

Le Livre à l'épreuve du « romanesque » : Giono et le Cycle du Hussard : pour une poétique du Livre-somme

Thomas Conrad
Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle

Préambule : pour une poétique du Livre-somme

Dans *La Préparation du roman*, Barthes propose « une typologie du livre »¹, qui compose une sorte de carte des formes possibles du « volume ». Il s'agit d'une opposition entre deux « formes fantasmées »², deux archétypes : Barthes reprend la distinction mallarméenne entre « Livre » et « Album », telle que celle-ci avait été exposée par Scherer dans son édition du Livre de Mallarmé : d'un côté, le Livre « architectural et prémédité » ; de l'autre, l'Album informe et rhapsodique.

On doit s'interroger sur la stratégie de Barthes, qui, tout en mettant au jour le fantasme du « Livre » pour l'écrivain, s'efforce de le tenir à distance, voire de s'en libérer. C'est donc avec une certaine prudence qu'il faut lire les pages qu'il consacre à la dialectique du Livre et de l'Album ; dialectique qui travaille explicitement en faveur de ce dernier : « s'il y a lutte entre le Livre et l'Album, c'est finalement l'Album qui est le plus fort, c'est lui qui reste »³. Par rapport à Mallarmé, Barthes inverse les valeurs des deux termes, en privilégiant les qualités de l'Album (dispersion, contingence, immanence) contre celles du Livre⁴.

Par conséquent, Barthes semble adopter une perspective historique implicite dans laquelle l'histoire du Livre est une histoire achevée : le Livre-somme appartiendrait à un âge révolu. Chez Barthes, l'opérateur de cette clôture est Flaubert, mobilisé pour encadrer et discipliner l'ambition romantique du Livre-somme : « Et aujourd'hui ? Il semble que la somme des savoirs (...) soit impossible. (...) C'est peut-être pourquoi le dernier projet encyclopédique est une *Farce (Bouvard et Pécuchet)* »⁵. C'est finir l'histoire un peu vite. Barthes semble s'en apercevoir, puisque, pour faire « tenir » cette clôture de l'histoire du Livre, il se trouve contraint d'exclure Proust de l'histoire du Livre-somme, d'une manière qu'on peut juger spacieuse : « en un sens, c'est un livre-somme, mais dans un sens supérieur, c'est essentiellement un livre initiatique, l'histoire d'une initiation – ce qui est différent, car il s'agit ici d'un savoir de l'âme »⁶. Sitôt ouverte, la question du Livre est ainsi refermée : il n'y a plus de Livre, le Livre est nécessairement un mirage, une illusion.

Au fond, c'est en parlant de « fantasme » que Barthes s'est engagé, dès le départ, dans cette voie. Car on *manque* forcément le fantasme. Dans cette perspective, le Livre est un horizon inaccessible de l'écriture, un projet inévitablement voué à l'échec : l'œuvre réelle, en tout cas, ne peut être envisagée que négativement, en fonction de l'écart qui la sépare de son fantasme⁷.

Au contraire, nous préférons rechercher une *poétique* du Livre-Somme ; autrement dit, considérer le Livre non comme un *imaginaire* mais une forme *réelle*. Pour ce faire, il suffit de partir des Livres-Sommes réels : ceux, justement, dont la lecture nourrit le fantasme. Ceux que cite Barthes : les *Mémoires d'outre-tombe*, la *Divine Comédie*, la *Comédie humaine*, etc. De ce point de vue prosaïque, le Livre-Somme est accessible à une approche poétique. Barthes en donne lui-même le premier trait : « ces sommes sont massives (gros volumes, tomes nombreux) : ce sont, par statut, des *accumulations* »⁸. C'est déjà une définition, et une définition qui déborde le fantasme du « volume », de l'objet livre (au singulier)⁹ : il y a ici *des* volumes, non plus *le* volume (le « format sacré », selon Mallarmé).

On sait que le Livre par excellence, la Bible, est une accumulation de plusieurs livres (*ta biblia*), dont les genres, les époques, les contenus doctrinaux ou factuels sont hétérogènes.

Quant au Livre de Mallarmé, dans la mesure même où il est architectural, il exige lui aussi une structure plurielle : « quatre œuvres qui sont chacune en cinq volumes (...) en tant qu'une quadruple Pièce juxtaposée en cinq actes »¹⁰. Autrement dit, une tétralogie de poèmes, un cycle poétique. Le Livre mallarméen, de ce point de vue, radicalise une pratique antérieure : celle des « petites épopées » de Hugo. Comme le dit Hugo, le livre « existe solitairement et forme un tout ; il existe solidairement et fait partie d'un ensemble », c'est « une espèce d'œuvre cyclique »¹¹. En ce sens large, et très concrètement, les Livres existent (bien que la majuscule et le pluriel semblent se contrarier quelque peu) : il y a toute une tradition des Livres-sommes.

