

Femmes et greniers

Jacques Chabot

Volume 15, Number 3, décembre 1982

Giono : lecture plurielle

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500584ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500584ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chabot, J. (1982). Femmes et greniers. *Études littéraires*, 15(3), 331–352.
<https://doi.org/10.7202/500584ar>

FEMMES ET GRENIERS

jacques chabot

Car, je ne suis pas dans un moment difficile, oh ! pas du tout ; il n'y a rien de difficile. Je suis dans un moment critique ; ce n'est pas la même chose.

Le Hussard sur le toit,
ch. VI. (Pl. IV, 358)

Somme toute, il est seulement *difficile* de faire l'amour et la guerre — Giono, plus malicieusement déjà, dit : « porter la révolte au cœur de la ville ou au cœur d'un lit », [car] « c'est simplement une affaire de loi » (IV, 359). Il exclut donc *a priori* la guerre et l'amour légitimes, à supposer que ces deux sujets de conflit majeurs aient jamais possédé une quelconque légitimité. Il y « porte » donc, d'entrée, « la révolte », mais la révolte même « est une affaire de loi » ; car on ne peut se rebeller contre la loi que si elle existe, et le plaisir de la transgression présuppose la rigueur de la norme.

L'amour et la guerre seraient donc un art de se jouer des lois, ce qui exige néanmoins une règle du jeu. D'un jeu certes *difficile* à jouer, puisqu'il se joue contre — mais pas tout à fait hors — la loi ; et plus encore *délicat* parce qu'il ne se joue pas sans règles. Le jeu, en effet, imite la loi, sans obligation ni sanction : le risque y tient lieu de peine et surtout le hasard de nécessité. Car le principal attrait du jeu, qui est un art, et de l'art, qui est un jeu, réside dans leur caractère aléatoire. Les jeux de l'amour, de la guerre et du hasard ne sont-ils pas — n'étaient-ils pas plutôt — la matière première de toute œuvre d'art ? Et Giono de rêver nostalgiquement d'une époque, assurément mythique comme la forêt de Brocéliande, où la courtoisie et l'honneur existaient. Son anachronique Angelo, digne successeur de Don Quichotte, fait héroïquement figure de témoin de ce « romantisme des temps disparus » parmi ces temps de disgrâce modernes.

Quand il n'y a plus de règles du jeu, en revanche, ni dans l'art de la guerre ni dans l'art d'aimer, quand la nécessité biologique naturelle, sous le nom banalisé de violence, prospère contre toute culture et prend le pas sur les vieux codes d'honneur et de courtoisie, quand la civilisation tout entière en se mettant elle-même hors la loi, met la culture hors du jeu, cela s'appelle une crise. Freud, plus optimiste sans doute, parlait euphémiquement de « malaise » (*Unbehagen*). Pour Giono ce sont plutôt « les fêtes de la mort ». Or, c'est précisément lorsque la culture est en crise que l'art d'écrire (ou le métier d'artiste en général) devient particulièrement *critique*, parce que la matière même de l'œuvre, — l'art de la guerre et de l'amour — se dérobe, se fait problématique, et que les règles du jeu traditionnel sont brouillées. Cette difficulté nouvelle, de conjoncture, s'ajoute alors, pour la compliquer encore, à la permanente, essentielle, situation de crise que vit tout artiste, à n'importe quelle époque, quand il essaie d'exister dans son œuvre. Car il ne peut faire son œuvre (et donc sa vie) qu'en inventant lui-même ses propres règles du jeu (de vivre). « C'est à lui [mon esprit] de trouver la vérité », écrit Marcel Proust : « Grave incertitude, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même ; quand lui, le chercheur, est tout ensemble le pays obscur où il doit chercher et où tout son bagage ne lui sera de rien. Chercher ? pas seulement : créer. Il est en face de quelque chose qui n'est pas encore et que seul il peut réaliser, puis faire entrer dans sa lumière ¹ ». Telle est la situation critique par excellence, celle du chercheur sans bagage (la culture acquise et reconnue ne lui sert de rien) qui dans une « grave *incertitude* » cherche sa vérité afin de trouver *la* vérité. Mais il n'est aucunement sûr de la trouver puisqu'il doit l'inventer ; car elle ne préexiste pas à sa recherche et à sa création. C'est en jouant qu'il crée sa propre règle du jeu, en espérant qu'elle se transforme en règle universelle de l'humaine culture, en général.

La situation critique par excellence serait donc celle de l'artiste qui ne sait plus où se trouver dans une époque où plus personne ne sait exactement où l'on en est. Giono est très lucidement cet écrivain critique de temps de crise. Et le hussard Angelo, sur son toit, amoureux guerrier mais *démonté*, représente pour nous cet artiste déboussolé qui trouve le moyen de ne pas perdre le Nord. En particulier dans l'épisode

trop souvent incompris ou méconnu de la petite fille qui traverse le choléra « en se dandinant dans sa petite jupe à collerette », comme si de rien n'était (IV, 357). C'est elle, en effet, qui provoque la méditation d'Angelo sur « les moments *critiques* » et les « moments *difficiles* » dont nous avons extrait, pour commencer, notre épigraphe. Et nous voudrions montrer maintenant que la rencontre du héros, amoureux artiste ou guerrier, avec une femme dans un grenier (ou une mansarde ou quelque séjour que ce soit sur ou sous les toits) représente le moment et le lieu de la situation critique par excellence de l'artiste Giono, son « grand théâtre ». Dans la foule des situations typiques de ce genre nous avons choisi trois épisodes, à trois moments distincts dans le temps, de l'œuvre : le rendez-vous de Jean le Bleu avec « la dame du mur » dans *Jean le Bleu* ch. IV (1932) ; le séjour d'Angelo dans le grenier de Manosque, dans *le Hussard sur le toit*, ch. VI, (chapitre publié en 1951, mais rédigé en 1947) ; et la descente de ce même Angelo dans la mansarde « d'une petite bonne de quinze ans », Giovanina, dans *le Bonheur fou*, ch. VI (1957).

I. Femme, grenier, musique

J'entends le chant d'une flûte.

Il me sembla que la bouche de brique parlait.

Jean le Bleu, ch. IV, (Pl. II, 40)

Le petit Jean, enfermé dans son grenier, fait parler le mur. Pour un solitaire c'est, en effet, le moyen le plus simple de dialoguer. Le petit Jean est-il amoureux ? Oui, mais d'une ombre. Probablement de la sienne, au féminin. Mais il importe moins de savoir que Jean le Bleu est un petit Narcisse que d'en découvrir avec lui l'Écho. Quand l'image de Narcisse chante, en effet, Narcisse n'est plus simplement un amoureux de soi-même, il se dédouble en musicien. Il ne manque plus à cet artiste amoureux que d'être également un guerrier pour que le petit Jean préfigure le jeune Angelo. Or il fait aussi la guerre, à sa manière, musicalement.

