite l'état du poète. A partir des années 40, la tonalité tragique prévaut dans le roman et la relation amoureuse prend les allures d'un rapport tragique à l'autre, là où nulle reconnaissance n'est possible. La relation entre Murataure et la Baronne en est un exemple. *L'Iris de Suse* s'ingénie à décrire une relation violente où les protagonistes se font mal les uns aux autres jusqu'à l'ultime souffrance, puisque les deux amoureux meurent calcinés à la suite d'un accident de voiture.

Seul le personnage de Tringlot parvient à réconcilier le sentiment amoureux avec l'exigence de souveraineté. Il protège l'absente non parce qu'il en dépend et aspire à la posséder, mais parce qu'il ressent une quiétude auprès d'elle. Il arrive à spiritualiser l'amour et échappe ainsi aux violences qui en sont le corollaire.

On voit ainsi que les catégories du sublime et du tragique organisent la trame narrative chez Giono. En tant qu'expérience, elles permettent au héros gionien de cheminer vers la souveraineté esthétique.

Bibliographie

Corpus :

Œuvres de Giono sur lesquelles porte l'analyse :

- *De Homère à Machiavel*, NRF, Gallimard, 1986
- *Les vraies Richesses*, Essais et récits, œuvres romanesques complètes, Tome 7, Editions de la Pléiade, 1936
- *Le Poids du Ciel*, Editions Gallimard, 1938
- *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*, Editions Grasset, 1938
- *Que ma joie demeure*, Œuvres romanesques complètes, Tome 3, Editions de la Pléiade, Gallimard, 1936
- *Le Hussard sur le toit*, Œuvres romanesques complètes, Tome 4, Editions de la pléiades, Gallimard, 1938
- *Triomphe de la vie*, Essais et récits, Editions de la pléiade, Tome 7, Gallimard, 1938
- *Le désastre de Pavie*, Journal, Poèmes, Essais, Editions de la "Pléiade, Gallimard, 1963
- *Recherche de la pureté*, Essais et récits, Editions de la "Pléiade, Tome 7, Gallimard, 1939
- *Refus d'Obéissance*, Essais et récit, Editions Gallimard, 1937
- *Jean le Bleu*, Essais et récits, Editions Gallimard, 1948
- *Bataille dans la Montagne*, Essais et récits, Editions Gallimard, tome 5, Editions de la Pléiade, 1942
- *Deux Cavaliers de l'orage*, Œuvres romanesques complètes, Tome 4, Editions de la "pléiades, Gallimard, 1958
- *Un Roi sans divertissement*, Œuvres complètes, Tome 5, Editions de la Pléiade, Gallimard, 1948
- *Noé*, Œuvres complètes, Tome 5, Editions la Pléiade, Gallimard, 1961

- *Les Grands chemins*, Tome 5, Editions de la Pléiade, Gallimard, 1958
- *Les Ames fortes*, Editions de la Pléiades, Tome 5, Gallimard,
- *Le Moulin de Pologne*, Œuvres romanesques complètes, Tome 5, Editions de la Pléiade, Gallimard, 1958
- *Colline*, Œuvres romanesques complètes, Editions de la Pléiade, Gallimard, 1958
- *La Chasse au Bonheur*, Folio, Gallimard, 1969
- *Regains*, Œuvres romanesques complètes, Editions de la Pléiades, Gallimard, 1969

Ouvrages consacrés à Giono :

