Université d'Artois
Laboratoire Textes et Cultures
(EA 4028)

Jean Giono
ou
l'expérience du désordre

Thèse présentée en vue du Doctorat ès-Lettres
Analyses littéraires et histoire de la langue française

Par Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMANN

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Christian MORZEWSKI

2010

Durant mon travail de recherches, je n'ai jamais été seule, en haut de mon « phare » ou perchée sur les hauteurs désertiques d'un volcan ressemblant à celui de Tristan da Cunha. Nombreux sont ceux qui m'ont aidée et soutenue, et je souhaite dans cette note liminaire les remercier très sincèrement.

Monsieur le Professeur Christian Morzewski m'a fait l'honneur d'agréer mon sujet de thèse, et m'a accompagnée durant toutes les phases de ce travail, depuis le brouillon d'une pensée informe jusqu'à la rédaction définitive : toujours présent, à Arras comme à Manosque, il a patiemment guidé mes recherches, me conduisant avec une extrême gentillesse et une très intense exigence intellectuelle à explorer tous les recoins de la pensée gionienne, bien au-delà de mes premiers essais et de mes très nombreuses hésitations, répondant à toutes mes questions, ouvrant des pistes fructueuses et m'apportant des informations ainsi que des documents précieux. Je l'en remercie infiniment, comme je tiens à témoigner ma reconnaissance à Madame le Professeur Agnès Spiquel qui, au cours d'une discussion improvisée, a relancé ma réflexion à propos de Jean Giono après des années consacrées à d'autres occupations professionnelles, et m'a accompagnée durant un travail de DEA qui m'a permis de renouer avec la recherche à son plus haut niveau.

Cette thèse doit aussi beaucoup à toute la famille gionienne. À Manosque, Madame Sylvie Durbet-Giono a montré son intérêt pour mes travaux, particulièrement à la suite de mon intervention concernant la poétique de l'eau dans l'œuvre de Jean Giono. Madame le Professeur Mireille Sacotte et Madame Marie-Anne Arnaud-Toulouse, par leurs interventions toujours judicieuses et précises, m'ont permis d'interroger avec plus d'acuité certains aspects de l'œuvre que j'ai étudiée : leur aide m'a été très précieuse, comme le sera celle des chercheurs qui m'ont fait l'honneur d'accepter de siéger à mon jury, Monsieur le Professeur Jean-Yves Laurichesse et Monsieur le Professeur Jean-François Durand. Monsieur Jacques Mény, président de l'Association des Amis de Jean Giono, m'a toujours réservé un accueil très amical et chaleureux, et les autres membres de l'association, Mesdames Jacqueline Bélichard et Geneviève Frandon notamment, ont répondu avec beaucoup de gentillesse à toutes mes questions concernant Jean Giono. Qu'ils en soient ici chaleureusement remerciés en retour.

La famille gionienne se rassemble parfois à Manosque mais habite aussi d'autres lieux. Ma participation au jury du CAPES de Lettres modernes m'a ainsi permis d'assister à des rencontres impromptues tout à fait passionnantes : Madame Agnès Castiglione d'abord a enrichi mon approche des œuvres de Jean Giono par ses réflexions qu'elle a accepté de me faire partager ; Messieurs Michel Gramain et Jean-Paul Pilorget ont de leur côté répondu très amicalement à ma curiosité, comme Monsieur Denis Hüe. Grâce à eux, mes séjours à Paris et à Tours ont eu un goût de « Provence imaginaire » et je les remercie de m'avoir ainsi permis d'entrevoir d'autres aspects des « *gouffres du ciel* » et des « *gouffres de la mer* » chers à Jean Giono.

Enfin, des amis très précieux m'ont accompagnée dans ce long cheminement : je remercie donc Madame Annette Degorre-Deschamps, pour son intelligente curiosité littéraire, son enthousiasme et le réconfort qu'elle m'a apportés de façon systématique, Madame Catherine Golieth, pour ses remarques extrêmement précises, ses exigences de résultats et sa connaissance du sujet, ainsi que Monsieur François-Marie Mourad, pour ses encouragements à dépasser sans cesse mes premiers essais et à approcher d'une certaine forme de perfection intellectuelle. Sans eux, ma thèse n'aurait sans doute jamais dépassé le projet rêveur. Et, pour terminer, je remercie aussi mon époux, Monsieur Stéphane Zimmermann : son soutien quotidien sans faille m'a encouragée à donner forme à ma réflexion.

Merci à vous : je sais désormais que j'ai la chance de marcher dans « le fouettement furieux des ailes de l'ange » (III, 17).

« oh ! surtout pas d'ordre ! Ai-je l'air de quelqu'un qui met de l'ordre ? Simplement un peu de grandeur chevaleresque, de pitié, et du goût pour un certain bonheur. »
Le Voyage en calèche, Acte III, scène 3.

Introduction

La chasse au bonheur, une chasse au désordre…

« nous pourrions nous accommoder de la pluie, et d'être enfermés […], mais *nous voudrions gouverner*. »
Fragments d'un paradis, III, 1013.

> « J'aurais pu passer cette nuit de Noël comme tout le monde, en tout cas comme un célibataire qui a du feu chez lui, mais j'eus ce soir-là des démangeaisons dans la poignée de mon sabre. » (*Les Récits de la demi-brigade*, « Noël », V, 3[1])

Dans une histoire, les personnages confrontés à des péripéties qui perturbent leur bien-être ont souvent pour but de résoudre les conflits, de viser une certaine forme de bonheur, en somme de rechercher un ordre rassurant qui se substituerait à un désordre déroutant. Les textes narratifs comme les pièces de théâtre et les textes de réflexion écrits par Jean Giono reposent sur cette dialectique entre ordre et désordre, mais ne conduisent pas nécessairement d'un désordre rejeté à un ordre espéré. Au contraire, l'œuvre de Giono semble tout entière contenue dans une tension en apparence insoluble entre le désir de profiter d'un univers ordonné dans lequel la tradition maîtrisée permet le repos des hommes, et la volonté formidable de « belles taches de sang frais sur la neige vierge », évoquées explicitement dans *Un roi sans divertissement* (III, 464), volonté qui traduit le souhait plus ou moins explicite d'un désordre à la fois déstabilisant et efficace.

Dans un premier temps, certes, les personnages créés ou évoqués par Giono cherchent à profiter d'un bien-être simple, par exemple autour d'un foyer, d'un âtre qui les renvoie aux temps archaïques des premiers instincts de l'homme. Louis, dans *Cœurs, passions, caractères*, symbolise cette aspiration, lui qui aime se réchauffer au « poêle Godin » d'un bistrot :

> « On n'a qu'à s'asseoir assez près, on est rôti comme une grive pendant qu'on a froid dans le dos. Il aime ça, quand dehors on entend la neige. […] Le ronflement du poêle et de la neige, c'est un beau duo. » (VI, 556)

Par nature, explique Giono, les hommes aiment à se rassurer par un confort chaleureux, très apprécié notamment « quand dehors on entend la neige » : l'ordre intérieur acquiert une saveur supplémentaire lorsqu'il est comparé à l'hostilité de la nature. De nombreux personnages adoptent cette attitude, comme le compagnon de l'Artiste dans *Les Grands Chemins* ou Langlois qui aime se réfugier au Café de la Route tenu par Saucisse dans

[1] Les références aux œuvres de Giono parues dans « La Bibliothèque de la Pléiade » seront dans le présent travail indiquées sous la forme tome-page.

Un roi sans divertissement. Pour renforcer l'ordre domestique de l'âtre, les personnages fument par ailleurs souvent voluptueusement la pipe, ou se délectent de plats mijotés savoureux, à l'instar d'Ulysse et Contolavos se régalant dans *Naissance de l'Odyssée* de la blanquette concoctée par Phaétousa, appréciant un plat qui se révèle « un délice de printemps » et qui permet de « claquer la langue » (I, 46) pour marquer le plaisir. La nourriture permet en effet de retrouver les sensations vivifiantes d'une nature au service du bonheur des hommes, qui n'en demandent pas plus. Seul un toit comble davantage leur désir de joie au quotidien. Pour Ulysse, le retour à Ithaque et la reconquête de Pénélope en seront les garants ; pour d'autres personnages, la construction de la maison elle-même (une maison « en dur », comme dirait Tringlot dans *L'Iris de Suse*) vaut promesse d'une félicité dont rêve aussi le sapeur-maçon de « La Salamandre », qui

> « aimerait (comme tous les maçons) se goberger au logis. Il donnerait tout l'or du monde pour une paire de pantoufles en tapisserie, un fauteuil à oreillettes et, en général, les outils de la tranquillité. » (VIII, 802-803)

Le bonheur personnel que décrit Giono relève donc essentiellement du *domestique*. C'est pourquoi les « outils de la tranquillité » sont aussi ceux du couple – Arsule et Panturle les créent pour mettre en place leur *Regain* à Aubignane –, voire de la famille rassemblée sous une « voûte » dont les villageois apeurés d'*Un roi sans divertissement* rappellent les bienfaits immémoriaux :

> « la voûte, c'est la chaleur des bêtes, c'est l'odeur des bêtes, c'est le bruit de la mâchoire qui mâche le foin ; c'est voir ces grands beaux ventres de bêtes paisibles. C'est ici, vraiment que ça fait famille et humanité » (III, 468)

Le quotidien ordonné de ces villageois semble se fonder sur un retour à des temps pré-historiques, voire an-historiques. Et Giono accentue dans la chronique ce rappel rassurant d'un *in illo tempore* perdu « dans la nuit des temps » (III, 487) en insistant sur l'importance accordée à la généalogie familiale et aux noms auxquels les personnages tiennent « comme à la prunelle de [leurs] yeux » (III, 526) : Langlois par exemple sait se faire accepter dès lors qu'il montre sa capacité à dérouler l'ordre des patronymes comme s'il faisait lui-même partie du village.

Au-delà d'un refus de la nouveauté, Giono insiste sur ces aspirations des personnages pour montrer à quel point ils veulent faire partie d'un univers ordonné, sans aspérités, dans lequel tous les aspects de la vie sont aisément mesurables : les

dimensions d'une maison, la composition d'une famille, mais aussi la connaissance et la maîtrise d'un métier. Beaucoup de textes valorisent à cet effet des activités professionnelles peu techniques et surtout peu modernes, qui font appel à des individus habiles, exerçant leur profession avec justesse : Giono utilise ainsi souvent l'exemple fondateur de ses parents artisans – la mère blanchisseuse et le père cordonnier sont des références récurrentes, bien au-delà de *Jean le Bleu* – dont il met en valeur la beauté du geste consacré à une tâche minutieuse.

Les objets utilisés dans le cadre de ces métiers sont à ce titre valorisés dans les textes : par exemple, les outils du laboureur dans *Regain* ou *Que ma joie demeure* sont particulièrement soignés par leur propriétaire. Tout aussi nécessaire, reliant la nature et le foyer, le métier à tisser revêt de son côté une grande importance, tant sa fabrication et son emploi sont soumis à des finalités et des rituels précis. La recherche d'une activité quotidienne mesurée et surtout ordonnée ne se contente donc pas de favoriser le bien-être : elle constitue la recréation systématique et continuelle d'un ordre immuable, propre à rassurer les hommes en donnant du sens au monde et aux événements. L'ordre semble par conséquent au cœur de l'œuvre de Giono qui, par-delà la valorisation de la tradition, rejette aussi la modernisation de la société dont il est le témoin. L'écrivain fait en effet partie de ceux qui, selon le sociologue Alain Touraine, n'ont au XX^{e} siècle pas « confiance dans le progrès » et considèrent au contraire qu'il faut concevoir :

> « la société comme un système naturel, mécanique ou organique, dont il faut découvrir et respecter les lois, semblables à celles des ensembles naturels. […] ils cherchent à reconstruire un ordre social qui soit en même temps naturel et à mettre les êtres humains en accord avec le monde en les soumettant à la raison. »[2]

Dès le roman *Que ma joie demeure*, Bobi tente ainsi de retrouver cet ordre, cette harmonie apparemment perdue – la « recherche du bien commun » dont parle Alain Touraine – en imaginant la micro-société dont il rêve « comme un système naturel, mécanique et organique » : c'est en leur faisant redécouvrir la vie terrienne et terrestre dont ils avaient oublié la signification qu'il croit pouvoir rendre la joie aux habitants du plateau Grémone.

Pour Giono, la recherche de l'ordre, de l'harmonie entre l'homme et la nature, se

[2] Alain Touraine, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992, p. 427.

bâtit plus spécifiquement à partir de l'idée de mesure, sous la forme d'une juste proportion qui crée une beauté dont l'esprit satisfait peut se repaître comme par exemple dans la contemplation fascinée d'une pierre, dont l'écrivain explique dans « La Pierre » qu'elle est

> « l'amie du chiffre et du nombre. Rien n'exprime l'élégance mathématique comme la pierre à laquelle on a donné des mesures qui ont entre elles de beaux rapports.» (VIII, 772-773)

L'ordre microscopique contamine le monde qui l'entoure, et l'univers prend une forme mesurable, élégante et rassurante. C'est pourquoi les hommes cherchent à retrouver cet ordre primordial dans leurs actes, pour construire autour d'eux un environnement maîtrisé, considérant que c'est à l'aune du connu qu'il est possible d'appréhender l'inconnu. Frédéric II dans *Un roi sans divertissement* constitue un exemple révélateur de ce comportement minutieux, lui qui s'attache à mettre chaque chose *à sa place* en buvant son café matinal, réparant l'horloge dans son imagination d'abord :

> « il allait faire une "petite boîte-en-bois" ! avec un trou rond découpé à la scie pour le cadran, un bon crochet derrière pour la pendre. En quel bois ? En bois de noyer bien entendu. » (III, 488)

Tout s'organise dans la pensée puis dans l'acte, rien n'est laissé de côté, l'inattendu n'a aucune place après la découverte initiale, et les personnages que Giono met ainsi en scène se délectent de ramener l'inconnu au connu, tel Ulysse qui, après sa nuit d'angoisse dans la colline dont il craint tous les bruits, découvre avec bonheur un « campement de bergers » et se rassure auprès d'eux, admirant leur « blancheur » qui repousse la « horde des images nocturnes […] dans le fond noir de son âme » (I, 41). L'opposition simpliste que le personnage dresse entre le blanc et le noir montre à quel point l'univers pour certains hommes se réduit à une alternance entre l'ordre traditionnel agréable et l'inconnu effrayant qu'il faut fuir à tout prix. Même Pauline de Théus avoue d'ailleurs dans *Angelo* :

> « Au fond, ce que je n'aime plus, c'est l'espace. J'aimerais au contraire quelque chose de tout à fait petit et de certain : une sorte de nid. » (IV, 135-136)

Giono crée ainsi des personnages qui aspirent à « une sorte de nid », autrement dit à un univers à la fois ordonné et hiérarchisé, où tout s'organise simplement, sans nécessiter

de questionnement particulier, la « maison de Gondran » dans *Colline* succédant logiquement à la « maison de Janet » en vertu du remplacement des générations. Et, la plupart du temps, Giono montre à ses personnages qu'il leur suffit d'attendre, l'univers s'ordonnant de lui-même : « attendre… attendre… le printemps vient. Il en est de ça comme de tout » constate d'ailleurs le narrateur d'*Un roi sans divertissement* (III, 468).

Au-delà de la société et des traditions humaines, les textes de Giono mettent donc en exergue un monde organisé, sans surprise, où les saisons s'enchaînent, où le « chant du monde » retentit et fait toujours espérer le « regain ».

Toutefois cette analyse de l'univers gionien n'est que partielle, et d'autres personnages reflètent une opinion inverse, qu'il convient aussi d'analyser. Le narrateur écrivain de *Noé* pose à ce titre une question nouvelle : « À quoi sert un Paradis terrestre si l'on n'a pas la tentation de le perdre ? » (III, 681). Par cette interrogation en forme de boutade, Giono indique à quel point la reconnaissance d'un ordre cosmique indépendant des hommes et le refus de toute nouveauté portent en eux leur propre échec. Certes, l'ordre du monde peut aux yeux des personnages sembler parfait, et il leur suffirait de ne s'intéresser à rien pour faire partie de l'univers… mais l'homme ne peut généralement pas s'en contenter. Delphine, l'épouse de Langlois, est ainsi bien méprisée par une Saucisse observatrice et amère :

> « Et je parie que la Delphine se leva tranquillement à son heure, et je parie qu'elle était animée de bonnes intentions, et je parie que sa remarquable intelligence alla jusqu'à dire : "Tiens, je vais ranger ses boîtes de cigares." Et je parie que l'innocente aux mains pleines rangea les boîtes de cigares bien gentiment de chaque côté de la glace, sur la cheminée de la salle à manger. » (III, 601)

Les répétitions amères du « je parie » rendent compte d'un personnage sans relief, et montrent que l'ordre systématisé entraîne une absence de curiosité qui peut conduire au désastre, ici à la confusion entre des cigares et des bâtons de dynamite. Plus encore, cette manie forcenée est le signe de ce que Giono, quittant son rôle de romancier pour une perspective plus métaphysique, nomme dans son troisième entretien avec Jean et Taos Amrouche « la plus grande malédiction de l'univers, à laquelle personne ne fait

jamais attention : c'est l'ennui » à l'origine « de tous les vices »[3]. Cet ennui, qui envahit tout au point de devenir systématique, détruit tout ce que les personnages avaient pu valoriser en ayant recours à la notion d'un ordre rassurant. Ceux qui se contentent de mener des « vies d'insectes » (VI, 602) glissent ainsi petit à petit vers « l'ordinaire, le portatif et le quotidien » (III, 681) dont le narrateur de *Noé* insiste sur la portée funeste. L'ordre tant recherché se sclérose, se pervertit, et laisse place libre à une société médiocre et mesquine qui s'étiole sans même le savoir. Nul ne s'interroge plus sur rien, et le silence emplit petit à petit un monde qui cesse de vivre réellement, comme dans ces communautés dont Giono rend compte dans son *Essai sur le caractère des personnages*, où l'on « n'échange jamais une idée. On la garde. La solitude est parfaite. La semence seule passe du père à la mère. Le reste est silence » (VIII, 712). L'univers devient de plus en plus étriqué et vide de sens.

C'est que les personnages, et plus généralement les êtres humains dont ils sont les reflets littéraires, se réfugient dans l'ordre ancien, au lieu de se montrer audacieux. « Mesurer le mystère et le temps, quelle consolation ! » critique l'écrivain dans « La Pierre » (VIII, 746) avant d'ajouter toutefois quelques pages plus loin qu'il a « assez l'expérience de la vie pour savoir qu'en règle générale, on utilise surtout les sentiments moyens » (VIII, 767), même pour construire des maisons : la « voûte » est un refuge contre le monde jugé hostile. Et chacun de se fondre dans une grisaille dont il ne faut surtout pas s'extraire. Cette *vanité* conduit en fait selon Giono à un refus de vivre, à un refus d'affronter l'univers, afin d'éviter de se poser des questions qui conduiraient à évoluer : l'inondation qui envahit le monde de *Batailles dans la montagne* en est elle-même affectée, par la volonté manifeste d'hommes qui ne veulent pas la prendre en compte, ainsi que le souligne le bref et définitif échange entre Charles-Auguste et le Pâquier :

> « – L'eau monte.
> – Non. Fous-moi la paix. Dors. La garde ça veut dire qu'on dort. Dors près du feu. Fous-moi la paix. » (II, 998)

L'aveuglement volontaire dont fait preuve ce personnage n'est que le signe verbal d'une dissolution de l'être dans un univers de vanité tragique où la mer étale de la fin de

[3] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 58.

Fragments d'un paradis domine. Et Giono, dans sa chronique « Nourritures », recueillie dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, ajoute qu'il faut considérer comme

> « Finies les grandes idées sur l'homme, roi de la création, porteur d'une âme immortelle, promis à des paradis et à des enfers éternels (ce qui est d'un orgueil insensé d'ailleurs), […]. L'homme est, comme tout le reste de l'univers, une simple machine à transformer de la matière. »[4]

Ainsi, l'univers que les personnages voulaient parfaitement mesuré et mesurable conduit à l'insatisfaction certaine et à « la tristesse » dont le procureur et les autres « *amateurs d'âmes* » d'*Un roi sans divertissement* ont compris l'immensité solitaire. Tous sont touchés, depuis les animaux, les chevaux en particulier, jusqu'aux humains, voire l'écrivain lui-même : le narrateur de *L'Homme qui plantait des arbres* constate qu'il « y a des épidémies de suicides et de nombreux cas de folie, presque toujours meurtrière » (V, 759), et Giono rappelle dans ses entretiens de 1951 que « Tout le monde s'ennuie ! […] le spectacle de la vie vous force à l'ennui »[5] après avoir expliqué qu'il est lui-même « aux prises avec [cette] grande malédiction »[6]. Certes, chaque espèce est *à sa place* dans l'univers, à l'image des animaux du début de « Promenade de la mort » ou des passagers du tramway 54 dans *Noé*… mais un esprit amer ajoute aussitôt : « ça vous suffirait ? »[7]

En fait, l'ordre du monde, lorsqu'il est ainsi réduit, n'est plus qu'un enfer au lieu du paradis escompté, et c'est ainsi qu'il est loisible de juger la vie de Langlois après son mariage, lui qui a obtenu ce qu'il voulait, c'est-à-dire une femme « *d'âge en rapport* » et de « n'importe quel genre » (III, 584), acceptant sans poser de questions la vie organisée par le commandant de louveterie, le miroir qui reflète les murs crépis, le *bongalove* et le labyrinthe. La condition humaine montre dans ce cadre à quel point elle relève du tragique, et le roi manque de divertissement dans un univers pascalien dont les dieux sont absents ou hostiles.

Giono s'intéresse alors à ce qui peut permettre d'échapper à l'amertume tragique que l'ordre systématique et finalement délétère provoque chez l'être humain. Certains

---

[4] *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Paris, Gallimard, 1976, p. 183.
[5] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 61.
[6] *Ibid.*, p. 58.
[7] Cette parole est prononcée par l'assassin dans le film *Un roi sans divertissement* (III, 1389).

des personnages qu'il invente – humain ou animal – cherchent ainsi à s'extraire de cet environnement dans lequel ils sont soumis à un ordre écrasant. Pourtant il semble difficile d'appliquer le conseil formulé par l'écrivain dans ses *Entretiens* sous forme d'une maxime en apparence simple : il « y a deux choses qui vous délivrent de l'ennui. C'est l'action et le sommeil »[8]. L'œuvre romanesque et les textes d'idées de Giono tendent à montrer que rares sont ceux qui parviennent à suivre parfaitement ce précepte sans succomber à la tentation de la démesure, base d'un monde « superposé au monde réel » (III, 621) que l'écrivain construit au fil de ses ouvrages pour échapper à l'ennui funeste. De fait, la plupart du temps, il ne s'agit pas véritablement pour les personnages mis en scène dans les textes de fiction de vaincre l'ennui – entreprise vouée à l'échec, tant la vanité imprègne l'univers gionien – mais plutôt d'agir de façon suffisamment efficace pour faire illusion, à la suite de la théorie pascalienne du divertissement pour laquelle le « lièvre ne nous garantirait pas de la vue de la mort et des misères […] mais la chasse nous en garantit […] : ce n'est que la chasse et non pas la prise » qui importe[9]. Au lieu d'éliminer l'ennui, il faudrait donc s'en détourner, l'empêcher de détruire les âmes qui se veulent « fortes » : la « chasse au bonheur »[10] devient une chasse au désordre.

Le sang sur la neige, c'est-à-dire le désordre qui vient troubler la beauté glacée de l'ordre, s'avère alors nécessaire, essentiel. En effet, l'univers trop ordonné ne laisse aucune place au génie de l'homme ou tout simplement à l'imagination ; la fatalité tranquille qu'il met en place peut rassurer, mais elle pousse aussi les hommes à se rebeller contre un état immuable ou excessivement prévisible. Dès lors chaque acte se déploie de façon démesurée, Panturle redonne vie à Aubignane, Noël Guinard escalade seul le volcan de Tristan da Cunha, et Tringlot décide de protéger l'Absente en prévoyant de la tuer quand il le faudra. Pour que ces actes ne deviennent pas seulement socialement, mais aussi littérairement et symboliquement signifiants, Giono les situe systématiquement au-delà de la mesure habituelle, en explorant tour à tour le monde naturel, la société des hommes et la littérature elle-même. La violence apparaît au cours

[8] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 62.
[9] Blaise Pascal, *Pensées*, tome 1, fragment 126, éd. M. Le Guern, Paris, Gallimard, « folio », 1977, p. 119-120.
[10] « La chasse au bonheur » est le titre d'une chronique publiée dans le recueil *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, « folio », 1988, p. 100-104.

de cette exploration comme l'un des signes – à la fois conséquence et symptôme – de ce désordre qui repose pour une large part sur la nouveauté, voire sur la dérangeante beauté de la cruauté. Pour Giono, la conclusion de ces recherches est évidente : chacun doit accepter de se soumettre au « péché de démesure », et chercher même à être à son exemple « doué pour le commettre »[11], car celui qui l'accepte découvre « la joie du péché »[12] et s'extirpe de l'ennui fatal et sclérosant.

Le divertissement auquel certains personnages ont recours apparaît donc comme l'un des aspects seulement d'une tendance beaucoup plus essentielle au désordre. Dans l'œuvre de Giono en effet, la notion de désordre regroupe toutes les méthodes employées pour se dégager de l'ennui provoqué par l'ordre que l'on croyait rassurant et qui s'avère morbide : le désordre s'avère ainsi fondamentalement positif, puisqu'il vise à construire un système plus viable que l'ordre habituel d'une routine dans laquelle les hommes s'engluent.

Il s'agira donc dans ce travail de recherche de comprendre comment il est possible pour un écrivain tel que Giono, notamment par l'intermédiaire des personnages qu'il invente, de lutter victorieusement – sans le vaincre, sous peine de retomber dans le désastre de l'ennui – contre ce « vautour » qu'est « la vie elle-même »[13]. Nous examinerons pour ce faire les différentes formes de désordre, c'est-à-dire les détours de toutes sortes auxquels Giono s'intéresse au point d'en saturer ses écrits fictionnels et non fictionnels, dans des perspectives aussi bien naturaliste et ethnographique que littéraire. C'est pourquoi nous envisagerons dans ce cadre le désordre comme un paradoxal système de vie, de pensée, de création, système instable et insaisissable immédiatement – caractéristiques essentielles pour qui veut échapper à l'ordre immuable et ennuyeux. Notre travail aura par conséquent pour finalité d'expliquer en quoi ce désordre désiré, vécu, écrit, maîtrisé, désordre à la fois naturel, social, ontologique et littéraire, permet de lutter efficacement contre l'ordre d'un quotidien mortifère.

---

[11] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 140.
[12] *Ibid.*, p. 140.
[13] *Ibid.*, p. 141.

Afin de cerner la portée du désordre dans l'œuvre de Giono, nous explorerons tour à tour les trois directions que l'écrivain a empruntées dans ses textes de réflexion ou en utilisant les personnages de ses œuvres fictionnelles.

D'abord, nous nous attacherons, comme semblent le faire plus particulièrement les ouvrages de l'avant-guerre, à réfléchir au spectacle que la nature offre aux hommes. Ces derniers sont en effet fascinés par une nature immense, proprement *démesurée*, qui se définit par une beauté inhumaine mais aussi par une effrayante démesure. Superbe, grandiose, aussi éternelle que toujours changeante, elle constitue un « système de référence » inaccessible et auquel l'homme ne peut pas participer – à moins d'en devenir comme Bobi partie intégrante… après la mort. Nous constaterons à quel point l'ennui reparaît vite, une fois que cette nature est montrée telle qu'elle est en réalité, c'est-à-dire comme un ordre incompris (ou incompréhensible) et non comme le chaos espéré. L'ordre *cosmique* qui régit l'univers, accompagné de l'ordre *physique* qui meut le vivant, ne peut satisfaire des hommes avides d'un désordre à leur portée, immédiatement utilisable pour leur divertissement quotidien.

En ayant recours à des réflexions empruntées à l'ethnologie ou à la sociologie au sens large, nous examinerons alors comment, face à cet insuccès, les personnages créés par Giono se constituent un désordre à dimension humaine. En effet, tout ce qui est « *dénaturé* » (III, 470), autrement dit tous les comportements qui ne répondent pas aux exigences habituelles de la société, provoque un intérêt. C'est pourquoi Giono met en scène des personnages qui décident d'expérimenter le désordre à l'intérieur de la société à laquelle ils appartiennent afin de jouir au moins d'un divertissement suffisant. Plusieurs méthodes peuvent être employées, dont celle de la violence est la plus explicite peut-être (violence morale sous forme de manipulation par exemple, comme dans *Les Âmes fortes* ou dans *Le Moulin de Pologne*, mais aussi violence physique dont peuvent s'étonner des témoins extérieurs, à l'instar des scènes récurrentes d'étranglement voulues par les « victimes » ou des véritables assassinats entre autres). L'écrivain lui-même semble multiplier à plaisir toutes les formes de monstruosité physique ou mentale chez les personnages qu'il crée, ainsi que les maladies les plus diverses – le choléra du *Hussard sur le toit* devenant presque le héros du roman, contre lequel Angelo a parfois peine à exister. Toutefois, ces formes de démesure, malgré le

spectacle grandiose et les bouleversements sociaux qu'elles provoquent, malgré les interrogations morales qu'elles suscitent à l'intérieur de l'œuvre, ne représentent que des désordres trop ponctuels, qu'il faut sans cesse renouveler, reproduire, exacerber. Le désordre qui advient par l'entremise du personnage, quelle que soit la violence qu'il met en scène ou la cruauté qu'il suppose, se révèle insuffisant parce qu'éphémère et surtout infécond : le paroxysme n'est atteint que lorsque le personnage disparaît ou meurt, de préférence dans un éclat de feu d'artifice.

Notre travail de recherche a l'ambition de montrer que cet échec est toutefois relatif. Si les personnages sont condamnés au néant de la disparition, l'écrivain peut en revanche s'enrichir de ces tentatives des individus qu'il a créés : Giono utilise l'invention, la création littéraire pour insuffler du désordre et lutter contre le vautour de Prométhée, la « vie elle-même ». L'écriture qui se constitue au fur et à mesure de la composition des œuvres de cet auteur est en effet toujours nouvelle, les genres essayés les uns après les autres, les styles classiques confrontés aux innovations linguistiques ou syntaxiques, les représentations du monde particulièrement variées. Grâce à l'art, Giono peut concevoir un ordre suffisamment instable pour qu'il reste passionnant d'un projet à l'autre – *Noé* se nourrit d'*Un roi sans divertissement* mais se bâtit sur la préparation de *Noces*… qui n'aboutira pas. Après tout, c'est le projet qui intéresse, plus encore que sa réalisation concrète, et tout travail terminé semble perdre son utilité, au point que Giono s'amuse à manipuler la réalité en multipliant les récits inventés et les versions modifiées d'histoires similaires. Néanmoins nous constaterons que ces désordres narratifs ne constituent pas des « mensonges » à proprement parler, même si l'on peut reprendre l'expression du « mensonge créateur », titre d'un article de Jean Onimus portant sur *Naissance de l'Odyssée*[14]. Cette perspective nous conduira d'ailleurs à réfléchir au-delà du « contre-monde » auquel fait notamment régulièrement référence Laurent Fourcaut : le monde créé doit devenir plus réel que le monde dans lequel l'écrivain vit, mais ce nouvel univers ne trouve son efficacité que lorsqu'il est composé systématiquement à la limite du déséquilibre, sur le point de sombrer dans l'accusation de mensonge simple ou d'invention amusante. Il s'agira de montrer que ce qu'il y a de plus passionnant pour

[14] Jean Onimus, « Giono et le mensonge créateur : à propos de Naissance de l'Odyssée », *Revue des Lettres modernes*, série Jean Giono, vol. 1, Minard, Caen, 1974, p. 23-45.

l'écrivain c'est de créer par son art un monde aussi réel que faux – et dont on doit hésiter à dire s'il est réel ou faux –, dont la vérité émerge de la notion même de désordre, perpétuellement, puisqu'un ordre nouveau n'entraîne qu'une disparition qu'il s'agit d'éviter. Nous verrons alors que Giono écrit en définitive pour ne pas être Ulysse dont tous ont accepté le « mensonge créateur » et qui n'a plus de « raison de vivre » (V, 689) suffisante, si ce n'est son bonheur avec Pénélope dont le lecteur et Télémaque ne peuvent se contenter. L'ordre de l'écriture doit alors paradoxalement se constituer à partir d'un désordre permanent, d'une instabilité essentielle, d'un déséquilibre systématique et systématisé, pour que l'artiste puisse « *gouverner* » (III, 1013) son œuvre tout en restant passionné.

Première partie

La nature
ou l'ordre inaccessible

« cet ordre immense que l'homme moderne ne comprend plus et qu'il appelle désordre »
Virgile, III, 1057-1058.

> « Si je devais vraiment composer ce monde aux dimensions exquises […], il était nécessaire de ne rien laisser au hasard, de préparer le cantonnement des dieux, et de profiter de tout ce qui précède l'accomplissement des désirs. » (*Virgile*, III, 1047)

1.1. L'ordre de l'univers

La plupart des premiers lecteurs de Giono ont été sensibles à l'omniprésence du monde naturel dans les romans de la *Trilogie de Pan* ou dans *Le Chant du monde* par exemple. Un horizon d'attente s'est créé, que les critiques journalistiques et universitaires ont contribué à renforcer, modelant la figure d'un écrivain proche de la nature, soucieux de transmettre le regard qu'il porte sur l'environnement dans lequel il situe ses textes. Les conclusions auxquelles ces lectures et analyses conduisent, tout au moins au cours des premières décennies de réflexion, à insister régulièrement et parfois exclusivement sur une nature qui sature l'œuvre au point d'éclipser dans une certaine mesure les événements narrés. Michel Gramain rapporte ainsi « les propos de Guillain de Bénouville dans la *Revue bibliographique et critique* » qui commente la parution de *Que ma joie demeure*, roman dans lequel il perçoit :

> « la grandeur naïve, l'admirable poésie de ceux dont le contact avec la Mer ou avec la Terre entretient le sens profond des choses, la tendresse spontanée, la joie enivrante et le culte de l'inutile »[15].

Giono lui-même semble parfois confirmer cette approche qui envisage la nature, ou plutôt l'univers qui l'englobe, au centre de son œuvre. Ainsi, dans le texte « Le Chant du monde » du recueil *Solitude de la pitié*, le narrateur explique qu'il souhaite avant tout « écrire un roman dans lequel on entendrait chanter le monde » (I, 536) : selon lui l'être humain n'a d'importance que « traversé, imbibé, lourd et lumineux des effluves, des influences, du chant du monde. » (I, 537). Quelques années plus tard, réfléchissant à l'infléchissement apparent de ses romans d'après-guerre, l'écrivain précise dans sa préface de 1962 aux *Chroniques* qu'il avait d'abord composé toute une « géographie » avant d'insérer plus précisément des personnages dans ce cadre (III, 1277-1278) : Giono accomplit ainsi une démarche qui le conduit à envisager en priorité l'univers naturel pour ne s'intéresser que dans un second temps aux hommes, comme si l'observation de

[15] Michel Gramain, « La réception de *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres modernes*, Série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 31.

l'environnement permettait de mieux comprendre les actes et les pensées de ceux qui y vivent.

Décor complet et nécessaire, l'univers (re)créé dans le roman constitue de fait une cosmologie spécifique, au sein de laquelle se dégagent des invariants. Ceux-ci composent une nature structurée en un *cosmos* organisé, et la lecture se ressent de cette organisation ordonnée de l'espace. Dans la conclusion de son article intitulé « Giono ou l'espace ouvert », Georges Poulet note ce point remarquable et précise que

> « pour Giono, l'espace forme, dans son intégralité, la base essentielle de l'expérience visuelle et de la compréhension du monde. […] Aussi le récit gionien n'hésite-t-il pas à être […] une œuvre où un homme se confronte honnêtement, obstinément et sans réserve, avec une vaste étendue sise devant lui. »[16]

Au premier abord, le monde naturel qui s'offre au regard des observateurs – narrateurs, personnages ou lecteurs – présente une apparence fascinante, dont ils cherchent instinctivement à déceler un ordre sous-jacent derrière le détail *a priori* désordonné. « Un monde impalpable nous entoure, que seules les âmes sensibles perçoivent » explique le père à son fils Angélique (I, 1326) : se confrontant à la « vaste étendue sise devant lui », l'observateur apprend à solliciter son « âme sensible » afin de percevoir l'unité du *cosmos* qui se déploie dans le texte, même si le dieu mis en scène par le poème « Un déluge » examine cette entreprise avec un certain pessimisme :

> « Je sais qu'ils ne peuvent pas avoir une vue même imprécise de mes travaux, et que de là où ils sont, ils peuvent s'imaginer que je gesticule sans raison et même avec des intentions méchantes. » (VIII, 504)

Les êtres humains, infiniment petits dans un univers infiniment grand, pour reprendre l'analyse de Pascal, ont ainsi tendance à projeter leur incompréhension sur le monde qui les entoure, qualifiant de désordre arbitraire le mouvement qui l'anime, et développant une crainte particulière au sujet d'éventuelles « intentions » de la nature à leur égard.

1.1.1. Ouverture au monde

Pour prendre la mesure de l'univers naturel dans lequel ils vivent, les hommes

[16] Georges Poulet, « Giono ou l'espace ouvert », *Revue des Sciences Humaines*, « Giono », Lille, n°169, 1978-1, p. 13.

doivent l'étudier avec attention, afin de mieux saisir les lois constantes qui le régissent, et peut-être aussi déceler des phénomènes de désordre au sein de l'organisation du monde. Parmi les observateurs mis en scène par Giono, le poète Virgile est ainsi présenté comme un contemplateur, qui

> « ne se lasse pas de regarder cette terre couverte de couleurs comme l'éventail des paons […] Il n'épuise jamais le calme et la paix qu'il respire en compagnie des choses ordonnées une fois pour toutes jusqu'à la consommation des siècles. » (III, 1021)

Nul désir scientifique extrême ne guide le poète, qui se contente de prendre la mesure de son environnement. Mais ce don d'observation serein n'est pas systématique chez les personnages des œuvres de Giono. Pour les êtres humains ordinaires qui souhaitent observer convenablement la nature, afin de déceler la beauté du « plumage des pintades, [du] collier chatoyant des canards sauvages, [de] la peau de la truite et [de] l'aurore de tous les matins », comme l'énonce le poème « Un déluge » (VIII, 500), il s'agit de dynamiser le regard porté sur le monde, et par conséquent d'apprendre d'abord à aiguiser les perceptions sensorielles, dont Virgile semble ne profiter que passivement.

Tout au long de son œuvre, Giono met donc en scène des systèmes d'observation qui ont pour enjeu de permettre aux personnages de mieux comprendre le monde : cette contemplation volontaire conduit parfois à formuler l'hypothèse d'un monde ordonné, comme l'imagine le Virgile gionien. Mais souvent le désordre se dresse devant l'observateur : ceux qui prennent de la hauteur dans le roman *Batailles dans la montagne* constatent à quel point l'informe a envahi les paysages d'en-bas dont l'odeur de boue

> « faisait penser à un vaste marécage piétiné par un troupeau de lourdes bêtes avec les joncs écrasés, le renversement des troncs de saules tout pourris, le bouleversement d'amas de boue, déchirés, éventrés et fumants. D'autant que les nuages […] s'étaient enchevêtrés et chevauchés jusque par-dessus les montagnes, éteignant le soleil » (II, 807)

« [É]paisse et furieuse » (II, 811) l'odeur de boue qui envahit les sens de Marie est le signe de ce détournement : la nature présente aux hommes une apparence hors normes dont l'observation humaine ne peut guère rendre compte. Dès *Colline* d'ailleurs, ceux qui tentent de comprendre la nature en l'observant s'interrogent face aux modifications indescriptibles auxquelles ils assistent – Giono avait ainsi songé durant sa préparation

de l'œuvre à faire intervenir des notations relevant du fantastique, confrontant les personnages à une nature caractérisée par sa volonté hostile[17]. Et le narrateur de « Vie de Mlle Amandine » s'épuise dans la « bataille » qu'il mène contre « le monde réel » :

> « J'avais beau multiplier la diversité de toutes mes possibilités d'étreintes, tout m'échappait, tout glissait hors de mes sens ; j'habitais les convulsions et les effondrements d'un naufrage qui n'en finissait plus de lenteur. » (III, 133)

Il est souvent difficile de déceler la vérité de la nature en l'observant, et les personnages des œuvres de Giono s'opposent les uns aux autres lorsqu'ils tentent de rendre compte de leur vision d'un univers harmonieux et ordonné ou au contraire soumis à l'informe et au désordre. La perception immédiate du paysage se révèle en effet toujours insuffisante, et Saucisse méprise dans *Un roi sans divertissement* les villageois qui s'en contentent : « La bouse de vos vaches ça vous suffit comme point de vue, hein ? » s'indigne-t-elle longtemps encore après la disparition de Langlois (III, 571). Perchée sur les hauteurs, non loin du *bongalove*, la vieille femme peut au contraire de ses auditeurs observer ce qu'elle domine ; si ce passage du roman oriente plutôt les regards sur le parapluie du colporteur et le corsage de Delphine, le lecteur est malgré tout conduit par la narratrice à constater – sous la forme d'un tropisme rappelé de façon mi-cocasse, mi-amère – qu'il s'agit évidemment de prendre de la hauteur, d'opter pour un poste d'observation élevé si l'on souhaite mieux voir, et surtout mieux comprendre le monde. D'ailleurs, grâce à l'ascension qu'ils effectuent vers des lieux surplombants, d'autres personnages – Angelo sur les toits, Noël Guinard sur le volcan, Langlois aussi dans une certaine mesure – s'extraient du quotidien, prennent du recul et accèdent à une vue panoramique de l'ordre universel. Peut-être est-il loisible de déceler là une « nostalgie innée de la verticalité pure, du désir d'évasion au lieu hyper, ou supra, céleste », comme le soutient Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*[18], puisque la pause que ces personnages effectuent sur des sommets leur permet d'éviter pendant quelque temps de se mêler aux foules d'*en-bas* abîmées dans un quotidien peu exaltant : l'« espace des hautes terres est monacal » remarque Jean-François Durand[19],

[17] Michel Gramain a réfléchi à cette transformation du texte de Giono au cours de sa conférence « Naissance de *Colline* » lors des Journées Giono de Manosque en 2010.
[18] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 1992 (11e éd.), p. 141.
[19] Jean-François Durand, *Les Métamorphoses de l'artiste, l'esthétique de Jean Giono de* Naissance de l'Odyssée *à* L'Iris de Suse, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 177.

qui met en avant l'ascèse à laquelle conduisent ces déserts gioniens – à cette hauteur, le monde apparaît entièrement, révélant ce que le démiurge d'« Un déluge » considère comme

> « […] non seulement ce qu'ils appellent en bas des miracles mais ce qu'ici dessus vous appelez des merveilles.
> Ce que moi j'appelle du bon travail. » (VIII, 499)

Le monde en effet s'ordonne lorsque les observateurs sont attentifs à sa construction d'ensemble : il se déroule à perte de vue, et chaque élément s'insère facilement dans le paysage, dans une composition qu'Angelo par exemple peut admirer, s'extasiant comme devant une œuvre d'art :

> « tout était visible, jusqu'à de lointains vignobles appuyés à des coteaux sur l'autre bord de l'étroite plaine qui, en bas, aplatissait ses plages. Une chaîne de petites montagnes noires, très sauvages, barrait l'horizon avec des rochers grecs sur lesquels se découpait le crépitement du branchage des arbousiers et des térébinthes. » (IV, 46-47)

Non seulement le regard des personnages s'étend sur de grandes distances, mais grâce au langage – « le mot est substantiel » chez Giono, rappelle Patrick Grainville[20] – le monde fait sens : les *noms* se déroulent dans le texte, délimitant ici les catégories « arbousiers » et « térébinthes » ou rattachant les rochers à la géographie grecque, comme pour les circonscrire, leur donner une existence précise. Pour Giono, voir permet de nommer et, en retour, nommer entraîne une meilleure appréhension de l'univers observé.

Mais la dénomination exige un effort, et demande surtout une perméabilité de l'homme au monde, dont rend compte notamment le narrateur de *Batailles dans la montagne*, qui rappelle à son personnage comme à son lecteur que

> « toi si tu augmentes ta grandeur d'homme […], si tu te mets toute une montagne dessous, […] tu vois beaucoup plus large autour de toi […], alors tu as contre toi beaucoup plus de mètres carrés tout autour, beaucoup plus d'hectares, une plus grande accumulation de forces autour de toi ». (II, 1095)

Pour que cette observation rendue fascinante par la position élevée de celui qui met « toute une montagne dessous » devienne communion avec la nature, l'altitude seule ne

[20] Patrick Grainville, « Le Chant du Monde odeur et gémissement », *L'Arc, Jean Giono*, Le Revest-Saint-Martin, Le Jas, n°100, 1986, p. 22.

suffit pas, tant le monde se presse « contre » l'observateur en l'assaillant de ses richesses, dont l'« accumulation des forces » peut paraître désordonnée. D'autres conditions doivent s'ajouter à la posture géographique afin d'isoler l'observateur et de le rendre à même d'appréhender à sa juste mesure l'univers qu'il contemple : monter sur les toits permet d'échapper (au moins de façon imaginaire) à l'ordre du monde d'*en-bas* durant quelques instants seulement, et à condition souvent d'être en chemise de nuit, à l'instar de l'enfant et de son père qui s'isolent au début du *Grand Théâtre* (III, 1069) – l'altitude entraîne le rêve et s'enrichit par la présence de la nuit.

Certes, dans l'imaginaire collectif, la nuit est souvent considérée comme néfaste, et Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire* rappelle que « les ténèbres sont toujours chaos [et qu'elles entraînent] la cécité » de l'observateur[21]. Toutefois, la symbolique gionienne de la nuit apparaît généralement beaucoup plus positive, ainsi que l'écrivain le reconnaît, notamment lors de ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche[22] : pour lui, c'est le soleil qu'il faut fuir, parce que le « soleil de plâtre, c'est un soleil sans reflet »[23]. Giono en effet considère que le soleil, qui devrait éclairer le monde et en permettre une meilleure observation, se contente trop souvent d'aplatir le réel et surtout de le noyer dans une lumière aveuglante. Dans *Le Hussard sur le toit* par exemple, la chaleur se double d'une luminosité insupportable qui efface la plupart du temps le paysage au lieu de le mettre en valeur :

> « Les formes se déformaient […]. Les gens marchaient dans une sorte d'ivresse et leur ivrognerie [venait] de cette imprécision des formes qui déplaçait les portes, les fenêtres, […] modifiait la hauteur des trottoirs et l'emplacement des pavés, à quoi s'ajoutait que tout le monde marchait les yeux mi-clos […] » (IV, 252-253)

La lumière du plein jour fait subir au monde une déformation qui aboutit à une « imprécision » contraire à ce que le lecteur pourrait attendre d'un paysage ensoleillé, au point que Giono ajoute dans *Le Poids du ciel* que le « soleil nous cach[e] l'univers » (VII,378), tout en n'étant pas capable de « faire le tour des choses », lui qui « n'est que d'un côté » du minuscule grain de farine mis sur sa trajectoire par le boulanger de *La*

[21] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 99 et 101.
[22] *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 35-37 particulièrement.
[23] *Ibid*, p. 35.

Femme du Boulanger[24]. Il s'agit donc pour l'écrivain de passer outre ce désordre provoqué par les rayons éblouissants du soleil, et de rendre au paysage sa visibilité en faisant entrer les personnages dans une obscurité qui donne au monde sa véritable mesure, comme l'explique le texte intitulé « Le spectateur » dans le recueil des *Trois Arbres de Palzem* :

> « Tant qu'ils sont dans ce soleil, les gens n'apparaissent que comme des fantômes aux formes imprécises, mangés de lumière. Ils entrent dans l'ombre et tout de suite, hors du soleil, ils prennent leur personnalité et leurs couleurs. »[25]

Ce qui est valable pour les personnages est vrai aussi pour le monde qui les environne. La nuit ordonne l'univers en ce qu'elle met en place des conditions d'observation extraordinaires, notamment lorsque « la lune pleine et haute dans un ciel extrêmement pur donn[e] une telle lumière que tout [est] visible » (IV, 46) : simplement et sans artifice, la « nuit nous présente l'univers » (VII, 378) comme un tableau dont les contrastes seraient soudain révélés à l'observateur attentif et patient.

Si la nuit reste mystérieuse, parce que tout peut s'y produire – même l'arrivée d'un « homme » providentiel au début de *Que ma joie demeure* – cette exaltation de l'aventure potentielle passionne surtout en raison de l'apparence « extraordinaire »[26] de ces périodes nocturnes décrites avec délectation. La nuit en effet renforce la communion entre le monde et l'homme puisqu'elle « démesure l'univers en même temps que [les sens humains de l'observateur] peu à peu l'abandonnent », comme le constate le narrateur du *Grand Théâtre* (III, 1072). Au fur et à mesure de l'augmentation de l'obscurité, l'univers donne à saisir son ordre primordial, comme si l'essentiel seul pouvait se manifester quand la superficialité lumineuse disparaît. Plus précisément, Giono considère que le paysage nocturne *révèle* – au sens photographique du terme – la vérité du monde. Dans le nocturne de *Que ma joie demeure*, « on voyait le monde dans sa vraie vérité » (II, 417) : le polyptote renforce l'étonnement admiratif face à l'apparition d'un univers purifié de tout mensonge, dans ce qui se rattache à un

[24] *La Femme du Boulanger*, Acte II, scène 10, Paris, Gallimard, « nrf », 1943, p. 287.
[25] « Le spectateur », *Les Trois Arbres de Palzem*, Paris, Gallimard, « folio », 1984, p. 144.
[26] *Que ma joie demeure* débute par cette phrase souvent commentée : « C'était une nuit extraordinaire », où la forme emphatique à présentatif met en valeur l'adjectif souvent utilisé par Giono pour caractériser ce qui lui paraît essentiel (II, 415).

« sentiment du parfait, plus violent à l'homme que la foudre » (VII, 375). À ce titre, *Le Poids du ciel* constitue dans les années 1930 un bilan de cette approche de la nuit fascinante. Dans cet essai, la nuit provoque en effet « l'éblouissement de la matière » (VII, 376) : « le sens de la perfection » (VII, 375) que le ciel piqueté d'étoiles grésillantes peut donner à envisager entraîne alors la perception d'un ordre cosmique assez extraordinaire, qui englobe l'univers naturel immédiat et le démesure. Le *cosmos* s'offre ainsi à voir dans son ordre immuable, qui dépasse la perception diurne de l'environnement des hommes.

Ainsi, dépassant les contingences qui assaillent l'homme sous la lumière du jour, le monde s'emplit de sens et d'ordre durant les heures nocturnes, au sein de ce que Philippe Pinchon, dans son article consacré à l'« imaginaire de la montagne dans *Le Bonheur fou* » nomme une

> « nuit significativement pleine, [où] plénitude du monde et plénitude de l'être se conjuguent : *dedans* et *dehors*, âme et paysage, homme et monde sont sous le signe d'une même quiétude originelle. »[27]

L'ordre de l'univers, ordre *cosmique* et naturel, s'impose dès que nul autre parasite humain ou solaire ne gêne l'observateur confronté aux « grandeurs libres »[28] des « immenses distances du ciel » (II, 421), avide surtout de faire corps avec l'essence de la nature.

Perché sur des « hauteurs inhumaines » (II, 1095-1096) de *Batailles dans la montagne*, face à la nuit « infinie, sans borne, ni mesure, ni commencement, ni fin » (II, 756) de *Que ma joie demeure*, face à l'univers ainsi offert à son regard *étonné*, l'être humain est en effet seul. Giono le note dès le début de « Présentation de Pan », s'adressant à son lecteur qu'il imagine soumis à la puissance de la montagne de Lure : « vous voilà clarifié et lavé. Il n'y a eu personne avant vous […] et soudain, vous voilà nu en face de la terre. » (I, 755) Mais cette nudité même de l'homme face au *cosmos* démesuré – dont la « terre » de Lure n'est que l'un des aspects – devient exaltante, ce dont rend compte *Le Poids du ciel* :

---

[27] Philippe Pinchon, « L'imaginaire de la montagne dans *Le Bonheur fou* », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* (désormais abrégé en *Bull.*), n°63, printemps-été 2005, p. 67.
[28] Titre de la deuxième partie du *Poids du ciel*, VII, 359-481.

> « Il n'est plus question de solitude humaine […]. Il n'y a plus que solitude cosmique, condition cosmique de l'homme […] où la plus grande gloire (et qui touche immédiatement sa récompense) est de comprendre la succulence extrême de cette position et d'en jouir » (VII, 335-336).

La répétition de l'adjectif « cosmique » n'est pas anodine : pour Giono, la perception de la nature, qui ouvre sur la perception de l'univers, donne à voir l'existence d'un *cosmos*, envisagé ici comme un système universel organisé. Certes, les personnages que l'écrivain met en scène n'ont pas toujours accès à cette forme de vision exaltée ; par ailleurs, nombre de personnages gioniens ne font pas explicitement le lien entre leur expérience immédiate de cette nature ouverte, démesurée et solitaire, et la conception métaphysique d'un *cosmos* qui l'engloberait. Les personnages ne sont pas décrits comme des philosophes, et ne perçoivent guère « la face royale de la sérénité » évoquée dans *Les Vraies Richesses* (VII, 247) : l'ordre de l'univers que révèle la nuit ou la solitude est plutôt à considérer comme le résultat de l'addition inconsciente des activités menées par les vivants :

> « Les gestes, les bruits, les formes, les couleurs font une énorme musique où tout s'accorde, où tout s'entraide et trouve son contentement » (VII, 246).

L'agglomération des « gestes » et des attitudes des hommes ou des animaux contribue à l'harmonie la plupart du temps imperceptible de l'ensemble. En définitive, davantage que les personnages qui continuent de vivre au milieu des grandes étendues cosmiques sans y prêter parfois une grande attention, c'est le lecteur qui est petit à petit rendu sensible à l'ordre général de l'univers, lequel s'oppose au désordre des perceptions immédiates : contrairement au Russe du *Poids du ciel*, le lecteur ne dort pas, et fait avec le capitaine l'expérience de l'ordonnancement général des étoiles, de la mer et du monde, au moment où celui-ci, « seul et nu » (VII, 368) découvre « le bonheur magique vers lequel son corps s'est toujours douloureusement précipité » (VII, 369), c'est-à-dire l'appréhension (et la *com-préhension*) de l'existence du « poids du ciel ». C'est pourquoi la solitude vécue par les protagonistes importants de l'œuvre gionienne n'est généralement pas amère, et ne conduit jamais au vague ennui que ressent l'individu privé momentanément de ses contemporains. D'ailleurs, dans « Les trois arbres de Palzem », Giono explique sans ambiguïté qu'il ne « s'agit plus de guérir de la solitude :

il s'agit de s'en servir »[29] : cette solitude, envisagée comme l'« endroit où les comptes ne sont jamais faits »[30], rend en effet possible une méditation contemplative qui met en évidence un monde dans lequel le désordre habituellement perceptible[31] lorsqu'il est envisagé à hauteur d'homme semble soudain s'ordonner, d'autant que cette activité contemplative se déroule généralement dans l'œuvre durant la nuit médiatrice de significations.

Au-delà d'ailleurs de ce constat, Giono ajoute dans *Fragments d'un paradis* que « la confirmation de cette absolue solitude [embellit] encore le désert » contemplé par Noël Guinard du haut de son volcan (III, 937) : grâce à la solitude qu'il a conquise en grimpant loin de ses compagnons, le personnage s'*initie* à l'ordre général de l'univers, d'autant que le solitaire peut percevoir le véritable silence, celui d'un *cosmos* qui n'a que faire de l'homme moderne occupé à des besognes au mieux divertissantes, au pire ennuyeuses. Noël Guinard peut alors adopter une « immobilité absolue » qui le rend perméable à l'univers, attitude à laquelle se soumettait déjà l'oiseau planant dans les sommets de *Batailles dans la montagne* face à « la grande immobilité des hauteurs. Et le bruit même : c'est le grand silence. […] C'est la solitude. […] Tout se fait dans le calme et le temps éternel » (II, 798). La solitude conduit en effet à un silence volontaire et initiatique, qui met l'observateur en contact avec ce que Giono nomme le *cosmos*, l'essence du monde. Récompense des efforts ascensionnels ou de l'adaptation à la nuit, le silence cosmique efface les parasites qui gênent l'homme dans sa compréhension de l'ordre universel, en améliorant la précision de la contemplation de l'univers déployé dans son ordre primordial, un ordre que les hommes apparemment peuvent contempler sans vraiment y participer – tout se passe comme si la vérité du *cosmos* ne se révélait en effet qu'à celui qui accepte de quitter la vie habituelle : le capitaine du « Poids du ciel » renonce au moteur et à la technique, celui de « L'Indien » dans *Fragments d'un paradis* s'efforce

> « de ne plus toucher aucun des endroits où nous ayons des chances de trouver quoi que ce soit qui puisse nous rappeler les lieux habités par les hommes ordinaires » (III, 896).

[29] « Les trois arbres de Palzem », *Les Trois Arbres de Palzem*, *op. cit.*, p. 81.
[30] *Ibid.*, p. 81.
[31] *Cf.* le 1.2. du présent travail, dans lequel nous explorons les apparents désordres de la nature.

Le renoncement à l'humanité habituelle semble être la condition nécessaire à l'appréhension du *cosmos*, envisagé comme l'ordre global d'un système universel qui se déploie lorsque l'homme renonce à lui imposer son existence : pour percevoir cet ordre de l'univers il faut apparemment s'éloigner des hommes et des activités quotidiennes. Alors seulement, pour peu que le personnage y soit sensible ou le recherche, le silence tend alors petit à petit – comme la nuit – vers la perfection, qui conduit à son tour vers une découverte extraordinaire, le « grésillement même des étoiles » auquel Noël Guinard a soudain accès, du haut du volcan de Tristan da Cunha (III, 944). Dans *Giono philosophe*, Christine Rannaud considère que dans ces circonstances exceptionnelles « l'esprit s'identifie à un néant qui n'a rien à voir avec le manque dédramatisé de nos civilisations, mais à ce vide créateur qui donne naissance au mouvement nouveau »[32] : tout se passe dans ce passage de *Fragments d'un paradis* comme si le silence des hommes et du monde immanent était nécessaire pour permettre d'approcher la forme gionienne de la musique des sphères, c'est-à-dire ce que l'écrivain aime à nommer le « chant du monde ». Cet état de grâce profane, cette communion soudaine entre l'homme et le *cosmos* se manifeste d'abord par le « ronronnement de sang chaud » que l'on perçoit à l'intérieur même du corps (II, 1090-1091). Rapidement toutefois, Giono montre que la sensation s'étend à l'infini de l'éther, « globe total » dont la pulsation vitale est celle du « grésillement même des étoiles » (III, 944) que l'écrivain, dans *Le Poids du ciel*, considère comme « le chuchotement de la divine vérité » (VII, 376) – l'adjectif *divine* désignant ici une forme de hiérophanie dégagée de tous les concepts sociaux traditionnels, où le profane semble rejoindre soudain le sacré dans un univers radicalement étranger au monde ordonné traditionnel des hommes.

1.1.2. Le « système de référence »[33]

Sous l'œil de l'observateur préparé, *initié* par l'altitude, la nuit, la solitude et le silence, Giono montre qu'un motif ordonné se dégage parfois du monde décrit, prenant forme de façon plus ou moins immédiate et explicite, comme issu d'un projet démiurgique planifiant la création d'un univers architecturalement organisé que

[32] Christine Rannaud, *Giono philosophe*, Villeneuve d'Asq, P.U. du Septentrion, coll. « Objet », 2002, p. 135.
[33] Expression particulièrement employée dans *Un roi sans divertissement*, III, notamment p. 480.

l'écrivain décrit dans *Présentation de Pan* :

> « Le paysage a l'air composé par quelqu'un qui a posé les rochers bleus, les collines, les cyprès et les villes, puis s'est reculé pour juger de l'effet, a rectifié tel bosquet, a dressé telle quenouille de peupliers jusqu'à la perfection. » (I, 759)

Rien n'est laissé au hasard par l'ordonnateur d'un monde « composé » dont la description valorise la structure de « perfection » générale : le démiurge, qui est ici écrivain, privilégie l'ordre d'un paysage qui reflète l'ordre plus général du *cosmos*. Dans *Un roi sans divertissement*, il tourne dans une certaine mesure ce projet en dérision, puisque le paysage « composé par quelqu'un » devient le support d'une description proche de celles que peuvent offrir les guides touristiques : expliquant que l'automne commence « à deux cent trente-cinq pas de l'arbre marqué M312 », le narrateur montre au lecteur un

> « Paysage minéral, parfaitement tellurique : gneiss, porphyre […]. Horizons entièrement fermés de roches acérées […]. De là, à votre gauche, piste pour les cheminées d'accès du Ferrand […] À votre droite, traces imperceptibles dans des pulvérisations de rochasses couvertes de diatomées. » (III, 472)

Le paragraphe descriptif, dans lequel Giono choisit une succession de phrases averbales, met en évidence la *composition* du paysage tout en le figeant dans une possibilité de contemplation détachée : tout se passe comme si ce paysage avait été mis en scène à la manière d'un spectacle offert aux yeux du promeneur.

L'immobilisation de l'espace, qui confère aux lieux une qualité quasi picturale, pittoresque au sens premier du terme, est confirmée par le traitement narratif du temps : Giono construit en effet ses textes en donnant une apparence d'éternité au déroulement chronologique. Les narrateurs auxquels il confie son récit rappellent ainsi au fil des œuvres la succession immuable des saisons. Celles-ci provoquent l'admiration des personnages ou des lecteurs, lesquels en sont « avertis par la beauté » (III, 481). Chacune d'entre elles se manifeste en fait à travers des spécificités qui la rendent remarquable, unique et pourtant reproductible presque à l'identique chaque année. L'automne par exemple fait l'objet de descriptions colorées dans *Un roi sans divertissement* : le narrateur est saisi par cette saison qui habille les feuilles de couleurs spectaculaires. Le hêtre de la scierie en devient le parangon,

> « avec ses longs poils cramoisis, ses mille bras entrelacés de serpents verts,

> ses cent mille mains de feuillages d'or jouant avec des pompons de plumes, des lanières d'oiseaux, des poussières de cristal » (III, 474).

Le foisonnement mouvementé qui jaillit sans discontinuer des « cent mille mains de feuillages » de l'arbre est à l'origine d'une beauté *baroque*, irrégulière, autrement dit d'une apparence de désordre ordonné : la vie irradie autour du hêtre, centre remarquable d'un déploiement concentrique éblouissant. Si le mouvement un peu désordonné prime ici apparemment sur l'ordre, il est toutefois loisible de percevoir l'essence de l'automne dans ce spectacle : ce que Giono donne à voir à travers le hêtre, c'est une peinture de l'automne en soi, et non d'un automne particulier. Ainsi le hêtre devient le symbole même de la complémentarité entre ordre et désordre du paysage. En effet, cet arbre est à considérer comme un principe dynamique avant tout. Il donne à voir le désordre de la vie parce qu'il en présente simultanément tous les aspects : naissance, vie et mort, entre l'envolée des oiseaux et celle des mouches, sur fond multicolore, où le vert issu du printemps et de la maturité estivale côtoie l'or et le rouge d'un automne chatoyant. Parallèlement cette simultanéité rend compte aussi de l'ordre global du monde qui, envisagé avec recul, est à concevoir comme une « toupie » (III, 474), ou comme une roue qui tourne inlassablement sur son axe – image souvent employée par Giono. Cette roue du temps, entièrement contenue dans la description de l'« adolescence » du hêtre d'*Un roi sans divertissement*, marque l'imbrication entre désordre et ordre : ce que lecteur est conduit à admirer par l'entremise de cette description, c'est la possibilité pour cet arbre de représenter un ordre général, celui de la vie et de la mort cycliques, au travers de la « virtuosité » (III, 474) des désordres singuliers dont il est pétri.

L'hiver qui succède à cette débauche de richesses visuelles apparaît quant à lui très souvent « cristallin comme du beau verre » (II, 438) après l'action d'un vent du nord qui « avait déblayé le ciel. Il avait verni la neige » (II, 457). La paralysie étincelante que Giono peint dans ces passages de *Que ma joie demeure* offre alors un contraste avec la vivacité de l'automne comme du printemps qui voit dans *Regain* « le ciel libre sous la poupe du dernier nuage » (I, 426), avec la lourdeur de l'été au ciel de craie du *Hussard sur le toit* aussi. Une forme de symétrie se dessine, rapprochant – par-delà les écarts de température ou la couleur des feuilles – l'été et l'hiver d'une part, le printemps et l'automne d'autre part, à l'image de la roue des jours qui s'enchaînent dans l'*explicit* de « Présentation de Pan » : « Voilà le jour ; il est exactement soudé à la nuit. Il

recommence, éternellement, comme un serpent qui se mord la queue. » (I, 777). Les échos temporels des saisons et des jours reflètent en effet pour Giono l'organisation générale d'un *cosmos* immuable, dont la chronologie est transcrite par des cycles indéfiniment renouvelés, qui continuent d'exister en dépit de la modernité dont se parent les hommes du XX^{e} siècle[34].

Giono considère de fait que le monde naturel, et plus globalement le *cosmos*, est une entité dont les rythmes propres échappent au temps linéaire de l'Histoire humaine. Pour cette raison, les habitants du plateau Grémone peuvent avec simplicité s'intégrer dans un nouveau cycle sans souffrir des ruptures du passé : il leur suffit de planter de nouveau, il leur suffit d'attendre le prochain printemps et de s'y insérer afin de retrouver la « joie » perdue. La nature est promesse, dans le sens où « le printemps vient. Il en est de ça comme de tout », ainsi que le rappelle sans porter de jugement le narrateur d'*Un roi sans divertissement* (III, 468) : la roue du temps se contente de continuer sa course immuable. En effet, ce qui caractérise l'univers dans les œuvres de Giono, c'est la certitude tranquille d'un renouveau systématique, d'un éternel recommencement du monde, permettant aux observateurs extérieurs à ces cycles naturels de cueillir des olives en toute quiétude, à l'instar du narrateur de *Noé*, sans s'interroger *a priori* sur une éventuelle apocalypse autre qu'humaine. La vision cyclique des saisons, qui plonge ses racines dans une conception archaïque du monde, contribue à donner au lecteur l'image d'un *cosmos* quasi parfait ; les symétries comme les échos que l'on peut discerner dans les décors enchâssent temporellement la nature présentée par Giono, dans un écrin propice à l'émergence des récits.

De nombreuses descriptions de lieux ajoutent à cette première impression d'un univers obéissant à des lois apparemment immuables, où chaque saison, chaque être se doit de respecter le « système de référence » auquel il appartient, autrement dit l'ordre qui le constitue. Laurent Fourcaut souligne dans son article « Pan, paon, serpent à plumes » que l'écrivain veut ici théâtraliser le monde, et qu'il s'agit de considérer que « ce théâtre de l'œuvre est un théâtre ordonné, exactement comme la roue du paon […]

[34] *Cf.* le 1.3.3. du présent travail.

manifeste un équilibre, […] un ordre habitable. »[35] Lorsqu'il est décrit de cette façon, l'univers gionien s'avère essentiellement apollinien, fondé sur le « plaisir profond et [l']heureuse nécessité » de « la mesure dans la délimitation » que Friedrich Nietszche considère comme la marque d'Apollon dans le monde[36]. Les observateurs des phénomènes naturels cycliques, tels Jourdan et Marthe dans *Que ma joie demeure*, tels Panturle et Arsule réunis à Aubignane, ne peuvent alors faire preuve que de révérence face à cette beauté ordonnée des arbres ou du ciel, des nuages sculptés, face à la richesse d'un air presque palpable, qui déterminent un ordre *admirable*, que le temps scande en offrant régulièrement des *spectacles* à la fois éphémères et systématiquement renouvelés. Dans l'univers gionien, « [t]out se fait dans le calme et le temps éternel » évoqués par *Batailles dans la montagne* (II, 798) : une forme de temps des origines – au sens anthropologique de l'expression – se dessine ici, à envisager non comme un mythique âge d'or dans lequel s'ébattraient des personnages édéniques, mais plutôt comme le point d'origine fixe à partir duquel l'histoire peut se déployer, émergeant de ses racines cosmogoniques.

Dans l'œuvre de Giono, la symétrie et le cycle ne constituent toutefois qu'une première manière de représenter la nature. Celle-ci se déploie aussi selon une géographie particulière, dans un univers limité – en apparence du moins – par deux frontières que le regard ne peut franchir : la mer et le plateau en marquent l'étendue horizontale, et la montagne en trace la limite verticale.

De *Naissance de l'Odyssée* à *Fragments d'un paradis*, en passant par la promesse de *Moby Dick* que recèle *Pour saluer Melville*, la mer offre son infini riche de possibles. Certes, peu de textes présentent des navigateurs regardant « monter en un ciel ignoré // Du fond de l'Océan des étoiles nouvelles »[37], et Ulysse se contente le plus souvent de regretter la mer amie lorsqu'il doit arpenter les rivages grecs qu'il juge inhospitaliers et abandonner ses rêves de navigation. Néanmoins les *Fragments d'un paradis* insistent

[35] Laurent Fourcaut, « Pan, paon, serpent à plumes », *Giono l'enchanteur*, actes du Colloque international des 2, 3 et 4 octobre 1995, Grasset, 1996, p. 165.
[36] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1977, traduit par M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy, p. 29.
[37] José-Maria de Heredia, *Les Trophées*, fin du sonnet « Les conquérants » (Gallimard, « *nrf*-Poésie », 1981, p. 135)

longuement sur la liberté d'*être* que les étendues maritimes représentent pour les hommes : les contemplations s'y succèdent, et chaque observation faite par l'équipage conduit à une réflexion admirative :

> « rien n'avait l'air de bouger ni n'avait l'air d'être arrivé, ou d'avoir surgi de quelque part, mais tout était là, comme l'immuable présence du ciel et de la mer. Rien ne paraissait insolite mais au contraire tout était extraordinairement logique. » (III, 980-981)

Observateurs maintenus par la nécessité de rester sur le bateau à l'écart de l'épicentre du spectacle, les membres de l'équipage, fascinés par le ballet du calmar qui englue les oiseaux attirés par « l'odeur de printemps » (III, 976-977), rapprochent sans difficulté la beauté du phénomène auquel ils assistent d'un ordonnancement qu'il suffirait peut-être de contempler pour être comblé. L'apparence « extraordinairement logique » de la vision domine, et l'attirance que les personnages éprouvent les rassure étrangement, alors même qu'elle les confronte à un inconnu extraordinaire : la nature constitue un *système* complet que l'observateur – personnage ou lecteur – peut admirer. Les éléments s'*ordonnent* en un spectacle dont Giono rappelle par une pirouette l'importance, selon lui essentielle :

> « On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile. » (III, 481)

Le narrateur d'*Un roi sans divertissement* a beau ajouter immédiatement, comme pour se détacher de cette remarque : « Ceci est tout à fait à part. J'ai eu envie de le dire, je l'ai dit », les propositions indépendantes et la parataxe choisies ne sauraient effacer la vérité énoncée. Si « l'élégance exquise » et l'ordre ne se présentent pas toujours ensemble dans les textes de Giono (nous verrons que la beauté est même souvent chez cet auteur un signal de cruauté, voire de désordre signifiant[38]), force est de constater que parfois l'ordre du monde se manifeste par une beauté spécifique, laquelle, dans une certaine mesure, révèle les structures fondamentales de l'univers au personnage ou au lecteur. Tout semble alors faire sens dans le paysage gionien, et la beauté ressentie est à considérer comme une des conséquences d'un *système* accompli : elle apparaît capable de *révéler* l'ordre lorsqu'elle n'est pas le corollaire du désordre fascinant. Grâce à cette beauté, le lecteur prend conscience du système *cosmique* dans lequel les personnages

[38] *Cf.* les 1.2.2., 2.2. et 3.1. du présent travail.

créés par Giono évoluent au fil des textes. La mer, où se rejoignent les gouffres et les cieux, ne peut donc être considérée comme un lieu de conquête ou un espace commercial : elle est au contraire le support d'un rêve parfois effrayé, mais le plus souvent émerveillé.

Comme la mer, la terre présente aux lecteurs des étendues ordonnées par son apparence immuable et inaltérable. Sur les plateaux, le regard vagabonde à perte de vue, dans le champ de tous les possibles narratifs et humains : même le ciel paraît soudain accessible, puisqu'il suffit de lever les yeux pour admirer Orion-fleur-de-carotte. À ce propos, Georges Poulet considère que :

> « La terre, l'eau et le ciel se fondent dans la même étendue cosmique. Celle-ci a pour caractère essentiel d'être vaste, c'est-à-dire sans limites déterminées, perpétuellement ouverte à toutes les libres incursions du corps et de l'esprit. »[39]

Entre horizontalité et verticalité d'une « même étendue cosmique », le plateau est un espace intermédiaire, lieu de la rencontre souvent brutale par sa soudaineté entre l'ordre et le désordre : le narrateur de *Regain* explique ainsi que

> « Sur le plateau, on n'y va pas souvent et jamais volontiers. […] C'est plat. Quand on est debout là-dedans et qu'on marche, on est seul à dépasser les herbes. Ça fait une drôle d'impression. Il semble qu'on est toujours désigné pour quelque chose. » (I, 347)

Le désordre peut surgir à tout instant de la confrontation entre le plateau et l'être humain qui y circule, « toujours désigné » par sa stature verticale qui se détache sur le fond horizontal, à l'instar de Bobi qui apparaît au bout du champ au début de *Que ma joie demeure*. Silhouette parfaitement visible dans la nuit, ce personnage continue jusqu'à la fin du roman de se dresser face aux éléments, comme s'il appelait l'« arbre d'or » que la foudre lui plante finalement « dans les épaules » (II, 777). Au contraire Panturle, dans *Regain*, survit parce que justement il a dompté le plateau puis la terre devenue hostile d'Aubignane – Bobi constitue pour la nature un désordre que celle-ci élimine, alors que Panturle impose son ordre vertical à la nature. Autrement dit, dans *Que ma joie demeure*, l'ordre naturel du plateau élimine le jongleur gênant, et dans

[39] Georges Poulet, « Giono ou l'espace ouvert », *Revue des Sciences Humaines*, « Giono », *op. cit.*, p. 21.

Regain, la nature qui avait retrouvé son ordre primordial, hors de toute humanité, doit accepter le désordre humain devenu ordre nouveau, celui de Panturle « enfoncé dans la terre comme une colonne » (I, 429).

Plus généralement, l'horizontalité extrême du plateau, entre plaine et montagne, en fait le lieu privilégié de parcours aventureux aboutissant pour les personnages qui s'y confrontent à des retrouvailles avec le sens d'une vie ordonnée selon leurs désirs. Arsule y est conduite par les « hop » de la Mamèche vers Panturle. Pour la femme qui accompagne le rémouleur Gédémus, le plateau est ainsi le lieu d'une solitude particulière, d'une frayeur intense, mais aussi le prélude de sa nouvelle existence : dès que le plateau perd de son horizontalité, par les sauts de la Mamèche ou par la présence du trou dans lequel Arsule repêche Panturle presque noyé, il devient par ce désordre qui trouble l'apparence immuable le lieu de tous les possibles romanesques – la vie ordonnée d'Arsule se transforme en un désordre qui la fait progresser vers le bonheur que Bobi cherche vainement sur un plateau dont il ne décèle plus que des possibles artificiels, plantations de narcisses ou importation de biches. Support des saisons cycliques qui s'y succèdent immuablement en dépit d'événements climatiques désordonnés plus sporadiques (comme l'orage sur le plateau Grémone par exemple), le plateau semble une page vide sur laquelle l'histoire peut s'inscrire. Ce lieu constitue en fait un système autarcique complet, hors du temps commun et de l'espace toujours en mouvement des plaines : certains personnages, comme la Mamèche de *Regain* et, *a fortiori*, l'écrivain, peuvent le modeler à leur guise, en ne tenant compte que de ses frontières, comme on tient compte des bords d'une page de cahier : le plateau apparaît globalement comme un lieu de l'ordre, mais surtout comme le lieu de l'ennui qu'il s'agit de combattre par le recours au romanesque dont rêve Arsule face à ce plateau

> « immense et nu, et tellement, tellement plat à donner le mal au cœur, qu'il vous prend soudain le besoin de voir une chose qui monte en l'air » (I, 356)

Le plateau, comme la mer, « tellement, tellement » horizontalement ordonnés, appellent donc par leur existence même les désordres qui se produisent à sa surface, hommes qui marchent ou animaux marins extraordinaires qui remontent des profondeurs.

Par ailleurs, Giono ajoute parfois à côté de ces étendues démesurées que sont le plateau ou la mer une ouverture vertigineuse vers les hauteurs, ordre vertical qui

contrecarre l'ordre horizontal. Celles-ci, de la petite colline gravie par Ulysse dans *Naissance de l'Odyssée* à la montagne impressionnante de *Batailles dans la montagne*, constituent aussi un « système de référence » éternel et immuable qui offre par exemple à Tringlot dans *L'Iris de Suse* la certitude d'un refuge pérenne. À l'instar de la mer et du plateau, la montagne ne se laisse ni dépasser, ni traverser aisément. Elle apparaît comme un monde ordonné clos sur lui-même, qui se conçoit comme un espace d'*avarice* et non de *perte* – le glacier de la Treille semble longtemps refuser de laisser aller vers l'aval les outres de vin et les hommes qu'il a conservés pendant de longues années. Lieu où l'on peut disparaître, « à la lettre […] dans les nuages » (III, 464), la montagne ouvre sur le néant d'un au-delà inconnu. Son apparence « purement tellurique »[40] la rend désertique mais surtout solide, même si Ulysse, dans *Naissance de l'Odyssée*, plus habitué à la mer qu'à l'altitude, commence son périple terrestre en grimpant péniblement une « roide pente huilée d'aiguilles sèches [qui] se haussait de plus en plus rébarbative » (I 17), offrant à ses pas un support peu sûr – et encore il n'est question dans ce passage d'une petite colline… Lieu de l'inaccessible, la montagne représente un infini vertical mais terriblement net auquel se heurte le regard de celui qui a « envie d'espace » et espère assister au spectacle du « grand théâtre » de l'univers : elle offre dans ce sens une mise en scène de l'ordre du monde.

Espaces scéniques aussi, le volcan de Tristan da Cunha que Noël Guinard gravit dans *Fragments d'un paradis*, ou le couvent dont serait issue la Mme Tim d'*Un roi sans divertissement* par exemple, apparaissent dans l'œuvre romanesque de l'écrivain comme autant de murailles démesurées que seuls les êtres d'exception s'approprient, comme s'il s'agissait de conquérir un lieu dont l'étendue et l'aspect désertique renforcent l'ordre et l'inaccessibilité, caractéristiques maîtresses de cet « *en-haut* astringent, glacé de pure solitude » évoqué par Christian Morzewski dans son article « Mécanique des fluides et hydraulique des passions dans *Batailles dans la montagne* »[41]. Objet des fantasmes de ceux d'*en-bas*, la montagne provoque aussi bien l'effroi que

[40] *Le Poids du ciel*, VII, 414. L'adjectif « tellurique » est souvent utilisé par Giono pour qualifier les espaces montagnards, déserts hostiles à l'homme mais révélateurs, ainsi que les intervenants des Rencontres Giono de 2007 l'ont rappelé en marge de la communication « Entre pierre et chair » proposée par Marie-Anne Arnaud Toulouse.

[41] Christian Morzewski, « Mécanique des fluides et hydraulique des passions dans *Batailles dans la montagne* », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996 p. 193.

l'émerveillement, et Angelo, alors qu'il descend d'une simple colline, reconnaît qu'au-delà du mouvement du cheval qui épouse la pente, le « spectacle était magnifique » (IV, 46). Même si « la pierre pure et dure se donne rarement à voir à découvert dans son ascétique exclusivité » l'ordre qu'elle matérialise reste en effet celui « d'une beauté âpre qui bannit […] la pauvreté [des] sens communs » ainsi que le remarque Marie-Anne Arnaud-Toulouse dans sa communication « Entre pierre et chair »[42]. Plus précisément, que ce soit sous l'apparence de l'éden perdu d'*Un de Baumugnes*, du lieu des actes démesurés de *Batailles dans la montagne* ou de la fin de *Que ma joie demeure*, voire du refuge de Charles-Frédéric Brun dans *Le Déserteur* ou de Tringlot dans *L'Iris de Suse* par exemple, la montagne constitue en fait selon Giono une frontière verticale, belle de ses glaciers (l'impressionnante masse de la Treille en est un exemple), proche du ciel par sa hauteur, remarquable par les rapprochements qu'elle effectue, de ses racines à son sommet, entre la chaleur du noyau terrestre et les étoiles grésillantes qui la couronnent : elle symbolise à elle seule un ordre cosmique aussi fascinant qu'inaltérable.

Les espaces maritimes et montagnards permettent donc la rencontre de la verticalité et de l'horizontalité. Ils forgent les frontières presque inhabitables du monde, parce qu'ils s'étendent entre le connu et l'inconnu. Ils délimitent ainsi le monde des hommes, cloisonné, ordonné dans un système circulaire dont il ne semble *a priori* ni possible, ni nécessaire, de s'extraire. Le « système de référence » apparaît ici si ordonné, si ouvert à l'interprétation, que n'importe quelle « aventure » où se rejoignent « la foudre et le sommet »[43] pourrait y trouver sa place : le lieu de l'inaccessible est aussi lieu de tous les possibles. La richesse des frontières naturelles provient alors de ce qu'elles empêchent l'intrusion du désordre dangereux dans l'univers des hommes et qu'elles enchantent les personnages comme les lecteurs en raison de leurs dimensions apparemment incommensurables.

[42] Marie-Anne Arnaud-Toulouse, « Entre pierre et chair », conférence prononcée lors des journées Giono de 2007, reprise dans la *Revue Giono* n°1, 2007, p. 209-210.
[43] « Une Aventure, ou la foudre et le sommet », V, 771-795.

1.1.3. La vie de la nature

Grâce aux conditions particulières d'observation qu'ils se ménagent dans la « solitude cosmique », les personnages ou les narrateurs gioniens qui s'extraient du quotidien assistent à la révélation d'un *cosmos* parfaitement ordonné, « grand théâtre » dans lequel il sera loisible de vivre à condition d'en percevoir la (dé)mesure. L'observateur peut ainsi appréhender le monde comme un espace qui se déploie sans restriction à l'intérieur de ses frontières naturelles et infranchissables, un espace qui peut à première vue sembler presque immobile. Mais les textes de Giono montrent que cette impression est causée par l'incapacité de l'homme à saisir réellement le spectacle qui s'offre à lui : quelle que soit sa volonté, l'être humain reste soumis à sa condition, qui ne lui permet d'envisager le monde que sous un certain angle, en fonction de ses capacités restreintes. Giono explique cette impossibilité en proposant une analogie : à la date du 26 avril 1935 il note dans son *Journal* que nous sommes incomplets au point que notre « orgueil [seul nous pousse à] croire que nous pouvons connaître la vérité quand nous ne savons même pas par quoi les oiseaux remplacent leur absence de vision du *bleu*. » (VIII, 6) Et il ajoute que les fourmis sont bien plus enclines à découvrir l'univers véritable, puisqu'elles « perçoivent l'ultra-violet » (VIII, 6-7), alors que

> « Voir de mes yeux ne signifie pas autre chose que voir un minuscule aspect du monde à travers la mince fente de sept couleurs du prisme quand il y a des milliards de milliards de couleurs élémentaires. » (VII, 373)

L'homme doit donc selon Giono se contenter de ce que lui offre sa perception de l'univers, sans prétendre avoir accès à l'ensemble des connaissances possibles.

Par conséquent, l'homme, être fini et soumis à une temporalité limitée, ne peut distinguer par ses sens les modifications très lentes d'un monde qui lui paraît immuable. Cet univers lui apparaît en fait soumis à un ordre qui n'évolue pas. Mais Giono nuance cette impression par l'intermédiaire du narrateur d'*Un roi sans divertissement* qui reconnaît qu'on « ne voit jamais les choses en plein » (III, 515). Il faut se tenir prêt à affronter une autre forme de vérité, qui se fait jour petit à petit, prenant forme sous les yeux de l'observateur attentif : cette vérité supplémentaire se superpose à celle de l'ordre *cosmique* et se rattache à la notion milésienne de *phusis*, qui prend en compte la nature en tant que phénomène vivant, en perpétuelle croissance et décroissance. Pour

mieux saisir ce monde complexe à défaut d'être désordonné, rien ne vaut alors un détour par l'un de ses éléments en apparence le plus inerte : la pierre. « Matière inerte, sans volonté, sans mouvement. Qu'est-ce que nous en savons, au juste ? » interroge Giono (VIII, 740). Notre perception limitée ne saurait en effet rendre compte des lentes modifications qui conduisent le roc le plus dur à subir les assauts de l'érosion jusqu'à devenir une fine poussière ; or il est avéré que « tout cela se passe dans la nature comme sur [un] écran mais plus lentement. Si lentement que nous ne nous en apercevons pas » (VIII, 740). Nous ne disposons pas de cet écran magique qui nous permettrait d'assister au processus de vie de la pierre. Pourtant nous pouvons l'imaginer, et en tirer des conséquences quant à notre appréhension du monde : le *cosmos* se combine à une *phusis* souvent imperceptible.

Si l'homme décide par conséquent de refuser d'accorder « un peu trop de confiance dans l'inertie de la pierre » (VIII, 741), il aura la possibilité d'approcher une autre réalité, qui n'efface pourtant pas celle, plus globale, de l'ordre immuable. C'est ce que souligne le capitaine de « L'Indien » dans *Fragments d'un paradis*, lorsqu'il s'adresse à ses compagnons de voyage : « Je souhaite que nous fassions ici la première rencontre avec le vrai monde » (III, 951). Et il s'explique face à M. Larreguy :

> « Ne croyez pas que je perde mon temps ; petits jardins de banlieue, choux et salades des retraités de l'Arsenal, succursale Casino, et même les jardins d'Armide, tout ceci compose, monsieur, l'échelle d'après laquelle nous allons pouvoir mesurer exactement la grandeur du spectacle, si nous avons la chance qu'il nous soit donné. » (III, 952)

Comme l'homme ne peut comprendre l'ordre de l'univers sans risquer l'erreur qui anéantirait ses efforts, il doit se forger un étalon, un instrument à partir duquel il peut « mesurer exactement » le monde, prendre conscience de son lent et inéluctable mouvement ; pour ce faire, tous les moyens sont bons, des « choux et salades des retraités » à la « succursale Casino », qui marquent les certitudes ordonnées d'un monde personnel parfaitement borné.

Lorsque cette échelle de mesure est mise en place, l'observateur – silencieux et souvent solitaire, nous l'avons dit – peut depuis son poste en altitude accéder à une appréhension relative du « vrai monde » que cherche le capitaine des *Fragments d'un paradis*. Il découvre alors que l'univers est soumis à des forces terribles qui le modèlent

continuellement. Plus encore, il s'agit pour les personnages que Giono met en scène dans ses œuvres de prendre conscience du fait que l'éternité, l'immuabilité ou la circularité de cet univers permettent – de façon quelque peu paradoxale – que se déploient le mouvement, et surtout la vitalité de chacun de ses constituants : le *cosmos* est la base à partir de laquelle la *phusis* se développe.

Dès lors les silences « bondés de merveilles » (IV, 120) auxquels chacun peut parvenir au terme d'une initiation solitaire rendent compte de ce que Pierre Citron nomme dans la préface du tome de « la Bibliothèque de la Pléiade » consacré aux *Récits et Essais* l'« intuition d'un flux continu de vie circulant à la fois dans l'homme et dans l'univers » (VII, XXX). Dans ses textes en effet, Giono insiste sur la vie de la nature et sur les effets que celle-ci produit sur les personnages : les changements même minimes, même dissimulés, sont tous dus à « une grande force qui travaill[e] ou frapp[e] ici dans la solitude » ainsi que le signale le texte de *Batailles dans la montagne* à propos du glacier de la Treille (II, 789). Cette notion de *force* traverse les œuvres comme elle traverse le monde. Laurent Fourcaut l'a souvent analysée, et considère notamment que c'est cette « grande circulation des forces naturelles » qu'il faut nommer « l'ordre » global de l'univers[44]. Cet ordre de l'univers gionien n'est donc en aucune manière statique : il est constitué au contraire du mouvement incessant de la *phusis*, assimilable chez Giono à l'image de la roue, qui symbolise le cycle dynamique de la vie.

De fait le *cosmos* s'anime sous la plume de Giono, et le lecteur doit rapidement réviser son jugement hâtif d'un monde posé sous ses yeux comme un tableau, puisqu'il constate qu'il a affaire à un spectacle d'*ordre biologique*. Les personnages de la fiction découvrent ainsi dans un premier temps l'évidence d'une vie de la nature. Les animaux et les végétaux d'abord sont des êtres vivants, auxquels le narrateur humain cède parfois sa place dans le cadre d'un travail narratif de focalisation interne. C'est le cas du sanglier au début de *Batailles dans la montagne* qui explore « le bois de mélèzes » « à la fin de l'automne » (II, 786-788). C'est le cas aussi des animaux du plateau Grémone, au début du chapitre XXII de *Que ma joie demeure* (II, 732-739) : l'été est mis en évidence par des paragraphes consacrés aux animaux, symboles d'un « monde [qui]

[44] Laurent Fourcaut, *Edition critique de deux pièces de Jean Giono :* Le Bout de la Route *et* Le Voyage en calèche, Thèse de troisième cycle, sous la direction de Pierre Citron, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1985, introduction, p. V.

avait de plus en plus besoin de vie » (II, 732). L'un d'entre eux surtout se dégage de l'ensemble, le vieux cerf dont le bain dans l'étang (II, 734-737) rend compte de tous les désirs des êtres vivants par sa présentation humanisée – il parle, « expliqu[e] longuement la joie de l'eau » (II, 735) ou avance en « grommelant » (II, 735). « Et chaque fois il mugissait. Et chaque fois le vaste monde lui répondait. » (II, 736) Tout se passe comme si le cerf matérialisait le lien qui unit le *cosmos* et la *phusis*, l'ordre général du « vaste monde » et le désordre apparent d'une force dynamique toujours en mouvement. Le cheval du chapitre V de « Promenade de la Mort » (III, 344-355) accomplit le même type de trajet lors de son périple final, adoptant comme le cerf certaines caractéristiques des animaux psychopompes des récits merveilleux du Moyen Âge : entre la vie et la mort, ils apparaissent sensibles à l'ordre et au désordre du monde, comme aux modifications que les forces *physiques* font subir aux éléments *cosmiques*.

En effet, chez Giono les éléments naturels sont eux aussi vivants, et participent à la *force* générale de l'univers. Pour en rendre compte, l'écrivain utilise très souvent la métaphore. Selon Henri Godard, cette figure de style

> « reste fidèle à cette pensée sauvage en ce que, pour établir des rapports, elle se fonde sur les propriétés sensibles des objets. »[45]

La métaphore qui s'appuie sur les « propriétés sensibles », comme la personnification à laquelle l'auteur a aussi recours, « toujours issues d'un même imaginaire, tendent bien à elles toutes à composer un autre monde »[46]. De fait, l'image métaphorisée donne vie au monde dans l'œuvre de Giono ; ou plutôt, elle donne à voir la vie du monde, inaccessible par une description réaliste sans relief, qui viserait par exemple à n'utiliser que des termes scientifiques pour décrire la sève des arbres ou les craquements des falaises. L'ordre du monde est par conséquent un ordre du mouvement.

L'eau constitue tout au long de l'œuvre gionienne un exemple de cette tendance à faire vivre le monde, à l'animaliser ou même à l'humaniser.[47] Le fleuve du *Chant du monde*, « masse vivante » (II, 204) est à ce titre évidemment remarquable : il naît

---

[45] Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, « nrf », 1995, p. 69.
[46] *Ibid.*, p. 198.
[47] Cette réflexion a fait l'objet d'une partie de la communication que nous avons proposée aux Journées Giono de 2007 au sujet de la « poétique de l'eau chez Jean Giono », reprise dans la *Revue Giono* n°1 de l'automne 2007 (p. 243-245 notamment).

(II, 206) puis « s'élan[ce] », « saut[e] » (II, 206) avant de « roul[er] sa graisse dans de belles entournures d'herbes » (II, 206-207) et de traverser le pays Rébeillard ; mais les verbes utilisés par Giono en caractérisent davantage encore l'appartenance au dynamisme de la *phusis* lorsque le fleuve s'éveille de son sommeil gelé, dans le cinquième chapitre de la deuxième partie, qui rend compte de l'arrivée du printemps : le fleuve

> « ne se gênait plus. Il prenait même un peu trop de plaisir à faire du bruit et, des fois, il craquait comme d'un bout à l'autre rien que pour un peu soulever son dos glacé et le laisser retomber. » (II, 353)

L'anthropomorphisation du fleuve qui « ne se gênait plus » est ici évidente, et permet à Giono d'utiliser un lexique de vie qui s'adapte naturellement à la description d'un élément du paysage. Le fleuve apparaît ainsi comme un être vivant, doté de désirs et de volonté. Même s'il semble moins impressionnant, le ruisseau Gaudissart de *Regain* matérialise lui aussi cette circulation de *force* à l'intérieur de l'œuvre comme dans le paysage des environs d'Aubignane :

> « Des fois il fait gonfler son beau ventre tout écaillé d'écume ; des fois il s'étire entre deux os aigus de la roche ; des fois il fait nuit tout à fait et alors on voit seulement son gros œil couleur d'herbe qui clignote et qui guette. » (I, 372)

L'animalisation de l'eau, dotée d'un « ventre » et d'un « œil » est complète dans cette perception. Au-delà du désordre apparent d'un ruisseau en perpétuel mouvement, à la fois élément naturel et animal, la description met ainsi en évidence l'*ordre* de l'« eau vive » dans le monde : la *phusis* se déploie à l'intérieur du *cosmos*.

Giono attribue d'ailleurs ces caractéristiques à tous les éléments naturels dont il sature ses œuvres. Dans « Promenade de la mort », par exemple, la lumière s'anime : presque aquatique, elle « continu[e] à jouer toute seule » (III, 322), « à serpenter lentement, à se lover, à se nouer, se dénouer très lentement, écaille par écaille » (III, 324). Son mouvement déroule le paysage devant l'observateur, et son existence unifie le monde sous le regard : la lumière montre l'unité du paysage, son ordre global. L'odeur aussi sollicite l'observateur, et s'essaie à lui apporter des savoirs sur le monde : dans *Noé*, elle « rép[ète] inlassablement des thèmes que je ne comprenais pas » (III, 673) :

> « Elle était comme un sauvage qui essaie d'expliquer l'approche d'un grand événement naturel […] Il y avait dans la façon de [prononcer ces mots] un timbre, une hâte gutturale qui donnaient une forme, sinon au sens, mais à l'esprit même. » (III, 673-674)

Ainsi, l'ensemble des éléments de la nature obéit aux mêmes principes biologiques de volonté, de mouvement et de curiosité, qui se manifestent par des mouvements animaux ou humains, ou par un *logos* plus ou moins accessible. Au contraire de ce qu'aurait pu penser l'observateur, perché sur les hauteurs dans sa nuit solitaire, l'ordre de la nature n'est donc ni vide, ni statique : il doit être considéré comme l'ordre de la vie elle-même – le *cosmos* fusionne avec la *phusis*.

L'ordre du monde consiste ainsi moins en une éternité figée qu'en un système parfaitement organisé, où les cycles de vie et de mort s'enchaînent sans surprise, dès lors qu'on les envisage non sur une durée réduite à la vision humaine, mais sur un temps très long, incommensurable à l'échelle des personnages des romans ou des lecteurs des essais. Ainsi, il est possible de voir les années durant lesquelles le glacier de la Treille emprisonne les outres de vin et leurs porteurs comme un simple instant dans un univers qui obéit à des lois physiques qu'un observateur attentif pourrait reconstituer, à condition de le contempler avec suffisamment d'attention, comme Giono le fait par exemple lorsqu'il étudie l'aérolithe devenu support de réflexion et de rêverie dans « La Pierre » : on peut ainsi dépasser le « Tout dort ici, tout est insensible » proposé par l'œil distrait évoqué dans *Batailles dans la montagne* (II, 951), en considérant que, simplement, « ça se passait dans la solitude, très haut, entre deux plaques de nuages » (II, 953). Tout arrive, mais l'homme n'est pas toujours le spectateur des grands bouleversements dont il ne verra parfois que les conséquences, comme le remarque l'abbé qui explique que « toutes les choses étonnantes se font simplement malgré notre étonnement » (II, 958). Ce constat permet de saisir l'incompréhension qui suit immédiatement l'engloutissement des treize hommes et des mulets, un 16 juin :

> « Sur le flanc de la montagne on voyait se développer un nuage. Puis il se dissipa. Là-haut, rien n'était changé. Ça ne pouvait pas être autre chose que rien, puisque le glacier n'avait jamais bougé. Jamais. Jamais. Quoique… » (II, 792)

L'utilisation de la conjonction de subordination « puisque » marque les certitudes des villageois qui se soumettent à une vision réduite du réel ; et la triple répétition de

l'adverbe « jamais » signale la difficulté que l'on peut éprouver à dépasser ce premier constat d'immobilité du monde, pour accéder au « Quoique » permettant d'imaginer le lent mouvement du glacier, un glacier obéissant à un système qui se joue de l'entendement humain. Chez Giono, l'ordre de la nature est par conséquent réellement un « système de référence » que le lecteur et les personnages doivent se représenter en oubliant les *hapax* du quotidien soumis à d'infimes variations. Entre naissances, croissances et destructions cycliques, l'univers gionien n'est pas toujours – loin s'en faut – perçu comme immédiatement et à petite échelle harmonieux ; mais un équilibre global des *forces* en mouvement peut néanmoins être dégagé de l'observation continue du monde naturel dans la plupart des œuvres romanesques ou dans les essais, particulièrement jusqu'au début des *Chroniques*. L'ordre du monde y apparaît globalement comme une structure d'éléments organisés en *cosmos,* auxquels s'adjoignent la *phusis* de mouvements et de vies qui s'entrecroisent, entre apparition et disparition.

À partir de ce sentiment affleure alors une conception particulière du monde, selon laquelle il est possible d'expliquer l'ordre général et les désordres particuliers en les considérant comme des conséquences d'une activité invisible, comme si toutes les formes de vie décelables dans les végétaux, les animaux ou les éléments participaient ensemble à l'émergence et à la structure du *cosmos* gionien. Il ne s'agit bien entendu pas pour Giono de représenter le monde à la manière d'Ulysse face à ses auditeurs de l'auberge, un monde régi par des déités innombrables qui animeraient chaque parcelle de la nature, même si les personnages des nouvelles et des romans s'interrogent sur l'existence d'un dessein à l'origine des transformations lentes du monde : il est plutôt question pour l'écrivain d'envisager ces créations mythologiques comme des éléments structurants de la nature dans les premières œuvres de l'écrivain.

En fait nous pouvons déceler dans les textes de Giono, et tout particulièrement dans ses premières œuvres, des références plus ou moins explicites à la culture grecque antique dont l'écrivain s'est nourri durant ses années de jeunesse, « Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Homère » [48]. Celles-ci le conduisent à imprégner ses premiers

[48] *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 134.

récits et poèmes d'une foule de petites divinités qui envahissent la nature dans laquelle le héros s'aventure. Ulysse en fait notamment l'expérience aliénante dans *Naissance de l'Odyssée* : la couardise du personnage apparaît particulièrement au début de son périple, alors qu'il n'a pas encore atteint la tranquille Mégalopolis, havre de civilisation qu'il cherche à rejoindre pour se rassurer. Dans les collines il côtoie l'« inquiétude étrange » de la vie non-humaine, et craint de plus en plus « le contact avec la transparence des dieux » (I, 40). Si les grands dieux de l'Olympe apparaissent peu, ils se voient en revanche remplacés par une foule de petites divinités dont la mention sature les pensées et provoque des émotions : « il y a des dieux dans les bois » dit-on à Ulysse (I, 16), et celui-ci confirme : « Des dieux, il y en a plein la forêt, là tout autour » (I, 32). Cet animisme relève certes plus d'une forme de croyance habituelle que de la foi, d'autant qu'« il est toujours *politique* de faire croire aux dieux qu'on les craint » (I, 12). Pourtant le sentiment d'un monde dans lequel les « dieux et les herbes viv[ent] leur lente vie éternelle » (I, 39) persiste, et conduit les hommes à penser autrement leur insertion dans l'ordre global du *cosmos* qui les entoure. Imaginer des divinités qui imprègnent la nature apparaît comme une manière d'expliquer à la fois le sentiment de vie du monde et l'impression que l'univers obéit à une structure pensante : ainsi le poète rencontré dans les *Églogues* converse avec des naïades, « [j]eunes immortelles ! », et

> « dispute […] avec elles sur le sens de ces méandres qui tremblent l'été au sein de l'air en feu – entrailles du soleil dans lesquelles les devins lisent, paraît il. »

Ces conversations, « moments que [le poète] passe avec les filles des eaux »[49] permettent au hasard et au chaos du monde de s'effacer, rendant à l'univers sa structure originelle qu'il s'agit de découvrir. Héritière d'une certaine pensée grecque marquée par un intérêt particulier pour l'immédiateté du monde, l'écriture de Giono explore alors cette vie des petits dieux ou des créatures mythologiques, dont l'existence peut selon lui expliquer dans une certaine mesure l'inexplicable ordre du monde. Byblis est à ce titre un personnage très intéressant pour l'écrivain. Cette source qui pleure la mort des grands dieux dans *L'Eau vive* est l'un des derniers réceptacles des créatures échappées des fables, dryades, satyres et centaures : elle témoigne de l'équilibre du monde non

[49] Ces passages sont extraits de la XXVIIIe églogue publiée dans le *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono* n°64, automne-hiver 2005, p. 59.

soumis à l'homme, elle rend compte de la vie de la nature qui s'organisait selon des lois immémoriales jusqu'à la disparition des dieux anciens, en personnifiant et concentrant le *cosmos* sous le regard du lecteur.