L'épisode, en effet, de « la dame du mur », comme du reste le roman de *Jean le Bleu* dans son ensemble, nous raconte une triple initiation de l'enfant à l'amour, à l'art et à la guerre

(civile). Car il transporte la révolte individuelle de Jean le solitaire du grenier, ou des mansardes des pauvres, dans les salons de la bourgeoisie. Nous pensons pourtant que l'amour (chevaleresque) de «la dame» et la guerre (don quichottesque) contre «Madame» Burle ne sont que les motifs et les thèmes secondaires d'une quête plus essentielle de l'art.

La «dame du mur», émanation du grenier solitaire, image suscitée par l'attention du contemplateur absorbé dans sa propre contemplation au point de s'y reproduire, nous paraît déjà préfigurer toutes les amantes gioniennes ultérieures, jusqu'à la dernière en titre, la bien-nommée *Absente*. Car la bien-aimée de Jean n'existe que par son absence, et le désespoir qu'elle suscite : elle désespère de la réalité (de ce monde), à se demander si elle n'est pas justement une simple métaphore, une figure d'absence. Elle est l'âme de ce grenier, faite à son image, mais elle n'est pas ce grenier. Au sens propre du terme elle *le hante*. Si ce grenier, lui-même, figure la solitude de Jean, elle en est la hantise : *hantise de la solitude*. Mais il faut entendre par là une sorte d'angoisse ou de terreur que l'on ne laisse pas de chérir tant elle est familière. Au fond nous entendons par «hantise» l'étrange familier, «l'intrange²», que Freud appelle «unheimlich» et qui est du «heimlich» refoulé. Hanter, c'est encore étymologiquement «habiter», et s'il est un art de loger dans sa propre étrange intimité tel est bien l'art que pratique Jean le Bleu dans son grenier moisi mais féérique. L'épiphanie de «la dame» sur le mur est, en effet, la transfiguration d'une moisissure, tout comme le grenier transpose dans les hauteurs l'humidité de la cour aux moutons, sa misère sordide en chant rédempteur ; la pourriture, en s'approfondissant, s'y éclaire en aurore. «Je sentais [dit Jean] mon regard qui entrait de plus en plus profond dans l'ombre. C'étaient comme des épaisseurs et des épaisseurs de ciel qu'il fallait traverser avant d'atteindre le pays. Peu à peu j'arrivais à un endroit où l'ombre s'éclaircissait, une sorte d'aurore montait le long du mur nord, et je voyais "la dame". C'était une tache de moisissure» (II, 38).

Une première surprise, en effet, nous attend, lecteurs de Bachelard, dans ce grenier-femme : il n'est pas seulement une altitude mais aussi une profondeur, il est *altus* dans les deux sens, et cela Bachelard l'avait quelque peu oublié. Ce grenier

d'en haut participe également du bas et de l'imaginaire de la cave. Car il est, en plein ciel, c'est-à-dire en pleine mer — puisque c'était « un vaste grenier sonore comme une cale de navire » (II, 37) — « l'être obscur de la maison, l'être qui participe aux puissances souterraines. En y rêvant on s'accorde à l'irrationalité des profondeurs³ ». La cave, ainsi définie par Bachelard, de ce grenier de Manosque s'appelle « la cour aux moutons », et c'est un lieu de dérégulation, de mort lente et désespérée, marquée dans son essence même de bas-lieu par l'humidité. Elle est un pourrissoir et un mouiroir, le véritable lieu du refoulé. Selon la dialectique pas vraiment dialectique, du haut et du bas, dans la maison bachelardienne (et jungienne), le grenier devrait être au contraire un haut-lieu sec : « Les étages élevés, le grenier, le rêveur les "édifie", il les réédifie bien édifiés. Avec les rêves dans la hauteur claire nous sommes, répétons-le, dans la zone rationnelle des projets intellectualisés. Mais pour la cave, l'habitant passionné la creuse, la creuse encore, il en rend active la profondeur⁴ ». Que voilà un grenier bien édifiant ! Giono n'y monte pas vraiment, il y descend⁵. Plus exactement il s'y approfondit en creusant le mur qui lui fait face, pour transmuter l'obstacle en ouverture. La « dame » se résume, en effet, dans une bouche rouge et des yeux verts : à la place de la bouche « le mal du mur était allé profond jusqu'à la brique, et c'était là rouge et charnu comme de la vraie chair » (II, 38). Cette bouche-sexe est comparable à celle de Simiane Odripano dans le coin de laquelle lui était venu « à la longue [...] un petit mal vivant et qui tressaillait avec un peu de sang comme un nez de belette » (II, 158). Quant aux yeux verts ils distillent « le suintement lumineux de son regard » (II, 38). *Le suintement* caractérise aussi bien la cour aux moutons et son humidité que la dame du grenier cachée dans son « ombre moisie ». D'ailleurs, quand parfois la cour aux moutons s'anime un peu — de présences féminines juvéniles, rêveuses, chantantes ou érotiques, « la petite fille de l'acrobate », la Mexicaine ou « la fille au musc » — « son visage », nous dit Giono, « se transform[e] » : « Au fond de son malheur naquit un bel enthousiasme, et, malgré ses mauvaises dents et sa laide bouche, elle porta à travers les jours un sourire extasié de bonheur. C'était comme un amour caché qu'elle avait, et elle s'en contentait elle-même » (II, 50).

Si donc ce grenier ne nous semble pas être vraiment un grenier mais ce monstre ambigu, un grenier-cave, c'est *au fond* parce qu'il est un lieu de désir refoulé, perversi, corrompu, dont la corruption même engendre une floraison de rêves. De même, « la dame du mur », qui est l'âme et la hantise de ce grenier, se présente à Jean, comme une mère de mort et la maîtresse des songes. Sadique, ou du moins perçue comme telle par Jean, cruelle et meurtrière, elle lui « refus[e] la plus simple douceur » (II, 39) et le condamne à passer « de longs jours à souffrir » (II, 39) totalement désespéré parce qu'elle se refuse à son désir. Elle est alors la mère de mort, la castratrice, l'interdite qui interdit. Mais « elle attendait la bonne saison de mon cœur [— "*de mon cœur*" et non de mon désir — et] Alors, [dit Jean] quand cette bonne saison était venue, elle faisait naître en moi, d'un seul regard, le chant de toutes mes violettes et fleurir l'épais jasmin qui dansait au-dessus de mon cœur à la place où sont les flammes dans le cœur figuré de Jésus » (II, 39). Certes les métaphores sulpiciennes quand elles fleurissent chez Giono ne sont pas le plus beau fleuron de sa prose : cette « dame », « la dame » qu'il voyait comme Bernadette Soubirous voyait la Vierge (« la dame »), lui inspire à présent une vénération mystique comparable à celle de la bienheureuse Marie Alacoque, et le petit Jean se compare lui-même au Sacré-Cœur de Jésus. Pour un enfant qui avait fondu en larmes aux pieds de la Sainte Vierge en criant : « Elle est morte ! Elle est morte ! » (II, 24) c'est une belle conversion ! Le libre-penseur Jean Giono aurait-il un refoulé pieux ? Tant il est vrai qu'une certaine piété niaise est la marque la plus sûre du refoulé.