- CHABOT, Jacques, *L'Humeur Belle*, Publications de l'université de Provence, Aix-en –Provence, 1991
- CHABOT, Jacques, *Noé de Giono ou le bateau livre*, PUF, 1990
- CHAFIK, Hassan, Jean Giono. *De l'utopie au portrait de l'artiste*, Thèse de Doctorat National, 2006-2007
- DURAND, Jean- François, *Le Jeu du condottière*, Editions Sud, 2002
- DURAND, Jean-François, *Les Métamorphoses de l'artiste, L'esthétique de Jean Giono, De Naissance de l'Odyssée à l'Iris de Suse*, Publications de l'Université de Provence, 2000
- DURAND, Jean- François, *Giono entre romantisme et modernité*, Thèse de Doctorat d'Etat soutenue à Aix-en- Provence, 1989
- LAURICHESSE, Jean Ives, *Giono et Stendhal, Chemin de lecture et de création*, Publications de L'Université de Provence, 1994
- NAJIH, Aziz, *L'œuvre de Giono entre éthique et esthétique*, Thèse soutenue en 2019, à la faculté des lettres et des sciences humaines, sous la direction de Monsieur Hassan Chafik

Ouvrages cités :

- ARENDT, Annah, « *Condition de l'homme moderne* » ; Edition Calmann-Levy, 1961
- ARENDT, Annah, *Du Mensonge à la violence*, Essais de politique contemporaine, Paris, Calmann-Levy, 1972
- ARENDT, Annah, *Le Système totalitaire*, Points, Essais, 2005
- ARENDT, Annah, *Condition de l'homme moderne*, Agora, Pocket, 1958
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, « idées », Gallimard, 1981
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Presse Universitaire de France, 1968
- BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Stok, 1993/1931
- BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, Classique Français, Booking Internationale, 1993
- BAKHTINE, Mikael, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984
- BAUDRILLARD, Jean, *La transparence du mal, Essai sur les phénomènes extrêmes*, Galilée, 1990
- BLAISE, Pascal, *Les Pensées*, Edition le Guern, Folio, 1977
- BLAISE, Pascal, *Pensées*, Larousse, 1983
- BENJAMINE, Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de la reproductivité technique*, Paris, Editions Alea, 2007
- BERGSON, Henri, *Le Rire, Essai sur la signification du comique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1975/1940
- BRETON, André, *Signes Ascendant*, NRF, Poésie/ Gallimard, 1919

- DOMENACHE, J. Marie, *Le Retour du tragique*, Points, Seuil, 1967
- MC. DOUGALLE, *Le théâtre du je*, Paris, Gallimard, 1982
- DOUBROVSEK, *Corneille et la dialectique du héros*, Tel, Gallimard, 1982
- DURAND, Gilbert, *Les Structures Anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archéologie générale*, 11^{ème} édition, Dunod, Paris, 1992
- EHRARD, Jean, *L'idée de nature en France dans la première moitié du 18^{ème} siècle*, Paris, Albin Michel, 1994
- FERRY, Luc, *Homo Estheticus, L'Invention du Gout à l'âge classique*, Grasset, 1990
- FREDRIECHE, Engels et MAXE Karl, *L'Idéologie Allemande*, Paris, Les éditions sociales, 2012
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Œuvres complètes 9, PUF, 2003
- FREUD, Sigmund, *Au-delà du principe de Plaisir*, Collection ' Les Classiques des sciences sociale', fondée dirigée par Jean-Marie Tremblay : http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classique_des_sciences_sociales/indexe.html, Traduction de l'Allemand par le Dr. Jankélévitch en 1920, Edition électronique complétée le 6 Octobre 2002, Québec
- FREUD, Sigmund, *Métapsychologie*, Folio, Essais, 1986
- FREUD, Sigmund, *Psychologie des masses et analyse du Moi*, in Essais de psychanalyse, Payot, 1981.
- FREUD, Sigmund, *L'interprétation des rêves*, Œuvres complètes 9, PUF, 2003
- FREUD, *Au-delà du principe de Plaisir*, Œuvres complètes 9, UF, 2003
- FREUD, Sigmund, *Malaise dans la civilisation*, PUF, 1989