Mais Byblis n'est qu'une source, et non cette « Déesse ! Candide, couronnée d'immortelles, pieds nus, plus fins que bulbes de lotus » devant laquelle Ulysse s'extasie dans *Naissance de l'Odyssée* (I, 41) : les textes de Giono ont rapidement tendance à se débarrasser des dieux consacrés par la tradition, des dieux importants de l'Olympe par exemple. Apollon est souvent nommé, certes, mais il est plutôt pour l'écrivain un principe d'ordre et de mesure, un principe de beauté davantage qu'un dieu grec[50] ; si les dieux semblent omniprésents dans certains textes consacrés à la nature, c'est davantage dans la perspective d'une perception ouverte sur une atmosphère empreinte de sacré : nous sommes proches ici de ce que Mircea Eliade explique dans son ouvrage *Le Sacré et le profane*. En effet, la source Byblis, comme « la nature tout entière[,] est susceptible de se révéler en tant que sacralité cosmique. Le Cosmos dans sa totalité peut devenir une hiérophanie. »[51] Le sacré apparaît diffus chez Giono, et c'est ce qui provoque son importance : la nature semble sous l'emprise d'un *esprit* global, d'un « chant du monde » structuré, indépendant des observateurs, qu'ils soient personnages inventés, narrateurs, lecteurs ou écrivain.

Les autres dieux interviennent alors, presque comme des personnages qui ajouteraient à la cohérence générale du monde que Giono invente. Apollon fait courir son souffle sur les aèdes de *Naissance de l'Odyssée* ou se manifeste dans le hêtre d'*Un roi sans divertissement* ; dans cette chronique, il est rejoint par Quetzalcóatl, dont la mention introduit un « système de référence » plus complexe, un syncrétisme des croyances, un ordre élargi au sein duquel le hêtre peut être considéré comme un

> « cratère de bronze autour duquel montent la garde les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt ; entremêlant les tiares, les bonnets, les casques […] » (III, 473)

[50] Giono, lorsqu'il cite Apollon, utilise davantage l'opposition mise en place notamment par Nietzsche dans *La Naissance de la tragédie* entre Apollon et Dionysos.

[51] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, « folio essais », p. 18. L'anthropologue explique ce phénomène dans la page précédente : il définit ce qu'il nomme *hiérophanie* comme « un acte mystérieux : la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde, dans des objets qui font partie intégrante de notre monde "naturel", "profane" ».

Le monde est ordonné, mais cet ordre n'est ni simple, ni aisé à appréhender : les croyances s'y agglomèrent dans une vision marquée d'un paganisme riche de significations symboliques, exaltant la vie comme la mort – le hêtre lui-même, « pétri d'oiseaux et de mouches » (III, 474) fait se rejoindre la vie qu'il nourrit et les cadavres qu'il amasse.

Un autre dieu apparaît très régulièrement chez Giono, qui en fait d'ailleurs une figure essentielle de ses premiers écrits. Ce dieu, c'est Pan, dont le statut extraordinaire semble fasciner l'écrivain, au point qu'il le décrit dans une certaine mesure comme la personnification du *cosmos*, ce dont rend compte notamment Philippe Mottet, qui explique que pour l'écrivain,

> « Pan incarne le monde sauvage des instincts naturels, placé en deçà du bien et du mal, où l'horreur du cycle de la vie le dispute à la parfois terrible beauté qu'il y a à vivre en symbiose avec la […] nature »[52]

En effet, selon Giono, la nature ne peut être envisagée comme ordonnée que si on la considère comme un Tout entièrement signifiant, dont chaque élément isolé doit être rattaché à un ensemble : dans sa préface aux *Vraies Richesses,* il indique que pour comprendre le monde, l'homme doit accepter de se voir

> « Mêlé au magma panique[,] sans frontières[,] mélangé d'arbres, de bêtes et d'éléments ; et les arbres, les bêtes et les éléments qui m'entourent sont faits de moi-même autant que d'eux-mêmes. » (VII, 151)

L'ordre du monde ne résulte donc pas d'une addition d'éléments séparés, dont le tout serait seulement la sommes des parties : il est au contraire à considérer comme une synthèse de ce qui le compose, une nouveauté inédite. Et la joie qui signale la participation au *cosmos* résulte de l'acceptation de cette existence d'un dieu Pan[53], dont Ulysse assiste à l'apothéose :

> « Ses longs bras étaient des fleuves enlaçants, son corps, de roche et de terre pétri, bosselé de montagnes, fumait et chantait dans le vent. Il parlait comme une forêt » (I, 52).[54]

---

[52] Philippe Mottet, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2004, p. 51.

[53] *A contrario,* les villageois du « Prélude de Pan » publié dans *Solitude de la pitié* ont refusé ce mélange volontaire, et ont été conduits au désespoir après une nuit d'orgie à laquelle ils ne comprennent rien, faute d'avoir accepté la présence de l'homme étrange dont la « face de chèvre avec ses deux grands yeux tristes allumés » (I, 451) signale pourtant la nature *panique*.

[54] *Naissance de l'Odyssée*, I, 52. Ici le lecteur est par un jeu d'intertextes relativement proche du « Satyre » décrit

Pan, qui parle « comme une forêt », est le dieu grâce auquel les éléments se rejoignent et font sens, grâce auquel la vie du monde est perceptible par les hommes. Il est « cette force qui ne choisit pas, mais qui pèse d'un poids égal sur l'amandier qui veut fleurir, sur la chienne qui court sa course, et sur l'homme » décrite dans le texte intitulé « Présentation de Pan » (I, 777). Pan n'est en effet pas seulement un dieu. Dans *Triomphe de la Vie*, sa voix clame :

> « Mon nom signifie Tout, et c'est beaucoup plus que ce que les hommes peuvent comprendre. Je suis la matière du monde et les hommes sont entièrement dans ma main. » (VII, 782)

Le nom de Pan contient le monde, renforçant ainsi encore l'homogénéité globale du *cosmos*, quels que soient les détails en apparence désordonnés auxquels l'homme peut avoir affaire. En employant cette acception, Giono se réfère donc à l'une des figures mises en scène dans la mythologie grecque. Dans la notice accompagnant *Triomphe de la Vie*, Violaine de Montmollin explique l'entremêlement des significations de ce nom, « Pan » désignant chez les Grecs tour à tour le dieu « mi-homme, mi-bête » qui est « essentiellement protecteur des troupeaux et des bergers » et « l'ensemble des forces et des êtres qui composent l'univers » (VII, 1294), signalant que Giono reprend ces deux figures : « le dieu-faune et le grand Pan […] coexistent, se superposent ou se succèdent dans un même texte » (VII, 1295). Pan apparaît en effet comme une figure fondatrice de l'œuvre de Giono qui, après l'avoir convoqué, peut noter dans son *Journal* le 24 juin 1935 que le « désordre est un état dont l'ordre nous est inintelligible » (VIII, 27) : Pan régit le monde, et l'entraîne dans un mouvement qui participe de l'ordre général du monde, même si ce dynamisme est perçu comme un désordre, parce que les hommes sont métaphysiquement incapables d'appréhender le « grand Tout ». La nature universelle devient alors comme dans *Le Poids du ciel*

> « une matière dont nous nous approchons, et qui est immense, et qui va peut-être avoir avec nous beaucoup plus de rapport que ce que nous voudrions » (VII, 336)

Si le monde cosmique entretient un « rapport » particulier avec l'homme, celui-ci n'est

---

par Victor Hugo dans *La Légende des Siècles* : « Sa chevelure était une forêt ; des ondes / Fleuves, lacs, ruisselaient de ses hanches profondes ; / […] Sur ses flancs palpitaient des prés et des campagnes, / Et ses difformités s'étaient faites montagnes » (Paris, Librairie générale française, 2000, « Classiques de Poche », p. 390-391).

en revanche pas toujours apte à déceler en retour l'ordre *panique* qui modèle le monde.

La joie se mue alors le plus souvent en terreur, face notamment aux éléments qui apparaissent soumis à un chaos incompréhensible de façon immédiate et que les hommes tendent à nommer *désordre*, tant il les terrifie. Même si Byblis sait déjà que « Pan est mort » (III, 124), ce dieu apparaît régulièrement dans l'œuvre de Giono sous la forme du petit dieu grec mais aussi du grand Tout : il semble même être à l'origine de certains des cataclysmes qui bouleversent l'ordonnancement profond du *cosmos*, au point que l'écrivain note dans son *Journal* qu'un « marais, un fleuve, la montagne, la mer, le ciel sont des désordres » (VIII, 27) pour ceux qui considèrent qu'il faut concevoir « l'élément contre l'homme » (VIII, 26).

> « Je veux pleuvoir dans un matin couleur de miel.
> Si je ne me sers pas de ma splendeur, qui s'en servira ?
> Je n'ai pas fini de leur montrer que je me fous de leur physique et chimie comme de ma première chaussette. »
> (« Un déluge », VIII, 498)

1.2. Les apparents désordres de la nature

L'univers semble globalement ordonné en un *cosmos* immuable. Mais la vie qui l'anime – que nous pouvons ici rattacher au concept de *phusis* des Milésiens, c'est-à-dire à la conception d'une vie qui se déroule, croît et décroît – n'est pas dans le monde décrit par Giono exempte de soubresauts qui mettent à mal la conception d'une organisation rigide de la nature. Il faut alors considérer l'ordre global du monde non pas comme statique, mais comme agité de perpétuels mouvements. L'équilibre général de l'univers paraît dans cette perspective résulter davantage de la juxtaposition de nombreux déséquilibres, et l'ordre naturel semble issu de multiples désordres apparents.

La divergence apparente entre l'ordre global du *cosmos* et le désordre qui se met en scène dans la *phusis* de la nature fait l'objet de nombreux textes de Giono qui opposent les spectateurs exceptionnels – ceux qui s'extraient du quotidien et grimpent pour gagner leur solitude avant d'examiner l'univers – et les autres personnages, englués dans l'immanence d'un monde en perpétuel mouvement apparent. L'ordre général de l'univers confine la plupart du temps au mystère, presque au sacré, alors que le quotidien profane confronte les personnages à une vie en devenir qu'il est relativement aisé de concevoir comme un désordre, puisqu'aucune téléologie particulière, aucun plan d'ensemble, ne s'en dégage. « La mission du poète », explique Giono à ce propos à la fin d'« Aux sources mêmes de l'espérance » consiste par conséquent d'abord à chanter « le rythme mouvant et le désordre » (III, 204) pour rendre compte des observations immédiates faites par la plupart des personnages dans leur environnement naturel : il s'agit pour l'écrivain de se placer sous le patronage du dieu Pan, présent dès les églogues et *Naissance de l'Odyssée* dans des œuvres qu'il ne quitte jamais tout à fait, malgré « Les larmes de Byblis » qui s'écoulent dans *L'Eau vive*. Le dieu aux pieds de bouc et au regard à la fois triste et pénétrant que Giono met explicitement en scène dans la « Présentation » de la trilogie que constituent *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain* ou dans « Prélude de Pan » notamment, symbolise la vie de la nature, l'ordre général à la

fois immuable et mouvant qui, comme le hêtre d'*Un roi sans divertissement*, « multipli[e] son corps autour de son immobilité » (III, 474) – dieu syncrétique, « grand Tout », il semble effacer les frontières du connu et présenter aux personnages de l'œuvre un monde nouveau, dans lequel l'instabilité domine au sein d'une nature insaisissable.

1.2.1. Porosités

L'une des premières manifestations du désordre qui agite l'univers selon Giono est l'apparence d'instabilité de la nature, la confusion que les personnages (ou le lecteur) éprouvent lorsque, attentifs aux détails de leur univers quotidien, ils constatent que rien n'est figé dans le monde du vivant. Des doutes surgissent alors, conduisant Ulysse par exemple à imaginer le « museau fouinard de Pan » (I, 52) partout autour de lui. La joie panique, exaltation face au réel mouvant, devient indissociable d'un « trouble sentiment d'une terreur véritablement panique » évoqué dans *Le Poids du ciel* (VII, 365), conformément à ce que René Girard considère dans *La Voix méconnue du réel* comme une « dualité [qui] caractérise toutes les formes du "sacré" »[55] : l'étrangeté domine dans le rapport habituel des hommes au monde, et les personnages commencent à concevoir avec appréhension un univers dont les apparences sont trompeuses, et qui ne répond pas à un schéma aisément constructible.

Ainsi, dans *Naissance de l'Odyssée*, le « rocheux Antinoüs » (I, 91) s'élance sans hésiter sur la falaise qui doit le hisser loin de son poursuivant ; mais, comme le marais auparavant, la falaise se dérobe sous ses pas, et le matériau qui devait se comporter en rochers se révèle amalgame instable de cailloux qui propulsent le musculeux jeune homme vers une mort certaine. Giono met assez régulièrement en scène ce type d'illusion fatale qui a raison d'un personnage trop assuré, comme dans *Regain* par exemple, lorsque Panturle, avant de reprendre en main son destin, tombe dans la cuve et manque de peu la noyade : le ruisseau Gaudissart qu'il croyait maîtriser devient un piège. Les apparences trompeuses sont multiples, du plateau Grémone qui se dérobe aux

[55] René Girard, *La Voix méconnue du réel, une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, Grasset et Fasquelle, « Le Livre de Poche – Biblio essais », 2002, p. 249.

tentatives de Bobi à la mer étale qui clôt les *Fragments d'un paradis*. Le monde semble obéir à des lois mouvantes, que seule une vision d'ensemble – impossible au quotidien en raison de la prééminence assez habituelle de l'action de ces personnages sur leur réflexion – pourrait rassembler en une conception cosmologique ordonnée systématiquement opératoire.

La pierre constitue un matériau naturel particulièrement propice à ce type de démonstration, et Giono l'utilise afin de rappeler grâce à cette référence que l'« ordre établi du monde se déglingue » (VIII, 782-783). En effet, la pierre selon Giono n'est pas un simple élément aux côtés des végétaux, des animaux ou des hommes : elle ne représente pas seulement un support pour le poids des êtres vivants. L'essai que l'écrivain lui consacre entièrement la montre plutôt comme une sorte d'amalgame singulier, puisque

> « toutes les pierres sont étranges par leur inertie, et dès qu'on les imagine douées d'une volonté qui a besoin de siècles (ou de cataclysmes) pour s'exprimer » (VIII, 746).

Seul l'orgueilleux spéléologue croit pouvoir appréhender l'organisation interne de la pierre – et encore n'en connaît-il que l'aspect minéral, la pierre opposant une « limite […] à une certaine forme de connaissance charnelle du monde », ainsi que le rappelle Marie-Anne Arnaud-Toulouse dès l'introduction de son article « Entre pierre et chair »[56] : les étroits boyaux dans lesquels se glisse l'explorateur ne sont pas la pierre, mais le vide ménagé dans et peut-être par la pierre. Les autres hommes, à l'aide d'un système lexical fondé essentiellement sur les analogies approximatives, comprennent l'extrême difficulté qu'il y a à rendre compte d'un matériau qui devrait être inerte, mais qui en réalité semble vivant par les transformations physiques ou chimiques auxquelles il peut être soumis : le désordre s'immisce dans ce qui paraît le plus immuable aux yeux des humains éphémères, et conduit les observateurs à renoncer à leur jugement facilement classificatoire. Comment en effet par exemple matérialiser l'ordre qui préside à l'analogie pourtant relativement évidente entre une étoile et une pierre précieuse ? Dans son opuscule « Des Diamants sur du velours noir », commandé par un joaillier, Giono se contente d'établir la comparaison, d'en constater les résultats quant à

[56] Marie-Anne Arnaud-Toulouse, « Entre pierre et chair », communication prononcée aux Journées Giono de 2007, reprise dans la *Revue Giono*, n°1, 2007, p. 206.

la compréhension par l'homme de l'infiniment grand et de l'infiniment petit ; mais il se garde d'en déduire un ordre particulier – la ressemblance ne suffit pas pour bâtir un classement significatif. Seule subsiste dans ce texte une forme de perplexité fascinée face à l'incompréhensible.

Les questions posées à la pierre conduisent ainsi à mettre en doute toutes les certitudes concernant l'inertie et la neutralité de ce matériau. Le désordre s'installe et la vie panique de la nature assimilée à la *phusis*, qui paraissait une évidence dans l'ordre du règne animal ou végétal[57], semble investir même la pierre sous le regard étonné du colporteur de *Lanceurs de Graines* : il décrit son expérience à la mine, dans laquelle il a observé « des arbres presque en pierre, mais pas tout à fait », ainsi qu'un « lézard […] à moitié en pierre et presque à moitié en viande »[58]. La pierre absorbe le vivant sans pour autant le réduire à l'inertie minérale : le personnage, en répétant l'adverbe « presque », rend compte du désordre qu'il perçoit, signe que les éléments n'obéissent pas à un schéma simple. En fait, pour Giono les lois physiques elles-mêmes ont tendance à devenir sujettes à caution au sein d'une nature qui se dérobe aux volontés de classification, vouant à l'échec les ambitions des sciences. L'insuccès constitue ainsi l'aboutissement sans appel de l'entreprise de l'abbé Chapareillan qui, dans *Batailles dans la montagne*, cherche à faire « comme ça des observations météorologiques sur les glaciers » (II, 956) : ce personnage ne peut plus que répéter face aux « 512 de pression » que « c'est extraordinaire » (II, 956) et que « ça n'est guère possible malgré les chiffres. Les chiffres ne sont pas possibles » (II, 957). Les calculs scientifiques ne décèlent pas l'ordre du monde dans ce texte, pas plus que dans *Le Poids du ciel* où les savants n'ont

> « sur des feuilles de papier couvertes de chiffres […] que la représentation mathématique [des espaces de l'univers], donc essentiellement sujette des mathématiques (invention de l'intelligence humaine dont rien *a priori* ne nous garantit l'exactitude objective) » (VII, 383).

Les nombres qui s'égrènent dans une énumération sans fin ne font que répéter leur incapacité à saisir le cosmos, dont ils décèlent en réalité seulement les désordres superficiels, la « lisière des choses » (VII, 386), et non l'ordre profond. Giono s'en explique par exemple dans la chronique « Les Héraclides » :

---

[57] *Cf.*, 1.1.3 du présent travail.
[58] *Lanceurs de Graines*, Acte II, scène 10, Paris, Gallimard, « nrf », 1943, p. 152.

> « On n'a jamais besoin d'aller très loin pour trouver au détour d'une formule l'endroit à partir duquel le chiffre tremble comme le mirage dans l'air brûlant des déserts. »[59]

Les connaissances que les hommes acquièrent sur l'ordre du monde à partir de savantes réflexions et de mathématiques astucieuses ne sauraient rendre compte des désordres incalculables qui agitent la nature de leur force imprévisible. L'univers lui-même s'éloigne alors indéfiniment des observations, et l'*incipit* des « Diamants sur du velours noir » rapproche le constat d'incompréhension de l'ordre du monde tel qu'il est présenté dans les textes rédigés par Blaise Pascal :

> « Voilà la nuit et ses étoiles ; voilà les espaces infinis qui effrayent Pascal. Les télescopes n'en voient pas plus, et les mathématiques qui essayent de mettre un semblant d'ordre dans une illusion peuvent également ici s'enfuir à l'infini dans la taille de ces étincelles. » (VIII, 775)

Face à la complexité d'un monde qui se dérobe aux sciences, les observateurs sont donc contraints à l'usage de la métaphore, qui rend surtout compte de façon poétique de l'impuissance humaine. Les personnages inventés par Giono doivent alors reconnaître qu'au lieu de voir s'organiser sous leurs yeux un *cosmos* entièrement ordonné et simple à comprendre, ils assistent plutôt à ce que l'auteur, prenant un temps l'apparence du démiurge dans le poème « Un déluge », nomme une « pitrerie divine » (VIII, 501), qui se décline en conseils explicites :

> « Jonglez avec la pomme de Newton.
> Promenez-moi le postulatum d'Euclide comme le bœuf gras à travers la forêt
> [de Brocéliande. » (VIII, 501)

Le grotesque des situations ainsi convoquées, en ramenant les mathématiciens et les physiciens à des faiseurs de magie, voire à des saltimbanques, montre que les hommes ne sauraient décrire convenablement le fonctionnement de la nature, ni dans son ensemble, ni dans ses détails, parce que leur science ne tient compte que de la raison humaine, et non de la réalité du monde : la nature apparaît insaisissable à celui qui veut la peindre, et les désordres prennent la place de l'ordre qu'il était question de dégager. Les connaissances scientifiques comme les systèmes de classification se révèlent alors inutiles puisque les bouleversements du monde sont constants, et que les sens de l'homme commun sont impuissants à concevoir l'ordre de l'univers au-delà des

[59] « Les Héraclides », *Les Héraclides*, Entremont-le-Vieux, Quatuor, 1995, p. 95.

désordres apparents.

Les personnages gioniens se voient par conséquent réduits à constater l'instabilité de la nature. Ce chaos qui menace de détruite tout schéma ordonné est peut-être réel, ainsi que finit par le croire l'abbé Champareillan par exemple. Il est probablement aussi en partie d'origine anthropique, non parce que les hommes détruisent l'harmonie du monde – bien que, nous le verrons, cette destruction se produit effectivement dans le cadre de modernisations abusives[60] – mais parce que le désordre de la nature correspond à ce que perçoivent les observateurs qui tentent au détriment de toute rationalité de faire correspondre la réalité à leur souhait de logique humaine. Ces deux types de désordre se conjuguent en tout cas pour laisser, ainsi que l'explicite l'anthropologue Georges Balandier, l'impression globale d'une « brisure de l'unité, de l'accord général, et obscurcissement de la finalité. »[61] Chez Giono il n'est pas question de téléologie ou de dessein divin appliqué à l'univers : aucune dieu ne compose un projet général à destination du monde ou des hommes. Toutefois l'impression d'une « brisure de l'unité » envahit régulièrement les descriptions. Par conséquent les narrateurs tentent de rendre compte au mieux du fonctionnement des débordements naturels qui s'effectuent hors de toute classification explicite, afin de chercher à tracer les contours d'un environnement dans lequel on « ne voit jamais les choses en plein » (III, 515). En effet, comme l'univers n'offre plus aucune certitude à l'homme, ce dernier, qu'il soit personnage, narrateur ou essayiste, doit pour un temps au moins renoncer à ordonner la nature selon des critères stricts. Il ne s'agit plus alors que de tenter de *tenir le compte* des étrangetés auxquelles chacun peut assister dans l'environnement que les textes décrivent, des étrangetés qu'il est aisé de nommer désordres, tant elles brisent la perception d'une continuité ordonnée du monde.

Dans l'écriture, ce désordre de la nature qui envahit les sens des observateurs peut être matérialisé par la forme de la synesthésie par exemple, dont Sylvie Vignes a étudié l'importance dans son article « Jeux et enjeux des synesthésies dans l'œuvre de Giono » : elle y montre notamment que « Giono ne s'attache pas à la vaine tentative de

[60] *Cf.* le 1.3.3. du présent travail.
[61] Georges Balandier, *Le Désordre*, Paris, Fayard, 1988, p. 43.

copier le réel »[62] mais que « les synesthésies [permettent] de "[r]efaire le monde entier" (*Grands Chemins*, V, 538) » [63]. Avant d'en arriver à cette reconstruction, les personnages et les narrateurs fictifs utilisent la synesthésie pour rendre compte d'un réel qui échappe au langage ordinaire, d'un réel dont le désordre s'impose au point qu'il faut pour le décrire déployer des ruses descriptives.

Ces insaisissables réalités se manifestent souvent dans l'œuvre de Giono par l'intermédiaire d'une référence aux odeurs, qui semblent provoquer une multitude de sensations : celui qui les perçoit est souvent déstabilisé au point de ne plus comprendre son environnement. En effet, les odeurs ont pour caractéristique principale d'être indescriptibles, et cette propriété leur permet de rendre explicites pour le récepteur – personnage ou lecteur – les étranges mélanges, les désordres, qui se produisent au sein de la nature, brouillant les perceptions comme les réalités. Ainsi, l'odeur du « grand large » qui assaille l'équipage de « L'Indien » dans *Fragments d'un paradis* empêche toute classification des observations :

> « Cela pouvait être aussi bien l'odeur d'un énorme animal, que l'odeur d'une énorme plante ou d'un énorme dieu. Cela pouvait être aussi bien l'odeur de sueurs, ou de griffes, ou de dents, ou de bouches, mais on ne pouvait rien imaginer qui puisse correspondre avec elle » (III, 874).

Les sens sont trompeurs, et l'homme, réduit à des conjectures hasardeuses, ne peut leur faire confiance pour rendre compte du monde : les fantasmes désordonnés, voire chaotiques, supplantent l'aptitude naturaliste (expérimentée par Casagrande dans *L'Iris de Suse* particulièrement) à décrire l'ordre de la nature.

Dans plusieurs textes par exemple, les odeurs se rattachent à la fois à des images de vie ou de printemps et à des relents de mort, par la suavité étonnante qu'elles dégagent. Dans *Fragments d'un paradis,* ce phénomène se produit avec l'apparition de la raie monstrueuse, animal extraordinaire d'une nature que les personnages ne comprennent plus, et qui offre aux yeux comme aux nez des désordres inattendus. Ce qui frappe l'équipage, au-delà de la « couleur inconnue, dont les yeux ne pouvaient se rassasier » (III, 884), c'est « l'odeur sucrée et dégoûtante » (III, 883) qui se dégage de l'animal. En

[62] Sylvie Vignes, « Jeux et enjeux des synesthésies dans l'œuvre de Giono », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 134.
[63] *Ibid.*, p. 135.

effet, il leur est impossible de décrire convenablement les effluves émis par la raie, et la synesthésie prend le relais des sens défaillants : « la sensation était purement imaginaire. On avait plutôt l'image des choses, que l'odeur même de ces choses. » (III, 886). Le désordre de l'inconnu que révèle aux humains l'existence du monstre marin (et ce désordre se reproduit avec le calmar rencontré aux abords de Tristan da Cunha) se manifeste par le brouillage des tentatives de classification :

> « Il est vrai, au fond de la douceur et du miel de l'odeur, il y avait une sensation qui faisait penser aux charognes et à la pourriture. […] A force de douceur de plus en plus épaisse et sucrée on finissait bien par penser en effet à ces ruisseaux de sanies qui débordent des égouts d'abattoir, ou à ces fumets d'équarrissage ; mais l'odeur véritable restait une odeur de narcisse, de jonquille, et de jasmin. » (III, 886)

Les comparaisons successives, bien que précises, rendent surtout compte du désordre de l'objet qui s'offre à la contemplation de l'équipage et de la perplexité des observateurs, confrontés à l'absence de certitude qui leur fait conclure unanimement que « c'était une odeur inquiétante » (III, 886).

Cette inquiétude humaine face au désordre de l'odeur apparaît aussi dans *Noé*, lorsque le narrateur se trouve un matin confronté à « une violente odeur de narcisse » (III, 673) dont il reconnaît qu'elle « était comme un sauvage qui essaie d'expliquer l'approche d'un grand événement naturel » (III, 673) ; l'odeur des narcisses est renforcée ensuite par une odeur de coquillages, de mollusques. Dans ce passage, le bouleversement des sens du narrateur provient de la différence intrinsèque que l'ordre des choses devrait faire ressortir entre ces deux sensations olfactives, et du désordre effectif qui surgit de leur rapprochement incongru. Alors se révèle ce que l'ordre du monde ne laissait pas pressentir,

> « le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses* » (III, 676).

Au-delà de l'ordre *cosmique* et même de l'ordre *physique* que l'observateur s'attend à rencontrer – en l'occurrence pour ces textes, l'idée qu'une odeur singulière renvoie à une réalité unique – c'est le désordre du monde qui s'impose, et qui même donne à penser qu'il est primordial, plus réel en définitive que l'ordre d'un univers dans lequel tout s'ordonne : le « côté vérité », le « côté *fond des choses* » l'emporte sur la superficialité des classements que les hommes organisent pour rendre compte de

l'univers.

Les textes de Giono conduisent alors le lecteur à envisager une nature mouvante, dans laquelle les sensations brouillées manifestent des désordres structurels : la vie incessante du monde permet la confusion des règnes qui le constituent – le minéral, l'animal et le végétal abolissent leurs frontières ordonnées et fusionnent pour créer de nouvelles entités, inclassables, au sein d'un univers dont rend compte *Le Poids du ciel*, un monde dans lequel

> « tout se lie, se mélange […] ; se délie, se sépare, […] se lie encore et de nouveau mélangé se combine dans de multiples symbioses où notre intelligence, qui voit de près, croit percevoir le néant, mais d'où surgissent les formes les plus magnifiques » (VII, 372).

Les éléments se combinent les uns aux autres pour donner naissance à des réalités inédites aux contours flous, qui provoquent à la fois la terreur panique et la fascination émerveillée. Il s'agit là d'une constante dans l'écriture gionienne, souvent étudiée dans le cadre de travaux portant sur les systématiques comparaisons et métaphores qui jalonnent l'œuvre, et rappelée par exemple par Pierre Citron : au-delà de la mise en scène de la vie de la nature,

> « le plus typique de [l']imagination [de Giono] réside dans sa capacité à conférer le mouvement à l'immobile, [au point que] les règnes se juxtaposent de si près qu'on ressent comme un brassage. »[64]

Les animaux, les végétaux, les minéraux apparaissent sur un même plan descriptif, et leur proximité contribue à faire disparaître les frontières naturelles entre les éléments : les règnes se révèlent poreux, et des osmoses se produisent. Ainsi, dans « La Pierre », Giono explique qu'il existe selon lui

> « une sorte d'amour de la pierre pour l'humidité de l'air. Elle l'attire, elle la prend, elle s'en rend maîtresse, elle la restitue sous forme de larme. Ce […] qui est merveille à mon goût : c'est cette faculté de préhension, cette sorte d'amour » (VIII, 747).

De la même façon, le ruisseau de *Regain* ou le fleuve du *Chant du monde* se comportent comme des animaux, l'air s'enflamme dans l'été du *Hussard sur le toit*, et l'air et la mer se rejoignent dans un même infini exaltant dans les *Fragments d'un paradis* par

[64] Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Seuil, 1990, p. 130-131.

exemple, lorsque Noël Guinard constate depuis le sommet du volcan qu'une

> « extraordinaire étendue de mer s'en allait se fondre avec un ciel de même couleur et sans marquer le passage du ciel à la mer revenait se former dans les grandes hauteurs [Par ailleurs] il fallut un moment à Guinard pour qu'il puisse se rendre compte que ce qu'il prenait là-haut pour les enchevêtrements d'une forêt, n'était que les amoncellements rocheux d'une serpentine noirâtre » (III, 935).

De tels rapprochements entre l'eau et l'air ou entre le minéral et le végétal par exemple bouleversent l'idée que l'homme peut se faire d'un ordre du monde immuable et fixe, et l'univers semble presque en proie au chaos des « temps d'avant le déluge » évoqués dans « Le Cœur-Cerf » (VIII, 515).

Les interrogations se succèdent alors dans l'œuvre de Giono : l'écrivain se demande dans « La Pierre » par exemple si « la foudre qui éclate dans le ciel serein de haute montagne [vient] du ciel ou de la terre » (VIII, 762) ou s'il existe « peut-être ailleurs des fleuves de granit et des océans de marbre » (VIII, 742). Les personnages sont quant à eux en proie à des expériences sensorielles troublantes, dans lesquelles les synesthésies prennent vie au sein d'une nature insaisissable par son absence de frontières internes définies. Ainsi, dans *Naissance de l'Odyssée,* Ulysse se sert de ces formes de désordre pour décrire à ses auditeurs crédules et captivés le

> « sort d'un homme qu'un dieu ennemi harcèle […] Le visage du ciel s'effondre, la terre se meut sous ses pas – comme le flot de la mer, la colline qu'il gravit se lève soudain, meugle et saute de l'autre côté du monde, l'île qu'il cherche nage, le fuit, s'enfonce vers les gouffres » (I, 33).

Rien n'est assuré pour l'homme qui se confronte au monde et cherche un appui : l'ordre des éléments semble disparaître au profit d'un déséquilibre vertigineux.

Si l'ordre global de l'univers n'est sans doute pas affecté, les soubresauts perçus à l'échelle humaine suffisent à déstabiliser tous les classements effectués par des hommes aux sens atrophiés, incapables de percevoir toutes les couleurs du prisme. Cette impuissance à saisir l'ordre du monde conduit les personnages gioniens, hors de tout déluge réel, à

> « se demander si ce qui ondule au large des eaux c'est une troupe de baleines, ou le sommet de ce qu'ils appelaient les Andes » (VIII, 501).

Le désordre apparent s'impose à toutes les tentatives de percevoir le monde, et l'appréhension de l'ordre cosmique s'éloigne au fur et à mesure des expériences

inédites : Laurent Fourcaut, dans son article « Pan, paon, serpent à plumes », explique que ces impressions montrent à quel point les « forces ne se pavanent plus, elles explosent. L'ordre apollinien est exsangue »[65]. En effet, ce que Friedrich Nietzsche caractérise comme « la mesure dans la délimitation »[66] laisse place à une désorientation terrifiante, dans laquelle le désordre devient souverain, sous la forme de soubresauts incessants qui effacent une à une toutes les certitudes concernant l'ordre global du monde.

1.2.2. Dérèglements

Le désordre de la nature provient aussi chez Giono de l'un des phénomènes que l'on aurait plutôt tendance à rattacher à l'ordre : la succession des saisons. L'année, nous l'avons vu plus haut, est en effet le plus souvent le symbole d'une immuabilité, d'une stabilité de l'univers : rien ne bouge par exemple en hiver ou en été, qui apparaissent comme des états immobiles. Certaines saisons frappent par leur brièveté, comme l'été évoqué dans *Ennemonde,* « étincelant et bref[, qui] s'arrache au printemps en cinq jours, […] s'épanouit en vingt, […] se convulse en dix et c'est l'automne » (V, 272) ; toutefois la saison décrite s'épanouit suffisamment pour que tous les drames nécessaires s'y produisent avant la venue de la saison suivante : immobiles, les saisons semblent presque pérennes, en ce qu'elles proposent une vision d'un temps toujours suspendu. Tout se passe en effet comme si chaque saison ne contenait qu'elle-même, comme s'il était inenvisageable que l'on puisse passer à une autre vision du monde quelques mois plus tard : les étés ne sont pas la promesse des automnes, et les hivers n'annoncent pas le printemps. Tout apparaît figé dans une éternité de la saison.

Les œuvres de Giono d'ailleurs proposent une description apparemment traditionnelle de ces étapes qui composent l'année : il fait chaud en été, sous un soleil écrasant, tandis que l'hiver est immobilisé par le gel, symbolisant l'arrêt (momentané) de toute vie. Les villageois accablés d'*Un roi sans divertissement*, confrontés à la disparition inquiétante de Marie Chazottes et aux entailles faites sur le cochon des

[65] Laurent Fourcaut, « Pan, paon, serpent à plumes », *op. cit.*, p. 167.
[66] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 29.

Ravanel, se rassurent comme ils le peuvent : « le printemps vient. Il en est de ça comme de tout. Le printemps arriva » (III, 468). Ce soulagement provient selon Sigmund Freud de ce que

> « L'ordre est une sorte de contrainte de répétition qui, par un dispositif établi une fois pour toutes, décide quand, où et comment quelque chose doit être fait, si bien que dans chaque cas identique on s'épargne hésitations et oscillations. »[67]

Le déroulement de l'année semble ainsi *a priori* permettre à chaque personnage de se rattacher à une certitude, à un ordre cosmique qui dépasse les désordres momentanés ; il suffit alors aux agriculteurs de s'en remettre aux travaux saisonniers pour voir s'évaporer la plupart de leurs craintes quant aux événements inattendus. Giono évoque explicitement cette succession immuable dans l'avant-propos manuscrit à *Que ma joie demeure*, reproduit en appendice de la notice dans le tome II des *Œuvres romanesques complètes* de la « Bibliothèque de la Pléiade » :

> « nous ne sommes pas sûrs de grand-chose […] mais nous savons, par science animale plus que par science humaine, que de l'hiver le printemps coule puis l'automne et de nouveau l'hiver » (II, 1349).

L'absence de la mention de l'été ne modifie pas le constat général formulé ici : la vie de la nature apparaît soumise à un « enchaînement inimitable » (II, 1348).

Toutefois, force est de constater que les saisons gioniennes n'obéissent pas, loin s'en faut, à un schéma prédéfini, ne serait-ce que parce que les saisons, selon Giono, constituent les formes mêmes du dieu Pan[68]. Le désordre s'y manifeste aussi, sous la forme de dérèglements climatiques qui remettent en cause les certitudes. Il ne s'agit pas, certes, d'imaginer des étés glaciaires ou des hivers brûlants : l'apparence est sauve chez Giono ; en fait, le désordre des saisons est beaucoup plus insidieux, sournois, et provoque par son aspect quasi impalpable et pourtant perceptible une inquiétude et parfois une terreur intense chez les êtres humains qui s'y confrontent.

Le désordre peut être d'abord décelé dans le déroulement apparemment sans

---

[67] Sigmund Freud, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, Quadrige, 1995, rééd. 2002, p. 36.

[68] Dans le même avant-propos manuscrit à *Que ma joie demeure*, Giono ajoute peu après la mention de l'ordre immuable des saisons que le roman est le dernier de « la série des drames paniques [qu'il voulait] consacrer aux paysans. Le dieu se montre enfin sous ses quatre formes, le printemps, l'été, l'automne et l'hiver » (II, 1349). Si Pan est le dieu des saisons, la question de la métamorphose due à la force de vie qu'il représente se pose en corollaire de l'affirmation de l'ordre du monde.

surprise de l'été et de l'hiver. Le premier est présenté comme l'aboutissement du printemps et le second comme celui de l'automne. En ce sens, il ne se passe pas grand-chose en été ou en hiver : ce sont des saisons d'attente. Pourtant l'ordre auquel ce constat devrait conduire ne se produit pas systématiquement. Au contraire, ces saisons sont souvent présentées sous la forme de paroxysmes, et semblent toujours en quelque sorte exaspérées, au point que l'exagération dont fait preuve le climat durant ces mois d'été et d'hiver efface l'ordre connu, efface le monde auquel les hommes souhaitent s'habituer.

En ce qui concerne l'été par exemple, le lecteur et les personnages peuvent s'attendre à la chaleur ou à la lumière, d'autant que la plupart des œuvres de Giono se déroulent en Provence ou dans les Basses-Alpes. Une description contenue dans *Ennemonde* confirme d'ailleurs le déroulement général de cette saison :

> « L'été est étincelant et bref. Il s'arrache au printemps en cinq jours, il s'épanouit en vingt, il se convulse en dix et c'est l'automne. » (VI, 272)

Ce qui se produit rapidement en altitude prend plus de temps dans la plaine, mais le phénomène est similaire. Pourtant ces caractéristiques vite rappelées s'exacerbent régulièrement dans les textes, au point de ne plus apparaître comme les signes d'un ordre logique, mais comme la preuve d'un désordre assez inquiétant. Le soleil par exemple ne se contente pas de faire parvenir aux hommes et à la nature sa chaleur et sa lumière. Il « écrase sa craie d'été sur le monde » dans « Mort du blé » (III, 256) par exemple. Et bien entendu, il irradie le paysage du *Hussard sur le Toit*, devenant par un phénomène d'assimilation le vecteur du choléra qui traverse le monde des vivants :

> « [Angelo] pouvait regarder tout le ciel sans être ébloui par le soleil ; le soleil n'était pas une boule aveuglante : il était une poussière aveuglante répandue partout ; le ciel entier éblouissait. » (IV, 259)

Comme ailleurs dans ce roman, le soleil – et l'été qu'il symbolise – semble transgresser l'ordre établi du monde : il imprègne le paysage et le fait disparaître par l'aveuglement qu'il provoque, au point que

> « Les arbres énormes disparaissaient dans cet éblouissement ; de grands quartiers de forêts engloutis dans la lumière n'apparaissaient plus que comme de vagues feuillages de cendre, sans contours, vagues formes presque transparentes […] » (IV, 241-242).

Au lieu d'avoir affaire à un *cosmos* organisé, l'observateur – ici Angelo – se trouve confronté à un véritable *chaos*, « c'est-à-dire [à] une fusion complète de tous les éléments », comme l'explique Mircea Eliade[69]. A ce titre, il semblerait possible de considérer que ce nouveau monde dans lequel le héros du *Hussard sur le Toit* se déplace est différent, mais tout aussi ordonné que le monde habituel. Toutefois, Giono met davantage dans son roman l'accent sur la sensation de l'*Unheimliches*, de l'inquiétante étrangeté – seul Angelo, et dans une certaine mesure Pauline de Théus, traversent sans dommage ce territoire inédit que sculpte le désordre solaire.

L'hiver, à l'opposé de l'année, offre la même sensation d'écrasement et de danger que l'été lorsque le gel étincelant – que Giono met en valeur dans *Que ma joie demeure* ou dans *Le Chant du monde* par exemple – laisse la place à l'omniprésence de la neige. Celle-ci en effet, comme le soleil estival, efface tous les repères, autrement dit l'ordre traditionnel du monde : le *chaos* s'installe dans le paysage, qui ne présente dès lors plus aucun relief connu. C'est le cas notamment dans le texte « Hiver » que Giono fait paraître dans le recueil *L'Eau vive* :

> « Il fallait bien se méfier ! les nuages venaient se souder à la neige sur le bord même de l'à-pic. […] On ne pouvait pas savoir ce qui était neige, ce qui était nuage, ce qui portait, ce qui ne portait pas. » (III, 199)

La confusion gagne celui qui se confronte à l'inédit, à l'inattendu d'une neige qui efface les horizons et les certitudes. Ce phénomène se produit parfois dans les œuvres de Giono, et Martial [Langlois], dans « L'Écossais ou la fin des héros », l'une des nouvelles qui compose les *Récits de la demi-brigade*, le résume dans son récit :

> « j'apercevais autour de moi des landes désertes dont l'aspect renouvelé par la neige m'était parfaitement étranger » (V, 102).

Langlois est régulièrement confronté à la neige, qui le révèle progressivement à lui-même : à ce titre, si *Le Hussard sur le Toit* peut être considéré comme le roman du soleil, *Un roi sans divertissement* est pour une large part celui de la neige. Jacques Mény, dans sa communication « Apocalypse neige » prononcée en 2005, explique que Giono propose dans ces deux textes un mécanisme analogue, aux manifestations

[69] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, « Bibliothèque historique Payot », 1949, p. 341. Dans ce passage, Eliade s'intéresse au phénomène de la Grande Année, qui voit se dérouler immuablement une Création, une « existence » (ou « histoire ») et un « retour au Chaos » précédant une nouvelle Création.

inversées mais aux conséquences similaires :

> « Le ciel de craie de l'été blanc [du *Hussard sur le Toit*] se reflète dans le miroir des steppes glacées du sombre hiver [dans *Un roi sans divertissement*]. […] Plus que jamais, l'œuvre de Giono est hantée par la décomposition et l'abolition des formes […] »[70]

En effet, dès les premières pages d'*Un roi sans divertissement*, le village qui se situe au cœur de l'histoire disparaît, d'abord sous les nuages (III, 458), puis sous la neige :

> « A midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruit, plus rien. […] Cinq heures. Six, sept ; […] il neige. Dehors, il n'y a plus ni terre, ni ciel, ni village, ni montagne ; il n'y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d'un monde qui a dû éclater. » (III, 459)

La neige efface le monde : elle ne le rend pas à une quelconque virginité édénique, mais elle recouvre le connu pour laisser place à l'étrangeté incompréhensible. Dans cette chronique, la neige semble abolir le *cosmos* (ce que le narrateur du début d'*Un roi sans divertissement* nomme le « monde ») pour lui substituer le *chaos*, un désordre de l'anéantissement dans lequel, « pendant que la neige continuait à tomber (c'était un hiver terrible), c'était la menace égale pour tout le monde » (III, 465). La menace dont il question est bien entendu celle que fait planer la venue de Monsieur V. dans le village ; mais elle est avant tout celle que véhicule une saison qui efface tous les repères, même ceux auxquels des montagnards devraient s'attendre dans leur contrée.

Le soleil estival et la neige hivernale offrent donc un point commun : leur intensité abolit les formes naturelles, dans un désordre qui anéantit l'ordre connu. Or, Henri Godard rappelle dans son ouvrage *D'un Giono l'autre* à ce sujet que le monde chez Giono

> « est d'emblée hors de ses gonds. La lumière [le] dépouille de ses couleurs, par excès, comme ailleurs, sur des paysages d'hiver, par l'action combinée de sa raréfaction et de la neige. »[71]

Même les observateurs les plus aguerris ne peuvent plus dans ces romans escalader les hauteurs pour mieux comprendre l'univers. Les toits de Manosque et la colline des amandiers se révèlent des observatoires imparfaits pour Angelo qui tente de s'extraire

---

[70] Jacques Mény, « Apocalypse neige », conférence prononcée lors des Journées Giono de Manosque en 2005, reprise dans *Bull.* 64, automne-hiver 2005, p. 103-104.
[71] Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, *op. cit.*, p. 142.

de la folie des hommes cholériques, tandis que les traces du réel perdent « à la lettre, […] dans les nuages » (III, 464) surplombant le village d'*Un roi sans divertissement*.

Le désordre des saisons, qui efface le monde en hiver et en été, se manifeste tout autrement durant l'automne et le printemps. En principe, et Giono s'y conforme parfois, ces deux saisons à équinoxes constituent des transitions entre les saisons stables des solstices. Elles se caractérisent donc surtout par un début (qui marque la fin de la saison précédente) et une évolution, qui conduit à observer de plus en plus d'indices de la saison à venir. Chez Giono, ces spécificités deviennent des formes particulières d'un désordre naturel inquiétant, et dépassent la question de la vie de la nature, fût-elle une manifestation de vie *panique*.

Ainsi, les débuts de ces saisons passent d'abord inaperçus, puis éclatent comme « une grande force » (II, 789) incontrôlable. C'est le cas de l'automne dans *Un roi sans divertissement*. Son commencement est « instantané » (III, 472) et sa progression aussi rapide qu'exponentielle :

> « Ce matin, comme vous ouvrez l'œil, vous voyez mon frêne qui s'est planté une aigrette de plumes de perroquet jaune d'or sur le crâne. Le temps de vous occuper du café […] et il ne s'agit déjà plus d'aigrette, mais de tout un casque fait des plumes les plus rares […] Puis, ce sont des buffleteries, des fourragères, des épaulettes […] Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté […] » (III, 472)

L'automne s'installe avec brusquerie comme un bouleversement du monde dont l'homme ne peut que percevoir de manière partielle certains résultats : l'essentiel échappe à l'ordre humain, et il est difficile à partir de ces observations de déduire un ordre cosmique valide. D'ailleurs, cette saison désorganise la vie humaine, et son arrivée inopinée contribue au sentiment de désordre qu'elle provoque. Dans une églogue composée durant les années 1920, « Naissance de l'automne », Giono insiste ainsi sur la surprise provoquée par l'arrivée d'une saison que les hommes éprouvent des difficultés à appréhender. Le texte commence par l'évocation d'une « tache jaune » que le poète prend « pour une flaque de soleil », puis pour les « traces de pas d'un géant » ; il ajoute qu'un

> « mouvement insensible mais continu modifiait [les] formes d'instant en instant et, tel qui binait ses amandiers au flanc de la colline resta béant devant

> le spectacle. »[72]

L'automne en effet surprend les observateurs, comme le signale aussi par exemple le texte « Automne en Trièves » contenu dans le recueil *L'Eau vive* :

> « Cet automne sauta sur nous […] Depuis quelques jours l'air était inquiet […] Mais on s'attendait à ce qui est ordinaire aux fins des ans. On ne s'attendait pas à ce qui arriva. » (III, 195)

En transformant la forme affirmative en forme négative, Giono montre bien le principal problème auquel sont confrontés les hommes face aux saisons : s'il est aisé de se constituer un calendrier rationnel, qui permet par exemple de travailler la terre en fonction des différents moments de l'année, l'être humain éprouve des difficultés à se confronter à l'imprévisible.

Aussitôt ce sont de nouveau les comparaisons et les métaphores qui sont utilisées afin de tenter de rendre compte, au moins imparfaitement, du désordre qui se produit – dans l'extrait d'« Automne en Trièves » le premier verbe, « sauta », est repris un paragraphe plus loin : « L'automne sauta sur nous comme un renard » (III, 195). La description habituelle ne suffit pas : pour essayer de contenir la réalité dans une définition, le narrateur compare l'automne au renard, à l'instar du narrateur d'*Un roi sans divertissement* qui évoquait les « plumes de perroquet » ou les « épaulettes » pour montrer les parures des arbres. Le monde n'obéissant pas à un schéma simple, il faut par conséquent utiliser des ressources de langage nouvelles pour en cerner les composantes inattendues, désordonnées : le désordre de la langue reproduit alors dans une certaine mesure le désordre de la nature soumise à des saisons surprenantes[73].

L'automne et le printemps, outre leur début inattendu, constituent aussi des saisons durant lesquelles les forces primitives du monde s'expriment de façon intense : *Batailles dans la montagne*, mais surtout *Le Chant du monde* évoquent ainsi le dégel, qui fait craquer l'univers connu jusqu'à ses fondements mêmes. Encore une fois, le désordre se répercute en quelque sorte sur la surface : c'est le cas plus particulièrement lorsque les grondements du fleuve peu à peu libéré se font entendre sous les glaces qui subsistent à l'air libre. Le dégel est certes un événement habituel qui se produit entre la fin de l'hiver et le début du printemps. Mais ses manifestations sont imprévisibles, et

---

[72] « Naissance de l'automne », *Bull.* n°64, automne-hiver 2005, p. 34.
[73] *Cf.* le 3.3. du présent travail.

provoquent l'inquiétude des hommes, relâchant un chargement de mules gelées, d'outres de vin et de cadavres dans *Batailles dans la montagne*, ou modifiant de façon absolue le pays Rebeillard d'un jour à l'autre, d'un regard à l'autre :

> « […] le fleuve soubresautait. […] Il fallait le regarder un moment : il était toujours immobile sous le froid […] On regardait les arbres, ils ne bougeaient pas et quand on reportait les yeux sur le fleuve on voyait qu'il avait fait craquer sa vieille peau et qu'une plaque de chair neuve, noire et sensible clapotait entre les glaces » (II, 353).

La nature obéit à ses propres lois, mais il ne s'agit pas nécessairement de lois immuables – les forces qui emplissent le monde jouent leur propre jeu, hors de toute contrainte schématique.

Ainsi, des dysfonctionnements apparaissent de temps à autre au sein même des saisons qui devraient suivre un cheminement relativement ordonné. Le début du *Chant du monde*, qui s'ouvre sur l'automne, en apporte un exemple : Antonio hume la forêt qu'il connaît moins que le fleuve, et croit se fourvoyer lorsqu'il sent « une odeur de feuille verte et des élancées d'un parfum aigu qui partait en éclairs » (II, 194). Matelot lui confirme pourtant cette impression : « C'est un saule qui s'est trompé, dit[-il]. Il sent comme au printemps » (II, 194). Les saisons se mêlent les unes aux autres, en un désordre que l'homme ne parvient guère à réordonner, sinon en fonction de connaissances qu'il croit sûres. « C'est que nous vivons sur un malentendu » explique Giono dans une chronique intitulée « Le printemps », publiée le 3 avril 1963 dans un quotidien régional. Et il ajoute aussitôt que l'opinion commune se trompe quant à cette saison :

> « […] on n'a jamais fini de nous rebattre les oreilles de pâquerettes et de Pâques fleuries ; nous sommes dans les tapisseries de *Dame à la Licorne*. Or ce n'est pas du tout le vrai. La vérité est que le printemps est la saison révolutionnaire par excellence ; les oiseaux chantent, les prés fleurissent, mais sous le ciel le plus tourmenté de l'année. »[74]

Le printemps comme l'automne, par le mélange qu'ils proposent du froid et du chaud, du soleil et des pluies, ne peuvent être décrits en quelques mots : le bouleversement d'un monde « tourmenté » domine dans ces saisons de transition, de changement climatique.

[74] « Le printemps », *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *op. cit.*, p. 66.

Cette prise de conscience de l'inattendu au cœur du cycle annuel ne va pas sans provoquer d'autres émotions chez les personnages mis en scène par Giono. En effet, le printemps et l'automne ne sont pas du tout des saisons apolliniennes, caractérisées par une mesure et une beauté ordonnées. Ces périodes dépassent même la vision panique du monde, qui accorderait la toute-puissance à la nature en tant que *phusis*, entre naissance et évolution d'un phénomène vivant. Les descriptions des saisons des équinoxes font en fait appel à d'autres divinités convoquées par Giono : Dionysos tout d'abord, Quetzalcóatl ensuite. Le hêtre d'*Un roi sans divertissement* par exemple évolue tout au long de la chronique, en fonction notamment des saisons, et Giono insiste sur son apparence au cours de l'automne. D'abord « Apollon-citharède des hêtres » (III, 455), l'arbre qui dissimule les victimes de Monsieur V. change d'apparence après l'été, au point qu'avec

> « ses longs poils cramoisis, ses mille bras entrelacés de serpents verts, ses cent mille mains de feuillages d'or jouant avec des pompons de plumes, des lanières d'oiseaux, des poussières de cristal, il n'était vraiment pas un arbre. » (III, 474)

Ce hêtre qui n'est « pas un arbre » se meut « comme seuls savent danser les êtres surnaturels », dans une « virtuosité de beauté » (III, 474). Il se divinise sous l'influence de l'automne qui bouleverse son apparence et son rôle : parce qu'il symbolise ce que Laurent Fourcaut nomme « l'implacable monde des métamorphoses »[75], il peut être rapproché de Dionysos, dont la « divinité tient à la puissance et à l'ivresse », dans un univers automnal de « force se diffusant dans les formes »[76]. Il est animé d'un « mouvement incessant », un « mouvement de la matière [qui] conduit à une véritable frénésie dionysiaque », ainsi que le souligne Jean-Yves Laurichesse[77]. Toutefois l'automne ne se contente pas d'insuffler un mouvement dionysiaque, voire baroque, à la nature. Il ajoute à ces caractéristiques celles d'un autre dieu, Quetzalcóatl, le serpent à plumes, qui apporte une dimension de cruauté au désordre des saisons : « La seconde description du hêtre (474), exubérante et explosive, mêle très significativement serpent

[75] Laurent Fourcaut, « (Mises en) Abîmes », *Roman 20/50*, hors-série novembre 2003, p. 146.
[76] Ibid..
[77] Jean-Yves Laurichesse, « Un énorme éclaboussement d'or : tentative de restitution d'un retable baroque », *Giono l'enchanteur*, colloque international de Paris, Mireille Sacotte dir., BNF (3, 4 et 5 octobre 1995), Paris, Grasset et Fasquelle, 1996, p. 215.

et oiseaux », explique Laurent Fourcaut[78], qui écrit par ailleurs que « l'unité primordiale est perdue [dès lors que] Dionysos se mue en Quetzalcóatl »[79]. Ceci signifie que toute forme d'ordre disparaît face au spectacle offert par ces saisons intermédiaires que sont l'automne ou le printemps. La nature même semble soudain animée non plus seulement d'une vie, mais aussi d'une volonté, voire d'une forme de cruauté qui dépasse le nécessaire ordonnancement du cosmos – il ne s'agit pas ici seulement de l'inhumanité d'un monde extérieur à la société humaine[80], mais bien d'un désordre qui semble sciemment destructeur. Le démiurge d'« Un déluge » s'en défend, certes, en expliquant au sujet des hommes :

> « Je sais qu'ils ne peuvent avoir une vue même imprécise de mes travaux, et que de là où ils sont, ils peuvent s'imaginer que je gesticule sans raison et même avec des intentions méchantes » (VIII, 504).

Ce démiurge, qui peut être vu comme une émanation de la nature agissante, mais aussi comme une des nombreuses figures de l'écrivain, montre à quel point la question du désordre dans l'univers est en réalité relative, voire subjective. En effet, parler « des intentions méchantes » de celui qui semble « gesticule[r] sans raison », c'est méconnaître l'enjeu de la *phusis* ou la portée des actions qui se produisent naturellement dans le *cosmos* – ces actions sont le signe de « travaux » dont l'homme devrait au contraire tenter de chercher les significations et les domaines d'application. Pourtant on « ne voit jamais les choses en plein » (III, 515) : si cette remarque du narrateur d'*Un roi sans divertissement* concerne surtout les agissements mystérieux des hommes mus par la volonté de se désennuyer, elle peut s'appliquer aussi aux lents mouvements de la nature, *imperceptibles* sauf à un regard très attentif. C'est pourquoi les manifestations désordonnées du printemps et de l'automne ont plutôt tendance à conforter l'impression d'une méchanceté volontaire, qui provoque l'inquiétude, la peur, face à ce que l'on ne peut maîtriser. Dans « Automne en Trièves », par exemple, Giono note que l'odeur des fleurs inattendues « entrait en vous jusqu'au profond du corps, jusqu'à cette ombre où dorment les grandes terreurs de l'homme. » (III, 196). Et le poète de « Naissance de l'automne » s'effraie quant à lui de la progression rapide et incompréhensible de cette

[78] Laurent Fourcaut, « Pan, paon, serpent à plumes », *op. cit.*, p. 167.
[79] Laurent Fourcaut, « (Mises en) Abîmes », *op. cit.*, p. 147.
[80] *Cf.* le 1.3.2. du présent travail.

saison dans le dernier paragraphe de son églogue :

> « Pour moi, […] il me parut que les fleurs d'or étaient devenues vol de harpies luttant de la griffe et de l'aile et tendant vers nous des visages convulsés dont la beauté effrayait. »[81]

Quelle que soit la « beauté » de la saison qui s'avance, c'est l'effroi qui domine, conséquence du désordre que produit au sein du monde un automne (ou un printemps) qui bouleverse toute forme d'ordre cosmique établi.

En définitive, le désordre envisagé dans le cadre du déroulement et de la succession des saisons est surtout lié aux imparfaites perceptions humaines. Celles-ci en effet, jointes à l'orgueil caractéristique des hommes, conduit les personnages à imaginer un *cosmos* aisément intelligible, dont l'ordre serait facile à discerner et à schématiser dès lors que l'observation est bien organisée. Force est de constater, explique Giono dans ses textes, qu'il s'agit là d'une vision simpliste du monde. Au contraire, la grande force qui est à l'œuvre dans un univers globalement ordonné provoque des ajustements brusques de détails, sous la forme de couleurs qui changent brutalement, de végétaux qui outrepassent leur immobilité et leur obéissance aux saisons, de paysages qui aveuglent les hommes. Ces ajustements sont perçus comme des désordres, des ruptures, même lorsqu'ils sont dus au dynamisme d'une *phusis* en devenir incessant. Il n'est donc pas vraiment question chez Giono d'un climat qui se dérèglerait de manière continue, puisque le grand cycle des saisons se poursuit inlassablement, par-delà les désordres effrayants. En fait, les personnages en sont réduits à examiner le monde à l'échelle humaine : ils croient se confronter à des dérèglements terribles, voire à un chaos dangereux, alors qu'ils ne sont témoins que de soubresauts d'un univers infiniment plus complexe que ce qu'ils imaginent.

1.2.3. Démesure

Les personnages mis en scène par Giono considèrent les dérèglements climatiques sporadiques auxquels ils sont confrontés comme des désordres, dans le sens où ces

[81] « Naissance de l'automne », *op. cit.*, p. 34-35.

événements bouleversent leurs habitudes saisonnières et leur activité souvent agraire organisée en fonction des rythmes cycliques de la nature. Ces personnages ne parviennent pas à se détacher de la réalité, ne parviennent pas à s'élever pour accéder à un silence ou à une solitude révélatrice[82]. Ils sont donc extrêmement sensibles aux désordres du monde les plus visibles, aux cataclysmes.

Les catastrophes naturelles, chez Giono, ne sont pas exotiques : il n'y a pas de tremblement de terre, pas de volcan en éruption, même si ces phénomènes peuvent être mentionnés en arrière-plan – Mme Tim dans *Un roi sans divertissement* aurait grandi près d'un volcan, et l'île Tristan da Cunha qui apparaît dans *Fragments d'un paradis* et « La Pierre » est décrite comme le résultat vertigineux d'une activité volcanique et sismique. Les cataclysmes qui balaient les œuvres de Giono sont plutôt les produits d'une exacerbation des données climatiques habituelles, ce qui leur confère une réalité particulièrement menaçante : au lieu de constituer des *hapax* improbables, ils donnent l'impression de pouvoir se déclencher à tout instant. Rien n'est sûr dans un tel univers, et les personnages sont à la merci de catastrophes issues d'un quotidien qu'ils croient habituel et relativement sûr.

Le premier de ces phénomènes conduisant du climat au cataclysme concerne la chaleur qui se combine à la lumière pour donner naissance au feu et à ses avatars. Ainsi, l'été trop intense provoque des sécheresses. Il est vrai que l'aridité de la Haute-Provence – dans laquelle la plupart des textes gioniens situent leur géographie – est habituelle durant les mois d'été. Mais dans les œuvres de Giono la sécheresse prend une autre dimension, et désorganise les cycles naturels au lieu d'en faire partie. *Le Hussard sur le toit* en est l'exemple le plus développé, d'autant que les errances d'Angelo lui font traverser une région dans laquelle les gens ne se nourrissent plus que de melons et de pastèques, cédant à leurs impulsions assoiffées au lieu de se méfier du choléra galopant. Giono y réfléchit notamment dans son *Journal*, en 1946, et cherche à construire pour les personnages et le lecteur « une monstrueuse description de l'été »[83], une « [d]escription de l'été en *anecdotes cosmiques* »[84] où rien n'est sûr, où le monde

[82] *Cf.* les 1.1.1. et 1.1.2. du présent travail.
[83] *Journal*, 12 avril 1946, reproduit dans la *Revue Giono*, n°1, 2007, p. 47.
[84] *Journal*, 13 avril 1946, *op. cit.*, p. 47.

disparaît dans la lumière et la sécheresse. Mais il ne s'agit pas encore là vraiment d'un cataclysme, tout au plus d'un paroxysme saisonnier.

La sécheresse qui ravage le pays de *L'Homme qui plantait des arbres* est plus impressionnante, puisqu'au début de ce texte elle transforme peu ou prou le paysage en désert. Le narrateur, avant sa rencontre avec Elzéard Bouffier, y traverse un pays mort,

> « des landes nues et monotones […] je me trouvais dans une désolation sans exemple. […] C'était partout la même sécheresse, les mêmes herbes ligneuses. » (V, 757-758)

Sans l'intervention du berger, les villages ne pourraient y reprendre vie : le paysage ne connaît plus le cycle des saisons, et toute forme de mesure semble être effacée par le vent brutal. Il est difficile d'imaginer l'harmonie d'un *cosmos* dans un tel lieu, qui n'a pas la beauté des déserts que Giono apprécie[85] ; en effet, l'hostilité de ce pays l'emporte sur le spectacle qu'il peut offrir au voyageur. En cela, il provoque une rupture dans l'appréhension de la nature par les hommes.

La sécheresse peut à la rigueur être considérée comme une caractéristique estivale. Mais Giono dépasse cette représentation pour évoquer le feu. Les incendies sont nombreux en Provence durant l'été ; pourtant dans l'œuvre de l'écrivain manosquin ils apparaissent rarement. Lorsqu'il en est fait mention, ils sont moins saisonniers qu'accompagnés d'une réflexion sur la place de l'homme dans l'univers, ce qui leur confère une signification quant à leur rôle dans la nature. Le plus spectaculaire incendie naturel[86] dans les textes romanesques est à ce titre celui qui ravage les alentours des Bastides, le hameau central de *Colline*. Le feu y efface les lieux connus en les recouvrant d'une fumée épaisse :

> « Les Ubacs brûlent, c'est pour ça qu'on n'y voit pas ; il y a une fumée qu'on ne voit plus la Sainte-Roustagne. » (I, 195)

Bien que la fumée empêche de voir le monde habituel, elle ne masque pas la progression de l'incendie, lequel est décrit comme un être vivant qui met à mal tout ce que les hommes considèrent comme l'ordre normal de la nature. Sous son souffle,

---

[85] Giono par exemple admirait l'Écosse dont il fait une description élogieuse dans des lettres (reproduites notamment dans *Bull.* n°63, printemps-été 2005), ou les landes sur lesquelles se promènent Melville et Adelina White dans *Pour saluer Melville*.

[86] Il n'est pas question ici d'aborder par exemple l'incendie qui ravage l'Opéra dans *Noé* (III, 758 *sq*.), et qui provoque un désordre humain plus que naturel.

> « les genévriers […] ne se sont pas seulement défendus. En moins de rien ils ont été couchés, et ils criaient encore, qu'elle [la flamme], en terrain plat et libre, bondissait à travers l'herbe. » (I, 197)

Tout se passe comme si le feu était doté d'une volonté propre, maléfique, prompte à détruire l'ordre du monde. Les pendules s'arrêtent (I, 194) pendant que la « bête souple du feu » (I, 192) avance, un « coup de griffe à droite, un à gauche » (I, 192). L'incendie, qui progresse de façon aussi rapide qu'incontrôlable, est envisagé dans ce passage de *Colline* comme un monstre destructeur au « mufle dégouttant de sang » (I, 192), dont on soupçonne qu'il « sait où [il] va » (I, 192), c'est-à-dire qu'il décide sciemment d'anéantir la nature jusqu'alors ordonnée. Le feu symbolise donc l'absolu de l'été, de la chaleur et de la lumière. Il peut en quelques instants tout détruire, et représente ainsi un désordre dangereux pour la nature en tant que *phusis*, autrement dit pour la vie elle-même : dans l'œuvre de Giono, le feu rappelle à quel point les hommes

> « apparaissent dans un univers qui n'a pas été créé une fois pour toutes, mais entraîné dans des cycles de construction (de mise en ordre) et de destruction (de réduction au chaos). »[87]

Pour l'auteur de *Colline*, l'incendie doit être considéré comme le symbole d'une destruction toujours possible, en suspens dans chaque été, dans chaque sécheresse. L'*ekpyrôsis*, le désordre menant au *chaos* par le feu, peut mettre fin au *cosmos* à tout instant, et menace donc la notion même de nature ordonnée.

Comme le feu, l'eau constitue selon Giono une manifestation privilégiée des cataclysmes menaçant de détruire le monde. Ainsi l'orage mêle le feu et l'eau, et sa violence marque l'esprit des personnages, comme ces « temps d'avant le déluge » évoqués par l'Archange portier du « Cœur-Cerf » :

> « Il pense aux temps d'avant le déluge, où les révoltes déchiraient brusquement le ciel avec des craquement de foudre, où des lueurs de soufre et de pourpre palpitaient de tous les côtés comme des vols de grosses poules faisanes » (VIII, 515).

Avant d'en arriver à une lecture symbolique, l'orage est d'abord ce qui déchire les cieux, un mélange aveuglant et assourdissant de foudre et de tonnerre qui désorganise brutalement la nature. Ces phénomènes constituent une expérience inédite pour

[87] Georges Balandier, *Le Désordre*, *op. cit.*, p. 24.

l'homme qui y fait face, et qui observe la conflagration des éléments, par exemple dans une des chroniques reprises dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, « Les bruits » :

> « Des échos sont réveillés très haut dans le ciel, très loin dans l'horizon, et ce bruit démesuré […] met à portée de ma sensation des espaces qu'en temps ordinaire je n'approche pas. »[88]

Par sa violence immédiate, l'orage rapproche l'homme de la nature, non pour lui proposer la vision d'un *cosmos* harmonieux, mais pour le mettre face à la complexité d'un univers en perpétuel mouvement, dans lequel rien n'est sûr, dans lequel le désordre menace sans cesse. Cette expérience de réalité *absolue* est aussi évoquée dans *Que ma joie demeure*, lorsqu'à la fin du roman Bobi s'enfuit et s'engloutit dans la nature dont il avait cherché vainement à faire émerger la joie. Le personnage y découvre le désordre terrifiant et pourtant révélateur des « cent formes de la foudre » (II, 775) qui modifient le monde à leur gré,

> « la roue, le clou, l'arbre ! qui se plante dans la terre, lancé par le ciel, à qui rien ne résiste, qui fait tout trembler par ses feuillages et ses racines ; l'oiseau de feu, la pierre, la cloche, l'éclatement du monde ! » (II, 775)

L'« entablement fantastique de l'orage dressé jusque dans les hauteurs les plus grinçantes de l'air » (II, 775) bouleverse le paysage, fait se rencontrer le ciel (c'est-à-dire l'air), la terre, l'eau et le feu dans un même *maelström* dévastateur. Au milieu de l'orage, les personnages prennent conscience d'une évidence, que Giono résume dans l'opuscule « Des diamants sur du velours noir » :

> « Saint-Jean annonce qu'un beau jour le ciel se roulera comme un livre. Je le soupçonne de sous-estimer l'étreinte divine. La force de destruction des mondes est métaphysiquement plus grande que la force de création. » (VIII, 775)

L'univers naturel, capable de s'ordonner magnifiquement sous les yeux des observateurs, est aussi à l'inverse susceptible par l'intermédiaire notamment de l'orage de devenir la proie d'une « force de destruction » formidable, ouvrant sur le *chaos* absolu.

Or les orages se produisent seulement de façon sporadique. Le reste du temps, ou dans d'autres contrées révélées par exemple par les *Instructions nautiques* dont Giono

[88] « Les bruits », 9 juillet 1963, *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *op. cit.*, p. 97-98.

raffole, ils sont relayés par d'autres phénomènes, comme les tempêtes. « L'Indien » de *Fragments d'un paradis* y échappe (au moins en apparence), mais Giono aime à citer d'autres événements cataclysmiques, comme dans le texte intitulé « De certains parfums », qui mentionne les

> « *williwaws*, dont le mot est tellement virevoltant, avec ses trois *w*, ils ne sont pas que pluies, ténèbres, tourbillons et autres diableries de fin du monde, ils sont aussi (ils sont surtout) neige, grêle et "pain cuit", c'est-à-dire ouragans épais comme soupe de pain cuit […] » (VIII, 1153).

Le désordre auquel ces phénomènes font songer est bien celui du *chaos*, celui de « fin du monde » dans le sens où, selon les ethnologues, et notamment Mircea Eliade, un « cycle cosmique contient une "Création", une "existence" […] et un " retour au Chaos" (*ekpyrôsis*, […], "Atlantide", apocalypse) »[89]. La destruction par la tempête est en effet équivalente en terme de manifestations et de résultats sur le monde à la combustion de l'univers par le feu (*ekpyrôsis*). Or, l'homme ne peut « rien ou pas grand-chose contre les forces cosmiques », se plaît à rappeler aux savants le chroniqueur Giono dans « Les Héraclides »[90]. Les personnages, de nouveau, subissent ces terrifiants désordres du climat, qui dépassent les paroxysmes saisonniers auxquels ils avaient déjà peine à se confronter.

Tout aussi provocatrices de désordre, mais plus insidieuses, la pluie et les inondations font des ravages dans certaines contrées décrites par Giono[91]. La pluie est pourtant pour l'écrivain un phénomène positif, et il explique par exemple à Jean et Taos Amrouche au cours de ses entretiens radiodiffusés qu'elle constitue comme la nuit *a priori* un signe encourageant pour le destin des personnages, au contraire des événements tragiques provoqués par le soleil brutal. Mais cette eau qui tombe du ciel – et par là pourrait se définir comme une forme de désordre dans les attributions des éléments au sein de la nature – n'est pas toujours dans les textes, loin s'en faut, signe d'un ordre paisible. Ainsi, le ramasseur d'olives de *Noé* hésite face au « solide vent du

---

[89] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions, op. cit*., p. 341.
[90] « Les Héraclides », *Les Héraclides, op. cit.*, p. 97.
[91] Lors des rencontres Giono 2007, nous avons proposé une communication intitulée « D'un monde à l'autre : vers une poétique de l'eau chez Jean Giono », publiée dans la *Revue Giono*, n°1, 2007, p. 221-252. Le présent passage de notre travail de recherches en reprend quelques exemples.

nord » qui apporte la pluie :

> « en fait de *nuées livides*, qu'est-ce qu'il charrie ! On dirait qu'il est allé ramasser aux *quatre coins du globe* les haillons de tous les orages. Les haillons ne seraient rien sans les pluies qui sont pendues dessous. On est à peine parti qu'on en voit une déborder les collines du nord. […] A mesure qu'elle descend la pente des collines, elle fait fumer les vergers et elle les engloutit sous les fumées. » (III, 645-646)

La pluie naît des orages et des tempêtes, mais s'insinue partout, jusque dans les terres qui auraient pu en être préservées : comme les autres événements climatiques, elle brouille les perceptions, « engloutit » le paysage et se révèle « parfaitement démoralisante » (III, 646). Ce désordre que la pluie représente tient en fait à un mélange de facteurs spécifiques. Comme le feu, elle semble dotée d'une certaine forme de volonté, d'une vie absolument indépendante de ce que les hommes voudraient faire dire à la nature. Elle modifie le paysage et le rend incompréhensible à ceux qui croient le connaître, ce dont Giono se sert par exemple dans la nouvelle « Faust au village » pour introduire le fantastique dans son histoire. La pluie y

> « tombait à seaux et même elle était si épaisse que c'était elle, bien plus que le nuage, qui faisait de l'ombre jusqu'à mettre de la nuit dans le jour. » (V, 137)

Mais la pluie n'est ni la neige (bien qu'elle soit de l'eau), ni la chaleur ou la lumière de l'été – ces phénomènes se contentant par leur présence d'effacer le paysage. Comme le feu, la pluie véhicule des forces incontrôlables qui désordonnent le monde et le font basculer vers le *chaos* terrifiant. Les hommes qui y sont confrontés sont incapables de lutter contre cette forme d'énergie brute, et peuvent simplement, lorsqu'ils en réchappent, tenter d'en rendre compte plus tard, comme Amédée dans *Un de Baumugnes,* qui explique que

> « Ça descendait : de la pierre, de la roche, de la terre, de l'eau enragée. Je me souviens juste de deux choses : d'abord c'est d'être au milieu de l'air avec des fouets de pluie qui me font mal sur le dos et sur les flancs ; des grêles qui écorchent mes joues, puis, de voir à travers le grillage de la pluie s'avancer sur moi le torrent avec devant, comme tambour-major, un gros rocher qui fait le pitre en se roulant sur le ventre » (I, 267).

La pluie constitue un désordre tel qu'il devient impossible de la décrire avec précision : l'impression d'une grande force qu'on ne peut plus nommer que « ça » domine, et les hommes sont réduits à n'en faire émerger que des détails – une position face à l'eau,

une vision, une sensation – faute de saisir l'ensemble du phénomène.

La pluie en effet représente la démesure de la nature livrée au désordre de l'imprévisible, comme l'orage ou le feu. Mêlée aux autres éléments, au feu de la foudre, au vent fort et aux terres qui s'affaissent, elle envahit peu à peu le monde au cours des crues ou des inondations. Si les pays du *Chant du monde* y échappent, ceux de *Batailles dans la montagne* subissent la violence de l'Ebron et des fontes de glaciers : la pluie laisse place à l'eau issue de la terre, dans un mouvement similaire d'invasion et d'anéantissement, les « petits ruisseaux » cédant face à

> « des torrents musclés aux reins terribles et qui portaient des glaçons et des rochers, bondissaient, luisants et tout fumant d'écume, plus haut que les sapins, minaient leurs rives profondes, emportaient des lambeaux de forêts. » (II, 396)

Le monde ordonné ploie sous la force de l'eau qui recouvre toute chose : « Les eaux, les roches, les glaces, les ossements d'arbres se […] déversaient en mugissant dans l'immense fleuve. » (II, 396). De fait, plus qu'à une pluie sans fin, plus qu'à une inondation, les œuvres de Giono se réfèrent en réalité au thème du déluge, à ce que Mircea Eliade décrit dans *Le Mythe de l'éternel retour* comme l'« abolition des contours, fusion de toutes les formes, régression dans l'amorphe »[92]. L'effacement du monde par l'eau fascine l'écrivain, qui s'y réfère notamment dans les « Fragments d'un déluge » que l'on trouve en tête de *Noé* (III, 609) et dans le poème « Un déluge » (VIII, 497-511). Le déluge en effet représente le paroxysme de la vie de la nature, mais aussi de la capacité du monde à s'anéantir lui-même, dans un mouvement qui conduit de l'ordre cosmique au désordre du chaos primitif par l'action d'une énergie brute, d'une force qui s'*exprime* : sans cesser d'être elle-même (l'eau reste de l'eau dans les textes de Giono, malgré les références à sa vie ou à sa volonté), elle menace sans cesse de provoquer la destruction d'un monde dont elle fait pourtant partie.

Tout se passe en fait comme par implosion. Au cours du déluge, les gouffres du monde évoqués dans *Fragments d'un paradis*, « *gouffres du ciel* », « *gouffres de la mer* » (III, 910) ou de la terre, s'ouvrent et engloutissent le *cosmos*. C'est le moment où les hommes d'« Un déluge » commencent à

> « se demander si ce qui ondule au large des eaux c'est une troupe de baleines,

[92] Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, « folio essais », 1969, p. 74.

> ou le sommet de ce qu'ils appelaient les Andes. » (VIII, 501)

La force du déluge rend caduques toutes les mesures savantes faites par les hommes, et anéantit leur sens de l'orientation comme celui des proportions : tout devient soudain immense dans un univers en devenir, dont on ne sait s'il va définitivement s'engloutir ou au contraire émerger de façon terrifiante. La rêverie de Giono dans « La Pierre » au sujet de Tristan da Cunha en présente un exemple, qui montre à quel point l'homme ne peut plus être sûr de rien : dans cette île en effet,

> « Des falaises tranchantes […] émergent brusquement de fonds de 4500 mètres et montent d'un seul élan jusqu'à 3000 mètres dans le ciel. […] Des fonds à pic tout autour de l'île […], à pic, et à pic sur plusieurs milliers de mètres, des abîmes […] » (VIII, 745)

L'utilisation du présent et de l'adverbe « brusquement » dans cette brève description révèle l'apparence *incommensurable* d'un univers qui mêle gouffres des profondeurs et gouffres des altitudes, provoquant un « sentiment *antiarcadien* » (III, 888), ainsi que le souligneraient les membres de l'équipage de « L'Indien » qui se confrontent eux aussi à Tristan da Cunha dans *Fragments d'un paradis*. Giono ici semble proche de la *Théogonie* d'Hésiode, étudiée notamment par Jean-Pierre Vernant, qui rappelle le concept de *Chaos* fondé par ce texte de l'antiquité grecque, un chaos qui serait à envisager comme « l'espace entre le ciel et la terre […] un gouffre sans fond, un espace d'errance indéfinie, de chute ininterrompue »[93]. Le déluge gionien entraîne cette représentation du monde menacé par le « gouffre sans fond » du *chaos*, par ce que Laurent Fourcaut nomme dans plusieurs de ses textes critiques qui proposent une lecture psychanalytique de l'œuvre de Giono la « bouche dévoratrice », autrement dit une force archaïque et terrifiante qui ingèrerait le monde afin de le ramener à son absence de forme initiale.

Ces gouffres du ciel, de la mer ou de la terre, mis au jour par les cataclysmes, et particulièrement par l'imaginaire gionien du déluge, sont en effet pour les personnages qui les côtoient une

> « absence de forme, absence de densité, absence de plein […] moins un lieu abstrait – le vide – qu'un abîme, un tourbillon de vertige qui se creuse

[93] Jean-Pierre Vernant, « Cosmogonies et mythes de souveraineté », *La Grèce ancienne, t. 1 Du mythe à la raison*, Paris, Seuil, « Points », 1990, p. 117.

> indéfiniment, sans direction, sans orientation. »[94]

Dans les œuvres de Giono, le désordre semble le résultat auquel parvient le monde qui se laisse emporter par les dérèglements et les débordements climatiques, et les monstres que recèlent les gouffres confirment cette impression d'anéantissement de toutes les formes d'ordres, de tous les classements possibles : les animaux marins monstrueux qui apparaissent dans *Le Poids du ciel* ou dans *Fragments d'un paradis* provoquent la perplexité d'équipages de marins *forcés* de revoir leur conception de l'univers ordonné.

Du monstre à l'ange, il n'y a qu'un pas chez Giono, ainsi que l'a montré notamment Agnès Castiglione dans sa thèse, *Une Démonologie magnifique*, à propos par exemple du calmar de *Fragments d'un paradis*, « monstre aquatique et chtonien »[95] dont la couleur blanche « est la couleur angélique par excellence », et qui symbolise par cette association un « Ange-monstre »[96]. C'est alors une autre forme de l'imaginaire gionien qui se fait jour : le déluge n'est qu'une étape conduisant à l'apocalypse dont rêve l'écrivain, particulièrement dans *Le Grand Théâtre*, une

> « Apocalypse [qui] ne détruit pas la vie […]. Elle ne peut exister qu'en tant que spectacle devant des spectateurs, terrifiés mais spectateurs. » (III, 1075)

Cette « invitation à la mort », comme la nomme le père dans *Le Grand Théâtre* (III, 1071) constitue un « spectacle » démesuré, matérialisé entre autres par les événements climatiques hors normes et les gouffres dont l'existence même met à mal toute conception du monde envisagé comme *cosmos* définitivement figé.

Face à ce *chaos* qui menace sans cesse, sans jamais pourtant advenir – les œuvres de Giono ne s'achèvent pas sur le constat de la fin du monde naturel – l'homme est donc une quantité négligeable :

> « le monde entier était saisi par l'*esprit* de vertige ; ce qui était solide, éternel, immobile, on ne pouvait plus s'y retenir : l'appel des profondeurs, la succion des à pics transformait le vide des abîmes en une sorte de matière où l'on pouvait, semblait-il, se laisser aller. » (VII, 713)

Si cet extrait de *Triomphe de la Vie* rapporte la menace de la fin des civilisations, il montre aussi que l'homme ne peut (ou ne veut) pas toujours accéder au statut de

---

[94] Jean-Pierre Vernant, « Cosmogonies et mythes de souveraineté », *op. cit*, p. 118.
[95] Agnès Castiglione, *Une Démonologie magnifique : la figure de l'ange dans l'œuvre de Jean Giono*, thèse dirigée par Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2000, p. 43.
[96] *Ibid.*, p. 44.

spectateur privilégié d'un ordre général de l'univers : tout le monde en effet ne peut pas gravir des volcans, et tous les personnages inventés par Giono n'ont pas à leur portée les toits de Manosque ou les abords du *bongalove* dont disposent Angelo ou Saucisse afin de s'extraire du quotidien. Alors, faute de pouvoir assister à la révélation de l'organisation cosmique de l'univers, faute de pouvoir décrire la démesure et l'Apocalypse, l'homme se tient « *à distance respectueuse* » (III, 575) du monde : il tend à s'en démarquer autant que possible, à la fois pour se rassurer et pour tenter de ne pas perdre son humanité dans un *cosmos* qui le dépasse.

> « Nous avons trop l'habitude de nous voir sous notre forme antinaturelle. […] Nous ne savons plus que nous sommes des animaux libres. » (« Aux sources même de l'espérance », *L'Eau vive*, III, 203-204).

1.3. De la nature à l'homme

Les personnages de Giono éprouvent des difficultés à envisager le monde comme un tout harmonieux auquel ils pourraient prendre part. La nature est agitée au quotidien par des désordres qu'il est difficile d'occulter, et les hommes se perdent en interprétations et en peurs face à ce qu'ils ne comprennent pas. Dans les œuvres de fiction, les personnages que l'écrivain met en scène se contentent souvent de subir ces apparents désordres du monde, « désordres » que certains seulement – Melville par exemple, ou le père mis en scène par l'écrivain à plusieurs reprises – conçoivent correctement comme des détails d'un *cosmos* plus vaste : il est plus simple de ne percevoir aucun ordre et de s'effrayer que de chercher à appréhender convenablement un univers à la fois immobile et mouvant, qui tourne sur lui-même « avec la vitesse miraculeuse de la pointe de la toupie sur laquelle reposent les dieux » Pan ou Dionysos notamment (III, 474).

Comment alors réagir face à un univers qui semble instable ? Les tentatives ne manquent pas, et jalonnent l'œuvre de Giono, aussi bien dans les textes narratifs que dans les essais. Ainsi, certains personnages expérimentent une forme de fusion avec la nature, comme si cette assimilation pouvait permettre de combler les solutions de continuité entre l'homme et le monde. Mais l'univers reste essentiellement inhumain, et ne présente la plupart du temps qu'une « Grande Barrière »[97] infranchissable à ceux qui voudraient s'y fondre. D'autres individus, pour une large part issus dans une certaine mesure du monde réel observé par Giono essayiste ou chroniqueur, tentent alors de résoudre le problème posé par une nature apparemment désordonnée en essayant de la modeler à l'image qu'ils se font de l'ordre, autrement dit en intégrant les modernisations techniques du XX^e^ siècle industriel à leur environnement : tout se passe comme si ces hommes ordinaires cherchaient perpétuellement à bâtir une « voûte » (III, 467) rassurante contre les « menaces éternelles » (III, 467), en luttant avec la

[97] « La Grande Barrière » est le titre d'un texte recueilli dans *Solitude de la Pitié*, I, 521-523.

certitude de la défaite contre un univers qui leur apparaît aussi désordonné qu'incompréhensible.

1.3.1. Assimilations

Pour ne pas succomber à la terreur panique qui le saisit lorsqu'il est confronté aux dérèglements naturels, l'homme gionien a parfois tendance à chercher un contact plus immédiat avec la nature. Il s'agit non pas ici de nier l'existence de ce que l'on peut considérer comme les désordres apparents du monde, mais de s'approcher suffisamment du monde pour en faire partie, comme si la fusion entre l'univers de la *phusis* et l'être humain avait la capacité d'occulter l'impression de désordre. L'homme tente dans ce cas de faire partie intégrante de la nature pour fuir l'inquiétante étrangeté à laquelle il pense avoir affaire en restant entièrement humain.

Cette recherche d'une assimilation se manifeste essentiellement dans les premières œuvres de Giono, jusqu'au début des *Chroniques*, dans un mouvement d'optimisme parfois forcé – Giono n'est pas dupe de la réalité – qui a pour une large part contribué à la vision que les lecteurs et les critiques ont construite d'un auteur prônant la nature au détriment de la culture. Michel Gramain, qui étudie la réception de l'œuvre de Giono, note ce phénomène particulièrement tangible lors de la publication de *Que ma joie demeure* : la critique de 1935 persiste, quelle que soit son appartenance politique, à percevoir Giono comme un « écrivain régionaliste, attaché à dépeindre la Provence »[98], un poète dont on peut « louer le lyrisme »[99], mais dont « le contenu idéologique du roman n'est [guère] pris au sérieux. »[100]. Giono met effectivement en avant dans ces textes d'avant-guerre une vision du monde dans laquelle les personnages semblent désirer un retour vers une forme d'Âge d'Or où l'homme fusionnerait avec la nature à tel point que les questions d'ordre et de désordre ne se poseraient plus, dans un univers qui constituerait « un repère irremplaçable, une mesure à quoi rapporter tout le reste », ainsi que l'explique Henri Godard dans *D'un Giono l'autre*[101].

---

[98] Michel Gramain, « La réception de *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 18.
[99] *Ibid.*, p. 26.
[100] *Ibid.*, p. 29.
[101] Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, *op. cit.*, p. 14.

Giono attribue ce rôle notamment aux bergers que les personnages rencontrent au fur et à mesure de leur aventure. Dans *Naissance de l'Odyssée* déjà, dont la rédaction précède de quelques années celle de la *Trilogie de Pan*¸ Ulysse fuit la nuit et un « coin de bois hanté de divins monstres » (I, 41) qui l'égarent pour se réfugier auprès de jeunes bergers :

> « Deux jeunes pasteurs nus tendaient leurs tuniques ruisselantes de rosée à une flambée de branches de cèdre. Ils riaient, se lutinaient à coups de pied, se giflaient les fesses, sautaient autour du feu comme deux balles. Le troupeau couché dans le thym semblait un nuage d'été. » (I, 41)

L'image est ici très conventionnelle des bergers qui font partie intégrante de la nature, en toute innocence, et qui se moquent des désordres apparents du monde : Ulysse à leur contact « s'enivr[e] de naïveté humaine et de blancheur » (I, 41) et peut grâce à eux évoquer avec une certaine tranquillité sa nuit dans la colline. Tout se passe comme si, dans ce bref épisode, les bergers avaient réconcilié le marin terrorisé et expatrié avec le monde terrestre qu'il doit parcourir pour atteindre son but.

Ce mécanisme propre à la fréquentation des bergers est souvent vanté par Giono, tant dans ses textes narratifs que dans ses essais, et pas seulement durant la période du Contadour. Dans *Le Serpent d'étoiles* notamment, le berger est considéré comme un être humain un peu particulier, qui communique avec l'essence de la nature au point d'être « ivre de la triple force du ciel, de la terre et de la vérité » (VII, 73), tout en permettant aux hommes de ne plus s'inquiéter des désordres naturels effrayants : sans renier sa nature humaine, il est à l'écoute d'un monde dont il perçoit la réalité au-delà des apparences. En fait, le pasteur gionien, et plus particulièrement le « baïle » est un initiateur, dans le sens où, selon Mircea Eliade,

> « Philosophiquement parlant, l'initiation équivaut à une mutation du régime existentiel. A la fin de ses épreuves, le néophyte jouit d'une autre existence qu'avant l'initiation : il est devenu un *autre*. »[102]

Le berger, qui vit au milieu de la nature sans ignorer la société, apparaît comme un catalyseur efficace de cette « mutation du régime existentiel ». Il est donc logiquement choisi par le père de Jean le Bleu pour accompagner son fils vers de nouvelles

[102] Mircea Eliade, *Naissances mystiques*, Paris, Gallimard, « Les essais », XCII, 1959, p. 19, cité par Christian Morzewski, *La Lampe et la Plaie, le mythe du guérisseur dans* Jean le Bleu *de Giono*, Presses Universitaires du Septentrion, « Textes et perspectives », 1995, p. 11.

connaissances, loin des approximations de la ville dans laquelle le petit garçon grandit entre la blanchisseuse et le cordonnier. Grâce à lui, la « fureur d'exister éternellement qui avait donné odeur aux brebis et faisait battre les béliers [dévore] aussi » Jean le Bleu à la fin de son apprentissage (II, 124) ; et Tringlot, dans *L'Iris de Suse*, se réfugie dans sa fuite auprès de bergers qui lui posent des questions et lui apportent quelques réponses – c'est en partie grâce à eux que le fugitif, petit à petit, découvre son nouveau but, l'Absente qui le comble.

Les bergers, en effet, vivent en autarcie, et ne dépendent que de la nature, ce qui ne les empêche pas d'accueillir généreusement les voyageurs, qu'ils nourrissent alors de leur propre production. Ils se déplacent en fonction des étapes de la transhumance ou des pâtures fraîches, et non en fonction d'une quelconque loi sociale. Enfin, ils vivent perpétuellement à proximité des animaux, dont le mode de communication est différent de celui des hommes, et au sein de la nature, qu'ils doivent apprendre à connaître pour y faire paître leurs troupeaux. Hommes « de la communication et du partage » ainsi que les décrit Jean-François Durand, ils « unissent le ciel et la terre » par leurs actes et leurs paroles[103]. Une forme de fusion s'opère alors entre ces hommes particuliers et le monde, fusion dont ils rendent compte par la musique des harpes qui « font le bruit de la terre », des « timpons » qui reproduisent « le bruit des hommes » et des « gargoulettes » qui font entendre « le bruit des bêtes » (VII, 115) : le drame que les bergers du *Serpent d'étoiles* jouent sur le plateau de Malefougasse les rend aptes à dépasser le conflit ordre-désordre qui provoque souvent le désarroi des autres personnages.

Toutefois, les bergers restent des hommes et, même s'ils vivent au milieu de la nature au point d'en constituer dans une certaine mesure la voix autorisée, certains d'entre eux peuvent être considérés comme « dénaturés »[104] : c'est le cas notamment d'Alexandre dans *L'Iris de Suse*. Le compagnon de Louiset, en effet, se situe entre le monde des sédentaires et celui des bergers. « Il n'est pas heureux » (VI, 376) et refuse de « rester là peinard et tourner son ventre au soleil » (VI, 376) ; certes, après l'épisode de Mons, « il se leva et il alla pisser, comme un homme » (VI, 379). Mais son

[103] 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. 100.

[104] Dans *Un roi sans divertissement*, ce terme employé par Frédéric II sert à qualifier M. V., qui refuse d'obéir aux lois de la nature humaine (III, 470). Mais ce qualificatif peut tout aussi bien désigner n'importe quel individu qui ne se plie pas aux exigences de sa condition.

comportement mystérieux révèle la difficulté de son métier ; d'ailleurs, l'un des deux « moussaillons » engagés par Louiset succombe aux pièges de la vie du gardien de moutons, parce qu'il ne se connaissait pas de vices (VI, 395-396). Or l'existence du berger est soumise à la terreur de la rencontre entre l'homme et l'univers : « si tu es seul et planté (c'est notre cas) il n'y a plus de loi ; alors on part en bombe » (VI, 396) ainsi que Louiset l'explique à Tringlot, avant d'ajouter que « c'est une chose qui arrive, mais seulement quand on est dans les hauteurs, rien que dans les hauteurs » (VI, 420). Autrement dit, le berger ne peut rassurer ceux qu'il croise sur sa route qu'à la condition d'avoir dépassé la peur panique liée à son état :

> « ce qui est difficile c'est de s'occuper de soi-même. Attention, les animaux ne sont jamais fous, mais les hommes, c'est une autre affaire. » (VI, 393)

Les bergers n'échappent pas au sort commun et certains d'entre eux succombent à l'ennui qui menace l'humanité ; ils introduisent alors le désordre de la folie dans leur vie trop solitaire. C'est pourquoi, chez Giono, la fusion entre les bergers et le monde se situe prioritairement sur le plan de la proximité, et non au niveau d'une assimilation totale : faire corps avec le monde permettrait de mieux comprendre les bêtes et de saisir les jeux de la *phusis* et du *cosmos*, mais le risque en serait immense, conduisant à trouver « n'importe quoi ; plus c'est dégueulasse, plus ils le trouveront charmant » (VI, 395) – et la silhouette de M. V. se fait plus dense au fur et à mesure de l'évocation. C'est pourquoi la plupart des bergers de l'œuvre, mais aussi les paysans et les artisans dont Giono vante les mérites dans *Les Vraies Richesses* ou dans *L'Eau vive* sont surtout des individus qui ont appris à ne pas poser de questions inutiles au monde, à l'accepter sans s'interroger sur sa dimension d'ordre ou de désordre et à « éteindre » (VI, 395) très vite toute fusion trop passionnée. Pour cela, ils ne renient pas leur humanité, mais affinent leurs sens en reniant au contraire ce qui serait *trop humain*. L'homme reste avant tout en effet un être naturel selon Giono : le berger, le paysan et l'artisan montrent dans « L'Eau vive » ce que doit être

> « la vie normale, la vie pour laquelle, lui et nous, sommes nés. Une sombre force monte de la terre, les emplit et les instruit. Le poids du ciel est là sur leurs épaules avec son équilibre. La pluie, le vent, l'orage chantent à leurs oreilles les enseignements sacrés. » (III, 102)

L'ordre du monde est un ordre *cosmique* qui apparaît comme celui de la connaissance

de l'univers, où le « poids du ciel » enseigne à celui qui sait l'écouter ; les désordres, s'ils existent, apparaissent alors dérisoires, puisque « tout l'enseigne, lui parle, le dirige, le fait ! le fait homme » (III, 102). Le berger vit au sein de la nature, mais le paysan ou l'artisan ne sont pas très différents de lui : le paysan profite des richesses que lui octroie la terre, lorsqu'il la traite avec amour et respect – les sillons bien droits tracés par Jourdan au début de *Que ma joie demeure* en sont un des nombreux exemples – ; l'artisan, de son côté, utilise les produits que le monde lui propose, et apprend à les connaître avant de les transformer – le potier sent les mille possibilités de l'argile, le vrai boucher sait tout des animaux.

Dans certains cas, la proximité entre l'homme et le monde va toutefois jusqu'à l'assimilation de l'humain par le naturel. Ainsi, certains personnages acquièrent des caractéristiques animales particulières. Panturle s'en approche, lorsqu'il « patouille » dans les entrailles du renard jusqu'à ressentir la volupté de cette vie à laquelle il se mêle intimement, dans le sang et la chaleur de ce qui peut apparaître comme une volonté inconsciente de nouvelle naissance. De façon tout aussi temporaire, l'assimilation opère pour Frédéric II. Lancé à la poursuite de Monsieur V. dans la première partie d'*Un roi sans divertissement*, il constate soudain qu'il est « devenu renard » (III, 494). Si le propriétaire de la scierie se métamorphose, c'est essentiellement parce que seul un animal peut venir à bout des immensités couvertes de neige et du désordre qu'y occasionne l'homme « *dénaturé* » (III, 470). L'homme, incapable de s'imposer dans la « géographie d'un nouveau monde » (III, 492), autrement dit des montagnes couvertes de neige et de brouillards, doit adopter une « vision des choses […] ordonnée autour de nouvelles nécessités » (III, 495). L'humanité est en effet impuissante à appréhender l'ordre d'un paysage naturel transformé par l'hiver et le nouveau « système de référence dans lequel […] les couteaux d'obsidienne s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis » (III, 481) : les personnages sont alors contraints d'approcher cette apparence de *chaos* en acceptant de devenir animaux, pour tenter de faire corps avec un ordre que leur humanité leur interdit d'habitude de rejoindre.

Cette assimilation entre les personnages et des animaux semble assez simple : l'homme abandonne certaines caractéristiques d'ordre culturel et retrouve des instincts

naturels. Toutefois chez Giono la métamorphose ne se limite pas au rapprochement entre les humains et les animaux ; elle peut aussi se manifester sous la forme d'une identification entre le personnage et un élément naturel. Ainsi, pour mieux appréhender l'ordre de la nature, Antonio dans *Le Chant du monde* nage tous les jours dans le fleuve afin de faire corps avec lui. Il commence par chercher la limite de l'asphyxie, « sa limite » (II, 204), puis il peut prendre « appui sur la force longue du courant » (II, 204) qui lui donne la connaissance du monde, le rendant capable de connaître l'existence de la pluie en montagne par exemple. Cette double expérience, de la quasi-noyade et de la respiration accompagnée par le mouvement de l'eau permet à l'homme-fleuve de saisir la réalité du monde, de se dégager des impressions fausses d'une vision humaine par essence myope. Le cri que pousse Antonio au sortir de sa nage (II, 205) manifeste par conséquent la victoire de l'homme qui a *compris* l'ordre du monde et peut s'en enrichir.

La fusion de l'homme avec la nature est même totale dans certains textes. La préface aux *Vraies Richesses* la magnifie, montrant l'essayiste heureux lorsqu'il est

> « mêlé au magma panique […] mélangé d'arbres, de bêtes et d'éléments ; et les arbres, les bêtes et les éléments qui m'entourent sont faits de moi-même autant que d'eux-mêmes. » (VII, 151)

Ce que Giono nomme ici « l'apprentissage panique » (VII, 150) ou « l'expérience dionysiaque » (VII, 155), par une sorte d'entremêlement des caractéristiques de la nature vivante, permet à l'auteur des *Vraies Richesses* d'atteindre la plénitude que recherchent les personnages de *Que ma joie demeure*, une « joie » envisagée comme le résultat de l'assimilation entre l'homme et le monde. Cet état est toutefois difficile à atteindre, et exige que l'homme soit en quelque sorte inconscient de ce qui lui arrive. Le « Schéma du dernier chapitre (non écrit) de *Que ma joie demeure* » qui sert d'appendice à la préface des *Vraies Richesses* montre ainsi Bobi enfin capable de s'« élargi[r] aux dimensions de l'univers » (VII, 160) : son cadavre nourrit la nature et petit à petit s'*intègre* au monde – l'assimilation est ici une forme de digestion. Bobi « s'ouvre » (VII, 159) et accède naturellement à l'ordre du monde qu'il a recherché vainement sur le plateau Grémone avant d'être frappé par la foudre.

Si la fusion totale entre l'homme et le monde apparaît si simple après la mort, c'est que l'homme ne peut plus résister par son humanité à la réalité du *cosmos* : peu importe la question de l'ordre global et du désordre apparent lorsque l'individu *devient* le

monde. L'expérience d'identification totale n'est possible qu'en cette circonstance exceptionnelle, mais Giono montre dans ses œuvres qu'on peut parfois l'approcher, comme il tente de le montrer aux Parisiens qui font l'objet de la première partie des *Vraies Richesses* par exemple et auxquels il fait le « reproche d'aveuglement » (VII, 174). Dans « Vie de Mlle Amandine » par exemple, le narrateur s'enfonce dans la nature au point d'être

> « nettoyé de tout souvenir humain. […] J'étais obligé de me mêler dans les grands sentiments du granit, dans la psychologie des montagnes, […] dans le grommellement de toutes les bêtes autour de moi […] » (III, 139-140).

S'il finit par revenir chez Mlle Amandine, le narrateur a le temps au cours de cette expérience *essentielle* de faire corps avec le monde, et de le comprendre hors des normes humaines. En définitive, pour Giono, lorsque l'homme veut comprendre réellement le monde, il lui faut abandonner ce qui justement fait de lui un homme : l'intellect ne peut l'aider à appréhender un ordre par définition inhumain, et que l'humanité fait percevoir comme désordonné.

Par ailleurs, si l'homme tente de s'approcher de la nature au point d'envisager de fusionner avec elle en perdant son humanité, il lui faut aussi constater que le monde lui-même l'imprègne et peut-être fausse son jugement, surtout si l'on considère que tout fait sens dans l'univers et que rien n'y est indépendant d'un environnement particulier :

> « Au fond, nous n'existons que parce que des nuées (des granits, des porphyres, des quartz à l'état gazeux) se sont solidifiées en une île ronde dans le ciel. » (VIII, 743)

De nombreux textes de Giono en effet traduisent de façon personnelle une sorte de théorie des climats, telle qu'elle a pu être illustrée par Montesquieu qui examine dans *De l'Esprit des lois* en quoi « le caractère de l'esprit et les passions du cœur [sont] extrêmement différents dans les divers climats »[105]. Dans l'*Essai sur le caractère des personnages,* Giono considère en effet que

> « Les lois naturelles qui déterminent la forme, la couleur, le tempérament d'une région déterminent le tempérament de ses habitants. […] Les vastes horizons donnent une âme ; les vallées profondes, les vallons étroits en donnent une autre. » (VIII, 707)

[105] Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, in *Œuvres complètes*, Seuil, « L'Intégrale », 1964, p. 613.