C'est cette propriété « cumulative » du Livre que nous nous proposons d'étudier, dans le domaine du roman, à partir du « cas » de Giono. La tentative de Giono nous paraît en effet tout à fait significative. Examiner le « cycle du Hussard »¹², c'est rouvrir l'histoire des « Livres-Sommes » que Barthes ferme après Flaubert ; c'est même la poursuivre au-delà des ultimes Livres-Sommes « évidents » (Proust, Jules Romains, Martin du Gard, Thomas Mann). On trouvera en effet chez Giono la trace d'une *crise* de l'ambition épique du Livre-somme. Pour Giono, le Livre se dérobe, dans le mouvement même de l'invention romanesque ; pour autant, il ne se résorbe pas en une illusion. Le Livre traverse en quelque sorte l'œuvre de Giono, et s'y réalise en se transformant profondément : c'est cette traversée que nous suivrons. Le terme de « romanesque », qui a une importance toute particulière chez Giono, servira, en un sens, de fil conducteur : le Livre ne se réalisera qu'au prix de sa confrontation avec le « romanesque » gionien.

Le Livre de Giono : la « décalogie »

Le Livre est initialement pour Giono un fantasme puissant, dont il importe de fixer les principaux aspects.

En 1945, Giono conçoit le projet très ambitieux d'écrire une « décalogie » (œuvre en dix volumes). Cette entreprise correspond à un changement de manière de Giono (qui s'éloigne de ses romans « rustiques » d'avant-guerre) avec l'apparition de nouveaux thèmes et de nouveaux cadres (notamment des intrigues situées au XIXe siècle). Il s'agit, très explicitement, de reprendre le flambeau du grand roman du XIXe siècle, comme en témoignent quelques notes d'intention de Giono : « Stendhal et Balzac ont trouvé leur successeur »¹³ ou « Faire ce que Balzac n'a pas vu qu'il manquait ». Giono semble vouloir composer sa propre *Comédie humaine*. La décalogie s'apparente aussi aux romans-fleuves de la première moitié du XXe siècle : l'un des modèles (ou contre-modèles) est sans doute *Les Hommes de bonne volonté* de Jules Romains. Giono décrit ce livre (au singulier) comme une « vaste composition qui pourrait être publiée en plusieurs volumes »¹⁴.

Comment se présentera cette décalogie ? Comme le Livre de Mallarmé (sans la nécessité absolue qui caractérise celui-ci), il s'agit d'un projet minutieusement calculé, et composé de manière très savante, par les contrastes agencés entre les dix volumes. On peut relever plusieurs niveaux de composition. La structure relève d'abord d'une composition historique : la décalogie est fondée sur une alternance entre le passé et le présent (en 1840, on suit le hussard, Angelo I ; en 1940, son petit-fils, Angelo III). L'organisation est donc à la fois familiale et historique : il s'agit, un peu comme dans *Les Thibault* ou *Les Rougon-Macquart*, d'embrasser un siècle d'histoire de France ou peut-être d'Europe, avec les deux dates 1848-1939. Par ailleurs, le livre s'organise sur des contrastes formels : les nombres de chapitres de chaque volume sont fixés, dans une rêverie mathématique qui n'est pas sans rappeler

Mallarmé. Dans ses brouillons, Giono représente la succession des volumes comme un damier noir et blanc (qui indique l'alternance des deux époques). Enfin, dernier signe de cet agencement raisonné : son hétérogénéité générique, directement inspirée du modèle biblique. Des éléments de poème lyrique prophétique sont supposés faire transition entre les époques, tout en donnant de l'ampleur à l'ensemble, qui englobera passé, présent et futur.

Se profile ainsi une immense œuvre de tonalité épique. Giono emploie d'ailleurs ce terme à l'occasion, et parle de « la construction très ambitieuse de [sa] grande épopée ». Le sens du projet est exprimé par son titre : *Romanesque*. Ce titre charrie manifestement toute la connotation de grandeur attachée à l'épopée, au roman héroïque, à l'Arioste : « Mon but – peindre *le Romanesque* et *les passions* à des hommes qui n'ont plus que des passions sans romanesque »¹⁵. En d'autres termes, le projet est de condamner l'époque contemporaine au nom des valeurs « romanesques » que sont la générosité, la noblesse, l'héroïsme. Giono écrit : « lier le Romanesque aux temps modernes. (...) choisir des personnages vivant il y a *cent ans*. Permettre par ce recul le *sarcasme* contre les temps actuels »¹⁶.

De ce montage, il nous reste deux œuvres : *Angelo* (première apparition du fameux hussard) et *Mort d'un personnage* (la mort de Pauline de Théus, racontée par son petit-fils Angelo III). La décalogie n'ira pas plus loin. Il faut dire que le romanesque est une notion ambiguë. D'un côté, le romanesque est le « grand » genre du roman, celui qui revendique l'héritage de l'épopée ; de l'autre, le romanesque caractérise simplement le roman : un genre mineur et carnavalesque, qui tourne en dérision les valeurs univoques de la noblesse. L'Arioste est romanesque, mais aussi Cervantes. Cette tension, latente dès le début du projet, va rapidement se manifester, et saborder l'ambition épique du grand Livre total. Tandis qu'il écrit *Le Hussard sur le toit*, Giono rejette progressivement le grand Livre décalogique.