- FRYE, Northrop, *Anatomie de la critique*, Gallimard, 1969
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1990
- GAUCHET ? Marcel, *Le Désenchantement du monde*, Une Histoire de la religion, NRF, Gallimard, 1985
- GENTILE, Emilio, *Les Religions de la Politique, Entre Démocratie et Totalitarisme*, La couleur des idées, Seuil, 2005
- GIRARD, René, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972
- GODIN, Christian, *La Totalité 6, La totalité réalisée*, Champs Vallon, 2003
- GRUNBERGER, Bella, *Le Narcissisme*, Essai de Psychanalyse, Paris, rivages et Payot, 2003
- HABERMAS, Jürgen, *La Technique et la science comme idéologie*, Tel, Gallimard, 1993
- HADOT, Pierre, *La Citadelle intérieure, Introduction aux pensées de Marc Aurèle*, Paris, Fayard, 1992
- HEIDEGGER, Martin, *Chemin qui ne mènent nulle part*, Tel, Gallimard, 1962
- HEIDEGGER, Martin, *Etre et Temps*, Paris, Gallimard, 1990
- HEGEL, Frédéric, *Esthétique, Tome 4*, Champs-Flammarion, 1979
Traduction de Charles Benard, Classique de la philosophie, 1972
- HEIMONET, Michel, *De la Révolte à l'exercice*, Edition du félin, Paris, 1991
- HENRY, Michel, *La Barbarie*, Grasset, Paris, 1987
- HUGO, Victor, *Œuvres Dramatiques et critiques complètes*, Edition Jean Jacques Pauvert, 1963

- HENRY, Michelet, Paul audi : *Une trajectoire philosophique*, Les Belles Lettres, 2006
- KAES, René, *Crise, Rupture et Dépassement*, Dunod, 2013
- KESSELER, Mathieu, *L'Esthétique de Nietzsche*, Thémis philosophie, PUF/Presses Universitaires de France, 1998
- KHAN, Masud, *Le Soi caché*, PUF, Gallimard, 1976
- KOFMAN, Sarah, *Nietzsche et la Métaphore*, Galilée, Paris, 1983
- KRISTEVA, Julia, *Soleil Noir*, Dépression et Mélancolie, Folio/Essais, 1987
- LENAIN, Thierry, *Pour une critique de la raison ludique, essai sur la problématique Nietzscheenne*, Vrin, 1982
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'Ere du Vide*, essai sur l'individualisme, Folio, NRF, Essais, Gallimard, 1983
- LöWYE, Michael et SAYRE Robert, *Révolte et Mélancolie*, Le Romantisme à contre-courant de la modernité, Payot, 1992
- MARCUS, Herbert, *L'homme unidimensionnel*, Les éditions de minuit, 1968
- MARCUS, Herbert, *Eros et civilisation, contribution à Freud*, Paris, Editions de Minuit, 1972
- MASLON, Susane, « *S'asservir dans le théâtre de Corneille* » in, *Héros ou personnage ?* sous la direction de Myriam Dufour Maitre. PURH, [http://www. Open edition. Org/6540](http://www.Openedition.org/6540)
- MICHELET, Jules, in *Histoire de la Révolution française*, Livre 3, [www. Gauchemip.org](http://www.Gauchemip.org), spip, article
- MONTHERLANT, Henry, *Préface à Don Quichotte*, Livre de Poche, 1962