Selon l'écrivain, le cadre naturel dans lequel ils évoluent imprègne les hommes jusqu'à leur donner un « tempérament », un *caractère* particulier. L'*incipit* de « Monologue » dans *Faust au village* insiste sur ce phénomène, puisque le locuteur y précise dès le début : « Nous habitons un pays qui, autour de nous, *joue un grand rôle* » (V, 181). Les italiques employées par Giono marquent l'importance de l'action du monde sur les êtres humains, comme un décor de théâtre qui permettrait aux acteurs de mieux assimiler leur *persona*.

Les personnages manquent par conséquent souvent de recul pour comprendre leur environnement, et finissent même parfois par confondre la réalité de leur tempérament et la projection issue de la nature qui les englobe : ce qui leur apparaît comme un ordre du monde est alors plutôt à considérer comme l'adéquation entre leur sentiment et le paysage. Par conséquent, ainsi que Giono le formule dans « Le bonheur est ailleurs »,

> « On peut faire le portrait d'un caractère en faisant le portrait d'un paysage. Il n'y a pas de barrière entre les passions, les couleurs et les formes »[106]

Le paysage et le personnage se confondent, au point même que l'observateur ne sait plus lequel a précédé l'autre. Plus encore, l'homme peut avoir l'impression mentionnée dans *Le Déserteur* que les

> « éléments, même déchaînés, ont ceci de particulier qu'ils semblent (et qu'en fait ils sont) faits pour l'homme, quel qu'il soit : ils le terrifient […] mais précisément, cette terreur et ce froid n'existent que par rapport à l'être humain qui les subit » (VI, 209)

La « terreur » qui s'empare des personnages n'est alors qu'une forme de projection réciproque de l'humain sur le naturel et du naturel sur l'humain. À l'inverse, le désordre n'est que l'impression provoquée par une absence de *phase* (au sens physique, électrique) entre ce que les hommes perçoivent du lieu et la part de leur propre esprit qui n'a pas entièrement fusionné avec la nature. De même la sensation d'ordre ou de désordre apparaît subjective : lorsque les personnages mis en texte par Giono se trouvent seuls, ou entourés de silence parce qu'ils se trouvent dans des lieux isolés (le Haut Pays dont la description figure au début d'*Ennemonde et autres caractères*, ou le plateau de *Regain* par exemple), le monde imprègne l'homme de sa force naturelle, incommensurable.

---

[106] « Le bonheur est ailleurs », *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, « folio », 1988, p. 198.

Dans cette perspective, la nature semble en quelque sorte modeler l'esprit humain selon un processus qui fascine Giono – l'écrivain en fait ainsi le support de son analyse de l'affaire Dominici dans l'*Essai sur le caractère des personnages* qu'il publie à la suite du procès auquel il a assisté. Ce que l'auteur, à la fois essayiste et romancier, constate, c'est que les lieux révèlent les hommes à eux-mêmes, leur font prendre conscience de la vérité de leur être, notamment grâce aux « silences de Haute-Provence. Là, on n'est jamais distrait de soi-même. » (VIII, 711) La nature fait affleurer l'essence des hommes *dans un lieu donné*. En effet, les caractères ainsi dépeints sont selon Giono directement provoqués par l'environnement : les « sentiments ont leur climat, hors desquels ce sont des monstres », comme l'explique le narrateur de « Pierre B. » dans *Cœurs, passions, caractères* (VI, 537). « Voilà les gens de ces endroits-là nourris d'une drôle de façon » ajoute celui de *Caractères* (VI, 591) : le lieu révèle le tempérament des habitants, mais il l'exacerbe aussi, comme Mireille Sacotte le rappelle dans la notice consacrée aux *Notes sur l'affaire Dominici* dans la « Bibliothèque de la Pléiade » :

> « Le projet de Giono consiste à montrer comment des lieux tellement inhospitaliers ont conditionné le caractère d'une humanité assez tenace et assez primitive elle-même pour venir s'y établir, y demeurer et peut-être s'y plaire. » (VIII, 1412)

Tout se passe en fait comme si la nature ne se contentait pas de montrer aux hommes leur condition, mais l'exaspérait jusqu'à son paroxysme : les lieux extrêmes créent le monstre. Autrement dit, lorsque l'homme ne cherche pas – comme les bergers, les paysans, les artisans ou certains personnages hors du commun – à s'imprégner de nature pour en déceler l'ordre comme le désordre, c'est la nature elle-même qui se charge de modeler l'homme à son image. Henri Godard, dans *D'un Giono l'autre*, résume ce processus en expliquant que pour Giono, il s'agit de

> « penser le personnage comme l'équivalent, ou la métaphore, du paysage, ou mieux encore, personnage et paysage comme la métaphore l'un de l'autre. »[107]

La réciprocité apparaît en effet régulièrement dans les textes descriptifs qui tentent de cerner un *caractère*. Toutefois, le risque qui accompagne le phénomène apparaît lui aussi évident : lorsque l'*esprit des lieux* se manifeste, l'homme perd encore plus

[107] Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, *op. cit*, p. 162.

facilement son humanité que quand il cherche volontairement l'assimilation. La nature démesurée dépasse la stature humaine, et lui confère une monstruosité particulière. Les personnages ne sont plus alors que des réceptacles du monde, dont ils reproduisent l'ordre incompréhensible ou le désordre terrifiant par des gestes humains – sous le lourd manteau de neige et de nuages, les habitants du petit village d'*Un roi sans divertissement* paraissent ainsi affublés de

> « barbes postiches faites de l'obscurité des pièces desquelles ils émergent […] Ils ont tous l'air de prêtres d'une sorte de serpent à plumes » (III, 459)

La cruauté inhumaine de la nature devient chez les hommes une parure « postiche » dont ils ne peuvent se défaire et qui permet au lecteur de mieux comprendre la suite des événements, la succession des meurtres et attaques. Pourtant il ne s'agit pas là à proprement parler de désordre : les personnages reflètent le monde, ni plus ni moins, tant qu'ils n'agissent pas. Ce n'est que lorsqu'ils se lancent dans l'action qu'ils se rapprochent du meurtrier qui sème le désordre ou du justicier qui doit ramener l'ordre.

La théorie des climats gionienne a donc pour effet de montrer à quel point le monde naturel peut s'avérer déstabilisant pour celui qui s'y confronte : l'influence de la nature enseigne aux personnages que leur essence leur échappe, au-delà du bien et du mal, au-delà du *chaos* ou du *cosmos*. Finalement, l'assimilation entre l'homme et la nature, chez Giono, s'apparente non pas à une fusion mais à une aliénation. Au lieu de se trouver face à lui-même dans une harmonie retrouvée (ce qui n'est possible que dans la mort, nous l'avons vu au sujet de Bobi), le personnage qui affronte le monde comprend que son humanité même lui échappe tant que l'univers ne la lui révèle pas. L'ordre recherché semble continuer de s'éloigner indéfiniment, tandis que le désordre de l'émiettement personnel prend de plus en plus de place : le personnage ne peut plus se considérer comme un homme à part entière, puisqu'il est une partie de la nature qui se projette en lui, et qu'il est aussi définitivement incapable de se fondre dans cette nature tant qu'il lui reste une part d'humanité.

Alors, au lieu de chercher par tous les moyens une assimilation impossible, au lieu d'accepter de refléter une nature dont les climats le dirigent, le personnage gionien doit commencer à mesurer la distance entre l'homme et l'univers, en espérant trouver *sa*

place au sein de la nature.

1.3.2. Rejets : la « Grande Barrière »[108]

Les actions qui lient l'homme à la nature ne sont pas réciproques : lorsque la nature, sujet, imprègne l'homme, objet, ce dernier ne peut que subir l'esprit du lieu dans lequel il se trouve. Lorsqu'à l'inverse l'homme, sujet, cherche à se fondre dans la nature, objet, celle-ci résiste à une ingérence qui ôte son humanité aux individus. Ce constat d'incommunicabilité et d'imperméabilité peut s'expliquer en ayant recours aux notions d'ordre et de désordre. Dans cette perspective, l'homme qui tente de faire partie intégrante de la nature dans les œuvres de Giono vise à *comprendre* le monde, à en classer les différents éléments en fonction d'un ordre global dont il fait l'hypothèse. Or, nous l'avons vu, l'univers naturel n'a que faire des classements ou des classifications : il se contente d'être un *cosmos* et d'évoluer en fonction des immuables lois de la physique, ou plutôt de la *phusis*. La dichotomie entre ordre et désordre apparaît par conséquent relativement impertinente lorsqu'il s'agit d'appréhender la nature, et l'inadéquation entre la vérité de la nature et les tentatives des hommes se manifeste par ce que les personnages gioniens ressentent comme des phénomènes de rejet, et qui sont en réalité surtout des formes d'indifférence.

Les narrateurs et les personnages mis en textes par Giono en prennent peu à peu conscience. Petit à petit en effet se met en place l'image d'une « grande barrière », infranchissable, qui sépare de manière radicale les hommes de la nature. Que cette « grande barrière » existe pour les citadins, c'est évident dans les textes de Giono : les habitants des villes ne savent plus marcher, ne voient rien au-delà de leurs hauts murs grisâtres. L'auteur des *Vraies Richesses* explique le phénomène en les décrivant comme « extérieurement déformés par le contact avec la cruelle matière de leur habitat » (VII, 165) : les Parisiens ont tragiquement perdu le contact avec la réalité, et ce constat est valable selon Giono pour tous ceux ont adopté un mode de vie urbain. Mais, ce qui peut sembler plus surprenant dans un monde dont nous venons de dire qu'il s'ouvrait aux perceptions des bergers, des paysans ou des artisans, c'est que la « grande barrière »

[108] « La Grande Barrière » est le titre d'un texte recueilli dans *Solitude de la Pitié*, I, 521-523.

se dresse aussi entre l'homme qui connaît la nature (ou croit la connaître) et la nature elle-même. Cette découverte fait le titre et l'objet de « La Grande Barrière », un texte recueilli dans *Solitude de la Pitié*. Le narrateur, qui se présente comme un homme proche de l'univers naturel, habitué à « faire les gestes qu'il [faut] » (I, 521), n'est pas capable de rassurer la hase à l'agonie qu'il vient de délivrer de ses prédateurs naturels. Au contraire, le regard de celle-ci reflète l'absolue distance qui existe entre l'homme et la bête :

> « J'étais l'homme et j'avais tué tout espoir. La bête mourait de peur sous ma pitié incomprise ; ma main qui caressait était plus cruelle que le bec du freux. Une grande barrière nous séparait. » (I, 523)

La solution de continuité qui sépare le narrateur de l'animal n'est pas seulement faite d'incommunicabilité : elle matérialise la double étrangeté de l'un pour l'autre, l'impossibilité de voir se rejoindre dans l'« apaisement » la pitié de l'un et la peur de l'autre.

En fait, hors des rapprochements sporadiques que constituent la fusion de l'homme avec la nature et l'esprit du lieu qui imprègne des individus, il apparaît que le monde mène une vie étrangère à celle des hommes. Les personnages gioniens ne sont pas tous des bergers ou des individus prêts à connaître toutes les composantes du *Poids du ciel*. Pourtant Giono explique dans plusieurs textes que l'être humain ne peut se passer de son environnement naturel : on « ne peut pas isoler l'homme. Il n'est pas isolé » répète-t-il par exemple dans « Le chant du monde » de *Solitude de la Pitié* (I, 538), et cette opinion est si souvent martelée dans l'œuvre, d'une manière ou d'une autre, que le lecteur a tendance parfois à généraliser le propos, comme si Giono n'était qu'un chantre de la fusion édénique entre l'homme et son environnement. C'est pourquoi certains personnages cherchent à retrouver ce lien perdu entre l'homme et la nature : dans *Triomphe de la Vie* par exemple, le vieux père Didier qui parle avec le fils du Gaubert de *Regain* explique que dans ses champs, la terre « est pleine de pierres rondes. Ce ne sont pas précisément des pierres ; […] c'est la méchanceté de la terre » (VII, 786). Pour contourner cette « méchanceté », il suffirait selon lui de fabriquer une charrue spécifique dans « une forge bien personnelle », un « outil qui ne peut nous servir qu'à nous » (VII, 787). Et il ajoute que « si on faisait les choses naturellement, tu verrais ce qu'on finirait par faire avec la nature » (VII, 787) ; ainsi l'homme est décrit comme

dépendant d'un environnement dont il lui faut rencontrer les spécificités, et la « grande barrière » ne relève alors que de la méconnaissance du monde naturel, que celui qui « se passionne à ça pour le plaisir de la passion » (VII, 787) peut aisément surmonter.

Les textes rassemblés dans *L'Eau vive* rendent compte de cette capacité de certains hommes à passer par-dessus une « grande barrière » dont ils ne semblent jamais souffrir. Ainsi le « Complément à l'Eau vive » présente « l'homme de la terre », dont le narrateur décrit la vie liée à la nature : il « cultive les arbres, fauche les blés, arrose la terre » (III, 102). Autrement dit il « vit sa vie normale, la vie pour laquelle, lui et nous, sommes nés » (III, 102) : ces individus ne se préoccupent d'aucune frontière entre l'homme et le monde, puisqu'il leur suffit d'approcher l'univers et de l'écouter. Alors « tout l'enseigne, lui parle, le dirige, le fait ! le fait homme » (III, 102). L'humanité n'est donc pas ce qui se dresse contre le « poids du ciel », mais ce qui s'y soumet de façon absolue et sans contrepartie – l'homme vrai est issu de la nature, tandis qu'aucune nature vraie ne peut être modelée par l'homme.

De même, certains personnages décrits par Giono semblent fusionner avec la voix du monde, dont ils se font les réceptacles et les médiateurs. C'est le cas par exemple de la mère et de la fille qui accueillent le narrateur au début du *Serpent d'étoiles*. Mme Escoffier « connaît les pays de derrière l'air » (VII, 77) qui se confondent ici avec un au-delà de la « grande barrière » : le repas qu'elle propose permet aux convives de mâcher la nuit « avec la salade » (VII, 73) et d'être « à la fin, ivre de la triple force du ciel, de la terre et de la vérité » (VII, 73). Grâce à son intervention, il n'y a plus de frontière entre l'homme et la nature, et l'ordre *cosmique* s'empare des êtres humains qui s'y soumettent volontiers, prêts à entendre les récits de la « racine d'arbre » (VII, 75) vivante et dotée de volonté. À ce titre, la fille d'Escoffier montre une voie plus absolue ; « comme tirée d'un autre monde » (VII, 71) elle est dépeinte sous les traits d'une « sorcière aux yeux de gentiane » (VII, 72), et abandonne avec ses vêtements toute appartenance à une société policée pour retrouver l'ordre naturel de la nuit et de la nudité. Zulma dans *Que ma joie demeure* ressemble à ce personnage, et Giono l'utilise pour s'interroger sur les liens mystérieux qui unissent certains êtres humains à la nature : la « grande barrière » semble ne pas exister pour Zulma qui, comme la fille d'Escoffier, appartient moins au monde des hommes qu'à une nature saturée de vie.

D'ailleurs, elle est considérée comme « simple » (II, 443) par ses proches, tandis que le cerf voit en elle la « femelle » (II, 495) et s'en approche sans crainte. En fait, Zulma abolit la « grande barrière » par le moyen de négations à partir desquelles Giono la confronte à l'animal : elle « ne riait pas », « n'avait pas l'air surprise », « ne bougeait pas », « n'appelait pas » (II, 495). Autrement dit, la jeune fille adopte un comportement qui n'est pas immédiatement humain, et l'animal sauvage voit « un cerf dans ses yeux » (II, 495). Le moment de communion passe toutefois rapidement, puisque Zulma agit soudain comme un être humain : elle parle, et même se nomme, « Zulma ! » (II, 495). L'humanité reprend ses droits, et la « grande barrière » se dresse de nouveau entre les hommes et les animaux : le cerf « bondit » et « s'enfuit en galopant » (II, 495) face à cette intrusion de l'humain dans le naturel. C'est pourquoi, même si quelques personnages gioniens réussissent parfois à transcender le phénomène de la « grande barrière », la frontière entre les deux univers peut être envisagée par d'autres, comme le narrateur de *Solitude de la pitié* par exemple, comme une sorte de trahison de la part de la nature à l'égard des hommes, un désordre asséné par un monde qui refuse de donner des réponses ordonnées à leurs questionnements aveugles sur l'organisation du *cosmos*.

Plus qu'une trahison toutefois, terme subjectif s'il en est, Giono met en évidence dans certains textes l'indifférence de la nature à l'égard des éléments qui la composent. Saint-Jean par exemple, réfléchissant au cataclysme qui touche le pays de *Batailles dans la montagne*, s'interroge :

> « On n'était donc vraiment rien sur terre ? La volonté n'avait vraiment pas de chance. Le monde semblait avoir des répondances avec tout sauf avec les hommes. » (II, 946)

En fait, ces « répondances » auxquelles il songe représentent plutôt des échos de phénomènes qui rejaillissent sans volonté particulière de la part du monde les uns sur les autres : si l'inondation entraîne la débâcle humaine ce n'est pas parce qu'elle fait corps avec le glacier de la Treille par exemple – les événements se produisent de façon presque simultanée, mais sans dessein particulier. L'homme n'est pas relégué à l'insignifiance par un monde qui souhaite l'écraser, il *est* insignifiant face à la « grande force » (II, 789) qui s'exerce dans les montagnes et les vallées. C'est ce qui explique pourquoi les hommes ne sont pas de taille face à la nature incompréhensible. Dans le chapitre « Le Vin qu'ils ont bu à l'aube » de *Batailles dans la montagne*, ceux qui

soudain aperçoivent le monde gelé, « visible dans une netteté extraordinaire » (II, 1025) doivent d'ailleurs se rendre à l'évidence :

> « Maintenant ce jour lavé par la violence du froid ne permettait plus de retraite. […] Le monde paisiblement cruel vivait avec indifférence. Il fallait maintenant comprendre l'insupportable mystère de la pureté. » (II, 1029).

L'« indifférence » de la nature, cette « grande barrière » qu'elle dresse face aux ingérences des hommes, est en réalité *paisible*, ou plutôt *neutre*. Elle ne représente de « mystère » que pour les êtres humains qui s'interrogent de manière récurrente. D'ailleurs, Giono avait dans une première version de son texte choisi de terminer son paragraphe par « Il fallait de nouveau tout comprendre dans l'insupportable mystère de la forêt »[109] : la réitération sans fin de la tentative humaine en montre l'aporie. Il est donc possible de considérer, en quelque sorte, que c'est l'homme lui-même qui crée chez Giono l'obstacle entre l'humanité et le monde : tant qu'on ne cherche pas à « comprendre l'insupportable mystère », la nature donne aux hommes la part qui leur échoit, minuscule mais réelle, cette part que les bergers, les paysans ou les artisans, voire quelques errants (Amédée, Charles-Frédéric Brun, le compagnon de l'Artiste ou Tringlot par exemple, dans une certaine mesure) acceptent pour l'utiliser sans la passer à la question.

Au-delà des œuvres de fiction, Giono dans son *Journal* reconnaît que l'homme doit prendre conscience de la vie du monde qui n'a que faire de l'orgueil humain : il raconte par exemple comment il rejoint son bureau le soir et se rend compte que

> « Tout a l'air surpris. Petits craquements. Je suis entré dans une vie des choses qui se faisait sans moi. Comme la surprise des choses qui ne m'attendaient pas. » (VIII, 10)

La notion de « surprise » est ici essentielle : pour Giono, l'humanité n'a pas de rôle particulier à jouer dans la nature. Il ne s'agit pas d'aider le monde à la manière du narrateur de « La Grande Barrière » qui souhaite sauver la hase. Au contraire l'homme se doit de rester à sa place, observateur de certains phénomènes ou acteur parfois, sans *forcer* la nature : c'est à cette condition qu'il acquiert la possibilité de comprendre parfois ce qui l'entoure, de déceler aussi les éléments d'ordre ou de désordre qui dessinent l'univers.

---

[109] Notes et variantes de *Batailles dans la montagne*, II, 1471.

La prise de conscience et l'acceptation de la « grande barrière » justifient en définitive l'existence de cet obstacle entre l'homme et la nature. Si une frontière se dresse entre les personnages et le monde, c'est selon Giono parce que les êtres humains ne se situent pas sur le même plan que l'univers. Nous avons déjà remarqué que pour l'écrivain les mesures scientifiques peinent à rendre compte de l'immensité du cosmos [110]. De fait, cet échec apparaît comme la conséquence d'une différence d'échelle : la « grande barrière » n'est que la mise en mots d'une réalité, celle de deux mondes parfaitement étrangers l'un à l'autre – l'incommensurable *cosmos*, dont l'ordre est intangible, et l'univers des hommes qui, à force de tout ordonner à leur façon, ne décèlent plus la vérité de leur environnement. Giono rappelle cet insurmontable obstacle dans une chronique qu'il intitule « L'orgueil », en été 1963 :

> « L'homme est minuscule. […] Le roseau pensant, c'est encore trop ; minuscule est le mot qui convient. […] Rien de plus naturel que les distances cosmiques, par exemple ; pour en avoir […] une simple représentation graphique, on est obligé d'aligner des centaines de zéros après l'unité. C'est que la notion de mesure, ou plus exactement d'échelle humaine, ne convient pas. »[111]

L'homme ne peut que se heurter à la frontière qui existe entre son être insignifiant et la réalité de l'univers : ce qu'il considère comme du désordre – comment rendre compte de ce qu'on ne mesure pas ? – s'avère la matérialisation de son impuissance à décrire l'ordre cosmique. L'allusion faite par Giono au raisonnement que mène Pascal au sujet de l'homme « roseau pensant » justifie dans ce cadre le titre de la chronique : l'homme se fourvoie dans sa compréhension du monde en raison de son orgueil essentiel.

Ainsi, les personnages qui agissent dans les textes de Giono conçoivent leur place dans l'univers de manière erronée. En réalité, l'homme reflète la nature, mais ne peut y participer totalement, ne serait-ce que parce qu'il a l'habitude de chercher à tout ramener à sa propre échelle de connaissances. C'est notamment ce qui se produit avec les cataclysmes météorologiques, qui symbolisent une des formes de démesure de la nature évoquées dans « Les Héraclides » :

> « Vous ne pouvez rien ou pas grand-chose contre les forces cosmiques.

[110] *Cf.* le 1.2.3. du présent travail.
[111] « L'orgueil », *Les Terrasses de l'île d'Elbe, op. cit.,* p. 91.

> Certes vous envoyez des obus paragrêle dans les nuages […]. Mais c'est épisodique. Vienne un cyclone […] il ne vous reste plus qu'à […] courber le dos et à le subir. »[112]

La « grande barrière », par son existence même, empêche les hommes, fussent-ils des scientifiques ou des techniciens chevronnés capables de maîtriser des « obus paragrêle », de modifier l'ordre du monde par une ingérence inappropriée.

En outre, cette frontière entre l'homme et la nature ne cesse de se manifester dans les textes de Giono aux yeux des personnages qui examinent leur environnement : elle est symbolisée par les collines qui se dressent devant Ulysse ayant quitté son navire protecteur, par le paysage qui entoure et enferme les Bastides de *Colline*, par le plateau de *Regain* ou celui de *Que ma joie demeure*, pour n'évoquer que quelques œuvres d'avant-guerre. Les territoires plus ou moins hostiles, verticaux ou horizontaux, concrétisent une « grande barrière » toujours présente. Celle-ci n'offre guère de « joie » à ceux qui la rencontrent, et rappelle surtout à quel point la vie de la nature n'est pas assimilable à la vie de l'homme même si toutes deux se rattachent à la notion grecque de *phusis*. Les arbres par exemple sont définitivement inaccessibles, même si certains personnages s'en servent pour y dissimuler des cadavres dans *Un roi sans divertissement* pendant que d'autres, plus à l'écoute de l'ordre du monde, les transforment en lyre dans *Le Serpent d'étoiles*. Le plus souvent ces arbres

> « effraient comme Gengis Khan sur son cheval. On leur voit tout de suite des âmes sans commune mesure avec la nôtre, et sûrement en train de distiller des ivresses au sein desquelles nous courons le risque de périr dans l'indifférence la plus totale. »[113]

Ce que l'homme appelle la « grande barrière » n'est donc pas le fruit d'une volonté de la nature : il s'agit bien plutôt selon Giono d'une *indifférence* de l'univers à l'égard du « roseau pensant », l'indifférence d'un *cosmos* dont l'ordre général n'a que faire de la vie humaine.

Plus encore, il est possible de considérer que cette frontière est une création de l'homme, et non un obstacle mis en place par la nature pour tenir l'humain à l'écart de l'ordre du monde. La terre n'est que le « témoin éternel de la lutte des hommes »,

---

[112] « Les Héraclides », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 97.
[113] « Paris », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 78.

comme l'explique Giono à Jean Guéhenno dans une lettre du 25 octobre 1928[114], rien de plus : les hommes s'agitent, dés-ordonnent l'univers en le classant dans des catégories humaines artificielles (on peut penser aux narcisses qui s'opposent aux plantes habituellement cultivées sur le plateau Grémone : Bobi tente d'expliquer qu'il n'existe en réalité pas de culture inutile) et finalement inventent l'existence d'une « grande barrière » pour justifier leur inaptitude à considérer correctement l'ordre du monde.

Les considérations touchant à l'ordre ou au désordre doivent par conséquent être inversées : le désordre n'est pas matérialisé par une « grande barrière », qui n'est que la projection des fantasmes organisateurs des hommes sur la nature. Le désordre au contraire est une manifestation de l'orgueil humain qui pousse les personnages – ou les hommes observés dans les chroniques journalistiques et dans les essais – à imaginer qu'ils peuvent se rendre maîtres de la nature, qu'ils peuvent l'ordonner à leur guise. Dans *Que ma joie demeure*, Bobi paie de sa vie cette erreur : il a cru à tort qu'il pouvait agir comme un démiurge sur le plateau Grémone, et son échec lui apparaît comme une « grande barrière » issue de son imagination, un orage réel qui se démesure, dans lequel il s'engloutit et qui le rend au monde seulement lorsque sa conscience humaine est entièrement désintégrée. De fait, Bobi n'a pas compris la leçon que lui dispensaient le plateau, les animaux, les narcisses ou Orion-fleur-de-carotte, alors même qu'il les montrait en exemple aux habitants du hameau, une leçon que Giono rappelle dans « Les Héraclides » sous la forme d'une opposition : « Je ne veux pas dire que nous ne soyons rien ; je veux dire que nous ne sommes pas tout. »[115] Pour éviter de confondre l'ordre et le désordre du monde, il suffirait à l'homme d'accepter sa place comme le font déjà certains bergers par exemple, la place qu'occupe simplement un être vivant au sein de la nature, sans doute insignifiant au regard du Tout mais pourtant important à sa propre échelle.

Cependant l'homme reste orgueilleux, et en cela Giono ne déroge pas à la tradition des philosophes pessimistes quant à l'absence de perfectibilité immédiate de la condition humaine : ses personnages, et surtout ceux qui n'accèdent pas au rang de héros – habitants des villages ou des villes, souvent indifférenciés, parmi lesquels le

[114] Correspondance Jean Giono – Jean Guéhenno, 1928-1969, Paris, Seghers, « Missives », 1991, p. 32.
[115] « Les Héraclides », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 97.

personnage principal des récits apparaît comme un étranger[116] – sont prompts à accuser le monde du désordre dont ils sont eux-mêmes la cause. Ainsi, la « terreur de troupeaux de moutons » (III, 475) qui s'empare des hommes face au « poids du ciel » n'est que le signe d'une incompréhension qui place une « grande barrière » là où ne se trouve qu'une différence de statut que Giono rappelle dans sa chronique « Paris » :

> « L'oiseau (comme l'arbre) est très loin de nous ; c'est un autre monde. Fatalement ce qui vient d'un autre monde ne tient aucun compte de notre sensation. […] Au fond, si on regarde ce que la Bible appelle la "Création", on a peur. »[117]

La distance est certes réelle entre le monde naturel et le monde humain, tout comme l'indifférence de la nature vis-à-vis de l'homme ; mais l'effroi que ressentent les personnages – une terreur qui atteint un paroxysme dans un texte comme « Prélude de Pan » par exemple – apparaît comme le résultat d'un préjugé irraisonné face à la diversité que présente l'univers aux yeux des hommes. Ce que l'être humain considère comme le désordre absolu et dont la « grande barrière » ne serait qu'une manifestation, ce qu'il pourrait appeler le *chaos*, n'est en effet selon Paul Diel

> « pas une réalité ; il n'est qu'une dénomination symbolique. Il est le chaos que l'esprit humain rencontre, lorsqu'il cherche à expliquer […]. Le "Chaos" symbolise la déroute de l'esprit humain devant le mystère de l'existence (symboliquement parlant, devant la "Création"). »[118]

Si l'ouvrage de Paul Diel s'intéresse à la Grèce ancienne, il est possible toutefois d'appliquer sa réflexion aux œuvres de Giono, lui-même passionné par cette mythologie dont on peut trouver des réminiscences régulières dans ses œuvres : les frontières entre l'homme et le monde naturel, les désordres imaginés sont bien en effet chez Giono le signe d'une « déroute de l'esprit humain » face à un environnement que l'homme croyait pouvoir maîtriser et qui se dérobe à l'entendement.

Pouvons-nous alors rétablir l'équilibre entre un Giono qui valorise l'homme vivant au sein d'une nature globalement pacifique et celui qui montre l'individu aux prises avec une « grande barrière » dont les conséquences sur les hommes semblent réelles

---

[116] *Cf.* 2.3.1. du présent travail.
[117] « Paris », Les Terrasses de l'île d'Elbe, op. cit., p. 80.
[118] Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 1966, p. 110.

bien que cette frontière soit elle-même en grande partie imaginaire ? Plus précisément, comme le demande Bourrache dans *Batailles dans la montagne*,

> « […] dès que ta respiration est seule au milieu de toutes ces choses qui vivent sans respirer, qu'est-ce que tu veux qu'on fasse ? » (II, 855)

Tout se passe en fait au niveau de la perception du monde par les personnages. En effet, « Ça n'est pas toujours facile de vivre au milieu de cette trop grande liberté de la terre », ainsi que le rappelle Giono à Jean Guéhenno dans une lettre du 2 avril [1933][119]. Le rapport de l'homme au monde, lorsqu'il est envisagé en termes de fusion, d'imprégnation ou de peur, finit toujours par rejeter l'homme en position d'infériorité face à la nature. Dans *Village*, Giono prend l'exemple du bouc pour montrer cet effroi des hommes face à ce qu'ils ne parviennent plus à considérer autrement que comme du désordre :

> « un bouc ? Personne n'y comprend plus rien. Son odeur vous dégoûte ? Que d'impuissance dans ce dégoût. Elle vous terrifie, voulez-vous dire. » (VIII, 531)

Le choix du bouc est évidemment symbolique : animal quasi sauvage au sein du troupeau qu'il maîtrise mieux que le berger, il est aussi la représentation traditionnelle de Pan, donc d'une terreur qui n'est pas aisément surmontable. Plus encore, cet exemple montre à quel point, au sein de la nature, l'homme ne peut plus juger de rien, et encore moins décréter l'ordre ou le désordre de ce qui l'entoure : il est, en définitive, la « simple machine à transformer la matière » évoquée dans la chronique « Nourritures » des *Terrasses de l'île d'Elbe*[120].

Mais les textes de Giono ne s'arrêtent pas là, et dépassent les clivages qui sont l'œuvre des personnages plus que de l'écrivain. En effet, l'univers lui-même – qui se situe, nous l'avons vu, bien au-delà des tentatives de classifications en termes d'ordre ou de désordre – annihile les questionnements stériles, ainsi que le constate Henri Godard dans *D'un Giono l'autre* :

> « Qu'il se change en menace ou qu'il prenne un visage absolument nouveau, l'inquiétude est pareillement abolie, par l'urgence de se défendre dans un cas,

[119] *Correspondance Jean Giono – Jean Guéhenno 1928-1969*, *op. cit.*, p. 118.
[120] *Les Terrasses de l'île d'Elbe, op. cit.,* p. 183.

> par l'étonnement dans l'autre. »[121]

Que la « grande barrière » soit ou non réelle, l'homme croit devoir engager un combat pour établir le plus définitivement possible la vérité du monde qu'il est prêt à percevoir. Dans *Village*, Giono est explicite à ce sujet :

> « La condition humaine se taille directement dans la matière première. […] C'est le combat régulier un contre quatre. D'un côté l'air, le feu, l'eau et la terre, de l'autre le cinquième élément, l'homme » (VIII, 530).

L'homme, à ce stade de ses interrogations métaphysiques concernant la place qu'il doit occuper dans l'univers, ne peut plus se contenter de ce que la nature lui offre à observer. Contre ses préjugés quant à la place qu'il souhaite occuper dans l'ordre du monde, il doit agir pour éviter de se perdre dans la contemplation extatique ou terrorisée de ce qui l'entoure.

Au-delà des personnages qui s'embourbent dans l'incompréhension ou le combat contre le monde démesuré, Giono réfléchit dans son œuvre à ces perceptions plus ou moins faussées de l'importance relative de l'homme dans l'univers. Dans la chronique « Le monde », recueillie dans *Les Trois Arbres de Palzem*, il affirme que « la nullité de l'homme ne [l]'indigne pas. La façon dont il en joue [l]'intéresse. »[122] La nature domine l'homme, par sa démesure, par son désordre apparent, par son jeu perpétuel entre *cosmos*, *phusis* et *chaos*. L'individu qui fusionne avec elle abandonne une part de son humanité, et celui qui affronte sans cesse la « grande barrière » oublie d'en mesurer les enjeux réels. Ces deux attitudes sont aporétiques, en ce qu'elles nient la spécificité relative de l'homme et du monde. Il s'agit donc pour Giono d'étudier ce qui l'« intéresse », c'est-à-dire comment l'homme va tenter de dépasser ces clivages en apparence insurmontables pour bâtir un monde à sa mesure, dans lequel l'être humain seul décide des domaines d'application de l'ordre et du désordre.

1.3.3. Transformations

Dans l'univers gionien, Descartes affronte parfois Pascal : l'homme minuscule au

---

[121] Henri Godard, *D'un Giono l'autre, op. cit*., p. 73
[122] « Le monde », *Les Trois Arbres de Palzem, op. cit.*, p. 123.

sein d'un univers démesuré qui le domine aspire à maîtriser la nature afin de la faire enfin plier à ses exigences. Le rêve humain du XX^e^ siècle consiste en effet selon Giono à abolir l'indifférence et le désordre insupportables de la nature en asservissant celle-ci aux lois de la modernité, en la transformant pour lui ôter toute inquiétante étrangeté. Mais ce rêve est surtout pour l'écrivain une illusion qu'il dénonce régulièrement.

Dans ses romans, dans ses textes narratifs ou théâtraux, Giono ne fait certes guère allusion à la modernité : les histoires se produisent avant l'émergence de la société contemporaine – c'est le cas des aventures d'Angelo dans trois des romans qui le concernent, ou de celles de Langlois – ou dans des lieux qui échappent aux lois du progrès, bourgs de montagne ou hameaux sis au fond de vallons emplis d'ombre par exemple. Pour Jean-François Durand, ces mondes « s'ouvrent en amont de la modernité : le chronotope du récit est volontairement déshistoricisé »[123]. Giono s'en explique notamment dans sa préface de 1962 aux *Chroniques romanesques*, en précisant qu'il a pour ses narrations inventé un « "Sud imaginaire", et non pas Provence pure et simple » (III, 1277). La question du XX^e^ siècle et de ses transformations techniques est en revanche omniprésente dans les essais – *Le Poids du ciel* par exemple oppose la civilisation paysanne aux travaux des ingénieurs – ou dans les chroniques destinées aux journaux régionaux, à partir des années 1960 notamment. Ces textes de réflexion, pour nombreux qu'ils soient, présentent peu ou prou une seule opinion : l'homme du XX^e^ siècle oublie ses racines terriennes et s'étiole dans une civilisation qu'il croit maîtriser et qui en réalité le détruit. Il convient toutefois d'examiner ce discours en termes d'ordre et de désordre afin de mieux comprendre l'opprobre dont la modernité fait l'objet chez Giono.

La nature, nous l'avons vu, se présente à l'homme comme toute-puissante, incompréhensible et trop souvent inaccessible, provoquant ce que Georges Balandier nomme un « effet de brouillage » :

> « L'homme contemporain se découvre en partie *dépaysé* dans un monde dont l'ordre, l'unité et le sens lui paraissent obscurcis. Il s'interroge sur sa propre identité, sur sa propre réalité. »[124]

---

[123] 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. 67.

[124] Georges Balandier, « Postface, où il est question de modernité », *Les nouveaux enjeux de l'anthropologie : autour de Georges Balandier*, Actes de la décade des 25 juin au 4 juillet 1988, Cerisy-la-Salle, Georges Gosselin

Face à la nature, face aussi à la « grande barrière », l'homme doit redéfinir sa « propre identité » : pour cela, il en passe par la *technè*, qui lui donne l'impression de maîtriser son environnement, et par là son propre destin. Dans *Critique de la modernité*, le sociologue Alain Touraine explique ce mécanisme en considérant que la société traditionnelle (celle dans laquelle l'homme est immédiatement confronté à la nature) constitue une forme

> « d'alliance entre l'homme et l'univers. [Or, cette] alliance ne peut plus exister et c'est cette rupture entre l'ordre humain et l'ordre des choses qui nous fait entrer en pleine modernité. »[125]

La « rupture entre l'ordre humain et l'ordre des choses » se produit chez Giono dès la prise de conscience de la « grande barrière ». Par ailleurs, l'homme gionien ne peut subsister à l'état de nature – le mythe de l'âge d'or rural antéhistorique reste un mythe, en dépit des tirades lyriques de *Que ma joie demeure* ou des *Vraies Richesses* par exemple. C'est pourquoi, s'opposant à la nature qui ne l'accepte qu'en l'aliénant, l'homme tente de substituer un ordre que Giono qualifie de *moderne* à celui de la nature, en imaginant qu'un ordre *humain* conduira davantage au bonheur des hommes qu'un ordre *inhumain.*

La modernité peut d'abord apparaître comme une valeur, liée à un autre terme fortement connoté : le progrès. Sous la forme d'une émergence et d'une diffusion de la rationalité scientifique, le moderne envahit le monde, et même la Haute-Provence : les architectes bâtissent de tous côtés, les tracteurs remplacent les bœufs (au début des *Grands Chemins* par exemple, la foire est l'occasion de vendre ces machines rutilantes en dépit de leurs inconvénients évidents), les techniciens utilisent la Durance pour récupérer de l'énergie hydroélectrique… Le progrès, autrement dit le remplacement du paysage ancien par un environnement soutenu par des techniques récentes, prend de plus en plus d'importance dans le quotidien des habitants de Manosque et de ses alentours dès la fin de la seconde guerre mondiale.

La modernité dans ce cadre apparaît comme une valeur positive aux yeux de ceux qui, cherchant à lutter contre l'arbitraire naturel, visent à améliorer leur environnement à

---

dir., Paris, L'Harmattan, 1993, p. 298.

[125] Alain Touraine, *Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 410.

l'aide de la technique : les nouveautés sont en effet perçues comme un progrès dont il s'agit de profiter. Le monde entier semble d'ailleurs se plier d'assez bonne grâce à ces nouvelles activités, et par exemple

> « On fait en toute tranquillité n'importe quoi à une pierre : on la scie, on la martèle, on la taille, on la fait éclater, on la broie, on la malaxe. » (VIII, 741)

Nous sommes loin de la nature vivante, dans laquelle les règnes s'interpénètrent grâce à une porosité de tous les éléments : sous les outils des hommes, la pierre redevient un matériau inerte, propice à la destruction, ou à la transformation au profit d'un accroissement du bien-être quotidien des hommes. Et le monde semble immédiatement se simplifier, pour revenir à un ordre basique non effrayant décrit notamment dans « Le Grain de tabac » du *Bestiaire* :

> « Les roches les plus dures s'effritent et fument, les poussières les plus volatiles sont avalées comme fumée de cigarette par crapauds. » (VIII, 782)

Par l'entremise de la technique moderne, l'univers perd en complexité, et ses désordres ne font plus partie que du souvenir d'une vaste et mauvaise plaisanterie, à l'instar de celle qui consiste à faire avaler de la fumée aux crapauds pour les faire éclater.

Il ne s'agit pourtant pas d'un jeu, et Giono le reconnaît. Plusieurs étapes sont nécessaires avant de dominer l'élément naturel, dont la première est la mesure : on calcule, on compte le monde et son contenu pour leur ôter leur démesure, pour les faire, au sens propre, entrer dans la mesure, mesure humaine bien entendu. Hors du jeu sur les mots, cela signifie que l'homme cherche au XX^{e} siècle à tout prix à délimiter ce qui l'entoure, dans une entreprise qui fait appel à la raison avant tout : le travail de Casagrande dans *L'Iris de Suse*, celui du patient collectionneur virtuel de l'improbable *Bestiaire*, et même les discours des médecins du *Hussard sur le toit* sont ici les précurseurs, par leur minutie dans la description naturaliste, des manœuvres des scientifiques du XX^{e} siècle dont Giono évoque les défis remportés dans ses essais et textes brefs.

Compter et nommer les étoiles, distinguer les amas globulaires des galaxies ? Ces entreprises rapportées dans *Le Poids du ciel* ou évoquées dans « La Pierre » sont exaltantes pour qui veut ordonner l'immensité du *cosmos*, mais elles apparaissent aussi insuffisantes : elles ne sauraient améliorer que les rêves, et non le quotidien. Si la

science est à même de réfléchir rationnellement à l'ordre du monde, elle doit aussi être capable d'en extraire de quoi améliorer la vie de chacun, dans une perspective de confort organisé que Giono déroule dans une chronique intitulée « L'écorce et l'arbre » :

> « Tout part de là : le directeur donnant (comme son nom l'indique) la direction dans laquelle doit se diriger le désir de créer ; l'ingénieur (comme son nom l'indique) s'ingéniant à équilibrer les lois, les raisons et les résolutions ; l'ouvrier (comme son nom l'indique) son œuvre, c'est-à-dire à faire à l'aide de la main »[126]

Chaque individu se repose sur la précision et la définition de sa tâche, dans le but d'une amélioration générale de la société : la stricte hiérarchie, l'absence d'indétermination – l'homme agit « comme son nom l'indique » – ôtent à l'action toute apparence de désordre. Grâce à cette distribution rationnelle et ordonnée du travail, les bateaux et les trains peuvent traverser à toute vitesse et sans encombre les étendues immenses du *Poids du ciel* ; par conséquent,

> « L'itinéraire [qu'Alexandre Dumas] met [au XIX^e^ siècle] un an et demi à parcourir, on en vient à bout aujourd'hui en quatre jours, dans des cars "confortables" avec vitres filtrant le soleil, [et] fauteuils à bascule où l'on peut dormir […] »[127]

Les distances se parcourent de plus en plus rapidement, faisant fi des contraintes de l'espace ou du « soleil ». Et, si les savants le décident, « on peut faire pleuvoir en vaporisant un perlimpinpin quelconque »[128] : les hommes peu à peu apprennent à jouer avec la nature, à réguler le climat qu'ils comprenaient mal, à diminuer les distances qui les séparent les uns des autres.

La science, ou plutôt la technique – il s'agit souvent plus de mesurer pour agir que de comprendre de façon théorique – abolit ainsi petit à petit la « grande barrière » et même, au-delà, abolit par des discours la nature qui instaure cette « grande barrière ». Dans la chronique « L'ingénieur », Giono exploite à ce titre l'aménagement de la Durance :

> « Et je te fais des prises d'eau, et je te construis des retenues, et je te bâtis des usines et je te "turbine" les eaux d'ici et de là, à peine sont-elle sorties de

[126] « L'écorce et l'arbre », *La Chasse au bonheur*, *op. cit.*, p. 147.
[127] « Le voyage », *La Chasse au bonheur*, *op. cit.*, p. 51.
[128] « Les Héraclides », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 97.

> cette usine qu'elle tombent dans une autre, et, ainsi de suite. »[129]

L'utilisation répétée du datif éthique, la succession des conjonctions de coordination et l'accumulation employées par le chroniqueur dans cette phrase miment la rapidité et l'inéluctabilité du processus : l'homme s'exalte d'être enfin sujet, un « je » qui agit – il *fait, construit, bâtit* – et asservit la nature dans des « retenues » ou des « usines » dont elle ne peut se libérer. Alain Touraine, qui interroge aussi la place du sujet dans la modernité, explique en analysant la société de la fin du XXe siècle que

> « presque tout, de notre alimentation à nos jeux, en passant par nos machines, est le produit de la science et de la technique, et presque personne ne souhaite arrêter une course à la découverte scientifique dont nous attendons de nouveaux bienfaits. »[130]

Grâce aux progrès « de la science et de la technique » souvent décrits par Giono, les désordres de l'environnement paraissent abolis, et l'ordonnancement scientifique du monde semble à la portée des hommes, nouveaux démiurges assistés de belles machines.

Pourtant, d'après Giono, ces entreprises de mise en ordre sont dès leur commencement vouées à l'échec, puisque les techniciens, ingénieurs et savants se trompent en croyant établir la suprématie de l'homme sur le monde. Au contraire, les adeptes de cette forme de modernité introduisent un nouveau désordre dans le cosmos, en *dénaturant* l'univers. En effet, la modernisation n'est que la mise en place d'un ordre étriqué, voire d'un semblant d'ordre : elle correspond tout au plus selon l'écrivain à l'incapacité de l'homme à comprendre et mesurer convenablement le réel.

Ainsi, la valeur que les hommes attribuent à la modernité est fausse : ceux qui imaginent améliorer le monde en transformant par exemple la Durance ne se rendent pas compte des effets secondaires de leur action, qui annihile toute apparence de progrès. Dans sa chronique intitulée « L'ingénieur », après avoir décrit le processus de modernisation de la rivière, Giono blâme la bêtise des techniciens qui n'ont pas pris en compte les habitudes des riverains :

> « les villes et les villages tout au long du cours de la Durance qui l'avaient

[129] « L'ingénieur », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 143.
[130] Alain Touraine, *Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 428.

> prise pour égout depuis des siècles continuent à la prendre pour égout […] Ce n'est certes plus le fier torrent qui emportait avec ses eaux l'air glacé et pur des montagnes, c'est le grand cloaque qui fait ramper […] l'odeur méphitique des déjections »[131]

Non seulement la modernisation ne prend pas la mesure des réalités qu'elle cherche à transformer, mais elle empêche le travail séculaire de la nature, laquelle réussissait tant bien que mal à évacuer les désordres (ici le « grand cloaque ») dus aux activités humaines, ce qui conduit Giono à s'interroger par l'intermédiaire de son poème « Un Déluge » : il s'y déclare « curieux de voir ce [que les hommes] auront réalisé, comme espérance, avec des bouts de nylon et de désintégration atomique. » (VIII, 502). L'entreprise collective de modernisation n'aboutit à aucune amélioration significative du monde.

Quoi qu'il en soit, il n'est bien entendu pas question de considérer ici Giono comme un adepte forcené de ce qu'au XXI^e^ siècle on nomme l'écologie. L'écrivain n'est pas un activiste, et son idéologie apparaît plus modeste, et surtout plus ambivalente à l'égard notamment des progrès techniques après la Seconde Guerre mondiale, époque durant laquelle il fait de nouveau l'expérience d'amères désillusions : le Contadour lui semble « proprement zéro »[132], et ses réflexions pacifistes, aux côtés du philosophe Alain par exemple, comme sa *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* parue en 1938 lui apparaissent dénuées de succès. Il ne s'agit pas non plus pour lui de pleurer un temps révolu : à celui qui lui demande s'il veut « retourner en arrière », l'auteur du *Triomphe de la Vie* répond :

> « Je veux surtout me cramponner à la vie par des prises solides et je me sers instinctivement des vieilles prises qui, au cours des siècles, ont soutenu, sans jamais lâcher, des milliers d'escaladeurs. » (VII, 718)

Par le recours à la métaphore filée des « escaladeurs », Giono rappelle qu'avant de se lancer à corps perdu dans la modernité, il faut connaître et apprécier à sa juste valeur le monde traditionnel sur lequel les progrès se construisent. Les désordres humains que l'écrivain dénonce sont donc en réalité plus métaphysiques que politiques et, au travers d'exemples concrets de bêtise administrative ou technique, il blâme une course à la modernité qui se trompe d'objectif. En effet, si les hommes modernisent la société et

---

[131] « L'ingénieur », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 144.
[132] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 150.

l'environnement naturel des hommes c'est, nous l'avons dit, pour tenter de bâtir un ordre qui les rassure face au désordre dont ils pensent la nature remplie. Or, ce mécanisme de modernisation ne conduit pas à l'ordre mesuré qu'ils espèrent. Au contraire, il conduit à l'absence de désordre, ce qui est tout à fait différent, puisqu'ils détruisent l'idée même d'aventure, laquelle est pourtant selon *Recherche de la pureté* « un énorme besoin vital ». La technique moderne et la société de facilité qui l'accompagne conduisent l'homme à subir la vie « endormi. Il n'a plus que les mouvements et les gémissements de celui qui a perdu conscience. » (VII, 648) : l'absence de confrontation au monde mène au vide de l'existence, à considérer comme une paresse mortifère.

La ville, et plus particulièrement Paris, est un symbole de la vacuité à laquelle cette absence de désordre peut mener. En effet, en ville, tout est organisé en fonction des besoins des hommes : l'*utilité* domine chez ceux qui veulent tout maîtriser. Le désordre sous toutes ses formes (la fleur qui pousse dans le mur, la terre de la route…) est détruit pour laisser place à la rationalité du travail à la chaîne par exemple, celui des deux cents cordonniers de *Triomphe de la Vie* (VII, 715-718) entre autres. Mais c'est, dit Giono au début des *Vraies Richesses*, « ce à quoi la ville les oblige » (VII, 165). Le travail des hommes est petit à petit décomposé en gestes basiques, ce qui éloigne l'idée de création, laquelle peut toujours engendrer une forme de désordre par la liberté qu'elle suppose. De même, les rues urbaines sont débarrassées des nuages qui permettent de rêver, et ne laissent plus entrevoir qu'« un abîme de ciel dont [on peut] imaginer la profondeur mais pas l'étendue » (VII, 165), un ciel qui « ne fait pas respirer » (VII, 165). Enfin le sol recouvert d'asphalte ne permet plus d'accéder au contact de la terre, donnant l'impression qu'il « n'y a plus rien à connaître » (VII, 165).

Pour Giono, la modernisation a certes éloigné le désordre de la nature, ce désordre que l'homme effrayé devant l'immensité du *cosmos* panique et dionysiaque cherchait à fuir. Mais l'être humain n'a pas fabriqué un ordre à sa mesure pour autant : ce qu'il a créé, c'est « la densité effroyable des choses mortes » (VII, 164). En délimitant soigneusement – et rationnellement – son environnement, l'homme a dépouillé le monde de ses richesses, sans réussir à les remplacer : tout au plus a-t-il apporté la mort à la place de la vie, voire la cruauté gratuite, qui consiste par exemple à tailler les platanes

de manière improductive, pour le simple plaisir de la domination. Giono rapporte ce fait parmi d'autres dans sa chronique « L'écorce et l'arbre », expliquant que les ormeaux disparus ont souvent été remplacés dans les « villes du Midi » par « des platanes que les municipalités peu intelligentes se sont efforcées, par des tailles monstrueuses, de rendre ridicules. »[133] La monstruosité a changé de camp : elle n'est plus l'apanage de la nature et de ses cataclysmes effrayants, mais celui des hommes qui se sont fourvoyés dans une modernité mal employée.

La délimitation des territoires naturels et humains par l'entremise de la modernisation peut mener alors à oublier que l'ordre de l'univers est un tout, qu'il comprend à la fois la vie des hommes et celle du monde. Le « progrès » quant à lui conduit pour sa part à créer non une société ordonnée, mais une « civilisation de la conserve »[134], dans laquelle les hommes, faute de se confronter à la nature, n'en approchent plus que par l'intermédiaire d'artifices *re*créés, par l'intermédiaire de « conserves » : la modernité efface le vivant pour ne s'intéresser plus qu'au fonctionnel qui, encore une fois, n'est pas ordre, mais effacement du désordre. Ce que Giono dénonce dans cette perspective, c'est l'absence de révolte : l'homme semble s'habituer rapidement à ces changements dont les prémices le rassurent, et qui conduisent en définitive non pas au bonheur recherché, mais à ce que le narrateur des *Caractères* nomme des

> « Vies d'insectes […] avec de vieux palais […] où le peintre vient inscrire […] le mot épicerie ou boucherie : la boutique est installée dans l'ancienne salle des gardes, avec, pour la boucherie, frigidaire du dernier modèle, et pour l'épicerie, une grande vitrine "trois mètres carrés, sans monture transversale métallique" portant […] les mots "self-service" (qui ne servent évidemment à rien – sinon à être là pour dire : nous sommes modernes). » (VI, 602-603)

La modernité sans panache vient s'installer dans le rêve que procurent les « vieux palais », et de simples discours, portant sur les réfrigérateurs ou les vitrines, voire sur le choix d'un terme à consonance anglo-saxonne, mettent à mal toute velléité de désordre, sans pour autant offrir aux « insectes » qui vont s'en repaître autre chose qu'une illusion, la fausse certitude du « nous sommes modernes » qui ne conduit à rien. Le *logos* tourne à vide, puisque l'ordre fabriqué avec tant de soin par le peintre ou

[133] « L'écorce et l'arbre », *La Chasse au bonheur*, *op. cit.*, p. 151.
[134] « Le persil », *La Chasse au bonheur*, *op. cit.*, p. 68.

l'architecte n'est qu'un artifice, un ordre faux qui ne saurait contenter l'homme véritable, celui qui interroge le monde.

En effet, la modernisation, en dépit du confort réel qu'elle assure dans toutes les contrées, a pour corollaire, par l'abolition de l'ordre naturel qu'elle induit, la négation même de la nature de l'homme. L'anthropologue Georges Balandier a étudié sur une large échelle ce mécanisme. Dans *Le Désordre*, il explique qu'en fait

> « la nature et la société obéissent à une même nécessité ; contrevenir à celle-ci, c'est menacer l'une et l'autre, ouvrir un cycle de désordres [qui] se nourriront mutuellement. »[135]

Ce postulat est valable chez Giono, pour qui l'univers apparaît comme *globalement* ordonné : « contrevenir » à l'ordre de la nature pour le remplacer par un ordre social moderne, c'est s'exposer non seulement à ne pas trouver l'ordre attendu, mais aussi à créer du désordre là où il n'y en avait pas, d'autant qu'un « homme uniquement rationnel est une abstraction », ainsi que le rappelle Mircea Eliade lorsqu'il interroge les sociétés historiques qui prennent le pas sur les sociétés de la tradition[136]. Certes, la modernité gionienne annihile le rêve, c'est-à-dire le non-rationnel, hormis peut-être dans un sommeil oublieux des nouvelles réalités (c'est le cas du Russe dans *Le Poids du ciel*) ou dans des récits à orientation fantastique, comme « L'Esclave » ou *Faust au village*, récits dans lesquels la moto et le camion sont les supports, voire les vecteurs, de l'entrée dans le surnaturel (ce surnaturel n'étant par définition *pas* naturel) : la modernité ne peut provoquer que des images qui lui sont liées. Mais surtout, le progrès des sociétés tel qu'il est décrit par Giono empêche toute forme de compréhension du monde tel qu'il est, puisque la modernisation substitue un non-ordre au désordre apparent et à l'ordre réel :

> « L'ordre établi du monde se déglingue. Il [est des machines] qui renversent le ciel cul par-dessus tête (ou, plus exactement, renversent cul par-dessus tête, pendant leur travail, l'homme qui les conduit, ce qui revient au même). » (VIII, 782-783)

Le travail de destruction accompli par les machines évoquées dans « Le Grain de

[135] Georges Balandier, *Le Désordre*, *op. cit.*, p. 31.
[136] Mircea Eliade, *Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 178.

tabac » n'est que le reflet mécanique de l'activité qui entraîne les hommes, « cul par-dessus tête » vers un désordre qu'ils finissent par créer eux-mêmes : le contact est alors rompu entre l'homme et le monde, et la « grande barrière » devient aussi réelle qu'infranchissable.

Le désordre auquel conduit cette rupture volontaire entre la société moderne et l'univers naturel tels que Giono les envisage est aussi à l'origine d'un effritement de l'essence même de l'homme, dont la *nature* intrinsèque est peu à peu niée. En effet, la modernité et les transformations qui l'accompagnent occultent le monde réel autant qu'elles le détruisent, ce qui explique le constat amer proposé par l'écrivain dans le texte « Aux sources mêmes de l'espérance » recueilli dans *L'Eau vive* :

> « Nous sommes trop vêtus de villes et de murs. Nous avons trop l'habitude de nous voir sous notre forme antinaturelle. Nous avons construit des murs partout pour l'équilibre, pour l'ordre, pour la mesure. Nous ne savons plus que nous sommes des animaux libres. » (III, 203-204)

L'homme modernise le monde pour mettre en place un ordre qu'il ne parvient plus à voir dans son environnement. Mais cet ordre n'est ni « équilibre », ni « mesure » : il est un non-ordre, un ordre biaisé par l'incapacité de la société à prendre en compte tous les paramètres, naturels et sociaux, de l'animal humain. Nier la nature de l'homme, c'est nier sa participation à la *phusis* comme au *cosmos*, c'est nier ses liens avec le monde dans lequel il se situe : les « murs » ne peuvent empêcher l'univers de continuer d'exister au-delà de la frontière qu'ils matérialisent.

Plus encore, la modernisation qui refuse à l'homme de rester entier, conscient de sa nature contradictoire entre ordre et désordre, le conduit à nier le sacré qu'il était amené à découvrir au contact de Pan ou de Dionysos, et Biblys ne peut que constater la réalité de la mort de Pan dans *L'Eau vive*. En effet, lorsque Giono s'adresse à l'homme moderne dans *Les Vraies Richesses* c'est aussi pour lui rappeler que

> « Ce dont on te prive, c'est de vents, de pluies, de neiges, de soleils, de montagnes, de fleuves, et de forêts : les vraies richesses de l'homme ! Tout a été fait pour toi ; au fond de tes plus obscures veines, tu as été fait pour tout. » (VII, 255)

Les « vraies richesses » disparaissent derrière les murs de la technique : l'ordre que celle-ci peut fabriquer à l'aide des machines n'est qu'un artifice illusoire, puisqu'il ne prend pas en compte la dimension *totale* de l'homme, une dimension qui devrait

conduire à considérer l'homme *avec* son environnement, dans le cadre d'une symbiose que les transformations du XX^e^ siècle industriel ont détruite. Selon Alain Touraine, le mécanisme s'explique assez aisément :

> « La modernité a rompu le monde sacré, qui était à la fois naturel et divin […]. Elle ne l'a pas remplacé par celui de la raison et de la sécularisation […] ; elle a imposé la séparation d'un *Sujet* […] et du monde des objets, manipulés par les *techniques*. »[137]

La modernisation du monde ne l'a pas humanisé, n'a pas été apte à fabriquer un ordre rassurant : elle n'a contribué qu'à la « séparation » radicale entre les hommes, « monstres en fuite » (VII, 241), et l'univers dont ils font partie. Dans leur course aux transformations techniques, les hommes ont ainsi oublié l'essentiel :

> « Il n'est pas vrai que nous n'ayons besoin que […] d'automobiles, de tracteurs, de frigidaires, […] de confort scientifique. […] l'homme a besoin aussi de confort spirituel. La beauté est la charpente de son âme. Sans elle, demain, il se suicidera dans les palais de sa vie automatique. »[138]

Selon Giono, l'être humain ne peut se contenter de « confort scientifique ». Il a besoin de ce que l'écrivain nomme un « confort spirituel », cette « beauté » qui est l'apanage de l'univers lorsqu'il est envisagé bien au-delà de l'opposition binaire entre ordre et désordre. Autrement dit, pour survivre l'homme devrait prendre en compte tous les aspects ordonnés et désordonnés, apparents ou dissimulés, que lui offre la nature dans sa dimension sacrée, inhumaine. C'est à ce prix qu'il pourrait trouver un *ordre* nouveau lui permettant d'accéder à une vie de plénitude.

Mais cette possibilité n'est guère réalisée, et seul le non-ordre subsiste dans la société qui érige et craint la « grande barrière ». Ce non-ordre est proprement insupportable, au point que l'homme se trouve, ainsi que le confie Giono à Jean et Taos Amrouche,

> « aux prises avec la grande malédiction de l'univers […] : c'est l'ennui. Au fond […] l'homme est un animal avec une capacité d'ennui.[139]

L'ennui auquel la modernisation technique sans envergure mène les hommes n'est pas de l'ordre, il n'est même pas désordre : il est négation absolue, il est comme l'ennui

---

[137] Alain Touraine, *Critique de la modernité*, *op. cit.*, p. 15.
[138] « Il est évident », *La Chasse au bonheur*, *op. cit.*, p. 88-89.
[139] *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 58.

pascalien une « malédiction » caractéristique de la condition humaine. C'est pourquoi il n'est pas possible de le vaincre à l'aide de la nature, qui de toute façon échappe à l'entreprise des personnages soumis à la modernisation. L'aporie paraît donc complète au terme de cette confrontation entre l'homme et le monde : la nature offre à l'homme un spectacle cosmique fascinant mais incompréhensible, dont l'être humain ne peut se rapprocher, faute de comprendre et de maîtriser les jeux incessants entre l'ordre et le désordre de l'univers.

Conclusion de la première partie

Dans ses essais comme dans ses œuvres de fiction, Giono accorde au monde naturel une très grande importance. Loin de se contenter de descriptions décoratives, il confronte ses personnages de fiction comme ses réflexions à un univers particulièrement complexe, qu'il définit notamment en termes d'ordre et de désordre. Héritier en cela des conceptions formulées par l'Antiquité grecque, le monde naturel se présente chez Giono comme un *cosmos*, un système ordonné à la fois spatial et temporel : des frontières horizontales et verticales en tracent les immenses contours, et des cycles saisonniers ou biologiques s'y succèdent de façon immuable sous le regard d'observateurs privilégiés. Les hommes trouvent parfois leur place dans cet ordre démesuré : les bergers ne sont pas seulement les « chefs des bêtes » (VII, 80). Vivant au milieu de la nature, ils perçoivent le « chant du monde » (I, 536-538) qui les environne et en comprennent l'harmonie *globale* dont ils se font les transcripteurs. D'autres personnages, comme Panturle, Antonio, Angelo dans une certaine mesure, Noël Guinard ou Tringlot entre autres, s'écartent parfois de leurs contemporains pour écouter le « grésillement des étoiles » qu'ils découvrent au cours de leur quête.

Giono montre aussi lors de ces rencontres qu'il imagine entre l'homme et le monde naturel à quel point l'ordre de l'univers n'est pas statique. Le *cosmos* démesuré est ainsi associé par l'écrivain à d'innombrables manifestations d'une *phusis* qui agite la surface du monde : les règnes animal, végétal et minéral se révèlent poreux et s'interpénètrent régulièrement, provoquant des fusions inintelligibles pour des personnages qui ont tendance à les considérer comme des désordres, et qu'ils craignent comme des annonces de *chaos*. Pour Giono en effet, le *cosmos* global qui ordonne parfaitement et éternellement l'univers n'empêche pas l'émergence sporadique de soubresauts qui n'ont pas d'influence sur le système dans son ensemble, mais peuvent en dérégler momentanément certains aspects superficiels. Dans ses œuvres les saisons s'exacerbent et des cataclysmes se produisent, confrontant l'être humain au « poids du ciel », à la puissance démesurée d'un monde naturel dans lequel il perd ses repères. Les hommes qui ont perdu le contact direct avec les manifestations naturelles considèrent dès lors qu'ils en sont séparés par une « grande barrière » infranchissable : ils ne perçoivent plus la perfection ordonnée de l'univers qui les entoure et n'envisagent que l'imperfection

apparente des détails auxquels le quotidien les confronte – au lieu de s'ouvrir à l'ordre du monde, ils en craignent les mouvements désordonnés.

Incapables par ailleurs d'utiliser correctement le langage pour appréhender la complexité du monde naturel par des métaphores, ces personnages ont au contraire tendance à fuir la réalité du *cosmos* et de la *phusis* qui les environnent. Saisis d'une terreur *panique* contre laquelle ils peinent à lutter et qui les contraint à reconnaître l'insignifiance de leur condition, les hommes décrits par Giono décident la plupart du temps de contourner les désordres naturels sans pour autant chercher à découvrir l'ordre général de l'univers. Ils choisissent plutôt de se réfugier dans un ordre qu'ils maîtrisent davantage : celui de la modernité technique. Mais, là aussi, la « chasse au bonheur » tourne court. Les sciences sont impuissantes lorsqu'il s'agit de comprendre l'univers, et la *technè* ne parvient pas à se substituer de façon efficace à l'ordre du monde : la mesure de l'homme ne peut approcher le « système de référence » global du *cosmos*, ni celui de la *phusis*. Tout au plus l'ingénieur peut-il selon Giono mettre en place une illusion d'organisation, « à la petite semaine » (VIII, 526), un ordre factice à peine capable de se superposer maladroitement aux désordres que les hommes croient subir en raison de la « grande barrière ». Condamné à l'ennui qui résulte de cette position médiocre, l'homme décrit par Giono se *dénature*, s'atrophie, et finit par devenir vraiment *imperméable* à l'univers cosmique et physique, au point que son aliénation préfigure sa disparition dans un monde naturel qui ne manifeste à son égard que de l'indifférence.

Pour se dégager de son enfermement dans un environnement de modernité banale, le personnage gionien décide alors de faire abstraction du monde qui l'entoure, et de chercher une solution à son désir de désordre personnel non plus dans l'univers, mais dans la société elle-même, dont il pense pouvoir maîtriser les rouages : il espère ainsi que le désordre de l'action humaine aura plus d'efficacité que l'ordre issu de la contemplation de l'univers dans la mise en place d'une « raison de vivre » (V, 689) satisfaisante.

Deuxième partie

L'homme
ou le désordre scandaleux

« Il n'y a pas de sublime commun. »
Angelo, IV, 40.

> « Je n'ai jamais vu de bonheur qu'à des gens médiocres mais la médiocrité n'est pas à la portée de tout le monde, il ne faut pas vous imaginer ça. » (*Le Moulin de Pologne*, V, 658)

2.1. La tentation de l'avarice

Dans la plupart des œuvres de Giono, l'ennui dont souffrent les hommes peut dans une certaine mesure s'amoindrir devant le spectacle fascinant de la nature : les bergers qui passent leur temps seuls au milieu de montagnes désertes peuvent ainsi rester sous le « ciel » sans en subir outre mesure le « poids ». Dans *Triomphe de la Vie*, l'écrivain affirme ainsi que

> « Sous quelque forme que ce soit, dès que le monde me touche ou dès que je le touche, j'aime exister. […] il s'agit de l'affrontement de deux valeurs vivantes et ce sont les fluctuations incessantes du rapport de grandeur entre elles qui ordonnent la joie. » (VII, 734)

Certains êtres humains parviennent ainsi à « exister » pleinement grâce à une confrontation consciente avec les « fluctuations incessantes » du dynamisme de la *phusis* qui anime le *cosmos*, comme le promeneur de « Vie de Mlle Amandine » ou Virgile qui compose ses textes sous l'ombre protectrice et vivifiante des arbres, ou comme Melville qui affronte avec « joie » les grandeurs d'un paysage infini aux côtés d'Adelina White.

Mais le désordre offert par le monde n'est généralement pas assez efficace selon Giono pour vaincre systématiquement « la grande malédiction de l'univers »[140], puisque l'homme est de fait exclu de cette nature aliénante qu'il observe le plus souvent sans s'en approcher. Le *cosmos* gionien, tout traversé de dieux soit-il, ne propose pas aux hommes un désordre qui leur est adapté, et la dynamique de la *phusis*, partout à l'œuvre pourtant, est essentiellement inhumaine. C'est pourquoi l'ennui continue de peser sur la société, comme la neige envahit les paysages d'*Un roi sans divertissement* :

> « Il n'y a plus d'habitable, c'est-à-dire plus d'endroit où l'on puisse imaginer un monde aux couleurs du paon, que le lit. » (III, 459)

La décoloration métaphorique de l'univers est létale. Il s'agit donc d'enrichir le monde, en se préoccupant d'abord du quotidien qui doit à tout prix redevenir « habitable »,

[140] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 58.

c'est-à-dire suffisamment désordonné pour permettre aux hommes d'échapper dans une certaine mesure à l'ennui.

2.1.1. Scruter le quotidien

Face à la nature indifférente, la société est envisagée par les personnages des textes de Giono comme un espace privilégié d'observation et d'expérimentation : le quotidien des hommes concerne chaque individu, et représente un terrain de recherche à portée d'investigation pour qui veut vaincre l'ennui d'un ordre sclérosé par la modernisation *dénaturée*. Dans cette perspective, la variété des existences individuelles et les relations interpersonnelles constituent des spectacles intéressants : l'observation attentive de la vie de la société paraît offrir une forme d'échappatoire à l'ennui. Ainsi, dans ses textes de fiction, Giono conduit ses personnages à chercher autour d'eux tous les phénomènes qui, d'une manière ou d'une autre, n'obéissent pas à l'ordre et à l'habitude que l'on peut attendre des sociétés méditerranéennes et bas-alpines du XIX^{e} ou du XX^{e} siècle – même s'il ne s'agit dans cette première tentative que de rechercher un peu à l'aveugle ce qui pourrait transcender l'ennui, et non de solliciter sciemment une quelconque forme de désordre.

Pour ce faire, les instances narratives ont tendance à vouloir se représenter la vie des personnages entr'aperçus au détour d'une page, la vérité des existences important moins ici que la légende reconstruite par les observateurs à partir d'indices parfois infimes, extorqués comme autant de découvertes qui transcendent un ennui provoqué par la simple impression sur la rétine d'informations réelles, visibles par tout un chacun. Pour Giono, comme pour les personnages qu'il met en scène, la « vie des autres, avec ses vicissitudes, ses malheurs, ses défaites, est extrêmement agréable à regarder » ainsi que l'affirme le narrateur du *Moulin de Pologne* (V, 662). Au-delà des « malheurs » dont se délectent ceux qui croisent les Coste dans cette chronique, les personnages jubilent par exemple de retrouver (ou d'inventer) la généalogie de ceux qu'ils croisent, comme leur origine géographique ou sociale. Dans *Un roi sans divertissement*, entre autres, les habitants du village s'extasient du possible séjour de Mme Tim dans un couvent situé près d'un volcan, et s'interrogent le jour de la battue au loup sur l'identité réelle de la « dame du *Café de la Route* » (III, 531) qu'ils ont l'habitude de nommer

Saucisse, sans réfléchir plus avant. Le même mécanisme est à l'œuvre lorsque les bourgeois du *Moulin de Pologne* cherchent à découvrir la position sociale réelle de M. Joseph, par exemple, cet homme étrange dont le linge personnel est marqué d'une sorte de couronne et qui pourtant choisit au début du roman de vivre chez de simples cordonniers. Par la légende qui entoure leur provenance, les personnages rencontrés gagnent en richesse comme en exotisme, et fournissent de quoi parler pendant des heures au coin du poêle, loin de l'ennui quotidien.

Les destinations inconnues des personnages rencontrés sollicitent aussi l'imaginaire de l'observateur, en lui faisant quitter pour un instant l'habitude dans laquelle il s'était glissé. Ainsi, sous la lumière étrange du crépuscule, la rue de Rome à Marseille change d'apparence, et offre au regard du voyageur étonné une « forêt de Brocéliande des visages » (III, 677), où se côtoient

> « les Merlin, les Mélisande, les Arthur, les Guenièvre, les chevaliers Perceval, rois pêcheurs, poissons avaleurs d'anneaux, chevaux nourris de chair humaine […] » (III, 677)

L'intérêt de cette aventure au détour d'une rue ne réside pas seulement dans le déplacement géographique des légendes : ce qui enrichit le narrateur, c'est sa capacité à *superposer* naturellement l'imaginaire au réel, à mettre en scène un désordre humain là où ne se promènent en réalité qu'un « monsieur noir [qui] doit être comptable, […] une, deux, trois, quatre femme blondes […] » (III, 677) entre autres. Chaque passant acquiert une dimension inédite, et propose sans le savoir un spectacle qui étonne : l'ordre des rues marseillaises est rompu par l'intrusion inattendue de la geste arthurienne. Lorsque, plus loin dans *Noé*, le Giono narrateur raconte son périple dans le tramway 54, il poursuit le jeu qui consiste à nommer les autres voyageurs en utilisant des surnoms inattendus, comme *le Jaune et le Rouge* ou *Pâquerettes et Bleuets.* Ces sobriquets donnent une identité *extra-ordinaire* aux voyageurs du tramway, les rendent intéressants. De fait, ce qui plaît dans ce type de déplacement, selon Giono, c'est qu'il est possible de suivre en toute liberté toutes les existences que l'on côtoie : l'observateur se détache de sa destination prévue, de son habitude, de son ordre, pour se projeter dans l'habitude et l'ordre d'un autre. L'extra-ordinaire *dés-ordonne* la perception, et enrichit l'observateur de potentialités entrevues.

Pour dépasser l'ennui, le recours à la superposition des existences individuelles, qui

met à mal la théorie physique selon laquelle l'ubiquité est impossible, semble donc relativement efficace : il permet à celui qui s'étiole dans son ordre quotidien d'assister avec profit au théâtre du monde qui se déroule devant ses yeux. Peu importe ici la *réalité* des vies imaginées, des parcours recréés à partir de quelques gestes examinés ; ce qui fait sens, c'est la *vérité* de l'addition désordonnée des existences, sur une scène qui permettrait à l'observateur volontaire d'endosser à sa guise tous les rôles, simultanément, sans souci de vraisemblance. Par le texte de *Noé*, par les interrogations aussi des personnages des *Chroniques* au sujet de Langlois, de M. Joseph ou des Numance par exemple, Giono affirme l'importance d'un enrichissement par la variété : le désordre que l'on imagine de la vie des inconnus se répercute sur l'observateur engoncé dans son ordre étriqué, dans un fugace mais excitant phénomène d'aliénation volontaire.

Toutefois, ce cumul des visions d'autrui et du désordre enivrant qui en découle contient en lui-même sa propre fin. En effet, les passagers des tramways, réels ou virtuels, finissent par quitter leur moyen de transport : l'addition des vies imaginées n'est pas infinie, et il faut choisir de suivre soit « l'Albatros », soit la « femme qui pense » (III, 794 *sq.*), par exemple. Non seulement il est impossible d'imaginer toutes les habitudes de tous les autres en même temps, mais le phénomène lui-même se révèle aléatoire : pour se construire un désordre intérieur à partir d'autrui, il est possible de l'imaginer, mais il semble plus efficace parfois aussi de croiser ou de rencontrer cet autre. Or l'observateur, qui doit lui aussi mener sa vie, dans ses habitudes ordonnées, ne peut simplement devenir *projection*, aux dépens de son être propre. L'ordre quotidien reprend sa place et annihile les vagabondages de l'imagination, ne serait-ce qu'en raison de l'existence du *terminus* d'une ligne de tramway (III, 820), autrement dit et pour quitter la métaphore du voyage marseillais, en raison de l'impuissance momentanée de l'imagination à détacher définitivement l'esprit de l'observateur de sa vie quotidienne.

L'enrichissement par la variété des rencontres fortuites se révélant insuffisant, il faut donc chercher sciemment à déceler le désordre d'autrui, dans le cadre d'une entreprise de curiosité volontaire, en se tenant à l'affût des incohérences qui apparaissent çà et là, au milieu de la société ordonnée. Giono, amateur de faits divers –

il en collectionne d'ailleurs les recueils policiers et judiciaires, ainsi qu'en témoigne sa bibliothèque conservée au Paraïs [141] – en insère de nombreux, plus ou moins spectaculaires, tout au long de son œuvre. Le désordre qui surgit du quotidien mérite que l'on s'y attarde pour s'en délecter, d'autant que le fait divers offre l'avantage d'être « sans signification générale, sans explication satisfaisante », ainsi que le rappelle Mireille Sacotte dans une conférence proposée au cours des Journées Giono de Manosque en 2006 [142]. Autrement dit, le fait divers offre à ceux qui en prennent connaissance les avantages de l'inattendu, du mystérieux, voire de l'inimaginable, au sein même de l'ordre habituel qu'il fait voler en éclat sans pour autant remettre en cause ce que Saucisse et Langlois nommeraient la « marche du monde » (III, 550). Ainsi, dans *Un roi sans divertissement*, Anselmie, aux « yeux de mammifère antédiluvien » (III, 479) acquiert soudain une certaine célébrité, d'abord lors de la disparition de son mari qui était allé « fumer sa pipe, *posé sur le fumier* » (III, 480), puis lors de la fin spectaculaire de Langlois, qui lui achète d'abord une oie pour voir à son tour le sang couler sur la neige. Anselmie est « une brute » (III, 603) et pourtant elle est au cœur du phénomène des rois qui manquent de divertissement : symbole de l'ordre extrême, de la vacuité et de la *vanité* infinies, ne serait-ce que parce qu'elle incarne la bêtise humaine, elle côtoie le désordre du fait divers dont elle fait ressortir par contraste l'intérêt pour les observateurs : personnage du *vide*, elle symbolise l'ordre d'un néant face auquel toute action, tout mouvement de ceux qui la rencontrent devient un désordre intéressant. En cela, elle préfigure en négatif le personnage de l'Absente qui, dans *L'Iris de Suse*, est la survivante du fait divers dans lequel périt son époux.

Non plus fictive, mais réelle, l'affaire Dominici est aussi soigneusement rapportée par Giono dans deux textes, les *Notes sur l'affaire Dominici* et l'*Essai sur le caractère des personnages* : selon l'écrivain, le fait divers lui-même est intéressant, puisqu'il apparaît relativement mystérieux, et qu'il instaure le désordre dans la vie quotidienne des familles solitaires vivant sur les bords de la Durance, des familles dont chaque habitant de la région connaît plusieurs spécimens similaires, des familles qui

[141] Une « bibliographie du fait divers », donnant une liste d'une cinquantaine d'ouvrages possédés, lus et souvent annotés par Giono est proposée dans le *Bull.* n°66, automne-hiver 2006, p. 84-88.
[142] « Entre chronique judiciaire et tragédie grecque, Giono en proie au fait divers », communication reprise dans *Bull.*, n°66, automne-hiver 2006, p. 100.

habituellement ne dérogent pas à l'ordre social traditionnel. D'ailleurs, au début de son *Essai sur le caractère des personnages*, Giono insiste sur le fait que l'intérêt de l'affaire Dominici réside en partie en ce que l'« accusé n'est […] pas un être d'exception » (VIII, 706) : semblable à ses voisins, il n'en diffère que par l'accusation portée à son encontre, une accusation qui à elle seule instaure une forme de désordre dans la vie solitaire du paysan et de ses proches.

En revanche, l'écrivain qui s'improvise chroniqueur judiciaire (Giono est mandaté par la revue *Arts* pour rendre compte de l'affaire, et il dispose même temporairement d'une véritable carte de presse) considère qu'il faut aussi tenir compte du public qui assiste au procès : la présence des nombreux badauds témoigne de l'intérêt de chaque être humain pour le désordre qui se produit près de chez lui. Dans le cadre de l'affaire Dominici, les journalistes professionnels apparaissent donc moins intéressants à ce titre que le public d'*amateurs* (aux deux sens du terme) qui se presse dans la salle d'audience. En effet, ce public représente selon Giono « la passion plus que la curiosité » (VIII, 695), une

> « Passion trop occupée d'elle-même pour qu'elle ait envie de manifester quoi que ce soit. À peine, de temps en temps, des soupirs collectifs quand les mensonges des témoins sont trop évidents […] » (VIII, 695)

L'intérêt pour le fait divers tient de la « passion » : il ne s'agit pas pour ceux qui assistent en spectateurs au procès d'obtenir seulement la certitude de la culpabilité ou de l'innocence de l'accusé, mais de se délecter d'une histoire qui éloigne pour un temps l'ennui de l'ordre établi, en dés-ordonnant ce que l'on sait des personnages mis en cause.

De fait, les procès et les faits divers que Giono collectionne montrent l'attrait des hommes pour le désordre qui émerge de l'habitude. En rapportant ces actions, souvent violentes au regard du quotidien ennuyeux[143], l'écrivain signale à quel point les membres de la société, avant même de songer au jugement ou à la punition, se délectent des récits, des scènes étonnantes qui leur sont *gratuitement* proposées, et qui mettent en relief des personnages échappant aux classifications, comme le « petit Perrin » interrogé à Digne au sujet de l'affaire Dominici, un individu qui apparaît comme

[143] La violence est souvent associée au désordre, puisqu'elle *dé-range* l'ordre établi. *Cf.* le 2.2. du présent travail.

> « un produit curieux. Il échappe à l'analyse […]. C'est un mélange de jeunesse […], de paysannerie, de bourgeoisie et de prolétariat. […] Il est paysan, mais… bourgeois, mais … prolétaire, mais… Cette bouillie pour les chats a été au surplus brassée par la guerre, […], la propagande politique, la revendication sociale infantile. Ce qu'il pourrait être est à chaque instant modifié par ce qu'il est en même temps. » (VIII, 722)

Si le « petit Perrin » intéresse le public du procès, et Giono par la même occasion, c'est moins par sa capacité à répondre au juge que par son caractère qui « échappe à l'analyse », qui tient du désordre de l'amalgame indéfinissable. Ce désordre d'une personnalité offre aux observateurs de quoi s'extraire des classements communs, autrement dit de l'ennui d'un ordre humain immuable.

Le mécanisme de l'intérêt collectif pour le fait divers et ses acteurs apparaît donc aussi bien pour la réalité que pour la fiction et, dans ses entretiens radiodiffusés par exemple, Giono s'amuse de constater les réactions presque excessives de ses interlocuteurs qui s'extasient face aux récits réinventés pour l'occasion : les exclamations que pousse régulièrement Taos Amrouche au cours des entretiens de 1952 et de 1955 lors de l'évocation par Giono de l'assassinat de l'ermite de Saint-Pancrace, ou des aventures des personnages fictifs des *Deux Cavaliers de l'orage* ou d'*Une aventure ou la foudre et le sommet*, en constituent une illustration. À partir des faits divers, les observateurs – bien confortablement installés au coin du feu ou devant leur transistor – peuvent en effet traquer facilement une âme humaine qui se montre à nu, hors de tout masque social. L'hypocrisie (au sens étymologique du terme) laisse dans ce cas la place à la vérité des êtres. Or cette vérité, dont Giono rappelle en moraliste qu'elle est généralement dissimulée sous le vernis de la vie sociale, dérange : elle met en évidence le désordre des âmes au sein de l'ordre que la société avide de normes cherche à construire[144].

Mais l'intérêt pour chaque fait divers est temporaire : il cesse peu après la décision du juge, ou s'étiole comme une flamme lorsque le combustible – faits nouveaux ou découvertes au sujet des personnages impliqués – vient à disparaître. En effet, le désordre du fait divers ne dure pas, ne serait-ce qu'en raison de la définition même de ce fait, dénué de signification générale, voué sauf exception à un rapide oubli de la part du

[144] Ce point est développé dans le 2.3. du présent travail.

public attiré seulement par l'inattendu de la nouveauté, de l'*inédit*.

Pour Giono et ses personnages, il est donc nécessaire de dépasser la simple rencontre avec l'*extra-ordinaire*. Le désordre doit être non seulement reconnu comme tel et apprécié, mais aussi collectionné avec soin et méthode. Pour cela, il s'agit de mettre en œuvre une aptitude que Giono décrit plus particulièrement dans *Noé*, et qui mobilise l'énergie de nombreux personnages : l'avarice, « un *amas* qu'on fait ; et c'est le plaisir d'*amasser* qui […] tient » les hommes (III, 651). Cette avarice permet d'engranger ce que le monde propose d'étonnant et de désordonné, comme autant de découvertes qui enrichissent le quotidien ennuyeux ; petit à petit se constitue alors métaphoriquement

> « un trésor de guerre immense de finesse, d'entregent, de brutalité, de douceur, de force morale, de force physique, de malice, de ruse, d'hypocrisie, de grandeur, de ténacité, d'obstination, de patience, d'orgueil et de cent mille autres sentiments […] aussi étranges dans le corps d'un homme que des licornes dans une étable de chrétien. » (*Noé*, III, 670)

Grâce à l'avarice, le monde dans sa complexité pénètre l'esprit humain : les contradictions et les étrangetés s'accumulent. Ainsi l'homme s'enrichit petit à petit de paradoxes, d'inattendu, de « licornes dans une étable de chrétien », autrement dit de désordres qui ne peuvent *a priori* se côtoyer dans l'univers ordonné du quotidien.

Le talent de l'avare gionien consiste donc à récupérer tout ce qui par une apparente incongruité peut faire sens : le Giono de *Noé* développe des collections d'olives qui ne sont pas tout à fait équivalentes au fruit de l'olivier, Casagrande dans *L'Iris de Suse* cherche les os rares des animaux dont il reforme patiemment le squelette, et le *Bestiaire* rassemble en quelques portraits des êtres fabuleux dont le principal intérêt est qu'ils ne ressemblent en rien aux animaux que l'on s'attend à trouver dans un tel ouvrage. Pour Giono, l'accumulation des connaissances, des objets ou des textes a dans ce cadre beaucoup moins d'importance que le désordre, l'incohérence réjouissante du rassemblement ainsi opéré. En effet, la diversité des collections constituées offre à voir le monde comme au travers d'un prisme, toujours changeant et finalement inaccessible. Un paradoxe existe ici, que les textes cultivent : ce que l'avare recherche, c'est la certitude de ne jamais posséder la totalité de ce qu'il amasse. Par l'infini sans ordre qu'elle suppose, la collection fait sens, et peut alors permettre d'envisager un

dépassement de l'ennui.

Étant donnée la difficulté de cette entreprise, l'avarice ne s'improvise pas, et réclame avant même sa mise en œuvre un travail intéressant sur soi. Dans ses œuvres, Giono multiplie les portraits de personnages un peu particuliers, qui occupent une place à part dans l'univers ordonné de la Cité ennuyeuse. Ce sont les « *amateurs d'âmes* », les « *profonds connaisseurs des choses humaines* », ainsi qu'ils sont explicitement nommés dans *Un roi sans divertissement* ou *Le Moulin de Pologne*. Si ces qualificatifs désignent dans les deux chroniques un procureur un peu particulier, ils s'appliquent aussi à d'autres personnages, notaire ou Saint-Jérôme de *Noé*, bossu du *Moulin de Pologne* ou de *Cœurs, passions, caractères…* Ces personnages ont en commun non seulement la capacité d'engranger des connaissances démesurées sur l'humanité, mais aussi des qualités proprement érémitiques – retirés dans des appartements qui ont tout de la cellule monacale, dissimulés au fond d'entrepôts dans lesquels il faut venir les chercher. Éloignés du quotidien ordonné de la vie en société, ils peuvent se payer le luxe de tout savoir de ce quotidien, et de collectionner des observations diverses ; comme Alexandre dans *Cœurs, passions, caractères*, ils « surveill[ent] le désordre » (VI, 571). En réalité, ils en font profit, avares sûrs de leurs pouvoirs, avides de rassembler l'hétéroclite collection des faits humains auxquels ils ne prennent jamais véritablement part : pour eux le désordre fait sens, en ce qu'il permet de s'extraire de l'ordre des hommes communs.

Mais il faut faire preuve d'une disposition d'esprit hors du commun pour forger une avarice à la (dé)mesure du besoin de désordre à extraire du quotidien. Hors des ermites comptables que sont les « amateurs d'âme », peu de personnages – peu d'être humains, en définitive – s'y révèlent aptes, notamment parce qu'une telle attitude exige un isolement que seule une disposition d'esprit particulière permet de construire : la plupart du temps, les hommes ne sont pas « bossus », et rien ne leur permet de s'exclure longtemps de la société dans laquelle ils vivent. Par ailleurs, l'avare gionien reste par définition extérieur aux désordres dont il collectionne les spécificités. Il doit se contenter de ce que la société qui l'entoure lui offre à voir, et ne peut pas vraiment agir sur autrui : le narrateur du *Moulin de Pologne* a beau vivre entre M. Joseph et Julie de M., il n'en retire pas pour autant un trésor suffisant, un spectacle de désordre qui lui

éviterait à la fin du roman de revenir à ses fleurs, dont la mention clôt l'œuvre comme l'aveu d'un échec (V, 754).

En définitive, scruter le quotidien pour y déceler un désordre permettant d'amoindrir l'ennui de l'ordre banal est une activité à laquelle s'adonnent avec délectation de nombreux personnages et narrateurs de l'œuvre gionienne. Activité passionnante, admirablement chronophage aussi, l'exploration de la légende véhiculée par l'Autre inconnu offre une distraction intéressante, même si elle exige de la part de l'observateur une volonté exacerbée d'extraire l'incongruité au sein de la normalité ordonnée.

Pourtant l'avarice ainsi envisagée se révèle insuffisante, et l'ordre ennuyeux reprend toujours ses droits. Au-delà de la diversité enrichissante, en effet, il est aisé de reproduire des classements, d'autant que le désordre ainsi matérialisé est souvent illusoire, artificiel : « il n'y a pas d'étrangers » explique Langlois désabusé à Saucisse (III, 550) et chaque action humaine, chaque visage étonnant appartient si l'on y prête attention à un ensemble qu'il suffit de nommer et de décrire. Reconstituer ces ensembles offre certes l'intérêt d'une collection *travaillée*, mais signale surtout l'incapacité à trouver un élément humain véritablement exclu de l'ordre général d'une humanité toujours identique à elle-même, au-delà des incohérences de surface. C'est pourquoi le voyeurisme gionien ne suffit pas à conduire à la félicité d'un désordre salvateur : l'ennui subsiste.

2.1.2. Orner le quotidien

Tenter de déceler chez ceux que l'on côtoie un désordre enrichissant apparaît selon Giono voué à l'échec à long terme. Il faut donc non seulement observer le monde des hommes, mais agir concrètement pour instiller le désordre au sein même d'un ordre social jugé étouffant, en bousculant d'une manière ou d'une autre les conventions perçues comme contraignantes.

Forts de leur avarice, qui leur permettent de déceler les désordres les plus infimes observables dans leur environnement, les personnages gioniens peuvent montrer à autrui ce à quoi ils aspirent. Pour cela, ils se lancent parfois dans la mise en place d'un

spectacle, envisagé ici comme une représentation ostensible et ostentatoire de moyens considérés comme pouvant éloigner l'ennui. Le spectacle permet en effet de mettre en scène le désordre imaginé, en oblitérant pendant un certain temps une personnalité habituellement engoncée dans l'ordre de la Cité. Dans *Que ma joie demeure*, lorsque Bobi se met à faire des acrobaties devant Marthe et Jourdan, par exemple, deux phénomènes se produisent : les spectateurs montrent une « admiration éperdue » (II, 438) face à la performance, et l'acrobate change totalement d'apparence :

> « Il n'a plus de jambes. Il marche […] sur les mains. Il se laisse tomber sur le côté. Il enroule le bras droit par-dessus les jambes, puis le bras gauche. C'est une boule. […] Le menton est en bas et on voit cette boule qui a un visage, […] un visage où tout repose sur le front, […] où la bouche voit de son gros œil unique et tout le commandement est dans le menton. » (II, 437-438)

Au sens propre comme au sens figuré, les gestes de Bobi renversent le monde, conduisent à voir celui-ci à partir d'une perspective inédite. En cela, l'artiste en scène brouille les perceptions, instille le désordre *remarquable* devant l'âtre (symbole de l'ordre traditionnel), alors qu'autour de la pièce « le monde grondait comme une roue qui tourne » (II, 435), rappelant l'ordre *cosmique* des mouvements immuables. Ordre et désordre se côtoient alors dans la maison de Jourdan, se superposent, faisant oublier la lèpre qui s'attaque au plateau Grémone, et qui menace Bobi lui-même lorsque celui-ci quitte son masque pour devenir simplement un homme « tout ordinaire » (II, 438). Grâce au spectacle, le personnage choisit son aliénation, et fait tourner le monde à sa guise, entre l'ordre de l'homme debout et le désordre de l'acrobate devenu « boule », la « boule » proposant un reflet de la « roue » du monde, tout en lui adjoignant la volonté d'un homme qui par ce geste montre qu'il est possible de se dés-ordonner, de se *dénaturer*.

D'autres textes de Giono font intervenir cette notion de spectacle, temps durant lequel les *acteurs* – qui décident d'*agir* dans le monde ordonné – modifient l'ordre des choses sur un espace scénique. C'est le cas des œuvres dans lesquelles l'écrivain reproduit des jeux de rôle qu'il déclare d'ailleurs transcrire de la réalité. Ainsi, dans « Présentation de Pan », les soirées de triage d'olives permettent de « jouer au canevas » (I, 762) des pastorales, dans lesquelles chaque participant obtient un rôle particulier lui permettant de parler *hors* du temps présent, alors même que ses mains sont occupées

dans le quotidien du tri des fruits (I, 762-765). Ce que Giono montre par cette transcription, c'est qu'il est possible de mettre en scène l'imaginaire tout en restant ancré dans l'ordre habituel : « tout le monde est immobile. Les jeux de scène, […] c'est l'acteur qui les raconte. » (I, 765) Grâce au spectacle, le désordre de la parole de l'acteur se superpose en quelque sorte à la réalité, laquelle demeure « immobile », figée apparemment dans l'ordre de la tradition.

D'autres œuvres, comme *L'Eau vive,* décrivent des spectacles similaires, qui confrontent les personnages à leur imaginaire et leur font quitter l'ordre de l'occupation quotidienne en employant simplement un *logos* modifié par les archaïsmes ou les termes provençaux transcrits, que résume le narrateur du *Serpent d'étoiles* :

> « La langue […] est un instrument merveilleux pour le drame épique […] ; l'harmonie imitative est telle que les gestes sont inutiles et qu'à l'auditeur stupéfait apparaissent soudain : des processions de planètes, le balancement de la mer, la course mouillée de la terre qui perd ses océans dans l'espace. » (VII, 116)

Dans le drame que transcrit *Le Serpent d'étoiles*, les bergers, symboles de la communication entre l'homme et le monde, traducteurs du monde naturel pour les habitants des villages, forment un rassemblement *spectaculaire*, encadré « à chaque angle [par] un feu qui danse » (VII, 111) et dans lequel chacun s'attribue le rôle d'un élément naturel. Il n'est pas vraiment question pour les bergers de quitter l'ennui d'un ordre sclérosant, même si la transhumance les pousse à un nomadisme qui bouscule la sédentarité des autres personnages, mais le fonctionnement et l'enjeu du spectacle proposé instaurent malgré tout une rupture dans l'ordre quotidien des villageois. Au-delà d'un désordre qui porte à sourire (le nommé Glodion est un « berger court et gras […] chauve [avec] deux petites ailes de cheveux blancs au-dessus des oreilles » avant de personnifier totalement la Mer), le jeu de rôles permet surtout dans cette œuvre de dépasser le quotidien, et de rejoindre un ordre plus vaste, celui du monde dans lequel les hommes évoluent, et dont nous avons vu à quel point il est difficilement perceptible. En cela, le spectacle constitue une entreprise d'approche du *sacré*, d'une réalité où l'ordre comme le désordre sont dépassés et où seule l'*essence* du réel subsiste, peut-être, sous la forme « là-haut, au milieu de la nuit, [d'] un grand serpent d'étoiles » (VIII, 137) – le spectacle éclaire le monde en montrant que, pour se dégager de l'ordre ennuyeux, il

« suffit d'imaginer » (II, 137).

Toutefois, ce type de spectacle ne correspond pas au simple déploiement d'un imaginaire débridé, dans lequel il s'agirait simplement de dire « *Je suis le Fleuve* » (VII, 126) pour le personnifier de façon efficace. Pour que le spectacle permette à l'acteur comme au spectateur de quitter un instant le quotidien et d'approcher une autre forme de vérité, plus proche d'un ordre espéré, il faut obéir à des contraintes spécifiques, qui en quelque sorte garantissent la véracité du discours ou de l'action proposés par le jeu scénique et discursif. L'exemple le plus frappant de cette nécessité apparaît dans *Naissance de l'Odyssée*. Dans ce roman, le récit inventé par Ulysse lors de sa soirée à l'auberge permet au conteur comme à ses auditeurs de se projeter dans un monde de désordre, où le roi d'Ithaque ne court pas simplement de fille en fille, d'une île à l'autre, mais où il affronte des figures mythologiques inédites, plus inimaginables les unes que les autres en raison de leur *démesure*. Cette *Odyssée* inventée devient peu à peu réelle : le désordre qu'elle met en scène apparaît plausible à ceux qui écoutent, et même Pénélope cherche à déceler « quelque ruse soufflée par les dieux » (I, 75) lorsqu'elle retrouve son vieil époux près d'une fontaine. L'histoire inventée fait désirer le désordre qu'elle peint, et la transformation du vieillard réel en héros « dont les caresses neuves et puissantes avaient enchaîné Circé et Calypso » (I, 74). Au contraire, une concordance trop évidente entre la réalité vécue du conteur et son récit ancre les aventures racontées dans un ordre qui n'offre pas de rêve. C'est pourquoi Télémaque ne peut en aucun cas être cru par ceux auxquels il rappelle ses aventures : la réalisation effective de son périple lui ôte la capacité de le formuler de façon suffisamment efficace pour capter l'attention de son auditoire. Tout se passe comme si, dans le cadre du récit-spectacle, seul le désordre de l'imaginaire avait la capacité de provoquer les *transports* du spectateur, dont la « nuit intérieure [est soudain] illuminée par un grand genêt d'or, les paroles d'Ulysse » (I, 34). L'ordre ennuyeux des « vieux lantiponnages » (I, 35) est balayé par « la merveilleuse histoire neuve », et la nouveauté agit comme un élixir revigorant sur les auditeurs enfoncés jusqu'alors dans leur « nuit intérieure » – le choix de l'aède aveugle véhiculant l'histoire de *L'Odyssée* dès le matin qui suit son invention n'est pas ici seulement le rappel de la légende circulant autour de la figure homérique, mais aussi le signe de l'opposition entre celui qui ne voit pas et imagine à sa façon une

réalité souvent intangible, et celui qui parle, autrement dit celui qui par son récit peut insuffler de façon efficace le désordre du spectaculaire dans le monde normé[145]. La cécité de l'aède est donc symbolique : l'obscurité est effacée au profit de l'éclairage apportée par le conteur qui, contrairement à Télémaque, n'a pas besoin de la réalité pour mieux vivre.

Qu'il mette en scène un ordre presque transcendant, sacré, ou tout au moins universel, ou bien qu'il donne à voir un désordre attractif mais inimaginable, le spectacle apparaît en définitive comme une forme de cérémonie, presque une hiérophanie. En effet, le monde qu'il donne à voir se présente dans le cadre d'un rituel : l'artiste dépose des vêtements bariolés sur une chaise et déploie un tapis dédié au spectacle dans *Que ma joie demeure*, la foule se rassemble dans la chaleur du crépuscule et le vent apollinien de Mégalopolis dans *Naissance de l'Odyssée* par exemple. Mais surtout, c'est l'organisation particulière du spectacle, autrement dit l'ordonnancement du désordre, sous la forme d'une répartition des rôles, du choix d'un langage particulier entre autres, qui apparaît comme la garantie de l'effet recherché. Grâce au spectacle, désordre ordonné et magnifié en fonction d'un imaginaire à la fois débridé et maîtrisé, Giono montre qu'il est possible de rompre l'ordre quotidien ennuyeux.

Toutefois cette rupture touche surtout celui qui propose le spectacle, acrobate ou conteur, et n'atteint que superficiellement le spectateur, sauf si celui-ci est aussi un aède capable de devenir artiste à son tour. Même s'ils *profitent* du désordre davantage que dans l'entreprise de voyeurisme rêveur des voyageurs de tramway, les spectateurs ne peuvent véritablement s'approprier le contenu et l'essence du spectacle qui leur est proposé – la *catharsis* espérée est incomplète dans les spectacles que présente Giono au sein de ses œuvres : le tri des olives ne peut se *démesurer* longtemps pour qui n'est pas le narrateur de *Noé*, et chacun retourne à ses occupations dès la fin de la représentation.

Il semble donc qu'il faille inventer un spectacle plus complet, afin que tous, artistes, acteurs et spectateurs, puissent en tirer des leçons suffisantes pour insuffler le désordre au cœur de l'ordre quotidien de façon plus efficace. Giono propose alors à ses

[145] *Cf.* le 3.2. du présent travail.

personnages un autre artifice esthétique, celui de la fête : celle-ci réclame une participation de chacun aux réjouissances, au point que les habitudes quotidiennes sont durant une période limitée oubliées au profit des festivités collectives. La fête offre l'attrait d'une implication d'une communauté dans un projet qui dépasse la norme traditionnelle et les contraintes de la vie sociale régie par les lois des hommes, de la politique et de l'économie. À cette fonction, Nietzsche ajoute dans *La Naissance de la tragédie* une réflexion plus philosophique, qui s'appuie sur les catégories du sublime, « où l'art dompte et maîtrise l'horreur » et du comique « où l'art permet au dégoût de l'absurde de se décharger »[146], proposant ainsi une relecture singulière de la Préface à *Cromwell* rédigée en 1827 par Victor Hugo qui opposait le « sublime » et le « grotesque » dans l'art. Au sein même des fictions qu'il compose, Giono développe tour à tour ces catégories, qu'il adapte à la question du spectacle représenté mais aussi à la fête générale qui englobe souvent la mise en scène ponctuelle : selon l'écrivain, la fête peut en effet être l'occasion de régénérer un ordre déliquescent, de lui donner grâce au *sublime* une vigueur telle que cet ordre traditionnel remotivé sera à nouveau apprécié par chaque membre de la société ; mais elle peut être aussi le lieu d'un dérèglement absolu proche de l'absurde, le lieu d'une intrusion du désordre sous la forme du comique ou du grotesque, sous la forme d'une remise en cause des habitudes sociales telle que la communauté en est réduite à se replier frileusement sur elle-même ou à voler en éclats.

Dans un premier temps, Giono se plaît à dépeindre des personnages qui croient que la

> « *demande* toujours plus forte de *beauté*, de fêtes, de réjouissances, […] est née du manque, du dénuement, de la mélancolie, de la douleur »[147]

Cette hypothèse superficielle, rappelée par Nietzsche au seuil de *La Naissance de la tragédie*, tend à indiquer que l'ennui pourrait selon certains être vaincu par la démesure du Beau, par ce que l'on peut nommer le *sublime*. En cela la fête poursuit naturellement le travail entrepris par le voyeurisme avare et le spectacle. Elle représente la volonté d'une esthétisation particulière du monde, et implique moins le désordre du

[146] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 56.
[147] *Ibid.*, p. 15.

bouleversement qu'un ordre si travaillé qu'il en devient le signe de l'artifice poussé à son comble.