L'épreuve du roman, ou le Livre décomposé

Le Hussard semble bien être un adieu au Livre. Si l'on espère y trouver des allusions métatextuelles au grand projet du Livre, on risque d'être fort déçu. Dans ce roman d'aventure, il n'y a presque aucune mention de l'objet livre. C'est peut-être, plus encore, sur le plan métaphorique que la déroute du Livre est la plus visible. Traditionnellement, le Livre se laisse volontiers approcher par deux métaphores : le Livre est une architecture ; le Livre est un organisme. Toutes deux sont malmenées.

Giono racontera ultérieurement¹⁷ comment la décalogie s'est effondrée, laissant la place au *Hussard sur le toit*. *A posteriori*, le projet du grand Livre est présenté ironiquement comme une architecture de pacotille : une « construction en fil de fer absolument étrange »¹⁸, une « pyramide de systèmes »¹⁹ :

Quand je regarde les cartons où elle est marquée j'en suis tout à fait ébaubi. Des listes de noms, des fiches de caractères, des courbes de variations, des sortes de binômes, des équations, des graphiques ; il n'est pas jusqu'à la partie d'échecs de Laurent de Théus qui n'ait été prévue dans tous ses coups.²⁰

Le sarcasme sur la partie d'échecs vise, généralement, la prétention de l'intellect à maîtriser les événements ; il vise aussi l'image de l'échiquier ou du damier noir et blanc, qui avait servi à Giono de schéma pour composer sa décalogie. La décalogie, en fin de compte, n'était pas sérieuse : c'était un jeu. Nous verrons que le jeu fournira, plus tard, un modèle fécond pour l'œuvre ; nous n'en sommes pas encore là, et le jeu reste stérile et abstrait.

Par opposition à la composition architecturale, Giono propose une parole vivante, orale, et propose un modèle bien différent, celui du *conteur*. L'art du conteur remplace la grande épopée monumentale, Shéhérazade remplace Homère :

À mon avis, celui qui écrit un livre raconte une histoire, un point c'est tout. Il doit être, ne disons pas Homère, c'est un peu trop gros, mais, le conteur arabe, oriental, assis au carrefour, autour duquel on fait cercle et qui raconte. Cette comparaison n'est déjà pas mal d'ailleurs et j'ai souvent dit en plaisantant à mes amis, que ce pourrait être une épreuve qu'il ne serait pas mauvais de faire subir aux *gens de lettres*. Ne mangeraient que ceux qui auraient récolté assez de sous dans leur chapeau pour aller se payer le litre de vin et le saucisson au bistrot du coin, mais quelle floraison de chefs-d'œuvre oraux !²¹

La linéarité de l'intrigue romanesque sert ici de modèle, contre la tentation de la grande composition architecturale²². Contre la tentation du Livre, la linéarité et la simplicité du « romanesque » servent d'« épreuve » pour sélectionner le bon romancier. Et, de fait, dans *Le Hussard*, Giono choisit une écriture plus spontanée ; il souhaite, dit-il, « faire du Ponson du Terrail »²³, en évitant délibérément toute conception trop arrêtée.

L'autre grande métaphore du livre, l'*organisme*, est également détruite. *Le Hussard sur le toit* illustre cette évolution : comme l'a bien vu Jacques Chabot, la décalogie se « décompose » en même temps qu'apparaît la grande épidémie, la maladie monstrueuse et spectaculaire qui décompose tous les corps dans *le Hussard sur le toit*²⁴.

Ajoutons que le médecin qui « explique » le choléra à la fin du roman va très loin dans ce sens. Son long discours conclusif consiste largement à retourner la formule « le Livre est un organisme » en une nouvelle métaphore toute différente, qu'on pourrait formuler ainsi : « l'organe est un roman ». En l'occurrence, un roman d'aventures maritimes :

Il prétendait, lui, ici présent, que le foie est semblable à un extraordinaire océan, où la sonde ne touche jamais le fond, et conduisant à des Malabars, des Amériques, à de somptueuses navigations dans des espaces tendus d'un double azur. Il s'était naturellement fait traiter d'esprit non scientifique (...) par des cliniciens qui prenaient comme tout un chacun leur colère et leur indignation dans leur foie, sans essayer de penser une minute que, si ce manque de logique était le produit du sucre [le glucose du foie dans les expériences de Claude Bernard], c'était en tout cas d'un sucre avec lequel il était difficile de sucrer son café.