La femme (du) grenier porte donc en elle, en sa qualité de mère désirable interdite la mort du désir de l'enfant mais en même temps la possibilité de le sublimer. Car ce fils incestueux désire, somme toute, recomposer, ré-édifier, le corps de la mère doublement interdite, par le tabou de l'inceste et par la mort ; mais les deux font la paire. En l'absence du père évidemment : « Je sentais qu'il me serait doux, *plus tard* [souligné par nous : la sublimation c'est le désir différé dans la différence] d'accompagner, de protéger ce visage, de vivre avec lui, de chercher sur lui la consolation de mes peines ; j'appelais de toutes mes forces secrètes pour qu'il ne soit plus moisissure de pierre et je désirais tant qu'il se construisît

charnellement dans l'air qu'au bout de très longs moments de silence et d'attente une forme vivante touchait mes yeux éblouis» (II, 39). Où Narcisse devient Pygmalion, et le fils incestueux artiste.

Or à l'appel de Jean la vision parle : le grenier-cave-femme, qui était un visage résumé dans une bouche blessée mais vivante, se met à chanter, comme les rossignols que le père nourrit de pourritures : « L'odeur de la mangeaille pourrie montait en deux ou trois grosses bulles et, tout aussitôt, éclatait la terrible chanson roulante de l'oiseau » (II, 35). Nous préférons, par goût, ces roulades dans la putréfaction, comme plus authentiques, aux saints-sulpiceries précédentes. Mais les deux se complètent dans la mesure où le tragique peut intégrer même l'édifiant, à condition de le dépasser. Les rossignols du père (qui est lui-même un homme très édifiant mais devient peu à peu tragique, en vieillissant) sont une des voix sublimées de la cour aux moutons. L'autre voix, celle qui chante à travers le mur et semble passer par la bouche malade de « la dame », c'est la flûte des pères spirituels adoptifs, les deux musiciens qui se nomment Décidément et Madame-la-Reine. Et cette flûte, si elle n'est pas un oiseau, comme les rossignols, est comparée à un « serpent enroulé » (II, 40) que le flûtiste aurait « longtemps gardée dans sa tête ». Or tout le contexte de *Jean le Bleu* atteste que l'*oiseau-serpent* (cf. II, 46) (ce double symbole de la libido sublimée) figure dans le roman l'emblème de l'artiste, l'homme dont le désir est si fort qu'il fait éclater sa tête. Ainsi la mère terrible parle, sa pourriture de bouche chante, grâce à la médiation des pères-en-art, qui la font chanter. Faut-il s'étonner que ces deux pères forment un couple où d'ailleurs « Madame-la-Reine » (la « dame » de ce duo musicien) semble beaucoup plus *décidée* que Monsieur (?) Décidément. Image sublimée de la mère-phallique.

Or que dit la flûte de Madame-la-Reine ? Elle dit encore, à sa façon, le grenier, la cour aux moutons et « la dame du mur » résumés dans un visage macabre et bien aimé : « Ah ! chanta la flûte, il était dit que pour nous la vie serait une vieille femme.

Une vieille femme avec des roupies, des yeux collés, une bouche comme du mal.

Et qu'elle ne pourrait pas s'arrêter de nous aimer avec son grillage d'os et de forcer notre bouche avec sa langue qui pue comme une vieille peau de lapin » (II, 45).

La vie c'est donc la mort, qui, telle un vampire vient mortifier l'enfant-poète. Et de se résigner : « C'est comme ça que ça a été écrit par Dieu. Et alors, on ne peut guère faire autre chose que caresser notre amoureuse en se bouchant le nez et les yeux » (II, 45). Mais ce jeune fiancé de la mort se livre en fait à une alchimie de la chair et du verbe puisque « Ce qui pue, [dit-il] je le prends par le nez, mais je le ressouffle par ma bouche, ça ne reste pas. Elle est à moi dans ma tête, la bien-aimée pure et sombre » (II, 45).

Giono ne vise donc pas à changer la vie, mais seulement à la *refaire* dans sa tête. Il n'est pas un vrai révolutionnaire, mais seulement un idéaliste révolté, un artiste. Sa chanson console et berce la cour aux moutons, en particulier la petite fille mourante et la fille au musc.

Pourtant ce chant du désir misérable et de la misère qui ne désire plus exprime aussi, au moins une fois, la révolte des miséreux : quand Madame-la-Reine (II, 53-54), après que Décidément a chanté un air de la *Passion selon Saint-Jean* (« Seigneur, est-ce moi qui doit expier la faute des hommes ? ») en métamorphosant la supplication de la victime émissaire en chant de guerre des misérables contre leurs bourreaux, quand Madame-la-Reine joue du clavecin avec une insolence qui sonne comme un défi, nous savons enfin que la voix du grenier sublime et pourri « emmerde » les riches. Mais c'est contre une matrone omnipotente, castratrice (elle est la mère d'un avorton baveux-bégayant, « le grand d'Espagne », fin de race) et repue dans sa graisse que Madame-la-Reine, plus royalement souverain que la bourgeoise Burle, dégage sa musique. Jean se trouve alors « sur le front de bataille » (II, 54).

Ainsi avons-nous vu se dessiner l'image d'une intime mélodie, le visage d'un grenier qui chante la mort, la misère, la révolte et l'amour. Ce grenier femme — mais femme morte ou du moins vieille et du passé — se présente à nous comme doublement femme, mère castratrice et amante idéale. *Le jeu* de l'artiste a cependant le pouvoir (et le privilège, royal sans doute mais de « roi dépossédé » de la vie) de renverser les lois nécessaires de la nature en retournant le désir pour la mort en

amour de la vie sublimée. Comme si l'art était, pour Giono, l'art de faire de nécessité vertu, ou plutôt, par la vertu créatrice capable de ré-édifier l'existence, de faire de nécessité beauté.

II. Grenier, femme, « voix même du monde disparu »

De même que le grenier de Manosque servait au petit Jean d'échappatoire aérienne et profonde à la fois, au-dessus de la pourriture de la cour aux moutons, les toits de Manosque se prêtent au hussard démonté comme un cheval enchanté sur lequel il plane, tel un prince des *Mille et une nuits*, au-dessus de la ville pourrie par le choléra. L'épisode, en effet, du chapitre VI, tient de la tragédie et du conte de fées : les toits portent Angelo jusqu'à sa princesse lointaine, qui est aussi à sa manière la dame d'un grenier, après qu'il a subi l'épreuve tragique par excellence de la perte du sens. Car la pérégrination du hussard sur les toits est initiatique autant que le voyage immobile de Jean dans son grenier : elle est une initiation *au jeu* de qui perd trouve (le sens).

