

DU VIDE À LA DÉMESURE: UNE LECTURE DU CYCLE D'ANGELO DE JEAN
GIONO

by

Louise Renée Kasper

A thesis
presented to the University of Manitoba
in partial fulfillment of the
requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
in
French and Spanish

Winnipeg, Manitoba

(c) Louise Renée Kasper, 1984

DU VIDE À LA DÉMESURE: UNE LECTURE DU CYCLE

D'ANGELO DE JEAN GIONO

BY

LOUISE RENÉE KASPER

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies of
the University of Manitoba in partial fulfillment of the requirements
of the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

© 1984

Permission has been granted to the LIBRARY OF THE UNIVER-
SITY OF MANITOBA to lend or sell copies of this thesis, to
the NATIONAL LIBRARY OF CANADA to microfilm this
thesis and to lend or sell copies of the film, and UNIVERSITY
MICROFILMS to publish an abstract of this thesis.

The author reserves other publication rights, and neither the
thesis nor extensive extracts from it may be printed or other-
wise reproduced without the author's written permission.

AVANT-PROPOS

Cette étude, qui a exigé de longues années de recherche, n'a vu le jour que grâce à certaines personnes dont l'aide et l'appui moral m'ont été indispensables.

Je tiens à remercier tout particulièrement mon directeur de thèse, Monsieur André Joubert, qui a eu la patience de lire et de corriger le manuscrit. Les suggestions, les conseils, et surtout les encouragements qu'il m'a apportés m'ont été d'une valeur inestimable et je ne saurais lui témoigner toute ma gratitude. Je remercie sincèrement les autres membres de mon comité, Messieurs A. Adamson, D. Essar et A. Gordon, qui ont accepté la tâche de lire ce travail et de me communiquer leurs commentaires.

Je suis extrêmement reconnaissante des bourses reçues du Conseil des Arts du Canada, de la Faculté des Graduate Studies et du Département de Français de l'Université du Manitoba. Les conseillers des Services d'Informatique, ainsi que les Professeurs R. Lebrun, D. Sprague et T. Vadney, m'ont aidée à résoudre plusieurs problèmes techniques.

Je remercie chaleureusement ma famille et mes amis, en particulier Lorna Guse et Eugene Brokopiw, dont la bonne humeur m'a été très précieuse. J'aimerais enfin exprimer ma vive reconnaissance envers mon mari Erhard qui m'a toujours soutenue de sa confiance et de sa compréhension.

ABRÉGÉ

Le cycle d'Angelo de Giono se compose de quatre romans dont Le Hussard sur le toit est le plus connu. Nous avons d'abord voulu étudier chaque roman en sa spécificité pour ensuite déceler le lien qui unit ces quatre oeuvres.

Comme l'oeuvre de Giono se distingue par son pouvoir d'invention et par son système de références internes, nous avons abordé le cycle du point de vue d'une phénoménologie de l'imaginaire, non sans rechercher la source de la tension qui charge les images et les signes littéraires d'une vie insolite.

Cette tension semble provenir d'une dialectique entre le vide et la démesure chez les Pardi, et se traduire par une esthétique où s'unissent profusion littéraire et silences narratifs. Le jeune héros d' Angelo, noble et courageux, ne désire que lutter pour la liberté, mais, par une ironie de sa situation, se trouve lui-même voué à un exil à la fois physique et spirituel. Dans Mort d'un personnage, les trois membres de la famille Pardi participent, chacun à sa façon, à une sorte de quête orphique où un souhait excessif est voué à l'échec: Pauline, dans sa recherche désespérée de son amant perdu, son fils Angelo II, par son dévouement sans lendemain à des aveugles souffrant eux-mêmes de "démésures

de néants", et enfin, le jeune Angelo III, en son double désir d'aimer généreusement sa grand-mère et de saisir par son art le mystère qui l'entoure. Dans Le Hussard sur le toit, une maladie monstrueuse, expression de notre condition tragique, incite Angelo à sonder le mystère de la vie; mais, comme ses nobles efforts pour guérir les cholériques, son amour généreux pour Pauline aboutit au vide. Dans Le Bonheur fou, la lutte d'Angelo pour libérer son peuple est contrecarrée par la trahison, symbole aussi puissant que le choléra, et son service s'avère inutile.

Exil, quête orphique, choléra, trahison - ces motifs communiquent d'une façon poétique, par l'entremise du héros préféré de Giono, la fascination qu'exercent sur lui les désirs démesurés de l'homme s'opposant sans cesse au néant de l'existence.

NOTE LIMINAIRE

Pour les citations tirées des oeuvres de Giono, nous utilisons les Oeuvres romanesques complètes, Tome III, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974 et les Oeuvres romanesques complètes, Tome IV, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977. Nous désignerons cette édition par le mot Oeuvres suivi du tome en question.

Les abréviations utilisées pour les oeuvres de Giono auxquelles nous renvoyons dans notre texte et dans les notes sont les suivantes:

<u>Mort d'un personnage:</u>	<u>Mort</u>
<u>Le Hussard sur le toit:</u>	<u>Hussard</u>
<u>Le Bonheur fou:</u>	<u>Bonheur</u>
<u>Pour saluer Melville:</u>	<u>Melville</u>
<u>Fragments d'un paradis:</u>	<u>Fragments</u>

Nous avons abrégé le titre du Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono que nous appelons Amis de Jean Giono.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS	iv
ABRÉGÉ	vi
NOTE LIMINAIRE	viii

<u>Chapitre</u>	<u>page</u>
I. INTRODUCTION	1
II. "ANGELO": L'EXIL ET LA VOLONTÉ D'EXPLOSION	9
PROBLÉMATIQUE DU ROMAN GÉNÉRATEUR	9
STRUCTURE NARRATIVE DE L'EXIL	18
L'ESPACE IMAGINAIRE DE LA PATRIE	25
LES JEUX: L'ESCRIME ET LES ÉCHECS	40
CRÉATION DE L'IMAGE PERSONNELLE	44
HÉRALDIQUE D'ANGELO	51
CONCLUSION	58
III. LA QUÊTE ORPHIQUE DANS "MORT D'UN PERSONNAGE"	62
INTRODUCTION	62
STRUCTURE NARRATIVE DE LA QUÊTE	66
IMAGINAIRE DE LA QUÊTE: PAULINE	72
La mer et Marseille	73
Le noir et le blanc	81
Le vide	84
Le monde souterrain	88
Le regard	95
Le combat avec l'ange	98
LA LYRE ORPHIQUE: ANGELO II	104
QUÊTE DE L'IMAGINAIRE: ANGELO III ET LA "VIE ÉCRITE"	108
CONCLUSION	112
IV. "LE HUSSARD SUR LE TOIT": ANGELO ET LE MONSTRE	116
INTRODUCTION	116
LECTURE SYNCHRONIQUE. ÉTUDE D'UNE MALADIE MONSTRUEUSE	118
Omniprésence	120
Anormalité	133
Agressivité	144
Maladie	160

LECTURE SYNCHRONIQUE. ÉTUDE DU MONSTRE	
MALADE	174
Symptômes	174
Causes	185
Remèdes	203
Conclusion	209
LECTURE DIACHRONIQUE. DIALECTIQUE HUSSARD-	
CHOLÉRA	212
Introduction	212
Les deux adversaires, Chapitre I	217
Omergues, Chapitre II	224
Barricades, Chapitre III	227
Peyruis, Chapitre IV	231
Manosque, Chapitre VI	234
La nonne, Chapitre VII	248
Collines de Manosque, Chapitre VIII	251
Giuseppe, Chapitre IX	255
Pauline, Chapitres X, XI, XII, XIII	259
La guérison, Chapitre XIV	288
CONCLUSION	292
V. "LE BONHEUR FOU": DILEMME DU HÉROS TRAHI	297
INTRODUCTION	297
ÉCRITURE ET MASQUE	303
Ironie	303
La Nature	307
Théâtre	311
FORCES DE LA TRAHISON	319
Bondino	321
Miss Learmonth	330
Les révolutionnaires	334
Cerutti	343
Sandro	346
Balluppi et Doria	349
Asinari	351
Giuseppe	352
AFFRONTLEMENTS ET STRUCTURES NARRATIVES	357
Premier engagement	358
Premier désengagement	364
Deuxième engagement	370
Deuxième désengagement	373
Troisième engagement	379
Troisième désengagement	383
ANGELO	387
VI. CONCLUSION	406
BIBLIOGRAPHIE	421

Chapitre I

INTRODUCTION

Écrivain déjà réputé en France, Jean Giono connaît un renom grandissant dans le monde anglo-saxon, comme en témoignent les monographies de W.D. Redfern, de N.L. Goodrich et de M.A. Smith, ainsi que la série des Lettres Modernes dirigée par A.J. Clayton de Tufts University. Au Canada, un numéro des Etudes Littéraires, réunissant des critiques des deux côtés de l'Atlantique, vient d'être publié. En France, outre la vingtaine de livres écrits sur Giono, l'excellente édition critique de la Pléiade fournit de précieux renseignements, des citations tirées du journal de Giono, et une stimulante étude de chaque ouvrage. Dans de nombreuses revues, plus de mille cinq cents articles sont sortis, parfois dans des numéros spéciaux, tels que la Revue des Sciences Humaines (1978), Les Cahiers du Sud, (1972) et La Nouvelle Revue Française (1971). Il ne faut pas oublier le Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono publié depuis 1973, ni les Cahiers Giono qui, depuis 1981, nous apportent des inédits de Giono.