(...) Le choléra est une maladie de grands fonds (...) Il vient d'ailleurs. Il vient de l'océan violet. Il émerge des eaux profondes, tout luisant de ce sucre étrange cher à Claude Bernard.²⁵

C'est ainsi que le « cycle du hussard » s'écarte définitivement du modèle proprement épique du Livre, selon un mouvement de purification du genre romanesque : Giono abandonne les éléments lyriques de la décalogie, au profit d'un style plus « stendhalien » et d'un rythme narratif rapide. On assiste à la régression progressive de la décalogie en un ensemble linéaire : les projets de tétralogie, puis de trilogie, se réduiront finalement à un ensemble de deux romans, avec la parution en 1957 de la suite du *Hussard*, *Le Bonheur fou*.

L'idée d'une alternance entre les personnages principaux et les époques est donc abandonnée, et les romans seront désormais centrés sur un unique protagoniste, Angelo, et sur sa confrontation avec le monde qui l'entoure. Nous ne sommes plus dans une fresque historique : d'un opus à l'autre, la temporalité n'est pas celle de l'histoire collective, mais celle de l'histoire personnelle d'Angelo, en marge des événements historiques. Cet isolement d'Angelo est la colonne vertébrale du cycle.

Le « romanesque », on le constate, n'a plus du tout le même sens que dans le titre de la décalogie. Cette fois, le mot désigne à la fois l'énergie du récit et la position du

personnage : c'est, selon la fameuse expression de Hegel, l'opposition entre la « poésie du cœur » et la « prose des relations sociales ».

Le *Cycle du Hussard* représente une âme d'exception, chevaleresque et aristocratique, séparée du monde, opposée à la médiocrité de ce monde. La scène emblématique de ce rapport au monde est évidemment celle qui donne son titre au premier roman du cycle : le hussard sur les toits de Manosque, ne participant aux événements qu'à distance et sur un plan de réalité différent de celui des autres hommes. Dans *Les Métamorphoses de l'artiste*, J.-F. Durand décrit à juste titre ces romans comme la mise en œuvre d'un « romantisme subjectif », dont la formule est la scission entre le sujet et le monde :

Le grand thème du cycle du Hussard [est] bien celui de l'héroïsme du regard romantique aux prises avec la prose du monde. (...) La puissante réalité du cœur d'Angelo se nourri[t] du peu de réalité d'un monde transformé en décor.²⁶

Romanesque, Giono l'est ici au sens de Cervantes : Angelo est manifestement un fils spirituel de Don Quichotte, chevalier solitaire perdu dans un monde déjà embourgeoisé et vulgaire. Angelo est porteur de l'idéal héroïque flamboyant de l'Arioste (« J'ai souvent rêvé d'être condamné à mort en tête à tête par un potentat dans une salle de cérémonie tapissée de chants de l'Arioste, par exemple »²⁷). Mais on ne compte pas les scènes où il se trouve désarçonné par la simplicité des événements.

Ainsi, lorsque, enfoncé dans un paysage de ténèbres éclairé par des brasiers, Angelo se croit englouti dans un monde fantastique et infernal où se meuvent d'inquiétantes ombres, qui ne sont que des feux allumés par des paysans rassemblés pour une prière nocturne :

« Qu'ai-je vu dans ces flammes et ces fumées ? se dit-il. Un chant de l'Arioste ; et voilà tout simplement des gens qui vont prier pour ne pas mourir. »

Il trouva facilement un chemin sous ses pieds et il suivit les ombres parmi lesquelles il y avait maintenant des hommes qui penchaient des pipes, des bouches et des barbes rouges sur les étincelles de leurs briquets.

« Mes yeux ne regardent qu'à travers des loupes, se disait Angelo. Tout ce que je vois est grossi au moins dix fois et naturellement je fais dix fois trop de tout. Les couleurs infernales dont la nuit est toute peinte, eh ! bien, il n'y a pas de quoi imaginer que je vais voir arriver l'oncé légère, et la louve et Virgile et *lasciate ogni speranza*. C'est tout simplement le reflet des feux que ces gens ont allumés parce qu'ils craignaient la nuit. Qui est simple le voit facilement. Mais je ne suis pas simple : je suis double, triple, et même centuple.²⁸

Les hauts faits et les sentiments passionnés d'Angelo « tombent à plat » et sont quelque peu déplacés par rapport aux circonstances. Ce que racontent les aventures du Hussard, c'est toujours la scission entre le sujet et le monde. Comme Don Quichotte, Angelo est un héros livresque aux prises avec un monde qui se refuse au Livre.