Ce chapitre illustrerait parfaitement les méditations de Bachelard sur l'imagination aérienne comme type de sublimation heureuse⁶. Car la déambulation d'Angelo entre ciel et terre participe du rêve de vol et du cauchemar de chute, de la peur de descendre ou de tomber qui provoque la joie de monter. Nous pourrions ajouter ici, en souvenir de *Jean le Bleu* : la cave est la matrice du grenier. « Le vol onirique, écrit Bachelard, n'a-t-il pas pour fonction de nous apprendre à surmonter notre peur de tomber ? En son bonheur, ne porte-t-il pas le signe de nos premiers succès contre cette peur fondamentale [...]. À bien vivre la liaison fréquente de la chute au vol dans nos rêves, on voit comment une peur peut se changer en joie [...]. Le vol onirique est alors une chute au ralenti, une chute dont on se relève facilement sans dommage. Le vol onirique est la synthèse de la chute et de l'élévation⁷ ».

Nous dirons aussi que la pure joie tragique est une angoisse maintenue et soulevée, donc authentiquement et intégralement sublimée. Car la véritable sublimation n'est pas une échappatoire idéaliste (et *Jean le Bleu* participe encore trop de cet idéalisme dérobé) c'est le désespoir surmonté. Bachelard, lui, parle de « la continuité de la rêverie qui unit le désir

de grandir et le désir de voler. De cette manière on comprendra que, dans l'imagination humaine, le vol soit la transcendance de la grandeur⁸».

Angelo résiste d'abord à la tentation de tomber. Car la chute, au fond, n'est pas un accident, c'est une fascination du vertige. Il fait l'expérience du vide intérieur : il n'a pas peur de tomber, *simple affaire de loi* — la pesanteur c'est « la force des choses » — il porte en lui la hantise de choir (ou déchoir) en perdant ses repères. C'est ce qu'il appelle « *un moment critique* ». Et quand les repères habituels de la raison et de la loi font défaut, il importe absolument de s'orienter autrement.

Giono présente la situation critique en nous disant d'abord ce qu'elle n'est pas : un moment difficile à passer. « Naturellement, ce n'est pas un duel avec le baron Swartz que j'appelle un moment critique, vraiment critique. Là, bien entendu, raison, logique, et tout le tremblement et sang froid » (IV, 358). Ce n'est pas non plus la guerre — dont le duel représente la forme la plus quintessenciée — ni l'amour, cette variété de duel : « Il y a eu beaucoup d'aventures au-dessus des villes méridionales. Sans parler des Roméo, Francesca da Rimini ; et des lucarnes par où ils se glissaient avec leurs armures et ils retombaient sur leurs souliers de fer dans les combles comme des batteries de cuisine qui se décrochent. Où est la chambre de la bien-aimée ? » (IV, 358). Ici la dérision même de l'art de la guerre et de l'art d'aimer chevaleresques atteste que, pour Giono, ces moments difficiles ne sont pas sérieux. Parce qu'on peut les surmonter par le courage et la raison ; car le sang-froid y maîtrise le tremblement. Mais une crainte plus vague donne la nausée « qui soulève le ventre comme la main soulève un sac par le fond pour le renverser » (IV, 358), une crainte dont la victime est *toute retournée*, comme si elle venait, la métaphore en témoigne, d'être mise au monde, à un nouveau monde « avec des aloès, des amertumes insupportables, des raisons de tout envoyer à la balance » (IV, 358). Cette crainte-là paraît donc sans raison, ou plutôt ne nous présente que des raisons de déraisonner.

Une fois qu'il nous a dit ce que n'est pas un moment critique Giono ne cherche pas vraiment à nous l'expliquer, il nous le donne à imaginer. En deux images complémentaires et antagonistes : celle d'une petite fille qui passe dans le désert du

choléra « en se dandinant dans sa petite jupe à collerette » (IV, 357) ; et celle d'une voix criant par trois fois : « Sainte Vierge ! Sainte Vierge ! Sainte Vierge ! » (IV, 357) en frappant des coups dans la porte de l'église. Ce ne sont pas, en effet, des actes raisonnables ; ils sont absurdes.

Agnostique, Giono récuse la solution des arrière-mondes : si la raison n'est pas de ce monde le sens de ce monde ne se trouve pas ailleurs. Nous savions depuis *Jean le Bleu* que la Vierge était morte (II, 24) et que même la sœur Dorothée le savait depuis longtemps. Giono récuse le « frappez et l'on vous ouvrira » de l'Évangile ; car, pour lui, derrière la porte il n'y a rien. Sauf peut-être « le grand théâtre de la mort », mais on ne peut le regarder que de ce côté-ci. Le recours à l'au-delà lui fait donc mal au cœur, parce qu'il nous démunit, sans les remplacer, des « vieux outils qui se placent tout naturellement à l'aise dans les cals de la main qui les manipule habituellement » (IV, 357) : la logique et la raison.

Reste la petite fille, tout aussi déraisonnable et absurde : « Elle se promenait en se dandinant comme une dame. Et ça, alors, c'était à vomir. Si elle avait couru, ou crié, ou pleuré en serrant ses poings sur les yeux, rien n'aurait empêché qu'on digère ça comme le reste mais il n'était pas possible de conserver dans un estomac ordinaire ces petits pas paisibles et sa flânerie un tout petit peu distante » (IV, 357). Elle est scandaleuse et absurde non parce qu'elle croit à l'impossible comme la personne anonyme qui frappe au portail de l'église, mais tout simplement parce qu'elle joue. Contre toute logique et contre les lois mêmes de la nature qui exigeraient logiquement d'une enfant qu'en de pareilles circonstances elle perde la tête et manifeste des signes extérieurs de terreur, c'est-à-dire de respect du choléra, irrespectueusement elle se joue du choléra et de ses lois nécessaires en inventant de nouvelles règles du jeu, un autre bel usage du choléra : jouer à la dame c'est se faire ce qu'elle n'est pas pour s'empêcher de penser à ce qu'elle est effectivement, une enfant menacée de mort, sans avenir. Elle devient donc imaginativement ce qu'elle n'est pas. Elle est sans aucun doute une artiste, dans la mesure où nous pouvons entendre le précepte esthétique fondamental de Nietzsche (« Deviens ce que tu es ») comme un deviens ce que tu n'es pas encore. Sinon il serait une

tautologie. Dieu seul, en effet, est ce qu'il est, mais l'être de l'artiste est un devenir.

Le mal au cœur d'Angelo tient alors à sa propre impuissance (provisoire) à jouer, ou du moins à sa propre inconscience du fait qu'il est déjà lui-même en train de jouer. Que fait-il, en effet, sur les toits sinon *se dandiner* en tenue de héros dans une sale affaire où l'héroïsme est aussi peu de rigueur que la coquetterie? Il est quand même en état de comprendre que dans une situation insensée, il faut répondre au vide par le vague et faire confiance au « vague à l'âme », c'est-à-dire à « l'impossible » (IV, 358). Dans la situation critique, en effet, c'est d'impossible qu'on a besoin, tandis que raisonner consiste à déterminer les possibles. La petite fille est vraiment *impossible*! Ce qui ne signifie guère autre chose ici qu'*impossible* par raison démonstrative.