Le plus grand nombre de ces études traitent des premiers ouvrages de Giono, de ses romans dits "paysans". Mais les travaux sur la "deuxième manière", c'est-à-dire les romans

d'après-guerre, commencent à se multiplier. Ces articles offrent un débat passionné sur les mérites de l'une ou de l'autre manière, et d'intéressantes analyses sur les différences et les ressemblances entre les deux styles. On juge généralement que les premiers romans exaltent la nature dans une langue grandiose et poétique rappelant celle de Hugo, tandis que les romans publiés après 1945, d'un style plus sec et stendhalien, se concentrent sur l'individu. Cette classification trop simple comporte une certaine vérité, mais nous nous interrogerons sur la continuité de l'oeuvre gionienne. Giono n'a-t-il pas dit lui-même:

Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait. Cézanne, c'était une pomme de Cézanne.¹

Quel est donc cet artiste tel qu'il apparaît à travers ses oeuvres? Ses romans ont suscité de nombreuses controverses, inspirant à la fois une admiration forcenée et un profond dégoût. Notons par exemple ce que dit M. Bourneuf dans sa préface des Critiques de notre temps et Giono:

Giono a été blâmé pour la composition relâchée, la "démésure", les "bizarreries" des récits, la prolifération des images, l'idéologie envahissante, un lyrisme qui ne peut être que "fumeux", et si Maulnier lui reconnaît de la grandeur, il voit en lui "un des plus dangereux maîtres du mauvais style", Georgin, "un inflationniste de marque." Autant d'indices qui marquent une hostilité quasi générale des conceptions littéraires échappant à la norme classique, et notamment le refus d'une esthétique

¹ Jean Giono, Oeuvres romanesques complètes, Tome III: Noé, Paris: Gallimard, 1974, p. 644.

baroque que Marcel Arland a si bien dégagée dans l'oeuvre de Giono.²

De nombreux critiques ont en effet noté que le plus grand don de Giono, le pouvoir de création d'images, risque, quand il dépasse la mesure, de devenir défaut. Pourtant, cette exagération hugolienne est tempérée par des silences et des ellipses que M. Ricatte a si bien notés.³ Même dans les romans paysans, l'on retrouve certains éléments inexplicables. En comparant les deux manières de Giono, M. Fluchère écrit:

A cette simplicité quasi adamique, qui a vraiment flanqué le roman psychologique par terre, mais qui était déjà grosse des développements futurs, Giono va désormais opposer des personnages dont il ne sera pas certain de tenir lui-même la clé, et les lancer dans une histoire dont on ne saurait prévoir les enchaînements ni la conclusion. Voici que Giono devient difficile à lire, que l'implicite se terre à chaque tournant de phrase, que le personnage ne laisse paraître que ce qu'il veut de lui-même, et que certains, roués, finauds ou ironiques ont comme une conscience obscure et du romancier et du lecteur, se font les complices les uns des autres (Les Ames fortes), se réservent une part jalouse d'ombre, s'écoutent parler, se moquent ironiquement d'eux-mêmes, commentent leur comportement de leur voix intérieure, et bafouent toute tentative d'explication. Voici des personnages qui deviennent des obsessions, parce qu'on n'en finit pas de se poser des questions à leur sujet.⁴

² Roland Bourneuf, Les Critiques de notre temps et Giono, Paris: Garnier, 1977, p. 16.

³ Robert Ricatte, "Giono et les vides du récit", Amis de Jean Giono 18 (automne-hiver 1982): 105-109.

⁴ Cité dans Hors Commerce, Lausanne: Alfred Eibel, 1974, "Hommage à Giono", p. 164.

Les romans d'après-guerre frappent par leur mystère, et nous avons aimé en particulier le cycle d'Angelo. Les quatre romans qui le composent semblent parmi les meilleurs de Giono, notamment Le Hussard sur le toit, qui est généralement considéré comme son chef-d'oeuvre. Situé précisément entre les "deux manières", le cycle réunit les éléments des deux styles et nous donne des aperçus sur toute l'oeuvre de Giono. De plus, la fascination qu'exerça Angelo sur son propre créateur ne peut manquer de se transmettre au lecteur, et nous devons avouer qu'Angelo a exercé sur nous aussi son charme.

Plusieurs études ont été publiées sur le Hussard, tandis que les trois autres romans du cycle n'ont reçu que très peu d'attention critique. La plus grande lacune, à notre avis, est qu'aucune étude approfondie n'existe sur le cycle en son entier.⁵ Nous aimerions étudier chaque roman séparément pour en dégager la spécificité et ensuite, prendre un peu de recul pour reconnaître la place du cycle dans l'oeuvre de Giono.

Le cycle d'Angelo ne ressemble pas du tout aux ensembles romanesques du dix-neuvième siècle, ni aux suites de Martin du Gard ou de Jules Romains. Selon le projet initial de

⁵ Notons toutefois des articles assez longs, par exemple: Derek Lawrence, "The transitional works of Jean Giono (1937-1946.)" French Review, XLIII, special issue, no. 1 (Winter 1970), pp. 126-134; M.A. Smith, "Giono's cycle of the Hussard novels." French Review, XXXV, 3 (Jan. 1962), pp. 287-294.

Giono, le cycle devait se composer d'une décalogie où alterneraient les romans situés au dix-neuvième siècle et ceux situés au vingtième, afin que l'époque moderne soit considérée à la lumière du siècle précédent. Mais Giono a renoncé à ce projet, affirmant même que cette décision était la plus importante de sa carrière, non seulement parce que ce plan lui était apparu comme trop ambitieux, mais aussi parce que le nouveau projet "répondait infiniment mieux que la décalogie" à son génie.⁶ Influencé par les romanciers anglo-saxons tels que Faulkner, Lawrence et Steinbeck, Giono se sentait-il attiré vers une forme romanesque plus moderne qui saurait mieux véhiculer son sens personnel de l'imaginaire?

Tout en lisant ces auteurs américains, et en pleine rédaction du cycle, Giono composait ses premières Chroniques, Un Roi sans divertissement, Noé, Les Ames fortes et Fragments d'un paradis. Certains éléments de ces nouveaux romans, en particulier leur ambiance mystérieuse et ambiguë, s'insinuent dans le cycle. Giono venait aussi de traduire Moby Dick qui a exercé une grande action sur son imagination, comme en témoigne son roman Pour saluer Melville. On peut ainsi déceler certains aspects communs aux Chroniques et au cycle d'Angelo, mais celui-ci forme toutefois une série à part.

⁶ P. Citron, "Notice générale", Oeuvres romanesques complètes, Tome IV, Paris: Gallimard, 1977, pp. 1141 et 1143.

L'ordre mis entre les quatre romans varie selon la chronologie de la publication, de l'action et de la composition. Selon la chronologie de l'action, Angelo, publié en 1958, précéderait le Hussard (1951), et Le Bonheur fou (1957), qui serait suivi de Mort d'un personnage (1949). Mais les éditeurs de l'édition de la Pléiade ont opté pour un classement selon l'ordre de la composition, qui fait se succéder Angelo, Mort d'un personnage, Le Hussard sur le toit et Le Bonheur fou.⁷ Il est étrange de lire le récit de la vieillesse de Pauline sans l'avoir connue jeune dans le Hussard, et encore plus déconcertant de trouver des éléments de contradiction dans Angelo et dans le Hussard. Mais ce classement achronologique rend le lecteur plus sensible aux liens qui unissent les quatre romans et l'encourage à les lire selon une optique plus poétique.

Quelle méthode choisir pour analyser le cycle? Nous n'avons pu échapper à l'influence de multiples tendances de la critique contemporaine; comme l'écrit M. Bourneuf:

La critique, même journalistique, qui s'occupe de Giono ne peut évidemment pas échapper à un climat nouveau imprégné des idées de Bachelard et Mauron, de Blanchot, Goldmann et Barthes, mais aucune interprétation d'ensemble pratiquée selon leurs voies n'a encore été publiée à ce jour.⁸

⁷ Giono avait l'intention d'inclure Les Récits de la demi-brigade dans le cycle d'Angelo pour qu'ils puissent servir de liaison entre le Hussard et Le Roi sans divertissement, mais comme la masse romanesque aurait été trop considérable, et qu'il s'agit surtout de Langlois et non pas d'Angelo, nous avons décidé de nous en tenir aux quatre romans du Tome IV.

⁸ R. Bourneuf, op. cit., pp. 17-8.

Tout en reconnaissant l'apport de ces critiques à cette étude, nous n'avons pas voulu choisir une grille ou un système préalable qui ferait surgir des réponses prédéterminées. L'oeuvre devait nous inspirer la voie à suivre.