Ce qui importe aux organisateurs de ce type de festivités, c'est en effet la recherche d'une forme de perfection, dans une atmosphère que Nietzsche qualifierait d'apollinienne. Ainsi, lorsque dans *Un roi sans divertissement*, Mme Tim tente de divertir un Langlois réduit à contempler la reproduction du salon de Monsieur V., elle travaille en particulier à l'organisation rigoureuse des réjouissances qu'elle offre et à la place qu'elle donne à son invité : sa générosité se met au service de l'avarice qu'elle tente de susciter chez Langlois, à force de

> « qualité de bonbon anglais, acidulée, fraîche, multicolore, torsadée de citron, de vinaigre et d'azur. » (III, 573)

L'acidité piquante de cette « œuvre » (III, 573) organisée par Mme Tim n'est pas due au hasard : elle a pour objectif de *revigorer* Langlois qui, d'ailleurs, joue (superficiellement) le jeu face à la « beauté qui [l'attend] à Saint-Baudille » (III, 573).

En ce qui concerne la fête en effet, Giono montre que l'organisation de chaque détail tend à améliorer une efficacité de l'ensemble, au sein d'un ordre imaginé et réalisé par les ordonnateurs des festivités. Le lieu d'abord n'est pas choisi au hasard, et les terrasses de Saint-Baudille dominent le monde tout en permettant à qui le souhaite de se coucher « à plat ventre dans la sarriette », à l'instar de la naturelle Mathilda (III, 574) ; de même, si le Casino du *Moulin de Pologne* est mal situé, son intérieur en montre l'intérêt, puisqu'« on [y] fait de grandes choses » (V, 694) et que « le rideau est une splendeur » (V, 695). L'organisation de la fête touche aussi aux dates, dont le choix apparaît délicat et soumis à de multiples variables : si le bal du *Moulin de Pologne* a lieu le 18 janvier, c'est parce qu'il doit être séparé du carnaval, et parce que les couturières doivent pouvoir apprêter leurs clientes sans précipitation. Ce travail des costumes n'est d'ailleurs pas à négliger : comme le spectacle, la fête exige une réflexion et un ornement vestimentaires qui orientent l'ensemble de l'événement vers le Beau, vers un ordre de cérémonie qui se différencie de l'ordre quotidien. Si Saucisse, fascinée par Langlois, se moque « de sa tournure comme de [sa] première chaussette » (III, 572), le procureur de son côté fait « une toilette du tonnerre de Dieu » (III, 574). Les bourgeoises du *Moulin de Pologne*, quant à elles, savent que dans une fête « la toilette est sacrée » (V, 693), et

même le narrateur s'avère soucieux de son apparence, entre « costume noir[,] chemise empesée, […] cols et […] manchettes » (V, 696) savamment préparés en vue de l'événement. Giono insiste d'ailleurs sur l'aspect positif de ce qui précède la fête elle-même, la projection dans un avenir brillant participant de l'efficacité des festivités ; c'est pourquoi la nouvelle « Prélude de Pan » du recueil *Solitude de la Pitié* s'ouvre sur le « beau temps », les couleurs éclatantes et le lavoir « plein de bouteilles qui fraîchissaient sous l'eau » (I, 443). La fête votive du 4 septembre allège et rafraîchit au sens figuré le quotidien des villageois, dans une promesse de « ruisseau d'air allègre, parfumé, joueur comme un cabri » (I, 443) qui préfigure la « qualité de bonbon anglais » des réjouissances de Saint-Baudille (III, 573). De fait, les préparatifs des fêtes apparaissent aussi importants, sinon davantage, que la fête elle-même, susceptible de décevoir puisqu'elle n'est pas à l'abri des coups inattendus du hasard : Giono insiste sur le temps que les personnages consacrent à l'organisation des festivités, parce que cette période libère réellement leur esprit du morne quotidien, tout en leur permettant d'envisager un ordre certes artificiel et imaginaire, mais esthétiquement parfait.

Grâce à l'organisation extrêmement précise qu'elle exige, la fête réussit donc dans certains textes gioniens à offrir aux personnages la perspective d'une reconstitution positive de la communauté sociale, qui échapperait ainsi à la déliquescence de la course à la nouveauté du moderne ou à l'ennui des visages plombés par un paysage de neige. Ce type de fête en effet a pour but de contrer le désordre de la vacuité spirituelle en bâtissant une exception marquée par le spectacle partagé de la beauté. « Apollon invisible », avec « sa lourde tête fleurie de primevères » semble pouvoir « bondir au milieu » des foules afin de faire « naître dans la nuit une lande fleurie de roses à cœur de sel » ainsi que l'imagine l'écrivain dans *Naissance de l'Odyssée* (I, 47-48) : dieu lumineux, qui « suscite aisément des mondes inconnus » (I, 48), Apollon place la fête sous le signe de l'exaltation du moi, du rêve et de l'image, autrement dit de l'inspiration qui permet de se détacher du contingent. Il préside aux fêtes éblouissantes, et contribue même à l'éclat de la messe de minuit d'*Un roi sans divertissement.* La célébration de la naissance de Jésus n'a en effet rien de chrétien dans cette chronique, ainsi que Giono le fait remarquer par l'intermédiaire de Langlois auprès d'un curé perplexe : les « rayons semblables au soleil » de l'ostensoir (III, 484), les « lanternes [qui] faisaient jouer des

lueurs brusques à travers la neige » (III, 484-485), les « porteurs de torches qui balançaient des flammes nues » (III, 485) et les « cierges qui brasillaient en buissons » (III, 485) illuminent la nuit en offrant à tous les participants un clair-obscur saisissant, suffisamment *étonnant* pour satisfaire les appétits de toutes les victimes de l'ennui. L'esthétique étincelante à laquelle Apollon préside réalise en quelque sorte le fantasme d'un ordre communautaire magnifié, qui se substitue à l'ennui de l'ordre quotidien.

Toutefois, il n'est pas possible de maintenir l'éclat de « la messe de minuit, du 1er janvier à la Saint-Sylvestre et sans interruption » (III, 486). Cette remarque que Giono place dans le discours lucide de Langlois révèle les failles de la fête apollinienne, qui ne vaut que par des éléments difficiles à perpétuer comme à reproduire. Brève par nature, vide parfois de sens derrière l'apparat qu'elle déploie – la messe de minuit ne célèbre pas vraiment un événement chrétien dans *Un roi sans divertissement* et le bal du *Moulin de Pologne* ne valorise en rien l'« amitié » –, la fête exige la participation concertée et complète de chacun, au point que celui qui ne joue pas le jeu des festivités est rejeté dans un abîme d'ennui dont le spectacle de la joie collective ne peut en aucun cas l'extraire ; enfin la fête demande à ses participants de prendre pleinement leur part à un artifice qui s'éloigne ostensiblement du quotidien. Ce type de fête n'est donc envisageable qu'au cours de périodes particulières, et se situe hors du temps de la vie ordinaire, dans un monde factice qui ne vaut que pour celui qui s'immerge entièrement dans le spectacle et l'aspect cérémoniel des activités proposées. Giono insiste d'ailleurs sur la vanité de l'exercice en imaginant la promenade de Saucisse accompagnée du procureur et de Mme Tim : la « longue table toute cristallisée », « les flaques laiteuses des porcelaines et le pétillement des mille petits arceaux d'arc-en-ciel brisés qui jaillissaient […] de la transparence de tout le nénuphar de la verrerie » (III, 578), symboles de la lumière apollinienne, volonté de recréer la magie de la messe de minuit, ne sauraient faire oublier la réalité, qui apparaît lors du passage dans la salle de théâtre. Avec

> « son rideau rouge peint en faux rideau, avec des continuations de vols d'oiseaux autour d'une grosse figure aux yeux terriblement vides et à la bouche ouverte en passe-boules » (III, 576)

cette salle de théâtre n'est qu'une « réduction [d']une vraie salle de théâtre » (III, 576) : la reproduction est imparfaite, et toute fête qui pourrait s'y dérouler, tout spectacle qui

pourrait y être donné ne seraient qu'un artifice « vide » et insuffisant.

Pour Giono il est donc impossible de décider du succès d'une fête, et l'organisation la plus minutieuse ne saurait créer de toutes pièces un événement efficace. Condamnées au luxe factice, les journées brillantes de Saint-Baudille ne peuvent susciter chez Langlois, le principal invité, qu'un jeu superficiel et aisément identifiable, après lequel il « n'y a plus qu'à revenir prendre nos places dans le quadrille » (III, 581), c'est-à-dire à rejoindre l'ordre ennuyeux habituel dont la fête tentait de déshabituer les protagonistes. La vacuité s'empare alors des âmes, plus tragique encore qu'avant la fête, et Giono au début d'*Angelo* fait errer Céline de Théus, dérisoire dans sa « grande toilette, si sobre que […] ses gens ne s'en étaient pas aperçus » dans « l'immense solitude du reflet des miroirs » des « trois salons d'apparat » (IV, 21) : la chaise à porteurs qu'elle y fait installer n'est elle aussi qu'un reflet de fastes imaginaires qui ne la trompent quasiment pas.

Par ces retours désabusés à un ordre que la fête a tenté vainement de sublimer, Giono signifie que la fête purement esthétique et ordonnée est toujours vouée à l'échec : il n'est pas possible de créer un ordre meilleur. Pour cette raison, l'écrivain s'exerce à la description d'un autre type de fête, étudié d'ailleurs par les ethnologues et sociologues dès le milieu du XXe siècle : la fête envisagée comme rupture avec l'ordre quotidien, et comme excès aussi destructeur que vivifiant. Giono n'invente pas à proprement parler les désordres que subissent (et recherchent) les habitants du village soumis au « Prélude de Pan », les personnages réunis autour du festin à base de taureau dans *Batailles dans la montagne* ou les bourgeois du *Moulin de Pologne*. Mais il met en scène des festivités dont le but est peut-être moins de recréer le temps des origines que de retrouver une existence signifiante à partir de l'absurde du dérèglement poussé à son paroxysme.

Apollon n'ayant pas réussi à extirper le personnage gionien de son quotidien ordonné morose, la fête envisagée comme rupture se tourne vers Dionysos et l'ivresse concertée des sens qui a pour but d'« anéantir toute individualité pour la délivrer en un sentiment mystique d'unité »[148], dans un paroxysme d'activités déréglées où « la *démesure* se dévoil[e] comme vérité »[149]. Roger Caillois, qui étudie le phénomène de la

[148] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie, op. cit.*, p. 32.
[149] *Ibid.*, p. 41.

fête dans *L'Homme et le sacré*, publié en 1939, explique le mécanisme à l'œuvre dans ce type de festivités :

> « Comme l'ordre qui conserve, mais qui s'use, est fondé sur la mesure et la distinction, le désordre qui régénère implique l'outrance et la confusion. »[150]

Après avoir montré l'inefficacité de la fête apollinienne, Giono dépeint ce désordre touchant les communautés qui s'adonnent à la fête sans restriction et acceptent que la « confusion » prenne la place de « la mesure et [de] la distinction ». Dans la nouvelle « Prélude de Pan » par exemple, si nous nous intéressons à la fête votive du 4 septembre telle qu'elle est conçue hors de la présence du mystérieux étranger à la « face de chèvre » (I, 451) que Giono rapproche évidemment du dieu Pan, nous constatons qu'elle offre d'abord, et même essentiellement, un désordre de l'outrance aux villageois, une démesure qui se construit par strates successives. Les villageois procèdent en effet par étapes : ils « s'inond[ent] de bière et de vin » (I, 444), puis ingurgitent durant « des heures […] toutes les viandailles de la création » (I, 446) avant de danser « jusqu'à la perdition des forces » (I, 454) et de succomber à l'« abomination » avec les bêtes venues de la « verdure de la montagne » (I, 456). Boissons enivrantes, chair consommée, danse irrépressible et sexe *dénaturé*, les ingrédients sont réunis pour créer une « frénésie exaltante »[151], et plus précisément une « transe » (I, 455) qui emporte les villageois dans une activité festive dépassant de loin toute velléité d'ordre et d'organisation. Au contraire, les habitudes de ces villageois lors de leur fête votive, accentuées par l'intervention du mystérieux étranger, prennent les proportions d'une fête sacrée à consonance dionysiaque, où l'ordre du monde est remis en question. Ainsi que le formule Roger Caillois au sujet de fêtes réelles, la fête mise en scène par Giono représente

> « un tel paroxysme de vie et tranch[e] si violemment sur les menus soucis de l'existence quotidienne [qu'elle apparaît] à l'individu comme un autre monde, où il se sent soutenu et transformé par ce qui le dépasse »[152]

Dans cet « autre monde », les habitudes et les interdits traditionnels laissent place à un désordre inédit qui, bien davantage que le spectacle ou la fête apollinienne, soutient et

---

[150] Roger Caillois, *Le Sacré de la transgression : théorie de la fête* (reprise du chapitre IV de *L'Homme et le sacré*), *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008, p. 282.
[151] *Ibid.*, p. 265.
[152] *Ibid.*, p. 264.

transforme les participants, au moins jusqu'au réveil hagard, « au matin » (I, 457), dans un village qui tente vainement d'échapper au souvenir des lois humaines bafouées.

Le « bal de l'amitié » dans *Le Moulin de Pologne*, savamment orchestré par les « têtes » pourtant, rejoint cette conception de la fête envisagée comme rupture de l'ordre. Certes les participants n'attendent que les valses qui séduisent « par la musique et l'éclat ». Dès qu'elles retentissent, « ils *s'accoupl[ent]* sur l'instant et se [mettent] à tourner » (V, 702) dans une ivresse volontaire des sens. Mais, comme dans le « Prélude de Pan », la fête dépasse son objectif initial de désordre organisé. Les préparatifs minutieux en effet ont piètre allure face à la pluie et à la boue qui salit les atours luxueux (V, 695). Et l'ordonnancement intérieur, avec loges et parterre, se désagrège lors de l'arrivée de Julie, celle-ci créant :

> « une animation que ne justifiaient pas [les] petits scandales habituels ; d'autant qu'à en juger par les visages, tous épanouis et rigolards, il s'agissait, semblait-il, d'une plaisanterie qui réjouissait de façon unanime. » (V, 701)

L'intrusion inattendue du personnage soude la communauté jusqu'alors divisée en rangs sociaux distincts et en clans réunis autour de l'un des deux orchestres. Le comique grotesque, qui auparavant éclatait surtout par l'ironie dont Giono faisait preuve au travers des remarques formulées en aparté par son narrateur, envahit la foule et modifie la perception du bal, le transformant en une fête singulière, très proche du carnaval que les bourgeois du roman rejettent parce qu'il exhibe « des esprits portés au mal que [les] magnifiques vertus de concorde et de fraternité laissent froids. » (V, 692).

L'arrivée de Julie permet de fait le renforcement de l'esprit communautaire qui se réunit autour d'une « plaisanterie » générale : le rire, dont Bakhtine rappelle l'importance primordiale dans le carnaval, prend la place des réjouissances de la « fête officielle »[153], et le désordre envahit les esprits qui oublient toute retenue. La valse très ordonnée devient soudain un serpent qui « soubresautait par endroits comme travaillé par son ventre » (V, 703) et le rire, « railleur, sarcastique »[154] se superpose à l'effroi de ceux qui craignent un instant d'être « forcés » à l'image de Julie « de ne plus jouer la comédie » (V,705). Dans cette fête, il est évident que « la moquerie qu'on affichait était

[153] Mikhaïl Bakhtine, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard, « nrf », 1970, trad. A. Robel, p. 17-18.
[154] *Ibid.*, p. 18.

un masque » (V, 707), un masque destiné à permettre une participation visible au désordre en cours : Giono affirme que, si les réjouissances apolliniennes sont vouées à l'échec en raison d'une recherche esthétique vaine, les amusements dionysiaques ne sont efficaces que tant que la terreur du désordre en train de s'accomplir est contrebalancée – au moins en apparence – par un rire qui se démesure. Autrement dit, comme Julie ne joue pas le jeu de la fête collective, cette dernière se modifie insensiblement : tentée par le carnavalesque du grotesque et du rire populaire généralisé, la fête qui inclut Julie (comme la fête qui inclut l'étranger de « Prélude de Pan ») tourne à la satire.

Chez Giono donc, la fête dionysiaque n'est guère plus positive que la fête apollinienne. Construite pour opposer

> « une explosion intermittente à une terne continuité, une frénésie exaltante à la répétition quotidienne des préoccupations matérielles »[155]

c'est-à-dire pour effacer durant une période donnée l'ordre ennuyeux en le remplaçant par un désordre régénérateur, la fête ne profite finalement pas à ceux qui l'ont mise en place et qui souhaitaient ainsi enrichir leur avarice. Le mystérieux étranger qui figure Pan montre aux villageois qu'ils ne maîtrisent pas le désordre, et que celui-ci peut aussi bien construire que détruire ; quant à Julie, elle propose à la communauté dans laquelle elle fait irruption un désordre inattendu, qui bouleverse le désordre ordonné de la fête. Ainsi, dans la fête, la foule ne peut que céder face à une individualité qui la renvoie à sa propre vanité. Le désordre préparé est dérisoire, et le désordre véritable apparaît suffisamment inquiétant pour provoquer l'échec des festivités et de leurs objectifs. La collectivité ne peut donc chez Giono bâtir un désordre positif : le personnage seul ne peut souscrire à une activité commune, et doit par conséquent trouver un désordre singulier, qui n'a pas besoin du soutien d'une société apte à créer des groupes mais inapte à sauver l'homme.

2.1.3. Manipuler le quotidien

[155] Roger Caillois, *Le Sacré de la transgression : théorie de la fête, op. cit.*, p. 265.

Observer le quotidien, l'orner par le spectacle du Beau démesuré, instiller le désordre ordonné de la fête dans une communauté engoncée dans l'habitude ne constituent pas des actions très efficaces pour l'avare gionien, avide d'inconnu. Cet échec est en partie dû à une faiblesse de la société qu'explique Georges Balandier :

> « L'ordre social paraît avoir tous les avantages, y compris celui de la complicité des consciences […] ; cependant, il reste vulnérable – derrière la façade des apparences, le désordre travaille, […] l'usure du temps dégrade. »[156]

De fait, la « complicité des consciences » n'est que superficielle, et le désordre surgit au cœur même des activités collectives les plus organisées. Pour Giono, la projection de l'individu dans un autrui imaginé comme dans l'expérience du spectacle ou de la fête ne mettent pas en jeu le véritable moi, mais seulement un masque, celui de l'individu envisagé en tant que membre de la société, un masque qui n'empêche que superficiellement les interrogations tragiques au sujet de l'ennui. Afin de mieux cerner la capacité humaine à gérer le conflit entre l'ordre ennuyeux et le désordre aliénant, Giono fait alors intervenir des personnages singuliers, qui se détachent de la collectivité et cherchent à combattre l'ordre uniforme en se tournant vers eux-mêmes, suivant la maxime donnée par Giono dans « La Cantharide » de son *Bestiaire* : « C'est encore en soi-même qu'il y a les meilleurs trains de plaisir » (VIII, 822).

Au lieu de se jeter *à corps perdu* dans des festivités aliénantes, ces personnages décident de travailler avant tout sur leur moi, dans le cadre d'un processus d'individualisation visant à maîtriser la dialectique ordre-désordre au terme d'une quête de sens personnelle : il s'agit dans cette perspective moins de provoquer le désordre, considéré comme dangereusement aléatoire quant à son processus et quant à ses résultats, que de *parfaire* un ordre conçu pour anéantir les incertitudes. Noël Guinard, dans *Fragments d'un paradis*, est ainsi caractérisé comme un homme

> « armé seulement dans la vie d'une prodigieuse mémoire et d'un bien plus prodigieux sentiment de l'ordre. Il était l'ordre en personne. À côté de lui, et dans toutes les limites de son action, rien ne pouvait le désordonner. » (III, 886)

Parangon de l'ordre au point que le capitaine de « L'Indien » ne peut « rien imaginer

[156] Georges Balandier, *Le Détour : pouvoir et modernité*, Paris, Fayard, 1985, p. 94.

dans l'ordre de l'ordre sans lui » (III, 886), Noël Guinard fait partie des personnages que Giono place dans ses œuvres pour montrer la lutte solitaire contre la déliquescence de l'ordre ennuyeux.

Ce mécanisme, qui participe de l'avarice gionienne, conduit d'abord ces personnages individualisés à devenir le support concret et disponible de leur recherche. Plusieurs textes mettent ainsi en scène un travail d'esthétisation de l'individu, au travers d'un modelage savant du corps, et plus particulièrement du visage. Dans *Naissance de l'Odyssée*, par exemple, Giono choisit de consacrer un passage relativement long au rituel de maquillage accompli par Pénélope. Hors de la beauté recherchée, des couleurs lumineuses, il est question d'un art : « il import[e] de commencer » par le collyre par exemple ; ensuite il s'agit de « juger du rouge qu'il faudrait », et de dessiner les lèvres « à deux fois, effaçant une ligne, relevant une courbe » afin qu'elles soient « parfaites » (I, 60). Le geste se doit d'être maîtrisé, et obéit à un ordre rigoureux auquel il ne faut pas déroger : petit à petit Pénélope devient l'égale de la « femme de marbre » de Cyrène dont lui parle Antinoüs (I, 60). La femme d'Ulysse agit ici comme un sculpteur, attentif aux effets produits par le travail de son support ; la manipulation des onguents et des fards importe en réalité plus que le résultat obtenu, même si Pénélope croit se délecter surtout des réactions des jeunes amis de Télémaque. En effet, il ne s'agit pas en se fardant ou en se costumant de lutter contre les ravages du temps, ou de rendre visible une beauté que l'on sait éphémère. Il est plutôt question pour ce personnage de fuir la banalité, de tenter de maîtriser totalement son apparence physique afin de se prouver qu'elle peut agir contre toutes les contingences, et se révéler l'égale d'Ulysse transformé par son récit.

Chez les hommes, c'est le travail minutieux de la barbe qui joue ce rôle. Ainsi, Noël Guinard au cours de son ascension du volcan dans *Fragments d'un Paradis* prend le temps de s'installer « paisiblement par terre » (III, 940) pour tailler sa barbe avec minutie. Et Giono insiste sur le fait que

> « Chaque fois qu'il coupait des mèches, il les mettait soigneusement dans sa poche, et comme une ou deux lui avaient échappé, il les ramassa soigneusement. » (III, 940)

La répétition de l'adverbe « soigneusement » marque, comme au cours de la séance de maquillage de Pénélope, la volonté de maîtriser parfaitement le résultat obtenu, mais

aussi le travail accompli pour parvenir à ce qui doit s'apparenter à la perfection. La barbe est ainsi le support d'une activité volontaire de l'individu sur lui-même, en vue de générer un ordre personnel particulièrement stable : dans *Les Grands Chemins*, par exemple, le narrateur insiste très souvent sur l'apparence de sa barbe, qu'il fait pousser en hiver et rase au printemps, une barbe qui – déclare-t-il – lui octroie une certaine forme de supériorité sur les gens qu'il rencontre au cours de son périple. En contraignant artistiquement leur apparence physique, à l'aide souvent d'un miroir dont Marie-Anne Arnaud-Toulouse rappelle qu'il est entre autres un « instrument de probation et de maîtrise » de soi et par extrapolation du monde[157], les personnages de Giono se rapprochent certes un peu du masque et de l'hypocrisie qu'ils dénoncent face aux spectacles inutiles ; mais surtout ils visent à rester maîtres de leur destin, entre l'ennui de la banalisation sociale et le désordre anarchique provoqué par l'absence de volonté.

S'il est possible d'agir sur soi afin de créer un ordre personnel acceptable, il est sans doute possible d'agir aussi sur son environnement immédiat afin d'étendre la notion de maîtrise du moi à celle d'une maîtrise du monde. Giono tente ses personnages individualisés par cette hypothèse d'avare, et les conduit à orienter leurs actions habituelles dans une direction qui dépasse très rapidement les questions utilitaires. Chez Giono en effet, le travail quotidien des personnages est rarement destiné seulement à subvenir à des besoins quotidiens, achat de nourriture ou de vêtements par exemple : ces broutilles matérialistes n'intéressent guère dans les textes romanesques des individus en proie à l'ennui qui, à l'instar des narrateurs *d'Un de Baumugnes* ou des *Grands Chemins*, semblent ne s'engager que lorsque les travaux proposés – ou plutôt les lieux, les conditions et les employeurs – les intéressent. Pour ces personnages, il s'agit de manipuler les contraintes matérielles en orientant leur activité vers le Beau, et non l'utile : en refusant l'ordre de la norme, ils visent un ordre nouveau, entièrement fabriqué, dont ils pourraient être légitimement fiers. Il peut s'agir de faire les plus beaux des champs labourés, comme au début de *Que ma joie demeure* par exemple. Il peut

[157] Marie-Anne Arnaud-Toulouse, « Le sommet, la foudre et le miroir », communication prononcée lors des Journées Giono de 2005, reprise dans *Bull.*, n°64, automne-hiver 2005, p. 82.

aussi être question de bâtir des murs remarquables : dans *Cœurs, passions, caractères*, Giono invente ainsi le destin d'Honorato. Celui-ci, admirant les murs de pierre,

> « s'y passionne. Il y devient habile, puis artiste, enfin il fait des chefs-d'œuvre. Il a trouvé ce qui convient à sa nature : c'est une architecture sans merci, il y faut du goût, du sens de l'équilibre, de la soumission au paysage, moins de vraie force physique que de feu, de la patience, […] et ce cœur capable, à la fois, d'obéir et de résister aux délices de la liberté » (VI, 544).

Pour Honorato, la construction des murs relève d'un art « sans merci » qui exige un « cœur » particulier : grâce à cette activité, qu'il maîtrise au point de créer des « chefs-d'œuvre », il résiste à la fois à l'ordre normé d'un monde dans lequel un mur se bâtit en vue d'un usage précis, et au désordre qu'entraînerait en lui la contrainte d'un travail subi et non choisi – il passe « de l'utilité à la beauté sans faire le détour par la métaphysique » (VI, 545). Ainsi il démesure le quotidien, et atteint un ordre nouveau, étranger à celui de la nature comme à celui de la société. Giono explicite cette victoire dans « La Pierre » : évoquant une meule mexicaine gigantesque, il imagine que des « millions d'hommes se sont passionnés pendant des siècles pour faire ce travail », et qu'une telle vision du monde pourrait permettre de mieux comprendre « la pierre en tant que remède contre l'ennui » (VIII, 735).

De fait, lorsqu'Honorato construit ses murs, lorsque les Amérindiens bâtissent leurs pyramides et leurs murailles, l'enjeu premier est celui du divertissement, au sein d'un mécanisme spécifique : selon Giono dans ces textes, plus on *concentre* son action, plus on se *distrait*. L'activité minutieuse, qui conduit à ne plus s'intéresser qu'à l'infiniment petit pour en faire un objet d'art, permet de s'éloigner de l'immensité du vide que représente le reste des actions envisageables : l'élargissement terrifiant du désordre possible se resserre grâce à l'ordre maîtrisé. C'est pourquoi, chez les ancêtres des Mexicains évoqués dans « La Pierre »,

> « Il y avait peut-être un peu d'esclavage mais il y avait sans doute beaucoup d'amusement et la certitude, supérieurement amusante celle-là, de construire pour l'éternité. (On ne se distrait jamais aussi bien qu'à la poursuite de l'éternité) » (VIII, 735).

L'« amusement » des constructeurs de pyramides peut être mis sur le même plan que le « loisir » de l'ouvrier milanais engagé par Bouscarle pour fabriquer son bassin dans le « Monologue » du recueil *Faust au village* : les « enduits de palais » (V, 187) que celui-

ci se plaît à parfaire tiennent par leur minutie davantage du plaisir de l'avare que de la lourde besogne accomplie par un travailleur clandestin. L'« artisan tailleur arménien » de la nouvelle « Pierre B. » dans *Cœurs, passions, caractères* n'agit pas autrement, lui qui « par plaisir », fait « des gilets parfaits » pour le bossu : il « y passe des mois, mais des merveilles. » (VI, 534). Ces travaux accomplis par les personnages qui se détachent de la norme sociale du travail utile participent donc d'un ordre de la contrainte réjouissant. Par la ritualisation de l'acte qu'ils supposent, ils éloignent toute forme d'incertitude, et confortent l'homme dans un choix qui d'artisanal devient artistique.

D'autres personnages mis en scène par Giono, proches de ces travailleurs de précision, décident alors de ne pas se contenter de détourner l'utile, et se lancent dans le divertissement de l'activité libre – en considérant que ce loisir est bien plus *vital* que les actions professionnelles habituelles. Il leur est ainsi loisible de planter des chênes sans nécessité, comme Giono raconte l'avoir fait souvent avec son père[158]. Ou s'ils sont propriétaires d'une scierie, à l'instar de Frédéric II dans *Un roi sans divertissement,* il n'est rien de plus aisé que de construire une « petite boîte-en-bois » (III, 488), merveille de finesse : pour ce personnage, la perspective de fabriquer le boîtier de l'horloge qu'il vient de retrouver dans un tiroir de commode remplace toutes les autres occupations du jour, au point qu'il n'est « Pas question de passer à autre chose ce matin-là » (III, 488). Ce qui importe à Frédéric II, ce n'est pas de réparer une horloge ; c'est de faire en sorte que l'ordre des objets reflète son imagination. Le café qu'il sirote devient « exquis » (III, 488) parce que le projet de divertissement remplace l'ennui de l'ordre habituel : le menuisier tranquille se comporte grâce à sa découverte en avare, en artisan et en artiste, simultanément, et sa maîtrise du processus de fabrication suffit à éloigner toute forme de lassitude, parce qu'il devient ainsi le meurtrier satisfait de la « bergère blanche » (III, 488) dont l'étrange ressemblance avec le « visage très blanc » (III, 490) de Dorothée le frappe quelques instants plus tard. De même, l'extrême soin avec lequel Jourdan et Bobi construisent le métier à tisser de *Que ma joie demeure* signale l'importance de l'objet : pour que celui-ci donne la « joie » aux habitants du plateau, il doit être construit à l'aide de symboles spécifiques, mais surtout il doit avoir fait l'objet

[158] Cet épisode est par exemple transcrit dans « Réponses », chronique du 27 novembre 1962, recueillie dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe, op. cit.*, p. 34-41.

d'un travail long, minutieux et concerté. Avant d'être la mise en abyme du roman qu'étudie par exemple Jacques Le Gall, il est un « merveilleux dispositif comme Giono n'a cessé d'en bricoler »[159], un mécanisme destiné à maîtriser les désirs de l'homme et le désordre possible du monde. En ce sens, les objets fabriqués par les personnages ont une double fonction : ils divertissent en donnant une occupation à la fois manuelle et spirituelle, et ils bâtissent un ordre à la mesure de leur concepteur. La contrainte que l'artisan improvisé se fixe permet de resserrer l'esprit sur un ordre sciemment recherché.

Mais Frédéric II, attiré par le manège de Monsieur V., ne construit pas son horloge dans le cadre de la narration, et le métier à tisser de *Que ma joie demeure* échoue à rétablir la joie en dépit des apports complémentaires de Marthe et de Barbe au travail des hommes. Le travail minutieux comble un moment les aspirations humaines, tout en restant faible au regard de la tâche à accomplir. De nouveau, les personnages sont confrontés au paradoxe de départ : ils visent l'ordre extrême et choisi pour se désennuyer de l'ordre quotidien, mais cet ordre extrême risque à son tour de les enfermer dans une compréhension exacerbée de la condition humaine soumise à une dégradation inéluctable. La tentation du désordre au quotidien prend alors encore une fois le pas sur la volonté de l'ordre : puisque l'extrême maîtrise de soi et de l'environnement immédiat mène à l'anéantissement à plus ou moins long terme, il s'agit pour Giono d'imaginer comment ses personnages pourraient insérer un désordre intéressant dans « l'ordinaire, le portatif et le quotidien » (III, 681) de leur existence trop organisée.

Pour cela, Giono envisage la modification insensible de la finalité des objets. Ainsi, Jean le Bleu se souvient d'un mur couvert de moisissures, sur lequel il décide de distinguer la figure d'une dame, « tache de moisissure » (II, 38) elle-même, mais au visage « humainement beau et triste » (II, 39). Certes, dans les entretiens qu'il accorde en 1952 à Jean et Taos Amrouche, Giono affirme que l'épisode est inventé, et qu'en réalité

[159] Jacques Le Gall, « Jean Giono et le métier à tisser de *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 181.

> « les moisissures du plafond faisaient un admirable continent, des îles, des archipels, des presqu'îles dans lesquels on pouvait faire naviguer un bateau »[160].

Mais l'essence de l'épisode, entre dame et paysage, reste la même : outre le support d'une imagination poétique et romanesque au service de l'écrivain en devenir[161], le petit garçon découvre comment il peut transformer le quotidien de la maison insalubre en y insérant un désordre personnel imaginaire. Plus tard, le jeune Giono employé de banque modifie aussi l'usage des cahiers de compte pour y écrire des poèmes et des ébauches de *Naissance de l'Odyssée* ; enfin, l'homme devenu écrivain continue de s'exercer, notamment à partir d'*Instructions nautiques* qui deviennent le prétexte d'aventures infinies. Giono raconte souvent ces constantes autobiographiques, au détour d'entretiens ou de chroniques notamment : pour lui, il s'agit là en effet d'un art primordial, voire vital. Grâce à ces évasions imaginaires, le quotidien se désagrège sans pour autant perdre son épaisseur de réalité. Le désordre est entièrement maîtrisé par « le voyageur immobile » dont le recueil *L'Eau vive* et un entretien avec Taos Amrouche en 1955 rappellent l'existence, celle d'un Giono enfant capable de s'embarquer vers les « pays de derrière l'air » (III, 118) depuis une petite épicerie dans laquelle il se dissimule. Le magasin étroit, sans cesser de contenir des « sacs de riz, des paquets de sucre » et d'autres victuailles, s'y transforme en « cale d'un navire » (III, 119), dans lequel « le plancher en latte souple ondul[e] sous [le] pied » de l'enfant. Le spectacle est ici entièrement intériorisé, et le désordre savamment enfermé entre une réalité concrète et un esprit avide de nouveauté.

Le désordre des taches sur le mur, comme celui de l'épicerie support de fantasmes, offre donc un double avantage : il permet de s'extraire du quotidien sans nécessiter un recours à des moyens exceptionnels – comme ceux qu'exigeaient le spectacle ou la fête par exemple – et il ne présente pas de risque majeur, le « voyageur immobile » étant à chaque instant capable de refouler le désordre qu'il convoque. Giono invente à ce titre des personnages qui recherchent le même rapport entre bénéfice et risque : ceux qui se réunissent pour jouer aux cartes dans les nombreuses auberges de l'œuvre. Dans *Les Grands Chemins* entre autres, l'allusion à ces personnages est intéressante, puisqu'elle

---

[160] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 112.
[161] *Cf.* la troisième partie de notre travail.

est analysée par un narrateur qui a pour compagnon un « artiste », maître joueur et tricheur. Ce que remarque Giono par l'intermédiaire de ce narrateur, c'est que les joueurs, en réalité « se foutent des sous » et qu'il « y a certainement autre chose pour tous dans ce jeu-là » (V, 544) : certains jouent « gros pour rester sensible[s] », d'autres pour voir chacun « patouiller dans des trucs où il faut de l'inspiration », d'autres enfin jouent « pour jouer » (V, 545). Le jeu ne vaut que par le risque *mesuré* qui le sous-tend, par le désordre momentané qu'il instaure dans la communauté de ceux qui, habituellement, réfléchissent à chaque dépense, et soudain se laissent aller à miser la « puissance qu'ils pourraient jeter d'un seul coup sur la table, quitte à tout perdre » (V, 545).

Contraindre le quotidien à obéir à une volonté d'ordre extrême par l'intermédiaire de divertissements d'artisans, comme tente de le faire Frédéric II, ou le contraindre à montrer la possibilité d'un désordre que l'on maintient soigneusement enfermé dans les limites d'un risque mesuré, comme le font les narrateurs d'*Un de Baumugnes* ou des *Grands Chemins* en manipulant Albin et l'Artiste, constituent deux possibilités offertes à l'individu pour échapper à l'ordre morose et mortifère de l'ennui humain. Mais ce jeu qui implique l'homme et son environnement immédiat peut tourner rapidement à la banalisation qu'il s'agissait de fuir, puisque le désordre possible est toujours contenu, dirigé par l'intellect. Lorsqu'en effet on « se contente de rapetisser ce qui est grand et de grandir ce qui est petit[,] l'ordre et la mesure retombent sur leurs pattes et on ne s'aperçoit pas du changement », ainsi que le rapporte Giono dans les *Marginalia* du « Cheval de paille » de son *Bestiaire*, dans une phrase attribué à Torreblanca (VIII, 791). Dans son ouvrage portant sur *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paul Diel analyse ce mécanisme qui conduit des « désirs imaginativement exaltés »[162] à une « forme plate de banalisation »[163] moderne : selon lui, et son propos peut s'adapter aux personnages gioniens qui succombent à cette tentation, le banalisé peut « se montrer astucieux et intrigant dans la poursuite de ses buts individuels », mais perd malgré tout « graduellement sa personnalité », au point que sa vie se règle bientôt de nouveau « sur

[162] Paul Diel, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque, op. cit.*, p. 126.
[163] *Ibid.*, p. 127.

les conventions sociales, l'opinion publique, les préjugés de son époque », d'autant qu'il est animé par « la peur du scandale, l'angoisse devant l'opinion des autres »[164]. À travers ses personnages qui tentent de nourrir leur avarice par des divertissements de peu d'ampleur, Giono affirme l'aporie à long terme de la volonté de maîtriser totalement l'ordre et le désordre au quotidien : quoi que l'homme fasse, il constate en définitive, comme l'écrivain dans son *Journal* le 16 juin [1935] que la « lutte contre le torrent est plus belle que la construction de la route » (VIII, 25). Le risque s'impose à l'esprit soumis à l'ennui, et se révèle beaucoup plus tentant que la maîtrise ; c'est pourquoi Giono ajoute, dans la chronique « Le printemps » recueillie dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, que « Ce qui [le] bouscule force [son] attention »[165] : l'ordre et le désordre maîtrisés ne valent pas grand-chose au regard de l'inattendu, qui « bouscule » l'esprit d'une façon jugée salutaire. En effet, la nature même du quotidien sur lequel s'acharnent les individus invite à la mesure : tout désordre ainsi convoqué manque d'envergure, et l'ordre ennuyeux menace de nouveau. Mais Giono permet aux personnages qu'il met en scène de dépasser cette perspective, en insérant notamment une remarque au sujet de Julie de M. qui, au moment du bal qu'elle saccage, se met à sourire, « de désespoir » (V, 709) certes, mais à sourire toutefois : par cette intervention, Giono indique qu'un désordre suffisamment spectaculaire, se déployant de l'individu au groupe, permettrait, peut-être, de se dégager du petit jeu dans lequel le sens de l'existence échappe aux participants, faute d'envergure, de *démesure*, suffisante.

[164] *Ibid.*, p. 127.
[165] « Le printemps », *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *op. cit.*, p. 70.

> « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite. » (*Pour saluer Melville*, III, 4)

2.2. La tentation de la perte

Les petits divertissements conduisent à poursuivre vainement un ordre parfait qui se dérobe ou à instaurer des plaisirs de faible envergure dans une activité ritualisée. Ils apparaissent donc inefficaces pour lutter contre l'ennui : le « lieu, la règle, l'outil fondent un ordre des hommes, mais en celui-ci le désordre travaille », ainsi que le remarque Georges Balandier dans *Le Désordre*[166]. Ce désordre que les personnages avaient d'abord tendance à repousser semble par conséquent de plus en plus intéressant pour accéder à ce que le narrateur du *Moulin de Pologne* nomme une « raison de vivre. Et cela n'est pas facile à trouver » (V, 689). Il s'agit donc pour Giono d'examiner à partir de ce constat amer de quelle façon il est possible d'introduire sciemment le désordre au sein d'une société qui lui résiste par nature, et surtout jusqu'à quel point la systématisation du désordre, vis-à-vis de soi-même ou d'autrui, se révèle efficace dans la « chasse au bonheur » à laquelle chaque être humain s'adonne.

2.2.1. Vers le risque

Après avoir insisté sur les petits divertissements, Giono met en scène des personnages qui refusent l'ordre commun en jouant la démesure, des personnages qui considèrent comme vraie l'une des affirmations posées par Thérèse dans *Les Âmes fortes* : « On n'est jamais content. On n'est surtout jamais content quand il faudrait l'être » (V, 251). Dans les *Chroniques* essentiellement, mais aussi dans les textes brefs qui jalonnent l'œuvre de Giono, les « avares », par une accumulation volontairement excessive, une forme de cupidité sans limite, choisissent de surenchérir hors de toutes les normes, ce qui confère à leurs décisions et à leurs actions tous les attributs du désordre. Dans l'un des *Entretiens* qu'il mène avec Jean et Taos Amrouche en 1952, Giono explique ce mécanisme de désir insatiable en prenant l'exemple d'un personnage qu'il surnomme Du Guesclin :

---

[166] Georges Balandier, *Le Désordre : éloge du mouvement, op. cit.*, p. 21.

> « il s'occupe de son travail, il coupe des arbres, il coupe du bois, mais après, quand il arrive chez Julie, au bistrot, il a le vin et il n'a pas autre chose. Il lui faut un élément romanesque. »[167]

Les occupations professionnelles et les distractions habituelles manquent d'envergure. C'est pourquoi Giono fait entrevoir à ses personnages l'intérêt de multiplier leurs possessions, dans un système qui hérite implicitement du concept de « volonté de puissance » nietzschéen, sous la forme d'un désir d'accumulation et de conservation. Ainsi, Elzéard Bouffier dans *L'Homme qui plantait des arbres* passe ses journées à planter des dizaines de milliers de glands, alors que d'autres, comme Ennemonde ou la Rachel de *Noé*, ingurgitent force nourriture. De même, certains personnages accumulent du savoir, dans une tentative d'englobement du monde dont Giono se moque dans son *Bestiaire*, dans les *Marginalia* de « L'Araignée » :

> « GALAAD : Ah la bonne soupe ! Qu'avez-vous mis à bouillir dans cette marmite ?
> HÔTESSE : Vous touchez au secret des dieux Messire et vous demandez le secret de la soupe ? » (VIII, 835)[168]

Tout semble bon à ceux qui ne sauraient se contenter du quotidien ; peu importe s'ils s'arrogent le droit d'amasser ce qui ne leur appartient pas, et de désordonner ainsi la distribution des connaissances ou des biens dans un univers normé. D'ailleurs, plus que l'objet ou le savoir ainsi collectionné, c'est le nombre qui intéresse ces personnages : les nombres offrent l'incomparable avantage de faire partie d'un système infini, ce qui ne peut que les rendre attrayants pour l'avare, qui fait ici œuvre de cupidité métaphysique. Thérèse est ainsi présentée comme « une *gourmande* » dans *Les Âmes fortes* (V, 456), qui ne peut se contenter de la technique d'un Langlois, « expéditeur […] de mort subite » (III, 541). Et elle se plaît à fréquenter assidûment les Numance, dont la femme fait d'après la rumeur aisément « disparaître vingt mille francs ! Qu'est-ce que je dis vingt mille ? On disait cent mille ! » (V, 283). Les nombres prennent une ampleur qui contente aussi les témoins avides, comme lors de la mort de Clorinde, dans les *Caractères*, lorsque « Mademoiselle » devient soudain « maîtresse de l'empire » :

> « Seule au monde avec cent douze hectares dont cinquante-cinq à l'arrosage, mille deux cents oliviers, des terrains à paître, cinq cents brebis, quatre

[167] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 64.
[168] La citation est ici attribuée par Giono à une énigmatique et certainement imaginaire « Mademoiselle Dionis du Séjour, *Création du monde* ».

> chevaux, deux tracteurs et onze millions d'autres machines peintes en rouge. » (VI, 600).

Grâce à la gourmande accumulation des nombres et à la démesure évidente des « onze millions » de machines mentionnées, le nombre provoque une jouissance réelle chez les personnages qui découvrent ainsi la capacité *formidable* de l'être humain à dépasser toute sorte de normes.

Cette joie de la démesure permet en outre la transformation progressive de l'avarice en une autre source de puissance, celle de la « perte », que Giono définit dans *Noé* comme la révélation du « côté vérité[, du] côté *fond des choses* » (III, 676), une « perte » dont Llewellyn Brown rappelle qu'à l'inverse de l'avarice elle « favorise la dérive et l'emportement »[169]. Si l'avarice *concentre* le monde en effet, la perte, que Giono rapproche de la générosité, oriente la démesure dans une direction opposée, celle de la *dilapidation* sans ordre particulier autre que celui d'une dispersion volontaire et absolue. Ici le désordre prend de l'ampleur, en ce qu'il s'érige contre la pensée habituelle des sociétés, contre les différentes formes de la *doxa* : lorsque Mme Numance soigne Thérèse, ses gestes sont « sans mesure » (V, 322). De même, lorsque le couple fait don du pavillon, c'est dans la perspective de « donner encore une fois sans mesure » (V, 334-335), de « donner en surplus, de faire *verser la mesure* » (V, 337). Les répétitions du terme *mesure* et l'usage des italiques dans ces quelques pages des *Âmes fortes* ne doivent rien au hasard : l'art de la dispersion, qui désordonne le monde de ceux qui accumulent et possèdent, ouvre un espace de liberté auquel l'avare ne s'attendait pas avant de basculer dans l'activité réjouissante de la « perte ». L'ordre se désagrège alors sans effort autre que celui du don total, une démesure que le narrateur de *L'Homme qui plantait des arbres* décrit comme l'« obstination dans la générosité la plus magnifique » (V, 763).

La tentation de la perte que Giono fait subir à ses personnages se manifeste par plusieurs symptômes, dont le plus important est aussi le plus exaltant aux yeux de ceux qui refusent l'ordre ennuyeux du quotidien. Il s'agit d'un sentiment qui confronte les individus à une enivrante sensation de vertige, que Julio explique à Fulvia dans *Le Voyage en calèche* :

---

[169] Llewelyn Brown, « *Noé* : apprentissage d'un artificier ? », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 228.

> « Je suis amateur de vertige […] ; mais je ne me sers jamais de celui de tout le monde. La foule m'empêche de perdre pied. »[170]

Le vertige s'empare de ceux qui succombent à la tentation de la perte et leur permet de s'extraire de l'ordre ordinaire, l'ordre de « tout le monde ». Grâce au choix de la perte, même lorsqu'ils restent « plantés debout dans la terre » comme les anges de « La Chute des Anges », les personnages sont « ivres de vertige » (VIII, 494). Le désordre s'empare de leurs sens et leur fait entrevoir un monde insoupçonné, un monde de démesure, que Pierre Citron qualifie même d'*absolu*[171]. En effet, la perte ouvre sur l'ivresse et le vertige, qui permettent aux personnages de ne plus se sentir prisonniers des certitudes. Ici se découvre l'un des aspects les plus importants du désordre que Giono fait expérimenter à ses personnages : l'incertitude, l'hésitation continuelle entre la conviction, la motivation, la décision et l'action rendent les hommes semblables à des dieux qui échappent à la notion de destin. De fait, grâce à la volonté consciente d'envisager la perte comme une conséquence raisonnée des acquis de l'avarice, le désordre envahit le monde et les actes des hommes, faisant surgir une forme de liberté jugée salvatrice.

Par l'intermédiaire de ce vertige attrayant et de cette liberté approchée, Giono montre donc que ses personnages – et les êtres humains en général – sont attirés par une forme particulière de désordre, l'aventure. C'est le cas de Paumolle dans les *Fragments d'un paradis* :

> « Il était homme de vertige. Chaque fois qu'il montait dans l'armature, dès qu'il se trouvait au-dessus de la grande vergue, […] il avait la passion de se laisser saisir par le danger[,] de se lâcher brusquement des mains pour éprouver cette fulgurante sensation de commencement de mort. » (III, 1011)

Le vertige devient une « passion », et pousse les hommes à rechercher toutes les circonstances dans lesquelles ils peuvent en ressentir la « fulgurante sensation » de perte des repères. L'aventure offre l'immense avantage selon Giono d'être en effet « une chose qui n'est pas expliquée à l'avance ; si elle était expliquée, on n'irait pas à l'aventure. »[172] C'est ce que recherchent les marins embarqués sur « L'Indien », une « nouvelle vie » (III, 894), « l'inconnu » (III, 900), dans une reprise à la fois exaltée et

---

[170] *Le Voyage en calèche*, Acte I (deuxième partie), scène 2, Monaco, éd. du Rocher, 1991 (1e éd. 1946), p. 85.
[171] Pierre Citron, « Trajectoire de Giono », *L'Arc*, *Jean Giono*, Le Revest-Saint-Martin, Le Jas, n°100, 1986, p. 12.
[172] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 66.

lucide du vœu formulé par Baudelaire à la fin du poème « La Mort » qui clôt *Les Fleurs du Mal*[173] : le capitaine de *Fragments d'un paradis* remarque en effet que « le plus grand risque que nous puissions courir c'est la mort, autrement dit, nous ne courons aucun risque » (III, 900).

Pris de passion à l'idée de se confronter au vertige enivrant de l'inconnu, les personnages de Giono se lancent donc dans toutes sortes d'aventures, dont le point commun reste, ainsi que l'écrivain l'indique à Jean et Taos Amrouche en 1952, de construire un parcours qui les conduit vers ce qu'il nomme le « côté noir »[174]. L'aventure au grand jour, pour poursuivre cette métaphore, n'est en effet pas très intéressante, puisqu'elle oblige à circuler dans le monde éclairé de certitudes, où tout est ordonné. En revanche, le « côté noir » confronte les hommes à l'ivresse de l'inconnu, au désordre de l'inédit : il s'agit là de donner forme à l'informe, à l'obscur, ou tout simplement de se délecter de l'absence de certitudes, à l'image de la femme du bossu Coignet qui, dans « Pierre B. » de *Cœurs, passions, caractères*, décide de sauver son mari menacé en trouvant « quelque part un général » :

> « Elle se jeta dans la gueule de ce loup. Avec des délices incroyables. […] Le mariage, c'est bien beau, mais jouer la Tosca, c'est le paradis ! Elle alla le voir dans les bois. Ils étaient sombres et profonds. Il fallait chuchoter des mots de passe à des sentinelles. » (VI, 535).

Le contournement de la morale traditionnelle provoque chez la boiteuse un sentiment d'intense jouissance, l'aperçu d'un « paradis » que l'action au grand jour ne lui aurait jamais procuré : imaginer qu'elle désordonne le quotidien, en pénétrant le secret des bois et des mots de passe lui octroie une satisfaction directement issue du « côté noir » décrit par Giono.

Toutefois, il n'est pas possible de contrer directement l'ordre en se lançant aveuglément et absolument dans le « côté noir ». Télémaque, à la fin de *Naissance de l'Odyssée*, en fait la preuve. En effet, ruminant sa révolte dans l'ombre, « résolu et grave, il appoint[e] soigneusement à la serpe un épieu » dangereux (I, 123), pendant

---

[173] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, éd. Henri Lemaître, Paris, GF-Flammarion, 1964, p. 155.
[174] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 65.

qu'Ulysse, auréolé du succès de son récit, atteint l'apothéose des « dieux de pierre » (I, 122). La vengeance du fils laissé pour compte par son père ivre de mensonge est suggérée dans la dernière page, mais Télémaque a déjà auparavant été ridiculisé dans le récit, lorsqu'il est revenu de son expédition dangereuse. Quels que soient ses préparatifs minutieux, le fils d'Ulysse ne peut regagner l'approbation de ses pairs en tuant son père brutalement comme il semble pourtant en avoir l'intention, et c'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Giono choisit de ne pas raconter cet hypothétique épisode. Le désordre du « côté noir » doit en effet plutôt combattre l'ordre avec des armes spécifiques, qui *di-vertissent* la réalité en quelque sorte : pour réussir à instaurer le désordre au sein d'un ordre qui résiste et se targue d'être dans son droit, il faut biaiser – ce qui rend l'aventure plus dangereuse, plus excitante, plus efficace aussi dans la perspective d'une lutte contre l'ennui.

C'est pourquoi de nombreux personnages s'adonnent au jeu dans les textes de Giono. La plupart du temps, nous l'avons vu, ces jeux constituent des distractions au sein d'une vie monotone. Mais le jeu est aussi l'occasion de provoquer le hasard et de rechercher le plaisir hors des règles habituelles : pour certains personnages, l'intérêt du jeu se manifeste dès lors qu'on introduit le désordre dans l'ordre normatif de la règle, autrement dit quand on se joue du jeu. Ce système peut présenter d'ailleurs l'avantage de la simplicité. Dans ses *Entretiens* de 1952, Giono fait référence à une pratique fascinante :

> « […] on jouait toute sa fortune […] sur une simple carte tournée. Comprenez bien que s'ils avaient joué simplement 50 francs ou 100 francs, le jeu n'en valait pas la chandelle. […] Tout jouer sur une carte tournée c'était, la plupart du temps, la mort. […] C'est ça qui donne le sel à l'aventure. »[175]

Ce jeu est encore bâti à partir d'une règle que l'on suit scrupuleusement, s'en remettant à un destin inaccessible, à un *fatum* qu'il est impossible de contredire. Il y a donc dans cette pratique davantage d'aventure (au sens où n'importe quoi peut *ad-venir*) que de désordre, même si le « Monologue » recueilli dans *Faust au village* s'interroge assez longuement sur les motivations des joueurs : le locuteur y rappelle que « dans ces coups de balançoire, chaque fois il y a une nouvelle redistribution des biens de ce monde » (V, 191) et surtout que le moment du jeu décisif condense intensément toute l'attente

[175] *Ibid.*, p. 69.

d'un désordre qui viendrait bousculer l'ordre habituel :

> « On n'*est* jamais ; même là. Mais, pendant que la carte tourne, le temps d'une seconde, on peut croire que c'est possible. Cette seconde *distrait* ; enfin ! Tu ne respires plus : ce n'est plus la peine. » (V, 191)

Ainsi le jeu de cartes est capable de « *tout remettre en question* » (V, 192) et de donner à la vie elle-même un intérêt nouveau.

Toutefois ce moment durant lequel « la carte tourne » est extrêmement bref, et le désordre qu'il laisse entrevoir relève de l'éphémère décevant. C'est pourquoi les personnages des textes de Giono s'adonnent à d'autres jeux pour désordonner plus nettement le quotidien, en se moquant ouvertement par exemple des lois sociales. Dans *Caractères*, Marie M. et Six s'affrontent à coups de fusil selon un mécanisme qui leur est propre, et que Giono décrit à partir du point de vue de Six :

> « il l'insulte en lui-même pendant au moins cinq heures, puis encore cinq (après avoir donné à ses lapins), puis encore deux (après avoir cassé la croûte […]), tout le jour. Tout y défile » (VI, 588)

L'insulte fait partie du jeu, et peut reprendre ou s'arrêter en fonction d'obligations quotidiennes qui ne l'influencent en rien. L'excitation provient du désordre de la bataille rangée qui n'a pas vraiment d'objet, et qui offre aux deux protagonistes le plaisir de s'extraire de l'ordre habituel, au point qu'ils répondent qu'il ne se passe « Rien » avec des « yeux candides » aux gendarmes venus mettre un terme au désordre (VI, 589). D'ailleurs Giono explique en évoquant les « enfants » Léon et Isabelle dans « Don Miguel » de *Cœurs, passions, caractères* qu'évidemment

> « Les coups de fusil n'étaient que pour tenir à distance tout l'appareil de l'ordre, le temps que leur désordre puisse toucher au sublime. » (VI, 579)

En véritables avares, ces quatre personnages dont Giono fait des « caractères » à part entière se préoccupent d'une aventure totalement personnelle, dans laquelle le « côté noir » de la violence des carabines ou des fusils permet de « tenir à distance tout l'appareil de l'ordre », autrement dit de se jouer des normes sociales en vigueur. L'aventure alors peut aller vers l'absolu, vers le sublime.

Le jeu devient encore plus intéressant à ce titre lorsqu'il subit lui-même le seul désordre qui peut véritablement l'atteindre : la tricherie. Le tricheur en effet contourne à

loisir et sciemment les conventions qui font l'existence même du jeu, puisque celui-ci consiste en un ensemble de règles que les joueurs décident en commun de respecter. Ulysse expérimente le premier cet exercice, de manière inconsciente au début : il triche avec la vérité d'un récit qu'il annonce comme véridique. Il raconte en effet qu'il a rencontré cet Ulysse que tout le monde croit mort, et invente à son sujet des aventures fabuleuses ; en cela, il triche au regard de la convention qui veut qu'une histoire certifiée véritable le soit. Si l'auteur de cette *Odyssée* est d'abord poursuivi par le remords – on ne provoque pas les dieux sans en attendre le châtiment – il finit par se sentir très à l'aise avec ce mensonge qui fleurit comme un amandier (I, 110) et satisfait son public au-delà de toute attente.

Mais, dans l'œuvre de Giono, le tricheur par excellence est surtout figuré par l'étrange personnage que le narrateur des *Grands Chemins* surnomme « l'artiste ». Celui-ci, homme sans avantages particuliers mais au regard naturellement méchant, se révèle lorsqu'il participe à des jeux de cartes. Contrairement à ceux qui jouent pour jouer, ou pour défier le hasard sur une seule carte, il joue pour mettre en pratique son art de la tricherie. Celui-ci n'est pas employé pour gagner, mais pour défier à la fois la convention du jeu et les autres joueurs, au point que l'artiste, considérant son système trop efficace, triche avec lenteur afin de se faire repérer avec plus de facilité. Il instaure ainsi un désordre dont il espère recueillir les effets. En cela, il provoque le destin en mettant en œuvre un art de la *mètis*, auquel Philippe Mottet a consacré sa thèse[176]. Cette intelligence rusée et pratique est chez l'artiste des *Grands Chemins* mise au service non du gain mais du jeu lui-même, dans une tricherie considérée comme un désordre vital : certes l'artiste triche ainsi que le déclare Philippe Mottet « pour semer le chaos et "tout remettre en question" »[177], mais c'est parce qu'il a besoin de la sensation de vertige qui en est la conséquence pour se sentir vivant face à la norme qu'il dévoie. Si elle est un « art de savoir […] prendre » les obstacles[178], la *mètis* déployée par l'artiste est aussi une façon de se projeter entièrement dans l'action que l'on effectue du « côté noir ». C'est pourquoi l'artiste à la fin du roman ne lutte pas contre la mort : son jeu et le

[176] Philippe Mottet, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, *op. cit.*
[177] *Ibid.*, p. 188.
[178] *Ibid.*, p. 212.

meurtre qu'il commet l'ont éloigné définitivement du groupe, et il échappe aux normes du monde pour vivre un désordre *essentiellement* solitaire.

Le désordre du « côté noir » et celui de la *mètis* comblent dans une certaine mesure les personnages qui s'y adonnent, comme Thérèse qui se satisfait des récits paradoxaux que sa vie et ses motivations provoquent chez ceux qui la côtoient. Mais Giono montre que le désordre doit encore se démesurer, en défiant non seulement la société, mais aussi la mort elle-même. La mort est en effet l'ultime manifestation de l'ordre du monde, puisqu'elle nivelle toutes les différences et toutes les tentatives de désordre à la fin d'une existence : la défier c'est considérer qu'il est possible de n'accepter aucune convention, aucune limite, ni celle de la société, ni celle de la vie.

C'est pourquoi de nombreux personnages se confrontent ouvertement à la mort afin de la provoquer. Angelo, par exemple, n'hésite pas à aller au-devant du danger, dans une attitude bravache assez stendhalienne, qui symbolise surtout sa demande incessante de sens. De même, les Coste, à force de subir le destin, décident de le provoquer directement : l'épisode des deux filles lancées à pleine vitesse sur le *dog-cart* qu'elles conduisent les yeux fermés en est une des illustrations les plus frappantes dans *Le Moulin de Pologne*. Ce désordre de défi apparaît spectaculaire. Il en est un autre, qui apparaît comme un *leitmotiv* dans plusieurs textes, tant Giono paraît considérer qu'il est significatif : c'est celui de la pendaison volontaire ou de l'étranglement. L'écrivain l'insère par exemple dans la liste des divertissements lorsqu'il l'évoque auprès de Jean et Taos Amrouche : le nommé Du Guesclin, avide nous l'avons vu de « romanesque », *joue* à étrangler son hôtesse. Si l'acte en lui-même, d'autant qu'il se répète, est « effroyable » [179], il est surtout pour les deux protagonistes un « élément romanesque » [180] qui, par le désordre vital provoqué, constitue un divertissement intéressant. Le jeu avec la vie est encore plus présent dans le « Monologue » du recueil *Faust au Village* : les villageois s'y pendent les uns les autres, ou en groupe, dans une surenchère qui fait fi de toutes les normes morales ou sociales traditionnelles pour se lancer de façon consciemment risquée dans une manière *extra-ordinaire* de défier la loi

[179] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 63.
[180] *Ibid.*, p. 64.

d'auto-conservation du vivant, d'autant qu'ils n'atteignent ainsi que le « rien » : « C'est ce rien qui donnait enfin espoir » dans cet univers où chacun vit « *en désespoir de cause* » (V, 193). Ces personnages recherchent eux aussi l'ivresse vertigineuse du désordre, par le choix d'une activité qui peut se propager au sein d'un groupe tout en mettant à mal la notion même de groupe, puisqu'il n'est pas question évidemment de suicide collectif, mais de défi collectif lancé à l'existence elle-même, ainsi que le montre l'épisode presque similaire de *Jean le Bleu* dans lequel la petite Mariette révèle que la pendaison à laquelle elle a consenti lui a permis de voir « le bleu » (II, 80) au-delà de la réalité quotidienne.

Dès lors qu'il touche à la frontière entre la vie et la mort, le désordre dépasse donc le simple jeu excitant et touche à l'essence de la condition humaine. Par l'intermédiaire de Saint-Jean, Giono le signifie au personnage de Marie dans *Batailles dans la montagne*. La jeune femme demande à manipuler la dynamite, dont l'instabilité extrême provoque le vertige du désordre de défi ; son compagnon pourtant la met en garde, plusieurs fois, et lui explique la véritable portée de ce désir. Lorsque Marie répète : « Je ne veux pas que ça ne risque plus rien, […] je veux que ça risque » (II, 1111), elle se met dans la même position que, plus tard, Paumolle dans les *Fragments d'un paradis*, l'« homme de vertige » qui a « la passion de se laisser saisir par le danger » (III, 1011). Selon Saint-Jean, il faut au contraire cesser de considérer qu'il s'agit d'un jeu :

> « Non, ne vous amusez pas à ça, ça n'est toujours pas pour jouer que je vous la [la dynamite] donne. […] Ça n'est pas pour jouer ; pour jouer ici dessus ; vous et moi ; seuls ; bêtement […]. Au contraire. » (II, 1113)

Le discours prononcé par Saint-Jean n'a pas seulement pour ambition de calmer l'excitation de sa compagne. Il s'agit davantage de remettre les choses à leur place, d'expliquer qu'il n'est pas question de jouer « seuls », « bêtement » : le désordre qui résulte de la manipulation hautement dangereuse d'une dynamite susceptible d'exploser à tout instant doit être investi d'un enjeu significatif. Le désordre doit avoir un but, et non rester au stade de divertissement, fût-il mortel.

Le jeu du désordre et du « côté noir » doit donc certes mettre explicitement en danger la vie du joueur, mais le hasard que les personnages sollicitent par leurs choix de divertissements échappant aux normes permet à ce désordre de dépasser le stade de

l'amusement. Les jeux du désordre efficaces correspondent en effet à ce que Giono appelle dans « La Pierre » des « jeux de prince » (VIII, 758), des actions qui défient le monde avec panache.

En cela, le désordre ainsi établi et pratiqué modifie la place de l'homme face à la société dont il se détache, mais aussi face à l'univers lui-même et aux normes établies dans l'harmonie du cosmos. Par la volonté de défier la mort, l'homme se fait l'égal des dieux, non qu'il veuille atteindre l'immortalité, mais parce qu'il se situe au-delà de l'ordre du monde qui décrète les modalités de l'existence, et qu'il souhaite produire du sens pour lui-même, hors des puissances conventionnellement instituées. Par là, Giono conduit petit à petit ses personnages à transgresser de façon systématique l'ordre habituel, et à se servir d'une démesure « entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien » (III, 681). Si la démesure n'est, comme le rappelle le texte de *Noé*, « que l'ensemble des mesures d'un système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de notre propre mesure » (III, 620), elle est surtout dans le cadre de la pratique du désordre une manière de transgresser toute forme de norme. Elle est en cela proche de l'*hubris* antique, entre la démesure sociale qui « procède toujours du désir d'avoir plus que sa part » et l'attitude qui cherche à « dépasser les normes imposées par les dieux à la condition humaine »[181].

Le désordre de la démesure permet ainsi à l'individu tel que Giono le décrit de dépasser le social et d'atteindre l'humain, par l'instauration d'une rupture systématique et signifiante du quotidien. Alors les personnages affrontent un sacré privé de dieux : le châtiment étant inscrit dans l'action de désordre elle-même, il est possible d'agir en connaissance de cause, et de pousser l'*hubris* – et l'*hamartia* que la démesure suppose – jusqu'à leur extrême limite. Giono, par l'intermédiaire de ses personnages, peut ainsi expérimenter des désordres qui, tout à leur but de lutter contre l'ennui de l'ordre, conduisent l'homme à atteindre les frontières de l'humanité, des contrées dans lesquelles l'avare qui succombe à la tentation de la perte devient monstre.

2.2.2. Vers la tératogenèse

[181] Édouard Will, « Le Ve siècle », *Peuple et Civilisations*, Tome 1, *Le Monde grec et l'Orient*, Maurice Crouzet dir., Paris, PUF, 1972, p. 598.

Le choix d'une prise de risque de plus en plus intense n'est pas sans conséquences. Giono montre en effet, et plus particulièrement dans ses *Chroniques*, que celui qui se soumet à la tentation de l'*hubris* accepte l'*hamartia* qui lui est liée. Or, commettre une faute vis-à-vis de la société ou vis-à-vis du monde lui-même (puisque l'œuvre de Giono ne fait guère intervenir les dieux autrement que sous forme symbolique) c'est se diriger vers le châtiment qui en marque la limite, ainsi que le rappelle l'écrivain dans *Les Âmes fortes* par exemple, par l'intermédiaire de la lucide Thérèse :

> « Payez et emportez. Si c'était gratuit, ce serait trop beau. […] Tu seras jugée. Alors, ne te prive pas. C'est de la banque. » (V, 411)

Il est impossible d'éluder le châtiment qui clôt le désordre mis en place par le risque de l'aventure extrême ou de la tricherie volontaire. Les personnages concernés ne refusent pas cette sentence, même si celle-ci les oblige à explorer et à assumer une monstruosité qui imprègne à la fois le corps et l'esprit. Plus encore, Giono les place face à une nouvelle découverte : pour que le désordre lié à la prise de risque soit efficace, il faut accepter, voire rechercher la monstruosité.

Pour en arriver là, Giono montre régulièrement que le monde est saturé de monstres qui envahissent tous les règnes de la nature. Dans le domaine minéral et sans vie, les volcans, les montagnes ou les glaciers étonnent par leur démesure ceux qui les observent : le volcan apparaît immense, la montagne terrible, les glaciers dévorateurs. La vie même qui semble les animer est hors de mesure, et les rend inquiétants, dans un mécanisme où la *phusis* modifie le *cosmos*. Les végétaux, de leur côté, sont vivants chez Giono. Mais ils s'anthropomorphisent aussi souvent, au point de ne plus sembler de simples plantes : la forêt est dotée de volonté, le hêtre d'*Un roi sans divertissement* est un personnage à part entière, complice et dans une certaine mesure initiateur de meurtres. Il n'est pas jusqu'au pin-lyre du *Serpent d'étoiles* qui étonne, par sa nature modifiée, créature fantasmagorique, mi-arbre, mi-instrument de musique aux pouvoirs *charmeurs*. Enfin les animaux acquièrent sous la plume de Giono des caractéristiques qui dépassent leur réalité quotidienne. La raie et le calmar dans *Fragments d'un paradis* par exemple atteignent des proportions démesurées, et les couleurs des animaux décrits dans ce texte sont aussi fascinantes qu'inédites ; par ailleurs, ces monstres marins, imaginés notamment à partir des *Instructions nautiques* dont Giono se délecte, allient à

leur beauté ensorcelante une cruauté terrifiante, rapprochant ainsi l'harmonie du beau et le désordre du massacre.

Ces minéraux, animaux ou végétaux, par leur refus d'appartenir à un seul règne[182], deviennent des monstres aux yeux des spectateurs qui ne peuvent s'en détacher, animés par des sentiments contradictoires d'admiration ou d'effroi, mais surtout de *mélancolie*. Dans les *Fragments d'un paradis* par exemple, la couleur « inconnue » de la raie, « dont les yeux ne pouvaient se rassasier, [remplit] les cœurs d'une splendeur de tristesse inouïe » (III, 884), tandis que les petits animaux pêchés peu auparavant, peut-être « parasites de la méduse » (III, 880), produisent des couleurs si incroyables et si changeantes que le coq, d'abord enclin à « s'extasier » (III, 878), sombre au fil de sa contemplation dans « un profond état mélancolique » (III, 880). Si Giono insiste sur la mélancolie, c'est parce que le spectacle du monstre naturel réveille en l'homme l'attrait pour le désordre de l'inédit multicolore, mais aussi et peut-être surtout l'intime compréhension que l'existence de ce désordre nécessite le refus de la normalité, la nécessité de se détacher de sa condition : les petits animaux ne relèvent d'aucune classification connue, et la raie dépasse en taille ce que les naturalistes ont expliqué.

Or, l'homme sait ce qui se produit lorsqu'un être refuse sa nature ; pour cela il lui suffit d'examiner certains chevaux qui subissent les conséquences d'une telle métamorphose. Ainsi, dans *Batailles dans la Montagne*, pour continuer de vivre, un cheval devient carnivore :

> « Le cheval mâchait la viande entre ses dents jaunes […] et, de temps en temps il secouait la tête, comme s'il faisait quelque chose de défendu, mais il mâchait soigneusement. […]
> Il avala la viande. Il resta stupide, immobile, […] avec des lueurs méchantes dans ses yeux roux […], au-dessus de sa mâchoire à longues dents sur lesquelles ne s'abaissaient plus les babines. Il baissa la tête vers ce qui restait de viande crue. » (II, 853)

La description du comportement du cheval le montre s'éloignant de tout repère, et atteignant une dimension dans laquelle le châtiment est concomitant à la faute, à l'instar de ce qui se produit pour les supplices subis par les personnages de la mythologie grecque qui affrontent inconsidérément les dieux. La possibilité pour le cheval de survivre est assortie d'une peine terrible : le bannissement de sa propre espèce, ce qu'il

[182] *Cf.* le 1.2.1. du présent travail.

finit par accepter puisqu'à la fin du chapitre Giono le décrit en train de déchiqueter et d'ingurgiter le reste de la cuisse de chèvre qu'on lui a donnée. Si cet animal n'est qu'un élément momentané de ce roman, il n'en est pas de même du cheval de Langlois dans *Un roi sans divertissement*, dont la présence permet de mieux comprendre le comportement des personnages. Ce cheval sait « rire » (III, 508) et préfère la compagnie des hommes à celle de ses congénères. Pourtant, « trouver un nom qui lui convenait, ça, naturellement, c'était en dehors des choses possibles » (III, 510), puisque son comportement ne correspond pas à celui des autres chevaux. Si certains villageois l'appellent « cheval », d'autres comprennent qu'il n'est pas vraiment un animal. Maladroitement ces derniers le nomment « Langlois » comme s'il était surtout le reflet de son maître. Mais, en réalité, il est inclassable : « sévère avec les autres bêtes » (III, 510) il ne fréquente pas sa propre espèce ; les villageois comprennent vite qu'en fait il aime « au-dessus de sa condition » (III, 510), *hors* de sa condition. Refusant son statut d'équidé, se rapprochant des hommes au lieu de rester avec les autres chevaux, cet animal qui cherche à dépasser sa nature propose à l'homme l'image de ce qu'il advient de ceux qui se risquent hors du territoire de l'ordre. Apatrides et sans nom, ils se *dénaturent*, deviennent des éléments de désordre, des *monstres* aux yeux du monde comme à leurs propres yeux.

Comme les chevaux, les oiseaux subissent des métamorphoses singulières chez Giono, et deviennent parfois des monstres. La nourriture est dans ce cas aussi l'élément qui permet à l'animal de se transformer. Dans *Le Grand Troupeau* par exemple, la première vision que l'écrivain donne de la guerre à son lecteur, après la transhumance terrifiante qui voit se bousculer les moutons malades se présente dans un chapitre intitulé « Le corbeau » (I, 561-566). Le blessé veillé par Joseph comprend bien avant son compagnon la menace que représente l'animal : pour le valide celui-ci n'est qu'« Un oiseau ! » (I, 565), alors que pour Jules il est le charognard avide de profiter de ses chairs pourrissantes. Plus tard le roman présente les corbeaux aux côtés des rats, se nourrissant des cadavres : les « larges coups d'ailes tranquilles » (I, 620) qui les propulsent sur les corps « frais, des fois tièdes et juste un peu blêmes » (I, 621) signalent le nouvel ordre du monde, qui en définitive reproduit la chaîne alimentaire éternelle. Les hommes ne sont plus au plus haut niveau de cette chaîne, mais deviennent de

nouveau une simple réserve appréciée par les autres êtres vivants. Les corbeaux ne sont par conséquent monstrueux que si l'on adopte un point de vue anthropocentrique et que leurs festins, auxquels ils convient les femelles (I, 621) n'est examiné que par la subjectivité d'une sensibilité humaine.

Ce nouveau rapport de force entre l'homme et l'oiseau est repris ensuite par Giono tout au long du *Hussard sur le toit* : la lente transformation des volatiles habituellement jugés sympathiques, hirondelles ou rossignols en particulier, en charognards puissants y est le signe d'une invasion du monstrueux dans le monde. L'oxymore des « petites gifles duveteuses » (IV, 360) qui réveillent Angelo marque cette métamorphose des hirondelles qui « becquetaient » le jeune homme endormi, sans attendre qu'il soit mort ; « ces petites bêtes si familières » (IV, 360) sont en toute amoralité capables d'un « assaut […] naturellement cruel » (IV, 361). Plus encore, les oiseaux perdent leurs spécificités, et semblent développer une certaine forme d'intelligence : Pauline de Théus est effrayée non pas par les cadavres cholériques ou par des corbeaux traditionnels, mais par un corbeau qui devient face à sa proie humaine « extrêmement pressant » et « extrêmement gentil », ensorcelant sa victime choisie d'une « chanson endormeuse » (IV, 487). Si le jeune femme parvient à tuer l'animal, elle n'en est pas moins marquée par l'événement, au point qu'Angelo doit la « flatt[er] très habilement de la main » comme il le ferait de « chevaux » qu'il a déjà vus « dans cet état » (IV, 487). L'être humain se métamorphose en animal, ou plutôt en proie animale, tandis que l'animal, devenu prédateur sûr de son pouvoir, fait montre d'une rhétorique très humaine : la femme et l'oiseau deviennent monstres, en ce qu'ils présentent au lecteur des caractéristiques différentes de celles auxquelles les récepteurs du roman peuvent s'attendre, surtout après avoir compris le caractère à la fois courageux et très féminin de Pauline. Mais, à l'instar des épisodes mettant en scène les corbeaux de la Première guerre mondiale, le désordre qui effraie Pauline après avoir provoqué la panique dégoûtée d'Angelo n'est que le signe d'un ordre différent : ce qui est monstrueux, c'est la prise de conscience d'une métamorphose non des animaux (celle-ci est secondaire) mais des hommes. En effet, grâce au choléra (ou grâce à la guerre du *Grand Troupeau*) les animaux redeviennent ce qu'ils ont toujours été : sauvages, ils abandonnent les craintes auxquelles la domestication les a habitués et se contentent de chercher à

survivre au mieux en utilisant les ressources naturelles, c'est-à-dire humaines, en l'occurrence, que leur environnement met à leur disposition. La monstruosité n'est donc qu'une affaire de perception, et de mauvaise compréhension du fonctionnement de la nature vivante.

Ainsi les figures de monstres envahissent petit à petit l'œuvre de Giono, se répercutant par des phénomènes d'échos et de contamination des animaux aux hommes et des hommes aux animaux, à l'image de ce qui se produit sur la colline des amandiers du *Hussard sur le toit*, où Angelo est surnommé « *le corbeau* » parce qu'il s'approche des malades, comme « ces hommes sales et ivres qui fossoyaient les morts avec une indécente brutalité très répugnante » (IV, 459), charognards autorisés par une société qui préfère pour sa part s'éloigner des métamorphoses effrayantes. Qu'est-ce que le monstre en effet ? Si le terme est issu du vocabulaire religieux, et désigne d'abord le prodige, le miracle – ce qui se rapproche de l'effet produit par les animaux fabuleux de *Fragments d'un paradis* par exemple –, il est utilisé dès la fin du XVII[e] siècle pour indiquer qu'une chose est « "mal ordonnée, mal faite" […] dans une optique classique d'ordre préétabli », ainsi que l'indique le *Dictionnaire historique de la langue française*[183]. Le *monstre*, qui étymologiquement se rattache au verbe *montrer*, « mettre devant les yeux, exposer sous le regard »[184], signale tout ce qui peut apparaître remarquable dans un univers normé : il est, comme le note par exemple Christine Bretonnier,

> « un écart par rapport à la nature déterminée d'une chose : c'est ainsi qu'Aristote le définit comme étant contre nature (*para phusis*). Le monstre [est] informe. »[185]

Écart par rapport à une norme générale ou conventionnelle, le monstre pose la question de la forme et de l'adéquation avec les principes fondateurs de la nature. Pour Giono, qui utilise le terme très souvent, le monstre peut avoir deux apparences lorsqu'il est employé pour contribuer à définir un être humain : un personnage peut *montrer* à ses contemporains une monstruosité physique ou une monstruosité mentale, laquelle joue à

---

[183] Article « Monstre », *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey dir., Paris, Le Robert, 1998 (1[e] éd. 1992).
[184] Article « Montrer », *Ibid.*
[185] Christine Bretonnier, « Des monstres aux mythes dans *Deux cavaliers de l'orage* », *Bull.* n°63, Printemps-Été 2005, p. 34.

la fois sur l'intellect et la morale.

La monstruosité physique, qui touche un certain nombre de personnages tout au long de l'œuvre de Giono, apparaît en premier lieu comme un désordre corporel : le corps ne correspond pas aux standards humains, ou bien se détériore sous l'effet d'une infirmité, voire d'une maladie. Ainsi, dans un monde régi par l'*homo erectus*, le bossu peut être montré du doigt : sa difformité en fait un *monstre*. Or, Giono fait souvent référence à des bossus dont le rôle dans la narration n'est pas négligeable : Toussaint dans *Le Chant du monde* est remarquable par son apparence physique comme par ses dons de thaumaturge, et le narrateur du *Moulin de Pologne*, le seul personnage de la petite ville qui parvient à réellement percer le mystère des Coste et de M. Joseph, précise au détour d'une parenthèse, comme s'il s'agissait là d'un simple détail, qu'il est bossu. La bosse semble donc non seulement extraire le personnage de la communauté, mais aussi caractériser une aptitude particulière face au groupe de ceux qui ne se détachent pas physiquement de la norme. Le monstre peut être montré, mais il montre aussi aux autres personnages des vérités qui leur seraient autrement invisibles.

Le monstre physique gionien est aussi le porteur d'un autre type de désordre corporel : l'infirmité. L'écrivain parsème ainsi ses textes d'aveugles : l'aède de *Naissance de l'Odyssée* par exemple est capable de se représenter mentalement le « genêt d'or » de l'histoire racontée par un Ulysse qu'il ne peut pas voir. De même, Clara dans *Le Chant du monde* ne perçoit pas le monde comme les autres ; elle peut notamment distinguer la valeur de « Bouche d'or » grâce à l'absence du sens qui la détournerait de l'essentiel. Le désordre de son infirmité – il lui manque un élément qui la rendrait entièrement humaine – lui permet d'accéder à l'harmonie qu'elle recherche. Caille aussi apparaît comme une figure singulière dans *Mort d'un Personnage*. Selon Angelo III, elle vit en effet dans un « monde monstrueux » (IV, 195) qui n'a pour point de comparaison limité que celui dans lequel vit la vieille Pauline :

> « il s'agissait, pour elle, d'une sorte d'existence intérieure […] qu'elle composait elle-même avec les moyens du bord […] Et alors on savait que, pour habiter notre monde et pour n'être pas à côté de nous un monstre, elle employait […] des prodiges d'habileté. » (IV, 192).

Le monde auquel les personnages atteints d'infirmités accèdent est si différent du

monde habituel qu'il est quasi impossible de le décrire, puisque toute réalité s'y compose hors de l'ordre perçu par les individus « normaux » – la norme ne désignant ici que l'état de la majorité des hommes, pourvus de cinq sens. Ces personnages vivent donc intensément et de manière très solitaire un désordre personnel inaccessible et indicible : s'ils apprennent à l'utiliser, ils ne pensent plus à l'ennui, et accomplissent l'aventure du risque que les autres recherchent. Mais, hormis le mystérieux personnage qui raconte l'affaire du *Moulin de Pologne*, et dont la bosse marque la singularité, aucun des narrateurs choisis par Giono n'est infirme : l'infirmité semble devoir dans l'œuvre ne s'appréhender que de l'extérieur, comme un désordre qui se montre – un *monstre* – et qui ne peut se partager. Tout ce que les témoins peuvent en dire, c'est que ces personnages en lesquels ce type de désordre travaille contiennent à eux seuls des univers entiers, voire une *apocalypse*. C'est ce qu'explique la figure du père dans *Le Grand Théâtre* au sujet de l'oncle Eugène, qui s'éteint doucement entre surdité et cécité. Selon « Jean III » en effet, le vieil homme est « un monde », « un univers » (III, 1070) dans lequel « l'Apocalypse se déploie » (III, 1071). Il « démesure son univers en même temps que ses sens peu à peu l'abandonnent » (III, 1074) ajoute le père sur le toit ; autrement dit, l'infirmité physique octroie à celui qui la subit la capacité d'accéder à une forme de révélation de vérité, démesurée au regard du monde traditionnel : le désordre de la perte des sens permet le déploiement du désordre de l'aventure infinie, dans un « grand théâtre » personnel. L'infirmité constitue par conséquent un désordre du corps qui transforme l'être humain en monstre, mais aussi rend possible l'appréhension d'une monstruosité, d'un désordre de l'univers, au sein d'un être infiniment petit, devenu « le spectateur par excellence » (III, 1076) : le *cosmos* se déploie à l'intérieur même de l'homme, dans un processus qui en fait un individu hors normes, mais extraordinairement privilégié. Pour celui qui peut ainsi ressentir le « poids du ciel », l'ennui de l'habitude ne peut que disparaître au profit d'une *ek-stase* fascinante : à force de regarder à l'intérieur de lui-même, pour mesurer l'effet de son désordre personnel, le personnage accède à une connaissance totale de l'ordre et du désordre du monde.

La difformité ou l'infirmité ne touchent toutefois qu'une partie restreinte d'une population, ce qui explique d'ailleurs en partie le fait que ceux qui en sont atteints

soient jugés monstrueux. Au contraire, la maladie s'attaque à tous, sans distinction. Giono en fait à ce titre le symbole d'un désordre qui se répand d'un individu à un autre hors des schémas prévisibles. La maladie s'apparente dans l'œuvre de l'écrivain à une tératogenèse, puisque ceux qui sont contaminés, par le choléra essentiellement, échappent très vite à toute forme de norme sociale, et offrent un spectacle terrible à ceux qui restent sains. Le désordre s'empare en effet de leur corps et leur ôte toute forme d'humanité, ne serait-ce que parce que pour Giono, le « mal est […] à l'intérieur de l'homme, *intus et in cute,* consubstantiel à l'humaine condition », ainsi que le rappelle Christian Morzewski[186]. Le processus de désorganisation corporelle se double ainsi d'un mécanisme de désorganisation psychique comme, à l'inverse, la lèpre symbolique dont il est fait mention dans *Que ma joie demeure* s'attaque d'abord aux esprits qu'elle pourrit par l'intermédiaire du « sang de dégoût » (II, 455) avant d'avoir des incidences sur les corps, celui de l'oncle Silve, du maître de Fra Joséphine ou d'Aurore qui achèvent le processus de dégénérescence par la pendaison ou le coup de feu définitifs.

Dans le cas du choléra, très longuement décrit dans *Le Hussard sur le Toit*, le malade ne contrôle plus son organisme, qui se met à excréter entre autres des matières grumeleuses dont Giono indique la troublante ressemblance avec du riz au lait : au lieu d'ingérer la nourriture qui le fait vivre, le malade sécrète une « nourriture » qui le tue et se comporte comme un vecteur de la bactérie mortifère. Les mouvements du corps sont eux aussi désordonnés, produisant l'apparence d'une danse frénétique qui rend le malade monstrueusement distrayant, même si les spectateurs se tiennent loin de l'acteur involontaire. Mais le choléra est pour Giono aussi une maladie intérieure : celui qui en est atteint oublie le monde qui l'entoure pour ne plus écouter que son propre désordre interne, avec un « regard étonné », « uniquement aux aguets de choses […] en train de se déclencher en soi-même » (IV, 537). Dissimulés dans des recoins obscurs, silencieux, incapables de recevoir de l'aide – seule Pauline guérit –, les cholériques profitent avec ironie de leur désordre et de leur monstruosité en solitaires. L'évolution particulièrement rapide de la maladie, telle que Giono a choisi de la décrire, ainsi que son origine au XIX^{e} siècle encore mystérieuse, contribuent à faire du choléra un

[186] Christian Morzewski, « Bobi mythe, ou de la joie au divertissement », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 93.

désordre terrifiant puisque nul n'est à l'abri et qu'« on n'est sûr de rien » (IV, 432). Une forme d'exaltation face au désordre inattendu s'ajoute en outre à l'incertitude face à la contagion, le choléra provoquant souvent des symptômes se présentant sous la forme d'un « éblouissement » ou d'un « vertige, une sorte d'enivrement », ce qui l'apparente au vertige enivrant des aventures du risque. La maladie est totale, s'attaquant à tout ce qui rend l'homme humain, au point que les lois de la nature semblent un instant bafouées au profit de l'émergence d'un « nouvel ordre (qui pour l'instant s'appelait désordre) » (IV, 385), fait de monstres avides de contempler et de vivre leur désordre inattendu jusqu'à son extrême limite, jusqu'à la mort qui l'achève.

La maladie touche beaucoup de monde lorsqu'elle est contagieuse. Ainsi que le souligne Georges Balandier, elle « rend manifeste le travail du désordre, elle fait redouter l'extension de ses effets [d'autant que] la collectivité […] se *sait*, elle aussi concernée »[187]. Le choléra ou la lèpre choisis par Giono en lieu et place d'autres maladies possibles symbolisent un désordre qui s'attaque à des populations relativement larges. L'écrivain, par le choix qu'il fait de ces affections particulières, signale toutefois surtout que la monstruosité physique – dégénérescence lépreuse ou excrétions cholériques – n'est que le signe extérieur visible d'une affection de l'esprit : si les habitants du plateau Grémone sont qualifiés de lépreux, c'est parce qu'ils succombent à l'ennui qui les éloigne de la joie. De même, le choléra s'attaque à ceux qui acceptent de le subir, selon le médecin rencontré par Angelo et Pauline dans le chapitre XIII du *Hussard sur le Toit* : ceux qui ont trouvé ailleurs leur divertissement, leur désordre essentiel, ne peuvent selon cette hypothèse ni succomber ni subir aucune forme de contagion. La maladie représente donc un désordre qui s'attaque aux masses, à une société avide de bouleversement au point d'accepter une contamination de grande envergure. « Il n'y a pas d'étrangers » (III, 550) : cette remarque que, dans un tout autre contexte, Langlois adresse à Saucisse, s'applique dans le cas des maladies. La monstruosité se banalise peu à peu, comme lorsque l'esprit du lieu favorise l'émergence de monstres liés à la région dans laquelle ils se trouvent, « villages enfouis dans [les] vallons et complètement recouverts de rossignols et de cerisiers en fleurs » (VI, 592)

[187] Georges Balandier, *Le Désordre*, *op. cit.*, p. 190.

pourvoyeurs de « mauvais conseils » (VI, 591) et de désordre humain : petit à petit, certains personnages en viennent à considérer que « l'extraordinaire seul est normal » (VI, 598). Rupture de l'ordre humain naturel, la maladie devient un désordre presque enviable pour une société qui, dans *Le Hussard sur le toit*, se délecte d'avoir enfin à se rassembler autour de la poursuite d'individus suspects d'empoisonnement ou à s'accorder sur une fuite commune. Le désordre physique se mue en désordre moral, dans le sens où les symptômes de la maladie montrent la possibilité de transgresser l'ordre naturel de la vie.

Parallèlement, la guerre s'attaque aux sociétés dont elle détruit l'ordre traditionnel, en transformant les hommes en soldats, et par conséquent en monstres. La caractéristique du conflit armé, selon ceux qui ont réussi à maintenir le contact primitif entre l'homme et le monde, est en effet d'abord de « gâcher la vie », comme le répète une formule employée tout au long du *Grand Troupeau*. Les monstres produits par la guerre sont ainsi les soldats qui subissent la mort violente : en leur ôtant la vie, la poudre leur ôte aussi leur humanité que la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » s'acharnait à essayer de conserver dans *Solitude de la Pitié*, montrant le Français qui « fume du tabac russe » tandis que le Russe l'« appelle Ivan » et imagine un mariage *inter*-national (I, 476). *Le Grand Troupeau* accumule ainsi les descriptions macabres, où Chauvin par exemple, touché par un obus « pataugeait à deux mains dans son ventre ouvert, […] tout empêtré dans ses tripes. » (I, 612) : le monstre est ici le résultat d'une prédominance soudaine et *forcée* du physique sur l'intellect. Chauvin, tirant ses tripes « comme ça en dehors de son ventre », laisse à côté de lui Olivier et son « hurlement d'homme seul » (I, 612). L'homme est au contraire celui qui survit en dépit du contexte mortifère et ne se laisse pas contaminer par la monstruosité de la mort boueuse, celui aussi qui, comme le capitaine, prend « la main du prisonnier dans les deux siennes » (I, 689) au lieu de faire preuve de violence alors que le contexte de la guerre l'y conduit.

Malgré ces sursauts d'humanité qui montrent les personnages en quête d'un ordre perdu, et en raison au contraire de cette promiscuité entre les hommes et la maladie ou la guerre, il semble tentant pour certains personnages présentés par Giono de se transformer en monstres, sans même chercher le support d'un désordre collectif, dans une démarche individuelle qui les mène vers la mise en place d'un désordre conscient.

Ainsi au milieu de la Première guerre mondiale du *Grand Troupeau*, Joseph se voit devenir monstre par le regard qu'il porte sur sa blessure, « d'où il coulait dans l'air, lui, Joseph » (I, 632). En insistant sur l'étiolement progressif de l'humain face à l'innommable des conflits menés par les hommes, Giono montre les interactions qui existent entre l'observé et l'observant, le monstre révélé et le monstre à venir, prenant à son compte la réflexion proposée par Friedrich Nietzsche dans *Par-delà le Bien et le Mal* :

> « Celui qui lutte contre les monstres doit veiller à ne pas le devenir lui-même. Or, quand ton regard pénètre longtemps au fond de l'abîme, l'abîme, lui aussi, pénètre en toi. »[188]

Celui qui assiste au spectacle qu'offre involontairement le monstre est en effet terrifié, mais aussi dans une certaine mesure fasciné par le désordre provoqué, par l'incidence du monstrueux sur la société dont les bases semblent soudain moins assurées. Un mécanisme d'imitation relative se met alors en place, mécanisme grâce auquel l'individu attiré par l'ivresse vertigineuse de l'incertitude provoquée par l'« abîme » du monstrueux réunit les éléments qui lui permettront d'assimiler la singularité et l'utilité du monstre. Pour cela, une condition s'avère nécessaire : la solitude. Lors du processus qui conduit de l'ordre commun au désordre singulier, en effet, ainsi que le rappelle Denis Labouret dans son article « Portrait de l'artiste en monstre », il faut renoncer

> « à prendre sa place dans une totalité qui n'apporte plus la sérénité d'un sens englobant, errer dès lors dans ses propres abîmes, telle une comète. »[189]

La solitude, par conséquent, n'est pas seulement le cadre d'une compréhension du *cosmos*[190] ; elle est aussi le lieu où « les comptes ne sont jamais faits »[191], c'est-à-dire un état dans lequel le Moi se trouve aux prises avec sa perception des agissements d'autrui et l'appréhension intime de sa volonté propre, autrement dit « ses propres abîmes », un état métaphorisé par exemple par le voyage sur la mer de *Fragments d'un paradis*, dans lequel le capitaine déclare s'efforcer :

> « de ne plus toucher aucun des endroits où nous ayons des chances de trouver

---

[188] Friedrich Nietzsche, *Par-delà le Bien et le Mal, prélude à une philosophie de l'avenir*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1991, trad. H. Albert revue par M. Sautet, p. 147.
[189] Denis Labouret, « Portrait de l'artiste en monstre », in *Bull*. n°42, automne-hiver 1994, p. 73.
[190] *Cf.* 1.1.1. du présent travail.
[191] « Les trois arbres de Palzem », *Les Trois Arbres de Palzem*, *op. cit.*, p. 81.

> quoi que ce soit qui puisse nous rappeler les lieux habités par les hommes ordinaires. » (III, 896)

La solitude est effrayante, dans le sens où elle éloigne l'homme de ses semblables – et Bobi, par exemple, cherche à la combattre, ce qui cause d'ailleurs en partie son échec – mais elle est aussi essentielle pour qui veut faire la part entre le monstrueux et l'humain, entre le désordre exaltant et l'ordre ennuyeux. C'est pourquoi Giono affirme qu'il « ne s'agit plus de guérir de la solitude : il s'agit de s'en servir »[192]. La solitude permet à celui qui décide de se livrer à l'introspection d'être à même de saisir l'essentiel de ses désirs et de ses possibilités.

Chez Giono, la confrontation solitaire entre le Moi social ordonné et le Moi susceptible de céder à la monstruosité fascinante du désordre est mise en scène grâce à l'invention d'une forme de double de l'homme : l'ange. L'ange gionien n'est pas le simple reflet de l'homme ; il n'est pas non plus une entité totalement extérieure à l'individu. Il est plutôt une projection démesurée des capacités de l'homme : grâce à l'ange, l'homme distingue ce qu'il est potentiellement apte à devenir. Lorsque le personnage rencontre l'ange, il est saisi du sentiment de l'*extra-ordinaire* : c'est ce qui se produit notamment lorsque l'équipage de « L'Indien », dans *Fragments d'un paradis*, croise le calmar géant, un être fabuleux qui fait se côtoyer les gouffres de la mer et les gouffres du ciel. Le calmar n'est pas toutefois à considérer comme l'ange de l'un des personnages. Après la rencontre préparatoire durant laquelle les hommes font face à la raie en se comportant « comme des hommes normaux devant un ange » (III, 910), le calmar représente plutôt l'absolu de l'Ange pour les marins, entre « ces deux petits mots ridicules auxquels personne n'attach[e] d'importance : l'Enfer et le Paradis » (III, 893), au point qu'il suscite chez les observateurs l'admiration et la répulsion mêlées, ne serait-ce que parce que l'« union du maléfique et du bénéfique constitue […] la monstruosité première et essentielle »[193] : le négatif et le positif ne s'accordent que dans le monde du désordre. L'ange est en effet un monstre, un phantasme, qui remet en cause toutes les croyances et provoque finalement un sentiment « *antiarcadien* » (III, 888) – se situant entre l'imaginaire et le réel, il est une créature hors normes, un désordre de la perception dont le personnage va « nécessairement situer l'origine du phénomène hors

[192] *Ibid.*, p. 81.
[193] René Girard, *La Violence et le sacré*, Hachette Littératures, « Pluriel », 1998, p. 375.

de lui-même. […] L'expérience tout entière est commandée par l'altérité radicale du monstre »[194], par la « barricade » évoquée dans *Pour saluer Melville* (III, 28) qui existe entre l'homme et l'ange. Pourtant, Giono met sur le même plan Melville et l'ange qui l'accompagne : certes, l'apparition angélique peut être rapprochée d'une forme de hiérophanie[195], où la compréhension du lien entre désordre et sacré se fait jour pour l'homme engoncé dans le quotidien banal ; mais surtout l'ange est un moyen pour l'homme de s'explorer lui-même, et un moyen pour Giono de rendre compte de la confrontation en l'homme même du réel et du possible.

Grâce aux conversations et au combat symbolique entre l'homme et l'ange, tous deux argumentant, l'un démesuré et imaginatif, l'autre conscient des difficultés qu'il y a à s'extraire de l'ordre normé – « Ne demande pas des choses d'ange à un homme » rappelle le futur auteur de *Moby Dick* à son interlocuteur angélique (III, 28)–, Melville, aventurier *et* écrivain[196], peut mesurer l'attrait de la monstruosité et du désordre. S'il choisit de ne pas devenir monstre lui-même, c'est parce qu'il est capable de projeter le terrible et fascinant désordre auquel l'ange le convie dans son œuvre, créant à la fois Moby Dick et le capitaine Achab. Giono montre en effet par cet exemple que le choix est toujours possible : si utile que soit l'Ange-monstre (ainsi que le nomme par exemple Agnès Castiglione tout au long de son travail sur les œuvres qui mettent en scène des anges[197]) pour la mise en place d'un désordre réel, il symbolise aussi l'inhumanité de celui qui s'aventure hors de sa condition. L'ange est aussi un démon, et le Paradis qu'il se plaît à montrer a un goût anti-arcadien. Par la confrontation entre l'homme et l'ange, Giono indique donc que l'individu attiré par le désordre doit choisir en connaissance de cause son parcours à venir : contrairement à l'infirmité ou à la maladie, subies, contrairement aux petits divertissements, peu risqués et cantonnés à un désordre de poche, la monstruosité volontaire a des enjeux qui dépassent l'individu lui-même, et qui affectent la société dans son ensemble. Face à ces possibles, l'être humain – qui n'est pas nécessairement écrivain – décide librement de s'en tenir au « petit *démarrage* »

---

[194] *Ibid.*, p. 243.
[195] Pour Mircea Eliade, le terme *hiérophanie* « n'exprime que ce qui est impliqué dans son contenu étymologique, à savoir que *quelque chose de sacré se montre à nous.* [C'est] la manifestation de quelque chose de "tout autre", d'une réalité qui n'appartient pas à notre monde » (*Le Sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 17).
[196] *Cf.* le 3. du présent travail pour les liens qui s'établissent entre l'écrivain et la tentation du désordre.
[197] Agnès Castiglione, *Une Démonologie magnifique : la figure de l'ange dans l'œuvre de Jean Giono, op. cit.*

(III, 465), de tenter quelques « jeux de prince » (VIII, 758) de peu d'envergure, ou de devenir *roi*, assumant par là pleinement l'*hubris* qu'il provoque et cultive en vue d'un désordre pleinement vécu.

2.2.3. Vers un *acmé* du désordre

Grâce à sa rencontre avec des monstres et à sa confrontation avec l'Ange, le personnage gionien comprend qu'il est possible de démesurer le désordre plus encore qu'il ne l'imaginait : tout semble envisageable, et l'extrême devient de plus en plus attrayant. Toutefois, comme l'écrivain est par définition capable de tout au sein d'un univers qu'il crée lui-même, Giono s'attache à réfléchir à la portée et aux conséquences des désordres les plus absolus auxquels les différentes catégories de personnages qu'il met en page peuvent accéder. Il s'agit pour lui d'examiner jusqu'où ce désordre qui débute avec de petits divertissements peut conduire, et si la monstruosité n'est pas à la fois la condition et l'aboutissement des désordres de l'action.

Le monstre gionien dérange l'ordre du monde par sa difformité physique, ou par ses actes qui constituent un écart par rapport à la norme. Par ailleurs, dans le langage courant le monstre véhicule des connotations négatives : il est celui qui détruit, celui qu'il faut fuir, celui dont on doit se débarrasser. C'est pourquoi il semble concentrer autour de lui le désordre de l'action qui n'existe que sous la forme d'étincelles chez les spectateurs du théâtre du monde ou chez ceux qui cultivent leur divertissement de poche. Plus particulièrement, le monstre chez Giono n'agit pas exclusivement sur lui-même : il extériorise son désordre intérieur et le projette sur autrui au travers d'actions de plus en plus violentes, puisqu'il s'agit d'obtenir une réaction suffisamment explicite afin de trouver du sens dans une existence dont l'ordre se révèle trop angoissant. Or, agir sur l'autre afin d'obtenir une solution pour soi implique un déploiement dangereux du « côté noir » : ce que Giono montre dans ses *Chroniques* et dans ses derniers textes c'est que, de plus en plus, la monstruosité s'exacerbe en raison de l'acharnement de certains personnages ivres de vertige après leurs déconvenues solitaires ou leur rencontre avec l'ange. Les textes de *Cœurs, passions, caractères* et de *Caractères* contiennent à ce titre toute une série de remarques générales, qui rattachent ces descriptions et narrations à un certain héritage moraliste comme à une réflexion

naturaliste sur la condition humaine. Ainsi, l'écrivain fait remarquer que, dans ces territoires qu'il dépeint,

> « l'extraordinaire seul est toujours normal. Les sentiments prennent de l'ampleur ; l'amour, la haine, l'envie, la jalousie, l'avarice et des poussières se promènent comme des dinosaures dans un secondaire passionnel. » (VI, 598)

L'esprit du lieu[198] démesure les passions et conduit à des « *Agnus Dei* de cinquante mètres de long et à deux têtes » (VI, 598), à des monstres que les hommes projettent autour d'eux comme des reflets. Toutes les violences sont alors possibles, puisque le désordre s'immisce dans la perception même du monde.