Est-ce à dire que le Livre n'existe plus ? On ne saurait trop souligner le fait que l'horizon du Livre n'a jamais quitté Giono. N'a-t-il pas souhaité que l'édition de la Pléiade regroupe ces œuvres, qui, pour lui, restaient liées les unes aux autres ? Il ne les appelle plus « Romanesque » mais « Cycle du Hussard » : sans doute prend-il acte de l'éclatement de l'architecture initialement prévue (et notamment de sa division en plusieurs opus indépendants, plutôt qu'en un seul long livre-fleuve) ; mais l'idée de connexion reste présente, et l'édition de la Pléiade matérialise ce souhait de Giono (partiellement du moins). Il faut dire que l'idée de Livre s'est entre temps largement transformée, et qu'elle ne se limite plus au modèle architectural envisagé pour « Romanesque ». Pour comprendre ce point, il est

nécessaire de quitter provisoirement Angelo, pour revenir au moment de l'abandon de la décalogie, et à l'écriture de *Noé*.

Le Livre retrouvé, ou l'architecture de la fiction

En même temps que Giono abandonne la décalogie, et juste après *Un Roi sans divertissement*, il écrit *Noé*. *Noé* « récupère » une partie des fonctions attribuées auparavant à la grande Somme décalogique, tout en les déplaçant dans de nouvelles directions.

Noé raconte la vie de l'auteur entre deux romans : après *Un roi sans divertissement*, l'auteur s'arrête d'écrire. Nous lisons l'histoire de cet auteur entre deux romans, à qui s'imposent des idées de romans possibles.

Le livre s'ouvre sur un contrat de lecture paradoxal, qui joue sur les limites entre réalité et fiction :

Je prononce d'abord la formule d'exorcisme moderne : Les héros de ce roman appartiennent à la fiction romanesque, et toute ressemblance avec des contemporains vivants ou morts est entièrement fortuite ; également toute similitude de noms propres.

Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux.

Maintenant, allons-y. Ici commence *Noé*.

Je venais de finir d'écrire *Un roi sans divertissement*. La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier que je me suis dit (et très violemment) : « Tu as mené ce personnage jusqu'au bout de son destin. Il est mort, maintenant. Il est là, étendu par terre dans son sang et sa cervelle répandus.²⁹

Comme on le voit, Giono joue à confondre les niveaux fictionnels : l'auteur, le narrateur et le monde d'*Un Roi sans divertissement*, se télescopent, de sorte que la tête fictive de Langlois peut éclater sur le papier réel (ou plutôt sur le papier du narrateur, fictif lui aussi quoique à un autre niveau de fiction). Les créatures fictives sont traitées sur le même plan que les personnes « réelles », le tout sous la mention paradoxale et indécidable « tout est faux », sorte d'écho inversé du « *All is true* » de Balzac au début du *Père Goriot*.

En ce sens, *Noé* est donc la « suite » d'*Un roi sans divertissement* (après le suicide de Langlois, on le voit mort) ; mais c'est une suite bizarre qui se déroule sur le plan de l'énonciation et non de la diégèse. Langlois réapparaît dans *Noé*, certes, mais pas tout à fait comme Rastignac réapparaît dans les différents romans de *La Comédie humaine*.

Giono présente la création romanesque comme une *vision* tout à fait concrète, qui superpose dans un même univers l'espace réel et l'espace fictif :

Mais voilà ce que j'ai fait (de 1843 à 1920).

À la place de la fenêtre sud, en face de ma table, j'ai installé la place du village avec le nuage au ras des toits ; je vois, d'enfilade, la route qui s'en va à Pré-Villars et à Saint-Maurice ; à gauche, de biais, j'aperçois le porche de l'église (à peu près à l'endroit où, dans la soi-disant réalité, se trouve la *villa* ; à droite, en belle vue, la porte du Café de la route avec, au-dessus, au premier étage, la fenêtre de la chambre que Langlois a habité.

Quand monsieur V. en a eu terminé avec Dorothee, quand il est descendu du hêtre (...) j'ai dit qu'il avait mis le pied dans la neige, près d'un buisson de ronces. Ça, c'est l'histoire écrite. En réalité, il a mis le pied sur mon plancher, à un mètre cinquante de ma table, juste à côté de mon petit poêle à bois. J'ai dit qu'il était parti vers l'Archat. En réalité, il est venu vers moi, (...) Il m'a traversé (...) À un moment même, nous avons coïncidé exactement tous les deux³⁰

Noé « phagocyte » pour ainsi dire *Un Roi sans divertissement* – ou si l'on préfère, il le recueille dans son « arche ». On comprend alors comment le Livre-somme revient sur le devant de la scène.

Car dans *Noé*, une foule de personnages, de lieux et d'intrigues se pressent autour de l'auteur, sous la forme hallucinatoire dont nous avons vu un échantillon, pour lui suggérer des embryons de romans possibles ; l'écrivain, en Schéhérazade assez désinvolte, les résume ou les ébauche, sans jamais les mener à leur terme.