Presque tous les critiques de Giono ont été sensibles à son grand don de narrateur, mais surtout à sa créativité et à son imagination. M. Clayton formule cette observation:

Plus que tout autre, sans doute, l'oeuvre de Giono demandait à être située par rapport à une phénoménologie de l'imaginaire.⁹

Une étude de l'imaginaire nous a semblé en effet s'imposer, mais fondée sur l'image conçue comme un réseau de significations. M. Ricatte exprime le mieux ce que nous avons voulu tenter, lorsqu'il demande d'être sensible au "surprenant système de références internes" dans les romans et aux "signaux que le texte se fait à lui-même."¹⁰ En général, notre approche pourrait effectivement se dire phénoménologique, en ce qu'elle refuse de s'en tenir aux seules données biographiques et sociales dans l'analyse du texte et de réduire le texte à une idéologie. L'attention au texte lui-même a été notre premier guide.

⁹ Alan J. Clayton, "Préface", Jean Giono 3, Revue des Lettres Modernes (1981), p. 4.

¹⁰ R. Ricatte, "Jean Giono et le récit", La Nouvelle Revue Française, (1971), p. 43.

Comme le dit M. Fluchère, Giono est devenu difficile à lire et ses romans offrent une résistance parfois exaspérante. Au cours de notre étude, nous avons cependant reconnu une constante: dans chaque roman du cycle, il y a une tension dynamique irréductible à un conflit dramatique traditionnel. Dans Pour saluer Melville, Giono affirme: "L'oeuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec le large inconnu."¹¹ Les romans de Giono ne se livrent pas. Leur mystère sensible mais irréductible semble provenir de cette lutte avec l'inconnu.

¹¹ Jean Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 33.

Chapitre II

"ANGELO": L'EXIL ET LA VOLONTÉ D'EXPLOSION

PROBLÉMATIQUE DU ROMAN GÉNÉRATEUR

Le premier roman du cycle d'Angelo pose un problème fondamental: Angelo est à la fois un roman destiné à précéder le Hussard dans un projet abandonné, et un roman indépendant doté de ses vertus propres. Ce double statut d'Angelo intrigue le lecteur, d'autant plus que Giono a lui-même forgé, à propos d' Angelo, la fiction d'un roman "expérimental" rédigé en six jours. Pierre Citron reproche amicalement à Giono d'avoir offert de tels mensonges, car loin d'avoir été écrit d'un premier jet, ce roman a été longuement médité et soigneusement rédigé.¹² Giono a-t-il vraiment entendu tromper le lecteur par ce mythe du roman écrit en six jours? Ne savait-il pas trop bien que l'on finirait par démasquer son insincérité, par l'office d'un lecteur aussi averti, par exemple, que Pierre Citron? Giono n'avait-il pas confié à l'équipe de la Pléiade, "sans aucune restriction", tous les documents qui allaient révéler à coup sûr la vérité?¹³

¹² P. Citron, "Notice générale" sur le Cycle du Hussard, Oeuvres romanesques complètes, Tome IV, Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1974, p. 1117.

¹³ Ibid., p. 1116.

Giono a peut-être expressément choisi cette image du roman créé, comme la terre et les cieux bibliques, en six jours, pour évoquer la figure du Créateur. De fait, Pierre Citron constate que dans les préfaces d' Angelo, Giono invente une version possible, mais "non effective", de la genèse d' Angelo.¹⁴ De son côté, Henri Godard conclut que Giono nous invite "à lire ce roman dans une perspective de genèse."¹⁵ Cette idée nous semble très féconde, mais non pas pour marquer qu' Angelo soit inférieur au Hussard. Sous prétexte qu' Angelo n'est que le début abandonné du Hussard, nous n'avons pas pour autant le droit de le diminuer. Au contraire, nous croyons que l'idée de la genèse éclaire certains aspects du roman dans sa relation avec le Hussard, mais qu'elle contribue également à préciser la nature du roman pris en lui-même.

Cette idée de genèse explique les contradictions qui existent entre Angelo et le Hussard: si dans le premier roman, Angelo et Pauline se sont rencontrés, mais que dans le second, ils se rencontrent pour la première fois, c'est assurément que l'auteur a changé d'avis et a décidé de suivre une autre voie que celle envisagée d'abord. Mais la juxtaposition de la publication de deux romans où des faits essentiels et contradictoires existent côte à côte est certainement rare. Lancé dans un projet aussi important que

¹⁴ Ibid., p. 1186.

¹⁵ H. Godard, "Notice" sur Angelo, Oeuvres, Tome IV, p. 1219.

celui du cycle, Giono a sans doute longuement délibéré avant de publier Angelo. Comme nous l'avons dit plus haut, la décision la plus difficile de sa carrière a été de renoncer à la décalogie, mais sa décision d'insérer Angelo dans le cycle retenu est aussi d'importance. Il est naturel de modifier un récit, tout comme on rature un mot, mais on ne conserve normalement pas le mot biffé. Or si Giono a voulu publier Angelo, c'est qu'il a aimé ce roman pour ses propres mérites, en même temps que parce qu'il n'était nullement gêné par l'artifice romanesque ainsi mis à nu. En d'autres termes, la juxtaposition d' Angelo et du Hussard souligne la valeur de fiction de l'écriture et oblige le lecteur à en prendre conscience. Quand on lit le chapitre du Hussard où Angelo et Pauline se rencontrent, on ne peut pas se retenir de s'écrier: "Mais... mais vous vous connaissez!" Giono nous contraint d'accepter les deux vérités simultanément, nous faisant entrer nous-mêmes dans "une dimension romanesque pleine de richesses" où "nous allons dans tous les sens."¹⁶

Les trois versions de la Préface soulignent par leur existence même l'intérêt du phénomène de genèse, mais appuient aussi notre hypothèse que cette notion éclairera à la fois le rapport entre Angelo et le Hussard, et Angelo pris séparément. De la première version de la Préface ressortent trois données principales: le fait qu' Angelo est

¹⁶ Ibid., p. 1187.

le début d'une première ébauche du Hussard, la manière de travailler de Giono, procédant par le rassemblement de matériaux imaginaires auxquels il prend beaucoup de plaisir, et enfin l'idée qu'un roman n'a pas un commencement et une fin, mais qu'il vit longtemps en son auteur -- autre façon de marquer l'importance d'une genèse.

Dans la deuxième version de la Préface, Giono reprend ces trois idées: qu'un roman ne s'écrit pas continûment de A à Z, que des motifs dominants accompagnent longtemps le créateur et que l'invention de préalables imaginaires lui donne beaucoup de plaisir. Il explique que cette préparation ne s'intègre pas au roman même, mais qu'elle peut ainsi être située soit avant, soit après le roman. Angelo se place clairement dans cette perspective des "documents imaginaires" donnant naissance à l'oeuvre, mais il s'en distingue par le fait que c'est aussi un vrai roman.

Dans cette longue préface, Giono marque aussi les thèmes essentiels des romans du cycle: le choléra et l'amour dans le Hussard, le combat pour la liberté dans Le Bonheur fou, la vieillesse de Pauline dans Mort d'un personnage. Il nous invite à lier la férocité de Pauline dans cette dernière oeuvre à la passion non évoquée dans le Hussard et à penser "dans tous les sens" comme il l'a fait lui-même en rédigeant les romans. Au lieu de relier les pôles de la décalogie par des fils rigides, il nous engage à établir des rapports beaucoup plus fluides, féconds et poétiques entre les quatre romans du cycle.

Dans la version définitive de la Préface d' Angelo, Giono décrit la naissance d'Angelo dans son esprit, comme il le fait dans Noé. Il met en rapport le bruit des trains et le galop de chevaux, suggérant ainsi son désir de rapprocher l'époque d'Angelo et la nôtre. Puis, il introduit la fameuse fiction du roman né en six jours--selon l'image du Créateur à l'oeuvre. Giono insiste cependant sur la nature expérimentale et provisoire d' Angelo et sur le fait que son héros n'est pas encore "aux prises avec des généralités passionnelles (choléra)."¹⁷ Il parle de certaines "facilités" dans Angelo: s'il met le mot entre guillemets, c'est que, loin de s'en excuser, il ne les considère pas comme telles. "Facilité" peut-être que d'emprunter à Stendhal l'épisode de l'oeuf sur la coquille duquel on voit un portrait de Napoléon, et celui de Lucien Loewen au "Chasseur vert". Sans doute Giono a-t-il aussi été coupable d'anachronisme en faisant siffler à Angelo une valse de Brahms, si le compositeur n'était pas même né. Comment expliquer le choix, parmi tant d'autres, de ces épisodes particuliers?

Tout d'abord, désignant deux épisodes tirés de Stendhal, Giono rend hommage à Stendhal ainsi qu'aux conventions romanesques elles-mêmes: loin d'essayer de créer l'illusion de la "réalité", il nous révèle son désir d'user de signes littéraires sur lesquels attirer l'attention du lecteur.

¹⁷ Ibid., p. 1191.