Le désordre de la violence est en effet celui qui s'offre le plus facilement aux personnages en proie à une monstruosité contagieuse : la violence, rattachée étymologiquement à la force, à l'emportement, à une énergie farouche et brutale, crée une rupture dans l'univers, en ce qu'elle détruit une harmonie préexistante ou présupposée. Elle est donc tout naturellement l'action qui s'exerce dans le contexte d'une incertitude ou d'une angoisse dont les personnages cherchent à s'extraire : par l'énergie violente qu'ils déploient, ils tentent de faire plier le monde à leurs propres mesures. Dans un premier temps, le désordre de la violence s'attaque à ce qui ne peut répliquer : la pierre, dont « on fait en toute tranquillité n'importe quoi » (VIII, 741), ou des animaux singuliers. Dans le *Bestiaire* par exemple, Giono imagine avec une forme d'ironie amère le sort qu'il serait intéressant de faire subir à « La salamandre » :

> « Il faut […] jeter une salamandre dans le feu […] si on veut voir ces milliers de jolis petits nerfs jouer leurs jeux dans cette chair translucide comme du confit de jasmin. Si on passe sur l'écœurement, […] quel beau spectacle ! La danse de ces nerfs délicats dans ces flammes auxquelles ils ne peuvent échapper s'apparente aux créations de l'art le plus élevé […] » (VIII, 804)

Les parenthèses qui, dans cette description, pointent la « cruauté inutile » et le comportement « émouvant » de la salamandre mourante (VIII, 804) ne sauraient faire oublier l'intérêt de l'exercice : la violence de la torture « s'apparente aux créations de l'art » et le désordre de la mort arbitraire est au service d'une vision du monde élargie. Le même comportement apparaît dans *Un roi sans divertissement* : Monsieur V., avide de désordre violent – le seul qui le détache de l'ennui de son hiver personnel – s'attaque

[198] *Cf.* le 1.3.1. du présent travail.

au cochon de Ravanel. Les scarifications qu'il lui fait subir sont le signe du monstre : il joue sans scrupule avec le vivant, et ne se soucie que du spectacle dont il se fait ainsi l'unique metteur en scène et le premier spectateur, le premier *amateur*. Le désordre de la violence qui s'exerce sur l'animal provoque la satisfaction de voir la lutte du vivant contre la mort[199] et la destruction physique, spectacle plus vif qu'une fête de village dans laquelle on ne risque pas grand-chose.

Efficace sur l'animal parce que gratuitement cruelle (donc au service exclusivement du désordre), la violence prend une autre ampleur lorsque le monstre s'attaque à l'homme : au lieu d'exercer le désordre sur lui-même par le jeu de la pendaison par exemple, celui qui accepte sa monstruosité ne peut en effet se contenter de « passer son temps d'une façon très malpropre » (III, 465) en prenant des animaux pour support de son spectaculaire désordre. Il lui faut rechercher davantage de risque, et se mettre à la hauteur de l'ange tentateur – d'ailleurs, dans *Un roi sans divertissement*, l'instance narrative précise dès la disparition de Marie Chazottes qu'on « ne parla pas d'ange mais c'est tout juste » et que le curé rappelle « que le diable était un ange, un ange noir, mais un ange » (III, 461). De même, dans les villages de *Caractères*, « lieu géométrique de la démesure » (VI, 602), les

> « pactes avec le diable se signent sur toutes les tables de cuisine […] Et nul besoin de mysticisme pour y prendre plaisir. » (VI, 603)

Le plaisir provient de la violence qui s'exerce comme un désordre naturel d'un homme à l'autre : et, rapidement, les hameaux qui abritent les personnages de ces *Caractères* font face à « une famille égorgée, une fille éventrée, ou des gens dont on a écrasé la tête sous de grosses pierres » (VI, 590). Les « pactes […] avec l'ombre » (VI, 590) permettent à chacun de devenir soudain un monstre, une sorte d'ange ou « de diable en tout cas » (III, 461), qui finit par confondre divertissement, désordre et violence dans un amalgame destiné à résoudre l'ennui de l'ordre habituel.

Le désordre de la violence progresse en effet, s'attaquant aux animaux puis aux hommes, blessant puis tuant. Son intérêt provient de la soudaineté et de la brutalité avec

[199] En cela, Monsieur V. agit à l'opposé du vieux de « L'Eau vive », qui n'est soulagé que lorsqu'il a trouvé la chanson permettant aux chevreaux d'accepter leur sort : « Je leur écrasais la tête à coups de hachoir pour ne plus entendre ce pleuré […]. Et c'est alors qu'en les portant je leur ai chanté une chose de ma façon […] Ils l'entendent, ils ne pleurent plus, ils sont […] comme des choses mortes, déjà mortes. » (III, 97)

lesquelles il s'exerce : la violence est présentée dans les œuvres de Giono comme généralement arbitraire (elle n'obéit pas à des mobiles que seraient la peur, la vengeance ou la cupidité par exemple). La violence est donc rupture de l'ordre parce qu'elle rompt les conventions sociales, morales ou humaines… et surtout parce qu'elle est source de plaisir : Giono indique à ce propos dans « Honorato » de *Cœurs, passions, caractères* qu'« il est tellement agréable de tuer qu'on en a fait un péché » (VI, 542) dont se délectent les « goulus » (VI, 542). « On n'éprouve jamais autant de plaisir qu'à tuer. C'est ça la grande distraction », insiste par ailleurs l'écrivain lors des entretiens qu'il mène en 1952 avec Jean et Taos Amrouche[200]. Le désordre de la violence meurtrière est si tentant qu'il devient intéressant de transgresser l'ordre pour y succomber et devenir volontairement un monstre, même si « ceux qui tuent beaucoup meurent jeunes » (VI, 542), ayant trop intensément profité de leur action de désordre délectable.

Le désordre violent et le plaisir sont liés pour Giono : selon lui, le meurtre provoque une telle rupture dans l'ordre commun qu'il procure une satisfaction sans commune mesure avec celle que les personnages peuvent ressentir lorsqu'ils s'adonnent aux petits divertissements ou aux « jeux de prince ». Cette satisfaction est en outre exacerbée par l'aspect esthétique de la violence décrite. En effet, la beauté – ou plutôt le sentiment du Beau – accompagne le désordre cruel. Si Giono fait placer les cadavres dans le hêtre d'*Un roi sans divertissement*, c'est parce que celui-ci est « d'une force et d'une beauté rares », et qu'il offre au regard une « virtuosité de beauté » (III, 474). Cette beauté sauvage est liée à la violence : le hêtre abrite la vie des oiseaux, mais aussi celle des mouches qui surgissent des corps en décomposition, dont l'odeur est à peine dissimulée par le fumier qu'on étend à ses pieds. L'arbre symbolise donc le désordre, en ce qu'il matérialise le lien *spectaculaire* entre beauté et cruauté. Ainsi, le désordre de la violence, outre qu'il rompt toute harmonie préexistante, permet aussi aux personnages d'orienter leur action vers un extrême qui s'apparente au sacré. Le désordre paroxystique suscité par le personnage qui en tue un autre rappelle en effet les exigences de Dionysos et la folie qui s'empare des Ménades lors des fêtes qui lui sont consacrées : le déchaînement de la violence qui conduit au meurtre se rapproche d'un cérémonial particulier, d'une exaltation dont l'issue tragique seule peut provoquer

[200] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 58.

quelque apaisement. Autrement dit, seul le désordre extrême, celui de la mise à mort organisée, ritualisée en quelque sorte, permet au monstre gionien d'accéder à une « raison de vivre » (V, 689) individuelle, entre recherche apparente de l'ordre rassurant et nécessité réelle d'un désordre absolu.

C'est ainsi que Giono aboutit à la description d'un véritable *acmé* du désordre de l'action, au-delà duquel il semble impossible de se projeter. La violence exercée volontairement par le monstre apparaît comme la rupture de l'ordre la plus efficace qui soit, d'autant qu'elle mobilise le sentiment de la beauté : le désordre permet alors de divertir les personnages exceptionnels de l'œuvre, les « rois » qui s'ennuient. Ce désordre extrême se manifeste d'ailleurs par un élément singulier, véritable leitmotiv de l'œuvre : le sang. Ce fluide vital a toujours une portée symbolique, que les ethnologues et anthropologues ont souvent étudié. Ainsi, pour René Girard,

> « Dès que la violence se déchaîne, le sang devient visible, […] il se répand et s'étale de façon désordonnée. Sa fluidité concrétise le caractère contagieux de la violence. […] Le sang barbouille tout ce qu'il touche des couleurs de la violence et de la mort. »[201]

Motif et conséquence de la violence, le sang qui coule engendre un désordre toujours plus intense, mais aussi un plaisir plus vif. Associé à la « perte » chez Giono, il signale la beauté du désordre, puisqu'il rompt l'uniformité du monde, celle de la neige de l'ennui : « la vue du sang est admirable pour tout le monde », indique l'écrivain à Jean et Taos Amrouche[202], alors que le texte « Silence » de *Faust au village* s'achève sur un hymne en l'honneur du sang versé (V, 175-180) :

> « il n'y a rien de plus beau à voir, rien de plus profitable à renifler, rien de plus désirable à habiter que le sang versé, que le sang répandu et ruisselant. Et je me damnerais pour le verser, le répandre, le faire ruisseler. » (V, 176)

Symbole de vie lorsqu'il est contenu, de mort lorsqu'il est visible, à la fois fluide lorsqu'il apparaît et rapidement figé lorsqu'il s'est répandu, le sang montre le désordre à l'œuvre dans le monde : il matérialise la monstruosité fascinante, la rupture « ruisselante » comme principe de l'existence. C'est pourquoi les monstres gioniens sont littéralement hypnotisés par ce fluide qui « seul est capable de faire du nouveau »

---

[201] René Girard, *La Violence et le Sacré*, *op. cit.*, p. 55.
[202] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 58.

(V, 178) : le sang signe leur désordre d'une marque reconnaissable entre toutes, qui fait sens. *Un roi sans divertissement* mentionne ce point pour commenter le « petit *démarrage* » de Bergues ainsi que la méditation finale de Langlois au-dessus du sang des oies, et Giono dans *Les Trois Arbres de Palzem* reprend l'image sur laquelle Chrétien de Troyes s'attarde dans *Perceval*, celle d'un chevalier hypnotisé par le sang sur la neige qui lui rappelle la féérique beauté de Blanchefleur :

> « Aussi immobile que le fidèle devant son Dieu, il *est* enfin, devant le rapport du rouge et du blanc. On sent bien qu'il a fini ses aventures. Pour la première fois, il n'a plus rien à chercher. »[203]

L'esthétique semble l'emporter sur l'humain dans une forme brutale de renversement des valeurs ; mais, plus subtilement, c'est l'humain qui se révèle grâce à l'écoulement sanguin : pour désordonner le monde de façon efficace et signifiante, il faut produire avec énergie un spectacle non renouvelable, à l'aide du matériau le plus précieux qui soit – il faut tuer, et jouer des couleurs des victimes comme de celle de leur sang. Ainsi le meurtrier, monstre conscient de ses choix, se découvre à la fois esthète et monarque, décidant du sort du monde par sa capacité à faire surgir partout un désordre impossible à arrêter. Verser le sang d'autrui permet au monstre de vivre, parce que la violence et le sang provoquent un plaisir qui s'apparente à une *ek-stase* sacrée.

L'apogée du désordre n'est toutefois possible que pour des personnages très particuliers, dont Giono rend compte du *caractère* et du statut spécifiques. Monstres évidemment, en ce qu'ils déploient le désordre de la violence et qu'ils figurent un écart par rapport à la norme, ils ont surtout « des âmes auxquelles le spectacle commun, l'usage des biens communs ne suffi[sent] pas », comme le révèle le vicaire à Angelo (IV, 115). Ce sont des « êtres humains amis de la démesure à un point qu'on ne saurait croire » (IV, 130) et qui, en raison de cette caractéristique essentielle, ne sauraient se contenter de la morale traditionnelle, des conventions ordonnées établies par les institutions d'une société au bénéfice de tous : ils ont selon Giono « le goût de l'absolu »[204]. Plus précisément, ces personnages exceptionnels agissent comme s'ils pouvaient dominer le monde et leurs semblables : le désordre qu'ils instaurent les élève

[203] « Montagnes, solitude et joies », *Les Trois Arbres de Palzem*, *op. cit.*, p. 99.
[204] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 70.

au-dessus des autres, au point qu'ils exercent une forme de royauté. Si Thérèse par exemple est une « âme forte », c'est parce que rien « ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté » (V, 451). Roi Lear avec « sa barbe blanche et son crâne poli comme un galet (mais doré), […] qui fait peur », comme le K. des *Caractères* (VI, 606) ou « roi barbare » comme Dominici (VIII, 680), la figure du souverain est presque toujours symbolique chez Giono – Louis-Philippe ne bénéficie que d'un « Roi ! […] Et après ! » de la part de Langlois (III, 502), et François Ier s'oppose à l'empereur Charles Quint comme un héros qui ferait face à un bourgeois dans *Le Désastre de Pavie*. Par ailleurs, l'écrivain relie de façon quasi systématique le personnage du roi à la question de la folie ou à celle de la violence. Dans *Un roi sans divertissement* notamment, Giono travaille particulièrement ces caractéristiques. Si Frédéric II est « l'esquisse d'un roi » pour reprendre le titre d'un article de Mireille Sacotte[205], il rappelle par son nom les errances de Frédéric II de Prusse. Et le « roi sans divertissement » dont parle l'œuvre est l'individu avide de toute forme d'occupations que décrit Pascal : ces personnages royaux ne rêvent que du « grand jeu mimé de la mort et de la vie », ce spectacle qui se réalise par la mise à mort d'autrui dans le cadre d'un rituel où l'esthétique domine. Bien entendu, dans l'œuvre de Giono, « la royauté n'est pas un statut […], mais une aptitude à pratiquer un certain type de divertissement »[206] : François Ier, dans *Le Désastre de Pavie*, se livre au jeu de la guerre lorsqu'il n'est pas occupé à accroître ses conquêtes féminines ou à parcourir les forêts pendant des parties de chasse épiques :

> « C'est que la guerre, au même titre que la chasse et que l'amour, fait partie de ses amusements, qu'il n'y a aucune honte pour lui à passer de l'un à l'autre ; qu'à la guerre il néglige tout naturellement l'amour et la chasse, mais qu'à l'amour et à la chasse il néglige tout naturellement la guerre. » (VIII, 921)

Ces divertissements royaux, simples « amusements », conduisent à considérer qu'en définitive chez Giono tout le monde peut devenir roi, à condition toutefois d'affronter l'ange lorsqu'il se présente, et d'accepter de se vouer au désordre dans une perspective de « perte » absolue.

---

[205] Mireille Sacotte, « Frédéric ou l'esquisse d'un roi », *Bull.* n°42, 1994, p. 108.
[206] Mireille Sacotte, « Les rois et les paysans », *Roman 20-50*, Hors série, novembre 2003, p. 67.

Le roi en effet est une figure complexe. Issu d'une dynastie – et Giono se complaît dans les longues récitations de parentèles –, le *monarque*, autrement dit celui qui « règne seul », est le garant de l'ordre, à l'image de Langlois qui décide du comportement des villageois ou de la mise à mort des meurtriers, qu'ils soient hommes ou loups. Le roi doit faire régner l'ordre social et politique au niveau immanent dans lequel subsistent les hommes. Il symbolise en fait l'ordre absolu, en raison de sa triple puissance reconnue, « sacerdotale et magique d'une part, juridique de l'autre et enfin militaire », ainsi que le rappelle Gilbert Durand dans *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*[207]. Figure presque transcendante et pourtant en lien direct avec l'immanence du quotidien, le roi *dirige* le monde et peut légitimement exercer un pouvoir quasi sans limite. Mais s'il fait la loi grâce à son pouvoir juridique, il peut aussi la transgresser, en vue d'une action militaire par exemple qui lui permet d'instaurer une loi martiale exceptionnelle (Langlois se prénomme Martial, d'ailleurs). Son statut, hors des normes qui s'appliquent à ses sujets, lui donne aussi une position symbolique « sacerdotale » dominante : son acte bâtit ou détruit la communauté. Ainsi, François Ier et Charles Quint, utilisant tour à tour Bourbon dans *Le Désastre de Pavie*, conduisent les soldats à la bataille catastrophique, puis aux tentatives de reconstruction à l'aide de femmes, de lettres, de traités et de visites royales, sans pour autant payer des soldats transis de froid et affamés. De son côté, Langlois tue Monsieur V. et le loup, ce qui lui confère le titre de justicier par excellence, puisqu'il permet à l'ordre quotidien de régner à nouveau dans un village où les habitants ne veulent se préoccuper apparemment (et selon un point de vue extrêmement superficiel proposé par la seule Saucisse) que de la « bouse de leurs vaches » (III, 571) et non de divertissements royaux. En ce sens, le roi est chez Giono comme pour les anthropologues une figure qui se rattache au sacré : il devient une figure transcendante, inaccessible, et capable de passer de l'ordre villageois au désordre des actions extraordinaires.

Mais la chronique dépeint aussi pour Giono le « drame du justicier qui porte en lui-même les turpitudes qu'il entend punir chez les autres »[208]. Emblème de l'ordre, le roi est aussi celui qui peut faire basculer la société dans le désordre, si celle-ci le suit dans

[207] Gilbert Durand, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op. cit.*, p. 155.
[208] *Entretiens avec Jean et Taos Am*rouche, op. cit., p. 284.

ses actes démesurés, dans ses divertissements royaux qui privilégient l'esthétique du sang sur la neige. Pour le père qui s'exprime dans les fragments d'*Icare*, il s'agit là d'un point qui « excuse toutes les révolutions » : selon lui, le roi thaumaturge (au sens propre comme au sens figuré, c'est-à-dire qui guérit les maux physiques comme la société elle-même) ne doit pas perdre « son temps à autre chose », même à « rendre la justice par exemple »[209]. Toute action du personnage royal a en effet une conséquence immédiate sur ses sujets. Au-dessus de l'ordre qu'il crée, garant de l'ordre qu'il fait appliquer, il subit la tentation de la transgression d'un ordre dont il ne voit plus l'utilité générale : le roi qui s'ennuie a le pouvoir de transformer l'ordre en désordre, très facilement. Il est même selon René Girard le « transgresseur par excellence »[210], puisqu'il maîtrise à la fois les motivations, les composantes et les conséquences de ses actes. « Monstre rayonnant de puissance ténébreuse »[211], la figure du roi gionien supporte à elle seule les paradoxes liés à l'opposition insurmontable entre volonté de l'ordre et à tentation du désordre : le roi doit tuer pour désordonner le monde et lui rendre sa vitalité, ou disparaître pour éviter d'instaurer le désordre destructeur.

Le désordre du roi dépasse donc celui des autres hommes, comme il dépasse celui des monstres en proie à l'introspection extasiée. Ce désordre, violent et absolu, permet en fait à Giono d'explorer une symbolique de l'ascension, où la transgression se veut au service d'une ambition vaste de reconstruction de l'univers, en vue de la création d'un monde inconnu, qui remettrait en cause la dichotomie traditionnelle entre ordre et désordre. L'écrivain, lecteur assidu des ouvrages antiques, a alors naturellement recours à deux mythes essentiels, celui d'Icare et celui de Prométhée, qui lui permettent de rendre compte des actions de ses personnages royaux.

Icare, fils de Dédale, peut être considéré comme l'un des modèles du roi gionien en ce qu'il symbolise pour l'auteur l'ambition et l'échec de celui qui cherche à s'élever au-dessus de l'ordre et du désordre communs. Dans *Jean le Bleu,* le père évoque à ce titre le tableau allégorique de Bruegel, *La Chute d'Icare*, que l'écrivain transforme pour en

[209] « Fragments d'*Icare* », *Revue Giono,* n°3, 2009, p. 9. Cet extrait est repris par Giono dans *Jean le Bleu* (II, 169-170)
[210] René Girard, *La Violence et le sacré, op. cit.*, p. 158.
[211] *Ibid.*, p. 161.

faire un support de l'initiation du garçon (II, 183-185). Le tableau comme la description insistent sur les activités quotidiennes des hommes, qui se laissent entraîner dans un ordre dont ils ne maîtrisent rien : la vie et la mort s'enchaînent dans un cycle sans fin, et nul ne regarde dans le tableau la figure désespérée d'Icare, dont seules les jambes encore visibles au milieu des vagues dans lesquelles le personnage s'abîme. Dans le texte de Giono aussi, Icare semble oublié au cours d'une foisonnante accumulation d'esquisses de vies ordinaires : si le père déclare que le jeune homme se trouve non dans la mer mais

> « en plein ciel, au-dessus de tout le reste qui continuait, qui ne regardait pas, qui ne savait rien, de tout le reste qui vivait au plein de la vie, là-haut, au-dessus de tout […] (II, 185)

c'est parce qu'Icare est, à sa manière, un roi déchu : il a « tué mille coqs et mille poules, des aigles, de tout » (II, 185). Autrement dit il a utilisé le monde comme support de son désordre qui consistait à s'envoler loin de la prison symbolique qui le retenait. Ce désordre invisible provoqué par le héros téméraire rappelle en fait aux hommes leur véritable statut : soumis à l'ordre ils devraient se montrer capables de transgresser celui-ci pour découvrir une autre façon de vivre. En cela, les rois gioniens tiennent bien d'Icare, qui se joue des lois (physiques, ici), et tente l'absolu du désordre. Sa chute inéluctable montre certes qu'il n'avait pas les moyens de maintenir son désordre (les ailes fondent, l'homme n'est ni oiseau ni ange, il n'est qu'un monstre bricolé), mais elle devient mythe, comme la figure royale peut servir d'exemple pour les hommes ordinaires : l'Icare de Giono est encore haut dans le ciel, même s'il tombe pour l'éternité, comme Saint Jean qui grimpe pour atteindre la dynamite, Angelo pour s'extraire du commun contaminé ou Langlois qui veut croire que l'association du *bongalove* élevé et du labyrinthe (issu de l'ingénierie d'un Dédale des montagnes surplombant Lalley) pourront peut-être lui servir de « *divertissement* suffisant » (III, 486). Ces personnages vivent leur désordre pleinement, et l'absolu qu'ils atteignent, matérialisé par l'altitude, suffit à leur désordre même si, à l'instar du soleil terrifiant du mythe, ce désordre est aussi signe d'un anéantissement prévisible.

Si le roi tient d'Icare chez Giono, il tient aussi toutefois de Prométhée, ce qui lui permet de dépasser la perte dans son désordre. Le titan fascine en effet l'écrivain, ainsi

qu'il le confie à Jean et Taos Amrouche[212], et les figures royales, lorsqu'elles dépassent la simple monstruosité, s'y apparentent de manière assez précise. Prométhée porte les attentes de la communauté à leur comble : en souverain, il se mesure à la norme et entraîne avec lui les hommes. Chez Giono, le roi-titan se jette dans l'absolu du désordre, commet le meurtre au nom de l'humanité comme Prométhée vole le feu ou trompe Zeus par le choix qu'il lui fait faire entre deux sacrifices proposés. Le roi choisit sciemment le désordre de la violence et l'exerce seul : Langlois n'est accompagné de personne, par exemple, et Thérèse crée une démesure à son usage, tandis que Charles Quint et François Ier, même s'ils sont précédés et entourés de courtisans plus ou moins fiables, s'opposent en fait seul à seul par leur vision du monde opposée. Mais cette solitude du pouvoir bouleverse par son existence même la société : les villageois qui entourent les personnages exceptionnels en sont réduits à des conjectures sur les motivations des « rois », mais leur appréhension de l'existence est profondément modifiée par les actes qu'ils commettent. C'est pourquoi le roi-titan accepte le châtiment, vautour réel ou allégorique, sous la forme par exemple du « pouillant » qui attaque Saint Jean alors que celui-ci ramène le feu (la dynamite) depuis le haut de la montagne vers les autres hommes : l'« important n'est pas d'avoir ça ici [en haut], c'est de le descendre en bas » (II, 1113). Le visage de pierre que Saint Jean offre alors au monde est celui de l'individu qui a réussi à dépasser son humanité en absorbant le feu qu'il porte à même la peau, dans une fusion presque complète entre la figure du sauveur et le désordre de la destruction – image reprise dans « Le Poète de la famille » de *L'Eau vive* entre autres.

Or, Giono explique bien qu'il ne faut pas s'y tromper. Ce vautour qui s'attaque aux Prométhée de l'œuvre, c'est « la vie elle-même »[213], une vie qui « menace [les hommes] de près »[214]. Le désordre choisi par le roi-titan met en jeu la communauté des hommes et, au-delà, la vie qui cherche à échapper à ce désordre en châtiant le fautif. Le roi gionien acquiert ainsi une fonction essentielle dans l'œuvre : il est le réceptacle et le pourvoyeur de tous les désordres humains, qu'il alimente et résorbe par une violence dont il est seul capable de se servir jusqu'à son terme. Démesuré, il peut se détacher à son gré de l'ordre comme il aurait pu le créer, et de démiurge possible il devient le

[212] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 137-141.
[213] *Ibid.*, p. 140-141.
[214] *Ibid.*, p. 141.

révolté apte à transformer la perception que chacun peut avoir du réel. Par conséquent, le roi-titan conduit le désordre de l'action à son extrême limite, un aboutissement sous forme d'explosion (au sens symbolique comme au sens littéral, si l'on évoque la fin de *Batailles dans la montagne*, du « Poète de la famille » ou d'*Un roi sans divertissement* entre autres). L'explosion, qui met fin au désordre du roi, met aussi fin à l'ordre qui précédait, et ouvre la voie à une nouvelle ère, dont il faut décider de la destinée, entre un possible chaos terrifiant et un inconnu non moins inquiétant à conquérir. Par ce choix, Giono insiste sur le fait que le désordre provoqué par le roi-titan met en danger l'humanité ; le roi est en effet lié par nature à ses sujets, et son désordre sert de déclencheur à l'action des autres hommes, d'autant qu'il n'est en définitive, ainsi que le reconnaissent Melville ou Langlois, qu'un « homme comme les autres » (III, 29 et III, 546). Aussi l'humanité, par l'action de ce qui subsiste de la société organisée, se doit de réagir face au désordre royal, en s'attaquant – s'il n'est pas déjà *anéanti* – au pourvoyeur de désordre afin de rétablir l'équilibre qu'il a rompu ou de poursuivre volontairement son entreprise de désordre total.

> « À quoi se raccrocher quand il n'y a plus d'habitude ? » (*Un roi sans divertissement*, III, 529)

2.3. La société face au désordre

Giono oppose souvent dans ses textes deux catégories d'individus : ceux qui appartiennent à un groupe, à une société dont ils adoptent les codes et les exigences, et ceux qui s'en détachent, naturellement ou progressivement, à la recherche d'un désordre personnel de plus en plus intense. Cette seconde catégorie ne tarde pas à produire des monstres, des « rois », voire des titans qui suscitent de la part de la communauté à laquelle ils font face des réactions passionnées, entre fascination et répulsion : petit à petit le groupe prend conscience de l'influence exercée par ces personnages exceptionnels, et doit prendre position.

2.3.1. L'étranger

Les personnages qui développent, déploient et propagent le désordre offrent chez Giono des caractéristiques souvent similaires : outre qu'ils sont rapidement dans le texte assimilés à des monstres ou à des rois, ils ont en commun une apparence d'étrangeté, soit parce qu'ils ne se comportent pas comme les autres membres d'une société donnée, soit parce qu'ils sont décrits comme des étrangers géographiques, qui arrivent de manière souvent mystérieuse et soudaine sur le lieu central de l'action. L'étrangeté semble donc pour Giono liée fortement à la propagation du désordre d'un individu vers un groupe, comme si la société se rassurait en projetant toutes ses interrogations concernant le désordre sur cette spécificité du roi-titan qui, par son statut même, ne fait pas partie du groupe.

De fait, l'étranger est chez Giono représentatif d'un désordre social dont il cumule les attributs. Son origine est ainsi décrite comme essentiellement étonnante ou inconnue : l'étranger appelé à devenir le monstre d'un groupe semble surgir de nulle part, comme le fait Bobi, qui émerge du néant au début de *Que ma joie demeure.* Le texte, qui choisit d'adopter le point de vue de Jourdan, passe ainsi en peu de lignes de l'impression qu'« il n'y avait rien de changé » à un sentiment confus de différence soudaine – « Pourtant, il y avait quelque chose » –, sensation diffuse que confirme

rapidement l'affirmation « Déjà, il y avait quelque chose de changé » (II, 421). Les répétitions sont significatives, et permettent à la narration d'insister sur les variations prévisibles à la suite de l'apparition de l'homme « planté, les jambes écartées » (II, 421), au bord de la nuit et des étoiles. L'insistance sur le changement apporté par le personnage étranger préfigure le désordre que Bobi va provoquer sur le plateau et dans les vies de ceux qui le peuplent.

De même, l'arrivée de l'étranger suscite des interrogations sans fin sur son origine ou son parcours. Comme le rappelle André-Alain Morello, le passé de la maîtresse de Saint-Baudille « reste largement dans l'ombre »[215] ; les investigations menées par les villageois ne mènent qu'à la mention du couvent, « près d'un volcan et d'un glacier » (III, 517) et à l'affirmation qu'elle a d'« admirables bras » (III, 519) au point d'en être fascinante, surtout lorsqu'elle prend en charge son capitaine de mari ou la « cuve d'enfants » (III, 518) qui l'entoure. Le désordre des hypothèses et les oppositions qui émergent des questionnements fascinés permettent à Giono de mettre l'accent sur la portée narrative et sociale de l'étrangeté de ce personnage. Quant à Charles-Frédéric Brun, la narration accorde à son possible et toujours improbable parcours plusieurs pages au début du *Déserteur*, entre extrapolations à partir de vagues ressemblances et confrontations d'indices visuels, sur les ex-voto notamment. La conclusion de ces investigations est édifiante :

> « On ne l'a jamais vu, il n'a jamais existé, il n'est jamais né avant le pas qui le fait sortir de la lisière des forêts au-dessus de Morgins. » (VI, 201)

Les étrangers, chez Giono, émergent de l'inconnu. Ils surgissent soudain dans un lieu donné, et leur absence d'origine en fait des personnages de désordre au milieu d'un groupe toujours très proche de sa généalogie : l'ordre social exige en effet au contraire que l'on soit issu d'ancêtres reconnus, que l'on appartienne à une famille qu'il est possible de nommer, ou que l'on provienne d'un lieu géographiquement précis.

L'étranger gionien se comporte aussi de façon incompréhensible aux yeux de la communauté dans laquelle il s'installe. Il loge par exemple dans des endroits étranges : ainsi M. Joseph dans *Le Moulin de Pologne* est hébergé par des cordonniers dont toute

---

[215] André Alain Morello, « Le sourire de Mme Tim », *Roman 20-50, Jean Giono – Un roi sans divertissement*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 128.

la communauté connaît l'ivresse habituelle, alors qu'il fait preuve d'une élégance méticuleuse et que son linge est brodé d'une couronne. L'étranger se complaît en outre dans une solitude que le groupe considère comme de mauvais aloi : les discussions autour des poêles des bistrots et auberges n'empêchent pas ces personnages d'être inaccessibles, comme si le désordre qu'ils déploient par ailleurs leur ôtait la possibilité de communiquer avec leurs semblables. Ainsi on ne connaît pas le nom de l'Artiste des *Grands Chemins*, Langlois ne se confie que de façon implicite et elliptique à Saucisse dans *Un roi sans divertissement*, et Angelo ne peut presque nulle part s'intégrer à un groupe de citoyens ordinaires. Les causes de cette solitude de l'étranger ne sont guère explicitées par Giono : dues au regard distant des communautés dans lesquelles l'étranger s'installe, elles ont aussi pour origine le personnage lui-même, dont le mode de pensée et de réactions diffère de celui des personnages qu'il rencontre. Dans *Batailles dans la montagne*, par exemple, lorsque Cloche évoque l'idée de « Vivre régulièrement comme tout le monde » ou d'« Avoir peur raisonnablement », Saint-Jean lui répond certes à son tour : « J'ai peur ». Mais Antoine Cloche rétorque : « Pas de ce qu'il faudrait » (II, 901). L'étranger ressent des émotions, mais celles-ci sont déphasées par rapport aux sentiments partagées par le reste du groupe. La peur à laquelle Saint-Jean fait allusion est étrange au regard de celle des autres, et fixe sa différence fondamentale pour la communauté.

Cette étrangeté du personnage exceptionnel augmente d'ailleurs son rayonnement : plus il est incompréhensible, plus l'étranger attire l'attention d'une société engoncée dans son habitude. Il représente en effet tout ce qui est extérieur à la norme, au point qu'il finit par constituer à lui seul un spectacle digne d'attention, parce qu'il désordonne la vision du monde traditionnelle. Il symbolise l'Ailleurs, le « tout autre », autrement dit l'*Unheimliches*. D'ailleurs, les ethnologues du XX^{e} siècle rappellent que cette question est au cœur de la définition qu'une société construit d'elle-même : souvent les habitants d'un lieu délimité se nomment eux-mêmes les « hommes » et refusent cette appellation aux étrangers, signalant par là, comme le remarque par exemple René Girard, que « les étrangers ne paraissent pas tout à fait humains » ; en Grèce aussi, on nomme les non-Grecs des « barbares », par un terme onomatopéique qui rapproche les étrangers des animaux sauvages. Pourtant Giono insiste bien sur l'absence d'hésitation qu'il s'agit

d'affirmer face à ses personnages exceptionnels : l'étranger est un monstre par définition[216], mais il est aussi un homme – tout comme le roi est à la fois hors de la société et représentant d'une communauté qu'il reflète[217]. Dans *Que ma joie demeure*, le narrateur utilise ainsi une description syntaxiquement surprenante pour rendre compte de l'*apparition* soudaine de Bobi : « C'était un homme parce qu'il était planté, les jambes écartées, et entre ses jambes, on voyait la nuit et une étoile » (II, 421). La conjonction de subordination *parce que* établit un lien de cause à effet entre l'humanité du personnage et sa position qui enferme l'univers : Bobi est un étranger, mais il est également un homme – même si la définition qui est ici donnée de l'humanité ne laisse pas de surprendre. De même lorsque Langlois revient au village dans la deuxième partie d'*Un roi sans divertissement*, les habitants hésitent d'abord :

> « On se dit : " En voilà un !", on ne savait pas de quoi, mais c'en était un sûrement.
> Non, ça n'en n'était pas un : c'était Langlois » (III, 505)

L'indéfini laisse place au nom : celui-ci, hors de l'hypothèse parfois formulée (Langlois serait *l'Anglois*, c'est-à-dire à la fois l'étranger et l'ennemi), signe l'appartenance de l'étranger à l'espèce humaine, et lui permet d'exister aux yeux des observateurs. Le nom permet au commandant de louveterie de s'insérer dans l'ordre de la communauté : avoir un nom, c'est *être*.

À la fois étrange et familier par son origine inconnue et son comportement observable, l'étranger fait le lien entre la société et l'ailleurs : il peut donc œuvrer pour l'ordre ou pour le désordre à sa guise, d'autant que, s'il est roi – et les étrangers de Giono sont généralement des rois-titans –, il peut aussi se poser en maître de l'ordre et du désordre, puisqu'il n'est pas contraint par les lois qui s'appliquent aux citoyens. En réalité, l'étranger symbolise la liberté de l'homme face au choix de l'ordre ou du désordre. C'est pourquoi il revêt une importance particulière : pour la société, il représente celui qui expérimente le désordre fascinant sans risque pour les observateurs.

En refusant d'intégrer totalement l'étranger, la communauté peut en effet rester à « distance respectueuse » de celui qui s'aventure dans le désordre de la pensée ou de l'action : il est rassurant de déclarer que le monstre se situe hors de la société,

[216] *Cf.* 2.2.2. du présent travail.
[217] *Cf.* 2.2.3. du présent travail.

puisqu'ainsi le groupe peut conserver une certaine cohésion face au désordre. Dans *Mort d'un personnage* par exemple, Pauline symbolise l'étrangeté qui circule au milieu des Marseillais :

> « ceux qui venaient en face de nous, malgré la foule, malgré le soleil d'après-midi, […] ne pouvaient pas ne pas voir […] cette chose si extraordinaire qu'était ma grand-mère […]. Et ils s'écartaient à tout hasard, comme un cheval devant une ombre. » (IV, 160)

Ce personnage hors-norme provoque un écart physique chez ceux qu'elle croise, mais il est impossible de ne pas la voir. La répulsion instinctive n'est dans ce cas qu'une manière de se protéger de l'influence de l'étranger – ici du vide de l'âme, monstrueux par essence. Dans *Le Moulin de Pologne* aussi, lorsque la notion de *destin* commence à se faire jour, la société s'éloigne rapidement de ceux qui le subissent sans toutefois agir de façon directe :

> « Tout le monde était d'accord pour chasser les Coste, mais personne ne voulait *toucher à la hache* de peur d'être foudroyé à travers le manche. » (V, 670)

S'attaquer à l'étranger reviendrait à le tenir à distance du centre du groupe, mais l'attaque est une action que la communauté ne se permet pas, puisqu'elle ne ferait qu'accroître le désordre de manière certaine au lieu de peut-être en définitive le diminuer. Toutefois les citadins, sans se contenter de porter leurs efforts sur l'éloignement, se rassemblent autour du noyau des « têtes » pour exercer une « méchanceté […] naturelle » (V, 640) qui prend pour cible certains habitants de la ville, mais surtout les étrangers que sont M. Joseph ou les Coste.

La mise à distance de l'étranger n'est donc que superficielle, et ne saurait dissimuler l'avidité curieuse dont font preuve les membres d'une société face à celui qui vient de l'extérieur, puisque l'étranger apporte avec lui le spectacle du désordre dont le groupe est privé. L'étranger devient ainsi l'objet de toutes les conversations, au point par exemple que le narrateur des *Grands Chemins* choisit de cacher son compagnon dans un couvent afin de le soustraire aux questionnements indiscrets. Le personnage inconnu attire par son action – les démarches des Numance ou les déplacements de Langlois deviennent des sujets de conversation réguliers du groupe – comme par son existence même – il est le désordre devenu soudain tangible, le désordre *incarné*. La « distance

respectueuse » qui marque alors la relation entre la société et l'étranger qui la pénètre relève donc davantage d'une hésitation face à l'altérité incompréhensible que d'une absence de volonté d'examiner ou d'approcher l'étranger.

L'étranger, qui incarne un désordre apparemment extérieur au groupe, est alors investi sans le vouloir d'une mission particulière. La société que Giono décrit comme une masse dotée d'une volonté choisit en effet de vivre le désordre qu'elle n'ose mettre en place par procuration, autrement dit en contraignant l'étranger à expérimenter le désordre. Le groupe se fonde pour cela sur une relation de cause à effet un peu artificielle : si l'étranger est représentatif d'un désordre social, alors il peut illustrer aussi le désordre d'action qui fait d'un être humain un monstre. Tout se passe ainsi chez Giono comme si l'étranger était considéré par le groupe comme capable de matérialiser sans risque pour les observateurs la frontière entre la norme habituelle et le désordre attirant, et par son action capable d'améliorer l'existence de chacun des membres de la société. La communauté attend en effet de l'étranger qu'il porte son désordre individuel à son comble, et provoque un scandale signifiant. Philippe Mottet prend pour exemple de ce phénomène M. Joseph, qui représente selon lui « la synthèse de ces personnages gioniens sur lesquels se greffent et sont projetés toutes les peurs, les ambitions et la soif de divertissement des collectivités »[218]. L'analyse proposée est en réalité valable pour tous les étrangers de l'œuvre, qui peuvent exacerber le désordre de l'action sous l'œil vigilant du groupe. M. Joseph par exemple est confronté aux jeunes Sophie et Éléonore qu'il a éconduites : sa réaction inattendue, observée avec attention, provoque le scandale dans une société particulièrement normée, comme la danse solitaire de Julie de M. lors du bal du *Moulin de Pologne* bouleverse les habitudes étriquées des autres participants. De même, le comportement de Mme Numance dans *Les Âmes fortes* est analysé avec acuité par les habitants de Châtillon, avides de nouveauté : lorsqu'elle se promène, « il y avait toujours quelque part un vieux flâneur ou un gosse. Pour un peu voir » (V, 284) et une parenthèse ajoute au sujet de sa tenue qu'« on était allé jusqu'à imaginer que cette robe relevée, c'était un signal ! » (V, 284). L'incompréhension

[218] Philippe Mottet, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, *op. cit.*, p. 167.

ressentie face aux agissements du personnage provoque l'idée que ces comportements observés obéissent à une volonté consciente de bousculer les normes ordonnées de la communauté.

Toutefois l'hypothèse d'une action consciente de l'étranger ne peut être ni infirmée ni confirmée, malgré la surveillance constante dont il fait l'objet. Les indigènes décident donc de ne pas cesser de l'examiner, même si le personnage peut agir en toute liberté : l'étranger est un cas intéressant et ceux qui scrutent son désordre agissent presque en naturalistes, puisqu'ils notent assez scrupuleusement ses attitudes comme ses comportements. Les déplacements de Langlois font l'objet de nombreux récits, les motivations de Thérèse ou des Numance sont âprement discutées par exemple. Mais cette position particulière qui fait de l'étranger un être à propos duquel les autres s'interrogent l'empêche de s'intégrer à la société dans laquelle il tente de vivre, d'autant qu'il est aussi sciemment poussé au désordre. Certes, quelques personnages comme Albin, Bobi ou Saint-Jean dans les premières œuvres de Giono parviennent encore à trouver leur place au sein du groupe social – même si c'est une place *extra-ordinaire* – ; en revanche les étrangers des chroniques restent extérieurs à une communauté qu'ils divertissent sans le vouloir consciemment. Thérèse seule peut-être, étrangère aux lieux qu'elle fréquente et désireuse de le rester (le choix de travailler dans une auberge est à cet égard signifiant, comme l'est celui de la cabane à lapins et du pavillon, demeures visibles de tous et pourtant éloignées des centres de vie ordonnée), semble se complaire dans ce désordre dont elle procure le spectacle. Les autres étrangers n'agissent que pour satisfaire leur nécessité individuelle de désordre, sans se préoccuper des répercussions éventuelles de leurs actes sur la société dans laquelle ils se trouvent au moment de l'action. Si Langlois choisit de se faire justice avec un bâton de dynamite, c'est ainsi sans doute moins pour protéger le village de futurs crimes qu'il pourrait commettre que pour s'extraire lui-même d'une existence dont il a trouvé la terrible essence. Ainsi la communauté semble se tenir à distance du fauteur de désordre, tout en le considérant avec une attention extrême, dans le but profiter de son désordre sans courir aucun risque.

Toutefois le groupe n'est pas à l'abri du désordre exercé par l'étranger, et Giono

met ses personnages face au déploiement incoercible du désordre. Si le désordre apporté par l'étranger s'immisce dans une communauté, c'est d'abord parce que nul ne résiste au spectacle de l'inattendu, fût-il violent. Les habitants de Manosque dans *Le Hussard sur le toit* se déplacent ainsi par grappes, pour exterminer ou enfermer les hypothétiques porteurs de la maladie ou les supposés empoisonneurs : ils créent de la sorte un désordre particulier en opposant les hommes les uns aux autres, en définissant assez arbitrairement les catégories de bourreaux et de victimes. De même, les villageois d'*Un roi sans divertissement* se précipitent sur les lieux de la disparition de Callas, ou s'agglutinent autour de Saucisse comme d'Anselmie, approchant ainsi le désordre d'aussi près que possible, comme à leur tour les habitants de Châtillon se pressent derrière les haies afin d'observer M. Numance et l'huissier et de s'étonner du rire de Mme Numance à sa fenêtre (V, 272-274), si désordonné que Thérèse déclare avoir pris peur face à ce comportement « trop fort pour » elle (V, 274). Le désordre mis en œuvre par l'étranger apparaît en effet souvent comme une libération formidable de l'individu, libération spectaculaire dont le groupe est à l'inverse incapable.

Malgré le mouvement premier de recul qu'elle provoque, la contagion du désordre n'est alors plus repoussée, mais au contraire recherchée par ceux qui observent des personnages accédant à l'existence par leur étrangeté : le désordre semble donner une épaisseur aux étrangers, qui sont nommés dans les textes et acquièrent la possibilité d'agir seuls dans la narration, alors que l'ordre social ne peut que refermer les communautés sur elles-mêmes, au point que les villageois et les citadins sont la plupart du temps indifférenciés sous la plume de l'auteur. Une contamination touche alors certains individus, qui accèdent pour un instant à la reconnaissance textuelle. Dans *Un roi sans divertissement,* Bergues – qui vit un peu à l'écart, et donc est un peu étranger au village – subit l'attrait d'un « petit *démarrage* » avant sa disparition. De même, Frédéric II – dont la scierie se situe « sur la route », « au virage », et non au village – connaît son heure de gloire lorsqu'il s'avise de mettre ses pas dans ceux de l'étranger *dénaturé* qui a instauré le désordre monstrueux des meurtres hivernaux. Toutefois Frédéric disparaît de la narration dès que Langlois réapparaît, et dès que Monsieur V. est éliminé : l'étrangeté contamine, mais ne transforme pas à elle seule définitivement un membre de la communauté en monstre.

Si la contagion véhiculée par l'étranger ne se propage pas toujours, elle menace cependant tous les personnages qui le côtoient. La raison en est simple, et c'est aussi dans *Un roi sans divertissement* que Giono l'explicite : « *il n'y a pas d'étrangers* », telle est la leçon que Langlois, porte-parole du narrateur moraliste, assène à qui veut l'entendre. Cette affirmation peut d'abord être prise au sens littéral. En effet, Grenoble ou les villages « du côté de Mer-el-Oued », « c'est pareil » (III, 483), neige ou soleil important peu lorsqu'il s'agit d'explorer la condition humaine. Les ressemblances géographiques indiquées sont évidemment symboliques : chaque individu est « un homme comme les autres », ainsi que le rappellent Langlois (III, 546) ou Melville (III, 29). Le désordre que pratique l'étranger, qu'il soit vagabond ou roi, voire titan, est donc tout à fait transposable chez un individu qui se croit ordinaire. Nul n'est à l'abri, et le resserrement des communautés sur elles-mêmes face aux étrangers qu'elles observent à « distance égoïste » ne suffit pas à empêcher la propagation du désordre.

Aucune société n'est donc à l'abri du désordre. Intégrer ou rejeter l'étranger revient au même : le désordre existe et les membres de chaque communauté peuvent l'observer à l'œuvre, voire y succomber. En effet, s'il « n'y a pas d'étrangers », alors le désordre n'est pas comme on le croyait à l'extérieur du groupe, mais à l'intérieur. Formuler des hypothèses sur la provenance d'un étranger, le tenir à l'écart ou l'investir de la responsabilité des scandales n'y change rien. Pour Giono, l'étranger est surtout un moyen littéraire commode pour faire prendre conscience à chaque personnage de la part monstrueuse qui existe dans son inconscient et ne demande qu'à être *activée* par un spectacle extérieur ou une idée étonnante. René Girard explique ce phénomène en considérant que

> « Pontifier sur le monstre, c'est la même chose, en définitive, que s'en effarer ou s'en amuser ; c'est […] ne pas reconnaître le frère qui se dissimule toujours derrière le monstre. »[219]

Le monstre est souvent celui qui apparaît de prime abord comme l'étranger : à force de tenter de le singulariser, d'en faire un « tout autre », les personnages en oublient qu'il n'est que leur reflet. L'étranger représente donc ce que le groupe fuit, mais aussi ce que le groupe désire : le désordre vivifiant, qui permettrait d'échapper à une condition

[219] René Girard, *La Violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 378.

humaine délimitée par des normes collectives.

Solitaire, mis en valeur, sommé d'agir à la place des membres de la société ordonnée, l'étranger acquiert un pouvoir particulier, celui des rois qui font et défont l'ordre, celui des titans qui succombent à l'*hubris*. Face à lui, Giono place des êtres indifférenciés, qui observent et reproduisent des comportements significatifs. Par toutes ses caractéristiques et par le regard que les autres portent sur lui, l'étranger révèle ainsi en quelque sorte la société à elle-même, et l'empêche de détourner la tête face aux agissements des Icare ou des Prométhée qu'il représente. Petit à petit se produit alors une sacralisation particulière du personnage : Giono décrit un individu qui appartient à l'humanité, de façon absolue, puisqu'il en éprouve les aspirations les plus secrètes, mais cet individu, comme le souligne Jaume dans *Colline*,

> « voit plus loin que les autres […]. Des fois, c'est un rien, comme un fil, mais, de ce moment, c'est fini. » (I, 152)

L'étranger, *monstre* par excellence, admiré et craint, permet à la société de s'extraire d'elle-même, en menaçant l'ordre traditionnel que paradoxalement chacun aspire à voir à la fois se pérenniser et voler en éclats.

C'est pourquoi, au lieu de se contenter d'observer, de subir ou de suivre le comportement de celui par qui le scandale arrive, la société doit réagir. Giono insiste en effet sur l'usage que les hommes font des monstres : la société se resserre en une collectivité indifférenciée, et élimine rituellement le désordre focalisé sur l'individu solitaire qui tient de l'étranger, du roi et du titan. La violence communautaire est alors mise au service de l'élimination de la violence désordonnée, et a pour enjeu de permettre aux hommes de recréer un ordre au sein duquel l'attrait pour le désordre monstrueux aurait disparu : le désordre dirigé contre un personnage particulier, dans ce cas, est perçu comme une condition nécessaire à la constitution d'un nouvel équilibre global.

2.3.2. Le bouc émissaire

Pour que le groupe survive en tant que tel, Giono montre que la réaction face au fauteur de troubles est toujours la même : la collectivité ostracise le pourvoyeur de désordre en le singularisant à outrance – par exemple en mettant en relief sa qualité

d'étranger –, puis tente de s'en débarrasser collectivement afin de retrouver une « raison de vivre » (V, 689) efficace, c'est-à-dire un ordre accepté par tous. Pour mieux montrer le mécanisme de cet affrontement entre le groupe et le personnage exceptionnel, Giono choisit d'insérer les événements dans des sociétés de taille diverse, qui reflètent sa conception de l'homme vivant au sein d'une communauté. Les personnages se regroupent dans ses textes dans des hameaux plus ou moins fermés sur eux-mêmes, des villages séparés les uns des autres par un paysage naturel souvent difficile à traverser ou, plus rarement, dans des villes ; mais ces regroupements ont pour point commun de se rassembler autour de normes collectivement respectées. Ainsi, la base de la communauté gionienne est la famille : grands-parents, parents et enfants vivent souvent ensemble, dans la *Trilogie de Pan* mais aussi dans des œuvres ultérieures, et les dynasties se succèdent selon un schéma très traditionnel : dans *Colline* Gondran prend la suite de Janet, dans *Hortense* Félix succède à son père auprès des « craquelins » par exemple. L'ordre est ici immuable. Au-delà de ce noyau en revanche, le tissu interpersonnel apparaît relativement lâche : si les personnages se regroupent régulièrement dans des lieux de passage – les auberges, cafés, bistrots sont très nombreux dans l'œuvre –, s'ils se rencontrent dans l'une des nombreuses foires que Giono place dans ses narrations, dans *Regain*, *Les Grands Chemins* ou *Deux Cavaliers de l'orage* par exemple, ils ont plutôt tendance à vivre habituellement à l'écart d'une citoyenneté qui les ferait participer d'une manière politiquement consciente à la vie de la cité : les maires et les édiles se voient peu sollicités dans l'œuvre, et les représentants des cultes religieux occupent aussi une place assez insignifiante – le curé d'*Un roi sans divertissement* ou le vicaire d'*Angelo* n'étant guère utilisés pour le rôle de rassemblement de communautés autour d'un ordre divin, puisque Giono les emploie surtout afin de révéler les caractères de ceux qui les approchent, Langlois ou Angelo.

Si les normes sociales sont souvent réduites à leur expression la plus traditionnelle, familiale, elles ne sont pas pour autant absentes de l'œuvre. Et les habitudes tiennent lieu de convention collective : dans *Le Moulin de Pologne* par exemple, la référence aux dissensions entre « la société musicale dite de *l'Orphéon* » et celle « dite de *la Musique municipale* » (V, 700) montrent ainsi à quel point il faut respecter des lois implicites. Par-delà ces éléments relativement administratifs, c'est surtout un sentiment commun

qui lie les citoyens entre eux. Giono montre en effet que les vies de chacun se ressemblent, et sont soumises au même ennui qui caractérise la condition humaine en général, quelle que soit l'occupation quotidienne de l'individu en particulier. Les communautés que l'écrivain dépeint au moment où se manifeste le personnage exceptionnel s'enfoncent dans le non-sens d'une existence vide – les activités sont toujours les mêmes, liées aux saisons, et les institutions n'exigent aucune implication significative de la part des citoyens.

Seule la guerre, dans *Le Grand Troupeau* notamment, modifie pour un temps cette apathie générale, par un phénomène décrit dans le projet du prologue de *Mort d'un personnage* :

> « La guerre est un poivre. Être tué, avec tout l'orage que ça soulève avant. […] Corps et âmes qui peuvent soudain plus qu'en temps ordinaires. » (IV, 1279)

La guerre, comme le poivre qui relève les plats, apporterait ainsi une certaine intensité aux vies ennuyées, et Angelo s'en délecte parce qu'elle lui permet de faire enfin preuve de l'imprudence dont il rêve, obéissant à sa mère qui lui recommande d'être « toujours très imprudent », arguant que c'est la « seule façon, d'avoir un peu de plaisir à vivre dans notre époque de manufactures » (IV, 436) ; pour les groupes socialement organisés en revanche, pour les familles qui ne cherchent pas le sublime d'un panache audacieux, la guerre accentue au contraire la métamorphose des hommes en « grand troupeau », mettant les braves et les lâches au même niveau d'un combat inutile, et se présentant au lecteur sous la forme d'un arbitraire terrifiant que Giono le pacifiste dénonce régulièrement, écrivain décrivant des personnages qui essaient autant que possible de dépasser les batailles humaines pour en revenir à l'ordre initial rassurant, comme si le retour au village annulait la terreur des tranchées en rétablissant l'ordre après le désordre – ainsi les bergers accueillent l'enfant d'Olivier, promesse d'un avenir qui échappera peut-être aux combats du « grand troupeau » et rétablira une communication entre l'homme et le monde au-delà de la « grande barrière » que la guerre a renforcée.

Dans ce contexte qui s'avère très stable en dehors des périodes troublées par les guerres ou par les divertissements des « rois » gioniens, contexte social dans lequel l'habitude tient lieu de signification ontologique globale, Giono montre à quel point la

survenue d'un seul personnage hors-norme, étranger, roi, titan, *monstre*, peut bouleverser la norme du vide conventionnellement partagé : ce personnage qui lance la narration événementielle se comporte en effet, ainsi que l'explique Laurent de Théus à Angelo, comme « Saint-Georges dans notre Thébaïde » (IV, 54). À l'instar du héros pourfendeur de dragons, le personnage exceptionnel, par sa seule présence, met au jour l'inertie, le vide et l'absurde des existences ordinaires, ce qui explique, nous l'avons vu, pourquoi la contagion de désordre qui lui est associée est à la fois attendue et redoutée par les communautés qu'il côtoie ou intègre[220].

Or le désordre apparaît dangereux, puisqu'il peut désagréger la collectivité : petit à petit, certains individus se laissent contaminer, et le tissu social qui ne tenait que par l'habitude et l'ennui partagés se délite. Comme Giono choisit de ne pas mettre en scène un pouvoir central surplombant, aucune régulation du désordre soudain ne semble pouvoir s'interposer avant la contagion générale : même le Procureur « royal », « de Grenoble », ne peut malgré son titre rien faire pour *réguler* une société en proie aux pourvoyeurs de désordre dans *Un roi sans divertissement* ou *Le Moulin de Pologne*. Les communautés réagissent donc seules, en opposant leur masse inerte au désordre virevoltant qui les envahit : elles sont dépositaires de tous les pouvoirs, exécutif, judiciaire, mais aussi législatif, et peuvent décider comme bon leur semble des actions à mettre en œuvre, avec une puissance dont rend compte Achille, pourtant colonel, dans l'*explicit* de « L'Écossais ou la fin des héros » qui clôt *Les Récits de la demi-brigade* :

> « On m'a répondu : "Vous n'avez pas à choisir entre une belle mort et une miteuse. C'est nous (c'est-à-dire l'État, ou les quelques types qui en tiennent lieu) c'est nous qui avons seuls le droit (et le devoir, a-t-on ajouté) de vous envoyer à la mort la plus utile." » (V, 120)

Comme dans *Le Chant du monde* où les hommes de Maudru font régner une forme de loi sur le pays Rebeillard, comme dans *Le Hussard sur le toit* où des citadins se regroupent pour maintenir en quarantaine les voyageurs, des groupes se substituent à un pouvoir central invisible et agissent en tant que tel. Ils renforcent ainsi la valeur et la puissance exercées par les instances narratives choisies par Giono, qui dans ses *Chroniques* particulièrement privilégie des narrateurs collectifs, *nous* ou *on*, au détriment d'une narration plus classique à la première ou troisième personne du

[220] *Cf.* 2.3.1. du présent travail.

singulier. Tout se passe alors comme si la masse collective se réunissait autour d'un objectif commun *enfin signifiant*, la régulation de la communauté par une décision prise à l'encontre de celui (ou, plus rarement, en cas de contamination avérée, de ceux) qui instaurent le désordre.

En effet, si la tentation de la perte gagne chaque membre de la société, si l'on commence par exemple à apprécier les gestes des M. Joseph, des Coste, des Langlois, des Numance, des Thérèse… alors le groupe menace de se dissoudre : des individualités peuvent apparaître, et par leur « petit démarrage » faire entrer la notion de désordre au sein même de la communauté menacée de l'intérieur. Ainsi Bergues provoque la crainte des villageois lorsqu'il évoque la beauté du sang sur la neige, tandis que le narrateur du *Moulin de Pologne* peut perdre sa position privilégiée auprès des « têtes » lorsqu'il accepte de conseiller M. Joseph. La régulation du groupe par le groupe semble devenir nécessaire, et les conciliabules intra-communautaires dont Giono rend compte mettent en place, au-delà de la description linguistique d'un groupe, une action collective spécifique dont l'enjeu n'est rien moins que la survie de la cité, puisque le désordre est à ce moment-là devenu plus probable que l'ordre : l'équilibre du groupe est sur le point de s'effondrer lorsque le bal est perturbé par Julie de M., comme lorsque le choléra s'attaque à toutes les catégories de la population où qu'elles soient.

Giono explique à ce titre que la réaction de la société commence d'apparaître dès que l'opposition devient flagrante entre la communauté primitivement ordonnée et l'agent du désordre, étranger au sens propre comme au sens figuré. Dans *Batailles dans la montagne*, Boromé tente de faire prendre conscience de cette dichotomie fondamentale à Saint-Jean :

> « – Je croyais que chacun faisait de son côté, du mieux qu'on peut[,] que chacun était libre.
> – On est libre, mais il ne faut pas faire des choses surhumaines !
> – Je n'ai pas fait de choses surhumaines !
> – Elles n'étaient pas surhumaines pour toi […].
> Reste à savoir que pour nous elles l'étaient. » (II, 1168)

L'aspect « surhumain » de l'action de Saint-Jean est considéré comme un désordre inacceptable : quelles que soient ses motivations, quelle que soit sa vision du monde, ce personnage bouleverse la conception traditionnelle de la vie en société que les villageois essaient de faire perdurer au milieu même de la catastrophe aquatique dont ils sont

victimes et il est évidemment inenvisageable de lui imposer une intégration complète dans le groupe auquel il est étranger. Or, si Boromé comprend cette réaction, Saint-Jean n'en est pas capable : il représente donc un danger pour le groupe, dont il peut à tout instant détruire les convictions en faisant intervenir son ordre personnel, perçu comme désordre par les autres. Ceci correspond à une opposition générale dans l'œuvre, dont Philippe Mottet rend compte au sujet du *Hussard sur le toit* :

> « L'humanité se trouve partagée entre le très petit nombre de ceux qui vivent à une certaine altitude morale, et la grande masse qui poursuit à ras de terre, non pas même son bonheur, mais la satisfaction de ses instincts. »[221]

Au-delà d'une volonté effective de « satisfaction de ses instincts », le groupe redoute surtout la mise à mal de l'ordre qui lui permet d'exister face aux individus solitaires pourvoyeurs de désordre : celui qui apporte une solution autre que la communauté face aux problèmes généraux causés par l'ennui doit être éliminé, puisqu'il n'est pas question de laisser le *cosmos* humain, même imparfait et étriqué, devenir un *chaos* dans lequel le groupe croit qu'il perdra son humanité. Ce que les villageois et citadins préfèrent, c'est toujours l'espace fermé et rassurant auquel fait référence *Un roi sans divertissement*, la « voûte », parce que « c'est ici que ça fait famille et humanité » (III, 467), alors « qu'autour de la solitude et de la nudité le rôdeur rôde. » (III, 468). *Famille* et *humanité* sont les termes que tous ces personnages opposent au désordre venu de l'extérieur, et qu'ils cherchent à défendre face à de toutes les tentations d'excessive avarice ou de perte dangereuse.

Or, l'ordre et la norme maintenus vaille que vaille par la société ne peuvent combattre la force attirante du désordre conduit par les personnages *extra-ordinaires*, d'autant que le spectacle du désordre contamine insidieusement le groupe, ainsi que Giono le constate en observant le procès Dominici dans lequel il relève un moment singulier, où

> « l'accusé cesse d'être monolithique et tourne sur lui-même comme une toupie. Si on le juge à cet instant précis, c'est la mort. Ce n'est même pas simplement la mort ; il est voué aux supplices chinois. On a envie de le gifler, puis de le détruire et de jouir de sa destruction. » (VIII, 685)

---

[221] Philippe Mottet, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono, op. cit.*, p. 139.

Le désordre de la violence est contagieux au point qu'apparemment seule une force identique à celle-ci peut le contrer : à l'action répond une réaction similaire de sens opposé. Autrement dit, pour annihiler le désordre mis en place par l'individu, la société doit dans ce cas imaginer un désordre exactement opposé à celui-ci, et se mettre en danger : « jouir de [la] destruction » du fauteur de trouble, c'est utiliser le désordre non plus dans une perspective utilitaire, mais dans un but de satisfaction *hors normes*, où la société *profite* de l'annihilation du pourvoyeur de désordre, comme les marins ressentent une « espèce d'ivresse » (III, 918) lors de la capture de requins, exaltation dont Giono rend compte dans *Fragments d'un paradis* :

> « C'est réellement le ravissement du sauvage qui tient entre ses mains son plus cruel ennemi, et s'apprête à le dévorer. Ce spectacle donne une idée du surcroît de jouissance que le sentiment de la plus terrible des vengeances peut ajouter au simple appétit créé par la nature, dans l'animal comme dans l'homme, sous l'empire absolu des passions. » (III, 918)

Les passions humaines se réalisent dans la capture et la mise à mort du monstre, par l'intermédiaire d'une action collective qui octroie à la société le droit d'exaspérer les instincts que les normes répriment habituellement.

Cette prise de conscience de la nécessité d'un désordre équivalent à celui qu'il est question d'éliminer s'effectue en plusieurs étapes dont Giono rend compte scrupuleusement d'un ouvrage à l'autre. La première semble évidente : il suffit d'éloigner ou de dissimuler ceux qui sont contaminés, et plus particulièrement les membres du groupe soupçonnés d'avoir succombé à l'attrait du désordre. Les malades sont cantonnés comme les voyageurs dans des quarantaines, tout au long de l'aventure du *Hussard sur le toit* par exemple. Angèle, dans *Un de Baumugnes*, subit un sort similaire : avec son enfant, preuve de sa faute, elle est enfermée par ses propres parents et ne peut plus accéder au jour. La société condamne ainsi l'individu convaincu de véhiculer le désordre à vivre reclus, sans chercher à proposer un quelconque système de rachat, sans parvenir non plus à le détruire. Mais le discours de Philomène montre bien que cette solution n'est qu'un pis-aller dérisoire : « on est de gros malheureux [:] c'est là, […] lourd comme une pierre et […] ça nous tue » (I, 253). S'attaquer aux conséquences du désordre, même par le désordre du refus ou de la rupture – ici en excluant de la société celui qui en fait partie de plein droit – ne peut suffire à rétablir un

ordre perdu.

La société peut alors stigmatiser plus précisément certains individus qui, tout en faisant partie du groupe, sont susceptibles de favoriser le désordre, et peuvent donc être écartés sans scrupule particulier. C'est le cas des fous, ou de ceux que l'on choisit de considérer comme tels, parce que, ainsi que le rappelle Pierre Citron dans la notice de *Mort d'un personnage*, « comme les aveugles, ils ont des mondes autres » (IV, 1265). Par ses délires, le fou touche en effet à l'étrangeté et peut devenir le vecteur d'un désordre qu'il transmet à ceux qu'il approche : le caractère monstrueux que les autres personnages lui prêtent en fait une victime aisément choisie. C'est pourquoi Ulysse se débarrasse d'Archias rapidement : le désordre menace de trop près le roi d'Ithaque lorsque de son compagnon « gonflé comme une éponge, s'irru[e] un rêve torrentiel » qui le fait trembler (I, 9). De même, dans *Colline*, l'incompréhension face aux événements conduit l'entourage de Janet, celui qui voit « les choses de haut » (I, 178) à vouloir le tuer, pour éviter de « vivre avec ce qui est désormais éclairé » (I, 181). Même si finalement Janet meurt sans avoir été assassiné, l'idée a fait son chemin dans le hameau des Bastides : lorsqu'un individu « veut qu'on l'accompagne tous avec les femmes, les arbres, les poules, […] tous, comme un roi » (I, 205), c'est à la communauté de contrer ce désordre d'un seul par le désordre de tous. Chez Giono, il n'est toutefois pas vraiment question de vengeance : ce que la société ainsi rassemblée a en vue, c'est seulement sa survie en tant que groupe gouverné par un ordre commun. D'ailleurs, rapidement les personnages constatent que les fous (ou ceux qui sont considérés comme tels, par exemple le K. de *Caractères*) s'isolent d'eux-mêmes, alors que le désordre, lui, progresse. S'attaquer aux fous ne suffit donc pas non plus à rétablir l'ordre.

En fait, les individus cloîtrés ou les fous isolés appartiennent à la communauté qui tente de les exclure : les éloigner du groupe revient à amputer la société d'une part d'elle-même, ce qui ne peut régler le problème du désordre qui continue d'envahir l'ordre comme une gangrène. Giono montre alors que l'action de la société se tourne contre des individus bien particuliers, ces rois étrangers qui viennent de l'extérieur et agissent au milieu du groupe en portant le désordre de l'action à son paroxysme de

démesure. En cela, l'écrivain décrit des événements très proches de ceux que les anthropologues consignent à partir de leur observation des sociétés réelles : la thèse du « bouc émissaire », notamment, systématisée par René Girard dans de nombreux ouvrages, semble *a priori* relativement applicable à l'univers littéraire fictif gionien. Le « bouc émissaire », selon Girard, consiste en une « illusion unanime d'une victime coupable, produite par […] l'influence spontanée que les membres d'une même communauté exercent les uns sur les autres. »[222]. Cette projection d'une culpabilité symbolique sur un seul individu n'est toutefois efficace que dans des cas très particuliers, où la victime désignée est extérieure au groupe tout en lui étant liée de manière réelle. C'est ce qui se produit pour la figure du roi, garant de l'ordre social et capable de transgresser cet ordre ou de le muer en désordre.

Deux formes de puissances s'affrontent alors, et Giono insiste sur cette opposition entre le pouvoir du désordre apporté par un individu seul et la puissance collective du désordre organisé par le groupe. Dans *Le Moulin de Pologne* par exemple, la petite Julie de M. fait l'objet de ce que Girard nommerait un lynchage de la part des autres écoliers :

> « On joua à un jeu […] savoureux et qui s'adressait au secret : se faire peur et faire peur à Julie. Tout le plaisir était de terroriser *la morte* et de se terroriser avec elle. » (V, 683).

Les insultes sont bientôt suivies de gestes de destruction, bancs qui se renversent ou crocs en jambe (V, 684), et l'héritière des Coste, qui par son identité seule symbolise tout le désordre possible, est à demi-détruite, au point d'en perdre une moitié de visage et de rester enfermée plusieurs années. L'enjeu du lynchage ainsi conçu est en effet très important selon René Girard : « il étei[nt] l'appétit de violence d'autant plus complètement que d'abord il l'assouvi[t] » et qu'il resserre « le lien social »[223] : le groupe, par le désordre de la violence collective exercée contre la petite fille, un désordre semblable à « la gueule d'un loup » (V, 682), tente d'exorciser préventivement sa peur de subir ce désordre de la part du destin des Coste.

Toutefois, et en cela la thèse de René Girard ne s'applique pas à la fiction

---

[222] René Girard, Introduction à *La Voix méconnue du réel, une théorie des mythes archaïques et modernes*, *op. cit.*, p. 12.
[223] *Ibid.*, p. 17.

gionienne, ce type de rassemblement collectif visant à la destruction de l'agent du désordre paroxystique ne conduit pas à la *catharsis* attendue : le sacrifice du roi ou du monstre ne permet pas à la communauté de retrouver un ordre rassurant, au sein duquel la société pourrait se régénérer. D'ailleurs, Giono rappelle que le choix de la victime n'est pas toujours judicieux lorsqu'un groupe, apeuré par une perspective de désordre, tente à tout prix de juguler celui-ci sans maîtriser les composantes mêmes de ce désordre. Dans *Le Hussard sur le toit*, l'écrivain montre le rassemblement violent de ceux qui s'en prennent à Angelo dès son arrivée à Manosque : au moment où il se désaltère à la fontaine, son geste est transformé par l'interprétation hâtive d'une foule qui le suspecte d'empoisonner l'eau (IV, 325-328), et seule l'intervention de l'homme « à la cravate de faille » ainsi que son court séjour auprès des gendarmes – représentants d'un ordre qui soudain le protège – lui permettent de s'en tirer. Peu après le jeune homme surplombe une scène de lynchage absurde, dans laquelle des « gens en tas » s'acharnent « à coups de talons » sur une victime désignée (IV, 346). Cet épisode témoigne du mouvement d'une foule régie par des forces passionnelles déchaînées, et décrit en quelques lignes la folie de désordre démesuré qui s'empare du groupe. Giono insiste d'ailleurs surtout sur le comportement des femmes, particulièrement significatif de l'état paroxystique d'un ensemble d'individus échappant soudain à toute forme d'ordre moral ou socialement normé : comme poussées par la *mania* dionysiaque, elles « rugissaient » et leur violence « avait beaucoup de rapport avec la volupté » (IV, 346). L'exercice collectif du désordre violent qui s'attaque à un bouc émissaire, même imaginaire, procure un plaisir immédiat, proche de la distraction du sang que privilégient les rois que l'on cherche à éliminer. En cela, la violence de la communauté correspond bien à une réaction exactement inverse à celle du désordre qu'elle veut annihiler, et peut être considérée comme « une action "positivement qualifiée" parce qu'elle élimine radicalement l'individu tenu pour responsable d'une action "négativement qualifiée" »[224]. Pourtant le lynchage de la victime ne suffit pas à résoudre la crise qui l'a initié, ne serait-ce que parce que la victime n'a pas au préalable été désignée solennellement comme représentative du désordre dont il faut se défaire : la fuite de la foule face à l'agonie de deux des lyncheurs, saisis de choléra, est alors

[224] René Girard, *La Voix méconnue du réel, une théorie des mythes archaïques et modernes , op. cit.*, p. 35.

pour Giono le moyen de minimiser immédiatement le pouvoir que peut exercer le groupe contre le désordre destructeur.

Mais l'exemple le plus flagrant de cet échec de la société dans sa tentative d'élimination collective du désordre d'un seul réside dans la construction narrative d'*Un roi sans divertissement*. Si Giono avait tout d'abord pensé à un récit bref, « Monsieur V., histoire d'hiver » qui aurait peu ou prou correspondu à la première partie de la chronique définitive, il a rapidement fait évoluer son projet, pour le mener à la succession des trois étapes de l'ouvrage publié en 1946. Celles-ci sont significatives au regard d'une théorie du bouc émissaire. Les deux premières mettent en scène Langlois dans son rôle de justicier reconnu par le peuple des villageois. Lors de l'arrestation de Monsieur V., se méfiant des « lois qui sortent en éclair au sein même des événements »[225] et qui pourraient déclencher le désordre du massacre en réaction au désordre des assassinats, le capitaine de gendarmerie s'entoure de quelques hommes à peine, mais les contient dans leur appétit d'action. Si le bouc émissaire est désigné, encerclé par les représentants du groupe, il conserve une marge de manœuvre sans laquelle le lynchage prévu ne serait qu'une exécution sommaire ; il faut au contraire que le meurtrier recherché soit pleinement investi de son rôle de victime expiatoire, ce qui correspond en partie aux « lois humaines » (III, 501) que Langlois exige de voir respectées. Le groupe est en fait constitué pour témoigner de la mise à mort du porteur de désordre. De même, lors de la battue au loup, le lynchage de l'animal est prévisible, d'autant que la mise en scène soigneuse de l'événement, que le narrateur de l'épisode finit d'ailleurs par nommer la « cérémonie » (III, 537), montre sa portée cathartique sacrificielle. Giono décrit dans ce cadre des personnages emportés par leur rôle de justiciers d'un jour :

> « plus il y avait de bruit, plus on voulait en faire, et […] on aurait été capable […] de déchirer un loup avec les dents. En tout cas, l'envie y était. Et pire que l'envie : […] je sais de quelle qualité était le regard des autres sur moi. […] Qui n'ai jamais fait de mal à personne. » (III, 532)

La perspective de l'élimination du pourvoyeur de désordre, qu'il soit animal ou humain, suffit à métamorphoser un individu quelconque en représentant d'un désordre violent magnifié et soutenu par le groupe. Seul Langlois s'en détache, empêchant le « beau

[225] *Les Récits de la demi-brigade*, V, 103.

massacre » (III, 540) dont rêvent à la fin du jour les chasseurs, pour lesquels l'adjectif « beau » utilisé par le narrateur intradiégétique marque à la fois l'intensité de la violence prévue, l'aspect esthétique de l'événement et l'ironie surplombante de celui qui observe, ingrédients indispensables à la réalisation de la catharsis espérée. En fait, Langlois catalyse la force de la foule, au point qu'il lui permet d'assister au lynchage parfait, ordonné, beau et définitif, transformant le désordre prévisible en un sacrifice permettant la régénération d'une société en proie au délitement quotidien.

La troisième partie d'*Un roi sans divertissement* montre toutefois l'échec de ces tentatives : les villageois retrouvent un semblant d'ordre, mais continuent d'observer avec attention tout ce qui pourrait témoigner d'un désordre exaltant, comme s'ils attendaient la survenue d'un nouveau désordre dangereux qui les obligerait à reformer la foule vengeresse exaltante dont ils ont fait l'expérience. Et surtout Langlois, ordonnateur sacerdotal des deux premiers sacrifices, ne bénéficie pas de leur efficacité : roi, il surplombe les lois au point de décider d'y succomber volontairement, afin que ses velléités de désordre ne rompent pas le fragile équilibre qu'il a contribué à bâtir dans le village. En effet, pour que le sacrifice du bouc émissaire soit efficace dans le cadre d'une réunification de la société, il faut participer à la foule et aux actes désordonnés qu'elle commet. Or, Langlois est trop proche de Monsieur V. et du loup : il leur ressemble au point que le lynchage qu'il leur fait subir doit logiquement s'appliquer aussi à lui-même. Donc, si Giono choisit d'ajouter cette troisième partie à sa chronique, c'est en partie pour montrer à quel point la reconstitution d'un ordre social valable pour tous est illusoire, et c'est en cela essentiellement que la théorie du « bouc émissaire » est dépassée par l'écrivain : selon lui, le désordre de la foule ne peut contrer pleinement et définitivement le désordre du titan, qui finit toujours par devoir prendre une décision lui-même.

2.3.3. Le crépuscule des dieux

La société dépeinte par Giono peine à se débarrasser du bouc émissaire qu'elle a désigné, comme si la perspective d'un retour définitif à l'ordre suffisait à éteindre toute volonté d'annihilation du désordre spectaculaire. Pourtant, le désordre ne gagne pas l'ensemble de la communauté et, à la fin des textes narratifs, les villes et les villages ne

sont pas en proie au chaos qu'il est possible d'imaginer en cas de contamination absolue de la population par le personnage *extra-ordinaire*. Le poème intitulé « Le Cœur-Cerf » rend en partie compte de cet étiolement assez systématique des volontés humaines :

> « On s'est habitué à cette vie qui n'est qu'un petit palpitement incessant de
> [babines. […]
> On est toujours lâche devant la liberté quand il s'agit de soi-même. »
> (VIII, 515-516)

L'allitération des labiales du « petit palpitement de babines » choisie par le poète pour rendre compte de la misère des comportements met en exergue la difficulté éprouvée par les personnages qui n'ont rien d'extraordinaire dans les textes : la vie quotidienne offre l'avantage de la prévisibilité, et toute perspective de désordre, commis par l'étranger ou construit en réaction contre celui-ci semble un danger qu'il est effrayant d'affronter. Les œuvres de Giono posent ainsi toujours la question du choix impossible entre l'ordre rassurant et le désordre de l'action, tous deux mortifères.

C'est pourquoi les personnages font subir à ce problème insoluble une transformation radicale, qui n'est pas sans rappeler certains mythes des sociétés dites archaïques. Petit à petit, Giono montre en effet comment le monstre, celui par qui le désordre arrive et dont on veut se débarrasser, acquiert une stature imposante, presque sacrée : hors du commun, il est à la fois l'initiateur et le catalyseur du désordre. Le groupe le considère dès lors comme celui qui métamorphose le présent ordonné en désordre inédit, mais aussi comme celui qui peut à l'avenir insérer une harmonie nouvelle dans un chaos menaçant : le mouvement qui conduit de l'ennui à la catastrophe peut s'inverser si le personnage porteur de désordre fait preuve d'une force *humaine* suffisante pour contrer les effets du *monstrueux*. La double figure du roi, néfaste et bénéfique, trouve ici pleinement sa signification, puisque le roi est aussi bien celui qui peut transgresser des lois qu'il a lui-même mises en place que celui qui *transporte* le peuple vers un avenir nouveau dont il est socle et colonne. Ce mécanisme de la transfiguration progressive d'un personnage en un être quasi sacré, dû à l'incapacité d'une élimination définitive, contraint le personnage *extra-ordinaire* à faire face seul au désordre paroxystique qu'il a lui-même contribué à créer lorsqu'il a ouvert la voie qui mène du petit divertissement à l'éclaboussement royal du sang. Autrement dit, le « roi » gionien est entièrement libre face aux autres personnages, ce qui signifie aussi que le

désordre qu'il peut ou non décider d'employer n'est pas réellement contraint par une quelconque entrave sociale : les personnages regroupés en société, incapables d'aller au bout de l'entreprise d'élimination du « bouc émissaire », sont de fait éloignés du problème qui se pose au personnage singulier, lequel est confronté au devenir d'un désordre qu'il ne maîtrise guère.

Comment alors la dichotomie entre ordre général et désordre particulier se résout-elle dans la narration ? Giono examine différentes possibilités qui envisagent tour à tour les conséquences du désordre libre. L'une des plus évidentes le conduit à considérer que si la société ne met pas un terme au désordre, celui-ci peut se poursuivre indéfiniment, jusqu'à la disparition naturelle du personnage qui le porte. Les agissements de Bobi par exemple se poursuivent en dépit des échecs rencontrés : même le suicide d'Aurore ne suffit pas, et Joséphine clame que Bobi doit revenir, au moment où l'orage a pourtant en apparence mis un terme à la course à la joie que l'acrobate avait initiée. De même, Giono imaginait lors de ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche qu'Angelo, à force de provoquer le désordre, finirait en « artificier »[226] dans un brasier, un incendie flamboyant dans lequel son héroïsme désordonné le conduirait à se jeter de lui-même. Or, les dernières pages des trois romans qui lui sont consacrés, *Angelo*, *Le Hussard sur le Toit* et *Le Bonheur fou* le montrent simplement sur le point d'aller exercer son désordre en d'autres points géographiques, comme à la recherche de l'inédit, du *nouveau* qui tente tout amateur de désordre, héritier en cela du vœu baudelairien d'un plongeon toujours renouvelé dans l'Inconnu. Ce phénomène tient toutefois davantage de la fuite que de la réussite : le pourvoyeur de désordre, inapte à *construire*, se contente de se disperser pour vivre d'action et non de réflexion. En cela, il est une forme de « déserteur », tel que Giono le décrit au début du récit du même nom, « taillé pour la fuite, pour la fuite devant tout » (VI, 208). Ce type de personnage est en réalité peut-être à « la recherche pure et simple de la mort » (VI, 210) dans un mouvement incessant qui le conduit loin des autres mais surtout loin de lui-même.

Mais la sacralisation dont le personnage extraordinaire fait l'objet de la part de ceux qui le côtoient conduit généralement dans les textes à d'autres fins, moins ouvertes sur un renouvellement systématique d'actions similaires dans des cadres géographiques

[226] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 306.

toujours différents. Si le roi continue dans ces œuvres d'aller au bout du désordre paroxystique qu'il a contribué à créer, c'est de façon brève, intense et définitive. À la fin d'*Un roi sans divertissement*, Langlois explose ainsi dans un « éclaboussement d'or » (III, 605-606) volontaire, qui transforme en acte personnel, assumé et prémédité, l'« arbre d'or planté dans les épaules » de Bobi (II, 777). L'explosion éclaire la nuit, même si ce n'est que pour un bref instant (III, 606) ; autrement dit, le désordre de Langlois dans cette chronique prend « les dimensions de l'univers » (III, 606), c'est-à-dire montre aux spectateurs restés à « distance égoïste » l'apogée du désordre ainsi que les conséquences irréversibles que celui-ci entraîne pour ceux qui y succombent. En effet, par cet acte, Giono signifie que le désordre de l'action, lorsqu'il dépasse le simple divertissement quotidien, est par nature instable d'autant qu'il contre l'ordre social de façon absolue. Le personnage qui ne peut emporter son désordre avec lui au cours d'une fuite sans fin en est donc réduit à le faire éclater aux yeux de tous, et doit en fin de parcours accepter de se détruire lui-même, d'abord parce qu'ainsi le désordre ne pourra dans ce cas se propager davantage (c'est en ce sens que le justicier se fait justice), mais surtout parce que le désordre ainsi libéré de toute entrave emporte avec lui toute la stabilité du monde, pour ne laisser que l'éblouissant vide d'un chaos artificiellement recréé : Langlois, successeur accompli du Saint Jean de *Batailles dans la montagne* et de sa dynamite aussi précieuse que létale, joue ainsi « jusqu'au bout son rôle de "bouc émissaire", héroïquement », ainsi que l'explique Jacques Chabot[227], se substituant par là à la société incapable de dépasser la bête stupeur d'Anselmie et de l'éliminer au moment où sa disparition devient nécessaire à la survie du monde ordonné.

Plus largement, lorsque dans les œuvres narratives le groupe ne parvient pas à réduire la menace de désordre apportée par un seul personnage, c'est celui-ci qui se charge en définitive de permettre à tous un retour à l'ordre sans risque. Si l'explosion est à ce titre un moyen spectaculaire, et désordonné, de résoudre le problème du désordre envahissant, il en existe d'autres, quasi invisibles, que Giono aborde parfois. Ainsi, Albin dans *Un de Baumugnes* s'enfuit avec son Angèle, mais les exhortations d'Amédée le conduisent à revenir à la ferme pour demander officiellement la jeune

[227] Jacques Chabot, Préface à Philippe Mottet, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, *op. cit.*, p. 7.

mère à son père : ce qui pourrait être le début d'un désordre de la fuite redevient l'ordre traditionnel. De même, Panturle qui s'ensauvageait dans *Regain* s'humanise après l'arrivée d'Arsule : le bain, le pain, l'agriculture, les voisins et la naissance prévue de l'enfant le font revenir peu à peu à la norme caractéristique d'un solide villageois, dont l'expérience de désordre sert essentiellement à le planter « dans la terre, comme une colonne » (I, 429), c'est-à-dire à lui permettre de poursuivre la vie qui s'offre à lui. Ainsi que le constate le narrateur, à ce moment-là, « c'est fini » (I, 429). Ces deux personnages de la *Trilogie de Pan* symbolisent en effet une autre fin du désordre : l'étiolement dans une norme rassurante, qui permet aux individus de se construire au sein du groupe au lieu de contrer la société dans une relation agonistique. L'amour se substitue à la poursuite sauvage du désordre de l'action, et suffit à éteindre ce dernier, sans qu'il soit pour cela besoin d'en passer par la narration d'un processus de victimisation, d'une fuite ou d'une explosion de refus.

Il arrive enfin que le personnage porteur de désordre s'efface de l'action sans en passer par l'étape paroxystique du spectacle offert au monde et sans s'intégrer à la collectivité. C'est le cas de Léonce, dont la décision de fuite à la fin du *Moulin de Pologne* met à mal tout ce que la société attend de celui qui doit devenir roi : héritier des Coste *et* de M. Joseph, il est en effet désigné dès sa naissance pour symboliser le désordre absolu, celui du destin mêlé à celui de l'étranger et de l'action. Or, au moment où le groupe pourrait en faire un bouc émissaire efficace, il échappe aux citadins comme il échappe à la chronique – le narrateur en est réduit à s'occuper de ses fleurs au lieu de poursuivre son récit d'enchaînement des désordres. Dans *Giono, le jeu du Condottiere*, Jean-François Durand revient sur cette décision :

> « Choix du néant, anéantissement […] sont aussi un désir d'échapper aux regards – ou au destin – de quitter la scène d'un monde qui n'est que théâtre […] »[228]

Par sa désertion, Léonce fait se replier la société sur ses anciennes normes, et conduit aussi à la fin de la chronique : sans désordre, sans personnage porteur du désordre de tous, le récit n'a plus lieu d'être. Et Giono, qui se contente ici de rendre compte du phénomène au détour d'une étape de narration, déploie dans une œuvre entière, *Mort*

[228] Jean-François Durand, *Giono, le jeu du Condottiere,* Aix-en-Provence, Édisud, 2007, p. 205.

d'un personnage, la description de cette annihilation volontaire et silencieuse de Pauline qui aurait pu accéder à la royauté si elle avait agi comme Laurent de Théus dans *Angelo* ou comme le jeune colonel des hussards dans *Le Hussard sur le toit* : la vieille femme disparaît petit à petit sous les yeux d'Angelo III. Plus encore, par l'intermédiaire de ce petit-fils, Giono montre un personnage caractérisé par son « absence d'âme » (IV, 164), ou plutôt par une distance intérieure qui la sépare des hommes « aussi définitivement […] que l'âme d'un porphyre ou d'un onyx » (IV, 164-165). Pauline de Théus n'a pas choisi la désertion, et n'a pas explosé dans le cadre d'un *acmé* du désordre. Elle n'a pas non plus choisi une vie ordonnée avec un Angelo devenu simple époux et renonçant au panache de son existence stendhalienne. Elle a échappé au choléra et, de la même façon, elle échappe petit à petit à la vie dans « une sorte d'exterritorialité universelle » qui la transforme en « fumée » (IV, 159). Sans Angelo, sans Laurent de Théus, le désordre perd pour elle toute signification, et Giono décrit le processus qui transforme une héroïne en personnage, dont il n'y a plus qu'à écrire la mort, disparition sociale et narrative. Léonce ou Pauline représentent donc l'étiolement progressif que subit le désordre lorsqu'il n'est plus considéré comme une « raison de vivre », et l'écrivain termine ces œuvres sur le constat d'un système qui vivote sans direction affirmée, hors de tout romanesque.

Quelle que soit la décision prise par le personnage pourvoyeur de désordre, la société joue son rôle puisqu'elle ne s'en tient pas à une vision négative d'un monstre à détruire : l'ambivalence des sentiments à l'égard de l'individu extraordinaire se manifeste d'autant plus que sa transformation en bouc émissaire échoue, et même d'ailleurs lorsque le processus de victimisation fonctionne. Le désordre est ainsi valorisé *a posteriori*. D'Elzéard Bouffier, le narrateur de *L'Homme qui plantait des arbres* ne retient que la vision d'une « condition humaine […] admirable », marquée par la « constance dans la grandeur d'âme et [l]'acharnement dans la générosité » d'un individu unique face à l'apathie générale. La tentation de la perte retrouve ici son sens positif, celui du don absolu. Certes, le vieil homme de ce récit ne menace pas particulièrement la société et il se dresse tout au plus contre l'idée reçue qui consiste à croire qu'un pays désertique doit le rester ; cependant la valorisation dont il fait l'objet

est significative de celle qui se produit beaucoup plus implicitement à l'égard des autres pourvoyeurs de désordre, puisque Giono considère dans « La Pierre » que

> « Dans les moments de l'humanité où tout se détruit pour se reconstruire, les hommes éprouvent le besoin d'en élever d'autres […] sur leurs épaules […] et […] il n'y a de recours qu'en ces chefs, en ces maîtres. » (VIII, 753-754)

La transfiguration par la société du personnage extraordinaire et dangereux en « chef », en « maître », signale le besoin d'assurance des hommes : dans *Batailles dans la montagne* par exemple, Chaudon explique sans ambages à Saint-Jean : « Il faut que tu sois avec nous pour maintenir l'ordre » (II, 929). Ne pouvant détruire la cause du désordre, ils s'avisent de la valoriser, en ne retenant que l'aspect bénéfique des transformations sociales et humaines rendues possibles par l'exercice de ce désordre de l'action.

C'est ainsi que le personnage extraordinaire dépasse soudain la royauté à laquelle son désordre le prédestinait. Plus encore qu'un avatar du titan Prométhée, il devient un dieu aux yeux des autres, à l'instar de Boromé qui semble aux yeux de Marie Dur « immense sous ses peaux de moutons, avec sa barbe comme magique » et son « visage qui semblait large comme trois fois celui des autres » (II, 970). De même le vicaire s'adresse à Angelo en lui disant qu'il est « beau comme un dieu ou, plus exactement, [qu'il est] beau comme Dieu ». Tout se passe comme si les personnages extraordinaires, par leur refus de vivre dans la norme, revêtaient une stature surhumaine. Ce phénomène est d'ailleurs directement lié à la question du désordre et de la création du bouc émissaire par le groupe :

> « À vrai dire, tous comme ça, […] nous avions l'air, autour de Saint-Jean, d'être comme les barreaux d'une cage, qu'il pouvait écarter de la main mais qui se refermaient autour de lui dès qu'il se mettait à sourire ou à parler avec un peu de faiblesse. » (II, 1137)

L'inhumanité du Saint-Jean à la voix et au visage de pierre l'éloigne des autres personnages, mais l'en rend aussi dépendant : ce sont les autres qui, en le considérant, le transfigurent petit à petit. C'est aussi ce qui se produit pour Bobi, déifié dans sa ressemblance avec le Jésus dont le nom disparaît du titre du roman, mais dont la présence implicite est toujours rappelée, ainsi que le remarque notamment Jean-Paul

Pilorget dans son article répertoriant les « Échos et résonances évangéliques dans *Que ma joie demeure* »[229]. Le dieu est en fait pour Giono le résultat d'un point de vue humain sur un personnage singulier : hors de l'humanité, il est créé par elle, apparaissant « comme une espèce de rédempteur aussitôt qu'il est éliminé »[230], c'est-à-dire lorsque le désordre a été apaisé par les déchaînements de violence collectifs ou individuels. Comme Prométhée, il accède à l'immortalité (narrative) après avoir vécu son désordre personnel jusqu'à son paroxysme souvent destructeur.

De même, lorsqu'Ulysse dans *Naissance de l'Odyssée* est débarrassé d'Antinoüs, lorsqu'il reprend sa place de roi auprès de Pénélope, Giono lui fait subir une transfiguration grâce à laquelle son mensonge accède au rang de mythe : Ulysse est assimilé à une forme de divinité. Le personnage s'éloigne du monde contingent et prend les dimensions de l'univers pour devenir :

> « une grande ombre : elle est un homme, elle est la terre et la mer ! Elle a les gestes d'Ulysse mais ses bras sont de longs prés fleuris. Elle a le regard d'Ulysse mais ses yeux sont des lacs sous les frondaisons de ses lourds sourcils ; sa poitrine est un océan que le vent tumultueux soulève ! » (I, 72)

La description proposée insiste sur la ressemblance entre Ulysse et le dieu Pan que le personnage a craint tout au long du roman. Mais surtout, si elle exalte la métamorphose de l'homme en dieu, elle montre aussi que ce dieu n'est guère plus qu'un personnage, ou plutôt une « ombre ». La réalité à laquelle Giono fait accéder Ulysse est détachée de celle des hommes : en atteignant la dimension de la nature, le personnage devient le support d'un désordre inédit, celui qui ôte son humanité à l'homme, au point que les autres personnages en sont définitivement exclus.

Tentateur et rédempteur de la société, le dieu gionien n'appartient alors plus au monde que le roi-titan transformait par ses actes. Ses aspects maléfiques et bénéfiques combinés, le paroxysme qu'il a atteint et le regard que portent sur lui les autres personnages ont épuisé toute la *dynamis* dont il faisait preuve au cours de sa recherche désespérée d'un désordre signifiant. Dans *Naissance de l'Odyssée*, Giono se montre encore particulièrement explicite quant au devenir de ce type de personnage que l'attrait

---

[229] Jean-Paul Pilorget, « Échos et résonances évangéliques dans *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 57-88.
[230] René Girard, *La Violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 132.

pour le désordre a conduit aux extrêmes de l'humanité. L'avant-dernière page du roman décrit ainsi Ulysse qui tient dans la main la petite cannette à laquelle il a fait faire une véritable odyssée sur un bassin :

> « silencieux et sans geste, érigé dans les herbes, [il] la gardait […] comme un de ces dieux de pierre debout sur le fronton des temples, et qui portent dans la nacelle de leurs mains jointes le symbole matériel de leur puissance. » (I, 122)

Homme devenu dieu sans le vouloir, le personnage Ulysse se retire du réel dans lequel son action a porté ses fruits. C'est ainsi que le personnage exceptionnel est contraint de terminer sa quête dans les œuvres de Giono, lorsqu'il ne refuse pas d'accepter les conséquences de son désordre, et lorsqu'il ne se détruit pas lui-même : il accède à l'immortalité du texte, tandis que le souvenir de son désordre hante les personnages que le romancier lui a fait croiser tout au long de ses aventures.

Mais le nouveau dieu est un *deus otiosus*, qui s'éclipse du monde dans lequel il a agi. Ulysse n'a plus rien à créer et se contente de réciter son épopée ou de la mettre en scène. De même, Pauline, dont Angelo III attend une attitude héroïque à l'image du mythe qu'elle a contribué à construire avec Angelo I, se confond de plus en plus avec le vide, « celui du gouffre qui est devant elle [et] celui qu'elle représente pour les autres », ainsi que le résume Pierre Citron dans sa notice sur *Mort d'un personnage* (IV, 1265). Dans ces deux cas, le paroxysme du désordre a été atteint, et les personnages ont découvert qu'il ne menait à rien, sinon au néant de l'absence définitive de signification de l'existence. La « raison de vivre » de ces personnages disparaît d'elle-même, et seule leur image peut perdurer auprès des autres personnages, d'autant que le constat de l'échec leur ôte la capacité de création d'un nouveau désordre : Giono décrit des êtres qui ont épuisé leur existence à la mise en place d'un désordre qui ne leur est plus utile, et dont l'impact sur les autres personnages apparaît minime hors de la légende qui se bâtit autour d'eux, envisagés désormais comme des héros vidés de substance.

Les pourvoyeurs de désordre sont donc en définitive placés devant une terrible aporie par l'écrivain. Ayant initié le désordre de l'action et l'ayant expérimenté totalement, jusqu'à un paroxysme destructeur, ils ne sont pas des boucs émissaires suffisants pour la société qui les entoure, et doivent vivre leur désordre, dont ils

constatent amèrement l'absence de signification. Le désordre de l'action se détruit de lui-même en raison de son excès, et parce qu'il n'est qu'excès : ce que les personnages cherchaient dans cette lutte contre le réel et contre les autres hommes, c'était en effet seulement le désordre, dans l'absolu, et non un sens qui se dégagerait de l'emploi de ce désordre. Ils subissent alors ce que Giono nomme une « malédiction divine » aussi insupportable que celle que représente l'ennui dont ils essayaient de se détacher :

> « La véritable malédiction est : "Tu réaliseras ce que tu rêves". Là, point de salut : l'enfer est au bout. On n'est guéri de ces réalisations que par la mort. »[231]

Les personnages exceptionnels ont tenté par leur désordre de réenchanter le monde ; mais le désordre ne les a conduits qu'à la « réalisation » brutale de ce qu'ils espéraient. Rien ne les attend au-delà, et le monde n'est pas réenchanté ; tout au plus la réalité a-t-elle été brièvement marquée par leurs actions d'éclat, aussi intenses qu'éphémères quant à leur impact sur la société et les hommes. Le désordre de l'action se conclut par un échec qui semble indépassable.

[231] « Le spectateur », *Les Trois Arbres de Palzem*, *op. cit.*, p. 148.

Conclusion de la deuxième partie

Les œuvres de Giono opposent souvent la nature à l'homme, lorsque ce dernier ne parvient plus à s'intégrer à son environnement naturel. Face aux désordres spectaculaires et à l'ordre cosmique inaccessible de l'univers, les personnages ont alors tendance à se replier sur eux-mêmes, et à tenter de produire un désordre qui leur semble plus adapté pour dépasser la médiocrité de leur existence moderne et l'ennui inhérent à la condition humaine.

Ce désordre humain est un désordre de l'action, qui s'appuie sur des désirs de divertissements et de rupture. Giono s'attache ainsi à décrire deux types de personnages. La première catégorie rassemble des individus à l'instinct relativement grégaire, qui comme Panturle dans *Regain* ou Frédéric II dans *Un roi sans divertissement* tentent de trouver un désordre suffisant dans leurs activités habituelles : ces avares collectionnent les observations ou les pratiques minutieuses, qui leur procurent une satisfaction au jour le jour, plénitude peu intense mais assez pérenne. La seconde catégorie de personnages, en revanche, ne se contente pas de ces divertissements de poche : formée d'individus solitaires, d'étrangers, de personnages au caractère ou à l'apparence *extra-ordinaire* comme Langlois, Angelo ou M. Joseph, elle regroupe ceux qui propagent plus ou moins volontairement le scandale au sein des sociétés qu'ils traversent ou dans lesquelles ils s'installent. Ces personnages hors du commun sont souvent décrits par Giono comme des *monstres* : adeptes d'un désordre visible, ils n'hésitent pas à bousculer les conventions sociales, voire à utiliser les autres personnages qu'ils rencontrent pour assouvir leur désir. C'est ainsi que Giono met en scène un désordre de l'action, souvent spectaculaire, qui implique l'usage d'une violence spécifique, apparemment arbitraire ou gratuite, et en réalité nécessaire à l'*ex-pression* de la volonté de désordre. L'esthétisation du sang qui couronne cette violence est le signe du passage de ces personnages solitaires à une autre catégorie, plus mythique : l'œuvre gionienne raconte les actions de personnages rois ou titans, pour lesquels la transgression systématique de toutes les normes devient indispensable au déploiement du désordre signifiant.

Les récits opposent alors non seulement la nature à l'homme, mais aussi – et de plus en plus à partir de la publication des premières *Chroniques* – l'homme à l'homme : la société est alors montrée comme un agglomérat de personnages indifférenciés dont la

violence grégaire se dresse contre les tentatives de désordre individuel et scandaleux. Le personnage qui se détache du groupe est ainsi stigmatisé, même si la communauté ne parvient guère à mettre en place le sacrifice du bouc émissaire dont elle pense avoir besoin pour retrouver un semblant d'ordre.

Toutefois ce désordre de l'action se révèle aporétique. La société se replie sur elle-même et met à l'écart les personnages qui ont succombé au désordre : elle peine à dépasser l'ennui de l'ordre quotidien. Et les personnages extraordinaires, qui subissent par contrecoup une transfiguration singulière – d'hommes, ils deviennent des rois, des titans, voire des dieux – ne parviennent plus à distinguer le bien du mal, et échouent à profiter du désordre qu'ils créent. C'est pourquoi ce désordre de l'action est en définitive anéanti par ceux-là mêmes qui l'avaient convoqué, et les nouveaux dieux connaissent soit une fin explosive, soit un effacement peu glorieux, soumis à une évidence terrifiante : « La condition humaine ? Nous sommes condamnés à l'emporter avec nous jusqu'en enfer »[232], reconnaissent-ils implicitement face à leur échec.

Si le désordre de la nature est inaccessible, le désordre de l'homme s'avère donc insuffisant : les personnages que Giono décrit se débattent dans l'absurde d'une existence dont ils ne peuvent rien modifier et dont ils doivent subir l'ennui mortifère sous la forme d'un ordre conventionnel insurmontable. Toutefois, Giono ne se contente pas de cet évident échec : certains personnages dépassent l'humanité grégaire ou violente, et se font l'écho d'une réflexion plus métatextuelle ; ils reflètent les tentatives d'une troisième catégorie d'individus, ni membres à part entière de la société, ni étrangers amers. Ces personnages ont en commun d'être considérés comme des artistes à des degrés divers, et leur présence presque systématique dans toute l'œuvre de Giono donne à voir une issue possible à la dichotomie entre la chape de l'ordre et le chaos du désordre.

[232] « XX^e siècle », *Les Trois Arbres de Palzem, op. cit.*, p. 84.

Troisième partie

L'écrivain
ou le désordre de la littérature

« Je ne suis qu'un assembleur de signes. »
Journal, 20 novembre [1935], VIII, 77.

> « “N’ayez pas peur, mais ne vous rassurez pas.” (L’Anonyme) »
> (« Le Poisson – *Marginalia* », *Bestiaire*, VIII, 830).

3.1. Du voleur de feu au démiurge : émergence de l’artiste

Le désordre de la nature semble inaccessible, et le désordre de l’action dans lequel les hommes se lancent en désespoir de cause ne conduit qu’à une violence destructrice éphémère et sans résultat positif pour ceux qui s’ennuient dans l’ordre quotidien. Il s’agit donc pour Giono désormais d’examiner, grâce aux personnages et aux événements qu’il invente, mais aussi grâce à l’acte d’écriture lui-même, comment il est possible de contourner, ou plutôt de dépasser le désordre de l’action.