Nous retrouvons donc bien dans *Noé* le désir d'« exprimer le total »³¹, de dépasser les limites des romans isolés, qui ne peuvent donner de ce total qu'une vision parcellaire :

Il m'était très difficile de résister à la tentation de raconter toutes les histoires du village. Pas seulement la petite histoire, le petit drame de Langlois (...) mais toutes les histoires, à la queue leu leu (...) jusqu'à ce qu'on ait exprimé ainsi la monstrueuse accumulation des vies entremêlées, parallèles, solitaires.³²

Il n'est donc pas étonnant que dans ce nouveau Livre total, dans cette accumulation monstrueuse d'histoires, apparaisse le personnage d'Angelo, que Giono a récemment privé de sa décalogie. Tout comme il a intégré Langlois à *Noé* (et ainsi phagocyté *Un Roi sans divertissement*), le romancier raconte comment il a rencontré Angelo dans les rues de Marseille :

En arrivant à la maison (...) Je dis : « Nini, je viens de rencontrer un type épatant. - Nous le connaissons? dit-elle. - Pas encore, dis-je, mais vous le connaîtrez sans aucun doute [...]. C'est un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir. À mieux le regarder, j'ai reconnu que c'était un officier des hussards du roi de Sardaigne en grand uniforme. (...) – Est-ce que c'est vrai? dit-elle. (...) C'est tellement vrai, lui dis-je, que c'est peut-être même la seule chose vraie de Marseille ce soir.³³

Il résume alors les premières aventures d'Angelo, absorbant dans *Noé* la matière de la décalogie. Bien sûr, le Livre total change entièrement de forme ; et, on le voit, cette nouvelle forme s'accorde aux nouvelles exigences de Giono, tout en les orientant vers de curieuses extrémités : le modèle du « conteur arabe » et de son éloquence simple prend ici la forme vertigineuse des *Mille et une nuits*, où toutes les histoires possibles sont enchâssées dans celle du personnage-conteur. C'est en fait l'idée du Livre lui-même qui est abritée dans l'arche de *Noé*, pendant que le déluge s'abat sur la décalogie.

Comme on le voit, la Bible n'est pas loin. Elle est même tout près, puisque nous apprenons que le stylo de l'écrivain est toujours « à côté de la *Holy Bible* »³⁴. On ne sera donc pas surpris de retrouver l'imaginaire du Livre, de l'objet-livre, qui faisait défaut dans *Le Hussard*. Nous lisons par exemple le récit d'un épisode de la vie de Giono en réclusion, qui réussit à mettre la main sur un livre après vingt jours d'isolement, et dont il tire une satisfaction purement matérielle :

Je souffrais d'être privé de lecture. Je me disais : ce ne sont ni les histoires ni les récits qui te manquent ; depuis vingt jours tu t'es raconté plus d'histoires qu'il n'y en a dans les mille nuits arabes. (...) [un voisin lui donne un Dumas] (...) Il n'était naturellement pas question de lire dans cette obscurité rouge. Mais je m'aperçus avec stupéfaction que mon appétit se satisfaisait. Le poids, la forme du livre donnaient à mes mains un plaisir magnifique.³⁵

On retrouve le plaisir du livre ; et aussi sa puissance : parmi la galerie de personnages que Giono nous fait voir, on prêtera attention au notaire qui possède « des dossiers, des minutes, des liasses de documents, d'actes, (...) de grands in-folio ouverts »³⁶ :

ces livres sont les cadastres que ce personnage très balzacien a réussi à monopoliser, et les fiches qu'il tient sur le monde environnant, qui lui confèrent une puissance invisible sur toute la contrée. Difficile de ne pas y voir une image de l'auteur et de son pouvoir impérialiste sur sa création. De plus, ce notaire est « le spécialiste des *échec et mat* en quarante-cinq coups thématiquement parfaits dans lesquels tout est nécessaire et tout s'enchaîne »³⁷ : le damier noir et blanc de la décalogie n'est peut-être pas encore tout à fait oublié...

On peut alors retrouver l'inévitable métaphore du Livre comme architecture. Elle prend ici la forme d'une hallucination panoptique, « asmodéenne »³⁸. Les histoires de tous les habitants du village d'*Un roi sans divertissement* sont simultanément présentes devant le romancier, dans une vision panoramique :

J'avais devant moi un immense théâtre, fait de milliers de scènes alignées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, comme les arcades du pont du Gard, ou les niches des nécropoles sarrasines creusées dans les falaises, ou les galeries de la vieilles Charité à Marseille, ou l'étagement des prisons du Piranèse.³⁹

Architecture, soit ; mais on est loin des images de cathédrale typiques du XIXe siècle. Ces architectures colossales et monstrueuses où un regard unique embrasse des scènes séparées évoquent des effets baroques de « confusions de perspective »⁴⁰.