L'allusion au "Chasseur vert" peut faire penser à un héros en puissance. L'oeuf par lui-même, est-il dépourvu d'une telle valeur allusive? La figuration d'un héros sur la coquille d'un oeuf évoque peut-être aussi l'idée du héros à venir, tel qu'apparaît Angelo dans ce premier roman. Giono nous invite lui-même à cette interprétation, car en parlant d'un intendant de police imaginaire, né à Marseille en même temps qu'Angelo, il dit: "C'est un reste de coquille dans le duvet du poussin."¹⁸

Le choix de la valse non encore composée montre aussi le goût de Giono de jouer avec les faits historiques, au gré des exigences de l'imaginaire. Comme la valse naîtra effectivement, Angelo ne fait que l'annoncer, tout comme Angelo annonce le Hussard. Comme l'oeuf et le chasseur vert, cette valse qui ne verra le jour que plus tard, nous oriente vers l'idée de la gestation artistique.

Giono a abandonné Angelo parce qu'il sentait que ce roman représentait une préparation imaginaire, nécessaire au roman, mais distincte de lui. Dans ses préfaces, loin de défendre cette première tentative romanesque, il veut simplement expliquer pourquoi il a décidé de repartir à zéro. Giono explique aussi dans la Postface d' Angelo qu'il était très préoccupé par ses fiches et par son "jeu de construction."¹⁹ Il se sentait emprisonné dans ce travail

¹⁸ Ibid., p. 1190.

¹⁹ Ibid., p. 1169.

d'élaboration trop bien organisé. Avant de passer d' Angelo au Hussard, Giono a dû courir le risque de tout recommencer sans plan préconçu. Au lieu de composer, il fallait aimer, dit-il.²⁰ Ce n'est qu'après que "les rectangles bicolores et imbriqués avaient volé en éclats" qu'Angelo a pu devenir ce qu'il est.²¹ Angelo était devenu "inutile": "Dès qu'Angelo est devenu mon frère, je n'ai plus eu besoin ni de grand vicaire, ni de brigands, ni de diligence [...]"²² Giono ne heurtait pas son héros "contre ce qu'il fallait" et il cherchait "un bon marbre" pour faire sonner sa pièce d'or.²³

Mais tout cela n'enlève rien à Angelo. Giono a délibérément créé cette fiction de la fiction afin de mieux mettre en valeur l'opération de gestation romanesque. Il est sans doute vrai, comme le dit Henri Godard, que "c'est du rapprochement avec le Hussard qu' Angelo tire son plus grand prix."²⁴ Angelo en tant que roman générateur du Hussard est certes une idée féconde et vraie, mais la genèse fait aussi partie d'un code de signification particulier à Angelo. Si Giono a décidé de conserver Angelo côte à côte avec le Hussard, c'est qu'il a reconnu que ce projet abandonné avait ses propres fondements imaginaires. Il

²⁰ Ibid., p. 1175.

²¹ Ibid., p. 1174.

²² Ibid., p. 1174.

²³ Ibid., p. 1169.

²⁴ Ibid., p. 1219.

importe dès lors de retirer Angelo de l'ombre du Hussard en s'interrogeant sur sa spécificité romanesque, pour ensuite le rapprocher, sur un pied d'égalité, des trois autres romans du cycle.

Le rythme d' Angelo est incontestablement allègre et joyeux, mais il ne faut pas en conclure que le roman soit frivole ou superficiel, ni qu'il soit avant tout un exercice de style ou du "romanesque à l'état pur" comme l'affirme Henri Godard.²⁵ Malgré son apparente simplicité, Angelo n'est pas facile à cerner. L'insatisfaction que Giono ressentait lui-même au sujet d' Angelo signale-t-elle nécessairement un défaut dans le roman?

Si Angelo est un "essai" ou un roman expérimental, il l'est au sens le plus profond du terme: il est fort possible que cette espèce de vide sensible à la lecture corresponde à un centre imaginaire essentiel du roman. Ce qui distingue Angelo des autres romans du cycle est l'image du héros prêt à agir--déjà "jeune, beau, noble, (courageux) intrépide, généreux, naïf, impulsif, romanesque et limpide"²⁶ --déjà muni de toutes les qualités, mais sans emploi: héros en chômage. Exilé de son pays, il ne peut pas afficher de gestes héroïques. Mais cet exil physique n'est en vérité qu'un symbole d'un exil beaucoup plus profond: l'exil

²⁵ Ibid., p. 1213.

²⁶ Ibid., p. 1169.

spirituel.²⁷

Giono, qui a rédigé Angelo après son incarcération au Fort St-Nicolas, a traduit--consciemment ou non--le fort sentiment d'un exil spirituel, critiquant implicitement notre société qui ne permet pas aux êtres comme Angelo d'exister en toute liberté. Angelo n'est pas du tout un léger roman d'aventures. La tension entre la liberté illusoire et la réalité de l'exil produit une "volonté d'explosion"²⁸ chez Angelo qui, comme un lion en cage ou un poussin dans une coquille trop épaisse, est en possession de forces qu'il ne peut exercer. Le style même du roman reflète cette frustration, car il semble incarner cette volonté de réalisation qui ne se matérialise pas. Mais c'est précisément cet état de puissance latente qui en fait l'originalité, car il se lie à l'idée de la gestation imaginaire dont nous venons de parler.

Le lion en cage doit soutenir le regard des spectateurs, et l'image d'Angelo, créée par les autres, par Angelo lui-même ou par l'auteur, est plus importante que les activités--d'ailleurs peu nombreuses--qu'il conduit dans ce roman. Comme le dit Henri Godard:

[...] cette supériorité a somme toute peu d'occasion de se manifester en actes, sinon, bien superficiellement, dans une certaine élégance de

²⁷ Même s'il était dans son pays natal, quelle cause pourrait être digne de lui? Dans Le Bonheur fou Angelo sera tout aussi "exilé" que dans ce roman.

²⁸ Jean Giono, Oeuvres, Tome IV: Angelo, p. 120.

vêtements, d'escrime, ou dans la manière de monter à cheval.²⁹

Comme le lion fléché de sa bague, Angelo représente la noblesse, le courage et l'action, mais sa fonction symbolique le fige dans une image, dans l'imaginaire, et il ne peut pas plus se libérer de son exil littéraire que de son exil politique et spirituel. Prisonnier de l'image que l'auteur a de lui, épi d'or sur un cheval noir, Angelo veut faire sauter les barreaux de sa prison et se libérer de son propre créateur. "Si le grain ne meurt..." -- Angelo est à la fois un projet avorté et la semence d'une oeuvre nouvelle. Le moment d'une genèse romanesque plus vaste représenté par Angelo tient encore le héros dans un abri, l'exilant ainsi de son propre destin.

STRUCTURE NARRATIVE DE L'EXIL

La structure narrative d' Angelo renvoie au centre imaginaire de l'exil et de la volonté d'explosion. Rappelons les faits essentiels de chaque chapitre:

- I. Arrivée en France, déjeuner chez une paysanne; rencontre de Céline.
- II. Passé de Céline.
- III. Voyage jusqu'à Manosque; rencontre de l'homme au carrick; l'épisode de l'oeuf.
- IV. Voyage jusqu'à l'yeuse où Angelo, Céline et l'homme au carrick voient des cavaliers masqués.
- V. Arrivée à La Valette; conversation le lendemain entre Angelo, Laurent, Céline et l'évêque.
- VI. Arrivée à Aix chez le vicaire général; contacts politiques; voyage à Marseille; leçons d'escrime; liaison avec Anna Clèves.

²⁹ H. Godard, "Notice" sur Angelo, p. 1214.

VII. Causerie nocturne avec l'homme au carrick; conversation entre le vicaire et l'évêque.

VIII. Conversation entre Pauline et Céline; passé de Pauline.

IX. Voyage à Marseille; Laurent chez le vicaire; soirée qu'Angelo passe avec Pauline dans le château; départ d'Angelo.

Le roman commence et se termine sur un départ, le premier à cause de l'exil forcé d'Angelo en France. Son arrivée presque triomphale dans le pays de la liberté semble permettre toutes sortes d'aventures, mais déjà, le costume de terrassier et l'obligation d'aller à pied augurent un destin plus modeste. Ce premier départ, loin d'aboutir à de nobles aventures, conduit à la désillusion et à l'ennui parce que le héros en exil n'est vraiment pas libre d'agir. Le deuxième départ intervient quand Angelo accepte de livrer une lettre pour Laurent. Ce départ final, qui semble présager de nouvelles aventures, laisse le lecteur sur sa faim, créant alors l'impression de possibilités littéraires latentes, inachevées, ou plutôt d'une "volonté d'explosion" romanesque. Les deux départs qui ouvrent et ferment le roman communiquent donc un certain espoir, suivi du sentiment du vide de l'inaccompli.