3.1.1. S’ouvrir au désordre

Le désordre de l’action représente dans les œuvres de Giono une lutte permanente contre l’ordre établi, une lutte violente et sans concession menée sous l’égide d’individus hors normes qui s’érigent en titans ou en rois, et qui nient peu ou prou l’intérêt de l’ordre social conventionnel. Cette perspective conduit au mieux à un divertissement momentané, comme dans le Cycle du Hussard, au pire à l’annihilation d’un système humain ou social, comme dans *Le Grand Troupeau* par exemple : le désordre des différentes formes de choléra et le désordre de la guerre remettent en cause l’ordre établi durant un assez bref laps de temps. Pourtant les œuvres de Giono ne sont pas pessimistes au point de laisser le lecteur démuni face au tragique de la condition humaine. En réalité, l’écrivain propose régulièrement des techniques qui permettent de s’extraire du combat mené par le désordre contre l’ordre. Pour cela, il montre qu’il faut apprendre à envisager le désordre autrement que comme la simple négation de l’ordre, et cesser par conséquent d’appréhender le monde et les hommes en termes antagonistes. Au contraire, il faut retrouver une perspective surplombante, qui permettrait d’envisager de nouveau l’univers comme un *cosmos*, un Tout signifiant dont l’homme pourrait se servir pour mieux vivre, une sorte de mont Ararat duquel l’être humain pourrait à la fois surplomber le réel et redescendre pour vivre un désordre choisi,

> « Ce qui signifie, puisqu’il faut que j’explique, cette chose énorme : que si je n’existais pas […] il serait lui-même le créateur » (VIII, 507)

Dans « Un déluge », Dieu annonce l'avènement de l'homme, hors de toute transcendance ; mais cet *ad-venir* n'est envisageable que si l'écrivain se pose en intermédiaire et, démiurge secondaire, crée à son tour par la parole l'univers composant la réalité. Ce *cosmos* à la fois réel et produit de l'entreprise d'écriture existe en filigrane dans toute l'œuvre gionienne, nous l'avons vu, mais, selon l'écrivain, les hommes le rejettent habituellement en raison des interférences provoquées par les désordres de surface ou la « grande barrière » qui sépare la nature de l'humanité moderne.

Il s'agit par conséquent désormais de privilégier une approche beaucoup plus ouverte du monde et de la circulation des forces entre ordre et désordre. Pour Giono, cela implique qu'il n'est plus temps pour les hommes de *lutter* contre l'ennui ou l'ordre, mais au contraire qu'il leur faut chercher à *dé-couvrir* une « raison de vivre » (V, 689) comme on découvre un continent étranger après des pérégrinations sans but belliqueux et soumises à certaines formes de hasard. L'étranger, le justicier et même le roi doivent dans ce cas laisser place à une autre figure, celle d'un voyageur qui choisit d'observer en *amateur* les jeux de l'ordre et du désordre à l'œuvre dans le monde comme on observe un kaléidoscope aux mouvements incessants, sans intervenir. Mais ces personnages spécifiques ne se livrent plus à la recherche forcenée d'un spectacle divertissant, comme nous l'avons vu lorsque nous avons évoqué les tentatives qui s'offrent à chacun pour s'extraire de l'ennui quotidien[233]. L'activité d'observation est ici au contraire à envisager comme une ouverture au monde sans aucun parti-pris, sans recherche préalable d'une solution préconstruite à un problème posé. Les personnages auxquels Giono octroie cette capacité sont d'ailleurs plus curieux qu'actifs, et profitent de ce qui s'offre à eux sans déployer une activité autre que facilitatrice. Les narrateurs d'*Un de Baumugnes* et des *Grands Chemins* font partie de cette catégorie d'amateurs, que Giono aime à nommer les « amateurs d'âmes ». Il leur arrive de provoquer un peu le hasard : journaliers, ils se déplacent d'un village à l'autre au gré des saisons, et apprécient les auberges dans lesquelles ils peuvent faire parler d'autres voyageurs. Mais ensuite ils se laissent porter par la personnalité ou le récit de celui qu'ils ont croisé et dont ils décident d'accompagner le destin, sans intervenir autrement que pour voir se préciser celui-ci. Amédée conduit Albin à terminer l'histoire dont l'homme de

[233] *Cf.* le 2.1. du présent travail.

Baumugnes n'a raconté que le début, en retrouvant Angèle et en la faisant délivrer ; et le narrateur des *Grands Chemins* offre un jeu de cartes à l'artiste blessé, ce qui permet au tricheur de mettre un terme à ses hésitations en le conduisant au meurtre puis à l'acceptation de la mort. Les narrateurs de ces deux romans, à la frontière entre le personnage et l'écrivain, ne sont pas insensibles, et ne jouent pas vraiment des autres personnages comme on manipule des marionnettes : ils agissent plutôt en faisant les comptes de ceux dont ils racontent l'histoire. Aussi leur attitude d'observation permet-elle de mettre au jour des désordres latents, et de les voir se déployer dans une société donnée.

Ces instances narratives que Giono invente comme des relais entre l'écrivain et le personnage ne sont pas pourtant systématiquement présentes dans l'œuvre. Mais plusieurs personnages leur ressemblent dans cette tentative d'observation sereine et distanciée mais intéressée des désordres du monde ou de la société. Le Saint-Jérôme de *Noé* ou l'Alexandre de *Cœurs, passions, caractères* en constituent deux exemples, vivant en ermites, faisant les comptes de tous ceux qui s'agitent autour d'eux : ce sont des notaires, mais aussi des bibliothécaires (VI, 569), des classificateurs objectifs qui observent le monde à distance et examinent sans état d'âme le désordre qui anime les hommes et leur environnement. Ils représentent la stabilisation en un lieu donné – étude notariale, entrepôt d'un magasin – d'un autre personnage auquel Giono avait d'abord octroyé cette prérogative d'observation : le procureur royal. Celui-ci est présenté de façon presque identique dans *Un roi sans divertissement* et *Le Moulin de Pologne* : il est « *profond connaisseur du cœur humain et amateur d'âmes* » (III, 529 et V, 734). L'utilisation des italiques fait de cette expression un titre, que confirment les termes qui l'entourent : dans *Un roi sans divertissement*, le narrateur évoque une « feuille » (III, 529) sur laquelle ces attributs sont notés, tandis que le narrateur du *Moulin de Pologne* indique que le procureur « s'intitul[e] » lui-même de la sorte (V, 734). Si Giono insiste sur ce point, c'est parce que l'expression revêt une importance particulière dans la perspective d'une *Weltanschauung* spécifique. Le personnage du procureur, très épisodique, représente en effet lui aussi une façon particulière de se mesurer au monde de l'ordre et du désordre incessants. Il est un classificateur savant, puisqu'il *connaît* les hommes, et surtout il est celui qui peut s'ouvrir à toutes les réalités : *amateur* aux deux

sens du termes, il n'est pas aveuglé par un parti-pris professionnel auquel aurait pu le conduire sa fonction de procureur royal – l'adjectif de son titre pouvant être lu de deux manières : le lecteur peut considérer qu'il agit pour la figure du roi, mais aussi que ce procureur présente lui-même des caractéristiques royales… –, et il n'est pas non plus sujet à des rejets ou à des refus : l'amateur aime avant de juger. La « *bibliothèque* qu'il port[e] dans ses yeux » s'accompagne certes de « tristesse » (III, 529), mais elle est surtout ouverture sur le monde. Mieux, par l'absence de jugement qu'il porte sur les hommes, le procureur permet au lecteur d'appréhender autrement les événements du récit : grâce à la distance qu'il instaure entre l'histoire et sa signification globale, il est pour Giono un point de rééquilibrage du monde. Par sa présence souvent muette et pourtant imposante (son ventre énorme n'est pas un effet du hasard), le procureur permet en effet d'envisager les tourbillons de l'action de désordre comme de simples remous qui agitent la surface d'un univers en perpétuel mouvement entre tendances à l'ordre ou au désordre, similaires et opposées. Les événements et les hommes reprennent leur place relative sous le regard surplombant de ce témoin nécessaire, dont la présence montre bien à quel point il est vain de vouloir réellement *agir* sur l'ordre ou le désordre.

L'absence de parti-pris et l'observation bienveillante que Giono matérialise par le recours à ces personnages relais que sont les narrateurs ou les observateurs distanciés rendent possible une contemplation neutre des manifestations du désordre. Il n'est plus question à présent d'agir à tout prix pour remplacer l'ordre par le désordre ou pour contenir le désordre trop expansif, mais au contraire il est temps de s'interroger sur la place qu'il faut réserver au désordre dans le cadre de la « chasse au bonheur » dans laquelle l'humanité entière s'implique par nature. Une évidence frappe alors l'écrivain, qui s'ouvre à la réalité avant que de penser à l'action : « Ce qui me bouscule force mon attention » explique-t-il dans « Le printemps », chronique parue dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*[234]. Impossible en effet selon lui de se « passionner pour [des] certitudes »[235]. Ce qui plaît à l'homme, même lorsque celui-ci aspire au bonheur de se réchauffer au

[234] « Le printemps », *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *op. cit.*, p. 70.
[235] *Ibid.*, p. 70.

coin d'un poêle, c'est le mouvement, donc une forme de désordre qui retient l'attention parce qu'il modifie les perceptions attendues. C'est pourquoi, au lieu de commencer par agir en cherchant à tout prix à instaurer le désordre envers et contre toutes les normes existantes, il faut s'imprégner de ce désordre sans s'interroger. Les différents points de rencontre entre l'ordre attendu et le désordre observé auxquels nous avons fait référence jusqu'ici doivent donc être réexaminés dans cette perspective d'*ouverture* signifiante à la nouveauté, et sans préjuger du résultat finalement obtenu.

Ainsi, Giono insiste sur les leçons que les hommes ont à recevoir de ceux qui sont restés proches de la nature ou de la vie archaïque, bergers ou paysans. Dans *Le Serpent d'étoiles*, le pin-lyre est un monstre mi-arbre mi-instrument de musique. Cette double appartenance en fait un support de désordre observable, d'autant qu'il est envisagé dans sa beauté « à la fois humaine et végétale » (VII, 81), dans cette particularité qui le rend signifiant au sein de la « joie et [de] la tristesse du monde » (VII, 81), comme les harpes éoliennes permettent de « jouer de l'arbre et du vent » (VII, 111). La fusion des règnes rend possible le voyage vers le « fond harmonieux de l'horreur » (VII, 112). Autrement dit, le désordre des accointances inattendues rend possible la vision d'un monde plus complexe, où l'harmonie et l'horreur se côtoient et créent de l'inédit. De même, *L'Eau vive* commence par l'évocation des artisans que le narrateur fait s'exprimer, et qui vivent au sein d'un désordre de vie et de mort sans l'interroger : la petite fille y fait naturellement « ses devoirs sur la table de la cuisine » (III, 93) pendant que sa mère s'occupe des saucisses et que son père travaille à l'abattoir. Le boucher et sa famille sont symboles de vie tout en existant « dans du sang et de la mort comme dans du sucre tiède » (III, 94). Tout se passe dans cette description d'un métier comme si la vie et la mort se rejoignaient pour créer une nouvelle forme d'existence, où le chant de l'homme « imite le bruit de [la] mort des bêtes » (III, 96). Nul ne s'étonne ; au contraire le narrateur constate que le cycle de la destruction (faire couler le sang) et de la construction (remplir les boyaux de saucisse) est en place, naturellement. Ce qui pouvait paraître désordre est le signe d'un autre ordre.

Cette vision du monde dédramatisée permet par conséquent d'accepter aussi la monstruosité, signe habituel du désordre à l'œuvre dans le monde. L'univers apparaît, nous l'avons vu, comme un lieu de continuelles transformations qu'il s'agit désormais

d'observer au lieu de les juger ou de vouloir à tout prix les utiliser pour se défaire d'un pesant ennui. Giono montre ainsi qu'il ne faut pas opposer la beauté et la cruauté monstrueuses, mais au contraire les considérer comme les deux parties indissociables d'un tout signifiant, porteur de sens. Alors seulement on peut observer le désordre à l'œuvre et tenir compte de ses effets sur l'homme et le monde. Dans *Naissance de l'Odyssée* et *Batailles dans la montagne*, par exemple, cette étape n'est pas encore tout à fait maîtrisée, et la terreur domine face aux manifestations du désordre cataclysmique ou des dieux cachés au coin des bois. Ulysse tremble tout au long de son périple qui le conduit de la mer à Ithaque, dès qu'il quitte les milieux humains rassurants de l'auberge, de la compagnie des bergers ou de l'ivresse auprès de Contolavos à Mégalopolis. De leur côté Saint-Jean et Marie côtoient dans les trouées de la forêt une « haute présence aérienne » qui « se hauss[e] de plus en plus » (II, 1086) au fur et à mesure de leur avancée ; le monde étranger les envahit au point qu'ils

> « imaginaient cette poitrine sauvage dressée à des centaines de mètres en l'air [avec] le cou maigre veiné de bleu entre les tendons et qui s'enfonçait là-haut dans une autre forêt de sapins comme pour y cacher la tête » (II, 1087)

L'aigle imaginaire et pourtant présent est décrit comme « ivre de vies et de gouffres, vivant et parfaitement immobile » (II, 1086), synthèse impossible de tendances opposées, symbole du désordre de l'imaginaire au sein de la forêt réelle. Il n'agit pas sur les personnages, mais domine leur périple : Saint-Jean et Marie doivent apprendre à tenir compte de son existence, sans pour autant engager une lutte contre cette réalité imaginaire. C'est en effet l'oxymore qui dans cet épisode est à l'origine du sens : le désordre et la terreur panique vont de pair avec la compréhension de l'ordre *extra-ordinaire* de la nature. Comme la beauté et la cruauté du hêtre d'*Un roi sans divertissement*, la « haute présence aérienne » de *Batailles dans la montagne* conjugue vérité et fantasme au sein d'un univers nouveau, doté d'un « système de références » singulier, qu'il ne faut pas interroger mais accepter comme tel.

Dans des œuvres plus tardives, le rapport des personnages au désordre de l'inattendu évolue justement vers cette contemplation un peu effrayée mais surtout très intériorisée, non tournée vers la volonté d'une réaction immédiate et opposée au phénomène. Dans *Noé* par exemple, la « Thébaïde » confronte le narrateur homodiégétique à « quelque Grèce dont on ne connaîtrait pas les dieux » (III, 731) et

surtout à la « vilaine odeur » (III, 734) qui l'empêche de trouver le sommeil. Le contraste qu'il découvre entre les draps « très blancs » (III, 734) et la « très grande tache […] en forme de trapèze allongé » (III, 736) est le signe du désordre qui fait se côtoyer la volonté d'un ordre des vivants à la réalité de la mort envahissante, ou plutôt aux signes du désordre caractéristique des vieilles dames auxquelles le narrateur ayant retrouvé son sang-froid consacre quelques lignes :

> « Elles donnent une impression de désordre, même si les cheveux sont en place et les attaches consolidées de cols de jais, de gros bracelets et de ceintures de faille. […] Elles ont des regards affolés à sentir qu'une lente explosion continue tend à les disperser en poussière aux quatre coins de l'univers. » (III, 738)

La frayeur a laissé place à la curiosité, et le narrateur peut décrire le phénomène du désordre interne aux vieilles femmes sans se laisser emporter par aucune émotion particulière. Au sein de la fiction, le capitaine de « L'Indien » résume cette attitude en expliquant à son équipage que pour appréhender la complexité du calmar géant, il n'est pas « besoin de poudre, de détonation, de canon et d'obus » (III, 975). Il n'est pas nécessaire de contrer un désordre par un autre. Au contraire, le capitaine continue en conseillant : « Regardez et profitons de la chose » (III, 975). Avant toute action, il faut se laisser emporter par la monstruosité, par l'extraordinaire, autrement dit il faut s'imprégner de désordre.

En définitive, cette nouvelle attitude face au désordre, dégagée d'une passion qui conduirait à le rejeter totalement ou à le diriger contre l'ordre habituel, tient du *transport*, au double sens classique de « vive émotion » et de « déplacement ». Sous les yeux de celui qui se laisse ainsi *transporter*, le monde se modifie sans cesse, au point qu'il semble enfin possible de profiter du mouvement perpétuel qui agite l'univers. C'est ce que le capitaine révèle à son équipage dans *Fragments d'un paradis* :

> « Notre but est partout ; ce que nous cherchons va constamment se dérober ou nous fuir, ou peut-être surgir devant nous à l'improviste et nous laisser déconcertés par sa brusque proximité. » (III, 899)

Les amateurs de désordre cherchent à être « déconcertés », parce que l'absence de certitude est le signe même d'un transport qui les conduit d'un univers mesurable à une nouveauté où le désordre commence enfin à prendre un sens vital, au lieu d'une

signification destructrice. Le « *droit au délire capable d'enrichir les vies les plus longues* » (III, 967) auquel aspirent ceux qui naviguent à la recherche des *Fragments d'un paradis* correspond à la volonté de vivre au sein même du désordre, sans se laisser malmener par le désir vain de la matérialisation d'une frontière précise entre l'ordre et le désordre, qui mettrait fin à toute perspective d'avenir.

Alors Giono peut décrire de véritables phénomènes de *transgression*, autrement dit des « passages de l'autre côté » si l'on revient au sens premier du nom d'action tiré de *transgredi*[236]. Grâce à l'observation ouverte du désordre en effet, les personnages, les narrateurs et, par leur entremise, les lecteurs, peuvent apercevoir un monde qui atteint sa vraie mesure, fusion de *chaos*, de *cosmos* et de *phusis* : la réalité de l'univers, qui se dérobait au regard du savant ou du moderne – ainsi que nous l'avons montré plus haut[237] – se révèle enfin, dans une forme d'*apocalypse* dont Giono aime à rendre compte. Ainsi, le chroniqueur des *Terrasses de l'île d'Elbe* peut enfin « goûter [s]on plaisir » en écoutant le bruit du tonnerre : sa « satisfaction est purement physique » et « met à portée de [s]a sensation des espaces qu'en temps ordinaire [il] n'approche pas. »[238]. Grâce à l'ouverture sur le désordre du monde, il peut « excursionner à l'intérieur de la pierre »[239] par exemple, et y découvrir le ciel d'où elle provient ou le gouffre qu'elle offre aux spéléologues. Le monde atteint ainsi sa vraie mesure : au lieu de « s'occuper des choses qui sont en bas »[240], c'est-à-dire de la recherche d'une frontière entre un ordre rassurant et un désordre scandaleux, les individus voient enfin « les formes [qui] se [tiennent] au milieu de la chambre mais mille fois plus grandes, mille fois plus grandes que la maison. »[241] La réalité, hors des mesures communes, imprègne les hommes de son intensité. Alors « Le Petit garçon qui avait envie d'espace » profite du spectacle, oubliant « sa position extraordinaire pour goûter son plaisir » (V, 860) : il sait « maintenant comment il faut faire pour dépasser toutes les haies » (V, 861). L'ouverture à la démesure, qui passe par une acceptation sans questionnement ni inquiétude de tous les désordres possibles, conduit certes au délire,

---

[236] Article « Transgression », *Dictionnaire historique de la langue française*, A. Rey dir., Paris, Le Robert, 1998, p. 3892.
[237] *Cf.* la première partie de ce travail de recherches.
[238] « Les bruits », *Les Terrasses de l'île d'Elbe, op. cit*., p. 97-98.
[239] « La Pierre », VIII, 737.
[240] *Batailles dans la montagne*, II, 797.
[241] *Ibid.*, p. 797.

mais surtout à une *transgression* qui permet de profiter pleinement du désordre constitutif du réel.

Le résultat de ces expéditions imaginaires ne se fait pas attendre : l'observateur, saturé de désordre, est engagé dans une errance initiatique qui le conduit des vallées basses de l'ordre aux hauteurs du désordre signifiant, à l'image du voyage ferroviaire accompli dans « Le Poète de la famille ». Grâce à l'absence de lutte contre le désordre, grâce aussi à l'absence de lutte pour instaurer l'ordre ou le désordre, l'individu, qu'il soit personnage, narrateur ou écrivain, accède au « monde fantastique de derrière l'air brillant » (I, 17) : la « cervelle ébréchée » (I, 17) qu'Ulysse attribue à Archias est en réalité un moyen de découvrir un univers complet, plus signifiant et plus riche que l'environnement quotidien, confirmant l'avis porté par Giono biographe de Melville, à savoir que « rien n'empêche de repousser constamment les horizons. Le cercle des choses visibles est soumis à notre pas, donc à nos forces. » (III, 9). Tout semble possible à celui qui accepte de se laisser envahir par le désordre sans chercher d'abord à l'utiliser dans une action irréfléchie, et la perspective de pêcher « la baleine autour du Mont-Blanc » évoquée par Mme Juliette dans « Le Poète de la famille » (III, 451), autrement dit la perspective pour celui qui va petit à petit s'ouvrir à l'art, voire à la littérature, de modifier l'ordre du monde et d'insérer un désordre poétique dans l'univers semble de plus en plus réalisable. Mais ce voyage vers le désordre du monde, s'il semble facile dès lors que l'individu s'ouvre à la réalité sans la questionner, ne peut prendre son sens plein qu'à la condition d'être soutenu par une initiation réussie : il faut apprendre à gouverner l'océan des nouveautés et des désordres.

3.1.2. Apprendre à gouverner

Lorsque l'individu, qu'il soit personnage, narrateur ou écrivain, s'est volontairement aliéné à lui-même en pénétrant les pays de « derrière l'air » ou « au-delà de l'air », auxquels Giono fait régulièrement allusion, dans *Naissance de l'Odyssée* (I, 17), *Colline* (I, 150), *Jean le Bleu* (II, 21), ou *Le Serpent d'étoiles* (VII, 77) entre autres, lorsqu'il a *dé-couvert* le désordre constitutif du réel comme on soulève le voile d'Isis dans un phénomène d'*apocalypse* – au sens étymologique du terme –, il doit apprendre à le maîtriser, dans le but de devenir support et médiateur d'un désordre

signifiant grâce auquel il pourra peut-être à son tour continuer d'enrichir le monde qui l'entoure.

En effet, pour Giono l'homme est soumis à des désirs primordiaux sur lesquels il insiste dans les trois dernières pages de *Fragments d'un paradis*. « L'Indien » est dans cet *explicit* bloqué sur une mer étale, et l'équipage, porte-parole momentané de l'écrivain, affirme que « *la chose la plus terrifiante à imaginer pour un homme : c'est d'être inanimé* » (III, 1015). Celui qui accepte tous les désordres s'enrichit à leur contact, mais il doit agir à son tour pour vivre dans ce désordre qu'il a découvert. L'action de lutte n'est toutefois pas efficace, nous l'avons vu. Il faut donc trouver une autre façon d'exercer un pouvoir minimal sur le désordre environnant, pour que « ce petit monde que nous habitons obéi[sse] à la roue » (III, 1014) : le but n'est pas d'établir à tout prix un ordre nouveau, ou un ordre à taille humaine, mais bien plutôt de *gouverner*, ainsi que ces pages le répètent en italiques, comme une incantation :

> « Cela nous est parfaitement égal qu'il y ait la mer sans limites, et que la pluie couvre hier, aujourd'hui, et demain, […] ce que nous voudrions *c'est gouverner parce que gouverner nous donne la certitude d'être aussi vivant que la pluie et la mer* » (III, 1013).

L'art de *gouverner* ne mène pas nécessairement à l'ordre, ni même au désordre : il ouvre prioritairement la possibilité d'un avenir. Pour Giono, il s'avère donc indispensable de *gouverner*, et plus encore de gouverner ce qui échappe traditionnellement aux hommes, autrement dit ce qui a trait au désordre. L'hypothèse de l'écrivain est en effet que cette maîtrise entraîne avec elle une *animation* du monde (à l'opposé du danger de l'« inanimé ») :

> « Simplement parce que l'on gouverne, on atteint sur l'instant même, on possède, on va, on se déplace, on bouge, le mouvement nous donne tout de suite le contentement de tous nos grands espoirs. » (III, 1014)

Ce qui importe dans l'art de gouverner, c'est donc surtout le « mouvement » que celui-ci suppose et produit. Gouverner, c'est se jouer de la mer étale et létale, c'est insérer le mouvement, ou plutôt le désordre enrichissant, au sein même de l'uniformité terrifiante.

Pour parvenir à *gouverner* le désordre, il faut se défier des facilités apparentes : il n'est pas question en effet de vouloir à tout prix soumettre ce désordre à l'homme, c'est-à-dire de le piéger, sans quoi il redevient un ordre sans intérêt et conduit à la

surenchère du désordre de l'action, jusqu'au meurtre et aux divertissements royaux. Au contraire il s'agit d'apprivoiser le désordre, en reconnaissant son existence indépendante, sauvage, par définition insoumise. Le combat, si combat il y a, ne consiste alors plutôt qu'à « rejoindre à tout prix » « le monde réel » comme le dit le narrateur de la « Vie de Mlle Amandine » (III, 133), en sachant qu'alors, nécessairement, « tout m'échappait, tout glissait hors de mes sens » (III, 133) : le désordre se dérobe à celui qui le cherche, alors même qu'il est partout présent. Il est indispensable en effet selon Giono de reconnaître d'abord le désordre pour ce qu'il est, et non pour ce qu'on en attend : le désordre dont l'homme peut s'imprégner n'est pas une solution aux problèmes quotidiens d'une existence étriquée ; il se situe bien au-delà de toute forme de recette de bien-être ou de bien-vivre.

La première attitude à avoir, après l'imprégnation, consiste par conséquent en une absence de volonté qui permet de faire confiance au hasard, pourvoyeur de désordre plus que d'ordre. Ainsi, dans *Angelo*, Pauline raconte sa rencontre avec Laurent de Théus et insiste sur le fait qu'elle a décelé ce soir-là « un tout petit peu de miracle dans l'air » (IV, 102) : l'inconnu qu'elle accueille avec un pistolet rend « le surnaturel paisible et normal », et l'« accabl[e] de merveilles » (IV, 103). « À son pas dans les hauteurs » (IV, 103), la jeune femme se laisse emporter par l'inattendu, par ce désordre de la rencontre qui surgit sur le pas de sa porte. De même, dans *Pour saluer Melville*, l'écrivain voyageur croise au détour de sa route Adelina White, par hasard apparemment : celle-ci lui permet au propre comme au figuré de quitter les sentiers battus grâce au romanesque qui l'entoure. Le désordre de leur rencontre inattendue, comme la personnalité de la jeune femme, « pleine d'idées grandioses sans rapport logique entre elles sinon qu'elles sont toutes semblables à [d]es landes démesurées » (III, 69), marquent la personnalité de l'écrivain qui jusqu'alors cherchait en vain la nouveauté au lieu de la laisser se présenter à lui. Tout se passe donc comme si le désordre, pour être maîtrisé et devenir efficace, ne devait en aucun cas être *a priori* envisagé d'un point de vue utilitaire. Le seul désordre valable est un désordre gratuit.

Gouverner le désordre, c'est donc paradoxalement renoncer à le dominer par la contrainte. Pour cela, les hommes doivent selon Giono se mettre en état de réceptivité sensible et refuser l'empire de la raison cartésienne. Dans *Le Poids du ciel*, c'est durant

la nuit, au moment où les ombres empêchent de distinguer les détails, que le monde s'offre à voir ; et les personnages qui accèdent à la vérité du monde, ordre cosmique et poids exercé par le ciel, sont ceux qui dorment comme l'ingénieur russe, ou ceux qui se laissent emporter par une rêverie sans ordre comme le chef de gare. Ils peuvent en effet grâce à la nuit commencer à affronter « sereinement la proposition d'espaces extérieurs » (VII, 380), en devenant « non plus le voyageur, mais l'être, non plus celui qui traverse, mais celui qui est » (VII, 381) : l'humanité en perpétuelle quête laisse place à la « divine vérité » (VII, 359), autrement dit ici à un désordre qui s'impose *naturellement*. Dans *Naissance de l'Odyssée* aussi, Archias est ouvert aux réalités de l'ordre et du désordre en raison de sa folie : il ne cherche pas à dominer ses visions, mais les laisse simplement s'écouler comme l'eau d'une fontaine, dont Giono rappelle dans *L'Eau vive* que « Si vous mollissez le creux de la main, vous la gardez. Si vous serrez les poings, vous la perdez. » (III, 101). Pour trouver le désordre, il faut ne pas le rechercher : pour le maîtriser, il faut renoncer à le maîtriser.

Le désordre envisagé ainsi, hors d'une recherche orientée, peut alors prendre sa pleine mesure et permettre aux hommes de découvrir une « raison de vivre » suffisante. Mais ceci n'est possible que si celui qui veut s'adonner au désordre prend la peine d'affronter les épreuves qui permettent d'y accéder. Maîtriser le désordre n'est pas une capacité immédiate, et ceux qui s'y lancent à corps perdu peuvent certes briller un moment, mais s'éteignent rapidement : M. V. ou Langlois, s'immergeant dans le désordre dans lequel ils voient le seul salut possible à l'ennui, s'anéantissent eux-mêmes en raison des forces de désordres qu'ils soulèvent sans les gouverner. Au contraire l'apprentissage du désordre apparaît nécessaire. Il doit d'ailleurs être considéré comme une initiation, au sens ethnologique du terme, dont Jean Bies rappelle les étapes que Mircea Eliade a mises au jour :

> « l'initiation, comportant la descente aux Enfers et les épreuves successives ; – l'obtention des pouvoirs, dont la maîtrise du feu et la compréhension du langage animal ; – l'inspiration poétique, en tant qu'énoncé prophétique et ascension au Ciel. »[242]

Ces étapes apparaissent régulièrement dans les œuvres de Giono, comme Christian

[242] Jean Bies, « Chamanisme et littérature », *Cahiers de l'Herne Mircea Eliade*, 1978, p. 327.

Morzewski l'a montré dans *La Lampe et la Plaie*, qui étudie plus particulièrement *Jean le Bleu* et « Le Poète de la famille ». Ce processus est intéressant dans le sens où il signale que la maîtrise du désordre nécessite un apprentissage particulier : s'il est possible d'apprendre le désordre par soi-même, Giono montre qu'il faut de préférence avoir pour cela un guide, un initiateur.

Certes, pour mieux comprendre le désordre, les personnages, comme l'écrivain dont ils reflètent le parcours, doivent d'abord s'abstraire des réalités contingentes, qui les *déconcentre*. Comme Jean dans le « De Machin » de *Cœurs, passions, caractères*, il s'agit d'abord de se mettre « dans la position de ne jamais être dupe » (VI, 561). Pour cela, la solitude enrichissante est encore une fois nécessaire, solitude choisie de l'ermite et non solitude subie de l'étranger ostracisé. Ainsi Giono lui-même, au moment où il s'interroge sur l'engagement dont il doit faire preuve dans les années 1930 face à la menace grandissante de la guerre, considère dans son *Journal* du 15 juillet 1935, que « C'est le moment de [se] séparer de la foule pour de plus en plus réclamer de la netteté, de la pureté et de l'action. » (VIII, 31). L'ascèse devient une étape dans la conquête de la décision personnelle, laquelle implique sans doute la mise en œuvre d'un désordre nouveau – engagement politique, valorisation d'une paysannerie dont il attend la révolution imminente, pacifisme maintenu contre les tenants de la guerre.

Mais cette solitude doit être accompagnée, afin que l'apprentissage du désordre ne soit pas mal orienté, et ne devienne pas celui d'un désordre de l'action violent et éphémère. Pour cela, Giono dispose de livres, qu'il accumule dans sa bibliothèque comme le Jean de « De Machin » (VI, 561-563) : tout est bon pour se donner des lignes de travail ou de conduite, et notamment le « long commerce » qu'il entretient avec les *Instructions nautiques*, fascinantes d'étrangeté[243]. Grâce à cet ouvrage Giono déclare qu'il s'est enfin « approché de la mer », « jusqu'à ses bords en hiver, quand elle est livide, mal élevée et qu'elle crache à la figure des gens »[244]. Au-delà de l'anecdote qui sert de support à la chronique journalistique, il convient de voir dans cet énoncé le parcours de l'homme qui, guidé par un ouvrage initiateur, approche du désordre effrayant après avoir appris à l'appréhender, après avoir appris à en connaître les

[243] « La mer », *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, *op. cit.*, p. 152.
[244] *Ibid*, p. 152-153.

composantes, et sans en diminuer le pouvoir terrifiant par un discours qui l'occulterait. Les *Instructions nautiques* permettent à Giono d'approcher la véritable mer : le livre permet à l'homme d'approcher le désordre réel.

Le livre est lui-même confié au futur initié par un représentant des désordres incompréhensibles du monde des adultes : dans *Jean le Bleu*, le jeune garçon suit les conseils de l'homme noir qui lui propose par l'intermédiaire du père quelques ouvrages dans une malle (II, 84), puis lui enjoint de lire *L'Iliade* (II, 94), texte qui permet à Jean le Bleu de découvrir qu'il porte « une étrange chose nouvelle » en lui (II, 95) et qu'il apprend à considérer petit à petit comme les prémisses de l'âge adulte. L'initiation au désordre de la vie passe donc par la transmission de secrets particuliers, dont l'homme doit s'imprégner au lieu de les ânonner dans le cadre d'un apprentissage classique. Dans *Jean le Bleu* d'ailleurs, Madame-la-Reine s'interroge : « Pourquoi apprendre ? […] Le principal, qui l'apprend ? D'où ça vient ? Mystère. » (II, 42). Le jeune garçon n'apprend donc pas la musique : il l'écoute et doit la raconter. Une autre initiatrice se joint ici aux musiciens : la fantasmagorique image de la dame dans le mur, qui lui « imposait tous [ses] rêves » (II, 38) et permet l'émergence de « jaillissements » (II, 38) que l'enfant apprend à commander, jusqu'à ce qu'il puisse de mémoire siffler l'air de la Polonaise de Bach (II, 44). Le désordre de l'imagination engendre une acuité nouvelle, d'une capacité jusqu'alors inédite, et Jean le Bleu accède petit à petit à la *compréhension* du monde.

En définitive, pour apprendre à maîtriser le désordre, il faut accepter la solitude, certes, mais il faut aussi accepter que cette solitude soit accompagnée par des initiateurs particuliers, père, hommes noirs, musiciens, narrateurs-voyageurs ou encore bergers. Ces initiateurs invitent le futur initié à ne pas craindre les désordres qu'il côtoie, à ne pas non plus être tenté trop tôt par une démesure qui dépasse ses capacités. L'homme noir, pendant l'initiation de Jean le Bleu, « était là avec les livres » (II, 98) et Mme Juliette, dans « Le Poète de la famille », conduit le narrateur à ressentir au cours du périlleux périple ferroviaire ascensionnel

> « un étrange sentiment nouveau de sécurité [qui lui permet] de regarder sans peur du côté des étoiles, puis dans l'entonnoir phosphorescent des précipices. » (III, 421-422)

Grâce à sa capacité à « faire un ordre terrible avec le plus grand désordre du monde »

(III, 407), elle permet au novice d'approcher sans crainte les gouffres du ciel et les gouffres de la terre, c'est-à-dire les désordres que le poète à venir doit apprendre à connaître. Les initiateurs apparaissent en effet à la jonction entre l'ordre et le désordre. Ils sont les ordonnateurs naturels du désordre et, sous leur influence, le monde prend sens dans son extrême complexité, ainsi que le confirme Jean-François au sujet des bergers que Giono présente dans *Virgile* :

> « ils sont porteurs d'une dimension sublime d'excès et de passion […]. Mais ces grandes individualités, pour indépendantes qu'elles soient, s'inscrivent dans un ordre […], lequel ne doit rien aux constructions politiques et sociales. »[245]

Les bergers, comme les autres initiateurs présentés par Giono, rendent possible une conjonction inattendue entre l'ordre et le désordre, dépassant ainsi toute velléité de combat entre l'un et l'autre. Ce que les hommes apprennent au contact de ces personnages, sans « exemple ni […] enseignement »[246], comme le rappelle Giono au sujet de ses relations similaires avec son père, c'est donc une forme d'équilibre du déséquilibre, une manière d'aller au-delà des conflits que les pourvoyeurs du désordre de l'action n'avaient pas réussi à résoudre, grâce notamment à ce que Christian Morzewski nomme le « grand secret »[247], dévoilé par Bouscarle au nouveau berger dans *Le Serpent d'étoiles* : « Connaître c'est quitter. Maintenant tâche d'aimer : aimer, c'est joindre. » (VII, 87). La traditionnelle nécessité de l'apprentissage est subsumée dans la perspective d'une appréhension globale et syncrétique de l'ordre et du désordre.

Par la mise en œuvre effective de ce secret, l'homme peut selon Giono dépasser l'ordre quotidien sans se détruire lui-même, sans avoir pour fin systématique « l'épouvantable blancheur d'un naufrage inexplicable » évoquée au début de *Pour saluer Melville* (III, 4). Au lieu de devenir roi, et par conséquent victime de la vindicte générale au point de poursuivre l'entreprise de désordre jusqu'à la déchéance, l'initié acquiert petit à petit la « pleine ivresse du sage » que Giono vante dans *Triomphe de la vie* (VII, 664), en commençant par apprendre à choisir avec soin le support du désordre

---

[245] Jean-François Durand, *Giono, le jeu du Condottiere*, *op. cit.*, p. 169.
[246] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 53.
[247] Christian Morzewski, *La Lampe et la Plaie, le mythe du guérisseur dans* Jean le Bleu *de Giono*, *op. cit.*, p. 183-184 particulièrement.

qu'il envisage de pratiquer, dans une démarche de recherche de sens pour soi avant tout, hors des conventions habituelles. Il s'agit donc désormais de devenir un médiateur conscient du désordre, d'un désordre que l'on gouverne autant que possible, en sachant que ni la nouveauté ni l'ordre ancien ne doivent prévaloir au sein d'un équilibre qu'il faut conserver entre l'un et l'autre.

De fait, le support du désordre se trouve partout ; il suffit de considérer un objet ou un matériau comme tel, et de s'atteler à sa valorisation, comme le fait Charles-Frédéric Brun dans *Le Déserteur* avec les planches qu'il peint, heureux « par ces temps noirs d'être en compagnie [des] couleurs […] et de les employer à la fantaisie de son esprit » (VI, 222). La pierre apparaît davantage encore comme le matériau privilégié de telles entreprises, qu'elle soit précieuse comme dans « Des Diamants sur du velours noir » ou suffisamment imposante pour accueillir toutes les formes de représentation d'un désordre désormais intimement vécu. Dans « La Pierre », Giono vante l'« élégance mathématique » (VIII, 772-773) de ce matériau sur lequel il est possible de fixer, même naïvement, les désordres de la réalité. Bien entendu il s'agit là d'une technique archaïque, pratiquée par

> « l'homme préhistorique de Lascaux, le petit Mongol ou le Suisse de Payerne [qui] dessinent sur la pierre ou sculptent dans de la pierre les formes, et même l'esprit, de leurs désirs » (VIII, 754)

La pierre conduit à *réaliser* les « désirs », mais aussi les peurs, autrement dit les émotions suscitées par la confrontation entre l'homme et tous les désordres. Elle permet donc d'apprivoiser le désordre, au point que le « lion de Kandaruya Mahadeva n'est pas un lion […]. Et surtout, il est lion débarrassé par la pierre de toute jungle » (VIII, 755) : la pierre atténue la puissance du monde réel, puisqu'elle donne « une forme tangible à la permanence de la cruauté sans remords » (VIII, 755), c'est-à-dire qu'elle débarrasse le désordre de ses réalités belles et cruelles, attrayantes et effrayantes, pour ne laisser voir que l'essence même du désordre, une essence qu'il est possible de surplomber parce qu'elle a été piégée sur le support. De plus, la pierre travaillée peut devenir la source d'un enthousiasme individuel, qui permet à l'artiste-artisan de dépasser les réalités contingentes pour découvrir son essence à l'intérieur de l'œuvre : c'est ce qui se produit pour Honorato qui, dans *Cœurs, passions, caractères*, « parfait son alchimie » (VI, 544) grâce à la construction de murs visant la perfection, passant ainsi « de l'utilité à la

beauté sans [pour autant] faire le détour par la métaphysique » (VI, 545).

Ici toutefois la notion de support du désordre connaît sa limite : ce qui est sur la pierre n'est plus que la *représentation* de l'ordre (la perfection des murs d'Honorato) ou du désordre (la sauvagerie du lion de Kandaruya Mahadeva). La complexité du monde à laquelle l'initiateur conduisait semble de nouveau réduite par le jeu de la *mimèsis*. Certes, grâce à la pierre, le sculpteur du chapiteau de l'église de Payerne a « construit sa petite Babel personnelle pour atteindre dieu […] auquel il pense et qu'il désire pendant les nuits de sa caverne » (VIII, 753) : le matériau travaillé par l'homme constitue une base à partir de laquelle il est possible de s'élancer vers le désordre signifiant. Mais ce n'est qu'une base, et le désordre lui-même reste inaccessible, comme avant l'initiation. Cet art pratiqué par les sculpteurs se révèle un art « naïf », dont Friedrich Nietzsche explique dans *La Naissance de la tragédie* qu'il est surtout

> « l'effet suprême de la civilisation apollinienne, laquelle doit toujours commencer par […] terrasser des monstres, et qui doit avoir triomphé, par de puissants mirages et d'agréables illusions, de la profondeur terrifiante de sa conception du monde »[248]

La pierre devient le support d'un désordre presque trop maîtrisé qui, grâce aux « mirages » et aux « illusions » de la *mimèsis*, tiennent d'Apollon et finissent par occulter les dimensions paniques ou dionysiaques d'un monde dont la « profondeur terrifiante » subsiste par ailleurs.

Dans « Le Poète de la famille », Achille n'est pas sculpteur ; pourtant, comme les membres de la « civilisation apollinienne » mentionnés par Nietzsche, « il ne se servait pas de ciment, il était le ciment ». Devant lui « tout se mettait à obéir : air, eau, pierre et feu. » (III, 429). Ce personnage représente ce qui se produit entre l'homme et la pierre : même initié (il est l'un des fils de Mme Juliette), il simplifie la notion de désordre en se contentant de la dominer, sans réflexion autre que celle qui consiste à faire en sorte que tout soit « vaincu, ordonné et créé sur-le-champ » (III, 429). Un tel individu, qui se consacre à force de *fixer* le désordre en définitive à un réel ordonné, oublie le précepte enseigné par l'initiateur, « Sans passion il n'y a pas d'homme » (III, 435), précepte qui complète le « grand secret » révélé par Bouscarle le berger.

---

[248] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 37-38.

D'autres supports de désordre peuvent toutefois se voir sollicités, peut-être plus efficaces dès lors qu'ils présentent à l'homme initié, en passe de devenir artiste, une stabilité et une pérennité reconnues. Ainsi, quelques personnages se prennent eux-mêmes comme supports d'un désordre quelque peu spectaculaire – c'est-à-dire offert aux regards –, non pas cette fois seulement pour se délivrer de la malédiction de l'ennui et s'offrir un divertissement personnel, mais plutôt parce que l'individu représente pour lui-même un matériau très malléable, et transformable à volonté. Dans *Les Âmes fortes*, Mme Numance « se prom[et] de surveiller attentivement sa démesure » (V, 355), autrement dit de maintenir au niveau qui convient à son bonheur personnel la quantité de désordre qu'elle peut insuffler dans son quotidien. Quelques années plus tôt, dans *Noé,* Giono examine le cas d'Empereur Jules. Celui-ci, après l'incendie fatal, exploite le désordre de son malheur personnel en se fabriquant une enveloppe corporelle inédite, ses moignons hissés sur les épaules du Fuégien dévoué, au point de ressembler à « un dieu se promenant avec un morceau de son temple. » (III, 764). Le désordre de l'accident est dans ce portrait *extra-ordinaire* doublé du désordre de la chimère, accepté par le mutilé comme une manière de gouverner le corps qui menaçait de lui échapper, sans pour autant recréer maladroitement le succédané d'un ordre traditionnel. De même, Rachel se gave de nourriture au point de devenir énorme : son époux Melchior lui fait bâtir un domaine sur la colline Perrier (III, 748), Xanadu nouveau dans lequel ne sont plantés que « des arbres *sveltes* » (III, 749). Le travail combiné des deux personnages crée un désordre visuel particulier qui les comble.

Support personnel encore, la musique permet à l'homme d'atteindre un « au-delà de l'air » délectable par le désordre qu'il suppose. Si la musique, malgré les sept notes délimitées sur lesquelles elle s'appuie même chez Bach ou Mozart, peut engendrer une réflexion démesurée sur le poids du ciel (VII, 455), elle est aussi l'occasion de mettre en scène le désordre initial de Baumugnes, « le pays où on ne parle pas comme les hommes » (I, 228). Les habitants du groupe se mêlent physiquement à l'instrument de musique qu'ils « enfonçaient profond dans la bouche pour pouvoir jouer avec le bout de langue qui leur restait » (I, 229). Petit à petit la *monica* se substitue aux langues coupées dans l'*illud tempus* créatif de cette communauté, et crée un ordre différent de celui auquel les autres hommes sont habitués, ordre fondateur pour ces personnages. Jean le

Bleu lui-même, quand il transcrit pour la première fois l'air qu'il avait entendu derrière le mur,

> « n'est plus que l'instrument de toutes les forces cachées. Le corps même de ma dame passait entre mes lèvres, et les lambeaux de mon cœur déchiré et heureux […] » (II, 44).

Le corps devient instrument de musique, médiateur de l'initiation reçue par l'intermédiaire de la dame du mur, et capable par cette métamorphose de rendre compte du mystère musical provoqué par la Polonaise de Jean-Sébastien Bach. Tout se passe en fait comme si l'individu, en refusant de combattre le désordre et en acceptant de se faire le support de l'initiation à laquelle il a été convié, devenait lui-même œuvre d'art, mêlant ainsi l'artiste et l'œuvre au sein d'une créature chimérique nouvelle et riche de désordre comme de sens.

Il apparaît donc difficile de gouverner convenablement le désordre. Même les initiés, dès lors qu'ils décident de ne pas devenir eux-mêmes le support d'un désordre travaillé, se trouvent aux prises avec une simplification peu propice à la découverte d'un sens enrichissant. Cette première tentative de gérer le désordre grâce à l'art s'avère par conséquent insuffisante, ne serait-ce que parce que chacun peut devenir durant un instant artiste, mais qu'il est difficile de le rester : il est bien plus simple dans l'œuvre gionienne de passer du côté des étrangers et des rois, ou tout au moins des princes, ce qui évite les questionnements complexes. Le désordre de l'action, comme le désordre contenu par la pierre, n'évitent pas la transformation du désordre pourtant enfin entrevu en désordre diminué, voire en nouvel ordre décevant.

En revanche, en dépit de cet échec réel qui touche la majorité des initiés en les ramenant à des actions aporétiques, l'initiation conduit certains rares personnages et, au-delà, l'écrivain lui-même, à véritablement gouverner le désordre au point qu'il peut commencer à son tour à le transmettre à autrui, non par le biais de l'action, mais par l'art, lorsque celui-ci est envisagé comme un désordre que l'on peut modeler sans pour autant le simplifier à outrance.

3.1.3. Déséquilibrer les équilibres

Les initiateurs montrent la voie à celui qui veut insérer le désordre dans son existence sans verser dans le désordre de l'action. Mais les supports matériels ont tendance à substituer simplement un ordre à un autre en raison de leur solidité et des apprentissages d'habitudes techniques qu'ils supposent. Il s'agit donc désormais pour les aspirants au désordre signifiant de mesurer plutôt l'écart qui doit exister entre un ordre et un désordre idéaux. Pour cela, Giono introduit une nouvelle manière d'agir dans ses œuvres : le déséquilibre. Reposant souvent sur la *mètis*, l'intelligence pratique et rusée exercée par l'individu sur lui-même comme sur le monde, l'art du déséquilibre fait partie du désordre : il est un désordre des perceptions individuelles, et s'apparente beaucoup au vertige, dont il se différencie toutefois par l'absence d'*hubris* destructrice. Le désordre de l'action confrontait les personnages à des perspectives de destruction ; au contraire, le désordre du déséquilibre fonctionne aussi bien pour les personnages que pour l'écrivain lui-même, et conduit à bâtir, voire à créer, sous des formes que Giono explore l'une après l'autre, quittant souvent le domaine de la fiction pour se rapprocher de celui de ses aspirations d'écrivain.

Le déséquilibre physique, dans un premier temps, peut être employé non plus seulement comme pourvoyeur de vertige, mais aussi comme une méthode destinée à mieux comprendre les jeux de balancement entre l'ordre du monde et le désordre possible. Si Saint-Jean et Langlois sur leurs hauteurs montagneuses, Angelo sur son toit ou Paumolle tout en haut du navire sont des personnages du déséquilibre avant d'être des personnages du désordre, c'est qu'ils prennent le temps de savourer leur position : ils sont suspendus entre leur volonté, *dynamis* non négligeable, et le risque de la chute qui les précipiterait vers l'anéantissement. Mais tous, et plus particulièrement Angelo et Paumolle, hésitent longuement à descendre de leur perchoir : la situation physiquement instable qu'ils occupent leur permet à la fois de surplomber la réalité de l'ordre quotidien dont ils se sont extirpés, et de refuser de choisir entre un ordre confortable et un désordre funeste. Entre les deux, ils vivent intensément, car ils (se) balancent entre les possibles. Il s'agit là en apparence d'un refus de « gouverner », mais en réalité d'un « gouvernement » bien plus efficace que celui qu'entraînerait un choix immédiat. L'exercice qui consiste à trouver l'exact équilibre dans une situation d'extrême déséquilibre exige en effet une maîtrise telle qu'elle se situe à l'exacte jonction entre

l'anéantissement et l'ascension, sans pencher ni trop vers l'un, ni trop vers l'autre. À tout instant, le personnage pourrait basculer, mais ce moment peut ne jamais se produire, tant il apparaît suspendu dans le temps comme au-dessus des contingences.

À la fois personnage, narrateur et dans une certaine mesure écrivain autobiographe, le « Je » de *Noé* utilise le même procédé lorsqu'il cueille des olives. Après avoir consolidé l'ordre dans lequel il se trouve – il taille un olivier qui, selon « la conception agricole de l'arbre » doit être « *au garde-à-vous* et *dans le rang* » (III, 649) –, il peut grimper dans un arbre et profiter d'un déséquilibre intéressant. L'olivier, au milieu d'un gel qui fige le monde tout en le rendant extrêmement visible par transparence, est en effet comparé au mât des navires qu'affectionne Paumolle, et le *ramasseur* d'olives s'accroche très naturellement à « la pomme du mât » (III, 649), dans un imaginaire de « vent, de voltiges au-dessus des vagues et d'abîmes » (III, 650), annonçant ainsi en quelque sorte la position qu'occupe Charles-Frédéric Brun dans *Le Déserteur*, lorsque ce dernier constate (au sujet de la nature, mais le concept est aisément transposable à la société, voire à la vie en général) que si

> « Toutes les places sont prises dans l'univers, notamment celles qui sont à côté des poêles[, celles] au milieu de la bise sont libres » (VI, 209).

La plupart des hommes choisissent la sécurité des « poêles », autrement dit l'équilibre absolu de l'ordre quotidien dont on refuse de se détacher, le poêle symbolisant le cœur du foyer humain et social, surtout dans les auberges gioniennes. Au contraire certains, après s'être assurés de la survie de cet ordre – le narrateur de *Noé* taille l'olivier et vérifie qu'il est bien sur ses propres terres – décident de s'exposer au « milieu de la bise », autrement dit à la possibilité d'un déséquilibre des sens dont l'intensité tient de la proximité entre cette expérience de la limite et la vie ordinaire dans les oliveraies.

Sur son perchoir, bien arrimé entre tronc et branches, mais à la merci du vent et du gel, le narrateur de *Noé*, qui figure l'écrivain, rend alors compte d'une expérience essentielle, qui lui permet d'ailleurs de découvrir son extraordinaire capacité d'*avarice*. « C'est un plaisir des doigts et c'est un plaisir de l'esprit » (III, 651) destiné à « des êtres vivant dans des perspectives spéciales » (III, 653). Même s'il est paralysé petit à petit par le gel qui augmente le risque de passer du déséquilibre à la chute, celui qui *ramasse* des olives dans le froid des hauteurs de l'arbre accède à la possibilité de faire

coïncider le quotidien, c'est-à-dire les olives à récupérer en cette fin de novembre, et les mondes imaginaires qu'il « voi[t] onduler » (III, 653) autour de lui comme il peut se remémorer le porche de l'Arsenal de Toulon (III, 655). Le déséquilibre dans ces pages naît en fait de l'opposition entre la chaleur corporelle et le froid de la saison, comme de l'opposition entre l'expérience de l'avarice et la position instable du narrateur dans son arbre-navire. Ce déséquilibre pleinement vécu, dans les « doigts » et « l'esprit », porte le narrateur au désordre apparent de la création imaginaire et artistique qui permet à *Noé* de se poursuivre jusqu'au projet de *Noces*. Une évolution a donc lieu entre les personnages de la fiction et cet être mi-imaginaire, mi-écrivain qui dit « je » dans *Noé* : ce dernier peut user du déséquilibre de sa position physique pour faire « le portrait de l'artiste par lui-même » (III, 644), autrement dit commencer à trouver une signification globale à son existence grâce à la pratique d'un désordre à la fois réel et retranscrit par l'écriture.

La découverte du déséquilibre profitable permet alors l'exploration d'autres pistes, que Giono utilise lorsqu'il crée les caractères et les actions de ses personnages, mais dont il fait lui-même aussi l'expérience dans ses œuvres non narratives. Ainsi en est-il du déséquilibre provoqué par des convictions sociales ou politiques, c'est-à-dire par des idées qui s'opposent peu ou prou à une *doxa* générale. Dans *Que ma joie demeure*, Bobi discute avec le fermier de Mme Hélène au sujet d'une forme de vie dans la joie, et leur dispute met en exergue la position extrême adoptée par l'acrobate, « poète » (II, 603) jongleur qui tente de faire se rejoindre les réalités du plateau Grémone et une perspective utopiste de vie dans la joie retrouvée, en voulant à tout prix « faire l'impossible » (II, 758) tandis que son interlocuteur lui rappelle qu'il n'y a « jamais de fin de monde puisque toujours la bataille » (II, 759) après lui avoir révélé qu'il « éclater[a] comme une étoile perdue » (II, 610) lorsque le déséquilibre sera devenu impossible à maintenir. Les différentes figures de l'anarchiste, qui apparaissent de temps à autre dans l'œuvre pour bousculer certaines opinions communes, choisissent ainsi de trouver leur « raison de vivre » dans le déséquilibre entre la nécessité – l'ordre doit être maintenu dans la société pour que celle-ci puisse continuer d'exister – et le désir d'une utopie de liberté dont les mots peinent à rendre compte. Dans *Jean le Bleu*,

les phrases de Djouan, anarchiste des foyers, font elles aussi rêver le petit garçon sans être retranscrites (elles ne reposent finalement sur aucune réalité concrète), tandis que le père cordonnier assène en retour au rêveur un « pauvre couillon » définitif (II, 8) et une invitation à souper qui anéantissent ces ardentes velléités de déséquilibre ; toutefois pendant un bref instant le narrateur s'est avant ce retour au réel senti « déchiré », « arraché du bon havre solide » paternel et s'est retrouvé « là haut dans l'écume de la haute vague, seul […] mais en face d'un large pays neuf » (II, 7). Le récit et les rêves de Djouan ont réussi à déséquilibrer la vision du monde de l'enfant protégé par le père qui fait « des miracles » (II, 6), en le conduisant à entr'apercevoir ses premiers « au-delà de l'air » (II, 21) qui petit à petit le conduiront à devenir le « poète de la famille ».

Plus concrètement, des personnages comme Julio dans *Le Voyage en calèche* ou Angelo dans les trois romans dont il est le personnage principal s'attachent à faire perdurer leur position de déséquilibre. Angelo particulièrement insiste sur ses opinions vis-à-vis de la naissance de l'Italie et de la présence des Autrichiens : son engagement politique et les batailles auxquelles il prend part dans *Le Bonheur fou* particulièrement sont finalement moins le signe d'une réelle conviction patriotique que d'une volonté de s'ériger contre un ordre qu'il juge imposé ; le personnage fait plutôt montre d'une volonté de « placer les gestes un peu larges » dont il rêve et dont « l'Autriche et Milan » lui donnent l'occasion (IV, 716) dans une « révolution *italienne*. C'est-à-dire si cocasse et si tragique, avec des frontières si fluides entre le cocasse et le tragique », ainsi que Giono l'explique à Jean Paulhan dans une lettre de 1956[249]. Il s'agit donc pour le colonel des hussards de se déséquilibrer au quotidien et de choisir l'aventure au détriment du confort ; sa mère le comprend lors de la conversation qu'elle mène avec lui à la fin du *Bonheur fou*, lorsqu'Angelo lui explique qu'il s'est toujours amusé avec l'« inquiétude » (IV, 1104), « confiture métaphysique » qui procure un véritable « plaisir » (IV, 1104). Envisagée comme un vertige choisi et maîtrisé, l'inquiétude est en effet le sel du déséquilibre, qu'elle renforce au point de le rendre délectable. Grâce à l'inquiétude que procure une position politique dangereuse, le personnage se sent vivre davantage que s'il se reposait au sein d'un ordre établi.

[249] Lettre non datée, sans doute écrite fin août 1956, in *Correspondance Jean Giono – Jean Paulhan, 1928-1963*, Cahiers Giono 6, Paris, Gallimard, « nrf », 2000, p. 129.

Giono lui-même s'est trouvé dans les situations de déséquilibre similaires à celles qu'il réinvente pour ses personnages, notamment entre 1930 et 1950, lorsque les alentours de la deuxième guerre mondiale le conduisent à manifester son pacifisme face à un monde en guerre. Toutefois, il ne s'agit bien évidemment pas là d'un déséquilibre volontairement vécu, et Giono ne s'érige pas par goût de l'« inquiétude » contre la *doxa* ambiante. Sa croyance en une imminente et nécessaire révolte paysanne, qui fait l'objet des *Vraies Richesses* ou du *Triomphe de la Vie* par exemple, est sincère, ainsi que le rappelle Pierre Citron dans les notes qui accompagnent la correspondance entre l'auteur de la *Lettre aux paysans* et Jean Paulhan[250], comme lui semble nécessaire la recherche de la « pureté » dont il rend par exemple compte dans son *Journal* le 20 novembre 1935 :

> « Là où la pureté n'est pas je suis obligé de l'inventer pour vivre. Comme un homme dans un monde sans air et qui serait obligé d'inventer l'air à tout moment. » (VIII, 77)

L'analogie entre la position de Giono avant le début de la seconde guerre mondiale et la respiration contrariée signale que le déséquilibre ressenti par l'écrivain est plutôt le résultat d'une forme d'inadéquation : avant la guerre, dans une France intellectuelle assez belliciste, il se déclare pacifiste, et après la guerre, on accuse ce résistant de n'avoir pas fait son devoir face à l'occupant. L'écrivain apparaît donc dans les deux cas assez solitaire face au groupe, et ses déclarations sincères renforcent les déséquilibres qu'il ressent face à ceux qui représentent l'ordre du moment, au point que quelques années plus tard, face à Jean et Taos Amrouche notamment, il déclare regretter de n'avoir pas su mieux exprimer ses idées, critiquant par exemple « l'espèce de truc qu'on a appelé le Contadour »[251], autrement dit l'expérience menée avec des amis à qui il voulait « faire connaître [des] lieux exquis et magnifiques » et qui s'est selon lui soldée par des discussions autour de « problèmes [qui] n'ont jamais été résolus, et n'ont fait que gâter le monde qui nous entourait »[252].

Au contraire, l'écriture fictionnelle, dans *Le Grand Troupeau* par exemple, lui permet de matérialiser les désordres provoqués par la première guerre mondiale dont le

---

[250] *Correspondance Jean Giono – Jean Paulhan, 1928-1963, op. cit.*, note de la page 73 : « Giono s'est persuadé de 1935 à 1938 qu'un énorme soulèvement paysan contre la guerre était inévitable […]. »
[251] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 148.
[252] *Ibid.*, p. 150.

souvenir le hante : Alain Tissut a expliqué à quel point l'épisode du « Cercle des Travailleurs » permet à Giono de démontrer que « tout ce qui nous est dit et montré de la guerre doit faire l'objet d'un déchiffrement »[253], en inventant un épisode qui met en exergue le contraste

> « saisissant entre un espace protecteur, clos et rassurant, qui multiplie les figures du cercle […] et un champ de bataille dans lequel les corps sont exposés à toutes les agressions extérieures »[254]

Pour Giono, la fiction rend ainsi compte des désordres du monde en construisant des déséquilibres littéraires qui symbolisent ceux de la réalité. Grâce à l'écriture, l'ancien soldat peut ainsi plus efficacement rendre compte de son dégoût viscéral de la guerre, en rendant notamment ses descriptions reconstruites plus proches de la réalité que n'avait pu l'être son témoignage direct, celui des lettres qu'il envoyait à ses parents lorsqu'il était sur le front. Par ces confrontations aussi réelles que littéraires avec un environnement à la fois politique et idéologique qui semble se renouveler sans changement entre 1914 et 1939, Giono apprend alors petit à petit non pas à exprimer un refus radical de l'ordre du monde – ce qui entraînerait le désordre de l'action qu'il rejette – mais plutôt une interrogation révoltée face à une société dont les valeurs lui semblent faussées en raison essentiellement d'une modernité mettant à mal les valeurs *cosmiques* qui lui paraissent essentielles[255].

Pour que le déséquilibre ne devienne pas un désordre aporétique à l'image du désordre de l'action, pour qu'il ne se heurte pas non plus aux incompréhensions des apôtres du réel, journalistes ou critiques, l'écrivain se tourne donc vers son art, envisagé comme le support du désordre maîtrisé. Une nouvelle découverte se fait alors jour, qui ne nécessite pas le recours fictionnel à des initiateurs particuliers : le déséquilibre qui conduit à un désordre signifiant peut se manifester par un jeu sur l'identité. Tout se passe en effet comme si le brouillage du moi réel de l'écrivain contribuait à le rendre maître de sa production, donc de son désordre individuel. Et Giono joue souvent sur la dialectique qui relie les personnages, les narrateurs et l'auteur, glissant de l'un à l'autre

[253] Alain Tissut, « Le Miroir de la guerre », *Revue Giono* n°2, 2008, p. 213.
[254] *Ibid.*, p. 211.
[255] *Cf.* le 1.3.3. du présent travail.

entre réel et fiction. Christian Morzewski rend compte de ces fluctuations signifiantes dans son article consacré à « Giono autobiographique »[256] : pour lui, ce qui importe c'est « l'identité assumée par l'auteur » [257] dans son parcours « crypto-autobiographique »[258]. Autrement dit, même s'il fait toujours « le portrait de l'artiste par lui-même » (III, 644), Giono brouille à dessein les pistes entre les « je » des récits ou des essais et l'écrivain à l'origine de ces textes. En perpétuel déséquilibre entre le vrai, le vraisemblable, l'improbable et le faux, ces « je » obéissent à des desseins cathartiques[259] qui permettent à Giono surplombant ses cahiers d'écriture de partir à la découverte de soi sans pour autant s'exposer réellement. Grâce à ce jeu sur l'identité, l'écrivain se place en position instable face à ce qu'il écrit comme face à son lecteur : il retire de ce déséquilibre travaillé une certaine assurance, et parvient alors à contrer les déséquilibres dont il n'est pas responsable et qui auraient pu le détourner vers un désordre involontaire.

Ainsi, par le déséquilibre de son intervention plus ou moins floue dans la fiction, il peut se détacher par exemple des critiques que le monde réel fait de ses engagements idéologiques. Parallèlement il peut s'arracher au passé, et les réécritures de la mort du père par exemple deviennent fictions, au point qu'elles prennent un sens initiatique au lieu d'être des transcriptions d'un épisode vécu. Par ces jeux d'identité, l'écrivain intègre alors le désordre de la création à l'ordre de la vie chronologique, manière pour lui de se détacher du quotidien, mais surtout manière de découvrir d'autres points de vue sur la réalité. Ce déséquilibre volontaire ouvre de nouvelles perspectives à celui qui écrit, au « poète de la famille », en lui permettant de devenir conteur, voire créateur lorsque la fiction prend le pas sur la réalité.

Ce qui importe finalement dans ces déséquilibres d'identité ou d'écriture, ce n'est pourtant pas la fuite, la désertion face au réel. C'est au contraire la poursuite volontaire de l'inaccessible, nouveau moyen d'agir vers l'avenir, contre l'ordre du monde qui retient en arrière. Au sein de la fiction, Tringlot dans *L'Iris de Suse* illustre ce phénomène. Après avoir par hasard découvert l'existence de l'Absente, après l'avoir

[256] Christian Morzewski, « Giono autobiographique », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, Aix-en -Provence, 7-10 juin 1989, *Roman 20-50*, Lille, 1990, p. 131-146.
[257] *Ibid.*, p. 133.
[258] *Ibid.*, p. 135.
[259] *Ibid.*, p. 142.

croisée, il l'observe avec attention, et décide à la fin du roman de la protéger même s'il doit pour cela la « tuer, gentiment » (VI, 499), jouissant du déséquilibre qu'il crée en la protégeant « contre vents et marées » alors qu'elle « ne savait même pas qu'il était tout pour elle » (VI, 527). Le déséquilibre signifiant pour Tringlot consiste donc en une approche qu'il sait vouée à l'échec de ce qui lui échappera nécessairement toujours. En fait, dans la fiction comme dans l'écriture, l'homme peut grâce à ce mouvement de déséquilibre volontaire entre le réalisable et l'inaccessible devenir un être que Friedrich Nietzsche appréhende comme « un artiste du rêve et de l'ivresse *à la fois* »[260], tourné vers Apollon comme vers Dionysos, et poussant dès lors à son comble le balancement entre l'ordre rassurant et le désordre exaltant. Les supports de l'expression artistique deviennent par conséquent plus utiles que lorsqu'ils n'étaient que des matériaux inertes[261] : au-delà de la fiction, envisagée comme une illustration appliquée de cette recherche, ils permettent à l'écrivain qui se sert de ces découvertes de « faire son compte avec les puissances de derrière l'air », ainsi que le mentionne l'instance narrative du *Déserteur* (VI, 213), c'est-à-dire de jouer consciemment avec le réel et l'imaginaire.

Alors le déséquilibre peut se muer enfin en désordre efficace, autrement dit en rupture de toutes les formes d'ordres habituelles. Le voleur de feu qu'était le personnage prométhéen de l'action se mue par un processus métadiégétique en un artiste créateur, pour qui la nouveauté toujours renouvelée de l'imagination prend la place de la nouveauté de l'action, et offre à qui s'y adonne des avantages inédits. En effet, pour l'artiste qui prend conscience de son pouvoir face au désordre, l'imagination représente, selon Matéi Calinesco, dans un article qu'il consacre à Mircea Eliade, « à la fois [un] instrument de connaissance et [une] manière d'être »[262] qui comble par la liberté qu'elle suppose les vides de l'existence. L'imagination en effet ne peut être contrainte, au contraire de l'action qui cesse lorsqu'elle a été accomplie. Le déséquilibre systématique entre la réalité et ce que l'homme imagine ne se réduit pas, puisque

[260] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, *op. cit.*, p. 32 (nous soulignons).
[261] *Cf.* le 3.1.2. du présent travail.
[262] Matéi Calinesco, « Imagination et sens : attitudes "esthétiques" », *Cahiers de l'Herne* « Mircea Eliade », Paris, L'Herne, 1978, rééd. 1987, p. 370.

l'imaginaire se place toujours au-delà des réalisations matérielles. Pour Giono écrivain, cela signifie que le conte, envisagé comme le support d'une transformation maîtrisée du réel, devient la matière grâce à laquelle il peut sculpter le désordre à sa guise. Peu importe que le « je » de *Noé*, celui de *Jean le Bleu* ou celui de *Solitude de la Pitié* entre autres soient ou non des projections plus ou moins prismatiquement modifiées de l'auteur Giono : ce que l'écrivain réussit, c'est la mise en place et la mise en scène d'un monde dans lequel il peut *gouverner* le désordre à sa façon, en choisissant son déséquilibre personnel, voire son vertige scriptural personnel, l'imagination permettant de « retrouver cette créativité universelle qui constitue l'inépuisable et dynamique *sens de la vie* »[263]. C'est pourquoi tout au long de ses œuvres Giono insiste sur le fait que le désordre le plus intéressant pour le créateur est celui qui repose sur l'antagonisme apparent entre vérité et mensonge, entre le réel souvent ordonné et l'imaginaire qui apparaît au contraire comme une *dynamis*, une force de mouvement inépuisable.

[263] *Ibid.*, p. 370.

> « Et il les laissa, ivres d'images, dans un étrange pays où les nuages étaient des taureaux ailés ; on entendait sous les montagnes le ronflement des forges divines et contre l'horizon une immense flûte bourdonnait au souffle de Pan » (*Naissance de l'Odyssée*, I, 109).

3.2. Le menteur-créateur : la tentation du contre-monde

Ayant plus ou moins réussi à maîtriser son désordre personnel en passant par les stades successifs de l'initiation et du déséquilibre, l'artiste peut désormais commencer à manipuler le monde, en insérant dans le réel le désordre qui lui convient. Pour cela Giono « cherche des images et […] les emploie », ainsi qu'il l'explique à Jean et Taos Amrouche :

> « Tout le monde cherche des images ! […]
> Eh bien, admettez simplement un homme qui puisse trouver ces images faites par lui-même, faites à la main, un artisan d'images ! »[264]

Le « poète de la famille », l'artiste qui émerge de l'initiation au déséquilibre est cet « artisan d'images » qui se sert de cette nouvelle méthode pour lutter contre l'ordre et l'ennui. En effet pour Giono il est possible de transformer le monde grâce à l'usage de l'imaginaire, et plus précisément d'une forme de mensonge qui substitue un désordre signifiant à une réalité jugée incapable de satisfaire les désirs des hommes : l'art de gouverner le désordre est un art de l'invention.

3.2.1. Le mensonge : la construction du désordre

La vie moderne, nous l'avons vu, souffre d'une « *pauvreté de spectacle* » dont rend compte le capitaine dans *Fragments d'un paradis* (III, 900). L'artiste initié peut tenter de dépasser cette pauvreté en créant un spectacle à la mesure de l'attente de celui qui s'ennuie. Pour cela, il suffit peut-être de s'évader hors de la réalité, afin de substituer à celle-ci un désordre plus *spectaculaire*, par la création qui remplace « la réalité irrespirable [du] temps [par] des univers de fiction et d'illusion », comme le constate Jean-François Durand dans *Giono, le jeu du Condottiere*[265]. Or, pour Giono, « il y a

[264] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 131.
[265] Jean-François Durand, *Giono, le jeu du Condottiere, op. cit.*, p. 166.

deux choses qui vous délivrent de l'ennui : c'est l'action et le sommeil. »[266] Si l'action semble dans un premier temps aporétique, puisqu'elle conduit généralement à l'anéantissement de celui qui s'y adonne[267], le sommeil constitue peut-être une solution plus intéressante pour le créateur. Melville sait par exemple que celui qui s'endort atteint par le sommeil un « monde qui aboli[t] tout » (III, 48), un lieu propice à l'émergence de contrées inédites, entièrement issues du travail de l'esprit. Une nouvelle réalité se substitue à celle que présente l'état de veille, une réalité fondée par l'imaginaire dynamique du rêveur. Chez Giono, les pistes du rêve et de l'inconscient ne sont toutefois guère exploitées. L'écrivain leur préfère une imagination qui s'exerce au moment où l'individu est éveillé : ainsi le monde qui surgit des images convoquées peut être travaillé jusqu'à sa perfection de désordre inédit par l'intermédiaire du mensonge. En effet le « mensonge est libérateur et permet de dominer la vie, en tout cas de la changer », comme l'affirme Jean Onimus dans son article consacré à *Naissance de l'Odyssée*[268], au contraire du sommeil dans lequel on se laisse transporter.

Dans cette manière d'envisager le désordre et l'ordre comme une confrontation entre le mensonge et la réalité, l'aède et le devin jouent de nouveau un rôle. Chez Giono, c'est Archias qui symbolise le mieux les particularités de ce type de personnage. Dans *Naissance de l'Odyssée*, il accompagne en effet Ulysse jusqu'à la fin du prologue, c'est-à-dire jusqu'à ce qu'Ulysse décide d'agir seul pour retrouver Pénélope. En cela, il fait partie de la catégorie des initiateurs. Mais il y a plus. Archias le fou est en effet possédé par les dieux, mais en retour il les connaît, au point de pouvoir parler « de ses dieux » (I, 9) : voix humaine par laquelle s'expriment les forces du monde, il constitue le lieu où le désordre du possible vient envahir l'ordre quotidien de son interlocuteur embourbé dans sa relation avec Circé. Archias apparaît donc comme celui qui fait preuve d'« une faculté exceptionnelle de voyance au-delà des apparences sensibles » et qui possède « une sorte d'extra-sens qui [lui] ouvre l'accès à un monde normalement interdit aux mortels »[269]. Autrement dit, comme le poète qui lui succède, il a « dans le

---

[266] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 62.
[267] *Cf.* le 2.3. du présent travail.
[268] Jean Onimus, « Giono et le mensonge créateur : à propos de *Naissance de l'Odyssée* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 1, Minard, Caen, 1974, p. 26.
[269] Jean-Pierre Vernant, « La formation de la pensée positive dans la Grèce archaïque », in Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *La Grèce ancienne, t. 1 Du mythe à la raison*, *op. cit.*, p. 210.

regard une précision qui s'attache là où il n'y a rien »[270] : cette capacité à voir l'invisible lui permet d'une part de surplomber les oppositions apparentes entre l'ordre et le désordre du monde, et d'autre part de transmettre à celui qui l'écoute une vision de la réalité dans laquelle les catégories traditionnelles du vrai et du faux se trouvent mises à mal. Les fous, devins et aèdes, dont les initiateurs forment une catégorie, conduisent alors le poète à accéder à l'« au-delà de l'air » en lui montrant la voie de l'artiste : grâce à leur voix qui « impressionn[e] non pas comme un son, mais comme une vie mystérieuse créée devant [les] yeux » de Jean le Bleu (II, 96), ils rendent possible une métamorphose du regard.

Alors le poète et l'écrivain, qu'il s'agisse d'Ulysse, de Jean le Bleu, de Melville, de Virgile ou de Giono lui-même, s'extraient du monde quotidien et découvrent leur capacité à inventer un nouvel ordre ou un nouveau désordre, par-delà la réalité : leurs

> « yeux fleuriss[ent] tous seuls l'ombre impénétrable avec de grandes fougères d'or qui naiss[ent] d'un seul coup et s'éteign[ent] comme les grandes fougères de la foudre. »[271]

La double métaphore de la fougère et de la foudre signale l'émergence extraordinaire d'un nouveau pouvoir, qui consiste à faire ou à défaire le réel par le regard d'abord, par les mots ensuite. Selon Jean Bies, l'artiste est en effet un « témoin privilégié » qui établit un « relais entre l'*illud tempus* fabuleux […] et le *hic et nunc* qui est notre lot », transcendant ainsi « les contraires qui tissent la condition humaine »[272]. Le poète embrasse par sa parole la totalité du monde et de l'existence des hommes : il bâtit un sens global avec les bribes des savoirs humains. En cela, il dépasse donc les aèdes aveugles ou Archias, dont Giono explique dans une lettre du 25 février 1926 à Lucien Jacques l'insuffisance : c'est en effet de lui « que tout vient – tout sauf la subtile force savante du menteur qui crée. »[273] D'Archias provient l'impulsion créatrice ; mais les poètes suivent leur propre cheminement, qui les mène à l'art du mensonge littéraire.

La question du mensonge est récurrente dans l'œuvre de Giono, qui l'aborde aussi à

---

[270] *Pour saluer Melville*, III, 12.
[271] « Le Poète de la famille », III, 425.
[272] Jean Bies, « Chamanisme et littérature », in *Cahiers de l'Herne* « Mircea Eliade », *op. cit.*, p. 335.
[273] Lettre du 25 février 1926, *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques, 1922-1929*, *Cahiers Giono 1*, Paris, Gallimard, « nrf », 1981, p. 168.

de nombreuses reprises lors de ses réflexions métatextuelles, dans son journal ou dans les entretiens auxquels il prend part. Dans ce cadre général, *Naissance de l'Odyssée* apparaît comme le texte fondateur de cette théorie et de cette pratique du mensonge envisagé comme une condition d'accès à l'écriture signifiante. La réécriture de l'*Odyssée* d'Homère est en effet l'occasion pour Giono d'utiliser un personnage afin de le confronter au désordre provoqué par un mensonge terrible, l'invention d'une aventure qui métamorphose un couard coureur de jupons en héros mythique ; par le biais de la fiction, l'écrivain met en scène une conception globale de l'existence. Ulysse découvre dans ce roman la portée du mensonge, qui impose sa force à l'individu comme au monde, comme le font de leur côté les pêcheurs de Méditerranée présentés dans *Arcadie… Arcadie…*, pour qui « Ramener un monstre [après une journée de pêche] était plus logique » que ramener un poisson au port de Marseille : « vingt-quatre heures de temps immobile c'est long », alors qu'il « est agréable d'être un héros », grâce au récit d'une « pêche au monstre en mer [qui] devient une bénédiction ». Le mensonge, lorsqu'il est travaillé, c'est-à-dire transformé en conte, s'avère beaucoup plus passionnant – « c'est un sel » ajoute Giono dans son texte – que d'achalander « l'étal des poissonneries »[274], parce qu'il crée un sentiment de mystère, de désordre, refoulant ainsi l'ennui de l'ordre quotidien.

Giono explique en outre à Jean et Taos Amrouche que le mensonge est dès *Naissance de l'Odyssée* « regardé du côté magique »[275]. Il apparaît surtout de prime abord comme un désordre dangereux auquel il est impossible d'échapper : la parole mensongère s'exprime hors des volontés humaines, dans une dynamique que Giono compare à celle de l'eau. Archias déjà était « gonflé comme une éponge » (I, 9) et « de ses lèvres, comme d'une source sulfureuse, coulait un rêve terrible » (I, 4) ; Ulysse de son côté, transformant cette logorrhée en récit, sent « comme une source fraîche crever en lui » (I, 30) au moment où débute la narration de ce qui va devenir *L'Odyssée*. Face à cette force de la parole, qui est aussi une force de l'imagination, une pression exercée sur le conteur que ressent aussi Melville lorsqu'il commence à s'intéresser à la baleine blanche, l'individu ne peut opposer aucune résistance, à l'image d'Archias dont Laurent

[274] *Arcadie… Arcadie…*, in *Le Déserteur et autres récits*, Paris, Gallimard, « folio », 1973, p. 131-133.
[275] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 290.

Fourcaut rappelle à quel point il « est traversé par les forces qui, à la lettre, parlent à travers lui »[276]. Le langage de l'invention extrait l'homme d'une vision figée de l'univers, et fait se rejoindre des réalités disjointes, comme il fait se rejoindre les hommes et les dieux, dans un *maelström* irrépressible.

Toutefois, le mensonge offre l'avantage de faire en outre se rencontrer le désordre et l'ordre. S'il modifie dangereusement le réel, et provoque la panique du personnage Ulysse, il est pour l'écrivain le moyen de présenter un monde beaucoup plus proche de son essence que le monde ordinaire qui serait décrit dans un texte réaliste. En effet pour Giono cette question du mensonge et de la vérité est fondamentale : ce n'est que grâce au mensonge que l'on peut atteindre la vérité. A.-J. Clayton, dans son article « Un regain », explique ce phénomène en considérant que

> « non seulement […] le mensonge créateur embellit le réel, mais […] il le rend plus authentique et, paradoxalement, plus vraisemblable. »[277]

Autrement dit, c'est grâce au désordre d'une parole ivre que l'écrivain ou le conteur peuvent dire l'ordre total du monde. Le mensonge désordonne d'abord le réel pour mieux ensuite le reconstruire, non plus selon l'ordre traditionnel, mais selon l'ordre d'une vérité plus approfondie, laissant chez les auditeurs d'Ulysse ou les lecteurs de Giono « des frissons émerveillés […] au souvenir de ces images que la voix [du conteur] avait peintes sur le mur noir de [leurs] ténèbres » (I, 35) : comme dans le mythe platonicien de la caverne, la parole peut révéler aux aveugles l'ordre du Vrai.

L'œuvre entière de Giono s'appuie sur cette manière d'envisager le langage et le monde. Le faux et le vrai s'y superposent, en particulier en ce qui concerne la peinture des décors ou le parcours des personnages. Dans *Noé,* le narrateur explique ainsi comment les personnages et les lieux inventés envahissent sous la forme de surimpressions le bureau réel de l'écrivain, désordonnant la perception de celui qui se trouve par exemple soudain traversé par le M. V. d'*Un roi sans divertissement* : si « l'histoire écrite » montre M. V. allant du hêtre vers l'Archat, en « réalité » « sa forme vaporeuse a été traversée par [la] table » de l'écrivain, tandis que ce dernier a « traversé

[276] Laurent Fourcaut, « *Naissance de l'Odyssée*, Naissance de l'écrivain », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 98.
[277] Alan J. Clayton, « Un regain », *Revue des Lettres modernes*, série Jean Giono, vol. 1, Minard, Caen, 1974, p. 5.

la forme vaporeuse de M. V. » au point qu'ils ont « coïncidé un instant tous les deux » (III, 615). La *coïncidence* de l'invention et de la réalité brouille les certitudes et exerce sur l'écrivain la même fonction enivrante que le déséquilibre : il s'agit d'un désordre déstabilisant et, par conséquent, fascinant. En effet, il n'est pas question ici d'une banale confusion entre l'imaginaire et le quotidien ; au contraire, le narrateur insiste bien sur le fait que « le *monde* inventé n'a pas effacé le monde réel : il s'est superposé » (III, 622), « sans le remplacer » (III, 626). La *superposition* des deux univers enrichit chacun d'eux de perspectives nouvelles, et désordonne avec profit une conception qui sans cela aurait été trop univoque.

Ainsi se crée un territoire imaginaire, composé de réalités et d'images, une *utopie* qui est aussi une *pantopie* : lieux de nulle part, les villages et les campagnes gioniennes sont aussi, malgré leur ancrage toponymique, des lieux de partout. La Grèce de *Naissance de l'Odyssée* est aussi Provence, tout comme le village sans nom d'*Un roi sans divertissement* peut être filmé ailleurs qu'à Lalley en 1963 : il s'agit d'un « "Sud imaginaire" et non pas Provence pure et simple », comme le précise Giono dans sa préface aux *Chroniques* de 1962 (III, 1277). Le réel est transfiguré par l'œuvre, comme l'œuvre transfigure quelque peu le réel, provoquant dans la fiction la perplexité de Pénélope face au vieillard en qui elle cherche l'Ulysse de la toute neuve *Odyssée*. Le désordre intratextuel prend donc grâce à ces transformations une dimension métatextuelle : s'il est évidemment imperceptible par les personnages eux-mêmes, créatures imaginaires de papier, il réjouit leur auteur, perché sur l'olivier de *Noé*, et avide de compléter son *amas* d'avare, sans être « gêné par aucune réalité » (III, 683).

Alors se dégage une conception particulière des frontières entre le faux et le vrai, ou plutôt entre l'imaginé et le réel. L'invention selon Giono ne consiste en effet pas seulement à superposer l'un et l'autre ou à les faire coïncider. Au-delà de ce qui pourrait apparaître comme une ruse narrative, un jeu littéraire, l'écrivain bouleverse tout ce qui se rapporte à la réalité. S'il brouille les pistes topographiques, s'il joue sur son identité dans des textes d'apparence autobiographique, c'est parce que sa perception même de ce qu'il nomme la « vérité » dans de nombreux textes repose sur le désordre, envisagé ici comme une réflexion mettant à mal les conceptions traditionnelles des frontières entre l'ordre du réel et le désordre de l'imaginaire, au point qu'il peut hasarder le

paradoxe du début de *Noé* : « Rien n'est vrai. Même pas moi […]. Tout est faux. » (III, 611). C'est que le sens des mots se déplace, pour mieux cerner le monde de l'écrivain dont la

> « sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques ; et la voilà, *telle qu'elle est* : magique. [L'écrivain est] un *réaliste.* » (III, 705)

L'imagination permet à celui qui écrit de découvrir la *magie* de la réalité, c'est-à-dire ce que les autres hommes considèrent comme le désordre de l'imaginaire. Le *réaliste*, par conséquent, est celui qui peut décrire le monde dans son ensemble, sans laisser de côté le mystère de l'invention. En définitive, le vrai (traditionnel) devient faux, le faux (de l'invention) peut prendre la place du vrai, et le désordre de l'écriture se propage vers un désordre de la lecture.

L'invention est d'ailleurs systématique chez Giono, au point qu'il peut raconter plusieurs versions d'une même histoire avec une conviction identique : certains entretiens avec Taos Amrouche reprennent la trame des *Deux Cavaliers de l'orage* ou d'« Une Aventure ou la foudre et le sommet » en modifiant certains détails[278], tout comme le récit de *Naissance de l'Odyssée* subit des transformations lorsqu'il est répété dans les entretiens avec Jean Carrière[279]. Peu importe pour Giono la coïncidence entre ce qu'il a raconté et ce qu'il raconte : ce qui l'intéresse c'est le conte lui-même, autrement dit une vérité qui se situe au-delà des exactitudes narratives. L'invention n'est donc pas vraiment un mensonge, et les craintes d'Ulysse dans *Naissance de l'Odyssée* sont dépassées par le jeu de la parole. L'invention consiste en effet plutôt pour Giono en un art de concevoir *autrement* la perception commune, dès lors que la superposition est envisageable : le surplomb que permet l'allégorie de l'olivier dans *Noé* est aussi une manière de « cligner de l'œil », comme le dirait le jeune Jean le Bleu (II, 74). Celui qui sait « cligner de l'œil » découvre ainsi qu'« en réalité il n'y a ni mensonge ni vérité »[280].

Plus précisément, il existe selon Giono deux vérités : la première, celle à laquelle tout le monde à affaire, ne l'intéresse pas, parce qu'elle « occupe déjà une place, elle

---

[278] *Entretiens avec Taos Amrouche*, enregistrés en 1954, Phonurgia nova, CD audio, 1995.
[279] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens)*, Besançon, La Manufacture, 1991, p. 22-23. Le récit de Giono est accompagné d'une note de Jean Carrière (p. 23) : « Cette version m'a été racontée par Giono lui-même ; elle ne correspond pas tout à fait à l'œuvre : cela n'étonnera pas ceux qui ont approché Giono que j'ai entendu ainsi enrichir ses propres romans d'improvisations inédites. »
[280] *Journal*, 26 avril [1935], VIII, 6.

existe », ainsi qu'il l'explique à Robert Ricatte[281]. La seconde lui convient mieux : il s'agit de la *vérité* qu'il crée par la description. À Jean et Taos Amrouche, il propose une exemple pour faire comprendre ce désordre essentiel :

> « Voyez-vous, c'est comme si nous voulions décrire ce cendrier. Ce cendrier […] est la vérité. […] notre cendrier créé sera un peu à côté du cendrier réel. C'est ça le mensonge. »[282]

Le faux et le vrai sont donc selon Giono des catégories qu'il convient de redéfinir, puisque le « mensonge » n'est que la création de ce qui se trouve « un peu à côté » de la réalité, d'autant que la vérité occupe comme il le dit à Jean Carrière « une place, à l'endroit de laquelle on ne peut rien mettre d'autre qu'elle, puisqu'elle y est déjà »[283]. Le désordre en fin de compte n'existe que pour celui qui cherche à tout prix à maintenir la frontière entre le réel et l'inventé. Au contraire, pour l'artiste, le réel ainsi envisagé devient mouvant et participe du déséquilibre qu'il cherche à mettre en place.

De nouveau, c'est dans *Naissance de l'Odyssée* que Giono présente cette réflexion de façon explicite, en utilisant son Ulysse menteur. Le personnage « ne conna[ît] plus le vrai du faux » (I, 53) et finit par « viv[re] son mensonge » (I, 118). En fait, la question du réel et du vrai est au cœur de ce roman, au travers d'Ulysse qui progresse de la réalité – autrement dit du quotidien auquel il souhaite échapper – à la vérité – le récit qui le peint tel qu'il veut être. La vérité n'est donc qu'une manière d'envisager le monde : elle peut s'appuyer sur l'invention et constitue en cela un désordre auquel il faut s'habituer. Un autre personnage du texte, « philosophe qui s'était mis dans le commerce des cochons » (I, 115), explique l'intérêt du processus d'invention de vérité, en comparant cette vérité à un saule sur lequel on lance des galets :

> « Vois : le galet bondit sur l'eau molle […] puis, manquant de force, il s'enfonce et se noie. Pour celui-là, la vérité c'est la bouche sombre de l'eau. […] Et cependant, il était bien entendu que la vérité c'était ce saule ! Un galet sur dix ira sur le saule : celui-là ne saura pas qu'il a atteint la vérité » (I, 115-116).

La vérité n'est donc pas absolue, et correspond plutôt à ce que l'on perçoit (ou à ce que l'on veut percevoir) comme vrai. Dans ce cas, l'ordre laisse place à un désordre

---

[281] Entretien avec Robert Ricatte, in Bull. n°10, 1979, p. 23.
[282] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 77.
[283] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens)*, Besançon, La Manufacture, 1991, p. 145.

intéressant, puisque ce désordre de l'ignorance permet d'envisager le monde de manière beaucoup moins figée que l'ordre traditionnel de l'opposition entre vrai et faux : c'est à cette découverte notamment que Melville conduit Adelina White, lorsque dans la brume de leur promenade, il lui explique qu'il « faut [qu'elle soit] bien perdue » pour réussir à envisager dans sa pleine mesure « un endroit qui échappe aux puissances du monde » (III, 56).

Petit à petit une transfiguration du réel s'opère grâce à cette nouvelle perspective, désordonnée aux yeux du cartésianisme des modernes. Comme le souligne Gaston Bachelard au début de *L'Air et les songes*, l'imagination est en effet à considérer comme « la faculté de *déformer* les images fournies par la perception, […] la faculté de nous libérer des images premières »[284]. Le réel devient mouvant lorsque le mensonge gionien se déploie, et les limites de la réalité éclatent, laissant place à une indécision essentielle entre l'ordre qui s'efface et le désordre qui prend sa place.

Ceci conduit l'écrivain à proposer une vision baroque du monde. Les frontières entre l'ordinaire et l'extraordinaire y deviennent floues : celui qui sait « cligner de l'œil » peut entamer un « voyage immobile »[285] vers les « pays de derrière l'air » (III, 118) où l'épicerie devient « cale d'un navire » sous le plancher de laquelle « l'eau molle ondulait » (III, 119). Le baroque dans le texte consiste en une hésitation systématique face à l'existence et à la place occupée par le réel ordonné : il est marqué par l'instabilité « d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent », pour reprendre l'analyse que propose Jean Rousset au sujet de la littérature baroque des XVI^{e} et XVII^{e} siècles en France[286]. Le changement et l'inconstance baroques qui apparaissent souvent chez Giono lorsqu'il joue avec la réalité de ses récits rappellent ainsi la figure fondatrice de la magicienne Circé, auprès de laquelle Ulysse de *Naissance de l'Odyssée* perd d'ailleurs le sens de ses réalités essentielles. En la présence de Circé en effet « tout se décompose pour se recomposer, […] dans un jeu d'apparences toujours en fuite devant d'autres apparences »[287]. Les

[284] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943, p. 7.
[285] « Le voyage immobile » est le titre d'un texte recueilli dans *L'Eau vive*, III, 118-120.
[286] Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1983 (1^{e} éd. 1954), p. 181.
[287] *Ibid.*, p. 16.

personnages y jouent de leur identité, à l'image de Julio dans *Le Voyage en calèche*, tour à tour valet ou révolutionnaire, effrayant ou susceptible d'être aimé, toujours posté « à l'endroit précis où le vrai et le faux se mélangent » ou « en tout cas, à un endroit d'où l'on peut apercevoir les préparatifs du mélange »[288]. Thérèse aussi se dérobe aux regards dans *Les Âmes fortes*, comme d'ailleurs Mme Numance qui échappe aux classifications : rejointes en cela par Firmin, elles oscillent entre la figure de la victime et celle du bourreau, figurant des Protée modernes dont l'apparence change selon les points de vue portés sur elles, « toujours mobile[s] et vou[ées] à se fuir pour exister »[289]. Miroitant comme la perle irrégulière qui a donné son nom au baroque, le monde gionien perd son lecteur dans les brumes dont Melville profite pour entraîner Adelina vers de nouveaux univers.

Le réel perd alors de sa rigidité et devient mouvant au point que sa définition se modifie. Si la réalité peut être habituellement considérée comme le nom que l'on donne à ce qui constitue le support traditionnel et ordonné en dehors de la volonté humaine de nos perceptions, elle subit chez Giono une transformation structurelle qui mène à une nouvelle manière de l'appréhender. En effet, dans cette perspective qui bouleverse les certitudes, « le faux n'est que la source, la naissance, l'origine du vrai »[290], au point que nous « devons faire très attention quand nous mentons : nous ne sommes jamais sûrs de ne pas dire la vérité »[291]. La réalité apparaît dès lors comme une synthèse du faux et du vrai : le mensonge ne s'érige plus contre le vrai, mais s'additionne à celui-ci pour créer un univers inédit, désordonné si l'on s'en tient aux modalités aléthiques traditionnelles. En effet,

> « Que le monde soit blanc ou noir, c'est toujours le monde. Si on y ajoute, de soi-même, quelque chose qui n'y est pas, à l'instant même elle y est. » (VI, 586)

La solitude de Marie M. et d'Alexis, dit le Six, leur permet de dépasser le quotidien, et d'envisager le monde non seulement comme ce qu'il est, « blanc ou noir », mais comme ce qu'il devient lorsque l'imagination s'ajoute au réel. Le même phénomène se produit dans le cadre de la création littéraire, dans laquelle Giono se laisse aller à considérer

---

[288] *Le Voyage en calèche*, Acte II, scène 5, op. cit., p. 195.
[289] Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon, op. cit.*, p. 22.
[290] *Le Voyage en calèche*, II, 5, op. cit., p. 184.
[291] *Ibid.*, II, 5, p. 195.

notamment son *Bestiaire*, et plus particulièrement la très étrange Bestiasse, dont il explique qu'en « réalité, comme tout l'imaginaire, elle est ce qu'on veut, plus ce qu'on se refuse à vouloir » (VIII, 831). L'imaginaire offre au réel un désordre très intéressant, en ce qu'il permet de mêler des catégories *a priori* opposées, le vouloir et le non-vouloir, l'exact et l'inventé ; ainsi la Bestiasse « n'est jamais ce dont on convient en paroles historiques » (VIII, 831), et échappe à toute classification. Un tel produit de l'imagination matérialise la richesse du désordre, comme le fait aussi le récit, particulièrement celui d'Homère, dont Giono indique dans « Un aveugle », chronique recueillie dans *Les Héraclides* que

> « nous sommes loin d'un "écrivain témoin de son temps". Tout est inventé, tout est vu par un aveugle et tout est juste »[292]

De nouveau, l'aède symbolise ce que le désordre de l'imagination apporte au monde : une paradoxale mais indéniable vérité, qui ne correspond pas au « réel », mais au « juste ». La réalité peut alors être définie comme « le mensonge plus le génie »[293], c'est-à-dire comme le produit d'une vision du monde sur l'ordre dont elle décèle non seulement les composantes habituelles, mais aussi les secrets dissimulés « derrière l'air ».

L'écrivain a dans ce cadre un statut très privilégié : à l'instar de ce que fait Virgile, il lui suffit « de [s']ajouter aux choses pour qu'elles soient à [lui] » (III, 1034). Maître de l'ordre qu'il observe, maître du désordre qu'il crée, il sait que, contrairement aux apparences, « le monde est l'œuvre de l'imagination ». Cette remarque prononcée par Julio[294] permet de mieux comprendre le rôle de l'artiste dans le processus de synthèse qui s'opère entre l'ordre traditionnel et le désordre de l'invention : l'écrivain est un démiurge, responsable de ses textes – comme Ulysse est responsable de *L'Odyssée* – mais aussi de ses conséquences. Il rejoint ici l'autre face de Prométhée : laissant de côté le titan qui par ses ruses défie Zeus, il se place du côté du « prévoyant », qui à partir de glaise construit un monde vivant perfectible. Cet univers imaginaire créé de toutes pièces par l'écrivain est baroque, autrement dit mouvant et instable, mais il n'en est pas

[292] « Un aveugle », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 67.
[293] *Ibid.*, p. 69.
[294] *Le Voyage en calèche*, Acte III, scène 3, *op. cit.*, p. 221.

moins dynamique, fondé sur une confusion entre le vrai et le faux qui permettent de faire vivre utilement le désordre, au point qu'Ulysse apprécie de « s'installer ensuite dans sa création afin d'y respirer un air plus vivifiant », ainsi que le suppose Jean Onimus[295].

Ces conceptions qui mettent à mal les catégories habituelles et bouleversent l'ordre du monde comme celui des écrivains avides d'être surtout des « témoins de [leur] temps »[296] ouvrent de nouvelles perspectives. S'il est en effet non seulement possible, mais aussi souhaitable, d'inventer plutôt que de tenter vainement de se placer là où la vérité existe déjà, l'écrivain peut à loisir suivre son imagination et découvrir qu'il « n'y a que l'embarras du choix dans les moyens de construire autant de mondes que l'on veut »[297]. Ces mondes, que nous choisissons à la suite de Laurent Fourcaut de nommer *contre-mondes*[298], parce qu'ils s'opposent par leur désordre voulu à l'ordre et au désordre de la réalité, mais aussi parce qu'ils s'appuient sur le monde réel pour s'épanouir, se substituent petit à petit à l'ordinaire, et proposent au lecteur des univers dans lesquels le déséquilibre entre ordre et désordre ne doit rien au hasard, mais apparaît comme le résultat du travail de l'écrivain.

3.2.2. Le « grand théâtre » de l'imaginaire : les « fragments d'un paradis »

Petit à petit, en jouant sur les frontières poreuses entre mensonge et vérité, l'écrivain Giono et les personnages artistes qui peuplent son œuvre créent des mondes imaginaires personnels. Ceux-ci constituent des symboles de désordre lorsqu'ils sont confrontés aux réalités contingentes de l'ordre traditionnel, mais ils représentent surtout l'aboutissement des désirs de ceux qui les inventent.

Ce processus de mise en place du « grand théâtre » de l'imaginaire débute souvent –

---

[295] Jean Onimus, « Giono et le mensonge créateur : à propos de *La Naissance de l'Odyssée* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 1, Minard, Caen, 1974, p. 25.
[296] « Un aveugle », *Les Héraclides*, *op. cit.*, p. 67.
[297] *Le Voyage en calèche*, Acte II, scène 5, op. cit., p. 187.
[298] Laurent Fourcaut précise dans son article « *Naissance de l'Odyssée*, naissance de l'écrivain » que « le contre-monde doit être aussi vaste, aussi inépuisable, aussi inextricable que le vrai, pour qu'on puisse, non seulement y circuler *ad libitum*, mais surtout jouir du vertige de s'y perdre » (« *Naissance de l'Odyssée*, Naissance de l'écrivain », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 111).

même s'il s'agit là d'une condition suffisante mais non nécessaire – par la progressive disparition de l'ordre du monde réel. Dans *Naissance de l'Odyssée* par exemple, l'ivresse ressentie par Ulysse au banquet lui permet d'effacer la réalité dans laquelle il est un vieillard peu héroïque : autour de lui « le monde visible se rétrécissait » (I, 84), et le verger comme Pénélope disparaissent peu à peu dans « la brume grise » (I, 85). Alors seulement « délivré, il lui parut qu'il s'épanouissait » (I, 85) : l'immersion dans le désordre du récit qu'il a créé peut se produire et c'est selon les témoins l'Ulysse de l'*Odyssée* qui poursuit Antinoüs et le conduit à sa chute fatale. De même, Melville s'arrange pour qu'Adelina soit « parfaitement perdue » (III, 56) dans les brumes avant de commencer la « balade magique » (III, 55) qui conduira la jeune femme à envisager à travers les paroles de son compagnon une nouvelle relation à l'univers qui l'entoure, dans laquelle « elle [sent] les gouffres du ciel s'approfondir dans sa main » (III, 52) : le désordre de la création et de la vérité se déploie lorsque l'ordre du monde s'efface. Laurent Fourcaut explique dans le cadre de ce qu'il nomme la « grammaire gionienne » qu'il s'agit là d'un phénomène de « désertion », l'écrivain et le personnage poète fuyant « le réel pour s'assouvir à blanc dans le contre-monde du texte »[299], autrement dit du récit inventé. Si « écrire, c'est déserter le monde réel »[300], en effet, il faut toutefois considérer que les œuvres ne se contentent pas de présenter une simple fuite en avant, sans but, comme celle à laquelle se livre Charles-Frédéric Brun au début du *Déserteur*. En réalité, la « désertion » tient plutôt de l'effacement volontaire, et s'apparente à un phénomène de table rase, dans lequel le désordre du récit apparaît plus vif lorsqu'il n'est pas sans cesse contredit par l'ordre du monde : pour qu'Ulysse puisse anéantir Antinoüs, pour qu'Adelina puisse vivre la parole de Melville, il faut d'abord se débarrasser de l'ordre encombrant d'un univers trop cartésien. Ainsi que le constate Alain après sa première incursion hors de Montségur dans *Angélique*,

> « les réalités sont parfois de désagréables personnages, tandis que les illusions, toujours riantes, agitent sans cesse leurs éventails de plumes » (I, 1357)

La réalité, autrement dit l'ordre conventionnel, encombre des personnages qui aspirent à

[299] Laurent Fourcaut, « (Mises en) Abîmes », *Roman 20-50, Jean Giono – Un roi sans divertissement*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 142.
[300] Laurent Fourcaut, « Un texte extraordinaire ? », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 195.

arpenter un univers dégagé des contingences et ouvert aux « illusions […] riantes », c'est-à-dire aux désordres de l'invention littéraire. Le monde de l'imagination se déploie grâce à l'effacement de cette réalité : obéissant à la seule loi de la création littéraire, il se joue des oppositions traditionnelles entre ordre et désordre et établit pour les personnages, les lecteurs et l'écrivain lui-même un « endroit qui échappe aux puissances du monde » (III, 56), selon le souhait formulé par Melville.