- NIEZTCHE, Frédéric, *Le Gai Savoir*, « Idées », Gallimard, 1970
- NIETZSCHE, Frédéric, *Naissance de la tragédie*, Texte, Fragments et variantes établies par Geogio Colli et Mazzino Montinori, traduit de L'allemand par Michel Haor, Philippe Lacoue- Labarthe et Jean-Luc Nancy, Edition Gallimard, 1999
- NIETZSCHE, Frédéric, *Naissance de la Tragédie*, Paris, Gallimard, 1976
- NIETZSCHE, *Vérité et mensonge au sens extra moral*, Œuvres philosophiques complètes ; Paris, Gallimard, 1967
- PONTY, Merleau, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945
- RICHIR, Marc, *Phénoménologie et Institution symbolique*, Paris, (CRISIS), 2017
- RICHIR, Marc, *Du sublime en politique*, Payot, Paris, 1991
- RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Tome 3, Paris seuil, 1985
- RICOEUR, Paul, *De l'Interprétation*, Essais sur Freud, Paris, Seuil, 1965
- WEBER, Marx, *Le Savant et le Politique*, Paris, UGE, 1963
- SAMI, Ali, *L'espace Imaginaire*, Gallimard, 1974
- WEIL, Simone, *Ecrits Politiques et Historiques, Vers la Guerre (1937-1940)*, Œuvres complètes, Gallimard, 1989
- STAUSS, Léo, *Nihilisme et politique*, Rivages, 2004.
- WOLTING, Patrick, *Le Vocabulaire de Nietzsche*, Ellipses, 2001
- Le LIVRE de la Genèse, Mathieu.

Articles et contributions collectives :

- ARENDT, Annah, *La Distinction entre le travail et l'œuvre chez H. Arendt*, [www. Aline Louanguannasy.org.art](http://www.AlineLouanguannasy.org.art)
- BESNIER, Jean Michel, « *La Raison est-elle totalitaire ?* » *Parcours de l'école de Francfort* », in *Raison Présente*, 1979
- BOUET, Olivier, *De la Maison Neuve*, in « *Dépression et Psychanalyse* », [http:// www. Fondation Pierre Deniker,org](http://www.FondationPierreDeniker.org) »
- MASLON, Susane, « *S'asservir dans le théâtre de Corneille* », in, *Héros ou personnage ?*, Sous la direction de Myriam Dufour Maitre. PURH, [http://www.Open Edition : ORG/6540](http://www.OpenEdition:ORG/6540)
- MICHELET, Jules, in, *Histoire de la Révolution française*, Livre 3. Folio, 2007
- SAINT GIRON, Baldine, « *A quoi sert la sublimation* », *Figure de Psychanalyse*, 2002/2-N-7

Table des matières

DEDICACE	2
REMERCIEMENTS	3
INTRODUCTION GENERALE.....	6
PREMIERE PARTIE : L'ESSAI GIONNIEN : UNE CRITIQUE DE LA MODERNITE.....	17
1 - DE LA DECONSTRUCTION DES MYTHES DE LA MODERNITE :	23
1-1-Jean Giono : une révolte romantique contre la modernité :	24
1-2-Du nouveau principe de réalité généré par la modernité	37
2- JEAN GIONO : DE L'UTOPIE POLITIQUE CHEZ GIONO:	60
2-1-Du tragique à la tentation du sublime en politique:	60
DEUXIEME PARTIE : LA NATURE : ENTRE SUBLIME ET TRAGIQUE.....	99
1- DU SUBLIME :	103
1-1 Le sublime à l'épreuve du désir mimétique dans Colline :	103
1-2-Sublime et souveraineté esthétique dans Batailles dans la Montagne.....	124
1-3- Sublime et superstition dans Bataille dans la montagne :	131
1-4- Saint Jean : du sublime et de la souveraineté esthétique	136
1-5-Héroïsme et sublime	142
2- DU TRAGIQUE :	157
2-1-Un Roi sans Divertissement ou la vaine quête de la singularité.....	157
2-2-Du tragique de la nature dans Un Roi sans divertissement :	163
TROISIEME PARTIE : DU SUBLIME DU DESIR	185
1. SUBLIME ET PAROXYSMES DE LA VIOLENCE DANS <i>LE CHANT DU MONDE</i>	198

2 -DU DESIR ET DE LA MELANCOLIE DANS <i>LE CHANT DU MONDE</i> :	215
3. LE TRAGIQUE DE L'AMOUR DANS <i>L'IRIS DE SUSE</i> :	232
CONCLUSION.....	255
BIBLIOGRAPHIE	265
TABLE DES MATIERES	273