Or il est certain qu'on joue contre la nécessité, pour mettre du jeu dans les impeccables mécanismes des lois de la nature, à seule fin de se donner un peu de champ, de champ libre à l'imagination créatrice. Winnicott appelle « espace potentiel⁹ » ce champ libre qu'on explore et dégage *en se jouant, playing*. Mais il ne s'agit pas d'un jeu selon des règles déterminées, imposées du dehors (en anglais : *game*) : Winnicott parle d'un jeu librement improvisé, en anglais : *play*, ou plutôt *playing*, pour bien indiquer que c'est un jeu en train de se faire, que l'on invente au fur et à mesure, dont les règles ne sont pas connues d'avance. « Grave incertitude, dirait Proust, toutes les fois que l'esprit se sent dépassé par lui-même... » et doit se trouver, trouver sa vérité dans ce dépassement même. Le *game*, le jeu organisé, note J.B. Pontalis dans sa préface à l'ouvrage de Winnicott¹⁰, représente « une tentative qui cherche à prévenir ce qu'il y a d'affolant dans le dérèglement du jeu », autrement dit la règle (du jeu) est un *ersatz* de loi. Au contraire le *playing*, aventure improvisée dans le domaine imaginaire, se joue de ce qu'il y a d'affolant dans le dérèglement du jeu. La petite fille ne joue plus un jeu normal, qui consisterait à jouer à la dame, en temps normal aussi, dans la quiétude d'un salon. « Ce n'est plus du jeu », crie Angelo, cet enfant un peu engoncé dans son uniforme de héros, « pousse! Je ne joue plus!». Qu'y a-t-il de changé? Le jeu? Non! Seulement l'espace où le jeu se déploie. Pour Angelo le choléra est un espace *impossible à jouer*, cela ne s'y fait pas!

La petite fille qui n'est point sottre mais simplement sans préjugés de la raison, transforme cet espace impossible en espace potentiel, elle invente *un lieu qui n'est pas*, sinon dans son « vague à l'âme » personnel, un lieu de surréalité ; car la rencontre d'une jupe à collerette et d'une épidémie de choléra dans une rue de Manosque est effectivement tout aussi absurde (et pourtant féconde) que celle « d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection ». Car jouer c'est *jouer à être et à n'être pas*, faire comme si le jeu était la réalité ou la réalité un jeu, et en le sachant, en sachant qu'on fait *comme si*.

Autre métaphore : dans une *chute* mortelle, quand on a perdu pied en soi-même, et surtout dans l'amour et la haine (de soi et d'autrui), quand l'amour et la guerre (haine) brouillent leurs pistes, il reste une solution, dérisoire, qui porte le corps tombant à se *cramponner à des touffes* : « une petite promenade en se dandinant pour bien faire ballonner la jupe à collerette » (IV, 360). Ce qui est une façon plus dérisoire de se pavaner. Jean le Bleu, dans son grenier, se cramponnait, en somme, à une touffe de moisissure. Elle ne pouvait tenir bon qu'à condition de la faire chanter au moins une octave au-dessus. La petite fille faisant ballonner sa jupe au-dessus d'un gouffre d'ordures n'imitte-t-elle pas, en effet, les acrobaties musicales de Madame-la-Reine ? quand Décidément lui dit : « [...] Jules, souviens-toi de cette montée de la Toccata, et puis quand tu es en haut tu mets le pied en plein désespoir — Oui, soupira Madame-la-Reine, le tout est d'être assez fort ensuite pour faire des sauts périlleux avec sa propre force, sans s'appuyer à rien et sans avoir peur pour sa tête. Tout est là » (II, 46). *Faire des sauts périlleux avec sa propre force, en plein désespoir* serait une excellente définition de la situation critique de l'artiste créateur : sa « touffe » à lui c'est la flûte ou le porte-plume.

Angelo, lui, se cramponne à un grenier ; le texte dit expressément : « Angelo était cramponné à la lucarne comme un prisonnier à la lucarne de sa prison » (IV, 369). Où il est manifeste que la prison c'est le dehors, le monde, et que la lucarne est *un jour qui donne sur le dedans*. Par cette ouverture intérieure le Hussard tourne le dos à la terrible réalité extérieure afin de contempler la paisible mémoire du temps passé. Le grenier fonctionne comme un appareil à

remonter le cours de l'existence. Vers une probable renaissance.

À première vue ce grenier paraît fort différent de celui où rêvait le petit Jean. Et pourtant...

Certes celui-ci est un vrai grenier sec, dans la hauteur ; il reste cependant l'antithèse vivante (dans la mémoire et la mort) de la ville pourrissant au-dessous de lui : « Une odeur de longs repos, de chairs paisiblement vieilles, de cœurs tendres, *de jeunesse imputrescible* [souligné par nous], de passions bleues et de tisane de violette venait du beau grenier. Les bûchers rabattaient sur la ville une fumée lourde à goût de suint et de graisse comme de mauvaises chandelles, mais qui donnait appétit » (IV, 369). Or ce sont les fumets de ces bûchers crémateurs qui mettent Angelo en humeur de manger aussi bien que de rêver. Mais le rêve vient après : « Avec des *vivres* (comme on dit) et s'il pouvait glisser par l'étroite fenêtre, il y avait là-dedans de quoi vivre indéfiniment » (IV, 369). Quand les vivres (ou tout simplement *le vivre*) sont pourries, quand la mort est dans la vie, c'est dans la mort, ou plutôt dans le passé vivante image de la mort, qu'il faut vivre : « *Vivre indéfiniment* » dans ce grenier (répété deux fois par Angelo, pp. 369 et 370), c'est choisir la vie paisible dans la mort contre la mort atroce, dans la vie. « *Vivre indéfiniment dans le grenier* » équivaut à s'y confiner pour littéralement y mener sans fin une existence *confite* dans le miel de la mémoire. Aux « fumées grasses » des chairs corrompues par le choléra et en train de rôtir (au feu d'un enfer d'ici-bas ?) Angelo préfère « le beau grenier blond, translucide » où les objets du bon vieux temps, « de la vie élégante et facile », semblent « endormis dans du miel » (IV, 369) : autre façon d'exister dans le grenier « comme un coq en pâte » (IV, 373). Le grenier « cale de navire », ouvert sur le plein ciel, de Jean le Bleu, prêt à larguer ses amarres, a définitivement jeté l'ancre, dans le *Hussard*. Angelo n'y est plus qu'un voyageur immobile dans le giron du temps retrouvé. Il s'y compose un *nirvana* très maternel.