Ainsi préparé, le « grand théâtre » de l'imaginaire peut prendre de l'ampleur, et devenir un contre-monde total, entièrement créé par l'artiste-écrivain en lieu et place du monde habituel. Dans cet univers inventé, tous les désordres sont possibles au regard de la réalité considérée comme insuffisante. Alors les personnages se transforment, et accèdent à un statut presque légendaire. Pour Giono par exemple, les très réels protagonistes de l'affaire Dominici deviennent par la mise à distance de l'écriture des personnages de tragédie, Dominici personnifiant un roi barbare et sa femme la reine Hécube (VIII, 728) : ce que l'écrivain « a essayé de chercher dans ces caractères » (VIII, 729), c'est une vérité différente de celle du fait divers qui place les individus en position de victimes ou de coupables. L'écriture a permis de mettre au jour le « grand théâtre » que jouent les personnages et de le donner à voir au lecteur-spectateur. Au sein de la fiction, le processus est le même : dans *Ennemonde*, le narrateur compare les destins de Titus et Camille puis d'Ennemonde et Clefs-des-Cœurs à ceux de Philémon et Baucis (VI, 279) ; et dans *Hortense*, les hommes fabriquent leur propre légende par la mise en place d'éléments scéniques particuliers, comme celui qui consiste à transporter le fils aîné dans une « sacoche en peau de mouton » (V, 802) afin qu'il accompagne son père dès son plus jeune âge : l'incongruité de cette image est pour beaucoup dans l'évolution des personnages au sein du milieu fermé des « craquelins ». Chaque fois que ce mécanisme de transformation du réel en légende se présente, un contre-monde spécifique se construit, qui joue non seulement de l'opposition entre vrai et faux, mais aussi de celle qui sépare la réalité du désir de métamorphose des personnages ou de l'écrivain. En ce sens, la création littéraire désordonne le réel pour le faire coïncider avec l'imaginaire : l'ordre du monde, dans lequel un paysan est accusé d'un meurtre sordide ou dans lequel des individus se livrent à des exactions violentes sur les voyageurs qui traversent leur territoire, laisse la place au désordre du romanesque et des

personnages hors-normes.

L'écrivain responsable de ces transformations dépasse alors le simple désordre de l'action pour accéder au désordre de la création : il n'est plus le roi qui se doit d'accomplir un acte éclatant[301], mais bien un démiurge, dont la force est celle du *poïein*, même s'il le crée avec facilité, comme Melville capable de « raconter en cinq sec et presque à son insu, une petite histoire qui devait être pas mal » (III, 43) « quand un monde naissait en lui » (III, 44). Le contre-monde que le poïète imagine est *factice* au sens neutre du terme : résultat d'un *faire*, il représente pour Giono ce que l'horloge une fois restaurée représente pour Frédéric II dans *Un roi sans divertissement*, c'est-à-dire un accomplissement de l'imaginaire qui transgresse l'ordre quotidien pour atteindre un désordre qui touche au sublime. Le « grand théâtre » dans lequel se déploie le contre-monde comble en effet les attentes de celui qui le crée. Ainsi, dans *Naissance de l'Odyssée*, Ulysse, d'abord effrayé par la force de son mensonge, « immense forêt, épaisse, noire, vivante, enchevêtrée de lianes et du tortillement des longues herbes » (I, 50), finit par jouir pleinement de sa « beauté » (I, 117), tant auprès de Pénélope retrouvée qu'auprès des villageois subjugués par la fin brutale d'Antinoüs. En cela, le conte inventé par le roi d'Ithaque est rapproché par Giono du phénomène de cristallisation évoqué par Stendhal[302], l'imagination d'Ulysse « cristallisant sur chaque brin de vérité une carapace scintillante de mensonges » (I, 53) : l'*Odyssée* diffère fondamentalement des aventures racontées par Télémaque, parce qu'elle est inventée et peut grâce à cette particularité correspondre au désir de romanesque des auditeurs, alors que le périple effectif du fils d'Ulysse ne peut être narré que sur le mode du souvenir et du réel, sans cristallisation, au point que le jeune homme « fatigu[e] tout le monde avec des récits véritables ». L'ordre du monde – un univers hostile dans lequel les voyageurs subissent toutes sortes d'avanies – est ici en définitive effacé par le désordre du conte épique – qui présente le même univers hostile, mais lui ajoute la présence des dieux et des héros, propres à exciter les rêves des auditeurs.

Plus encore, le contre-monde, c'est-à-dire l'ensemble constitué par l'univers et les

[301] *Cf.* le 2.3. du présent travail.
[302] Stendhal, *De l'Amour*, éd. M. Crouzet, GF-Flammarion, 1965, p. 34-35.

récits inventés au sein du texte-cadre de la narration, permet la création d'une nouvelle vérité, qui plaît davantage que l'ordre ennuyeux du réel. Giono explique à plusieurs reprises, et notamment à Jean Carrière que

> « La Provence que je décris est une Provence inventée et c'est mon droit. […] J'ai inventé un pays, je l'ai peuplé de personnages inventés, et j'ai donné à ces personnages inventés des drames inventés, et le pays lui-même est inventé. »[303]

Le poète crée un univers complet, dans lequel ce qui advient est de son seul fait : Ulysse imagine une Méditerranée peuplée de monstres et de dieux, Thérèse de son côté modifie sa propre histoire à sa guise, en fonction peut-être des rectifications proposées par le « Contre », au point que nul de ses interlocuteurs ne distingue plus le vrai du faux, les personnages *dés-ordonnant* le réel pour le soumettre à un ordre qu'ils lui préfèrent, celui du héros en proie à la colère de Poséidon, celui de la jeune femme vulnérable. Pierre Citron, dans sa préface au tome des *Récits et Essais* publiés dans la « Bibliothèque de la Pléiade » en 1989, ajoute que Giono, comme ces personnages, « imagine dans tous les domaines […] de la psychologie imaginaire, de la politique imaginaire, de l'astronomie imaginaire » (p. XXXII).

Pour créer ces mondes imaginaires qui font rêver l'amateur de désordre, Giono utilise – ou fait utiliser par ses personnages – les richesses de l'analogie lexicale, par l'intermédiaire des métaphores ou des comparaisons qui établissent linguistiquement le lien entre le réel et l'inventé, l'ordre subi et l'ordre créé. Jean Carrière, évoquant *Que ma joie demeure*, rappelle par exemple que l'association entre « la fleur de carotte et la constellation d'Orion – sans le secours d'un adverbe de comparaison – confond l'infiniment petit et l'infiniment grand dans un même espace mental »[304]. De cette façon, l'ordre du monde, dans lequel il est difficile de rapprocher la petitesse végétale et les distances cosmiques, se transforme en un ordre nouveau, qui n'a que faire des lois physiques et obéit au désir d'un ordre différent. Petit à petit, « ces métaphores […], toujours issues du même imaginaire, tendent bien à elles toutes à composer un autre monde »[305] : Henri Godard dans *D'un Giono l'autre* insiste sur la convergence des

[303] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens)*, *op. cit.*, p. 77.
[304] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens)*, *op. cit.*, p. 39.
[305] Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, *op. cit.*, p. 198.

éléments créés par le poète démiurge. Si Ulysse ou Thérèse dans la fiction comme Giono dans la réalité sont à ce point appréciés par les récepteurs de leurs contre-mondes, c'est parce que ceux-ci présentent une homogénéité certaine, au point qu'ils peuvent finir par croire eux-mêmes en la réalité de ce qu'ils ont créé. Cette homogénéité permet à la différence entre l'ordre du réel et le désordre de la création de laisser place à l'harmonie d'un univers entièrement maîtrisé par celui qui en porte le récit : le « grand théâtre » de l'imaginaire se présente comme un ensemble sans faille, rassurant pour celui qui le construit comme pour celui qui l'écoute ou le lit : le désordre arbitraire du réel laisse la place à un ordre qui n'est pas ennuyeux puisqu'il répond aux aspirations de celui qui le met en place pour en jouir pleinement. Les « grands théâtres » du contre-monde sont des spectacles qui abolissent l'opposition traditionnelle entre ordre et désordre, parce qu'ils sont le fruit de l'activité artistique d'un seul individu, parce qu'ils sont le produit d'un imaginaire de construction et non de destruction.

Dans la fiction comme dans l'écriture, l'invention prend alors avantageusement la place de la réalité à laquelle elle se mêle, en ce qu'elle permet au poète démiurge d'éviter toutes les hésitations quant à l'environnement dont il s'entoure, permettant « qu'existe ce qu'il a envie de voir exister »[306]. C'est pourquoi lorsque Donna Fulvia dans *Le Voyage en calèche* demande à Julio comment il sait « que le sourcil des femmes brunes sent l'anis », celui-ci répond très simplement « Pour l'avoir inventé, Madame »[307] : il n'est guère besoin de chercher à tout prix le désordre quand il suffit d'imaginer un ordre de l'invention se substituant à l'ordre arbitraire de la réalité et permettant au créateur de *gouverner* son univers personnel. Plus encore, les personnages veulent au moins inconsciemment accorder du crédit aux contre-mondes imaginés par l'un des leurs, puisque l'artiste, écrivain ou menteur, « invente un univers dans lequel le mythe est réalité, [où] la réalité réenchantée redevient l'Éden des origines », comme l'explique Jacques Chabot[308]. Dans « L'Esclave », par exemple, Duvauchelle aimerait croire en l'existence de celle que Giono a nommée dans un projet précédent la « daimone au side-car » : l'univers et l'identité imaginaires de celle-ci lui donnent

[306] Pierre Citron, Préface aux *Récits et Essais*, *op. cit.*, p. XXXII.
[307] *Le Voyage en calèche*, Acte I (première partie), scène 1, *op. cit.*, p. 23.
[308] Jacques Chabot, Préface à l'ouvrage de 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. 10.

l'impression qu'il a « peut être approché de très près le bonheur » (I, 803), bonheur que sa lettre réelle au très réel M. da Favola détruit par la volonté manifeste de retourner à l'ordre après le désordre grisant de l'aventure vécue auprès de Ginette. De même, Jules dans « Une Aventure ou la foudre et le sommet » a beau jeu de se présenter comme un « homme moderne, de pensée concrète » (V, 783) : il ne se pose guère de questions face à la romanesque jeune femme qui lui demande de l'aide, et l'histoire imaginaire sur laquelle repose ce vol d'une voiture « de deux millions et demi ! Il ajouta : de francs français ! » (V, 793) le conduit à une forme de bonheur, comme elle procure à l'aventurière un « plaisir » peut-être égal au sien (V, 795). Selon Laurent Fourcaut, cette sensation tient aux caractéristiques intrinsèques du contre-monde : celui-ci

> « a le triple avantage d'être artificiel (on n'y risque rien *dans l'immédiat*), de pouvoir être développé indéfiniment (la Force peut s'y dépenser sans limites […] et enfin de constituer pour son créateur un objet de contemplation, un spectacle […] »[309]

Le contre-monde permet d'une part d'échapper au quotidien étriqué puisqu'il peut se développer « indéfiniment », d'autre part de fuir les dangers de l'ordre tout en constituant un « spectacle » de choix pour les amateurs de désordre. C'est pourquoi la « daimone » et la femme rencontrée par Jules profitent autant de leur invention que les hommes qu'elles promènent au gré de leur parole. À ce titre, Ulysse finit par tirer avantage lui aussi de son *Odyssée* inventée, comme ses auditeurs qui avaient vu dès l'élaboration du récit mensonger leur « nuit intérieure […] illuminée par un grand genêt d'or, les paroles d'Ulysse » (I, 34). La création du désordre imaginaire permet à celui qui s'ennuyait de son ordre quotidien d'accéder, même de façon éphémère, à une certaine plénitude.

Les contre-mondes, univers et récits inventés par Giono ou l'un de ses personnages fictifs, constituent donc des « grands théâtres » très intéressants pour tous ceux qui luttent entre l'ordre du quotidien ennuyeux et le désordre dangereux de l'action scandaleuse. À ce titre, ils peuvent être considérés comme de véritables « fragments d'un paradis » ; c'est d'ailleurs dans une certaine mesure ce que Savournin Baléchat,

[309] Laurent Fourcaut, *« Naissance de l'Odyssée*, naissance de l'écrivain », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 106.

« quartier-maître de manœuvre, natif de La Cadière, dans le Var, sorti premier du lycée de Toulon » se permet de l'expliquer aux autres membres de l'équipage de « L'Indien ». Pour lui, l'odeur de la raie provoque un « sentiment antiarcadien » (III, 888), propos qui le conduit à rappeler que « ce qu'il appelait, lui, l'Arcadie et le Paradis » est en réalité un « entassement d'images » que chacun garde en « un coin secret », sous la forme de « tout ce qui était joies, bonheurs, et aspirations vers ce que la vie devait donner à chacun » (III, 888). Autrement dit, pour ce personnage que les autres font vite taire – « on lui dit assez brutalement qu'on avait compris » (III, 889) – le *paradis* correspond à un riche imaginaire qui n'a que faire du réel et de son ordre habituel.

L'invention des contre-mondes y conduit dans une certaine mesure, par l'entremise d'une mythification du réel, qui introduit le désordre romanesque au sein du quotidien ordonné. Ainsi, dans *Le Chant du monde*, le besson et Gina s'inventent leur histoire pour la réaliser, comme Arsule a construit patiemment – avec les draps ou le pain entre autres – l'image de la civilisation qu'elle compte bâtir avec Panturle dans *Regain*. Ces projections ne se concrétisent toutefois pas de façon systématique : Mme V. dans *Un roi sans divertissement* dresse le décor intérieur et extérieur de sa nouvelle vie, mais « les grilles bombées ne protègent pas de tout » (III, 559) et elle demeure une « biche poursuivie » (III, 560) en dépit de l'entassement des objets dans sa maison, objets hérités de M. V. et qui étaient destinés à assouvir le besoin de désordre romanesque des individus soumis au tragique de l'ennui. Il n'en reste pas moins que cet « entassement d'images » constitue son « *Arcadie* mystérieuse » (III, 889) tant que nul n'entre dans son espace ainsi protégé. Sur le plan de la correspondance entre texte et métatexte enfin, les récits fournis par Mémé dans *Noé* proposent « l'histoire complète, claire et conforme à tout le romanesque qu'en attendant [le narrateur s'était] inventé » (III, 727) au sujet des « *propriétés*, des *domaines*, des *parcs* clos de murs » (III, 728) qui rendent Marseille mystérieuse : le contre-monde imaginé par le narrateur se confond avec la réalité du récit, qui peut-être approche de la vérité des lieux. La mythification d'une réalité qui n'intéresse guère provoque elle aussi un « entassement d'images » intéressant en ce qu'il désordonne un ordre triste – ce passage du texte fait d'ailleurs suite immédiatement à la déception que ressent le narrateur face à Adelina White qui néglige sa « *teneur en illusion* » (III, 727) pour rechercher un appartement par l'intermédiaire

des agents immobiliers.

La plupart du temps toutefois, au lieu de les séparer, les univers et réalités inventés offrent l'avantage de fondre en une unité signifiante le monde rassurant de l'ordre connu avec l'exaltation du désordre de l'expérience. Le métier à tisser de *Que ma joie demeure* constitue dans l'œuvre de Giono l'un des exemples les plus frappants de cette volonté de synthèse entre l'imaginaire et le réel, entre la prise en compte de l'ordre et du désordre arbitraires issus du quotidien et la recherche de « tout ce qui pouvait transformer pour chacun la vie en une sorte de paradis terrestre » comme l'explique Savournin Baléchat (III, 888). En effet, le métier à tisser rassemble les connaissances et les compétences de tous les habitants du plateau Grémone, et permet à chacun d'exprimer non seulement son art, mais aussi ses rêves ou ses souvenirs, reliant ainsi, comme le souligne Jacques Le Gall dans son article « Jean Giono et le métier à tisser de *Que ma joie demeure* » « le monde et le "contre-monde" »[310],

> « À la fois […] pour faire pièce au monde réel (le réenchanter) et pour lui opposer un monde fictif qui soit moins triste que le plateau Grémone (qui soit habitable) […] »[311]

Par la construction collective du métier à tisser, les personnages du roman tentent de contrer la lèpre qui les ronge : ils fixent dans le bois et dans le geste le désordre auquel le monde extérieur les confronte ainsi que leur volonté d'insérer leur ordre personnel dans cet univers réel – les biches y sont voisines des narcisses (II, 707). Grâce à ce type d'activité, qui « permet d'éprouver sans mourir le vertige de la perte »[312], les personnages de la fiction matérialisent le désir de l'écrivain, le souhait de bâtir et de raconter un monde conforme à l'équilibre du déséquilibre que chacun veut substituer au quotidien considéré comme arbitraire.

De cette façon, les contre-mondes répondent à l'ambition de trouver une forme de « joie » pérenne, pour soi évidemment – l'artiste, à l'instar d'Ulysse, profite du brouillage qu'il crée entre (dés)ordre réel et (dés)ordre du mensonge –, mais aussi pour autrui : Jean Carrière, évoquant l'invention comme un « élément naturel » de l'art

---

[310] Jacques Le Gall, « Jean Giono et le métier à tisser de *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 138.
[311] *Ibid.*, p. 165.
[312] Laurent Fourcaut, « *Naissance de l'Odyssée*, naissance de l'écrivain », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 119.

gionien insiste sur le fait que le conteur « embrouille son public, […] le berce, le charme, le ravit »[313], autrement dit l'emporte avec lui sur les chemins de l'imaginaire arcadien. La fusion entre réel et fiction semble alors rendre possible une métamorphose du monde, comme s'il était possible de « guérir » celui-ci par l'acte d'« écrire » ou de raconter – question à laquelle tente de répondre le huitième volume de la *Revue des Lettres Modernes* consacré à « *Que ma joie demeure*, écrire-guérir ? ». Tout se passe en effet comme si l'exposition publique du contre-monde inventé par un individu (réel ou fictif) pouvait instaurer un nouvel ordre dans le quotidien soumis à l'ennui ou au désordre incompréhensible. Dans certaines œuvres, ce nouvel ordre est envisagé comme une explication salutaire du réel – c'est le cas du conte d'Ixia dans *Angélique* ou du discours tenu par Melville au sujet de la feuille dans *Pour saluer Melville* ; dans d'autres textes, le conteur apparaît davantage encore comme un thaumaturge, capable de montrer à son public que

> « L'extraordinaire, le poisson dans l'aubépine, ça existe : l'espérance. Car tout compte fait, si on se fie à ce qu'on voit, à ce qu'on entend, on n'a pas beaucoup de raison d'espérer. »

Le discours que tient le père de Jean le Bleu à son fils (II, 127) est fondé sur le lien établi entre l'imaginaire et l'espérance. Or, avec « l'espérance, on arrive à tout » (II, 127). Grâce à la création de contre-mondes significatifs, grâce à la foi que le public a en ces contre-mondes et en ceux qui les créent, l'ordre du quotidien peut être bouleversé et proposer à chacun un « entassement d'images » propice au développement d'une Arcadie personnelle.

En effet, le phénomène des contre-mondes permet à chacun, créateur et auditeur (ou lecteur), de trouver dans l'expansion du conte le désordre spectaculaire auquel il aspire : sans risque, puisqu'il s'agit d'une projection dans l'imaginaire, le contre-monde fait ainsi dans *Naissance de l'Odyssée* le bonheur des habitants de Mégalopolis, puis de Pénélope. Ces personnages y découvrent des héros et des aventures épiques qui enchantent leurs désirs de fuite hors du réel ordonné ou leur volonté d'échapper au destin commun des hommes. Giono matérialise cette expansion positive par le recours à une métaphore récurrente dans son œuvre : celle de l'épanouissement de la végétation,

[313] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens)*, *op. cit.*, p. 14.

et plus précisément du fleurissement. Dans *Que ma joie demeure*, Jourdan présente son champ de narcisses à Mme Hélène, qui profite de cette possibilité d'échapper à l'utilitaire champ de céréales : « Vous ne pouvez pas savoir, dit[-elle], la joie que vous me faites », et elle ferme « les yeux pour mieux » voir l'odeur « dans elle-même » (II, 476). La fleur symbolise le désordre provoqué par l'intrusion de l'imaginaire au sein du réel : au lieu de se contenter de planter pour consommer ou vendre, les habitants du plateau commencent de planter pour rêver, donc pour se guérir de la lèpre qui les touche. De façon plus explicite encore, dans *Naissance de l'Odyssée*, c'est la voix d'Ulysse elle-même que Giono compare aux fleurs, en répétant la métaphore du « genêt d'or » (I, 34 *sq.*). À l'image de cette plante, la parole du conteur s'étend sur le monde, répandant sa lumière et son parfum d'auditeur en auditeur, jusqu'au chant de l'aède de Mégalopolis qui roule « dans la plaine comme une pelote de fleurs » (I, 50). C'est alors que la véritable métamorphose peut s'opérer : Ulysse lui-même – et, par extension dans l'œuvre de Giono, toutes les figures du conteur ou de l'écrivain – devient « un amandier fleuri au milieu des labours, [qui] couvrait la terre noire de pétales légers et odorants » (I, 110). Pour Giono en effet, le contre-monde que construit le récit présente un univers dont l'ordre diffère de l'ordre réel : cet ordre vrai est le signe de la maîtrise absolue du désordre que le conteur gouverne parce qu'il l'invente. L'« entassement d'images » que le démiurge fait fleurir devient la vérité d'un déséquilibre volontaire, parfaitement *gouverné*, qui se substitue à la dichotomie arbitraire entre l'ordre et le désordre naturels ou humains : l'Arcadie semble à portée de conte.

3.2.3. L'insuffisance du contre-monde : les limites de la démiurgie

Les conteurs gioniens et leurs auditeurs ou lecteurs aspirent à vivre dans un contre-monde qui leur offre l'apparence de l'Arcadie : les univers imaginaires sont des jardins d'Armide, clos sur eux-mêmes et enchanteurs par le désordre que l'art y façonne. Dans *Naissance de l'Odyssée*, sous le souffle d'Apollon qui inspire le guitariste, « Ulysse la voyait cette mer ! », « Contolavos la voyait, cette mer ! » et Les bergers la voyaient » (I, 48). Même « Ceux qui ne recelaient en eux aucune image de mer » se la représentent, « car Apollon suscite aisément des mondes inconnus » (I, 48) : l'univers maritime de l'*Odyssée* s'épanouit dans l'imagination des spectateurs comme un contre-monde total.

Dans *Le Serpent d'étoiles* aussi, les bergers qui interprètent le mystère sur le plateau de Mallefougasse sont conscients de leur pouvoir, intensifié par la musique des harpes, des timpons et des gargoulettes : « Nous allons vous en faire voir du pays ! » (VII, 115) ; et certains de ces acteurs momentanés dépassent la *mimèsis* : pour eux, le contre-monde qu'ils donnent à voir se poursuit bien au-delà du soir de la re-présentation du drame. Ceux-là

> « ne quitteront jamais ce rang d'élément ; ils resteront toute leur vie : la Mer, le Fleuve, le Bois. On dira […] "Le Fleuve descendra demain", parce qu'un soir ils ont été si bien […] ce fleuve qu'on ne peut plus désormais les appeler du nom de leur père, mais seulement du nom de ce qu'ils sont. » (VII, 115)

La force de la création artistique modifie le rapport des hommes au réel : les patronymes disparaissent et les allégories subsistent, dans un univers où l'inventé rejoint le quotidien : le désordre envahit l'ordre par l'intermédiaire de l'art. Pourtant cet avantage s'avère aussi la cause de l'insuffisance d'une invention qui a par ailleurs tendance à expulser le réel. En effet, les contre-mondes sont par nature chimériques, comme la Bestiasse ou le Grain de tabac du *Bestiaire*. Issus de l'imaginaire mais aussi du mensonge – même si celui-ci a acquis dans l'œuvre de Giono une indéniable importance –, ils restent par essence fictionnels. Les désordres qu'ils font miroiter, comme l'ordre qu'ils peuvent peindre, ne sont qu'un « grand théâtre », une illusion qui ne peut à elle seule guérir les hommes de l'ennui.

D'abord, l'invention n'obéit pas toujours à l'artiste. Son jaillissement inattendu en fait l'un de ses attraits, mais constitue aussi un inconvénient pour le conteur : celui qui voulait parfaitement maîtriser son désordre personnel est à la merci d'une inspiration parfois défectueuse… Melville, qui « en cinq sec », invente un conte « pas mal » (III, 43), se trouve ainsi bien ennuyé un peu plus tard, lorsqu'il aurait bien besoin d'une semblable création : il se rend compte qu'il lui est « impossible de raconter comme il faisait quand un monde naissait en lui » (III, 44). Le contre-monde, univers imaginé qui se substitue victorieusement au réel, ne dépend pas du romancier, fût-il démiurgique. Et Ulysse, déjà, figurait l'écrivain en proie aux caprices de l'inspiration : l'*Odyssée* donne à voir des « fragments d'un paradis » à tous ceux qui ont le plaisir de l'entendre, mais elle effraie dans un premier temps son auteur, parce que le conte lui a échappé. Le contre-monde acquiert en fait très rapidement dans les textes de Giono une autonomie

vis-à-vis de son créateur. Le démiurge alors doit se contenter de voir son œuvre de loin, d'assister à son éventuel triomphe comme un simple spectateur, à peine privilégié lorsqu'il est le héros du récit qu'il a composé : le « grand théâtre » est un spectacle aussi pour le dramaturge. En ce sens, les univers imaginaires ne sont plus le signe d'un savant assemblage d'ordre et de désordre : l'attitude attentiste d'Ulysse devant son bassin à la fin de *Naissance de l'Odyssée*, mais aussi l'échec de Bobi et du métier à tisser dans *Que ma joie demeure*, en particulier, marquent l'impuissance de l'artiste et les limites du contre-monde. Le paradis entrevu est fragmentaire, parce que l'ordre et le désordre qu'il propose ne peuvent être entièrement contrôlés : la raie et le calmar, spectacles inattendus, et même l'ascension sur le volcan, ascèse volontaire, symboles des univers imaginés par l'écrivain, ne peuvent empêcher le retour de la pluie et de la mer étale sur lesquelles se terminent les *Fragments d'un paradis*. L'ordre et le désordre du monde restent arbitraires, tandis que l'ordre et le désordre du contre-monde ne peuvent être *décrétés* qu'en partie.

Par ailleurs, les contre-mondes jouent sur le spectaculaire, au point qu'ils ne peuvent échapper à cette dimension : le faux-semblant sur lequel ils sont bâtis ne leur permet pas de modifier le réel par la vérité qu'ils mettent en place. La déception guette alors les personnages (ou les artistes) qui se contentent de vivre dans l'imaginaire, au lieu de se confronter *aussi* au monde réel. Dans *Mort d'un personnage*, Giono s'attarde ainsi un instant sur le cas des « jeunes filles d'orgeat », dont il évoque les

> « nuits pendant lesquelles, au lieu de dormir, elles avaient rêvé à l'exceptionnel (et le rossignol chantait dans la nuit chaude, et les vastes ormeaux balançaient des palmes, et les chemins du ciel et de la terre étaient ouverts pour les cavalcades des Saint Georges) » (IV, 204-205)

La « naïve croyance aux vieilles lunes » et l'« appétit pour l'impossible » (IV, 205) de ces jeunes filles provoquent les souvenirs de Pauline ; mais ces « désirs plus rouges que le sang » (IV, 205) montrent surtout les pièges des mondes imaginaires, dans lesquels toutes les « cavalcades », c'est-à-dire tous les désordres sont enfin possibles, à condition de ne pas les confronter au réveil de l'ordre réel, celui dans lequel Pauline de Théus a vieilli, celui dans lequel les contre-mondes doivent se réfugier « au plus épais des fronts » (IV, 205). Les contre-mondes sont spectaculaires et ravissent par cette propriété tous ceux qui rêvent d'y croire ; mais le spectacle qu'ils proposent est essentiellement

factice, au sens péjoratif du terme. L'artifice fait briller le monde inventé, l'apparentant ainsi au paon du mouvement baroque. Mais l'ostentation dissimule le vide et ne saurait cacher les contraintes qui subsistent malgré les rêves. Hors de la fiction, Giono s'amusait à « acheter » des lieux qui lui plaisaient particulièrement. Toutefois, dans « La Pierre », il reconnaît que

> « Non, on ne peut pas acheter la piazza del Popolo : cela ne fait pas sérieux […]. Il arrive toujours un moment où l'on doit se restreindre. […] Heureusement, sans quoi on ne possèderait plus rien. » (VIII, 769)

Si l'écrivain se permet d'« acheter » une petite église peu connue, il se refuse à la grandiloquence : « acheter la piazza del Popolo » est ridicule, parce qu'il s'agirait là d'une incursion dans un contre-monde ouvertement impossible. À propos de *Naissance de l'Odyssée*, W. D. Redfern ajoute que

> « The imagination acts as a narcotic, a means of lifting us beyond the visible world. It depends on its […] relevance whether the news we bring back from beyond is disbelieved or not by others »[314].

L'invention qui désordonne trop le réel s'anéantit elle-même : celui qui s'adonnerait au contre-monde sans restriction « ne possèderait plus rien », et ne serait d'ailleurs pas suivi par ses auditeurs-lecteurs, puisqu'il serait obligé d'admettre l'artifice de son procédé d'imagination, pour lui comme pour les autres.

L'imaginaire qui prend la place du réel, même pour créer une vérité plaisante en termes de distribution entre l'ordre et le désordre, contient donc en lui-même ses propres limites, auxquelles Angélique demande à Alain de Montségur de prendre garde, au moment où Giono commence à peine à écrire : « il n'est pas bon de voir la vie d'une lunette sans jamais se mêler à la ronde » explique le troubadour à son mélancolique interlocuteur (I, 1337) avant de lui conseiller de le suivre hors du château. Le contre-monde ne se contente en effet pas de faire miroiter des fragments de paradis à ceux qui l'inventent ou à ceux qui en sont les spectateurs : son artifice l'empêche d'atteindre une pleine efficacité face au réel qui continue d'exister et d'envahir les rêves.

Pour Giono, ce constat est particulièrement amer à l'approche de la Seconde Guerre

---

[314] « L'imagination agit comme un somnifère, un moyen qui nous transporte hors du monde visible. En fonction de sa pertinence, les nouvelles que nous en rapportons sont mises ou non en doute par d'autres », W. D. Redfern, *The Private World of Jean Giono*, Oxford, Basil Blackwell, 1967, p. 12 (nous traduisons).

mondiale. Lui qui cherche « la joie que [lui] donne le monde », joie qu'il veut « faire partager » doit admettre son échec dans son *Journal*, le 25 avril [1935] :

> « Je me trompe. Je ne peux que donner des indications et je crois qu'elles ne servent pas à grand-chose aux autres » (VIII, 3)

Le contre-monde qui, selon Laurent Fourcaut, permet de « déserter » l'ordre quotidien pour se réfugier dans un désordre réjouissant, n'est en définitive ni pérenne, ni transmissible au-delà d'une communication superficielle. Plus encore, il accroît la solitude de celui qui s'y adonne, parce qu'il s'établit sur des bases fausses. Lorsque le 20 novembre [1935] Giono s'interroge de nouveau dans son *Journal* sur son engagement idéologique, il constate d'abord la nécessité de recourir à la création : il reconnaît ainsi que « Là où la pureté n'est pas [il est] obligé de l'inventer pour vivre » (VIII, 77). Mais cette « pureté » qu'il recherche est le résultat d'une invention « à toute force […] dans un lieu, une société et un corps où elle ne pouvait pas être » (VIII, 77). À cause de cette ténacité malvenue, l'écrivain considère que ses « gestes à partir de ce moment ont été faux » (VIII, 77). Autrement dit, la recherche « à toute force » d'un contre-monde qui correspond aux désirs personnels, l'invention d'univers dont l'ordre et le désordre intrinsèques ne doivent rien au hasard ou à la réalité, conduisent à l'échec : le monde réel ne saurait se plier aux exigences des Arcadies et des jardins d'Armide, même lorsqu'ils sont proposés par un écrivain.

Les mondes imaginaires ne se déploient donc pas aussi facilement ni aussi efficacement qu'ils le devraient. Au contraire, ils renforcent la solitude du créateur, qui petit à petit s'enferme dans le vertige qu'il a provoqué ; dans *Angelo*, le vicaire résume cette position faite de sublime et d'incompréhension, lorsqu'il explique au jeune héros que Dieu

> « a permis […] aux hommes de votre qualité, l'accès de l'amour, le désert, la solitude infinie où, sous l'enflammement éperdu du ciel, vous pouvez dresser vos mirages et vivre dans votre création personnelle. » (IV, 115)

Angelo ne devient jamais artiste ou écrivain. Mais il en a la trempe d'après le vicaire, qui pointe bien les caractères à la fois bénéfique et maléfique de cette position : le créateur de contre-mondes est soumis à une « solitude infinie », condition nécessaire à la mise au jour des « mirages » et de la « création personnelle ». Pour ordonner l'univers selon ses désirs, l'écrivain doit se soumettre à une solitude qui renforce

l'artifice de son œuvre : plus il cherche à raconter ou à présenter un univers dans lequel il gouverne tout, plus il s'éloigne finalement des spectateurs et des lecteurs dont il souhaite l'adhésion ou dont il imagine la guérison. Giono adopte ainsi une attitude assez traditionnelle, qui considère que les artistes, en général, ne peuvent maîtriser leur œuvre que lorsqu'ils s'extraient du monde réel de façon totale. Prêtant la voix à Melville parlant à Adelina, il se montre à ce sujet très explicite :

> « Être poète, voyez-vous, Adelina, c'est précéder le destin des hommes. Il ne suit pas ; il n'est pas contre : il précède. […] Il y a dans cette nécessité de suffisantes raisons de malheur. » (III, 71)

Comme Archias et les fous, l'écrivain selon Giono a accès à un « au-delà de l'air » qui lui permet certes de diriger l'ordre et le désordre de sa création, de s'extirper de l'ennui quotidien ; mais c'est au prix d'une connaissance inutilisable. Toussaint ou Bobi en font l'expérience, comme l'Artiste ou Tringlot : ces personnages ne sont pas à proprement parler les « poètes de la famille », mais ils symbolisent le « malheur » qu'il y a à vivre dans un contre-monde fait de faux-semblants, qui se heurte tôt ou tard à la réalité d'une historicité que le reste des romans qui leur sont consacrés rappellent régulièrement. Au lieu de mener à l'Arcadie, le contre-monde plonge le démiurge dans le malheur d'une prise de conscience terrible de la condition humaine indépassable.

Les univers imaginaires, mirages ostentatoires et attirants, n'exaucent donc pas vraiment les souhaits de ceux qui cherchent leur bonheur dans un désordre inventé, d'autant qu'ils excèdent parfois ces désirs, provoquant ainsi davantage d'inquiétude que de « joie ». Il faut dire que selon Giono l'homme se réfugie souvent dans la mesure quotidienne, en dépit de toutes ses aspirations aux désordres réjouissants. Dans « Le Cœur-Cerf », il rappelle ainsi qu'on « s'est habitué à cette vie qui n'est qu'un petit palpitement incessant de babines » (VIII, 515) et surtout qu'on « est toujours lâche devant la liberté quand il s'agit de soi-même » (VIII, 516). Avec le contre-monde, l'homme est libre d'imaginer ce qu'il veut, et cette liberté même devient angoissante, comme Ulysse l'expérimente à ses dépens : à quoi servent les combats avec les dieux lorsqu'on doit affronter le musculeux Antinoüs ? De même, les « achats » que l'écrivain effectue ici ou là se déploient parfois dans un désordre inattendu : le narrateur de « La Pierre » s'offre ainsi l'église de Viterbe, mais constate que

> « la pièce qui donne sur ce petit cloître est vraiment de dimensions un peu exagérées. […] Les grands sentiments n'y sont pas gênés, bien sûr ; ils sont même un peu provoqués, mais j'ai assez l'expérience de la vie pour savoir qu'en règle générale, on utilise surtout les sentiments moyens. » (VIII, 767)

Quelle que soit son aspiration au désordre, au vertige, au déséquilibre, l'être humain cherche aussi à se rassurer, par la « voûte » d'*Un roi sans divertissement* ou par les « sentiments moyens » que les contre-mondes spectaculaires ne doivent pas empêcher. La « règle générale » s'applique aussi aux créateurs d'univers : le désordre est certes tentant, mais un socle d'ordre doit demeurer, sans quoi les individus, fictifs ou réels, s'approcheraient trop du destin de la vieille Pauline ou de l'Absente : à force de créer le désordre *ex nihilo*, le néant absorbe le créateur, au point que Giono imagine écrire *L'Invention du zéro* après *L'Iris de Suse*. L'ordre et le désordre sont trop déséquilibrés dans les mondes imaginaires pour être parfaitement efficaces au long terme.

Le déséquilibre involontaire induit par le jeu des contre-mondes provoque aussi une absence de repères involontaire, qui nuit à la réussite des univers inventés : à force de brouiller les frontières entre l'ordre et le désordre, à force d'instaurer le vertige au sein des certitudes, la « brume » dans laquelle Ulysse ou Melville s'enfoncent ressemble aux marécages dans lesquels s'embourbe Antinoüs, à la fin de *Naissance de l'Odyssée*. Le créateur finit par ne plus savoir s'il est en train de chercher à instiller du désordre dans le monde ou si au contraire il vise avant tout à bâtir un ordre nouveau : dans *Que ma joie demeure*, par exemple, Bobi veut certes guérir les habitants du plateau Grémone. Mais ses tentatives sont vouées à l'échec, parce qu'il offre des pistes illisibles : à quoi servent les narcisses ou les biches, ou même le métier à tisser ? Mettre en place un ordre nouveau, détruire l'ordre ancien, révéler la nécessité du désordre salutaire ? Tout cela à la fois, sans doute ; mais Bobi lui-même n'est pas capable de prendre du recul, et enchaîne les activités comme s'il fuyait : les résultats obtenus lui importent finalement moins que les essais et les contre-mondes qu'il fait entrevoir aux autres personnages. Le narrateur de *Noé*, à son tour, *amasse* d'abord les olives comme autant d'histoires différentes, comme autant de mondes à imaginer et à écrire. Ce n'est pas avant la fin de son texte qu'il focalise son attention sur le projet de *Noces*. Auparavant, il oscille entre souvenirs et inventions, hypothèses narratives et surgissements d'histoires, dans un

tourbillon qui l'empêche de bâtir un véritable projet : les contre-mondes s'entrechoquent dans un texte à tiroirs, où les digressions nuisent d'abord à l'ensemble avant de le servir. Ne plus savoir si l'on poursuit l'ordre ou le désordre expose à un éclatement de l'écriture et à une aporie – au moins momentanée – des projets littéraires, parce que les mythes que les univers inventés donnent à imaginer tournent à vide dans la parole qui leur a donné naissance.

Comme dans *Fragments d'un paradis*, qui pourrait métaphoriser ce phénomène, l'ouverture vers trop de nouveautés, raie, poissons multicolores, calmar et oiseaux dansant « dans le fouettement furieux de l'aile des anges » comme le souhaite Melville (III, 17), est à l'origine d'un vertige aliénant qui provoque par son excès même la mélancolie du chapitre « Pluie ». Dans *Mort d'un personnage*, ce mécanisme apparaît lorsque Pauline parle « de prairies, de soleil, de couleurs » :

> « elle se jetait si violemment de tout son cœur à l'opposé de ces réalités qu'on était fondé à imaginer que, pour elle, c'était la qualité terrestre qui était un monstre. » (IV, 194-195).

La recherche forcenée d'un nouvel ordre ou d'un désordre absolus par l'intermédiaire des contre-mondes conduit à ne plus comprendre le monde réel, qui devient paradoxalement le monstre face à la construction que l'imaginaire propose. Le narrateur de *Virgile* est lui aussi sujet à cette dérive, lui qui explique qu'il a « trop besoin des rêves pour essayer de les contredire par la raison ; au contraire [il] exagérai[t] déjà tout ce [qu'il] voyai[t] » (III, 1059). Même s'il s'efforce « contre la vérité et le réel, d'être maître du sens des choses » (III, 1059), le poète doit se rendre à l'évidence : les contre-mondes même les plus réussis ne suffisent pas à établir une Arcadie concrète.

Les mondes imaginaires sont en effet moins tangibles et, partant, moins efficaces que la réalité pour contrer l'ennui. Ils symbolisent une fuite, une « désertion » dans un « au-delà de l'air » qui « se superpose » à la réalité comme l'explique le narrateur de *Noé* fasciné par l'intrusion de ses personnages inventés dans l'espace réel de son bureau, ou par la montée d'Adelina White dans le tramway à Marseille. Les contre-mondes agissent comme des masques, comme des écrans opaques, au travers desquels on croit encore voir la réalité, au moment où l'on en est déjà bien éloigné. Dans *Un de Baumugnes*, les rêveries d'Albin qui s'imagine chevalier délivrant sa belle ne désordonnent que l'espace de son imaginaire, et ne réordonnent la réalité selon ses

vœux que lorsqu'Amédée décide de l'aider en se faisant engager par les parents d'Angèle. De même, la femme du boulanger, dans *Jean le Bleu* comme dans la pièce de théâtre qui porte son nom, s'enfuit dans les marécages de son contre-monde personnel avant de revenir auprès de son mari comme on s'éveille d'un rêve. Le problème ici n'est pas la qualité du contre monde, mais bien le rapport que celui-ci entretient avec la réalité dont le créateur pense pouvoir modifier les caractéristiques afin de guérir de sa lèpre d'ennui. Lorsque le père initie son fils à la vie d'homme dans *Jean le Bleu*, il prend le temps de lui montrer les dérives auxquelles la création peut conduire :

> « tout ce temps que tu passes à côté de ton invention, c'est agréable. […] Et je ne sais pas si, au bout du compte, il ne vaut pas mieux, s'il ne vaut pas mieux inventer dieu, fermer les yeux et les oreilles, dire mille et mille fois : "C'est vrai, c'est vrai, il existe". Et puis y croire. Je ne sais pas » (II, 182-183)

Vivre dans le contre-monde correspond à une tentation terrible : la dérive y est à la fois agréable et simple, au point que l'on peut se contenter d'y « fermer les yeux et les oreilles » et de prétendre que la réalité quotidienne s'est véritablement effacée devant ce « dieu » inventé qui réordonne le monde selon les désirs de son créateur, permettant un instant d'oublier le fait que « le terrible, c'est de souffrir seul » (II, 183) : dans le contre-monde, l'ordre laisse la place à un désordre trop chimérique pour être viable.

Ainsi l'écrivain se rend compte peu à peu que, quels que soient ses efforts d'invention, quels que soient les mensonges ou les jeux narratifs mis en œuvre par ses personnages, le contre-monde ne guérit en rien la lèpre ordinaire parce qu'il ne fusionne jamais avec l'ordre quotidien. L'invention est en effet *déphasée* par rapport au réel : ce qu'elle propose, sous la forme d'un désordre agréablement démesuré – être le protégé d'Athéna, poursuivre des baleines blanches… – n'est « que l'ensemble des mesures d'un système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de notre propre mesure », comme le rappelle le narrateur de *Noé* (III, 620). Le désordre de l'imaginaire n'a donc pas d'impact sur la réalité qu'il est censé plier à sa nouveauté. Et c'est aussi pour cela que Giono explique à Jean et Taos Amrouche qu'il « n'y a pas de relation d'amitié entre la réalité et la création ». Il ajoute certes que c'est « la réalité [qui le] gêne constamment »[315]. Mais en fait, le monde réel ne le dérange que dans la mesure

[315] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 183.

où il est impossible de le modifier par une intrusion du contre-monde : le désordre ne peut pas contraindre l'ordre à se désordonner. Les imaginations ont beau être foisonnantes, en fin de compte chez Giono le réel l'emporte toujours, même sur le plus « fleuri » (I, 34) des mensonges, comme il l'emportait pour les personnages qui se lançaient dans le désordre de l'action et se heurtaient à un ordre avide de boucs émissaires[316].

Loin de fusionner avec le réel pour *dé-ranger* l'ordre du cosmos ou l'ordre des hommes modernes, les contre-mondes finissent par figer encore davantage la réalité : la vérité que Melville montre à Adelina n'empêche pas la déception de la fin du texte, la mort de la jeune femme qui se produit peut-être avant la publication de *Moby Dick* (III, 75), livre terminé « en retard » (III, 76) et perdant par ce défaut toute utilité réelle pour Melville comme pour Adelina White. Le désordre de la chasse à la baleine n'a pas touché l'ordre contre lequel se bat la contrebandière britannique.

L'ordre du monde s'impose donc sous le vernis théâtral des inventions, et finit par rappeler aux personnages comme à l'écrivain qui leur a donné naissance que le *contre*-monde n'est en aucun cas le monde. Au mieux il fait miroiter des « fragments d'un paradis », au pire il confronte encore davantage les individus à la malédiction de l'ennui, ne leur laissant que le loisir de s'occuper, à l'instar du narrateur du *Moulin de Pologne*, de pots de fleurs qui emprisonnent dans un espace ridicule le foisonnement des forces florissantes.

Le créateur ne peut toutefois se contenter de cette déception, lui qui a entrevu l'Arcadie et s'est promené dans les jardins d'Armide grâce à ses contes. Il persiste à vouloir aller au-delà de ce que Melville nomme « l'ordinaire du voyage » : comme il a « depuis longtemps vécu en ses rêves de plus angoissants périples[, il] voudrait que la réalité les rejoigne ; il voudrait surtout que la réalité les dépasse » (III, 10). Au lieu de travailler avec un métier à tisser imaginaire, il doit apprendre à composer avec l'ordre et le désordre existants : comme l'imaginaire ne conduit en définitive qu'aux demi-mesures malgré les « éclaboussements d'or » et les « genêts fleuris » qu'il donne à voir, le poète de la famille doit apprendre à plier le réel à ses désirs de désordre. Julio, dans

[316] *Cf.* le 2.3. du présent travail.

Le Voyage en calèche, résume cette nouvelle ambition : « On n'improvise pas l'aventure ; malgré les dons ; il faut des préceptes »[317] L'artiste, écrivain ou personnage, a donc besoin d'exercer son art avec rigueur, en utilisant des « préceptes » précis, qui seuls peuvent lui permettre de comprendre, à la suite des petits-enfants du capitaine des *Fragments d'un paradis*, que « *la réalité est plus fantastique que l'imagination* » (III, 967), en gardant en tête qu'il lui faut mettre en œuvre « d'extraordinaires précautions pour [se] servir de la réalité »[318]. Sans se laisser emporter par l'imaginaire, l'écrivain doit désormais employer ses qualités de conteur pour gouverner aussi bien le désordre de ses rêves que l'ordre du réel.

[317] *Le Voyage en calèche*,Acte III, scène 3, *op. cit.*, p. 213.
[318] *Virgile*, III, 1029.

> « Il y a des romans qui sont en courbes régulières […]. Par des lignes soubresautantes et capricieuses, brisées, contournées et lovées sans loi, je préfère mener celui qui me lira. » (*Angélique*, « Avertissement liminaire », I, 1321).

3.3. L'écrivain, gouverneur de désordre

Issu du mensonge ou de l'invention, le contre-monde constitue une tentation intéressante pour ceux qui cherchent à nourrir leur quotidien avec un désordre relativement maîtrisé. Mais nul ne peut vivre dans les mondes imaginaires, et les personnages de Giono connaissent le sort de tous les hommes : ils doivent accepter la primauté de l'ordre du réel, parce que le « grand théâtre » de l'imaginaire n'est que théâtre, illusion plaisante. D'ailleurs, l'ordre que les contre-mondes permettent d'entrevoir est souvent inaccessible, puisqu'il nécessite de savoir « cligner de l'œil » (II, 74) de façon particulière. En outre, Giono insiste régulièrement sur le fait qu'il est quasi impossible de vivre dans un seul « système de références », fût-il inventé – l'être humain a besoin de changement constant, même pour construire son Arcadie personnelle. Enfin, le dieu d'« Un déluge » affirme à la fin du poème qui lui est consacré que l'être humain doit se souvenir d'une vérité essentielle :

> « il ne peut pas y avoir deux univers :
> et mon reflet, c'est moi-même ; et mon contraire, c'est moi-même ;
> et ma contradiction, c'est moi-même » (VIII, 510)

L'écrivain, comme le conteur mis en scène dans les œuvres de Giono, ressemble à ce Dieu qui se contient entièrement : le contre-monde n'est que l'un des éléments qui le composent, et qu'il peut mettre au jour ou refuser ; de même le vrai et le faux sont aussi réels l'un que l'autre, et le choix fait par l'écrivain n'est alors qu'un choix de composition. Il faut par conséquent que celui qui écrit, successeur et imitateur du créateur divin, parvienne à réinventer un déséquilibre efficace, au-delà de l'action et au-delà du rêve des « pays de derrière l'air ». Pour cela il s'agit de passer à l'autre façon de lutter contre l'ennui, le « travail » que Giono évoque face à Jean et Taos Amrouche. Ce travail qui, « magnifiquement, vous emporte en dehors de l'ennui »[319], est celui de l'écrivain capable de chercher des images et de les employer[320]. Dans la réalité comme

[319] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 68.
[320] *Ibid.*, p. 131.

dans la fiction, l'écriture constitue alors pour le poète une manière d'envisager un désordre enfin pérenne et productif.

3.3.1. L'intertexte : bousculer les traditions

Dans *Le Voyage en calèche*, mettant en relation l'art avec l'aventure humaine, et s'interrogeant métaphoriquement sur le désordre de l'écriture, Giono fait dire à Julio que

> « Pour un homme digne du nom, enfin, pour ceux qui ont encore des moignons d'ailes, la poésie est une manière naturelle de vivre. Mais, s'ils sont ivres d'inconnu et de risques, ils ont l'ascétisme de ne tenter l'aventure que dans une rigueur géométrique. »[321]

Pour le poète de l'existence, l'inspiration brouillonne et le jaillissement poétique livré à lui-même ne sauraient suffire. Quelle que soit sa volonté de trouver un désordre efficace, l'être humain considère qu'il faut plutôt en passer d'abord par une phase de réflexion organisée, dont pourra s'extraire ensuite le déséquilibre recherché : le désordre qu'il vise est le résultat d'un travail portant sur la langue comme sur le matériau narratif. Giono pour sa part a « encore des moignons d'ailes » puisqu'il se mesure quotidiennement à son ange personnel, celui de la littérature, un « ange terrible qui éclaire de sa bataille l'impénétrable mystère du mélange des dieux et des hommes », comme il le décrit dans *Pour saluer Melville* (III, 16), un ange qui ressemble fortement au vautour de Prométhée dont il rappelle l'importance métaphysique à Jean et Taos Amrouche[322]. Il lui semble par conséquent nécessaire de tenter à son tour de maîtriser le vertige de l'écriture grâce à une forme de « rigueur géométrique » qui doit conférer une plus grande solidité à son entreprise artistique.

C'est pour cette raison que Giono déclare dans « La Pierre » qu'il « accepte volontiers le joug de la mesure » (VIII, 769). Cette affirmation ne signifie pas que soudain, après avoir expérimenté le désordre de l'action par procuration au travers de ses personnages, après avoir succombé avec délices au désordre de l'imaginaire, l'écrivain devrait soudain se mettre à raisonner sèchement. En fait, la « rigueur » et la

---

[321] *Le Voyage en calèche*, Acte I, 2e partie, scène 4, *op. cit.*, p. 100.
[322] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 137-141.

« mesure » sont plutôt des références à un ordre qu'il prend pour point de départ de son écriture, pour méthode de travail. Afin de concilier cette nécessaire « rigueur géométrique » et la volonté de désordre qui reste son objectif principal, Giono commence donc par examiner très attentivement le travail de ceux qui l'ont précédé : l'ordre mis en place par les autres écrivains et artistes constitue un cadre à partir duquel il peut réfléchir à la mise en place de sa propre vision de la littérature.

Dans un premier temps, il se tourne vers ceux qui ont formé son goût et sa culture littéraires : les auteurs antiques dont il achetait les ouvrages avec ses premiers salaires. Si son premier roman achevé s'intitule *Naissance de l'Odyssée*, ce n'est en effet pas un hasard : ce « jeu littéraire », comme le qualifie avec un certain mépris un collaborateur des éditions Grasset[323], est avant tout une manière pour le jeune écrivain de s'approprier une culture autre afin de la faire sienne, c'est-à-dire de transformer l'ordre des autres en ordre personnel, voire en désordre productif. Lorsqu'il évoque ce projet dans une lettre adressée à Lucien Jacques, il explique ainsi avoir

> « acquis l'intime certitude que le subtil [Ulysse], au retour de Troie, s'attarda dans quelque île où les femmes étaient hospitalières et qu'à son entrée en Ithaque il détourna par de magnifiques récits le flot de colère de l'acariâtre Pénélope »[324]

Les Grecs lui offrent l'occasion d'exercer son imagination à partir d'un canevas prédéfini : en calquant son travail sur le leur, c'est-à-dire sur l'ordre préexistant, il peut mesurer sa propre originalité d'écrivain naissant : les transformations qu'il fait subir à Ulysse, protégé des dieux chez Homère et qui n'offre à voir à la Pénélope de *Naissance de l'Odyssée* que « les reins courbés, le poil gris, les mollets écorchés » (I, 75) du vieillard, sont les premiers signes d'un désordre littéraire maîtrisé.

À cette époque toutefois, Giono laisse encore très visibles dans son texte les emprunts qu'il fait à l'ordre de ses prédécesseurs, signalant même à Lucien Jacques qu'il veut se « faire une âme grecque du temps d'Ulysse »[325]. Les personnages portent

[323] La lettre contenant le refus de publier *Naissance de l'Odyssée* est recopiée par Giono dans une lettre à Lucien Jacques le 13 janvier 1926, *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques, 1922-1929*, *Cahiers Giono 1*, *op. cit.*, p. 206.
[324] Lettre à Lucien Jacques datée du 2 janvier 1924 (en réalité 1925), *Ibid.*, p. 103.
[325] Lettre du 19 août 1925 à Lucien Jacques, *Ibid.*, p. 144.

des noms grecs, l'*Odyssée* elle-même n'est pas modifiée, et la langue utilisée joue sur les archaïsmes : une proposition comme « le moussaillon de la *Dorade* qui avait si gentes joues et regard si gênant » (I, 91) élide les articles, tandis que l'épithète homérique transparaît dans l'évocation du « divin cocher [qui] guida le charroi de l'orage vers le large » (I, 116) par exemple. Par-delà l'évidente parodie qui surgit au détour de quelques épisodes – outre Ulysse et sa couardise, les paysannes qui se moquent des pieds de l'ânier en sont un exemple, à l'instar de Ménélas qui gémit au sujet d'Hélène, sans parler des projets finalement abandonnés, comme celui qui consistait à inventer une Pénélope « laide »[326] –, Giono montre son besoin de s'appuyer sur les textes passés afin de créer ensuite son propre désordre, même si dans ce premier roman achevé le désordre du langage consiste essentiellement en une rencontre entre ces tournures linguistiques archaïsantes et des provençalismes comme « calèn » (I, 98) ou « ragues » (I, 104), voire le « semoustat » (I, 46) bu à Mégalopolis, termes relevés par Georges Ricard dans un article consacré aux régionalismes dans l'œuvre[327].

Plus tard, l'écrivain conserve cette attirance pour l'antiquité littéraire, qui reste pour lui un socle à partir duquel son écriture personnelle peut se déployer. Lorsqu'il commence à réfléchir à un roman qu'il appelle *Choral* et qui deviendra *Batailles dans la montagne*, il note par exemple dans son *Journal*, le 13 juin [1935] qu'il lui faut « garder la rectitude du tragique grec, si possible » (VIII, 24). Et les allusions aux Grecs ou aux Romains se poursuivent, transformant par exemple dans son *Essai sur le caractère des personnages* Dominici en Virgile (VIII, 726) ou sa femme en Hécube (VIII, 728), par une mobilisation de textes que Giono « relit constamment et mêle à sa lecture romanesque du réel » ainsi que le rappelle Mireille Sacotte dans sa notice sur le texte[328]. Mais petit à petit, l'Antiquité est juxtaposée par Giono à d'autres sources, dont les provençalismes de *Naissance de l'Odyssée* sont un des premiers exemples : dans *Giono, le jeu du Condottiere* Jean-François Durand remarque par exemple que deux paysages se rejoignent dans « Champs », un texte recueilli dans *Solitude de la Pitié* :

---

[326] Lettre du 17 janvier 1925 à Lucien Jacques, *Ibid.*, p. 112. Giono s'y amuse de ses audaces d'écrivain débutant qui s'attaque aux monuments mythologiques et littéraires anciens : « ô profanation, j'ai imaginé une Pénélope laide !!! [*sic*] brune et mamelue, pareille à ces poissardes Marseillaises [*sic*] qui gueulent les poings sur les hanches et portent la culotte dans le ménage – la culotte… j'espère ! – »

[327] Georges Ricard, « Langue provençale, provençalismes et français régional dans l'œuvre de Giono », *Bull.* n°33, printemps-été 1990, p. 44.

[328] Mireille Sacotte, Notice des *Notes sur l'affaire Dominici*, VIII, 1414.

> « L'un est riant et provençal, avec ses "aimables olivettes", mais il est entouré d'un monde primitif qui renvoie aux terreurs et aux violences de la tragédie grecque. »[329]

Reproduisant un mouvement qui lui permet d'accéder au contre-monde imaginaire, Giono fait se superposer des lieux régionaux et des vérités intemporelles, qui lui permettent d'intensifier la portée de son récit. En définissant ainsi régulièrement ses références, l'écrivain agit donc un peu comme Paumolle dans *Fragments d'un paradis* : il trouve un mât sur lequel il s'accroche afin de se livrer à ses exercices vertigineux ; autrement dit, il pose l'ordre de référence à partir duquel il peut se livrer à son désordre littéraire.

L'Antiquité grecque et latine constitue pour Giono un socle auquel il a souvent recours, notamment dans ses œuvres d'avant-guerre, dans des églogues ou dans « Les larmes de Byblis » de *L'Eau vive* entre autres. Et, par l'intermédiaire des références plus ou moins explicites à Pan, Apollon ou Dionysos, l'inspiration antique l'accompagne tout au long de sa création. Mais ce n'est pas sa seule base intertextuelle. Le Moyen Âge, qui l'attire un moment, donne naissance à l'esquisse d'*Angélique*. De même les « sagas norvégiennes », qu'il imagine comme des histoires contenant des « souffles humains, des batailles, des tendresses, des paysages », lui servent durant un temps de support pour le projet du *Chant du monde*, ainsi qu'il le note dans une lettre adressée à Jean Guéhenno[330] ; enfin les références ultérieures à Machiavel ou au *Désastre de Pavie* montrent que Giono continue régulièrement de lorgner du côté des temps pré-modernes, en puisant à des sources géographiquement et temporellement diverses.

La Bible aussi représente pour lui un formidable réservoir d'histoires et de situations. S'il se plaît à évoquer l'Apocalypse, dans *Le Grand Théâtre* notamment, il multiplie aussi les références à d'autres textes bibliques. Jean-Paul Pilorget[331] en fait l'inventaire pour étudier la figure messianique de Bobi, personnage christique comme peut l'être plus tard dans une certaine mesure le Langlois d'*Un roi sans divertissement*, qui au moment de la battue au loup, « De ses bras étendus en croix et qu'il agite

[329] Jean-François Durand, *Giono, le jeu du Condottiere*, Aix-en-Provence, Edisud, 2007, p. 162..
[330] Lettre du [8 février 1933], *Correspondance Jean Giono – Jean Guéhenno 1928-1969*, *op. cit.*, p. 114.
[331] Jean-Paul Pilorget, « Échos et résonances évangéliques dans *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006., p. 57-88.

lentement de haut en bas comme ailes qu'il essaye », fait taire les villageois qui auraient tendance à faire sans lui un « beau massacre » (III, 540). L'intervention du commandant de louveterie est d'ailleurs préparée quelques paragraphes plus tôt par l'allusion aux « colombes », « messagères d'une arche de Noé bien plus populeuse que la première » (III, 539). Les références à l'Ancien et au Nouveau Testament se côtoient et font sens dans la quête d'un personnage qui devient un *exemplum* pour la citation du janséniste Pascal.

Mais Giono utilise rarement un seul modèle pour construire ses œuvres. La plupart du temps, les références s'entrecroisent au sein de ses textes. Dans *Naissance de l'Odyssée* par exemple, le lecteur attentif fait aisément le lien entre Ulysse qui, rencontrant les bergers après une nuit effrayante, « s'enivr[e] de naïveté humaine et de blancheur » et le vers de « Booz endormi » dans lequel Victor Hugo évoque le vieil homme « Vêtu de probité candide et de lin blanc »[332]. De même, Télémaque au retour de son périple raconte une histoire qui n'est pas sans rappeler les pérégrinations du Candide de Voltaire. Cet auteur apparaît à son tour en creux lors de l'évocation du Frédéric II d'*Un roi sans divertissement*. Dans cette chronique d'ailleurs, les références à des auteurs plus anciens sont récurrentes : Pascal donne une phrase au titre et à l'*explicit*, tandis que le loup de la deuxième partie est présenté comme « quelqu'un qui ne s'embarrassait pas de figurer ou non dans les fables de La Fontaine » ; la religion elle-même s'y brouille, les habitants du village « ont tous l'air de prêtres d'une sorte de serpent à plumes, même le curé catholique » (III, 459) lorsque la neige tombe, et que le hêtre, de son côté, établit un syncrétisme entre Apollon, Dionysos et Quetzalcóatl.

Chacune de ces références installe l'écriture dans un ordre donné, celui d'un héritage littéraire ou culturel. En cela, les recours au passé rassurent l'écrivain en lui proposant un ordre général pour sa création personnelle ; d'ailleurs, Henri Godard considère qu'après la fin de la seconde guerre mondiale et les désillusions auxquelles Giono est confronté, l'écrivain a

> « besoin de reprendre pied dans le monde des romans[, ce] qui explique le recours […] notable dans *Angelo* à un matériel romanesque préexistant, comme si ce qui importait était de se remettre à écrire une histoire,

[332] Victor Hugo, « Booz endormi », *La Légende des siècles, Première série*, éd. Cl. Millet, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche classique », 2000, p. 82.

> personnages ou situations en fussent-ils partiellement empruntés aux autres ou à lui-même. »[333]

Le style qui, dans le cycle d'*Angelo,* est pour une large part hérité de Stendhal, en particulier, permet à l'écrivain de retrouver une stabilité littéraire après les difficultés qu'il a eues au sortir de la guerre : l'ordre des autres assure la solidité de l'auteur qui a de nouveau besoin d'un socle pour travailler, comme à l'époque de la rédaction de *Naissance de l'Odyssée,* même si les raisons de cette recherche sont différentes.

Mais la juxtaposition de ces hypotextes et intertextes permet à Giono de travailler cet ordre, de le désordonner par le vertige des modèles entrecroisés : le lecteur est mené de tous côtés en même temps, dans un univers littéraire riche d'un passé repensé. Finalement, grâce à l'absence apparente de révérence dont il témoigne à l'égard de ses sources, Giono bâtit des textes dont l'ordre de la référence est au service du désordre de l'écriture : il met les auteurs qu'il cite au service d'une narration toute personnelle. À la manière de Virgile qui « imite Théocrite, il se laisse porter par les vieux rythmes, mais le cœur des vers est à lui » (III, 1021). L'auteur des *Bucoliques* a en fait selon Giono mis dans son œuvre

> « toute sa terre, l'ayant au préalable broyée soigneusement sur son cœur et réduite en fine poudre d'or en sève et en fumée de brume, pour qu'il puisse en composer en toute liberté une terre qui sera valable pour toute la terre. » (III, 1022)

La métaphore de l'innutrition est ici explicite : l'écrivain utilise un substrat – la « terre » est la base du travail de Virgile, les lectures sont celle de Giono – qu'il transforme en création personnelle : « broyée » et « réduite », la référence aux auteurs qui le précèdent permet à Giono de mettre en place un ordre nouveau dans son écriture, un ordre qui désordonne par les juxtapositions apparemment anarchiques des sources l'ordre des écrivains auxquels il renvoie.

Faire plus ou moins explicitement référence à des auteurs ou à des œuvres antérieures, même en les juxtaposant, ne suffit pas toutefois à créer un désordre suffisant. Giono poursuit donc son entreprise de brouillage vertigineux en modifiant les sources elles-mêmes. Dans *Jean le Bleu* par exemple, le père évoque *La Chute d'Icare*

[333] Henri Godard, Notice d'*Angelo*, IV, 1214.

de Bruegel (II, 183-185). La description qu'il fait du tableau est particulièrement détaillée, et nous avons vu à quel point le personnage d'Icare revêt une grande importance pour l'initiation du jeune garçon[334] ; mais, au-delà de cette référence mythologique qui rappelle l'importance des intertextes pour Giono, le lecteur remarque vite que l'œuvre décrite n'a que de lointains rapports apparents avec le support qu'elle est censée *re-présenter*, par une métamorphose qui dépasse le constat formulé dans le *Voyage en Italie* :

> « J'ai beau dire rouge, vert, bleu, jaune, ces mots ne font rien voir. J'ai remarqué que les habiles font alors intervenir des métaphores. […] Mais, qui peut affirmer qu'il a *vu* un tableau quand on le lui décrit avec des mots ? » (VIII, 581)

Dans *La Chute d'Icare* selon Giono, la métaphore n'est que la moindre des interventions que l'écrivain fait subir à la scène décrite. Certes le lecteur repère un paysan à l'avant, et à l'arrière « tout un pays » dans lequel « l'artiste avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre que ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier » (II, 183-184). Mais pour le reste Giono transforme le contenu du tableau : il en garde l'ordre de base – montrer « le monde tout entier » – pour décrire surtout ce qu'il en extrapole. Alors se déploient dans le texte un fleuve, un port, des voiliers, mais aussi des maisons dont on voit l'intérieur et des scènes représentant le cycle de la vie, entre la référence à l'« accouchée » et le feu sur lequel « on faisait brûler des morts » (II, 184). La description se termine par une longue phrase accumulative, présentant toutes les activités agricoles ensemble. Tout ceci n'est pas dans le tableau de Bruegel, mais résulte de développement que Giono fait subir à chaque personnage que l'œuvre picturale présente – le paysan du premier plan symbolise tous ceux qui vivent de l'exploitation de la terre, par exemple. Une telle énumération se retrouve d'ailleurs à plusieurs reprises dans les œuvres de l'écrivain : dans *Les Vraies Richesses,* les pigeons qui « perçoivent le dispersement le plus étendu des choses » (VII, 245) « voient le détail et l'ensemble » (VII, 246) des pays qu'ils parcourent, additionnant les hommes, les semeurs, les femmes, les enfants, les colporteurs, les valets ou les chevaux entre autres, faisant du désordre de cette énumération un ordre global : « construire, se construire, construire l'abondance du monde, s'ordonne dans un volume sonore qui réjouit tous les

[334] Voir le 2.2.3. du présent travail.

sens à la fois » (VII, 247). Plus tard, dans *Le Désastre de Pavie*, Giono rappelle « qu'avant, pendant et après Pavie, le paysan laboure, sème, récolte, comme si de rien n'était » (VIII, 930) : « La guerre est un métier de seigneur […]. C'est le divertissement de ceux qui n'ont pas d'autre métier pour se divertir » (VIII, 921). Dans *Jean le Bleu*, le désordre provient de la juxtaposition entre ces accumulations et la figure d'Icare modifiée par la lecture gionienne du mythe et du tableau. Icare subit en effet une transformation signifiante : sur le tableau on n'en aperçoit qu'une jambe, le reste du corps ayant déjà plongé dans la mer. Dans le texte « en plein ciel, au-dessus de tout le reste qui continuait, […] encore au-dessus de tout, Icare tombait » (II, 185). Par conséquent, il apparaît que Giono modifie volontairement le tableau. Celui-ci représente une vision ordonnée du monde : les regards des personnages s'y relaient, formant un cercle qui évite le point nodal, Icare abîmé en mer. L'écrivain désordonne cet ensemble pour décrire exhaustivement tout ce que le peintre n'a pu représenter, c'est-à-dire la vie qui suit son cours sans se préoccuper du désordre de l'action, autrement dit ce que voient les pigeons des *Vraies Richesses* en 1937. Par là il crée un autre ordre, celui dont le père demande à son fils de se souvenir. Ce double mouvement, qui désordonne puis réordonne, permet à Giono de maîtriser le brouillage des références avec lesquelles il joue tout au long de son œuvre.

La transformation de l'œuvre existante, fût-elle la sienne (deux versions de *La Femme du Boulanger* existent, la première dans *Jean le Bleu*, la seconde sous la forme d'une pièce de théâtre), n'est toutefois pas le seul exercice de déséquilibre textuel auquel Giono se livre. L'écrivain prend en fait plaisir à désordonner aussi les vies des écrivains eux-mêmes. Dans *Naissance de l'Odyssée*, on peut imaginer que le « guitariste » aveugle qui se réjouit d'avoir une belle histoire à raconter après avoir écouté Ulysse (I, 34-35) n'est autre qu'Homère, même s'il n'est pas nommé. Le désordre est toutefois beaucoup plus tangible avec ce que Giono fait subir à Virgile, qui au premier abord fait l'objet d'une brève biographie assez réaliste ; mais de poète il devient personnage, un personnage faisant surgir un imaginaire de l'enfance et de la jeunesse du narrateur : pour Giono, ce qui importe chez Virgile, c'est sa façon d'écrire ou de voir le monde, dans la mesure où cette *Weltanschauung* antique éclaire la vocation de celui qui dit « je » dans la suite du texte. Peu importe la vérité historique du

discours tenu sur l'auteur des *Bucoliques* : il s'agit pour Giono de créer un ordre littéraire à partir duquel le poète latin engendre une postérité littéraire. De nouveau, le désordre face à la réalité est au service d'un ordre différent : les transformations que Giono fait subir à Virgile extraient l'auteur antique de sa contingence et lui donnent une portée plus vraie, obéissant à l'ordre de l'écriture.

Dans *Pour saluer Melville*, Giono va encore plus loin. Dès les premières pages, la « biographie » de Melville est brouillée par des aphorismes, des sentences à portée générale au présent gnomique, comme « il y a au milieu même de la paix […] de formidables combats dans lesquels on est seul engagé » (III, 3), ou bien « L'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet » (II, 4). De plus, Melville devient vite un personnage romanesque qui rencontre une jeune femme mystérieuse au détour d'un voyage surprenant ; il devient aussi un personnage philosophique, en combat perpétuel contre un Ange personnel. Il n'est pas ici question de réfléchir à la réalité de la promenade sur la lande ou du « riz pour deux » (III, 30), ni de considérer que cette histoire est seulement un des contre-mondes dans lesquels Giono « déserte » pour éviter d'affronter sa propre existence. Dans *Pour saluer Melville*, Giono se permet de désordonner totalement les relations entre vérité et mensonge, entre réel et imaginaire, entre individualisation et généralisation, pour tenter de mettre sur papier l'essentiel, c'est-à-dire l'ordre de l'écrivain. Melville se détache ainsi de sa contingence pour devenir l'Écrivain essentiel : cette figure s'ordonne à partir des désordres textuels qui la constituent. Grâce à cette réinvention de l'homme, du personnage, de l'auteur, Giono peut exister : il est celui qui décide par l'usage qu'il fait de sa plume de l'ordre du monde.

Plus généralement ces jeux sur les personnages ou sur les écrivains, qui désordonnent le réel par l'intrusion de l'imaginaire pour créer un ordre inédit sans basculer dans le contre-monde, mettent en place la vérité de l'écriture qui se substitue à celle de la réalité, et qui confronte le lecteur à ses propres connaissances culturelles. Giono multiplie ainsi les citations ; lecteur attentif, il s'insère par là de nouveau dans un héritage, donc dans un ordre établi. Mais les citations dont il est friand sont souvent étonnantes et mettent à l'épreuve la culture de ses lecteurs, qui peuvent s'amuser de celle qui ouvre le chapitre II du *Moulin de Pologne* : « "Fourrez vos soucis dans un

vieux sac et perdez le sac." L'Anonyme ». *Les Âmes fortes* quant à elles s'ouvrent sur l'épigraphe : « "Servant – Oh !" *The winter's tale* ». L'allusion à Shakespeare place la chronique à venir sous un haut patronage littéraire, mais la citation, pour le moins énigmatique, désarçonne ceux qui la lisent au seuil du roman. D'ailleurs, les citations choisies par Giono font aussi très souvent l'objet de nombreuses spéculations, tant l'écrivain s'amuse à les proposer en les désordonnant : soit elles sont à attribuer à quelqu'un d'autre que l'auteur cité, soit elles sont entièrement inventées. À ce titre, les *Marginalia* du *Bestiaire* proposent un florilège de textes brefs dont les critiques se sont escrimés à trouver l'origine. Si Giono invente en effet de multiples citations, certaines sont au contraire très réelles, sans qu'il soit possible de discerner un *système* générateur des choix de l'auteur, au point par exemple que l'épigraphe d'*Un roi sans divertissement* a été longtemps considérée comme imaginaire, jusqu'à ce que Denis Hüe montre qu'elle était en fait tirée d'un ouvrage de Walter Scott. En procédant de la sorte, Giono brouille encore davantage les frontières entre le vrai et le faux, l'héritage officiel de la littérature et l'invention de l'écrivain, créant un désordre vivifiant au sein de son œuvre personnelle qui échappe ainsi à la sclérose de la simple imitation comme à l'émiettement de tentatives trop gratuitement novatrices.

Alors l'auteur peut créer au mieux, entre rigueur apparente d'un ordre respecté et foisonnement jubilatoire d'un désordre maîtrisé. C'est même grâce à sa parfaite connaissance des productions artistiques et littéraires dont il s'inspire que Giono trouve peu à peu son propre style : ordonnant à sa guise le passé, il réagence ce qu'il sait et ce qu'il a lu pour en arriver peu à peu à son (dés)ordre personnel. Par ailleurs, jouer avec les références lui permet de se libérer peu à peu du carcan de l'ordre littéraire général, pour surprendre ses lecteurs qui ne savent plus à quoi s'attendre, si ce n'est au désordre d'une œuvre finalement complètement inédite, qui recherche et chante « le rythme mouvant et le désordre », ainsi que l'affirme avec force Giono dans « Aux sources mêmes de l'espérance » de *L'Eau vive* (III, 204) comme dans son *Journal*, le [1er mai 1935] (VIII, 9).

3.3.2. La forme : détourner les conventions

Entre ordre des autres et désordre personnel, Giono trouve petit à petit son originalité d'écriture, modifiant régulièrement ses projets en fonction de la tradition dont il s'inspire ou de la nouveauté dont il veut faire preuve. À Lucien Jacques, il écrit par exemple le 28 mars 1925 :

> « Je vais un peu me débarrasser de l'Oviderie qui allonge mon style […], lui faire faire un peu de sport pour les muscles. […] Nous verrons un peu "le monstre" après. »[335]

L'ordre ancien constitue un support de travail, à partir duquel l'écrivain s'exprime, au risque de donner naissance à « un monstre », c'est-à-dire à un texte dont le style peut surprendre. Le désordre est alors à envisager comme le résultat d'un travail de l'auteur sur son œuvre, travail que Giono juge non seulement intéressant, mais surtout vital, comme il l'affirme par l'intermédiaire du narrateur de *Virgile* :

> « Nous ne sommes plus à un moment où nous puissions nous payer le luxe de recopier le travail des autres. Nous avons besoins d'éléments d'une poétique de renaissance. Nous ne trouverons peu à peu ces éléments que si nous abandonnons les plans préconçus. » (III, 1039)

Pour proposer une « poétique de renaissance », une œuvre *inédite* en somme, l'écrivain doit désormais quitter l'imitation rassurante des anciens et renouveler sa manière d'écrire afin de mettre au jour son ordre (ou son désordre) personnel. C'est à ce travail que Giono s'attelle, dès le début de sa production : chaque texte qu'il projette, chaque œuvre qu'il finit par écrire, obéit à ce principe du refus de « recopier » ce qui précède et de la volonté d'innover. Pour cela, l'auteur s'essaie à désordonner non plus seulement le contenu des histoires qu'il raconte, mais la trame même de ses écrits, autrement dit son style.

Cherchant à bâtir son désordre d'une écriture neuve, l'écrivain va dans un premier temps travailler la microstructure de ses œuvres, considérant que la modification d'une composante même minime du texte rejaillit sur l'ensemble de celui-ci. *Naissance de l'Odyssée* est ainsi plusieurs fois recommencé, Giono rendant compte régulièrement de ses essais à Lucien Jacques, lui indiquant par exemple qu'il se « fie beaucoup à

[335] Lettre du 28 mars 1925, *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques, 1922-1929, op. cit.*, p. 126.

l'athmosphère [*sic*] que dégage une phrase ou un chapitre »[336] ou qu'il a « essayé d'acquérir un tour marotique de la phrase pour les conversations »[337]. Visuellement par exemple, il sature certains passages de ses œuvres avec des italiques, qui agissent comme des leitmotive signifiants : dans *Les Âmes fortes* par exemple, les répétitions d'« *on la voulait toute* » qui s'appliquent presque systématiquement à Mme Numance mettent en évidence le caractère généreux du personnage et préparent en filigrane la version dans laquelle Thérèse manipule tout son entourage, alors que dans *Un roi sans divertissement* M. V. est dans un premier temps vu comme un « homme *dénaturé* » (III, 470) – la proposition anodine acquiert de l'importance par le désordre visuel que constitue l'italique. Jacques Chabot, qui l'étudie dans son article « Un "truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », explique que les italiques constituent pour l'écrivain un « instrument symbolique » servant à « indéterminer le réel »[338] par leur capacité à insérer « du flou dans la signification »[339]. Grâce à l'italique, l'écrivain peut en effet montrer le « côté *fond des choses* » (III, 676) du monde qu'il souhaite décrire. Or le « *fond des choses* » pour Giono est fait d'oppositions signifiantes entre les « *les gouffres du ciel* » et « *les gouffres de la mer* » (III, 910), autrement dit de désordres par rapport à un ordre que symboliserait la mesure du caractère romain, l'entre-deux de la « succursale d'épicerie » (III, 967) : les extrêmes – et Jacques Chabot dans son article s'attarde entre autres sur les odeurs qui provoquent à la fois fascination et répulsion – construisent un univers dans lequel rien n'est définitivement arrêté. Grâce à l'italique, le texte présente au moins deux[340] niveaux de lecture ; le premier, littéral, consiste à ne s'attacher qu'à l'histoire racontée, en insistant mentalement sur le mot mis en italiques, sous la forme d'un infime désordre de la lecture silencieuse ; le second conduit le lecteur à superposer une autre signification à celle que le texte sans italiques proposerait : le « côté *fond des choses* » émerge de cette double lecture, comme une fugace sensation de vertige par rapport à ce que le texte semble écrire. Le lecteur est ainsi mis à contribution dans une démarche herméneutique, et construit lui-même un

[336] Lettre du 11 avril 1925 à Lucien Jacques, *Correspondance Jean Giono-Lucien Jacques 1922-1929*, *op. cit.*, p. 129.
[337] Lettre du 8 décembre 1925 à Lucien Jacques, *Ibid.*, p. 162.
[338] Jacques Chabot, « Un truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », *Les Styles de Giono,* Actes du IIIe colloque international Jean Giono, Aix-en -Provence, 7-10 juin 1989, *Roman 20-50*, Lille, 1990, p. 287.
[339] *Ibid.*, p. 289.
[340] *Cf.* le 3.3.3. du présent travail.

désordre du texte à partir de l'obstacle que constitue l'italique pour la fluidité de la lecture.

Moins visibles que les italiques, des désordres morphologiques ou syntaxiques émaillent aussi chaque œuvre de Giono. Le passé simple de narration est ainsi parfois bousculé par un présent qui actualise le procès, comme lors de la battue au loup dans *Un roi sans divertissement* ; le procédé est classique, mais il a pour but de faire réagir le lecteur, autrement dit d'introduire un désordre dans une narration linéaire pour lui signaler un passage différent des autres. Giono est en général très attentif au verbe, dont il explique l'importance à Jean Carrière : « la phrase est articulée sur le verbe. Un verbe, ça donne à la phrase toute sa force et sa vigueur et sa richesse »[341]. C'est ce qui se produit notamment dans les énumérations. Dans *Batailles dans la montagne* par exemple, l'eau issue du glacier cherche des couloirs pour se frayer un passage :

> « Elle les trouve, entre, passe, écarte, pousse, frappe, recule, frappe, recule,[…] ébranle, fend, écrase, passe, descend, remonte, se tord, s'épanouit, s'élargit […], se tord, se love, se rejoint, se noue, se construit […], crève la muraille […], saute dans le vide » (II, 961).

Si le verbe est le pivot de la phrase, jouer sur le verbe contribue ainsi à créer l'ordre ou le désordre du texte, sa rapidité ou sa lenteur, son mouvement ou son apathie, que le temps verbal choisi accentue encore – un passé affadirait le rythme de la phrase qui décrit la lutte de l'eau pour trouver sa liberté. La morphologie verbale est donc un outil permettant à l'écrivain d'insuffler plus ou moins de désordre dans le monde qu'il décrit. De même, la syntaxe induite notamment par ces choix verbaux acquiert une force particulière. Lorsqu'il écrit *Naissance de l'Odyssée,* Giono explique à Lucien Jacques qu'il se « fie beaucoup à l'athmosphère [*sic*] que dégage une phrase »[342]. À cette époque toutefois, il utilise surtout les archaïsmes, nous l'avons vu ; mais le désordre de la phrase existe, dans le sens où le roman d'Ulysse est truffé de vers blancs, comme « les rideaux de raphia tamisaient le soleil » (I, 6), « Le vent dans les pins verts chantait comme la vague » (I, 16), « Puis il eut un repos suave sous les pins » (I, 54)… Les références abondent. L'alexandrin, vers de l'ordre absolu, de la métrique rigoureuse, désordonne la prose par sa présence inattendue, qui donne au roman un air d'épopée.

---

[341] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens), op. cit.*, p. 76.
[342] Lettre du 11 avril 1925, *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques, 1922-1929, op. cit.*, p. 129.

Toutefois, Giono n'est pas un adepte du désordre syntaxique absolu, bien qu'il apprécie « la petite aventure de la phrase » comme il le fait dire au narrateur de *Noé* (III, 684), et même les monologues intérieurs auxquels il peut avoir recours sont en général grammaticalement assez ordonnés. En revanche, il joue beaucoup des transformations lexicales, s'attaquant aux mots comme pour créer un langage plus propice à décrire son contre-monde personnel. À côté d'archaïsmes qui saturent ses premières œuvres, il s'essaie régulièrement aux néologismes – Pierre Citron note d'ailleurs que l'écrivain est « un des grands néologues de ce siècle »[343], et relève dans les notices des œuvres ces néologismes, comme la « marmotine » qui couvre les cheveux blancs de Pauline (IV, 152, note 1 p. 1287-1288), ou le verbe « dormioter » (IV, 185, note 1 p. 1293) dans *Mort d'un personnage*, verbe dont la construction est similaire à celle de « rioter », caractéristique d'une des occupations d'Archias dans *Naissance de l'Odyssée* (I, 5). Grâce aux néologismes, souvent très aisément compréhensibles, Giono peut désordonner la réception de son texte : le romancier se fait poète par l'usage d'une invention linguistique qui ne doit pas grand-chose aux archaïsmes ou aux régionalismes. Au lieu de respecter l'ordre de la tradition, l'écrivain innove, tout en rendant son texte plus précis par l'utilisation d'un mot fabriqué pour l'occasion.

Dès lors les mots se mettent à vivre. Face au récepteur de cette parole en désordre il leur arrive de perdre apparemment toute signification, comme cela se produit à l'intérieur de la fiction pour le garçon qui assiste à l'extraordinaire conversation entre son père et Madame Juliette dans « Le Poète de la famille » :

> « Il arriva un moment où je ne comprenais plus les mots qu'entassait la vieille femme. Quelques-uns étaient encore français cependant, mais ils ne représentaient plus rien pour moi, sauf des images qui n'avaient plus très probablement aucun rapport avec leur vrai sens. » (III, 410)

Le langage se désagrège, se désordonne, et confronte le jeune auditeur – ou le lecteur, pour qui se place à un niveau de lecture plus métatextuel – au vertige d'un texte qui ne *dit* plus rien, d'un *logos* incompréhensible : l'ordre s'efface devant l'inédit, et le non initié se perd dans le désordre du langage qui ne signifie plus ce qu'il devrait signifier. Mais en réalité, le sens n'est pas perdu, et le désordre est en lui-même signifiant. Dans

[343] Pierre Citron, « Trajectoire de Giono », *L'Arc, Jean Giono*, Le Revest-Saint-Martin, Le Jas, n°100, 1986, p. 10.

Le Déserteur, Giono s'en explique, lorsque Charles-Frédéric Brun écoute le discours du curé de Salvan :

> « Les mots commencèrent à avoir deux sens : un qui était celui dont tout le monde se servait, l'autre qui appartenait au vocabulaire particulier dont le Déserteur seul usait pour se garder vivant. » (VI, 211)

Le désordre du langage n'apparaît donc qu'à celui qui n'est pas « poète de la famille ». Pour les autres, écrivains et poètes, c'est même au contraire le langage reconstruit seul qui offre une signification réelle ; l'ordre traditionnel de la langue propose un sens affadi, que régénère le désordre morphologique, syntaxique ou lexical, apte quant à lui à bâtir un « grand édifice de mots », « fantastique échellement » qui mène aux « murailles vertigineuses » d'un « mirage » (III, 410), contre-monde accédant à l'existence et se détachant de l'imaginaire par l'entremise du langage qui l'a produit.

Modifiée par un emploi novateur du langage, la microstructure textuelle est aussi désordonnée par l'usage de la comparaison et de la métaphore. Ces figures de l'analogie permettent en effet à une réalité de se substituer à une autre : l'ordre habituel est remplacé par une image neuve, qui conduit à reconsidérer le propos par sa capacité à « "enchanter" le réel », ainsi que le rappelle Jean-François Durand[344]. Llewelyn Brown, qui a étudié le phénomène de la métaphore, explique que les « deux termes de la métaphore doivent leur dynamisme infini au fait qu'ils restent distincts l'un de l'autre » [345], propriété qui permet à la « métaphore en expansion » d'être « cataclysmique »[346]. Autrement dit, les métaphores chez Giono, partout présentes, se répondent les unes les autres jusqu'à créer un univers nouveau, qui se superpose à l'ordre connu : la métaphore introduit un désordre dans la perception d'un objet, d'un être, d'un lieu. « Orion ressemble à une fleur de carotte », qui ouvre la réflexion sur la joie dans *Que ma joie demeure* (II, 424), est à ce titre un rapprochement particulièrement signifiant. L'infiniment grand et l'infiniment petit se rejoignent dans une expansion fleurie [347], où le désordre de l'image littéraire bâtit l'ordre d'une

---

[344] 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. 38.
[345] Llewelyn Brown, « Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, Aix-en -Provence, 7-10 juin 1989, *Roman 20-50*, Lille, 1990, p. 255.
[346] *Ibid.*, p. 253.
[347] *Cf.* 3.2.1.et 3.2.2. du présent travail.

perception vraie du monde. Celui qui peut voir à la fois la nébuleuse et la plante, dans *le même* objet, est capable de désordonner son univers pour créer du sens. En effet, ainsi que le souligne Gaston Bachelard, l'« image littéraire met les mots en mouvement, elle les rend à leur fonction d'imagination »[348]. Grâce à l'emploi de la métaphore, Giono montre que le langage ne doit pas être considéré comme figé : le désordre des associations lexicales proposées par le poète efface les habitudes d'un *logos* qui a perdu son pouvoir d'évocation et de construction de mondes. Ainsi, petit à petit, comme le faisait le mot ou la phrase, l'image *réenchante* le monde mis au jour par le texte.

Au fur et à mesure de ses travaux, Giono apprend donc à maîtriser la composition de ses textes, chaque unité écrite contribuant à désordonner par petites touches un univers menacé par la lèpre de l'ordre quotidien. Ce désordre peut ensuite s'étendre et s'attaquer à la macrostructure de l'œuvre, afin de faire vaciller non plus le mot, la phrase ou le paragraphe, mais l'ouvrage entier, obéissant à l'un des souhaits de l'auteur, qu'il évoque dans un entretien avec Robert Ricatte :

> « brusquement, j'ai envie de connaître autre chose : j'ai envie de connaître une histoire qui n'existe pas […]. Si j'écris, il faut que je ne sache pas où je vais : la page que j'écris aujourd'hui, quand je m'arrête le soir, je ne sais pas du tout ce qu'elle sera le lendemain. »[349]

Le désordre est nécessaire : il est la méthode grâce à laquelle l'écrivain peut tous les jours « connaître autre chose » au lieu d'écrire toujours les mêmes textes. Ce désordre doit donc présider à la composition de l'œuvre dans son ensemble, et non seulement dans ses détails, obéissant au principe énoncé dans *Pour saluer Melville* : « L'œuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec un large inconnu » (III, 33).

Pour ce faire, Giono joue d'abord de sa situation géographique. Les provençalismes existent dans ses textes – surtout dans ceux de la première période de sa production – et contrebalancent le jeu littéraire qui consiste à imiter les auteurs antiques dans les *Églogues* ou dans *Naissance de l'Odyssée*. Mais ces provençalismes, comme les réécritures de conversations qu'il propose par exemple dans « Présentation de Pan », *Le Serpent d'étoiles* ou *L'Eau vive*, font partie du jeu aussi : bien que l'écrivain déclare

[348] Gaston Bachelard, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement, op. cit.*, p. 284.
[349] Entretien avec Robert Ricatte, *Bull*. n°10, janvier 1979, p. 24.

qu'il a « tout noté au fil de la narration [et qu'il] ne change pas un mot » (I, 766), il s'agit pourtant dans tous les cas d'un travail sur la langue, d'un « jaillissement poétique » (I, 766) qui devient œuvre, un texte écrit qui « présente à la traduction un chaos de mots hérissés et tragiques » (VII, 116). Confronté à la langue écrite, à la littérature ordonnée, la reproduction de paroles orales constitue ainsi un flux désordonné de mots dont la signification s'impose par sa nouveauté, une œuvre à l'intérieur de l'œuvre.

De façon plus habituelle toutefois, Giono s'attaque à la narration elle-même, bousculant les attentes de son lectorat par un désordre d'écriture toujours renouvelé. Ainsi, ceux qui s'étaient habitués à la *Trilogie de Pan* ou au *Chant du monde* sont désarçonnés en 1947 par *Un roi sans divertissement*, et s'étonnent différemment encore face au *Cycle du Hussard.* Pour chacune de ses œuvres, Giono invente en effet une nouvelle manière de présenter son histoire. *Naissance de l'Odyssée* doit beaucoup à l'épopée ; *Colline, Un de Baumugnes* et même *Regain* s'ancrent dans un univers et un langage que les critiques des années 1930 ont qualifié de régional ; Angelo est un personnage très stendhalien, et les *Chroniques* donnent à voir une vision plus tragique du monde. Pour créer ces effets, l'écrivain choisit ses instances narratives en fonction de son projet : un homme de loi raconte les méandres des Coste dans *Le Moulin de Pologne,* des vagabonds-journaliers prennent en charge *Un de Baumugnes* ou *Les Grands Chemins,* un narrateur adulte se souvient de son enfance dans *Jean le Bleu* ou « Le Poète de la famille », des villageois anonymes se succèdent dans *Un roi sans divertissement*… Chaque œuvre présente un choix singulier, et la narration classique à la troisième personne n'est que l'une des possibilités auxquelles Giono souscrit dans ses textes. Grâce à ce jeu sur la narration, l'écrivain instaure une forme particulière de désordre : la feinte hésitation quant à la véracité des faits racontés. Les narrateurs butent ainsi sur des liens familiaux ou, le plus souvent, sur des dates : le portrait de Marie-Jeanne Fragnière est-il réalisé par le Déserteur « en cet hiver de 1850 (ou 51 ou 52 […]) » (VI 220) ? Peu importe finalement ; mais le doute permet au récit de perdre sa linéarité, tout comme les demandes de précisions que l'on adresse à l'un ou l'autre des personnages du récit. L'une des locutrices de la veillée funèbre au début des *Âmes fortes* s'adresse à Thérèse – « Thérèse, dites votre mot, vous » (V, 233) – afin de *dé-brouiller*

l'histoire dont le récit commence. Dans *Un roi sans divertissement*, les villageois ont recours à Saucisse et même à Anselmie pour savoir « de quoi il avait retourné dans tout ça », tandis que le narrateur principal interrompt le récit de la poursuite de M. V. par des parenthèses introduisant ce que Frédéric II « dira » (III, 492-496), corrigeant ainsi ses propres affirmations. Chaque fois les personnages interrogés prennent le relais de la narration, enrichissent mais surtout modifient les versions proposées par ailleurs. Les changements de point de vue que ces choix entraînent contribuent donc moins à l'éclairage qu'au brouillage du récit, et par conséquent au désordre des hypothèses de lecture qu'il provoque : en désordonnant sa narration, Giono désordonne la réception de ses œuvres.

Les narrations entremêlées sont à leur tour relayées par un usage particulier des dialogues. Dès *Batailles dans la montagne*, et plus tard dans « Les courses de Lachau » des *Deux Cavaliers de l'orage* comme dans le début des *Âmes fortes*, Giono a recours à de très longs échanges de paroles qui multiplient les voix et les points de vue ; comme l'écrivain note rarement la liste des personnages qui interviennent, et omet presque toujours les propositions indiquant les locuteurs, le lecteur assiste à un désordre de paroles qui s'entrechoquent et présentent les faits à travers des prismes déformants. La question n'est alors même plus de savoir qui a raison ou tort : le lecteur doit accepter de se laisser emporter par le flux de chaque discours, sans chercher à ordonner ce qu'il lit – le sens est repoussé à la fin du chapitre ou de l'œuvre, lorsqu'il est possible de le déceler par-delà les interventions de chacun. Les dialogues ne constituent toutefois pas des pauses dans la narration : grâce à eux, le récit suit son cours en filigrane, entre les paroles qui en désordonnent le fil ou la portée. Et Giono joue davantage encore, lorsque la parole commence à tourner à vide alors même qu'elle est censée mettre à jour une pensée ou expliquer une action. *La Femme du Boulanger* est une pièce de théâtre : la parole doit faire sens dans cet art de la *mimèsis*. Pourtant le dialogue entre le baron Agénor et Perotte se mue en échange de proverbes qui prennent le relais de la pensée mise en mots :

> « Agénor. – […] On ne dérange pas la tigresse qui se lave : c'est un proverbe chinois.
> Perotte. – […] Entassez proverbes sur proverbes, Agénor. En ce qui me concerne, il y en a un qui dit bien ce qu'il veut dire, c'est : "Tant va la cruche à l'eau…" car elle va à l'eau depuis le 16 avril 1913 la cruche […] et je dois

> vous dire qu'il y a en ce moment un autre proverbe français qui vous va comme un gant, c'est "Quand les chats sont partis…" Méfiez-vous des forêts au clair de lune. »[350]

Les phrases des deux personnages font la part belle aux proverbes, qui leur permettent de généraliser leur propos, mais aussi de jouer sur une complicité linguistique qui évite les longues explications ; si les personnages se comprennent l'un l'autre, le lecteur est toutefois placé en retrait, spectateur de ces accumulations dont l'ordre de sagesse populaire se substitue à la parole construite en fonction d'un contenu à transmettre.

À ces désordres ludiques provoqués par les manipulations des codes de l'écrit et de l'oral, Giono joint ceux des tonalités toujours différentes. Admirant chez Gide lisant *Les Nourritures terrestres* le « Lyrisme hautain, contenu mais avec de petits gestes immenses » dont il tente de rendre compte dans son *Journal* le 25 juillet [1935] (VIII, 37), Giono dans ses propres œuvres se montre tour à tour réaliste, lyrique ou épique ; il lorgne aussi du côté du fantastique dans *Faust au village*, et privilégie en général le burlesque dans presque toutes ses œuvres, un burlesque souvent mis au service d'une volonté de montrer le tragique de la condition humaine. Ce qui plaît à l'écrivain, c'est de pouvoir mêler « la gaieté à la gravité » qu'il trouve dans l'église de Quirico d'Orcia en Italie, un « jeu [qui] suggère à la fois l'envol et l'immobilité » et permet de « goûter profondément la joie des fauteuils »[351]. En littérature, le chercheur de désordre, « voyageur immobile » de la lecture ou de l'écriture, peut grâce au mélange des tonalités profiter d'un désordre dû au brouillage de ses attentes : les lecteurs de Giono ne peuvent savoir à l'avance quel univers imaginaire l'écrivain choisit dans une œuvre qu'ils s'apprêtent à découvrir – celui qui s'était habitué à la rusticité apparente de la *Trilogie de Pan* découvre avec surprise l'âpreté humaine des *Chroniques*, ou s'étonne de la légèreté d'« Une Aventure ou la foudre et le sommet ». Giono prend toujours ses lecteurs au dépourvu… comme il aime à désordonner ses propres habitudes d'écriture, d'un texte à l'autre.

Ces travaux de sape conduisent enfin l'écrivain à tenter le désordre d'ensemble, qui touche à la notion même de genre. Les titres des ouvrages de la « Bibliothèque de la Pléiade » rendent à peine compte de la production réelle de Giono : les tomes I à VI

---

[350] *La Femme du Boulanger*, III, 4, op. cit., p. 301.
[351] « La Pierre », VIII, 765.

annoncent des *Œuvres romanesques complètes*, le tome VII des *Récits et Essais*, le tome VIII un *Journal*, des *Poèmes* et des *Essais*. Mais en réalité, les romans de Giono sont des récits ou des contes, et lui-même en intitule certains des *Chroniques*. *Solitude de la Pitié* et *L'Eau vive* regroupent des textes narratifs qui ressemblent à des nouvelles, même si certains s'en détachent par l'absence d'une trame narrative aisément reconnaissable ; quant aux *Essais*, ils font la part belle à des narrations ou à des dialogues, dans tous les textes qui peuvent se regrouper sous la dénomination de *Caractères* notamment. Jamais finalement une œuvre de Giono ne peut être réellement cataloguée : dire de l'écrivain qu'il est un romancier ou un essayiste, ou un poète, ou même un dramaturge, c'est réduire en un ordre faux le désordre du foisonnement intérieur de chacun de ses textes, dont Giono peine lui-même à rendre compte – « Pièce de théâtre, c'est moi qui dis ça. Je ne sais même pas s'il est possible de jouer cette chose » explique-t-il à Jean Paulhan[352].

Giono désordonne ainsi petit à petit les codes génériques. Ses œuvres (auto)biographiques n'en sont pas, puisqu'elles mêlent des faits réels à des extrapolations imaginaires et à des discours sur l'écriture, voire la littérature en général. Et ses romans perdent vite leur appellation : dès la fin de la guerre, avec la parution d'*Un roi sans divertissement*, Giono entame le cycle de ses *Chroniques*, dénomination elle-même quelque peu hors de propos. En effet, une chronique est un « recueil de faits historiques, rapportés dans l'ordre de leur succession », ainsi que l'explique *Le Petit Robert* : la structure d'une telle œuvre devrait donc proposer un récit se déroulant dans un temps linéaire, parfaitement ordonné, puisque le chroniqueur a pour objectif d'y présenter selon un ordre repérable ce qui, dans la réalité, n'est que désordre d'événements qui s'entrecroisent ou se succèdent en dehors de toute logique apparente. Mais c'est justement dans les *Chroniques* que Giono joue le plus avec la succession des événements et le compte rendu que les personnages en font : dans sa préface aux *Chroniques* de 1962, il explique d'ailleurs que « le thème même de la chronique [lui] permet d'user de toutes les formes du récit, et même d'en inventer de nouvelles » (III, 1278). Dans un entretien accordé à Robert Ricatte, en 1955, il précise son projet, indiquant que :

[352] Lettre datée du 10 juin 1931, *Correspondance Jean Giono – Jean Paulhan, 1928-1963, op. cit.*, p. 48.

> « Jusqu'ici, j'avais écrit des histoires qui commençaient au début, qui se suivaient. J'en avais assez. Ça m'a séduit de mélanger les moments. J'ai voulu ajouter du piment, m'amuser. »[353]

Le mélange du contenu et l'amusement de l'écrivain sont au cœur du projet des *Chroniques,* qui permettent à Giono de désordonner son écriture générale comme il désordonne ses phrases ou la distribution entre narration et dialogue. La *Chronique* en effet se rapproche selon l'écrivain d'« un curieux opéra-bouffe » (III, 621), à l'image des pièces comiques (*opera buffa*) qui au XVIII^e^ siècle faisaient une transition entre les trois actes de l'*opera seria* italien[354]. La *Chronique* appelle l'ordre de la narration, l'*opéra-bouffe* le désordre du burlesque ou du comique dans le tragique, celui qu'il admire chez Machiavel dont il déclare dans *Voyage en Italie* qu'il était à l'image du peuple italien « fort amateur de farces et [dont les] principes les plus secs ont toujours un côté cour et un côté jardin » (VIII, 668). Giono trouve donc dans ce projet d'écrire des *opéras-bouffe* un désordre très productif, par lequel il peut se surprendre sans cesse, et surprendre son lecteur par la même occasion, puisque l'œuvre composée de cette façon perd justement son unité structurelle.

Il est sans doute possible de considérer que ce travail de la *Chronique* ressemble à d'autres tentatives de modernité romanesque que connaît le XX^e^ siècle. Toutefois pour Giono la modernité n'est qu'un aspect de la recherche du désordre. Les perpétuels balancements qu'il fait subir à ses textes entre *mimèsis* et *diegesis,* entre représentation immédiate complexe et récit plus ou moins bouleversé, offrent l'avantage de mettre systématiquement en doute la cohérence du texte, sans pour autant laisser le lecteur face au chaos : le désordre n'est pas l'anarchie, et l'écrivain reste conscient du labyrinthe linguistique et littéraire qu'il construit pour lui-même et pour son lecteur. Chaque élément textuel constitue donc pour Giono un matériau à partir duquel il déploie sa capacité à désordonner l'écriture, c'est-à-dire à désarçonner son lecteur tout en évitant l'ennui qui menace l'écrivain. Chaque nouvelle œuvre est alors pour lui l'occasion d'expérimenter le désordre dans son quotidien, celui de l'ouvrage en cours de création.

3.3.3. La création spéculaire : mettre l'écriture en abyme

[353] Robert Ricatte, Notice portant sur « Le genre de la chronique », III, 1291.
[354] *Ibid*, p. 1283-1284.