Ce dispositif rappelle la pyramide imaginée par Leibniz dans sa *Théodicée* : à partir du moment où l'architecture cosmique est ainsi fractionnée, le monde se ramifie en une infinité de mondes possibles, dont chacun actualise un cours possible des événements. Tout choix narratif implique que d'autres choix ont été laissés dans l'ombre. Noé s'efforce de cartographier ces possibilités laissées de côté, d'actualiser toutes les virtualités, ou au moins de suggérer, dans le sillage de chaque histoire individuelle, la part de virtuel qui l'accompagne :

Je me demande si je vais partir par la droite ou par la gauche. Et si j'étais parti par la droite, l'Opéra de Marseille n'aurait pas brûlé et Empereur Jules aurait gardé ses deux jambes (...) et Hortense aurait eu une grande et belle vie ; ou bien elle serait morte de ce qu'on appelle sa belle mort ; ou bien il serait arrivé à ses amours ce qui arrive aux amours. Mais, j'ai pris par la gauche.⁴¹

Le Livre devient un jardin aux sentiers qui bifurquent – ce qui ne nous éloigne pas de Leibniz.

On voit ainsi s'opérer un déplacement profond de la figure du Livre-somme, et de son auteur. Comme Balzac ou Zola, Giono s'attribue une puissance démiurgique, une vision totalisante, mais celle-ci ne se définit plus de la même manière. L'inachèvement des histoires, leurs contradictions, indiquent désormais non une impuissance, mais une puissance *positive* de l'auteur-démiurge, capable de faire proliférer les fictions sans limite. De même, il n'y aura pas d'architecture globale du Livre gionien : seulement une prolifération de connexions entre les romans, indiquant la puissance créatrice de leur auteur.

D'un Livre à l'autre : trois états du romanesque

S'il y a encore un Livre, celui-ci n'est plus une image du monde (réel), mais une prolifération de mondes (fictifs). Les différentes orientations à l'œuvre chez Giono peuvent à ce titre être jugées révélatrices de certaines tendances du roman du XXe siècle, et cela à trois

égards, correspondant aux trois connotations du terme « romanesque » que nous avons pu rencontrer :

Tout d'abord, un témoignage de la persistance du projet du Livre, comme un dépassement du roman vers le « grand genre » épique, comme l'indique la décalogie « Romanesque ».

Ensuite, l'inscription du Livre dans le genre du roman s'avère problématique. Chez Giono, cette difficulté est d'ordre personnel (liée à son isolement des années 1940). Chez d'autres, elle serait sans doute liée à l'histoire du XXe siècle, à la fin des grands récits, etc. Peut-être est-ce l'essence du « romanesque » qui consiste à opérer une dégradation carnavalesque du Livre sacré.

Enfin, le Livre-somme peut encore exister, mais au prix d'un renouvellement de ses formes par rapport aux Livres-sommes du XIXe siècle. Le modèle épique cède la place à la figure de Shéhérazade : l'auteur est avant une source inépuisable de *fictions* présentées comme telles. Le jeu entre réalité et fiction remplace l'alternance entre passé et présent qui structurait la décalogie. Le Livre est alors « romanesque », au sens d'un plaisir ludique pris à la fiction qui arrache le lecteur au réel.

De cette épreuve du romanesque, le Livre sort donc transformé. Il perd sa monumentalité, son autorité, son sérieux : il prend une coloration ludique. On se rappelle que le Livre, selon Barthes, ne pouvait plus être qu'une Farce ; il est en tout cas devenu un jeu.

Thomas Conrad
Université Paris 3 – Sorbonne nouvelle
Centre de Recherche sur les Poétiques du XIXe siècle (CRP19)