Les rêveries de Jean le Bleu manquaient encore de consistance : il *voyait* la dame du mur, et les images visuelles, spatialisées, sont impropres à exprimer la durée, et surtout la conservation de la durée qui est l'authentique mémoire. Jean

le Bleu *composait* l'image de la dame à partir d'une moisissure et d'un trou dans la brique transposés en visage vert et rouge. Angelo recompose à partir des choses conservées un passé nourrissant dans lequel des «objets hétéroclites» (IV, 368), séparés et distincts, *baignent* dans «un sirop de lumière presque opaque» (IV, 372) qui est, on s'en serait douté, celle «d'un soleil couchant». Giono nomme ainsi, un peu différemment, dans sa deuxième description, *le miel* qui rend ce grenier à la fois «blond» et «translucide». Ce milieu lumineux, dépourvu de la transparence des idées claires et distinctes au présent, représente dans son opacité translucide la mémoire elle-même, nourrissante pour celui qui s'y confit dans un sirop de miel, et qui métamorphose, déforme et recompose les objets réels (mais surannés) en un spectacle total, vu «comme dans l'eau tiède d'un aquarium» (IV, 373). Eau lumineuse transfigurée par «la descente sensible du couchant» qui l'anime, eau «tiède» comme une infusion de passé, l'eau du grenier ressemble évidemment plus à «un sirop de lumière» qu'au «noir [...] purin» (II, 35) de la cour aux moutons. Elle participe elle aussi de la chaleureuse tiédeur du miel.

Dans ce milieu nutritif, plutôt que visuel, Angelo tout comme Jean le Bleu *crée un être* à partir des objets divers, et cet être qui les unifie dans leur diversité en les liant dans sa propre *translucidité*, est évidemment femme, «un être qui chausse ces souliers, revêt ces robes, prend cette ombrelle dans ses mains, se coiffe de cette capeline de faille mauve et marche dans ce grenier [...]» (IV, 371). Or cette femme, pressentie dans le grenier qui en était comme la forme imaginaire visible, Angelo va la rencontrer, en redescendant, trois étages en dessous, en la personne de Pauline. Mais on peut légitimement se demander si la vraie Pauline, plus immatérielle et donc imaginairement plus authentique, n'était pas le grenier lui-même. Une chose est sûre en tout cas : l'être du grenier n'est plus froid, cruel, moisi, vieille femme pourrie en même temps qu'amante idéale ; il se présente au mélancolique Angelo paisible, sensible, et donne à son âme «un profond sentiment de quiétude» (IV, 368).

Et quand le grenier parle, ou chante, c'est avec «un roucoulement de colombe, suave et mélancolique, semblable à la

voix même du monde disparu» (IV, 369) ou avec «un miaulement imperceptible» (IV, 373) de chat. Ce n'est plus la terrible flûte, désespérée, révoltée, de Madame-la-Reine, avec ses colères et ses joies de serpent (II, 46).

Le carnet *opus 28/31* du 1^{er} juillet 1947, sur lequel Giono prenait des notes ou essayait des phrases pour la rédaction du *Hussard* (chap. IV à IX), atteste que Giono pensait à une musique singulière et très précise pour en faire la voix qui chante dans le grenier. Il écrit, en effet, au folio 24 verso, parmi des bouts de phrases que l'on retrouve (dans le manuscrit et dans le texte définitif), dans la description du grenier, au chapitre VI — par exemple : « / le grenier était encore / plus beau que ce qu'il croyait / l'odeur », ou : « Angelo se voit dans la glace » — il écrit : « *valse de Brahms/en sourdine* ». Il fait également allusion, sur le folio précédent (folio 25 recto, Giono écrivant toujours sur le folio verso de la page précédente avant d'utiliser le folio recto de la suivante) à « / cette pauvre Anna Clèves / », mentionnée dans la version définitive (IV, 370) : « Heureusement que tu n'aimes pas l'amour, comme disait *cette pauvre Anna Clèves* » (souligné par nous). Or quelle est cette valse de Brahms qui « en sourdine » hante la mémoire de Giono décrivant ce grenier lui-même hanté par « la voix d'un monde disparu » ? Elle ne peut être que la valse des *Regrets*, jouée par Pauline en robe « pourpre » (IV, 133) au château de la Valette, dans *Angelo*. La même qu'Angelo faisait jouer, à Aix, aux musiciens d'Anna (qui est cantatrice), mais « c'était pour revoir ma mère, assise au piano devant la grande fenêtre par où se découvraient cent lieues d'Alpes » (IV, 133). En écoutant cette romance, Angelo évoque le souvenir « d'une époque désespérée de la vie de [sa] mère » : « J'avais sept ans et elle me faisait appuyer ma joue contre son épaule pendant qu'elle jouait. Je donnais plus d'attention à sécher ses larmes qu'à apprendre les notes exactes » (IV, 133). Ne dirait-on pas le couple aristocratiquement incestueux de Franchesc Odripano avec sa mère Simiane. Et, comme Jean le Bleu, Angelo n'apprend pas les notes — « Il ne s'agit pas de dorémifasol-lasido » (II, 42) — mais le désespoir. La voix du monde disparu est donc celle de la mère à jamais perdue. Mais Angelo, écoutant les *Regrets* contemple « cette nuque de marbre et ces si beaux cheveux noirs » de Pauline et s'avoue : « je suis hors de moi comme Perceval devant le sang des oies sur la

neige» (IV, 133). Hors de lui, comme M.V. le tueur. La romance sentimentale est belle comme un bel assassinat de l'être cher. Faut-il conclure à un endormissement de Giono dans les tendresses sucrées ? Et le grenier du *Hussard* nous présenterait-il une vision pacifiée de celui de *Jean le Bleu* ? Une même évocation de la femme-grenier comme objet d'art à recréer musicalement, mais cette fois-ci sans révolte ni véhémence ? Angelo serait-il un petit Jean qui aurait paisiblement vieilli, au point de se ranger lui aussi dans un garde-meubles ?

Ce serait oublier assurément que le grenier ne baigne pas seulement dans le miel mais aussi dans la pourriture du choléra, et que notre hussard démonté ne s'y comporte pas différemment de la petite fille : au lieu de faire « ballonner sa jupe à collerette » il y fait ballonner « des vêtements pendus aux murs là-bas » et qu'il prête à des « êtres sensibles » (IV, 370). Il remarque lui-même le peu d'intérêt qu'il porte, parmi les objets conservés dans le grenier, à un « sabre de cavalerie ». Or, « [Le] sabre seul, en raisonnant froidement, pourrait te rendre quelque service, mais, quelques charges de poudre pour tes pistolets feraient beaucoup mieux l'affaire » (IV, 370). Preuve qu'il n'est pas dans une situation difficile, mais au contraire dans une situation *critique* où la raison serait tout aussi déplacée qu'un sabre. Au contraire, *il fait son affaire* (IV, 370) avec « de vieux corsages et de[s] souliers de satin » (IV, 370) parce que sa véritable affaire, désespérément futile, est de cultiver « son vague à l'âme ». Car il n'y a rien d'autre à faire. *Être* (seul) et ne rien faire.