Entre tous les désordres de l'écriture, au niveau microstructurel comme au niveau macrostructurel, Giono n'a plus qu'à choisir ce qui lui convient afin de créer un texte inédit et dynamisant, un texte qui pourra entretenir le désordre recherché, tout en restant, comme il le dit à Jean Carrière,

> « sublime. C'est-à-dire [en se servant] de ses sensations pour les démesurer ou pour les rapetisser de façon à ce qu'elles entrent dans un drame qu'il a inventé, qui est à sa mesure. »[355]

Cette définition qu'il donne du romancier permet à Giono de montrer à quel point le désordre de la forme et celui du « côté *fond des choses* » qu'il veut rendre dans ses textes sont intimement liés : l'écrivain doit travailler son style comme son imagination afin de créer un désordre viable au-delà des éphémères contre-mondes, sans pour autant se laisser distraire par la nécessité de respecter une quelconque réalité. Pour cela, il lui suffit parfois de rappeler à son lecteur que le texte lu n'est qu'un jeu d'illusions, affirmant dès l'ouverture de *Noé* que « Rien n'est vrai. Même pas moi » (III, 611), ou déstabilisant la compréhension globale de l'œuvre par des pirouettes narratives qui s'enchaînent, à l'exemple des différentes versions d'une même histoire que proposent *Les Âmes fortes* : au lieu d'ordonner petit à petit le récit en le conduisant vers une fin qui dénoue l'intrigue, le texte préfère le désordre des contradictions, à la « mesure » de l'écrivain créateur qui s'offre ainsi « les moyens […] d'avoir l'initiative de la perte » de son « Paradis terrestre » (III, 681). Par ses choix linguistiques, stylistiques et narratifs, Giono s'arroge un droit personnel au désordre, et opte pour cette « initiative de la perte » : le désordre n'a d'intérêt que lorsqu'il est le résultat d'une volonté.

À cet effet, l'écrivain refuse les avis d'autrui et se détache petit à petit de la tradition qui lui a donné son élan. Ainsi qu'il l'évoque dans son *Journal* au moment de la préparation de *Batailles dans la montagne*, le 29 avril [1935], il cherche au contraire à demeurer au plus près d'un « amour pur pour l'œuvre », en restant « libre de [la] mener où [il] veu[t] » (VIII, 8). Il espère ainsi écrire dans l'incertitude d'un désordre de la création, « au fur et à mesure, sans qu'il [lui] soit possible de voir plus loin que le mot [qu'il] prononce en [lui]-même. » (III, 654). Le désordre générique devient dans cette perspective assez indispensable ; mais il s'agit d'un désordre limité par l'ordre général

[355] Jean Carrière, *Giono (biographie et entretiens)*, *op. cit.*, p. 134.

de l'écriture. En effet, chaque œuvre de Giono appelle la suivante, par ricochet, écho ou rupture. Ainsi *Noé* annonce ouvertement *Noces* et se présente comme un prolongement d'*Un roi sans divertissement*. Et les romans du *Cycle du Hussard* appellent sous la forme d'un contrepoint l'écriture que Giono juge plus simple des *Chroniques* : les œuvres se répondent, et le désordre n'est qu'apparent de l'une à l'autre, soubresaut d'une volonté qui se construit au fur et à mesure de la création, signe surtout du dynamisme sans cesse renouvelé de l'écriture. Le problème auquel se heurte ici Giono dans sa tentative de désordre littéraire est plutôt celui de la limite même de l'écriture qui, comme il l'explique dans *Noé*, ne peut rendre compte d'aucune « monstrueuse accumulation » :

> « les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner. » (III, 642)

L'ordre semble s'imposer à qui veut écrire : il faut toujours « enchaîner » les mots, et il n'est donc pas possible d'envisager l'œuvre comme une totalité dont le désordre interne se dégagerait immédiatement.

C'est pourquoi Giono a recours à une technique grâce à laquelle il peut créer malgré tout le désordre dans l'ordre : il insère régulièrement des mises en abyme dans ses textes, qui lui permettent, à l'image de Mme Numance, de « surveiller attentivement sa démesure » (V, 355). Comme Marie M. des *Caractères*, « Pour des "raisons vitales" [il] n'a plus que soi-même pour objet » (VI, 585) : le regard de l'écrivain se concentre sur son texte, qui devient un élément constitutif de son désordre littéraire personnel et efficace. En parlant de l'œuvre à l'intérieur de l'œuvre, l'écrivain crée en effet un vertige spéculaire, dans lequel l'œuvre se tend un miroir à elle-même et perd d'abord l'écrivain, puis le lecteur, dans les méandres des strates de sa création : telle la mer dans *Noé*, elle semble

> « tenue lisse et verticale par une sorte de monstrueux mouvement giratoire. On ne pouvait s'empêcher de frémir à la pensée que ce mouvement pouvait se détraquer. » (III, 792)

Lorsque la littérature se prend elle-même pour objet, le regard de l'observateur se perd dans le « mouvement giratoire » que créent les références internes qui se répondent les unes les autres et qui risquent à tout moment de « se détraquer » : quitter la fiction pour la métatextualité, c'est en effet provoquer un désordre purement littéraire, puisque

l'écriture choisit l'autotélisme au détriment de la diégèse ou de la réflexion portant sur le monde. Le texte s'installe alors dans un tourbillon qui l'enferme sur lui-même tout en le maintenant en perpétuel mouvement, provoquant un désordre dynamique de la pensée et de la création.

Cette technique de mise en abyme apparaît par des références particulières, dont la bibliothèque de Jean dans « De Machin » (VI, 561-563) est un exemple, puisqu'elle reprend, outre le prénom de celui qui l'enrichit, des ouvrages que Giono possède lui-même, comme « les ouvrages de Victor Bérard sur *L'Odyssée* » ou « une grande collection des Instructions nautiques » auxquels l'écrivain se réfère souvent. Par ailleurs, Giono met en scène des personnages de créateurs ou d'écrivains qui apparaissent comme des doubles expérimentant la littérature sous sa plume : Ulysse est confronté aux affres de la création involontaire, Melville découvre comment une œuvre peut naître d'une rencontre avec une mystérieuse jeune femme et d'un combat avec un ange, et Virgile, « Habité de dieux personnels, […] brouillait naturellement les cartes, très simplement, sans s'en douter » (III, 1020). Grâce à ces personnages, extraits du patrimoine culturel ou de la réalité dont ils sont issus, Giono désordonne et réordonne à sa guise l'activité même de la littérature, observant les peurs, hésitations ou réussites de chacun, en toute impunité : en démiurge, il décide du mouvement qu'il donne à chacun de ses personnages et du désordre auquel ceux-ci parviennent – Ulysse, après avoir provoqué la pagaille par son récit, devient semblable aux « dieux de pierre » « silencieux et sans geste » (I, 122) que Télémaque doit détruire, tandis que Melville insère son désordre intérieur dans *Moby Dick* et non dans la poursuite d'une aventure possible avec Adelina White. Giono sait bien en effet, ainsi que le remarque Tringlot dans *L'Iris de Suse*, que

> « Je ne peux pas me payer le luxe d'oublier la réalité. Ce qui est vrai est vrai ; mais ce qui est également vrai, c'est que ce soir je suis au sommet d'une montagne qui n'a de nom pour personne à Toulon. » (VI, 389)

La littérature offre des avantages, dont le moindre n'est pas celui qui consiste à faire se superposer la réalité et la création : grâce aux personnages écrivains qu'il met en scène, Giono n'oublie pas que « Ce qui est vrai est vrai ». Mais il peut à sa guise voyager dans des espaces qui n'ont « de nom pour personne » sauf pour lui. Ainsi il désordonne à loisir son monde intérieur, celui qui naît de sa plume, tandis que sa vie réelle se poursuit

dans un ordre qui ne l'ennuie plus. Et, au-delà, il apparaît que la rencontre entre la fiction et la réalité, qui se produit à l'intérieur de l'œuvre, donne un sens nouveau à la réalité quotidienne, puisqu'elle remplace les désordres arbitraires – on ne peut que dans une certaine limite agir sur sa propre vie, comme on ne peut toucher à l'ordre et au désordre de la nature – par des désordres travaillés : l'écrivain compose pour ses personnages les désordres qu'il veut, et regarde ensuite « se dépêtrer, Langlois, les Tim et les autres » (III, 545).

Ces désordres internes à l'œuvre se répercutent ensuite à l'extérieur, tout en restant dans le cadre du texte, augmentant encore les sensations de vertige. Dans *Noé* tout particulièrement, Giono circule avec aisance entre les différents étages de son texte. Il fait d'Adelina White un personnage à la fois imaginaire – elle est « fille du fort Saint-Nicolas » (III, 726), c'est-à-dire des rêveries d'un prisonnier – et réel pour le narrateur, qui la rencontre à Marseille alors qu'elle « cherche des appartements » (III, 727). De même le narrateur annonce joyeusement à des amis réels de Giono qu'il a rencontré « un type épatant », « *un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir* » (III, 717), c'est-à-dire Angelo Pardi, personnage imaginaire des romans de Giono. Ces rencontres internes à *Noé* acquièrent une dimension particulière dès lors qu'elles sont racontées par un narrateur à la première personne, dont la seule existence symbolise le désordre de l'impossibilité qu'il y a à faire se côtoyer ainsi le réel et l'inventé. C'est que Giono met en écriture une vérité qu'il a découverte : ses personnages sont « des monstres composés moitié de [lui] et moitié d'eux-mêmes » (III, 663). Ils n'appartiennent donc ni à l'ordre de la réalité, ni à celui de l'imagination. Entre deux univers, les personnages constituent une aberration logique, un désordre vivifiant pour un écrivain qui souhaite insérer du désordre dans sa vie littéraire comme dans ses textes : les personnages vont et viennent d'un monde à l'autre, désordonnant toutes les certitudes.

En jouant ainsi avec ses personnages, qu'ils soient ou non écrivains, Giono n'a donc pas pour but essentiel de détruire la frontière entre le réel et l'imaginaire : si le brouillage qui résulte des artifices narratifs mis en place est intéressant, il l'est moins que de montrer par ces coexistences le désordre salvateur d'une littérature à laquelle il est possible de tout demander. La littérature en effet apparaît grâce à ces manipulations

comme un espace de désordre libre que l'écrivain peut maîtriser autant qu'il le veut, en se détachant de toutes les contingences ennuyeuses de l'ordre réel dont il dépend par ailleurs. Le vertige spéculaire peut ensuite se poursuivre en deçà des personnages, sur le terrain de la métaphore. Celle-ci allie le réel et l'imaginaire par la jonction de deux termes dont les champs d'application diffèrent, et symbolise donc le désordre par son existence même, nous l'avons vu[356]. Llewelyn Brown cite à ce titre un extrait du *Poids du ciel* dans lequel Giono évoque l'âme qui acquiert les caractéristiques de la métaphore, puisqu'elle est « composante de tout » (VII, 335) et permet de joindre « raisonnablement […] deux mots dont l'un est vélocité, l'autre immobilité » (VII, 335)[357]. La métaphore ordonne le monde selon un schéma poétique singulier qui allie des termes éloignés l'un de l'autre : elle crée un ordre littéraire nouveau à l'aide d'un désordre de la perception. Mais cet ordre nouveau n'apparaît qu'en filigrane au cours de la lecture : le lecteur ressent d'abord et avant tout le choc de l'incongruité d'une association inattendue mettant en relief la littérarité du propos.

Dès lors l'univers de la diégèse vacille : la métaphore fait entrevoir qu'il existe plusieurs niveaux de lecture se superposant les uns aux autres. Comme les italiques, dont Jacques Chabot explique que Giono fait un « usage poïético-herméneutique […] dans des textes où s'auto-réfléchit » l'écriture[358], les métaphores matérialisent l'espace qui sépare le contenu – l'histoire racontée, le lieu décrit, la pensée énoncée – d'une réflexion métatextuelle – la métaphore signale par son existence la possibilité de désordonner une manière d'appréhender le monde. Plus encore, les métaphores donnent à voir l'écrivain au travail, au-delà d'un réalisme d'observation photographique : grâce à ces analogies, Giono montre les dynamiques à l'œuvre dans le monde dont il rend compte. Les lieux prennent vie – les maisons sont souvent personnifiées, les règnes naturels se prêtent à toutes sortes de porosités[359] par exemple – et les personnages peuvent circuler entre le réel et le possible, entre un univers dans lequel on peut apercevoir la nébuleuse d'Orion et un *cosmos* dans lequel Orion et la fleur de carotte sont deux émanations d'une même vérité poétique. De même, les olives que le narrateur

[356] *Cf.* les 3.2.2. et 3.3.2. du présent travail.
[357] Llewelyn Brown, « Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono », *op. cit.*, p. 250.
[358] Jacques Chabot, « Un "truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », *op. cit.*, p. 291.
[359] *Cf.* le 1.2.1. du présent travail.

de *Noé* amasse sont à la fois les fruits d'une activité laissant libre cours à l'imagination et les mots résultant de la mise par écrit de cet imaginaire[360].

Les métaphores symbolisent donc le désordre du monde d'une part et le créent d'autre part. En les utilisant Giono se place à la fois *dans* le désordre de la réalité dont il rend compte – il choisit de mettre en mots des analogies observables – et *au-dessus* d'un univers dont il crée de toutes pièces le désordre – il lui suffit d'*écrire* que deux éléments se ressemblent pour que la ressemblance devienne évidente, bousculant par là les perceptions raisonnables. Et le vertige qu'il provoque par cette superposition de niveaux d'écriture et de perception augmente encore par le choix d'un épisode particulier, dans lequel un personnage examine une feuille – feuille d'arbre dans le texte, feuille de papier aussi, évidemment, dans ce monde intradiégétique et métadiégétique que la métaphore établit. Dans *Batailles dans la montagne*, Charles-Auguste s'inquiète des paroles du Pâquier :

> « Il te dit : "Tu vois cette feuille ? – Oui. – Tu vois la plus petite dent de cette feuille ? – Oui. Tu vois le petit grain de poussière qu'il y a dessus ? – Oui. – Eh bien, il a bougé." […] Comme si c'était la révolution du monde. » (II, 1000)

En cela le Pâquier préfigure Melville qui agit de même avec Adelina au cours de leur voyage initiatique :

> « "Vous souvenez-vous d'avoir tenu dans vos mains une feuille de laurier ? – Oui. – Vous souvenez-vous de la couleur de la feuille ? – Oui. […] – D'un vert qui semble venir de très loin […] Comme si des gouffres extraordinaires s'ouvraient dans la feuille ? – Oui." Et brusquement elle eut ainsi cette échancrure de ciel dans la main » (III, 52)

Dans les deux passages, un personnage utilise l'analogie pour établir la correspondance entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, ou plutôt entre le créé et la création. Modifiant les perceptions habituelles, autrement dit les *dés*-ordonnant, le personnage qui relaie ici la parole de l'écrivain montre en quoi les univers se rejoignent par l'écriture : la feuille est un élément naturel, interne au monde inventé ; elle est aussi le support de l'écriture par l'intermédiaire d'une plume qui matérialise « la révolution du monde » par les « gouffres extraordinaires » qu'elle fait voir au lecteur. La feuille

[360] Dans son article « Un "truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », Jacques Chabot précise d'ailleurs que « les olives sont des mots, et des mots destinés à prendre du sens, en train de se faire signification » (*op. cit.*, p. 288).

constitue donc un espace de jonction entre la diégèse et la métadiégèse par l'entremise d'une *mimèsis* : le désordre du monde se répercute sur la feuille – le grain de poussière « a bougé » – et la feuille *re-présente* le désordre du monde qu'elle crée autant qu'elle le montre. Le vertige des désordres qui se répondent assaille ainsi l'écrivain comme le lecteur, dans une spirale dont il est impossible de s'extraire, comme au milieu de miroirs qui se reflèteraient eux-mêmes, indéfiniment.

C'est dans cette perspective que l'écrivain peut enfin désordonner son texte sans craindre aucune limite. Lui qui travaille son style jusqu'à ce que celui-ci rende compte du désordre souhaité[361] doit désormais être attentif au geste même de l'écriture. Ce qui « a amusé » Giono dès le début, « c'est le phénomène de l'écriture, le phénomène du dessin », ainsi qu'il l'explique à Jean et Taos Amrouche[362] et il fait suivre cette remarque d'une réflexion sur l'ennui que l'on peut guérir par « l'action et le sommeil »[363]. La calligraphie constitue un moyen de lutter contre l'ennui par l'action : grâce au geste de l'écriture, l'écrivain désordonne le blanc de la page, autrement dit l'ordre vide de l'absence de création. Lorsqu'il rend compte de cette découverte dans *Virgile*, Giono ajoute qu'il a pris plaisir même à remplir des « bordereaux d'escompte », parce que l'écriture ajoute « à la joie du dessin un pouvoir de fascination, une sorte de volupté de jonglerie » (III, 1044). La « jonglerie » caractérise en effet le geste de l'écrivain, qui use de mots habituels d'une manière singulière, désordonnant toute réalité préalable pour créer son propre univers linguistique et littéraire. Grâce à l'écriture, Giono peut donc devenir à son tour un « homme qui plantait des arbres », c'est-à-dire des histoires susceptibles de croître, voire de donner des fruits lorsqu'elles sont lues. Le désordre de la calligraphie se propage ainsi jusqu'au lecteur par l'intermédiaire du texte imprimé, permettant à celui-ci de devenir l'espace d'un instant « l'expression de la Milorderie et de l'Arsouillerie que nous contenons – heureusement – tous » (III, 667). Écrire, c'est en effet *initier* le désordre des deux univers, celui de l'écrivain et celui de l'œuvre. L'acte d'écriture permet à l'écrivain d'inventer, de combiner, autrement dit de bouleverser le réel de sa feuille par l'usage de l'encre noire sur son support clair. Il permet à l'œuvre de s'épanouir dans l'inédit, puisque chaque

[361] *Cf.* le 3.3.2. du présent travail.
[362] *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche, op. cit.*, p. 61.
[363] *Ibid.*, p. 62.

signe calligraphique ajouté désordonne ce qui a été écrit précédemment en poursuivant ou modifiant l'idée déjà énoncée : la chronologie de la lecture, qui empêchait la saisie de la « monstrueuse accumulation » (II, 642) du réel, offre l'avantage de pouvoir désordonner à sa guise l'attente du lecteur et les hypothèses de lectures qui se confrontent ainsi de façon jubilatoire avec le texte *à lire*.

Enfin, « merveille des merveilles », comme s'en fait l'écho le narrateur de *Virgile*, « tout cela devait être secret dissimulé, soumis à des nécessités de clarté et de beauté conventionnelles » (III, 1044) : le désordre que constitue le geste de l'écriture comme celui du contenu du texte est « dissimulé » dans l'ordre d'une œuvre écrite dans une langue ordonnée, compréhensible par tous. Pour Giono, le désordre se présente en filigrane, trésor à déceler sous une apparence d'ordre, « de clarté et de beauté conventionnelles ». L'ordre maîtrisé – une lettre, même dessinée, même mêlée de volutes et de spirales, doit rester lisible pour que le lecteur y ait accès – fait par contraste ressortir le désordre auquel il donne naissance – l'encre explose sur le papier, « petit fanal de voiture » de la lettre qui devient soudain l'« énorme éclaboussement d'or » (III, 605-606) du sens. Alors le désordre éclate aux yeux du lecteur : hiéroglyphes sur une peau de cochon (ou lettres sur une feuille de papier), les mots ordonnés se mettent au service du désordre qu'ils racontent ou décrivent. L'ordre que métaphorise la neige d'*Un roi sans divertissement* n'existe finalement que pour faire surgir par contraste l'extraordinaire beauté du sang, autrement dit de l'encre fluide qui fait couler la vie (l'histoire) le long du support. Le texte des *Deux Cavaliers de l'orage* le rappelle : le sang, qui métaphorise l'encre de l'écrivain, c'est la « plus grande histoire du monde. Il n'y en a même pas d'autre » (VI, 94) parce qu'on « voit des choses extraordinaires dans le sang » (VI, 95). L'*extra-ordinaire*, c'est le désordre que ce « plus beau théâtre » (VI, 94) met en scène, provoquant la jouissance de celui qui invente et écrit comme de celui qui lit, dans un tourbillon vertigineux et interminable.

Alors le désordre peut se répandre de façon efficace : la voûte qui constituait le refuge de l'ordre puisque « c'est ici, vraiment, que ça fait famille et humanité » (III, 467), cesse d'être un abri. En effet, sous ces « endroits de moi-même » que sont les « voûtes retentissantes, sont entreposés de grands entrepôts de poudre à canon » (III, 673) : le désordre surgit de l'ordre le plus absolu, celui qui enferme le monde,

comme la dynamite fait exploser les montagnes dans *Batailles dans la montagne* et « Le Poète de la famille ». Pour ce faire, il suffit à la voûte (ou à la grotte, ou à la page) de s'ouvrir au dessin de la lettre, à l'invention qui constitue le « cri d'Orphée » (III, 839). Et Giono renchérit dans *Noé* : « Jamais le mot s'ouvrir n'avait eu de sens plus profond » (III, 839) : le désordre de l'œuvre se déploie sur la page qui le laisse libre. « C'est moi, c'est nous, dans nos exercices de haute école » ajoute d'ailleurs l'écrivain dans « La Pierre » (VIII, 755) alors qu'il évoque le « lion du temple de Kandaruya Mahadeva » : grâce à l'ordre de la page, de la calligraphie, de l'écriture et de la lecture, le désordre de l'œuvre jaillit, intense et efficace, puisqu'il offre à l'homme de quoi être comblé par « l'Absente », œuvre éternellement en devenir et magnifiquement visible au milieu de la neige dans laquelle on peut la *découvrir* (VI, 464).

Si Giono dans *Noé* rappelle qu'il ne

> « cherche pas à mettre de la clarté dans des enseignements qui [lui arrivent] de façon confuse, mais à les exprimer tels qu'ils [lui sont] donnés, avec leur hermétisme et leur couleur » (III, 675)

la littérature contribue toutefois à fixer les histoires, sans effacer « leur hermétisme et leur couleur » : le dessin du texte, travaillé, reste visible et ordonne donc le désordre que le récit matérialise par son dynamisme. Ainsi, contrairement aux apparences trompeuses véhiculées par le hêtre d'*Un roi sans divertissement*, c'est Apollon qui finit par utiliser les avantages de Dionysos et même de Quetzalcóatl sans jamais les réduire ou les asservir, ainsi que Friedrich Nietzsche l'expliquait au sujet d'« Archiloque, le premier des lyriques grecs » qui « sombre, ivre du dieu [Dionysos], dans le sommeil » :

> « Alors Apollon s'approche de lui et le touche de son laurier. Et l'enchantement dionysiaque […] du dormeur se met à jaillir comme en une gerbe étincelante d'images, en […] poèmes lyriques »[364]

Dans les œuvres de Giono, l'ordre permet au désordre de s'exprimer dans toute sa puissance « étincelante d'images ». L'écriture apparaît donc comme l'art de maîtriser à la fois l'ordre du monde et le désordre des contre-mondes. En effet l'écrivain parvient à *gouverner* l'ordre du monde, parce qu'il peut inventer sur son support ordonné sans renoncer aux délires de l'imaginaire ; et il *gouverne* les désordres du contre-monde

[364] Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la Tragédie*, *op. cit.*, p. 44.

parce qu'il les présente de façon ordonnée au regard du spectateur-lecteur qu'ils divertissent sans le détruire. Se fondant sur la réalité concrète du geste ordonné de l'écrivain, la littérature gionienne peut utiliser à sa guise tous les désordres de l'imagination pour créer des univers dont le désordre diégétique, linguistique et stylistique ravit à la fois celui qui lit et celui qui écrit, les entraînant dans un abîme maîtrisé.

Conclusion

La chasse au bonheur, une chasse au désordre ?

« Comment ferons-nous désormais pour vivre gentiment à la petite semaine ? »
« Le Cœur-Cerf », VIII, 526 (*explicit*)

> « Je ne vous demande pas l'impossible.
> Mais pas de pauvreté, sans quoi je m'en mêle. »
> (« Un déluge », VIII, 499)

De ses premiers essais de textes à *L'Iris de Suse*, de sa « première manière » centrée sur le « chant du monde » aux réflexions concernant le tragique de la condition humaine dans ses *Chroniques*, Giono ne cesse d'interroger les frontières entre l'ordre et le désordre, « voyageur immobile » (III, 118) circulant de l'un à l'autre entre fiction et réalité dans le but de se découvrir une « raison de vivre » (V, 689) suffisante.

Dans un premier temps qui correspond peu ou prou à ce que les exégètes nomment sa « première manière », Giono évoque la nature, en montrant à quel point elle présente des désordres effrayants, résistant à toutes les tentatives d'asservissement de l'homme : au-delà de la « grande barrière » érigée entre le monde naturel et le monde des humains, les cataclysmes se succèdent et provoquent chez ceux qui les observent une « terreur de troupeau de moutons » (III, 475), terreur dont Giono rappelle la dimension *panique*. Mais l'écrivain comprend aussi que ces désordres de volcans, de glaciers ou de saisons ne sont que des agitations de surface, des manifestations extérieurement visibles d'une *phusis* dynamique qui se déploie à partir d'un *cosmos* ordonné en un système démesuré. En effet, si Giono fait la part belle aux bergers qui selon lui sont aptes à discerner cet ordre profond du désordre superficiel, il constate surtout que la plupart des hommes sont incapables de dégager l'ordre sur lequel se fonde le désordre apparent du monde, et se fourvoient par conséquent dans la modernité, croyant à tort créer ainsi un ordre et un désordre à leur mesure, dégagé des incertitudes de l'environnement naturel. En fait, dans tous ses textes de réflexion, Giono considère que le monde moderne ne propose qu'un succédané fade de l'univers réel sur lequel s'exerce « le poids du ciel », et s'avère inapte à bâtir un ordre nouveau ou un désordre salvateur efficaces.

Certes, quelques personnages apparaissent privilégiés par leur vie au sein de la nature et leur contact immédiat avec l'univers *cosmique*. Le berger sarde du *Serpent d'étoiles* est ainsi doté d'un « cœur tout en reflets où bouge l'âme du monde » (VII, 111) ; il peut, comme Panturle dans *Regain* qui réapprend les gestes du cultivateur au contact d'Arsule, comme Jourdan qui laboure son champ ou comme Zulma dans *Que ma joie demeure*, jeune fille « simple » qui parle aux bêtes sans s'étonner de cette capacité, ou encore comme le locuteur du *Triomphe de la vie*,

> « Connaître les saisons, […] démêler l'intersection où elles se décident […], apprendre peu à peu ce qu'apportent et ce que retirent les lunes, savoir à tout moment de quoi c'est l'heure […]
> vivre dans l'équilibre de cent choses diverses et composer de tous ces ballants opposés son équilibre personnel » (VII, 735)

Ces hommes sont à l'écoute du monde, et en « démêlent » les formes : l'ordre du *cosmos* et celui de la *phusis* qui anime toute chose dans un univers essentiellement panique leur restent accessibles, et ils peuvent en dégager un certain bonheur, un « équilibre personnel » que Giono nomme la « joie ».

Mais pour la plupart des autres personnages créés par l'écrivain le monde est devenu opaque, et la seule observation de la nature ne leur permet pas de maîtriser l'ordre et le désordre : la terreur panique ne parvient pas à se muer en admiration puis en *mimèsis* ; au contraire, elle entraîne les hommes à préférer le système de la « voûte », sous laquelle ils sont peu à peu confrontés à leur vanité. C'est pourquoi les personnages dans les œuvres de Giono se dégagent peu à peu de leur environnement et tentent de trouver un désordre efficace dans la société elle-même. Pour cela ils délaissent le désordre du spectacle offert par la nature au profit du désordre de l'action, espérant que leurs agissements suffiront à les satisfaire. Mais ce désordre de l'action porte en lui-même ses limites, que Giono égrène plus particulièrement au fur et à mesure des *Chroniques*. Sous la forme de petits divertissements de poche, il touche tout le monde, mais n'a guère d'efficacité ; devenu divertissement de prince, et surtout de roi, il devient intéressant en ce qu'il a une incidence sur la société. Mais le divertissement de roi ne peut être réellement pratiqué que par des « étrangers », et s'oriente presque toujours vers une violence démesurée : le théâtre du sang crée un désordre fascinant qu'il faut toutefois renouveler très souvent et intensifier régulièrement pour qu'il reste efficace. C'est pourquoi les personnages qui se jettent à corps perdu dans l'action, qu'ils soient colonel de hussards comme Angelo, révolutionnaire comme Julio ou émérite représentant de l'ordre comme Langlois, finissent par périr de leur propre désordre, balayés par la force de celui-ci ou par l'inertie d'une société qui jouit grâce à eux par procuration d'un désordre spectaculaire : le feu d'artifice s'éteint, laissant les survivants en proie au tragique de leur condition, que le désordre de l'action a insuffisamment ébranlé.

Pour Giono, ces pourvoyeurs de désordre n'ont en effet qu'une appréhension

parcellaire de leur place dans le monde, puisqu'ils considèrent qu'en provoquant une désorganisation radicale de la société ils peuvent agir sur eux-mêmes. Mais les Coste s'étiolent à la fin du *Moulin de Pologne*, tandis que Langlois, l'Artiste et Marceau meurent dans les dernières pages d'*Un roi sans divertissement*, des *Grands Chemins* et de *Deux Cavaliers de l'orage* ; même Thérèse dans *Les Âmes fortes*, quoique toujours « fraîche comme la rose » dans l'*explicit* du roman (V, 465), vieillit comme Pauline dans *Mort d'un personnage* : les fins des œuvres montrent un systématique retour à l'ordre habituel d'une société qui se remet rapidement des soubresauts de désordre provoqués par quelques « étrangers », en se souvenant que, justement, « *il n'y a pas d'étrangers* » (III, 550). Selon Giono, nul ne peut s'extraire suffisamment du monde social dans lequel il se trouve pour créer un désordre efficace, à moins de le payer de sa vie, comme sous l'effet d'un châtiment qui punit sa démesure.

Pourtant Giono réserve un sort particulier à une certaine catégorie d'individus, qui voyagent entre fiction et réalité : les artistes, et plus précisément les écrivains. Certes, il lui apparaît difficile de construire un désordre humain à partir de l'ordre incompréhensible du *cosmos*. De même l'homme est incapable de mettre en œuvre un désordre de l'action efficace. Seul subsiste donc le pouvoir du *logos* : s'appuyant sur le réel pour dire l'imaginaire, le langage a le pouvoir de *créer* un désordre à la fois efficace par sa portée et sans danger pour celui qui l'emploie correctement. En effet, il suffit selon Giono de ne pas se laisser emporter dans les contre-mondes tentateurs pour découvrir à quel point l'écriture peut efficacement provoquer un désordre intéressant et pérenne. Bouleversant les traditions qui assurent sa solidité, jonglant avec les mots, les phrases, les images, l'écriture gionienne, par son dessin de volutes et de spirales, fabrique – comme Honorato bâtit peu à peu son mur magnifique à coups de « magnana » – des mondes à la fois imaginaires et réels, où la pensée peut librement suivre son cours sans pour autant se perdre dans la folie d'Archias. Pour Giono, l'écriture permet de *gouverner* le monde, puisqu'elle offre l'avantage du vertige prisé par l'« amateur d'abîmes » tout en lui permettant de rester solidement accroché à l'olivier de *Noé* ou au mât de *Fragments d'un paradis*. Grâce à l'écriture, Giono semble donc pouvoir achever sa *Chasse au bonheur*, désordonnant à loisir le monde qui l'entoure ou la société qu'il côtoie en les faisant entrer dans ses textes dont le langage

matérialise un désordre volontaire et maîtrisé.

Dès *Angélique* et *Naissance de l'Odyssée*, qui proposent le conte oral comme prototype de la littérature, Giono rappelle qu'en effet l'écrivain est un démiurge. À l'image de *L'Homme qui plantait des arbres*, les récits comme les personnages sortent « des mains et de l'âme de cet homme » au point que l'on comprend « que les hommes pourraient être aussi efficaces que dieu dans d'autres domaines que la destruction » (V, 762) : bousculant l'ordre quotidien de son environnement, l'écrivain crée à sa guise des contre-mondes sur le papier – l'équivalent littéraire de la terre désertique dans laquelle Elzéard Bouffier plante ses chênes –, en privilégiant autant qu'il le souhaite la démesure. S'il veut faire d'un glacier ou d'un été des personnages à part entière de ses romans, libre à lui : *Batailles dans la montagne* et *Le Hussard sur le toit* doivent beaucoup à ces forces naturelles qui dans la fiction subjuguent les hommes et les mènent à leur destin lâche ou héroïque, tout en fournissant au romancier des désordres narrativement intéressants en vue de la création d'univers romanesques riches en péripéties possibles. L'écrivain profite ainsi de son écriture qui le détache de l'immanence ordonnée, et adopte le constat de son personnage F. F. des *Caractères*, qui « ne savait plus quoi faire » après avoir mis à l'abri les gens qu'il sauve pendant la guerre :

> « une idée, c'est cocagne, elle n'est jamais sauvée, elle saigne tout le temps.
> Là, [l'écrivain] n'en fera jamais trop » (VI, 595).

Pour Giono, l'écriture prend sa dimension efficace lorsque l'œuvre jaillit d'une « idée » qui « saigne » – le fluide vital symbolisant alors une encre qui trace des signes sur le papier. L'inspiration se démesure sans peine, et utilise tous les désordres narratifs pour créer du texte.

Plus encore, en créant des contre-mondes grâce à son imagination, c'est-à-dire en jouant avec le vrai et le faux, en insérant des désordres de l'action ou de la parole, voire du langage, dans la linéarité ordonnée de la diégèse ou dans l'ordre global d'une *mimèsis* générale, Giono *dé-couvre* petit à petit les composantes du monde réel : l'écriture agit sur la réalité, et les nécessités de la création conduisent l'écrivain à mieux comprendre le monde dont il ne percevait auparavant que l'ordre étriqué. Il peut désormais interroger les mûriers dans *Noé*, leur demandant s'ils croient « pouvoir [lui]

cacher [leurs] visages voilés de masques sombres » (III, 824) et affirmer aussitôt : « Je n'ai l'air de rien mais […] je vous vois très bien » (III, 824). L'invention de la fiction précède donc la description du réel. Autrement dit, c'est grâce à l'écriture des contre-mondes que le monde réel se révèle dans sa vérité, et surtout dans sa complexité, mêlant naturellement l'ordre général et le désordre particulier. Alors seulement l'écrivain peut rendre compte de l'univers dans lequel il vit : son imagination lui a permis d'accéder à la richesse et à la diversité du « chant du monde » qui l'entoure, et l'écriture peut effacer petit à petit la « grande barrière » qui se dresse entre l'humain et le naturel.

Comme il est désormais « inutile de jouer double jeu » avec l'écrivain (III, 825), le monde et ses composantes se laissent manipuler, et intégrer au retour du mouvement de balancier dans la fiction à laquelle l'auteur peut revenir une fois qu'il a exploré l'ordre et le désordre naturels. Et cette fois, comme il le fait dire au capitaine de *Fragments d'un paradis*, Giono, capable de « *supporter l'assaut de toutes les gloires* », veut « avoir le temps de régler [sa] marche, telle qu['il] la désire, au milieu des mystères » (III, 894) : après avoir pu contempler l'ordre et le désordre du monde, après en avoir rendu compte, notamment dans les recueils de textes brefs que sont *Solitude de la Pitié* et *L'Eau vive*, l'écrivain peut à son tour modeler à sa façon et avec minutie l'ordre et le désordre qu'il choisit d'insérer dans ses œuvres. Il peut alors s'essayer à multiplier les combinaisons. Ainsi il privilégie la *construction* de l'ordre dans *Regain* ou *Le Chant du monde*, qui s'achèvent sur des représentations idylliques de couples prêts à fonder une société nouvelle ; au contraire le désordre s'affiche comme seul choix procurant une « raison de vivre » suffisante dans *Un roi sans divertissement*. Chaque texte est donc l'occasion pour Giono d'expérimenter un (dés)équilibre entre l'ordre et le désordre, dans le but d'atteindre un bonheur au moins relatif. Petit à petit, comme Tringlot qui recherche la compagnie de l'Absente tout en rêvant d'une « maison en dur », l'écrivain comprend que remplacer l'ordre par le désordre pour créer une plénitude est un leurre. Tous les personnages qui s'y essaient périssent, plus ou moins volontairement, plus ou moins héroïquement, de M. V. et du loup, « encaisseur[s] de mort subite » (III, 541) à l'Artiste des *Grands Chemins*, auquel le narrateur fait un sort définitif, insistant sur le fait qu'il « oublier[a] celui-là comme [il] en [a] oublié d'autres » (V, 633). Même à l'intérieur de la fiction, le désordre ne doit pas remplacer l'ordre de façon systématique

ou définitive, ce que la nature toujours triomphante et les échecs des hommes modernes que présentaient les textes de réflexion laissaient par ailleurs présager.

L'écrivain doit donc apprendre à faire jouer le désordre et l'ordre l'un par rapport à l'autre, afin que le désordre jaillisse de l'ordre et que l'ordre émerge du désordre, comme deux faces d'une même vérité : il s'agit de conjuguer les tentations initiées par l'avarice et la perte afin de trouver, non pas la juste mesure, mais la juste démesure, celle qui permet d'éviter définitivement l'ennui. L'avarice permet à l'écrivain d'*amasser* des mots, de les ordonner en vue d'un écrit cohérent : elle est *concentration* du monde en un texte. Au contraire, la perte, par la *générosité* sans limites qu'elle suppose, opère un *éparpillement* à l'intérieur même du texte. Les deux tendances s'opposent comme s'opposent Thérèse et Mme Numance ; mais comme ces deux femmes, elles s'attirent de façon irrépressible. Dans *Les Âmes fortes*, la générosité – c'est-à-dire l'éclatement en un désordre volontaire d'une réalité – semble céder face à l'avarice – envisagée comme une mise en ordre au profit d'un projet machiavélique de domination ou de vengeance. Pourtant chacune est satisfaite : l'avarice de Thérèse *profite* de la générosité de Mme Numance, et la disparition de celle-ci n'est que l'effacement total du personnage dans une perte générale qu'elle a recherchée ardemment. L'ordre et le désordre se nourrissent l'un l'autre, même si leur rencontre provoque une explosion *extraordinaire*, comme c'est le cas aussi par exemple lors de la rencontre entre Jourdan et Bobi dans *Que ma joie demeure*, où l'acrobate et l'agriculteur se complètent dans leur recherche d'un remède contre la lèpre. Dans chaque œuvre, Giono montre de manière plus ou moins appuyée, plus ou moins utilisée par les personnages, que le seul bonheur possible consiste en un déséquilibre travaillé entre l'ordre et le désordre.

Alors émerge une nouvelle dimension, souvent mal comprise par les personnages, la dimension narrative que Giono nomme la *démesure*. Celle-ci a pour objet de donner à *mesurer* le désordre à partir de l'ordre – la *mesure* du quotidien s'ouvrant à l'*extraordinaire* par l'adjonction d'un préfixe. Pour être efficace le désordre de la démesure doit en effet selon l'écrivain être « entièrement install[é] dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien » sans renoncer à surprendre « par son degré de monstruosité » (III, 681) : il s'agit tout simplement de faire « varier de dimensions les mesures qui

paraissent les plus stables » (III, 620) pour créer dans le texte un « système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures » (III, 620). La *démesure* évoquée par Giono dans *Noé*, démesure qui s'applique à l'ordre pour le faire devenir désordre, est donc davantage une *dismesure* : jouant sur l'à-côté plus encore que sur la superposition, elle offre à voir dans les œuvres le spectacle d'un déséquilibre permanent dans lequel les systèmes de références vacillent sans cesse tout en étant parfaitement délimités, comme le sont les « visages voilés de masques sombres » des mûriers de *Noé* (III, 824) ou le hêtre d'*Un roi sans divertissement*, capable de « danser comme seuls savent danser les êtres surnaturels, en multipliant son corps autour de son immobilité » (III, 474) autrement dit en créant son désordre à partir de son ordre.

L'ordre et le désordre existent ainsi l'un par rapport à l'autre, représentant chacun le scandale de son opposé. En effet le *skandalon* est étymologiquement un obstacle sur lequel on ne cesse d'achopper, ainsi que le rappelle notamment René Girard dans *La Voix méconnue du réel* [365]. Provoquant la boiterie dont sont affligés plusieurs personnages chez Giono[366], l'ordre est le scandale du désordre comme le désordre est le scandale de l'ordre : choquant, démesuré et inévitable. En cela l'ordre et le désordre sont indispensables l'un à l'autre puisque chacun constitue l'accomplissement d'un désir *vital*. Pour se guérir de l'ennui, l'homme de l'ordre recherche le désordre qui lui donnera l'impression d'exister : c'est le cas de Langlois au début des *Récits de la demi-brigade*, pour qui l'aventure est préférable au Noël passé au coin du feu, même si dans cette aventure il cherche officiellement à rétablir l'ordre public, comme c'est aussi le cas lorsqu'il tue M. V. puis le loup dans *Un roi sans divertissement*. À l'inverse l'homme du désordre recherche l'ordre : dans *L'Iris de Suse*, Tringlot l'aventurier poursuivi règle ses affaires pour ne plus subir son passé de dangereux vertiges avant de venir définitivement s'installer près de l'Absente – même si on peut considérer qu'ici le désordre de l'Absence prend la place du désordre de la vie vécue auparavant. L'écrivain

[365] René Girard, *La Voix méconnue du réel, une théorie des mythes archaïques et modernes*, *op. cit*., p. 187. Le *Dictionnaire historique de la langue française* (*op. cit*., entrée « scandale ») explique plus précisément comment le bas-latin *scandalum* reprend le grec *skandalon* « piège » pour traduire l'hébreu *mikšôl*, « obstacle, ce qui fait trébucher » : les emplois bibliques du terme en ont fait évoluer la signification d'un sens concret vers un sens abstrait.

[366] *Cf.* le 2.2.2. du présent travail.

quant à lui se conduit en acrobate, jonglant avec ces perspectives en recherchant un perpétuel déséquilibre qui nourrit la fiction en rendant possible l'*histoire* des personnages.

Ainsi il ne s'agit plus seulement d'écrire en décrivant le « chant du monde » naturel ou le « grand théâtre » de l'univers et des contes possibles. Pour Giono, la dialectique de l'ordre et du désordre conduit à la fondation d'une ontologie poïétique : l'écrivain a besoin de devenir, comme Virgile,

> « un sérieux dompteur pour domestiquer aussi longtemps les fauves de la vie ordinaire et les contraindre à travailler à l'expression des choses » (III, 1024)

Jouant de l'ordre et du désordre qu'il décèle dans son environnement réel, il met le monde à son service à travers une œuvre dont il définit le contenu en termes d'ordre et de désordre : n'ayant « de code et de loi que le code et la loi de sa prévision et de son habileté » comme l'« albatros » de *Noé* (III, 820), l'écrivain cherche à « domestiquer […] les fauves de la vie ordinaire », c'est-à-dire les désordres contenus dans l'ordre – et l'ordre qui apparaît en filigrane dans les désordres.

Si elle fait de lui à l'évidence un démiurge, cette capacité représente surtout pour Giono l'art d'« étalonner des mesures » ou au moins d'avoir « ce qu'il faut pour être ce qu['il est] », ainsi qu'il le fait dire à Julio dans *Le Voyage en calèche*[367]. En effet, le jeu qui le conduit sans cesse du désordre à l'ordre et de l'ordre au désordre finit par mettre en place la « raison de vivre » de l'écrivain. Dans « Le Poète de la famille », il explique que « le poète, […] c'est un type qui met tout en bombe. Après on est bien content de retrouver les décombres » (III, 412), signifiant métaphoriquement que l'écrivain peut désordonner le monde dans ses textes au point que le lecteur « est bien content » de se raccrocher aux fragments d'ordre qui subsistent après « l'énorme éclaboussement d'or » que provoque l'explosion de sa dynamite littéraire (III, 605-606). Mais grâce à cette aptitude, l'écrivain trouve surtout sa place, autrement dit « étalonn[e] ses mesures » entre immanence et transcendance, entre ordre mesquin et désordre extraordinaire mais aussi entre désordre aliénant et ordre surplombant. En fait, ainsi que le formule Madame-la-Reine dans *Jean le Bleu*,

> « le tout est d'être assez fort […] pour faire des sauts périlleux avec sa propre

[367] *Le Voyage en calèche*, Acte I (2e partie), scène 2, *op. cit.*, p. 80.

> force, sans s'appuyer à rien et sans avoir peur pour sa tête. Tout est là. » (II, 46)

L'écrivain met « tout en bombe » et fait donc « des sauts périlleux » en utilisant le désordre et l'ordre pour parfaire sa fiction : il tire « sans avoir peur pour sa tête » des leçons du *cosmos* qui l'entoure et mesure les erreurs de l'*anthropos* confronté à ses désirs contradictoires – volontés d'ordre et de désordre mêlées. Entre l'ordre décevant d'un quotidien étriqué et l'ordre inaccessible d'une nature qui n'a pas besoin de l'homme pour ses combinaisons immuables, l'écrivain, par le *logos* qu'il emploie, poétise le monde. Il ne se contente pas de l'enchanter ou de le réenchanter au profit de l'homme moderne : il le *dismesure*.

Ainsi Giono se trouve soudain confronté à une nouvelle découverte : en définitive, *c'est l'écrivain lui-même qui est désordre*. Face aux modalités de l'ordre que lui proposent la nature, les hommes ou même la narration ou la représentation littéraires, il est seul capable de *tout* gouverner par le pouvoir de son écriture : ses

> « formes ont débordé les formes exactes, [ses] couleurs ont des rapports dans un autre ton, ont coulé sur des formes qu'elles ne devaient pas colorier. » (III, 828)

L'écrivain, par définition, est celui qui peut à la fois rendre compte du réel et le modifier à sa guise, désordonnant tous les ordres et ordonnant tous les désordres, hors de tous les *devoirs*. Seul subsiste le *pouvoir*, qui se nourrit de la « passion du désert, des hauteurs, de l'abîme, du risque, du défi » (III, 436) : comme Mme Juliette Giono démesure son « appareil passionnel » (III, 436) en écrivant. Il acquiert par là la capacité à faire « déborder » les couleurs et les formes et montre dans ses œuvres une « vision des choses existantes bien plus large que celle » que les personnages ou les hommes ordinaires peuvent avoir (III, 827).

Du haut de son « phare », Giono peut alors « profiter de tout ce qui précède l'accomplissement » (III, 1047) de ses désirs de désordre grâce à l'écriture. Sans chercher à assouvir cette volonté – ce qui le conduirait à disparaître par excès de plénitude – il se contente de mettre « de l'ordre avec [l]es grains de poivre céleste »[368] que sont les mots assemblés en histoires, éprouvant « un grand délice à sentir qu'il peut

[368] *Le Voyage en calèche*, Acte II, scène 5, *op. cit.*, p. 185.

ainsi se mettre d'accord avec le vent et la vague depuis ses talons jusqu'à sa nuque » (III, 993), depuis sa plume jusqu'à son esprit, se délectant de « ce mélange et de chaos d'où, par expérience, [il sait] que, finalement, sortent l'ordre et la raison » (III, 842-843). Ainsi il réussit dans chaque œuvre à créer « un ordre terrible avec le plus grand désordre du monde depuis la chute des anges » (III, 407) : l'ordre de la littérature émerge comme Tristan da Cunha des désordres minuscules que la mer des fictions offre à voir, et l'ordre-désordre du monde rejoint l'ordre-désordre du texte dans une fusion dont Giono est le héraut. À la fin de ce parcours, capable de jongler à sa guise entre l'ordre et le désordre, équilibrant sans cesse son déséquilibre pour maintenir le dynamisme pérenne de sa « raison de vivre », l'écrivain contemplant son œuvre peut se réjouir : « Je suis comblé. Maintenant j'ai tout » (VI, 527).

Index

Les termes et expressions couramment employés par Jean Giono de manière signifiante sont indiqués en italiques dans le présent index, de même que certains mots repris du grec.

abîme, 74-77, 106, 167, 179, 234-235, 306, 316 *Voir aussi* côté *fond des choses*, gouffres

acrobate, acrobatie, 125, 128, 236 *Voir aussi* déséquilibre, jeu, vertige

aède, 127, 162, 244, 253, 264

alexandrin, 288 *Voir aussi* emprunts

aliénation, 88, 113, 118, 125

altitude, 17-20, 22, 25, 32-33, 37, 179, 196, 234-236

amateur (d'âmes, d'abîmes, de vertige, de désordre), 8, 118-120, 123, 149, 204, 216-217, 221-222, 258, 260, 310

ange, 76, 168-170, 172, 176, 179, 276, 299 *Voir aussi* gouffres, monstre

année, 26, 57, 60, 63, 65 *Voir aussi* cycle, roue, saisons

antiarcadien, *Voir* Arcadie, paradis

apocalypse, 72, 76-77, 163, 222, 223, 279

Apollon, apollinien, 29, 43, 57, 65, 128, 130-136, 231, 241, 279, 280, 305 *Voir aussi* Beau, Dionysos, Pan, Quetzalcóatl, spectacle

Arcadie, paradis, 75, 150, 168-169, 260-262, 264, 267-268, 271, 273, 275, 297

artifice, 108-109, 128-132, 266-268 *Voir aussi* faux

artisan, 4, 82, 89, 90-91, 93, 141, 144, 219, 230, 243 *Voir aussi* paysan

assimilation, *Voir* fusion

au-delà de l'air, *derrière l'air*, 143, 223, 232, 237, 241, 245, 251-253, 269, 271, 275

(auto)biographie, 142-143, 283-284

automne, 26-27, 57, 58, 62-67 *Voir aussi phusis*, printemps, saisons

avarice, 33, 122-124, 130, 137-139, 140, 145, 146-150, 152, 156, 171, 196, 212, 236, 248, 313 *Voir aussi générosité*, *perte*

aventure, 34, 117, 122-124, 149-152, 157, 163, 237, 274, 276, 289, 299, 314 *Voir aussi côté noir*

aveugle(s), 127-128, 162-163, 198, 247 *Voir aussi* infirmité

bal, 130-136, 145, 187, 195 *Voir aussi* fête, scandale, spectacle

barbe, 139, 176, 208 *Voir aussi* maquillage

baroque, 27, 251-252, 253, 267 *Voir aussi* Beau, déséquilibre, ivresse, vertige

Beau, beauté, 4, 5, 9, 11, 16, 26-31, 34, 43, 44, 65-67, 110, 128-132, 136-137, 140, 158, 173-175, 219-221, 231, 257, 304 *Voir aussi* Apollon, cruauté

berger, 5, 69, 80-83, 87, 89-93, 96, 112, 126, 219-220, 229, 231, 280, 308-309 *Voir aussi cosmos*, initiation

bibliothèque, 119, 217, 227, 299

biographie *Voir* (auto)biographie

bossu, 123, 141, 162-163 *Voir aussi* infirmité

bouc émissaire, 191, 199, 201-202, 202-208, 210, 213, 273 *Voir aussi* étranger, roi, violence

calligraphie, 303-305

cataclysme, 46, 49, 68, 70, 75, 92, 94, 107, 112, 308 *Voir aussi* climat

catharsis, 128, 200, 201 *Voir aussi* bouc émissaire, spectacle

cérémonie, 128, 130, 173, 201 *Voir aussi* spectacle

chaleur, 2, 20, 59, 68-70, 83 *Voir aussi* été, soleil

chant du monde, 6, 15, 25, 43, 112, 312, 315 Voir aussi *cosmos*

chaos, 11, 42, 46, 52, 56, 60-61, 67, 70-77, 83, 88, 97, 99, 112, 181, 196, 203, 205, 213, 222, 292, 296, 317 *Voir aussi cosmos*

châtiment, 153, 157-158, 180, 310

cheval, 38, 158-159, 185 *Voir aussi* condition humaine

choléra, 11, 59, 68, 164-165, 195, 200, 207 *Voir aussi* lèpre

chronique (genre), 295-296, *Voir aussi opéra-bouffe*

citations, 284-285 *Voir aussi* emprunts, faux

classement, classification, 49, 52, 53-54, 56, 76, 89, 120, 124, 158, 252 *Voir aussi* science

cligner de l'œil, 249-251, 275

climat, 32, 59, 67, 68, 73, 76, 85-88, 103 *Voir aussi* théorie des climats

cochon, 57-58, 171-172, 304 *Voir aussi* calligraphie, sang

collection, collectionneur, 102, 122-124, 298 *Voir aussi avarice*

colline, 33-34, 56, 80, 232, *Voir aussi* montagne

condition humaine, 8-9, 96, 99, 111, 142, 155, 157-163, 171, 190, 193, 207, 212, 213,

215, 245, 269, 294, 308 *Voir aussi* ennui, *raison de vivre*, tragique
contagion, 165-166, 189-191, 194 *Voir aussi* choléra, bouc émissaire
contre-monde, 12, 254, 258-260, 260-264, 264-274, 275, 284, 297, 305, 310, 311-312 *Voir aussi* faux, invention, mensonge
cosmos, 16, 22-28, 34, 35-37, 39-46, 51, 54, 56, 60, 61, 66, 67, 68-72, 74, 77, 78, 82, 84, 88, 92, 94-95, 99, 102-103, 106, 109-111, 112-113, 115, 125, 156, 157, 163, 167, 196, 212, 215, 222, 226, 239, 258, 273, 301, 309-310, 316 *Voir aussi chaos*
côté *fond des choses*, 54, 148, 287, 297 *Voir aussi* abîme, gouffres
côté noir, 150-155, 170 *Voir aussi* aventure, risque, vertige
cruauté, 10, 12, 30, 62, 66, 68, 158, 171-173, 220, 230 *Voir aussi* Beau, violence
cycle, 26-29, 32, 37, 40, 44, 65, 67, 68-70, 72, 179, 219, 282, 295 *Voir aussi* année, roue
dame (du mur), 142-143, 228, 233
défi, 154-155, 316 *Voir aussi* aventure, risque
petit démarrage, 169, 175, 189
démesure, *hubris* 9-10, 11, 71, 74, 76, 94, 99, 102, 112, 127, 128, 133-136, 140, 145, 146-150, 156, 157, 163, 168-170, 170-172, 175, 180, 200, 222, 228, 232-233, 234, 272, 297, 308-317 *Voir aussi* mesure
démiurge, 25, 96, 180, 253, 257-259, 264, 265, 269, 299, 311 *Voir aussi* contre-monde
dénaturer, *dénaturé*, 11, 83, 125, 134, 189, 287
derrière l'air, Voir au-delà de l'air
déséquilibre, équilibre 12, 47, 56, 109, 140, 181, 191, 195, 202, 229, 234-242, 248, 250, 251-252, 262, 264, 270, 275, 313-317 *Voir aussi* ivresse, vertige
désert, 24, 33, 69, 311 *Voir aussi* passion
déserteur, désertion, *Voir* fuite
dialogues, 293-295
dieu(x), 41-46, 58, 65, 115, 131, 153, 156, 208-210, 213, 231, 244, 246, 257, 258, 277, 299, 305, 311 *Voir aussi* Apollon, Dionysos, Pan, Quetzalcóatl
Dionysos, dionysiaque 65-66, 106, 109, 133-136, 173-174, 200, 231, 241, 279, 280, 305 *Voir aussi* Apollon, dieu(x), hêtre, Pan, Quetzalcóatl
divertissement, 9-10, 11, 115-118, 130-133, 140-141, 144, 146, 170, 172-175, 176-178, 179, 187, 212, 270, 309 *Voir aussi* artisan, horloge, sang, violence
doxa Voir norme
dynamis, dynamisme 39, 67, 209, 234, 242, 290, 298, 301, 317 *Voir aussi phusis*, force
dynamite, 6, 155, 179, 180, 188, 205, 304-305, 315-316
eau, ruisseau, fleuve, torrent, 31, 38-39, 46, 48, 55-56, 63-64, 70-76 *Voir aussi* mer, neige, orage, pluie
ekpyrôsis, 70-72
emprunts, 277-278, 279-281
ennui, 6-10, 111, 113, 115-124, 131, 132, 136, 140-142, 172-175, 193, 194, 202-203, 211, 212-213, 243, 246, 275, 296, 303, 313-314 *Voir aussi* condition humaine, Pascal
équilibre, *Voir* déséquilibre
été, 59-60, 61, 68-70 *Voir aussi* chaleur, saisons, sécheresse, soleil
étoiles, *grésillement des étoiles* 25, 126, 183, 228, 236
étranger, 97, 124, 134-136, 165, 182-191, 233, 310 *Voir aussi* bouc émissaire, roi
extraordinaire, 21, 30, 50, 53, 93, 117, 166, 168, 171, 188, 196, 203, 207, 212, 220, 232, 251, 263, 304, 313, 315
factice, 113, 132-133, 257, 266-267 *Voir aussi* artifice
faits divers, 118-121
fantastique, 71, 73, 108, 223, 274, 290, 294
faute, 157, 158-159 *Voir aussi* châtiment
faux, 13, 108, 132, 240, 247-253, 258, 266, 285, 311 *Voir aussi* artifice, factice, mensonge, vérité
fête, 128-136 *Voir aussi* spectacle
feu, incendie, 2, 68-72, 74, 126, 171, 204, 231, 282, 314 *Voir aussi* chaleur, été
feuille (et création poétique), 263, 302-304
fleuve, 38-39, 45, 46, 55, 56, 63-64, 74, 84, 109, 282 *Voir* eau
force(s), 19, 37-40, 57, 62, 63, 71-76, 84, 92-93, 173, 226, 233, 242, 246, 309 *Voir aussi dynamis, phusis*
fou, folie 173, 198, 200, 223, 244-245, 310
frontière, 32-34, 55-57, 94-95, 97, 109, 112, 187, 222, 248-251, 308 *Voir aussi grande barrière*, mer, montagne
fuite, désertion, 110, 200, 204-207, 240, 241, 255, 264, 271-272
fusion, symbiose, 43-44, 55, 60, 74, 78-85, 88, 99, 218-220
généalogie, 3, 116, 183 *Voir aussi* tradition
générosité, Voir *perte*

genre littéraire, 294-296 *Voir aussi* chronique
glacier, 34, 40-41, 92-93, 183 *Voir aussi* force(s)
gouffres, 31, 54, 56, 74-77, 167, 210, 222, 229, 287, 302 *Voir aussi* abîme, côté *fond des choses*
gouverner, 1, 13, 224-226, 233, 234, 242, 243, 259, 274, 305, 310, 316
grande barrière, 89-99, 103, 109, 110, 112-113, 216, 308, 312 *Voir aussi* frontière
guerre, 11, 15, 79, 101, 105, 121-122, 166-167, 193, 215, 227, 238-239, 267-268, 279-281, 295, 311 *Voir aussi* (auto) biographie
hauteurs *Voir* altitude
hêtre, 26-27, 43-44, 65-66, 157, 173, 280, 305, 314 *Voir aussi* automne, dieu(x)
hiérophanie, 25, 43, 128, 169 *Voir aussi* sacré
hiver, 27, 57, 60-62, 139, 171, 201 *Voir aussi* neige, saisons
horloge, *petite boîte-en-bois* 5, 141-142, 257
hubris, *Voir* démesure
Icare, *Chute d'Icare*, 178-179, 191, 281-283
images, 54, 243-245, 247, 251, 261-264, 305 *Voir aussi* métaphore
imaginaire, imagination, 54-117-118, 126-128, 141-143, 228, 241, 243-244, 246-249, 253-254, 254-264, 266-267, 271-274, 276, 279, 281-285, 289-290, 300-302, 306, 310 *Voir aussi* contre-monde, faux, image, invention, mensonge
immuable, éternel, 4, 10, 22, 25-26, 31-34, 40, 47, 57-58, 179, 192 *Voir aussi* cycle, inertie
incommensurable, 40, 75, 86, 94 *Voir aussi* démesure, mesure
indifférence (de la nature), 89-95, 97, 100, 113
inertie, 39, 49-50, 194, 309 *Voir aussi* immuable
infirmité, 162-163, 169 *Voir aussi* aveugle(s), bossu
initiation, 80-81, 226-229, 231, 232-233, 243-245 *Voir aussi* berger, père
inquiétude, 42, 54, 58, 64, 66, 98, 237, 269 *Voir aussi* Pan, terreur
instabilité *Voir* déséquilibre
invention, 12-13, 50, 243-251, 254, 254-257, 259-262, 263, 265, 267-269, 271, 275-276, 285, 289, 311-312 *Voir aussi* contre-monde, images, imagination, mensonge, faux
italiques, 148, 217, 224, 287-288, 301
ivresse, 20, 65, 133-134, 149, 151, 155, 165, 170, 197, 229, 243, 255, 276 *Voir aussi* abîme, déséquilibre, vertige
jeu, 117, 143-144, 151-154, 170, 172-174, 176, 199, 277, 284 *Voir aussi* aventure, divertissement, pendaison, tricherie
justicier, 177, 201, 205 *Voir aussi* roi
lèpre, 125, 165-166, 262, 264, 272, 313 *Voir aussi* choléra
livre, 227-228 *Voir aussi* initiation
loi, 40, 64, 81, 135, 165, 177, 179, 194, 201, 203, 315 *Voir aussi* norme
lumière *Voir* été, soleil
lynchage, 199-202 *Voir aussi* bouc émissaire
maîtriser *Voir* gouverner
maladie, 11, 164-166, 189 *Voir aussi* choléra, lèpre
maquillage, 138 *Voir aussi* barbe
mélancolie, 129, 158, 211 *Voir aussi* condition humaine, ennui, tragique
mensonge, 12-13, 153, 209, 243-247, 250-254, 257, 262, 265, 275 *Voir aussi* faux, imagination, invention, tricherie
mer, 29-31, 46, 48-49, 56, 74-75, 179, 209, 224, 227-228, 246, 266, 283, 287, 299 *Voir aussi* gouffres, plateau
mesure 4, 29, 35, 50-51, 57, 65, 94, 99, 102, 105, 109, 112-113, 134, 144, 148, 156, 222, 272, 276, 313, 315 *Voir aussi* démesure, immuable
métaphore, 38, 51, 63, 87, 113, 118, 258, 263-264, 290-291, 301-302 *Voir aussi* images
métier à tisser, 4, 142, 262, 266, 270 *Voir aussi* narcisse
mètis, 153-154, 234 Voir aussi hubris
meurtre, 154, 172-175, 180, 217 *Voir aussi* divertissement, roi, sang, violence
modernité, progrès, 4, 78, 99-111, 113, 116, 131, 212, 243, 296, 308, 315
monstre, monstruosité, 53, 76, 87-88, 107, 157-175, 180, 182, 184-187, 189-191, 194, 197, 200, 202-204, 212, 219, 221, 231, 246, 258, 286, 298, 304, 313
montagne, 32-34, 56 *Voir aussi* altitude, volcan
mûriers, 311-312, 314
musique, 81, 134-135, 157, 192, 219, 228, 232-233
narcisses, 54, 96, 262, 264
narration, 194-195, 257, 292-294, 296
neige, 2, 9, 27, 60-62, 83, 88, 115, 132, 175, 178 *Voir aussi* fusion, sang
néologismes, 289
nom, 92, 102-103, 159, 184-185, 299
nombres, 50-51, 147-148 *Voir aussi* mesure,

incommensurable
norme, 121, 139, 141, 146, 148, 154-155, 161-163, 168, 175-177, 184, 187-188, 191, 192, 196-198, 206, 208, 212, 219, 257 *Voir aussi* loi, mesure
nuit, 20-22, 24, 25, 51, 80, 126-128, 132, 185, 205, 225-226, 260, 266, 280
odeur, 30, 52-55, 64, 98, 105, 173, 221, 261, 264 *Voir aussi* côté *fond des choses*, monstre, narcisses
oiseaux, corbeaux, pigeons, rossignols, 24, 27, 30, 35, 44, 64, 65, 66, 71, 97, 132, 159-161, 165, 173, 179, 266, 271, 282
olives, 28, 72, 122, 125, 128, 235, 270, 301-302 *Voir aussi avarice*
opéra-bouffe, 296 Voir aussi chronique
orage, 70-72, 96 *Voir aussi* pluie
Orion-fleur-de-carotte, 31, 96, 258, 290, 301 *Voir aussi* métaphore
Pan, 44-46, 47-48, 55, 58, 65, 78, 84-85, 98, 106, 109, 113, 134, 136, 209, 220, 279, 308-309 *Voir aussi* Apollon, Dionysos, dieu(x), Quetzalcóatl, terreur
parole, 125-128, 246-247, 260, 263-264 *Voir aussi* dialogue, invention
paroxysme, 12, 59, 69, 72, 74, 87, 97, 133-134, 198, 209-210 *Voir aussi* démesure, incommensurable
Pascal, 9, 51, 94, 99, 176, 280 *Voir aussi* condition humaine, tragique
passion, 120, 149-150, 155, 221, 229-231, 316
paysan, 82-83, 120-121, 238, 256, 282 *Voir aussi* artisan
pendaison, 154-155, 164, 172 *Voir aussi* jeu
père, 4, 16, 76, 80, 141, 163, 178, 228-229, 237, 240, 263, 272, 281-283, 289 *Voir aussi* initiation
perte, *générosité*, 33, 148-150, 174, 179, 195, 207, 313 *Voir aussi* avarice
petite boîte-en-bois, Voir horloge, Voir aussi divertissement
phusis, physique, 35-41, 47, 50, 54, 65, 67, 70, 79, 89, 95, 99, 109, 112-113, 115, 157, 162, 165, 179, 222, 308-309 *Voir aussi dynamis*
pierre, roche, 5, 26, 36, 48, 49-50, 55-56, 73, 102, 140, 171, 180, 208-210, 222, 230-231, 299 *Voir aussi* montagne
pin-lyre, 157, 219 *Voir aussi* berger, monstre, musique
plateau, 31-32 *Voir aussi* mer, montagne
pluie, déluge, 1, 72-75, 82, 84, 135, 224, 266 *Voir aussi* orage
printemps, 6, 27, 57, 58, 59, 62-67, 139 *Voir aussi* automne, *phusis*, saisons
procureur, 8, 123, 130, 132, 217
progrès, *Voir* modernité
Prométhée, 12, 178-181, 191, 208-209, 241, 253 *Voir aussi* titan
provençalismes, 278, 291
proverbes, 293-294
Quetzalcóatl, 43, 65, 280, 305 *Voir aussi* Apollon, Dionysos, hêtre, Pan
raison, *Voir* classement, mesure, modernité
récits, 121, 246, 251, 257-258, 260-261, 294-295, 311 *Voir aussi* genre, mensonge, narration, parole
références, 41-42, 156, 220, 272, 275, 277-281, 283-284, 285 *Voir aussi* citations, emprunts, *système de référence(s)*
rire, 135, 159 *Voir aussi* bouc émissaire, scandale, spectacle
risque, 144, 149-150, 155-156, 157, 172, 186, 234-236, 260, 316 *Voir aussi* aventure, déséquilibre, jeu, tricherie, vertige
roi, 170, 174, 175-181, 182, 185, 191, 193-194, 203-204, 208-209, 213, 309 *Voir aussi* dieu(x), étranger, titan
roue, 27-28, 37, 71, 125, 224 *Voir* cycle, immuable, saisons
ruisseau, *Voir* eau, fleuve
sacré, 43, 47-48, 109-110, 126-128, 134, 156, 168-169, 173, 177-178, 203, 209 *Voir aussi* hiérophanie, roi
saisons, 28, 57, 67, 72, 112, 193, 309 *Voir aussi* année, automne, été, hiver, printemps
sang, 2, 9, 25, 43, 70, 83, 119, 164, 174-178, 200, 203, 212, 219, 221, 266, 304, 309 *Voir* Beau, calligraphie, divertissement, neige
scandale, 114, 145, 187, 191, 212-213, 222, 314
science, 50-51, 57, 94-95, 101-104, 110, 113 *Voir aussi* modernité, mesure, nombres, technique
sécheresse, 68-70 *Voir aussi* été
silence, 7, 24-25, 68, 86 *Voir aussi* étoiles, solitude
soleil, 20-21, 42, 57, 59-64, 72, 103, 131, 179, 186, 190, 271, 288 *Voir aussi* chaleur, été, sécheresse
solitude, 7, 22-25, 35, 37, 40, 47, 68, 119, 133, 138, 154, 163, 164, 167-168, 184, 191-192, 196, 212, 227-228, 238, 252, 268-269 *Voir aussi* altitude, étranger, silence
sommeil, 9, 39, 108, 221, 244, 303, 305
sommets *Voir* altitude, montagne

source *Voir* eau
spectacle, 8, 11, 26-27, 29, 33, 62, 111, 115, 117, 123, 124-133, 135-136, 143, 145, 154, 158, 163, 167, 171-175, 184, 203, 205, 212, 216, 222, 232, 243, 260, 263, 264-267, 309 *Voir aussi* fête, théâtre
sublime, 114, 129, 152, 229, 257, 268, 297 *Voir aussi* incommensurable
superposition, 113, 117, 248-249, 279, 287, 299, 302, 314 *Voir aussi* invention, mensonge
symbiose, *Voir* fusion
synesthésies, 52-56 *Voir aussi* odeur
système de référence(s), 11, 25, 28, 33-34, 41, 43, 113, 220, 275 *Voir aussi cosmos*, mesure
technique, 95, 101-106, 109-110, 113 *Voir aussi* modernité, nombres, science
terreur, peur 46, 48, 56-57, 58, 67, 76, 78, 86, 90, 97, 98, 113, 145, 157, 184, 200, 215, 220, 224, 227-228, 231, 316 *Voir aussi* Pan
théâtre, *grand théâtre*, 29, 33, 35, 132, 163, 170, 206, 254-258, 264-265, 275, 293, 295, 304, 309, 315 *Voir aussi cosmos*, spectacle
Thébaïde, 194, 220
théorie des climats, 85, 88
titan, 179-180, 182, 185, 190-191, 194, 202, 208-209, 212-213, 215, 253 *Voir aussi* Prométhée, roi
toit *Voir* altitude
tonalités, 294 *Voir aussi* genre *Voir aussi* fantastique
tradition, 2, 6, 42-43, 105, 108, 126, 163, 191-193, 205-206, 254, 286, 288, 290, 293-294 *Voir aussi* emprunts, généalogie, proverbe
tragique, 7, 8, 72, 33, 137, 173, 215, 237, 261, 278, 292, 294, 296, 308, 309 *Voir aussi* condition humaine, Pascal, vanité
tramway 54, 8, 117
transgression, 59, 134, 136, 156, 166, 173, 177-179, 199, 203, 212, 222 *Voir aussi* Icare, Prométhée
tricherie, 144, 152-153, 157, 217 *Voir aussi* jeu, risque
vanité, 7, 9, 132, 136, 309 *Voir aussi* condition humaine, Pascal, tragique
verbe, 63, 161, 288-289 *Voir aussi* nom
vérité, 12-13, 25, 35, 80, 87, 89, 94, 117-118, 121, 163, 226, 242, 246-254, 254-258, 273, 283-284, 300, 311-312 *Voir aussi* côté *fond des choses*, faux, initiation, mensonge, superposition
vertige, 75-76, 148-150, 153, 155, 165, 170, 234, 237, 242, 254, 262, 268, 270-271, 276, 281, 287, 289, 298, 300-303, 310 *Voir aussi* abîme, déséquilibre, ivresse, risque
victimisation, 206-207 *Voir aussi* bouc émissaire
violence, 9, 11, 70-71, 74, 93, 120, 152, 170-175, 180, 191, 197, 199-200, 202, 209, 212-213, 215, 256, 309 *Voir aussi* divertissement, sang
volcan, 9, 18, 24-25, 33, 56, 68, 77, 116, 138, 157, 183, 266, 308 *Voir aussi* altitude, montagne
voûte, 3, 7, 78, 196, 270, 309 *Voir aussi* mesure, tradition
voyage, 36, 103, 118, 167, 219, 223, 251, 273, 284, 302 *Voir aussi au-delà de l'air*, initiation, risque

Bibliographie

1. Œuvres de Jean Giono

1.1. Ouvrages

- *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tomes I à VI.
- *Récits et Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VII, 1989.
- *Journal, Poèmes, Essais*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome VIII, 1995.
- *Théâtre : Le Bout de la Route, Lanceurs de Graines, La Femme du Boulanger, Esquisse d'une mort d'Hélène,* Paris, Gallimard, « nrf », 1943.
- *Domitien, Joseph à Dothan*, Gallimard, « nrf », 1959
- *Arcadie… Arcadie…*, Paris, Gallimard, « folio », 1973.
- *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Paris, Gallimard, 1976.
- *Les Trois arbres de Palzem*, Paris, Gallimard, 1984.
- *De Homère à Machiavel, Cahiers Giono 4*, Paris, Gallimard, « nrf », 1986.
- *La Chasse au bonheur*, Paris, Gallimard, « folio », 1988.
- *Le Voyage en calèche,* Monaco, Éditions du Rocher, 1991 (1e éd. 1946).
- *Les Héraclides*, Entremont-le-Vieux, Quatuor, 1995.
- *Journal* du 24 mars 1946 au 22 octobre 1946, *Revue Giono* n°1, 2007, p. 39-74.
- *Journal* du 24 octobre 1946 au 18 janvier 1949, *Revue Giono* n°2, 2008, p. 59-88.
- *Journal* du 24 janvier 1949 au 6 octobre 1949, *Revue Giono* n°3, 2009, p. 13-43.

1.2. Correspondance

- *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques, 1922-1929, Cahiers Giono 1*, Paris, Gallimard, « nrf », 1981.
- *Correspondance Jean Giono – Lucien Jacques, 1930-1961, Cahiers Giono 3*, Paris, Gallimard, « nrf », 1983.
- *Correspondance Jean Giono – Jean Guéhenno 1928-1969*, Paris, Seghers, « Missives », 1991.
- *Correspondance Jean Giono – Jean Paulhan, 1928-1963, Cahiers Giono 6*, Paris, Gallimard, « nrf », 2000.
- *Correspondance Jean Giono – Henri Pourrat, 1929-1940, Revue Giono,* Manosque, Associations des amis de Jean Giono et des amis d'Henri Pourrat, Hors série, 2009.

1.3. Entretiens

- *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, « nrf », 1990.
- « Entretien avec Robert Ricatte », *Bull.* n°10, 1979, p. 18-28.
- *Entretiens avec Taos Amrouche*, enregistrés en 1954, Phonurgia nova, CD audio, 1995.

2. Ouvrages critiques

Cette bibliographie critique regroupe les principaux textes consacrés à l'œuvre de Giono qui ont été utilisés pour le présent travail.

2.1. Ouvrages consacrés à l'auteur

2.1.1. Ouvrages entièrement consacrés à Jean Giono

- Michèle BELGHMI, *Giono et la mer*, Presses Universitaires de Bordeaux III, 1987.
- Béatrice BONHOMME, *La mort grotesque dans les œuvres de Jean Giono*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jacques Chabot, Université de Provence, Aix-Marseille I, 1995.
- Jean CARRIERE, *Giono (biographie et entretiens)*, Besançon, La Manufacture, 1991.
- Agnès CASTIGLIONE, *Une Démonologie magnifique : la figure de l'ange dans l'œuvre de Jean Giono*, thèse dirigée par Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Agnès CASTIGLIONE, *« Un roi sans divertissement » de Jean Giono*, Paris, Bordas, « L'œuvre au clair », 2004.
- Jacques CHABOT, *L'Imagionaire*, Actes Sud, Arles, 1990.
- Claudine CHONEZ, *Giono par lui-même*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1973.
- Pierre CITRON, *Giono 1895-1970*, Paris, Seuil, 1990.
- Pierre CITRON, *Giono*, Paris, Seuil, « Écrivains de toujours », 1995.
- Jean-François DURAND, *Les Métamorphoses de l'artiste : l'esthétique de Jean Giono de* Naissance de l'Odyssée *à* L'Iris de Suse, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000.
- Jean-François DURAND, *Giono, le jeu du Condottiere*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007.
- Yves-Alain FAVRE, *Giono et l'art du récit*, Paris, CDU-SEDES, 1977.
- Laurent FOURCAUT, *Edition critique de deux pièces de Jean Giono :* Le Bout de la Route *et* Le Voyage en calèche, Thèse de troisième cycle, sous la direction de Pierre Citron, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1985.
- Henri GODARD, *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, « nrf », 1995.
- Norma L. GOODRICH, *Giono, Master of fictional Modes*, Princeton University Press, 1973.
- Dominique GROSSE, *Violence et création romanesque dans l'œuvre de Jean Giono,* Thèse de doctorat, sous la direction de Luc Fraisse, Université de Strasbourg II, 2000.
- Denis LABOURET, *Le Monstrueux dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*, Thèse de doctorat, sous la direction de Michel Raimond, Université Paris IV, 1992.

- Jean-Yves LAURICHESSE, *Giono et Stendhal : chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- Jacques MENY, *Giono et le cinéma*, Paris, J. Cl. Simoën, « L'illusion d'optique », 1978.
- Christian MICHELFELDER, *Giono et les religions de la terre*, Gallimard, 1938.
- Christian MORZEWSKI, *La Lampe et la Plaie, le mythe du guérisseur dans* Jean le Bleu *de Giono*, Presses Universitaires du Septentrion, « Textes et perspectives », 1995.
- Philippe MOTTET, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, Presses Universitaires de Provence, 2004.
- Marcel NEVEUX, *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, éd. du Rocher, 1990.
- Jean-Paul PILORGET, *Formes, fonctions et enjeux de l'intertextualité dans les Chroniques romanesques de Jean Giono*, Thèse de doctorat, sous la direction de Laurent Fourcaut, Université Paris III, Sorbonne nouvelle, 2003.
- Christine RANNAUD, *Giono philosophe*, Presses Universitaires du Septentrion, « Objet », 2002.
- W.-D. REDFERN, *The Private World of Jean Giono*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.
- Mireille SACOTTE, *« Un roi sans divertissement » de Jean Giono*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 1995.
- Sylvie VIGNES, *Un barrage contre le vide : le travail des sensations dans l'œuvre de Jean Giono*, Thèse de doctorat, sous la direction de Claude Sicard, Université de Toulouse II, 1998.

2.1.2. Ouvrages partiellement consacrés à Jean Giono

- Gérard GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1982.
- Henri GODARD, *Le Roman modes d'emploi*, Paris, Gallimard, « folio essais » 2006.
- Maurice NADEAU, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard, « Idées », 1963.

2.2. Ouvrages collectifs

- *Les Critiques de notre temps et Giono*, Roland Bourneuf dir., Paris, Garnier Frères, « Les critiques de notre temps », 1977.
- *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Jacques Chabot dir., Aix-en-Provence, Edisud, 1982.
- *Jean Giono, imaginaire et écriture*, Actes du IIe colloque international Jean Giono, Talloires, 4-6 juin 1984, Aix-en-Provence, Edisud, 1985.
- *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence, 7-10 juin 1989, *Roman 20-50*, Lille, 1990.
- *Giono autrement : l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque*, Actes du colloque

du 31 mars 1995, réunis par Béatrice Bonhomme, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.
- *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996.
- *Giono dans sa culture*, Actes du colloque international de Perpignan et Montpellier, 27-30 mars 2001, Jean-François Durand et Jean-Yves Laurichesse dir., Presses Universitaires de Perpignan et Publications Université Montpellier III, 2003.
- Conférences consacrées à *Un roi sans divertissement*, prononcées lors de la journée d'étude du C.R.E.L.I.D. de l'Université d'Artois, le 28 janvier 2004.
- *Giono : la mémoire à l'œuvre*, Actes du colloque international de Toulouse II - Le Mirail, 20-22 mars 2008,Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes dir., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009.
- *Jean Giono : corps et cosmétiques*, Actes de la journée d'étude de l'Université de Sorbonne nouvelle - Paris III du 11 avril 2008, Alain Romestaing et Mireille Sacotte dir., Paris, Le Manuscrit, « L'esprit des lettres », 2009.

2.3. Revues

- *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono* (abr. *Bull.*), de 1973 à 2006.
- Jean Morel, *Bibliographie et médiagraphie*, *Bull.* hors série, printemps 2000.
- *Revue Jean Giono*, depuis 2007.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 1 : « De *Naissance de l'Odyssée* au Contadour », textes réunis et présentés par A.-J. Clayton, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 1974.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 2 : « L'imagination de la mort », textes réunis et présentés par A.-J. Clayton, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 1976.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 3 : « Approches des chroniques romanesques (1) », textes réunis et présentés par A.-J. Clayton, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 1981.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 4 : « Approches des chroniques romanesques (2) », textes réunis et présentés par A.-J. Clayton, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 1985.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 5 : « Les œuvres de transition (1938-1944) », textes réunis et présentés par L. Fourcaut, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 1991.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 6 : « Giono et son apocalypse », textes réunis et présentés par L. Fourcaut, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 1995.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 7 : « *Naissance de l'Odyssée*, enquête sur une fondation », textes réunis et présentés par L. Fourcaut, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 2001.
- *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8 : « *Que ma joie demeure* :

écrire-guérir ? », textes réunis et présentés par L. Fourcaut, éd. Lettres Modernes, Minard, Caen, 2006.

- *Roman 20-50, Jean Giono – Les Âmes fortes*, Villeneuve d'Asq, n°3, juin 1987.
- *Roman 20-50, Jean Giono – Un roi sans divertissement*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003.
- *Revue des Sciences Humaines, Giono*, R. Ricatte dir., Lille, n°169, 1978-1.
- *L'Arc*, *Jean Giono*, Le Revest-Saint-Martin, Le Jas, n°100, 1986.

2.4. Principaux articles utilisés

2.4.1. Articles portant essentiellement sur une œuvre particulière

- Anne ANTOINE-MACHU, « Fonction et signification de l'arbre dans *Un roi sans divertissement* », *L'information littéraire*, Paris, Baillière, n°1, 1978, p. 16-20.
- Philippe ARNAUD, « L'opéra bouffe chez Giono après 1939 », *Bull.* n°31, Printemps-Été 1989, p. 44-57.
- Philippe ARNAUD, « Les stratégies narratives d'*Un roi sans divertissement* », *Roman 20-50*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 41-52.
- Marie-Anne ARNAUD-TOULOUSE, « Tragique et comique dans *Un roi sans divertissement* », conférence prononcée dans le cadre de la journée d'études du C.R.E.L.I.D. à Arras le 28 janvier 2004.
- Jean ARROUYE, « Parabole et roman », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 219-236.
- Jeanne BEM, « Violence et écriture dans *Un roi sans divertissement* », *Littérature*, décembre 1978, p. 55-65.
- Béatrice BONHOMME, « L'univers du bas comme remède à l'ennui », *Bull.* n°27, Printemps-Été 1987, p. 74-89.
- Christine BRETONNIER, « Des monstres aux mythes dans *Deux Cavaliers de l'orage* », *Bull.* n°63, Printemps-Été 2005, p. 33-47.
- Llewelyn BROWN, « *Noé* : apprentissage d'un artificier ? », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 226-238.
- Jacques CHABOT, « L'avarice, un divertissement de roi », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 3, Minard, Caen, 1981, p. 67-124.
- Jacques CHABOT, « Noé en forêt », *Bull.* n°48, automne-hiver 1997, p. 32-69.
- Pierre CITRON, « Sur *Un roi sans divertissement* », *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, Jacques Chabot dir., Aix-en Provence, Edisud, 1983, p. 172-181.
- Alan J. Clayton, « Pluralité du choléra. Remarques sur la partie XIII du *Hussard* », *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Jacques Chabot dir., Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 226-241.
- Jean DECOTTIGNIES, « Détours », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°169, 1978-1, p. 37-51.
- Jean-François DURAND, « Le savoir de la métaphore. Remarques sur la stylistique romantique dans *Le Chant du Monde* », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 237-248.
- Jean-François DURAND, « Les rituels de la violence », *Roman 20-50*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 53-64.
- Laurent FOURCAUT, « Pan, paon, serpent à plumes », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 153-169.
- Laurent FOURCAUT, « *Naissance de l'Odyssée*, Naissance de l'écrivain », *Revue*

des Lettres Modernes, série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 71-122.

- Laurent FOURCAUT, « (Mises en) Abîmes », *Roman 20-50*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 137-148.
- Laurent FOURCAUT, « Un texte extraordinaire ? », *Revue des Lettres Modernes*, Série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 185-232.
- Laurent FOURCAUT, « *La Trilogie de Pan* : le haut et le bas, les mots et la chose », *Revue Giono*, n°4, à paraître en 2010, 31 pages.
- Henri GODARD, « Que ma joie demeure », *L'Arc*, n°100, p. 26-32.
- Patrick GRAINVILLE, « Le Chant du Monde : odeur et gémissement », *L'Arc*, n°100, p. 22-25.
- Denis LABOURET, « *Le Poids du ciel, Fragments d'un paradis* : métamorphoses de l'animal fantastique », *Revue des Lettres modernes*, Série Jean Giono, vol. 5, Minard, Caen, 1991, p. 177-217.
- Denis LABOURET, « Portrait de l'artiste en monstre », *Bull*. n°42, automne-hiver 1994, p. 52-76.
- Denis LABOURET, « Les apories de la temporalité dans *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, Série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 107-136.
- Agnès LANDES, « Présence du mythe dans *Naissance de l'Odyssée* », *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 19-45.
- Jean-Yves LAURICHESSE, « Télémaque ou la chronique du fils rebelle », *Revue des Lettres Modernes*, Jean Giono vol. 7, Minard, Caen, 2001, pp. 47-69.
- Jean-Yves LAURICHESSE, « Un énorme éclaboussement d'or : tentative de restitution d'un retable baroque », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 211-225.
- Jean-Yves LAURICHESSE, « Un "petit bagage de loup". La mémoire et l'oubli chez quelques personnages de Giono », *Giono : la mémoire à l'œuvre*, Actes du colloque international de Toulouse II - Le Mirail, 20-22 mars 2008,Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes dir., Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2009, p. 127-140.
- Jacques LE GALL, « Jean Giono et le métier à tisser de *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, Série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 137-184.
- André-Alain MORELLO, « Pavie ou l'écriture du désastre », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 159-175.
- André Alain MORELLO, « Le sourire de Mme Tim », *Roman 20-50*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 127-136.
- Christian MORZEWSKI, « *Un roi sans divertissement* de Jean Giono ou du roman considéré comme un assassinat », *Roman 20-50*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 5-15.
- Christian MORZEWSKI, « Mécanique des fluides et hydraulique des passions dans *Batailles dans la montagne* », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996,

p. 187-201.

- Christian MORZEWSKI, « Bobi mythe ou de la joie au divertissement », *Revue des Lettres Modernes,* Série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 89-105.
- Marcel NEVEUX, « Une théorie du choléra », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 2, Minard, Caen, 1976, p. 99-109.
- André NOT, « Le jeu avec le elcteur dans *Angelo* », *Giono autrement : l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque,* Actes du colloque du 31 mars 1995, réunis par Béatrice Bonhomme, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 93-105.
- Philippe PINCHON, « L'imaginaire de la montagne dans *Le Bonheur fou* », *Bull.* n°63, printemps-été 2005, p. 66-84.
- Jean ONIMUS, « Giono et le mensonge créateur : à propos de *Naissance de l'Odyssée* », *Revue des Lettres Modernes,* Série Jean Giono, vol. 1, Minard, Caen, 1974, p. 23-45.
- Jean-Paul PILORGET, « Échos et résonances évangéliques dans *Que ma joie demeure* », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 8, Minard, Caen, 2006, p. 57-88.
- Georges POULET, « Giono ou l'espace ouvert », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°169, 1978-1, p. 9-21.
- W.-D. REDFERN, « Promenade de la mort chez Jean Giono : vue d'ensemble lacunaire », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°169, 1978-1, p. 123-130.
- Robert RICATTE, « Giono et la tentation de la perte », *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Jacques Chabot dir., Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 217-225.
- Robert RICATTE, « Styles et structures dans les deux dernières Chroniques de Giono », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 35-43.
- Suzanne ROTH, « Calmar ou gigot : mystère et mystification chez Giono », Actes du IIe colloque international Jean Giono, Talloires, 4-6 juin 1984, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p. 97-107.
- Mireille SACOTTE, « Humour et production du récit dans *Naissance de l'Odyssée* et dans *Ennemonde* », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 67-83.
- Mireille SACOTTE, « Frédéric ou l'esquisse d'un roi », *Bull.* n°42, automne-hiver 1994, p. 97-109.
- Mireille SACOTTE, « Les rois et les paysans », *Roman 20-50*, Villeneuve d'Asq, hors série, novembre 2003, p. 65-73.
- Mireille SACOTTE, « Un Roi qui s'ennuie », conférence prononcée dans le cadre de la journée d'études du C.R.E.L.I.D. à Arras le 28 janvier 2004.
- Nelly STEPHANE, « Le divertissement pascalien et Jean Giono », *Europe*, Paris, janvier-février 1979, p. 96-104.
- Alain TISSUT, « Le miroir de la guerre », *Revue Giono* n°2, 2008, p. 209-230.
- Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMANN, « Les voyages d'Ulysse dans *Naissance*

de l'Odyssée », *Bull.* n°63, printemps-été 2005, p. 85-94.

2.4.2. Articles plus généraux

- Philippe ARNAUD, « La lutte avec l'ange », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 202-210.
- Marie-Anne ARNAUD-TOULOUSE, « Dans les jardins d'Armide », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 111-124.
- Marie-Anne ARNAUD-TOULOUSE, « Le sommet, la foudre et le miroir », *Bull.* n°64, automne-hiver 2005, p. 68-89.
- Marie-Anne ARNAUD-TOULOUSE, « Entre pierre et chair », *Revue Giono*, n°1, 2007, p. 205-220.
- Jean ARROUYE, « Le poids des images », *Revue Giono*, n°3, 2009, p. 223-247.
- Llewelyn BROWN, « Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 249-256.
- Jacques CHABOT, « Un "truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 287-297.
- Jacques CHABOT, « Giono dionysiaque », *Giono autrement : l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque*, Actes du colloque du 31 mars 1995, réunis par Béatrice Bonhomme, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996, p. 29-57.
- Pierre CITRON, « Trajectoire de Giono », *L'Arc*, n°100, p. 3-13.
- Alan J. CLAYTON, « Giono et l'attirance de l'abîme », *Revue des Lettres Modernes*, série Jean Giono, vol. 2, Minard, Caen, 1976, p. 57-98.
- Denis LABOURET, « Le parti-pris de la chose », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 267-286.
- Anne et Didier MACHU, « Portrait de l'artiste en "condottiere" : les nouveaux mondes de Jean Giono », *Revue des Lettres Modernes*, Série Jean Giono, vol. 4, Minard, Caen, 1985, p. 9-48.
- Julie MALLON, « Brigande, féminin singulier », *Bull.* n°66, automne-hiver 2006, p. 51-67.
- Jacques MENY, « Apocalypse neige », *Bull.*, n°64, automne-hiver 2005, p. 90-116.
- Christian MORZEWSKI, « Giono autobiographique », *Les Styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, p. 131-146.
- Marcel NEVEUX, « Apparences et réalité chez Giono », *Giono l'enchanteur*, Actes du colloque international de Paris, BNF, 2-4 octobre 1995, Mireille Sacotte dir., Grasset et Fasquelle, 1996, p. 104-110.
- André NOT, « Artiste, roi, jésuite ou cavalier : le héros gionien face au sacrifice », *Bull.*, n°29, printemps-été 1988, p. 69-85.

- Jean-Pierre PERY, « De la régression regrettable à la transgression immobile : *Un roi sans divertissement* et *Le Déserteur* », *Revue des Lettres Modernes*, Série Jean Giono, vol. 3, Minard, Caen, 1981, p. 11-35.
- Jean PIERROT, « La cruauté dans l'œuvre de Giono », *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981, Jacques Chabot dir., Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p. 203-216.
- Georges POULET, « Giono ou l'espace ouvert », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°169, 1978-1, p. 9-21.
- Christine RANNAUD, « Giono et le trapèze volant », *Bull.* n°26, automne-hiver 1986, p. 67-81.
- Robert RICATTE, « Jean Giono : récit court et poétique de la pitié », *Revue des Sciences Humaines*, Lille, n°169, 1978-1, p. 53-74.
- Mireille SACOTTE, « Entre chronique judiciaire et tragédie grecque, Giono en proie au fait divers », *Bull.* n°66, automne-hiver 2006, p. 89-108.
- Georges RICARD, « Langue provençale, provençalismes et français régional dans l'œuvre de Giono », *Bull.* n°33, printemps-été 1990.
- Jacques VIARD, « Révolution et tragédie dans les Chroniques romanesques », *Revue des Lettres modernes*, Série Jean Giono, vol. 1, Minard, Caen, 1974, p. 107-144.
- Sylvie VIGNES, « Jeux et enjeux des synesthésies dans l'œuvre de Giono », *Revue des Lettres modernes*, Série Jean Giono, vol. 7, Minard, Caen, 2001, p. 123-136.
- Sylvie VIGNES, « Brocéliande, côté ciel », *Revue Giono*, n°3, 2009, p. 199-221.
- Corinne VON KYMMEL-ZIMMERMANN, « D'un monde à l'autre : vers une poétique de l'eau chez Jean Giono », *Revue Giono*, n°1, 2007, p. 221-252.

3. Ouvrages généraux

Cette bibliographie regroupe les principaux textes qui ont été utilisés pour le présent travail dans le but de mieux lire l'œuvre de Jean Giono en fonction de la dialectique entre ordre et désordre.

3.1. Sciences de l'homme

3.1.1. Anthropologie, ethnologie, sociologie

- Georges BALANDIER, *Le Détour : pouvoir et modernité*, Fayard, 1985.
- Georges BALANDIER, *Le Désordre : éloge du mouvement*, Fayard, 1988.
- Georges BALANDIER, *Le Dédale : pour en finir avec le XXe siècle*, Fayard, 1994.
- Roger CAILLOIS, *Œuvres,* éd. D. Rabourdin, Paris, Gallimard, « Quarto », 2008.
- Antoine COMPAGNON, *Les Cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- Gilbert DURAND, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, rééd. Paris, Bordas-Dunod, 1992 (1e éd. 1969).
- Mircea ELIADE, *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, « Bibliothèque historique Payot », 1949.
- Mircea ELIADE, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, « nrf - Idées », 1957.
- Mircea ELIADE, *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1963.
- Mircea ELIADE, *Le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1965.
- Mircea ELIADE, *Le Mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1969.
- Mircea ELIADE, Mircea, *Images et symboles : essais sur le symbolisme magico-religieux*, Paris, Gallimard, « Tel », rééd. 1980 (1e éd. 1952).
- Sigmund FREUD, *Le Malaise dans la culture*, Paris, PUF, Quadrige, rééd. 2002 (1e éd. 1995).
- René GIRARD, *La Violence et le sacré*, Paris, Grasset, Hachette littératures, « Pluriel », 1972.
- René GIRARD, *La Voix méconnue du réel, une théorie des mythes archaïques et modernes*, Paris, Grasset et Fasquelle, « Le Livre de poche - biblio essais », 2002.
- Gabriel GOSSELIN, dir., *Les Nouveaux enjeux de l'anthropologie : autour de Georges Balandier*, Actes de la décade des 25 juin au 4 juillet 1988, Cerisy-la-Salle, Paris, L'Harmattan, 1993.
- Henri MESCHONNIC, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1993.
- Alain TOURAINE, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.
- *Cahiers de l'Herne* « Mircea Eliade », Paris, L'Herne, rééd. 1987 (1e éd. 1978).

3.1.2. Ouvrages consacrés à la Grèce ancienne

- Paul DIEL, *Le Symbolisme dans la mythologie grecque*, Paris, Payot, « Petite

bibliothèque Payot », 1966.
- Jean-Pierre VERNANT, *Les Origines de la pensée grecque*, Paris, PUF, « Quadrige », rééd. 2007 (1e éd. 1962).
- Jean-Pierre VERNANT, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Seuil, « La librairie du XXe siècle », rééd. 1990 (1e éd. en anglais, 1987, sous le titre *Greek Religion*).
- Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne, t. 1 Du mythe à la raison*, Paris, Seuil, « Points », 1990.
- Jean-Pierre VERNANT et Pierre VIDAL-NAQUET, *La Grèce ancienne, t.2 L'espace et le temps*, Paris, Seuil, « Points », 1991.

3.2. Ouvrages théoriques généraux

- Jean-Michel ADAM, *Le Récit*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1991 (1e éd. 1984).
- Jean-Michel ADAM, *La Description*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1993.
- ARISTOTE, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche classique », 1990.
- Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, José Corti, 1943.
- Mikhaïl BAKHTINE, *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, « nrf », 1970, trad. A. Robel, (en particulier l'introduction, p. 9-67).
- Umberto ECO, *De la Littérature*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2003, trad. M. Bouzaher.
- Gérard GENETTE, *Figures II*, Paris, Seuil, « Points », 1969.
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- Pierre GLAUDES et Yves REUTER, *Le Personnage*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998.
- Milan KUNDERA, *L'Art du roman*, Paris, Gallimard, « folio », 1986.
- Jean ROUSSET, *La Littérature de l'âge baroque en France : Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1983 (1e éd. 1954).
- Tzvetan TODOROV, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978.

3.3. Autres auteurs

- ALAIN, *Propos sur le bonheur*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1928.
- ALAIN, *Mars ou la guerre jugée*, Paris, Gallimard, « nrf – Idées », 1936.
- ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1958, particulièrement *Préliminaires à la mythologie* et *Les Dieux*.
- Charles BAUDELAIRE, *Les Fleurs du Mal et autres poèmes*, éd. Henri Lemaître,

Paris, GF-Flammarion, 1964.
- Albert CAMUS, *La Peste*, Paris, Gallimard, « folio », 1947.
- Albert CAMUS, *L'homme révolté*, Paris, Gallimard, « nrf - Idées », 1951.
- ESCHYLE, *Théâtre complet*, Garnier Frères, « Garnier Flammarion », 1964, trad. E. Chambry (en particulier : *Prométhée enchaîné*, p. 102-126).
- HOMERE, *L'Odyssée*, Paris, A. Colin, 1931, rééd. Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1972, trad. V. Bérard.
- Victor HUGO, *La Légende des Siècles, Première série : histoire - les petites épopées*, éd. Claude Millet, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche classique », 2000.
- Nicolas MACHIAVEL, *Le Prince*, in *Œuvres*, éd. Christian Bec, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1996.
- LUCRECE, *De la Nature*, Gallimard – Les Belles Lettres, « Tel », 1985, trad. A. Ernout.
- Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Livre 1, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Livre 2, Paris, Garnier Flammarion, 1969.
- Michel de MONTAIGNE, *Essais*, Livre 3, Paris, Garnier Flammarion, 1979.
- MONTESQUIEU, *De l'Esprit des Lois*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, « L'Intégrale », 1964, livres XIV-XIX en particulier.
- Friedrich NIETZSCHE, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1977, trad. M. Haar, Ph. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy.
- Friedrich NIETZSCHE, *Généalogie de la morale*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1990, trad. H. Albert revue par M. Sautet.
- Friedrich NIETZSCHE, *Par-delà le bien et le mal, prélude à une philosophie de l'avenir*, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1991, trad. H. Albert revue par M. Sautet.
- Blaise PASCAL, *Pensées*, éd. Michel Le Guern, Paris, Gallimard, « folio », 1977, tomes 1 et 2.
- PLATON, *Œuvres complètes*, éd. Luc Brisson, Paris, Flammarion, 2008 (en particulier, *Le Timée*, p. 1977-2050).
- STENDHAL, *La Chartreuse de Parme*, éd. V. del Litto, Paris, Librairie générale française, « Le Livre de poche », 1972.
- STENDHAL, *Lucien Leuwen*, éd. H. Martineau, Paris, Gallimard, « folio », tomes 1 et 2, 1973.
- Chrétien de TROYES, *Perceval ou le roman du Graal*, éd. Jean-Pierre Foucher et André Ortais, Paris, Gallimard, « folio classique », 1974.
- Paul VALERY, *Regards sur le monde actuel*, Paris, Gallimard, « folio essais », 1945.

Table des matières

Introduction : La chasse au bonheur, une chasse au désordre 1

Première partie : La nature ou l'ordre inaccessible 14

1.1. L'ordre de l'univers 15

1.1.1. Ouverture au monde 16

1.1.2. Le « système de référence » 25

1.1.3. La vie de la nature 35

1.2. Les apparents désordres de la nature 47

1.2.1. Porosités 48

1.2.2. Dérèglements 57

1.2.3. Démesure 67

1.3. De la nature à l'homme 78

1.3.1. Assimilations 79

1.3.2. Rejets : la « Grande Barrière » 89

1.3.3. Transformations 99

Conclusion de la première partie 112

Deuxième partie : L'homme ou le désordre scandaleux 114

2.1. La tentation de l'avarice 115

2.1.1. Scruter le quotidien 116

2.1.2. Orner le quotidien 124

2.1.3. Manipuler le quotidien 136

2.2. La tentation de la perte 146

2.2.1. Vers le risque 146

2.2.2. Vers la tératogenèse 156

2.2.3. Vers un *acmé* du désordre 170

2.3. La société face au désordre 182

2.3.1. L'étranger 182

2.3.2. Le bouc émissaire 191

2.3.3. Le crépuscule des dieux 202

Conclusion de la deuxième partie 212

Troisième partie : L'écrivain ou le désordre de la littérature 214
3.1. Du voleur de feu au démiurge : émergence de l'artiste 215
3.1.1. S'ouvrir au désordre 215
3.1.2. Apprendre à gouverner 223
3.1.3. Déséquilibrer les équilibres 233
3.2. Le menteur-créateur : la tentation du contre-monde 243
3.2.1. Le mensonge : la construction du désordre 243
3.2.2. Le « grand théâtre » de l'imaginaire : les « fragments d'un paradis » 254
3.2.3. L'insuffisance du contre-monde : les limites de la démiurgie 264
3.3. L'écrivain, gouverneur de désordre 275
3.3.1. L'intertexte : bousculer les traditions 276
3.3.2. La forme : détourner les conventions 285
3.3.3. La création spéculaire : mettre l'écriture en abyme 296

Conclusion : La chasse au bonheur, une chasse au désordre ?..... 307

Index..... 318

Bibliographie 323
1. Œuvres de Jean Giono 323
1.1. Ouvrages 323
1.2. Correspondance 323
1.3. Entretiens 324
2. Ouvrages critiques 325
2.1. Ouvrages consacrés à l'auteur 325
2.2. Ouvrages collectifs 326
2.3. Revues 327
2.4. Principaux articles utilisés 329
3. Ouvrages généraux 334
3.1. Sciences de l'homme 334
3.2. Ouvrages théoriques généraux 335
3.3. Autres auteurs 335

Table des matières..... 337