- ¹. Roland Barthes, *La Préparation du roman*, Seuil, 2003, p. 242. Ces réflexions se situent p. 240-263, dans la section « Première épreuve : le choix, le doute ».
- ². *Ibid.*, p. 242.
- ³. *Ibid.*, p. 256.
- ⁴. Cf. p. 255-256, sur les « philosophies » des deux formes : « l'idée de Livre implique une philosophie moniste (...) l'idée d'Album implique une philosophie pluraliste, relativiste, sceptique, taoïste, etc. ».
- ⁵. *Ibid.*, p. 249.
- ⁶. *Ibid.* La conférence « Longtemps je me suis couché de bonne heure » (1978) proposait plutôt de voir dans la *Recherche* une « tierce forme » entre essai et roman, dont la composition « rhapsodique » n'excluait pas la « composition », loin de là : mais Barthes, ici, ne semble pas vouloir s'appuyer sur cette interprétation.
- ⁷. En revanche, il semble bien que l'Album, par son caractère informe et fragmentaire, soit bel et bien *réalisable*. Ce qui explique le primat de l'Album sur le Livre, c'est en effet que les Livres sont des Albums qui s'ignorent, des collections d'énoncés dont l'unification reste artificielle, superficielle, provisoire (*Ibid.*, p. 256-257).
- ⁸. *Ibid.*, p. 249.
- ⁹. *Ibid.*, p. 240.
- ¹⁰. Jacques Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978 (1^{ère} éd. 1957), p. 35.
- ¹¹. Victor Hugo, préface de la première série de *La Légende des siècles* (1859), p. 565-570 dans *Œuvres complètes, Poésie II*, 1985, J. Seebacher et G. Rosa (dir.), Paris, Robert Laffont (coll. « Bouquins »), 1985, p. 565.
- ¹². On entend par là, à la suite de Giono, l'ensemble formé par *Angelo*, *Mort d'un personnage*, *Le Hussard sur le toit*, *Le Bonheur fou*, et *Les Récits de la demi-brigade* ; à quoi nous ajouterons des prolongements, pour des raisons que nous indiquerons ultérieurement : *Un Roi sans divertissement* et *Noé*
- ¹³. Prière d'insérer du *Hussard sur le toit*, cité par Jacques Viard, « Giono et le cycle du hussard », p. 229-243 dans *Travaux de linguistique et de littérature*, Faculté des Lettres de Strasbourg, IX, 1971, p. 238.
- ¹⁴. Cité par Pierre Citron, notice générale sur le *Cycle du Hussard*, p. 1113-1151 dans Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard (Pléiade), t. IV, 1977, p. 1127. Toute la description qui suit est tirée de cette étude imposante et fondamentale de Pierre Citron.
- ¹⁵. Cité par Pierre Citron, *ibid.*, p. 1136.
- ¹⁶. *Ibid.*
- ¹⁷. En 1958, dans la « postface » qu'il écrit pour *Angelo*, le premier volume de la décalogie, resté inédit jusqu'alors. Giono a abandonné la publication d'*Angelo* lorsqu'il a abandonné le projet de décalogie au profit du seul *Hussard sur le toit*, en 1947-1948. C'est seulement dix ans plus tard qu'*Angelo* ressort de ses tiroirs : il faut alors expliquer au lecteur les contradictions qu'il trouvera entre *Angelo* et *Le Hussard*, qui ne racontent pas la même histoire à propos du même personnage. D'où un projet de postface et plusieurs préfaces (Postface à « Angelo », *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, p. 1163-1182 ; préfaces, *ibid.*, p. 1184-1192).
- ¹⁸. Giono, Postface à « Angelo », *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, p. 1165.
- ¹⁹. *Ibid.*, p. 1166.
- ²⁰. *Ibid.*, p. 1165.
- ²¹. *Ibid.*, p. 1164.
- ²². Cette comparaison apparaît à l'occasion d'une critique de la méthode « américaine » qui consiste à juxtaposer plusieurs voix narratives à l'intérieur d'un même roman, par montage.
- ²³. Cité par Pierre Citron, *op. cit.*, p. 1118.
- ²⁴. Sur cette dialectique du composé et de la décomposition dans la création du Hussard, cf. Jacques Chabot, « Le manuscrit et son double : Giono, *Le Hussard sur le toit* », *Littérature*, n°52 (numéro spécial : « L'Inconscient dans l'avant-texte »), 1983, p. 40-79.
- ²⁵. Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, *Œuvres romanesques complètes, op. cit.*, p. 612-613.
- ²⁶. Jean-François Durand, *Les métamorphoses de l'artiste. L'esthétique de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 200.
- ²⁷. Jean Giono, *Le Hussard sur le toit, op. cit.*, p. 599.
- ²⁸. *Ibid.*, p. 421-422. Même genre de soliloque amer après son évasion de la quarantaine de Vaumeilh – pourtant une parfaite scène d'aventure : « La marche à pied et surtout le baluchon l'avaient rendu mélancolique. Il n'était pas très sûr non plus de s'être vraiment échappé de la quarantaine de Vaumeilh. Brûler un peu de poudre dans le bois d'une porte n'était pas un événement suffisant pour être sûr de la chose et de soi-même. » (p. 558). Dans *Le Bonheur fou*, il éprouve la même surprise devant ce monde qui lui résiste si peu : « il commanda le feu. Il n'eut pas besoin de le continuer longtemps. Les soldats épargnés par la première décharge s'enfuirent tout de suite (...) Je ne m'habituerai jamais à ces victoires rapides » (*Le Bonheur fou, op. cit.*, p. 823).
- ²⁹. Jean Giono, *Noé*, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, p. 611.
- ³⁰. *Ibid.*, p. 615.

³¹. *Ibid.*, p. 642.

³². *Ibid.*, p. 635.

³³. *Ibid.*, p. 717.

³⁴. *Ibid.*, p. 618.

³⁵. *Ibid.*, p. 719-720.

³⁶. *Ibid.*, p. 686.

³⁷. *Ibid.*, p. 696.

³⁸. Suivant le terme de Philippe Hamon (dans *Expositions : littérature et architecture au XIXe siècle*), repris à propos de *Noé* par Christophe Pradeau dans sa thèse sur *L'Idée de cycle romanesque*.

³⁹. Jean Giono, *Noé, op. cit.*, p. 635-636.

⁴⁰. *Ibid.*, p. 633.

⁴¹. *Ibid.*, p. 769.