L'intrigue se déroule en trois temps principaux: le voyage jusqu'à Aix, le séjour à Aix, et le séjour à La Valette. L'aventure d'Angelo en diligence, bien que mouvementée et rapide, ne répond guère à l'image du héros en grand apparat des premières pages. D'abord, Angelo

doit voyager en coche ou en diligence, alors qu'il préfère les cavalcades solitaires. Ensuite, il attire l'attention du public en achetant un oeuf qui semble porter l'image de Napoléon--incident en somme assez minime au regard de la vocation du premier, mais qui suggère subtilement l'idée de la puissance bridée. Angelo dit lui-même qu'il achète l'oeuf pour étouffer la subversion "dans l'oeuf."³⁰ Or, tout ce qui lui arrive, ce sont des aventures comme étouffées "dans l'oeuf", qui comportent tous les éléments nécessaires aux actions héroïques, mais restent à l'état latent. L'image de Napoléon reconnaissable sur l'oeuf symbolise peut-être Angelo lui-même: image figée d'un héros inaccompli.

Le seul autre événement survenant au cours du voyage est l'épisode des cavaliers masqués. De nouveau, tout est réuni pour de grandes actions: l'ambiance nocturne et mystérieuse, le danger immanent, la présence des cavaliers énigmatiques. Bien que fasciné et dispos, Angelo reste en marge de cette action et n'y participe qu'en spectateur. Il regarde les aventuriers impressionnants qui n'agissent pas, exactement comme le lecteur regarde Angelo, le héros inemployé. Cadre trop artificiel, trop ancré dans les conventions du roman picaresque? Quelles qu'en soient les raisons, le décor romanesque, qui aurait pu offrir au héros des aventures

³⁰ Giono, Angelo, p. 26.

remarquables, ne fait que l'étouffer.

Lors de sa première visite à La Valette, Angelo se borne à raconter l'aventure de la veille, mais cette intervention même est marginale, car il ne connaît pas la portée de ses propres paroles, et ne devine pas même que Laurent était le chevalier rêveur. Quand Angelo accepte d'apporter le bout de papier sur lequel Laurent avait indiqué son choix pour le jeu d'échecs qu'il joue avec le vicaire, il ne soupçonne pas que ce jeu comporte un message codé et secret. Il participe aveuglément à l'action, ignorant ce qui se passe, semblable à une pièce d'échecs inconsciente de son rôle.

De même, l'intrigue politique dans le roman est si mystérieuse que le lecteur, comme Angelo, est tenu comme à l'écart et ne sait pas immédiatement ce qui se passe. Ainsi, même au niveau narratif, le sentiment d'un certain "exil" et d'une puissance explosive latente enveloppe le roman. L'un et l'autre entrent aussi dans la figure du jeu, car là aussi, se combinent une puissance cachée et une liberté partielle, en ce qu'est laissé le seul droit de suivre les règles du jeu. Angelo ne connaît pas même les règles du jeu dans lequel il est pris.

Le séjour d'Angelo à Aix répond au même schéma: avec le vicaire général, il ne sait jamais à quoi s'en tenir, passant de l'affection véritable aux soupçons et au

mépris. Il est pris à un piège très fin et complexe, d'autant plus que le vicaire est toujours en train de l'espionner. Comme un lion captif que l'on regarde, Angelo ne connaît pas même une véritable solitude. Ses autres activités à Aix sont pareilles: ses leçons d'escrime lui permettent d'améliorer son style, mais il n'a jamais à mettre en jeu son adresse pour un véritable combat. Cet exercice reste un jeu, simplement divertissant pour lui, mais, pire, un spectacle pour les autres. Ses rapports avec Anna Clèves ne sont guère différents: il joue à l'amour uniquement pour satisfaire le regard jaloux des autres hommes. Encore une fois, jeu et spectacle, exil de la vraie vie, exil de l'action ou des sentiments véritables prédominent.

Même les contacts qu'il entretient avec les affiliés politiques de son parti le déçoivent. Ses petits voyages à Marseille lui permettent de communiquer avec sa mère, mais sa désillusion à l'égard de ses chefs politiques l'empêche de jouer un rôle actif, même de loin, dans la cause qui l'intéresse. Exilé de son propre pays, mais surtout exposé à un exil spirituel, Angelo se trouve en marge de la politique italienne et il n'agit plus, bien qu'il veuille à tout prix offrir un geste héroïque.

A Aix donc, Angelo essaie surtout de se divertir, mais la vie mesquine et l'ambiance médiocre de la ville lui apportent l'ennui le plus pesant. A La Valette

cependant, la sauvagerie du pays montagneux et la beauté du château lui conviennent parfaitement, ainsi que la présence des personnes qui lui ressemblent. Mais même au sein de cette famille spirituelle, Angelo ne fait rien, ou très peu, et il n'est pas même conscient des activités clandestines du marquis. En somme, il est environné d'actions courageuses et nobles, sans être dépourvu de la possibilité d'un grand amour, mais il en est doublement tenu à l'écart. Il ne fait que regarder, sans même tout voir, et il est observé.

Dans ce roman consacré à Angelo, il pourrait sembler singulier que l'auteur ait consacré deux chapitres entiers au passé de Céline et de Pauline. Il est vrai qu'elles font partie de l'élite à laquelle appartient Angelo et que leur passé aidera à mieux comprendre Angelo. Les deux récits révèlent aussi l'âme de deux êtres passionnés qui cherchent quelqu'un qui puisse répondre à leur appel:

Ce qui fait d'Angelo, de Pauline et de Céline de Théus ce trio assez étonnant au premier plan du roman, c'est précisément ce besoin de faire de soi un don spontané, total, irréversible--une exigence de passion.³¹

Leur volonté d'engagement entravée, ils sont exilés de l'objet de leur passion.

³¹ Godard, "Notice" sur Angelo, p. 1207.

Ainsi, chaque donnée narrative, y compris les deux retours en arrière, comporte le même caractère, celui d'une action exilée de la véritable action, car dans ce roman, par comparaison avec le Hussard où Angelo est au plein milieu d'une aventure qui le concerne directement, le brigandage politique, bien que dramatique, ne suffit pas à combler sa "volonté d'explosion" romanesque. Sans doute intrigues politiques et brigandage ne sont-ils pas assez exaltants pour un héros de la stature d'Angelo. De plus, celui-ci n'agit pas même directement dans cette aventure, ne faisant que figure de spectateur ou de pion pour autrui. Ainsi, sa frustration, ainsi que sa volonté de s'affirmer s'expliquent-elles par un exil à trois visages: politique, spirituel et romanesque. L'auteur finit par montrer ce qu'est Angelo, mais simplement en l'opposant aux autres. Il ne lui permet pas d'agir librement, comme dans le Hussard et le tient ainsi exilé de lui-même. "Pour une bonne part, le récit d' Angelo", dit Henri Godard, "est comme consacré à la reconnaissance" de sa qualité.^{3 2}

^{3 2} Ibid., p. 1207.

L'ESPACE IMAGINAIRE DE LA PATRIE

L'espace joue un rôle symbolique dans ce roman, car il se rattache à la notion d'appartenance et de patrie, mettant en jeu la France par rapport à l'Italie, Aix par rapport à La Valette. Marseille sert de lieu de transition aussi bien physique que symbolique. Le souci du lieu révèle le désir de créer une image précise du héros, car la réaction d'Angelo envers son entourage l'aidera à mieux se définir à ses yeux et à ceux du lecteur, comme joue l'espace "négatif" en peinture. L'espace imaginaire est ainsi intimement relié au héros qui est réellement à la recherche de sa vraie patrie.

Au début de son exil, Angelo se réjouit d'être en France, le pays de la liberté: "Il était dans un état d'exaltation extrême. 'Je suis au pays natal de la liberté', se disait-il."³³ Il pense que Voltaire et Montesquieu s'y respirent comme l'air même, et il croit que les hommes les plus simples sont doués d'âmes nobles. Quand la paysanne chez laquelle il déjeune court après lui pour lui donner un faux passeport, il pense: "Quel peuple héroïque!" et il la croit "passionnée de liberté"³⁴ comme lui-même. Mais son enthousiasme ne durera guère, car par l'ironie des choses, dès qu'il révèle son admiration pour Napoléon en achetant un oeuf qui porte son image, il est accosté par un agent de

³³ Giono, Angelo, p. 7.

³⁴ Ibid., pp. 8-9.

police, et il doit mentir pour se tirer d'affaire. Ainsi l'image qu'il a du pays de la liberté s'altérera peu à peu par une suite de déceptions.

Même rencontre d'événements se prépare en effet lorsqu'Angelo est impressionné par l'attitude du cocher et du postillon qui se moquent de la police: "Voilà vraiment le coeur du peuple, se dit-il [...]"³⁵ Quand ils l'invitent à s'asseoir avec eux, Angelo est au comble du bonheur:

Voilà, se disait-il, des hommes qui méritent la liberté. Aucun de mes compatriotes n'aurait osé me dire cette chose sublime. Il vient de me proposer rondement de faire corps avec lui. Quel génie naturel pour tout ce qui est de lutter contre la tyrannie!³⁶

Il pense à ses compatriotes qui, même braves et sincères, ont toujours un "petit rictus de constipés" et il trouve que c'est ici "le plus beau pays du monde."³⁷ Mais quand il paie le cocher selon l'usage, ce dernier a l'air vexé et Angelo se rend compte que cet homme avait voulu abuser de sa naïveté. Angelo semble cependant ne pas être à l'excès surpris par semblable aventure, car le fait qu'il a à voyager en diligence "au lieu d'être en plein matin, en train de caracoler librement dans l'éventail des lumières, lui semblait significatif."³⁸

³⁵ Ibid., p. 31.