La vraie situation difficile, qu'il évoque par contraste dans le grenier, c'est pour un solitaire, de *rencontrer* quelqu'un en *duel*, homme ou femme, le baron Schwarz ou Anna Clèves, ou, à plus forte raison, de rencontrer une femme ennemie en combat singulier : quand le petit Jean affronte Madame Burle. Et peut-être même, aussi bizarre que cela puisse paraître, lorsque Angelo fait face à Pauline en chair et en os¹¹. En fait, seul dans son grenier, le hussard s'avoue clairement qu'il n'aime ni l'amour (« Heureusement que tu n'aimes pas l'amour, comme disait cette pauvre Anna Clèves » IV, 370) ni la révolution, cette autre guerre. Il préfère, en somme, *refaire sa vie*, hors du temps, au passé, vivre dans la mort comme s'il n'était pas né. Si ce grenier, dans lequel Angelo se retrouve *contenu* « comme un coq en pâte » (IV, 373) mais auquel, de son côté, il

donne la vie, à son tour, en imagination, si ce grenier-là est femme, alors Angelo en est à la fois la mère et le fils ; car ce grenier est le fils de ses œuvres. Il y entre d'ailleurs de façon très ambiguë, comme un enfant est accouché, comme un duelliste *se fend* « pour donner un coup de pointe dans les règles » (IV, 372). Angelo *renaît*, en formulant le vœu de tomber chez les morts (IV, 372). Mais pour renaître il a dû abdiquer les signes extérieurs de sa virilité : bottes et pistolets. L'être démuné, qui passe par la lucarne, la « porte étroite » du retour au paradis perdu, renonce aux armes et redevient petit enfant.

III. Fille, mansarde et couteaux de charcutier

Angelo récidive, dans *le Bonheur fou*, comme s'il était voué à l'imitation de ces chevaliers amoureux passant par des lucarnes « par où ils se glissaient avec leurs armures et [...] retombaient sur leurs souliers de fer dans les combles comme des batteries de cuisine qui se décrochent » (IV, 358). Façon très humoristique d'être inexistant, d'être l'ombre d'un chevalier dans une armure vide, tel ce *Cavaliere inesistente*, d'Italo Calvino ; lequel n'est que du vent. Il pénètre donc, bottes en avant, par une « tabatière », dans la mansarde d'une « petite bonne de quinze ans » (IV, 854). Mais cette fois-ci, le point de vue narratif est celui de la jeune Giovanina ; l'effet produit n'en est que plus cocasse : « La tabatière qui donnait sur le toit s'ouvrit, elle vit descendre une paire de petites bottes et deux longues jambes de pantalon en velours » (IV, 854). Car, ainsi, Angelo, comme les précédents chevaliers en armure, semble parachuté dans « la chambre de la bien-aimée », *en pièces détachées*. Si nous ajoutons que le héros, à ce moment-là fait la guerre aux Autrichiens (compatriotes du baron Schwarz) en passant par les toitures, il devient évident que tous les éléments de la scène capitale (rencontre nocturne d'une femme avec un guerrier sous les toits) sont de nouveau réunis, mais que l'ensemble a été ficelé de façon différente.

Car cette fois-ci sur le même canevas Giono ne fait pas de la dentelle romantique, il brode une allègre et piquante *comme-dia dell'arte* : la situation n'est plus vraiment critique, elle est

simplement difficile. Et il se joue de la difficulté. Tout le charme de cette reprise, sur le mode mineur, tient à l'humour avec lequel Giono semble y sourire de la situation critique sous-entendue. Situation difficile : les soldats autrichiens, débarrassés de leur harnachement, j'allais dire *en tenue légère*, armés d'un simple couteau partent allègrement pour nettoyer les maisons. Ces « nettoyeurs » prompts à la gaudriole — « ils commencèrent à rigoler dans leurs moustaches et à se pousser du coude » (IV, 853) — marchent à la tuerie comme à une partie de plaisir. C'est donc une armée d'opérette qui s'avance pour « égorger » comme dirait Rabelais¹², opération « pleine de charme » (IV, 853), note Giono, quand elle s'accomplit sans uniforme, sans cérémonie (militaire), au débotté, en négligé. Les soudards « en sandales de teille » — pourquoi pas en pantoufles ? — et sans leur fournement, se retrouvent comme nus, d'où la rigolade.

Comme cette soldatesque en déshabillé va faire « [son] boulot dans les parties les plus obscures de la bataille » (IV, 853), elle y rencontrera forcément les femmes apeurées qu'on a cachées dans les greniers, où « [e]lles avaient tout de suite inventé l'art de se dissimuler sous des vieilleries » (IV, 854), art de passer inaperçues. Voilà bien le genre de femme qu'Angelo serait capable de « créer » dans un grenier, à partir de vieilleries. D'autant que ce type d'êtres lui ressemble : « Dans les moments tragiques [autre nom de la "situation critique"], les imaginations vives se dépensent follement comme des soleils de feu d'artifice, puis laissent leur monde dans le noir » (IV, 854).

Or, la petite bonne Tessinoise manque d'imagination, ce qui ne veut pas dire de charme, ni de charmes : « [...] trop jeune pour transposer dans les sentiments, [elle] était allée se coucher dans sa mansarde. "Intrépidité", avait dit son patron quand il l'avait vue prendre son bougeoir » (IV, 854). Non, Giovanina (la petite Jeanne, petit Jean au féminin) se *racroche tout simplement à une touffe* parce qu'elle n'a pas d'imagination ; Giono, avec une exactitude impeccable dit qu'elle ne sait pas métaphoriser sa vie : « Trop jeune pour transposer dans les sentiments », comme le petit Jean qui fait figure, auprès d'elle, de petit vieux, ou comme Angelo dont tout l'art consiste à transposer les situations difficiles (la réalité) en situation critique (l'art). Avec elle, Giono rajeunit ; il

n'en est que plus à l'aise, en négligé (savant) lui aussi dans son *opera buffa*.

Oui, elle se cramponne à la touffe de ses habitudes, « [e]lle se déshabilla, car il fallait faire comme si de rien n'était, sinon elle serait obligée de hurler, et à quoi bon ? » (IV, 854). Hurler quoi ? « Sainte Vierge ! Sainte Vierge ! Sainte Vierge ! » ? Voilà donc une petite brune de quinze ans, « aux yeux ardents », nue (on peut du moins le supposer) sous son drap, et des bottes qui lui tombent dessus par une tabatière. Angelo fait aussi piètre et terrible figure que lors de sa rencontre avec Pauline¹³ — au fond, il ne paraît pas souvent devant les femmes à son avantage : « Un homme sauta dans sa chambre. Il était jeune mais blanc comme un linge sous une barbe sale. Un pansement taché lui entourait le front » (IV, 854). Objet érotique peu ragoûtant, sauf pour goût légèrement pervers, érotisme malpropre, etc. Pauline n'avait pas peur ; la petite non plus. Pauline courageuse mais un peu guindée, voire bégueule, la petite plutôt délurée : « Le sang n'était pas pour effrayer la petite fille ; encore moins les bottes et un garçon. Elle avait des répliques pour tout ça, surtout dans sa chambre » (IV, 854). Gaillardise gionienne, plutôt rare, et d'autant plus appréciable dans sa finesse. Et que dit Angelo à cette grossière ingénue appelée pour la circonstance, par Giono, « la petite fille » ? Il lui dit : « Qu'est-ce que tu fiches là ? [...] *Ce n'est pas le moment de faire la dame* » (IV, 854, souligné par nous). Comme l'autre « petite fille », avec « sa jupe à collerette » ballonnée dans les rues de Manosque. Mais, en l'occurrence, *ce n'est plus le moment*. Giono coupe court au vague à l'âme, par *la grossièreté* ingénue de Giovanina (preuve qu'elle n'est pas une « dame ») par *le rire* d'Angelo (quand on rit on n'a pas l'estomac soulevé, mais la rate dilatée) et le *franc parler* des autres garçons qui prient la gamine de « passer sa jupe en vitesse et de ne pas faire l'andouille ».