³⁶ Ibid., p. 32.

³⁷ Ibid., p. 32.

³⁸ Ibid., p. 29.

Le voyage nocturne et le paysage dramatique exaltent de nouveau Angelo et il pense à l'affilié italien qu'il veut rejoindre à Aix, mais seulement si celui-ci n'est pas père de famille et s'il a "l'âme ardente."³⁹ Il refuse avant tout de tomber "dans le carrick" c'est-à-dire d'être obligé, à force d'économies, de vivre médiocrement. Angelo n'a déjà plus d'illusions sur l'Italie ni sur la France. Il sait que, parmi les milliers qui combattent pour la liberté, seulement trois ou quatre hommes sont sincères; et en fin de compte ils seront les dupes des autres.

La patrie changera de joug, un point, c'est tout, et le second pèsera autant que le premier, sinon plus. On ne videra pas les prisons, on en changera simplement le contenu. Drôle de liberté celle qui en fin de compte ne fait que passer d'un maître à l'autre.⁴⁰

Il n'en est plus, comme avant, "à s'exalter aux souvenirs de la Révolution française." S'il est vrai, comme l'affirme Marguerite Yourcenar, que "tout voyage, toute aventure [...] se double d'une exploration intérieure",⁴¹ Angelo, au cours de ce voyage nocturne, découvre que sa vraie patrie n'est ni l'Italie ni la France, mais plutôt un pays sans politique, un pays spirituel et personnel. Il affirme qu'il a tué le baron pour délivrer sa patrie du joug de l'étranger. Or c'est précisément à ce titre que certains chefs politiques s'étaient opposés à son départ en grand uniforme, et au duel

³⁹ Ibid., p. 38.

⁴⁰ Ibid., p. 39.

⁴¹ M. Yourcenar, Les Yeux ouverts, Paris: Centurion, 1980, p. 305.

si impressionnant qui avait fait trop d'histoires. Mais Angelo déclare: "ce sont précisément ces histoires qui donnent de l'intérêt à ma vie!"⁴² Il découvre qu'il ne veut se passer de ces "grands airs", de ce panache, de ce brio, de ce déploiement spectaculaire de ses talents. Il semble hésiter entre le besoin de l'héroïsme, où il combattrait pour une noble cause, et l'art, qui lui permettrait d'exprimer ses passions personnelles. Sa vraie vocation sera d'être fidèle à lui-même et à sa vraie patrie--la liberté individuelle: "Quelle liberté nationale me donnera jamais plus de joie que ma propre liberté? Il n'y a pas de sublime commun."⁴³

Peu après ce monologue intérieur, Angelo, Céline et l'homme au carrick doivent se dissimuler sous les branches d'une yeuse tandis que des cavaliers mystérieux patrouillent alentour. Angelo est fasciné et extrêmement heureux, car le danger l'oblige à se dépasser. Il critique Céline qui ne connaît rien aux joies de la vie; lui, il vit pour les "enfers" et les "paradis",⁴⁴ c'est-à-dire pour la plénitude des passions.

Plus tard, à Aix, quand Angelo est accosté par un ivrogne piémontais, qui est réellement un affilié, il lui cache qu'il n'a pas de projets secrets, et qu'il assassinerait de

⁴² Giono, Angelo, p. 39.

⁴³ Ibid., p. 40.

⁴⁴ Ibid., p. 48.

nouveau s'il le fallait, car seul le désintéressement rend de tels gestes possibles. Pris par l'ennui de cette ville médiocre, il songe à reprendre du service parmi ses compagnons qui ont encore des passions, mais il est d'accord avec le vicaire qui exprime ses propres pensées: "J'ai décelé en vous la présence de passions qu'une simple unité nationale ne peut satisfaire."⁴⁵

Angelo se rend compte aussi du vrai sens du carbonarisme quand il dit à l'homme au carrick: "Ce qui vous manque à vous, Français, dit-il avec bonne humeur, c'est une Autriche. Vous n'en avez pas et vous êtes obligés de vous créer de petits carbonarismes individuels pour vous distraire."⁴⁶ Mais n'est-ce pas ce qu'Angelo fait lui-même? L'on peut facilement comprendre l'attrait qu'exerce sur lui cet "ardent compagnonnage d'ombres où étaient placés à l'honneur le courage et la sainteté des serments."⁴⁷ Sa vraie patrie semble alors composée surtout de certains individus qui ont le goût de la passion, du sublime et de la noblesse. Angelo commence ainsi à comprendre que sa véritable patrie sera celle d'une certaine élite d'êtres qui lui ressemblent--une famille spirituelle. Car ses vrais rapports avec l'Italie--et avec la France--sont ceux de l'exilé: il est de trop dans les deux pays.

⁴⁵ Ibid., p. 83.

⁴⁶ Ibid., p. 89.

⁴⁷ Ibid., p. 3.

Ses séjours à Aix et à La Valette permettent à cette prise de conscience de s'approfondir chez lui, car le château et la ville symbolisent l'opposition entre ce qui est et ce qui ne sera jamais sa vraie patrie. A Aix, Angelo demande au vicaire de lui trouver un appartement qui donne sur des jardins ainsi qu'une femme de ménage. Le vicaire lui offre un appartement tout près du presbytère--d'où il pourra l'espionner--et les services de la mère de sa propre fille de chambre: "Vous allez être comme un coq en pâte",⁴⁸ dit-il. Et c'est précisément ce qui arrive, car dans cette maison idéale pour l'exilé qui se cache, Angelo se sent étouffé, comme dans la ville. Il a même une entrée "secrète" d'où il peut recevoir clandestinement qui il veut, mais le vicaire sait tout ce qu'il fait. Sa liberté et sa solitude sont ainsi bien illusoire.

Pour tromper l'ennui qui l'accable, Angelo travaille sérieusement à améliorer son style à l'escrime. Mais il ne parle jamais aux dames ni aux jeunes officiers qui n'offrent que "de médiocres tournois de fleuret":

Ces messieurs ne venaient là que pour se dégourdir les jambes, ou pour donner un prétexte plausible aux innombrables rendez-vous galants qu'abritaient les guinguettes, et même les fourrés des grands bois de pins des environs.⁴⁹

⁴⁸ Ibid., p. 70.

⁴⁹ Ibid., p. 74.

Après ces assauts, Angelo galope seul dans les bois et les dames déplorent sa sauvagerie. Mais, parce qu'Angelo inspire beaucoup de jalousie chez les officiers, le vicaire lui conseille de prendre une maîtresse. Angelo répond qu'il est difficile de vivre selon ses goûts tout en se rendant compte que son originalité irrite les autres. Dans cette petite ville, même sans lutter pour une cause politique, Angelo brille trop et risque de s'attirer des ennuis.

"Soyons plus habile et prenons les apparences de l'ordinaire," dit-il.⁵⁰ Par nécessité, et certainement à contre-cœur, il sacrifie ses galopades solitaires et accepte la compagnie d'Anna Clèves, bien qu'il sache qu'il "n'y a rien d'autre là que de quoi employer cinq minutes."⁵¹ Il joue le jeu de l'amour, mais il n'aime pas la chanteuse. "Quand j'attends, je fume," dit-il. "Admettons que je fume Mme Clèves..."⁵²

L'obligation de satisfaire aux apparences dégoûte Angelo, d'autant plus que tout autour de lui, il n'a jamais rencontré de regard franc. Pires encore sont ses rapports avec le vicaire, curieux mélange d'intelligence, de sincérité et de machiavélisme. Angelo lui accorde d'abord sa confiance et lui parle ouvertement, mais enfin se rend compte que "Cet homme est le diable."⁵³ Il ne lui parle pas

⁵⁰ Ibid, p. 77.

⁵¹ Ibid., p. 77.

⁵² Ibid., p. 86.

du mouchoir parfumé qu'il a trouvé à La Valette, ni de ses rêveries mélancoliques. Cependant, la perspicacité du vicaire le séduit et Angelo lui montre la lettre de sa mère. Le Vicaire sait qu'Angelo a besoin de grandeur et Angelo pense en effet qu'il gaspille son temps à Aix:

Tout est mesquin et vulgaire. Sans cet homme admirable, je courrais le risque d'ici quelque temps d'avoir mon râtelier de pipes au café des "Deux garçons" et de prendre du ventre malgré tous les appels de pieds de l'univers.⁵⁴

Angelo accepte donc de partir de ce "nid douillet et secret"⁵⁵ qui l'étouffe et qui l'empêche d'être ce qu'il est.

Pendant son séjour à Aix, Angelo fait deux petits voyages à Marseille, ville que sa situation place, non sans valeur symbolique, entre la France et l'Italie. Après avoir acheté un costume neuf, il se rend à Marseille, se fait raser et couper les cheveux, s'habille de ses nouveaux vêtements et laisse son costume de velours blanc dans l'angle d'une porte. Puis, il descend vers le port et s'installe dans un café pour écrire à sa mère. Il rencontre ensuite un matelot florentin qui accepte de livrer la lettre à cette dernière. Enfin, Angelo se fait faire un petit sac en cuir pour le mouchoir parfumé qu'il avait trouvé à La Valette. Plus tard, il rend visite à la femme du matelot, pour aller

⁵³ Ibid., p. 85.

⁵⁴ Ibid., pp. 115-6.

⁵⁵ Ibid., p. 117.

chercher un paquet et une lettre de sa mère, qu'il relit plusieurs fois, assoiffé qu'il est de l'air de Turin.

Il semble alors que Marseille soit le seul lieu où l'exilé puisse garder contact avec sa vraie patrie, clandestinement, sans que les espions du vicaire ou de ses adversaires politiques sachent ce qu'il y fait. L'ironie veut que les agissements secrets d'Angelo à Marseille prennent l'apparence d'une intrigue politique, mais ne soient que sa façon de protéger les secrets de son coeur et le changement d'identité qu'il assume dans cette ville. Il se mêle aux voyageurs sortant des diligences, "invisible et présent" dans son nouveau costume.⁵⁶ Dans Mort d'un personnage et dans Angelo, Marseille semble être la ville des secrets intérieurs où Angelo et Pauline, tour à tour, cherchent à établir des liens avec un être aimé.

C'est à La Valette qu'Angelo trouve une ambiance qui correspond à ses plus grands désirs. Sa première visite, où il accompagne Céline chez son frère, lui permet d'entrevoir, bien que très rapidement, que cet endroit symbolise sa patrie spirituelle. Le pays sauvage et montagneux et le château isolé et dominant une éminence couverte de grands arbres majestueux impressionnent beaucoup Angelo. La belle demeure du dix-huitième siècle le frappe par sa beauté et son style pur. Angelo passe la nuit à l'auberge, où il remarque la qualité des meubles, des draps et des plats. Ce

⁵⁶ Ibid., p. 65.

décor extérieur s'apparente très étroitement à ses plus hautes aspirations. Le goût du rêve, l'extraordinaire, l'élégance et la noblesse sont les qualités qu'il recherche dans une femme. "S'il existait une femme semblable à cette façade, j'en serais follement amoureux," se dit-il.⁵⁷ Plus tard, il pense de nouveau à la belle façade pâle et "à l'irrésistible séduction qu'aurait un visage de femme harmonieux comme elle. 'Si elle existe, je suis perdu,' se dit-il avec des frissons de joie."⁵⁸

Lors de sa conversation avec Laurent et l'évêque, Angelo est frappé par l'odeur balsamique de l'intérieur: "Je n'ai jamais senti une odeur plus belle," se dit-il et il est "de nouveau amoureux de l'amour."⁵⁹ Plusieurs fois pendant cet entretien, il serre l'accoudoir de son fauteuil et sent que ses doigts sont parfumés de cette odeur. Dans son pavillon, Angelo trouve que l'odeur "était ici encore plus précise qu'au château."⁶⁰ Il tombe en rêverie et se demande: "Qui est l'être passionné [...] qui a inventé de porter ce parfum et laisse ainsi des traces devant tous les pas que je fais depuis que j'ai poussé la porte vitrée de cette façade pâle, si harmonieuse et si noble?"⁶¹ C'est ce soir-là, incapable

⁵⁷ Ibid, p. 52.

⁵⁸ Ibid., p. 54.

⁵⁹ Ibid., p. 57.

⁶⁰ Ibid., p. 62.

⁶¹ Ibid., p. 62.

de dormir, qu'Angelo, grâce à cette odeur et au caractère du château, découvre cette vérité:

J'ai manqué ma vie, se dit-il. J'ai cru voir de la grandeur à lutter pour établir la liberté. Je ne serai arrivé qu'à établir des hypocrites dans les ministères de mon pays. Il n'y a pas de tâche plus noble que la poursuite du bonheur. Là aussi, il est difficile de rester pur sans être dupe, mais quelle victoire si on y parvient! Il y faut presque autant de bravoure. Je me suis laissé prendre à l'illusion de la quantité. La bonne opinion qu'on avait de moi, j'ai voulu la justifier en me sacrifiant au plus grand nombre. Quel bonheur au contraire, si je pouvais mettre mon coeur au service de la qualité! Cette qualité n'étant même contenue que dans une seule personne.^{6 2}

Il pense alors à la "femme tendre" dont le parfum dévoile toute la richesse. Il imagine que c'est lorsqu'elle a ses pensées les plus audacieuses qu'elle devient aussi belle que le parfum. C'est alors qu'il trouve le mouchoir parfumé pour lequel il aurait accepté de se faire tuer.^{6 3}

Ce bref séjour à La Valette lui révèle donc que ses activités politiques ne sont qu'un pis-aller et que son destin est la solitude partagée avec un être aussi passionné que lui. On pourrait l'accuser de narcissisme, puisqu'il semble chercher son double, mais il est plus vrai de dire qu'il a besoin de se consacrer à une cause noble--ou à une personne noble. Il désire partager son besoin de dépassement, de générosité et d'héroïsme, car il est avant tout un héros généreux à la recherche de quelque chose ou de

^{6 2} Ibid., pp. 62-3.

^{6 3} Ibid., p. 63.

quelqu'un à qui se donner. Sa déception politique et sociale laisse entendre une critique assez sévère de la société, pas très différente, d'ailleurs, de la nôtre.

Cet avant-goût de sa véritable patrie a donc été nécessaire pour qu'Angelo puisse opposer celle-ci à sa vie à Aix. Dans cette ville, il compare sans cesse les deux lieux, et il se rend compte que cette odeur l'a touché au coeur: "Dans le monde que cette odeur représente, j'aurais de quoi vivre; mais ici non. Faisons attention de ne pas nous passionner pour ce qui n'en vaut pas la peine."⁶⁴ Quand le vicaire lui conseille de prendre une maîtresse, il pense de nouveau à l'odeur et il dit: "Tout serait beau si tu étais là. [...] ce parfum parle de la seule sorte de vie que je veuille vivre."⁶⁵ Avec Anna Clèves, il se demande s'il est incapable d'aimer, il rêve à l'odeur souveraine et il affirme: "Avec celle qui est tellement faite pour moi qu'elle a inventé cette odeur qui contient tout ce que je désire, ce serait le paradis."⁶⁶ Devant le vicaire, il révèle presque son secret, mais se rattrape: "Cache-toi au fond de moi-même, odeur si belle, se disait-il, ce démon ne te connaîtra jamais."⁶⁷

⁶⁴ Ibid., p. 71.

⁶⁵ Ibid., p. 77.

⁶⁶ Ibid., p. 81.

⁶⁷ Ibid., p. 86.

Cependant, le vicaire connaît trop le coeur d'Angelo et décèle en lui le besoin de grandeur. En lui conseillant d'aller à La Valette en raison de ses propres desseins, il trouve néanmoins le moyen de persuader Angelo: "J'ai voulu vous donner comme compagnons les esprits qui inspirent l'ordre créateur de ces oeuvres nobles."⁶⁸ Il affirme que la mesquinerie d'Aix finira par anémier cette âme "où bouillonne un sang chevaleresque."⁶⁹ Tout en dissimulant ses vrais mobiles, le vicaire exalte Angelo en lui disant qu'il a besoin d'hommes de grande qualité pour se préparer un "destin exceptionnel" et pouvoir devenir ce qu'il est.⁷⁰ Au comble du bonheur, Angelo s'accorde de longs moments de délices en rêvant à l'odeur si belle, avant de partir pour La Valette.

Arrivé à La Valette, Angelo écoute Laurent qui confirme sa conviction qu'il appartient à un lieu comme celui-ci. Laurent dit qu'Angelo ressemble à un cerf, qu'il a le regard rêveur et hautain, et qu'il est un "homme de grand chemin", amateur du "large et des vastes entreprises."⁷¹ A La Valette, il n'y a pas de ville ni de jeux de société: "Nous vivons dans des alternances de silences et de tumultes"⁷²

⁶⁸ Ibid., p. 114.

⁶⁹ Ibid., p. 114.

⁷⁰ Ibid., p. 114.

⁷¹ Ibid., p. 120.

⁷² Ibid., p. 120.

qui semblent traduire "l'enfer et le paradis" d'Angelo, c'est-à-dire l'amour des grandes passions. "Rien ne compte," pense-t-il, "si je ne suis pas passionné."⁷³

Laurent parle du paysage sauvage et solitaire, du vent, et des oies sauvages. Exalté et ému, Angelo note: "J'étais en exil dans ma propre patrie, sauf dans le palais de ma mère [...]"⁷⁴

Angelo se rend ainsi compte de son exil spirituel même dans son pays natal. Sa vraie patrie se trouve dans son propre palais, et s'il se sent chez lui à La Valette, c'est qu'il a reconnu chez les Théus la même famille spirituelle. La fascination qu'exerce sur lui la belle façade du château correspond exactement à sa rêverie dans le grenier aristocratique du Hussard: un décor symbolise sa vie et ses valeurs spirituelles.