La drôlerie de ce vaudeville, en effet, ne tient pas au caractère licencieux de la situation (ce n'est pas le moment, ils n'ont pas le temps) mais à la nature belliqueuse des opérations. Chez Giono ce paradoxe manifeste n'en est pas vraiment un, car il est celui de toute situation difficile : elle est *scabreuse* au double sens du terme, licencieuse et dangereuse. Or, pour Angelo et Giono qui sont, au fond, des chastes portés à la mélancolie et aux feux d'artifices d'imagination, le

danger permet d'éluder le libertinage et tuer (des hommes) au couteau dispense de baiser la fille. D'où le massacre en dentelles très *allegretto*, et qui procure au hussard une satisfaction de jouissance sexuelle détournée. Giono parle sans ambages « [du] plaisir de tuer dans l'ombre qui charme toujours les âmes passionnées (surgir comme la justice) [??] » (IV, 856), et quand une sentinelle « [est] tuée très simplement, sans aucun bruit », le narrateur note que « C'était un travail parfait qui satisfaisait l'esprit » tandis qu'Angelo « s'éloign[e] à regret d'un coup aussi pur d'intention » (IV, 857). Le meurtre aussi est donc affaire *de style*. La situation critique transpose, elle, le scabreux dans le vague à l'âme : telle est la différence de l'*opera seria* et de l'*opera buffa*, simple différence de traitement esthétique d'un même sujet.

Cette « bataille de bonne compagnie » (IV, 855) n'en demeure pas moins froidement mais allègrement cruelle, sadique même. Les greniers (femmes) de Giono sont de toute manière des lieux de mort. Mais il apparaît finalement que le grenier où l'on tue *proprement* est, de tous, le moins funèbre et sans doute le moins mortel : on y tue comme à la parade. Les « couteaux de charcutier », armes ignobles avec lesquelles il devient impossible de faire des « ronds de bras » chevaleresques, suffiraient à eux seuls à ruiner toute velléité de romanesque et de romantisme ; mais de plus, « [d]es couteaux, très pointus, très aiguisés, ne faisaient absolument aucun mal, entraient comme dans du beurre » (IV, 855). Parions, pour jouer nous aussi (mais un critique, s'il ne joue pas ne se met-il pas d'entrée hors du jeu) que ces couteaux de charcutier qui charcutent sans faire mal comptent quelque peu « pour du beurre » et que *leur pointe* aiguisée doit être toute spirituelle. La preuve : les égorvés, pardon ! les éventrés, « ne criaient pas, ils gloussaient » (IV, 855). À mourir de rire ? Il n'est pas jusqu'à ces « gloussements effarés » de soudards culbutés dans l'escalier qui n'évoquent les émois de « poules » fourragées. Giono prend même soin de préciser : « C'est seulement le froid de l'acier pénétrant dans cet endroit d'ordinaire chaud [le ventre] qui surprenait les soldats » (IV, 855). Parvenu à un tel degré d'*allègement*, d'allégresse, je ne dis pas de sublimation (mot un peu lourd), le sadisme se résoud en *humour blanc*. L'épais marquis de Sade et le très sérieux docteur Freud ne pouvaient évidemment pas prévoir une telle

transposition (dans l'esprit mieux encore que dans le sentiment, mais l'esprit n'exclut pas le sentiment, s'il l'inclut en le dépassant), une telle transposition esthétique. L'art, en effet, s'il est une situation *critique* devient la situation critique *par excellence* quand il se fait également critique de lui-même et capable de *se jouer de soi*.

Université de Provence

Notes

- ¹ Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, in *Du côté de chez Swann*, Gallimard, Pléiade, Paris 1954, t. 1, p. 45.
- ² C'est ainsi que Jean Bellemin-Noël traduit « unheimlich » et c'est, de loin, la meilleure traduction française de ce terme. Cf. in *Essais de critique génétique*, ouvrage collectif, Flammarion, Paris, 1979, Jean Bellemin-Noël : « Lecture psychanalytique d'un brouillon de poème : "Été" de Valéry », pp. 112-117 en particulier.
- ³ G. Bachelard, *La Poétique de l'espace*, P.U.F., Paris, 1967, p. 35.
- ⁴ *Ibid.*, p. 35.
- ⁵ *Ibid.*, p. 41 : « L'escalier qui va à la cave, on le *descend* toujours [...]. Enfin, l'escalier du grenier plus raide, plus fruste, on le *monte* toujours ».
- ⁶ G. Bachelard, *L'air et les songes*, José Corti, Paris, 1943, *chapitre premier : Le rêve de vol* (pp. 27-78) en particulier.
- ⁷ *Ibid.*, pp. 44 et 45.
- ⁸ *Ibid.*, p. 78.
- ⁹ D. W. Winnicott, *Jeu et réalité, l'espace potentiel*, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », Paris, 1971, traduction Claude Monod et J.B. Pontalis.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. VIII.
- ¹¹ La rencontre a lieu entre « un gentilhomme » qui craint de passer pour un « brigand » (IV, 374) et une jeune femme avec un visage « *en fer de lance* » et qui tient un « chandelier à trois branches » dont les trois flammes « étaient raides comme des pointes de foudre » (IV, 374) (trident, ou phallus?). Elle a, du reste, ses pistolets à portée de la main (IV, 378) ; et surtout cette rencontre, si éphémère qu'elle ressemble à une fuite, est placée sous le signe du choléra, Angelo manifestant plusieurs fois (IV, 375, 379, 380) son angoisse (« qui le glace de *terreur* ») d'avoir contaminé Pauline. Il craint donc de porter la mort avec lui ? Et l'angoisse n'est-elle pas un doute de soi qui nous porte à redouter de faire le contraire de ce que nous croyons vouloir ?
- ¹² *Gargantua*, ch. XXVII, où les moineaux « égorge^{nt} » les soldats de Picrochole défaits par Frère Jean des Entommeurs.
- ¹³ *Le Hussard sur le toit*, chap. VI, t. IV, p. 375.