C'est alors avec une "agitation extrême" qu'Angelo retrouve le pavillon de La Valette: "C'est ici, se disait-il, que j'ai appris à choisir. Que je suis devenu exigeant sur la qualité et, partant, me suis sans doute voué à une vie solitaire."⁷⁵ Angelo trouve à La Valette la tranquillité d'esprit et la compagnie d'êtres charmants. Il est content de ne pas perdre son temps à "combiner des façons d'agir" pour vivre en paix avec ses contemporains.

⁷³ Ibid., p. 85.

⁷⁴ Ibid., p. 121.

⁷⁵ Ibid., p. 122.

Cependant, en raison de malentendus avec Pauline, parce que son désir d'aimer est bridé, comme l'est son désir d'agir, Angelo se sent seul et pense rejoindre ses compagnons politiques: "La compagnie de ces êtres fidèles et passionnés me manque."⁷⁶ Mais il se rend aussi compte qu'il a besoin d'un être complémentaire⁷⁷ et il regrette que Pauline n'ait pas besoin d'amitié.

Bien que La Valette réponde à ses désirs et que Pauline soit faite pour lui, Angelo éprouve l'ennui de ne rien faire et souffre de ne pas pouvoir témoigner son amour. Pendant son séjour à La Valette, il va à cheval ou il rêve dans le pavillon, mais il brûle de rendre service à quelqu'un. Or même en ce domaine qui lui convient à merveille, il est tenu à l'écart. Au sein même de sa patrie spirituelle, il souffre d'un sentiment d'exil de l'amour et de l'action. Il a "besoin d'entreprendre", comme il le dit à Pauline: "On a besoin de chercher."⁷⁸ Angelo, à la fin du roman, rend un service à Laurent, mais ce n'est que pour livrer une lettre dont il ignore le contenu. Laurent l'exile en définitive de La Valette, se débarrassant de lui pour des raisons politiques et surtout de sentiment.

⁷⁶ Ibid., p. 136.

⁷⁷ Ibid., p. 136.

⁷⁸ Ibid., p. 137.

Ainsi, que ce soit en Italie, en France, à Marseille à Aix ou à La Valette, Angelo brûle d'agir mais est contraint de rester inactif, exilé des grandes actions et même de l'élite à laquelle il appartient.

LES JEUX: L'ESCRIME ET LES ÉCHECS

Exilé politique mais aussi spirituel, Angelo est contraint à ne rien faire ou à agir par ennui, ne pouvant pas offrir de geste efficace ou héroïque. Ainsi, presque tout ce qu'il fait n'est-il que divertissement ou action occasionnellement importante, mais dont il ignore les conséquences. Bref, il participe consciemment ou inconsciemment à un jeu, qui est dans ce roman le symbole de la situation impossible imposée par l'exil.

La liaison d'Angelo avec Anna Clèves n'est évidemment que jeu, d'ailleurs assez pénible pour Angelo, mais c'est un jeu politique et Angelo l'accepte pour apaiser la jalousie des hommes et pour maintenir l'ordre social. L'escrime est la seule activité qui puisse contenter son besoin de pureté. Il affirme qu'il ne se livre pas à deux assauts par jour pour impressionner les dames, mais pour occuper sa vie:

[...] je veux une occupation noble; et je n'en connais pas de plus noble que celle qui consiste à apprendre parfaitement l'usage des armes, puisque c'est par cet usage que je suis le maître de mon honneur.⁷⁹

⁷⁹ Ibid., p. 74.

Malgré lui cependant, ces affrontements deviennent des "spectacles recherchés" car la fougue d'Angelo, ainsi que "ses immenses jambes et ses bras maigres" lui donnent très "grand air."⁸⁰ Ce qu'il fait par un besoin spirituel devient alors un spectacle; Angelo comble le désir des gens de reconnaître la noblesse et le courage sans y avoir part eux-mêmes. Il devient le symbole qui les fascine, mais qui reste éternellement séparé d'eux.

L'épée, symbole de la justice et du courage, et arme par excellence du héros, répond parfaitement à la noblesse d'Angelo, mais, même au sein de sa famille spirituelle--celle de Laurent et Pauline--il déploie vainement son adresse à l'escrime contre un sergent vite battu. Laurent et Pauline trouvent son style éblouissant: encore une fois, on reconnaît ses talents et sa valeur, sans vouloir les employer.

L'escrime est ainsi un divertissement pour Angelo et un spectacle pour les autres, mais elle a rapport aussi à la politique, puisque c'est dans un duel qu'Angelo a tué le baron Schwartz. Angelo affirme: "Le meilleur moment de ma vie, je l'ai passé à tuer le Baron."⁸¹ Il a eu la noblesse de permettre au baron de se défendre au lieu de l'assassiner dans son sommeil. Angelo ne peut pas mettre au service d'une cause politique des moyens efficaces mais vulgaires.

⁸⁰ Ibid., p. 75.

⁸¹ Ibid., p. 83.

Sans doute pourrait-on l'accuser d'avoir tué le baron pour combler un besoin égoïste de grandeur, mais il y a lieu aussi de se demander si la cause politique pour laquelle il lutte est à la hauteur de son personnage. Cet acte a en tout cas provoqué son exil, car, exécuté avec tant de brio, il en est venu à nuire à la cause défendue au lieu de la faire avancer. Le duel signifie à la fois son exil spirituel et son héroïsme. L'escrime, partie d'une intrigue politique à Turin, finit par être une distraction à Aix.

Tout en étant plus noble que les échecs, l'escrime en a toutefois presque la même valeur symbolique dans ce roman. Dans les deux cas, Angelo joue ou devient l'objet d'un spectacle, à l'écart de l'action véritable. Laurent lui demande de remettre au vicaire un bout de papier sur lequel il a indiqué quelle pièce il joue. Le lecteur apprend plus tard qu'il fait savoir selon ce code le succès de son entreprise clandestine. Angelo n'en sait rien et il accepte de jouer le rôle d'intermédiaire. L'ironie des choses veut que Laurent ne sache pas lui-même qu'il est pris dans le jeu du vicaire: sa reine "est en fâcheuse posture",⁸² comme le voudraient le vicaire et l'archevêque, et il se sert du cavalier noir (Angelo). Le lecteur découvre, à travers un entretien elliptique entre le vicaire et l'archevêque, qu'ils aimeraient qu'Angelo séduise Pauline, pour que Laurent ait des "ennuis domestiques"⁸³ et soit obligé

⁸² Ibid., p. 61.

d'abandonner les attaques des diligences. Ainsi, Laurent et Angelo sont-ils pris dans ce jeu, bien qu'Angelo soit encore moins au courant que Laurent de ce qui se trame.

Laurent explique que le jeu d'échecs est "diaboliquement copié sur la vie."⁸⁴ Comme son père, il a besoin de fêtes montées dans l'excès, mais il choisit pour son activité le cadre politique. Ce qui l'attire est surtout le jeu, la beauté d'un plan, car au lieu de rompre définitivement avec le vicaire, il se laisse séduire par celui, ingénieux, de ce dernier: "Vous savez bien que je suis trop joueur pour ne pas accepter tous les jeux," dit-il.⁸⁵ Laurent critique son époque en disant à Angelo: "Voilà, colonel, à quoi jouent les ambitieux de mon âge au XIXe siècle."⁸⁶ Angelo lui fait écho plus tard quand il dit: "Dans cent ans, je me demande comment les gens qui me ressemblent feront pour ne pas s'ennuyer [...]"⁸⁷ Laurent et Angelo se rendent compte que la politique ne sera jamais à la hauteur de leurs vœux, car ils veulent se donner à une noble cause. Le pire est qu'ils sont pris dans l'engrenage, l'un tout autant que l'autre, Angelo étant le pion à la fois de ses chefs révolutionnaires et des intrigues politiques du vicaire. Il joue, mais on

⁸³ Ibid., p. 93.

⁸⁴ Ibid., p. 61.

⁸⁵ Ibid., p. 112.

⁸⁶ Ibid., p. 61.

⁸⁷ Ibid., p. 83.

joue avec lui aussi, on l'utilise dans une entreprise machiavélique qui ne manque pas de style, mais dont les sentiments nobles sont exclus.

La virtuosité du vicaire et de Laurent tient d'un certain art, mais aussi d'un jeu dangereux. Celui dans lequel entre malgré lui Angelo correspond à une sorte d'exil politique et spirituel, car il avoue lui-même qu'il joue au chevalier de la Table Ronde comme l'homme au carrick. Ce dernier, avec ses "transes romanesques", son espionnage et sa passion de l'aventure amuse beaucoup Angelo, mais celui-ci reconnaît toutefois la nécessité d'inventer des intrigues pour se passionner. Les échecs symbolisent bien le jeu dans lequel il se trouve entrer malgré lui, car l'échiquier symbolise la prise de contrôle sur un adversaire, même si les échecs sont une activité royale, à des fins qui n'ont rien à voir avec le monde.⁸⁸

CRÉATION DE L'IMAGE PERSONNELLE

Les activités d'Angelo dans ce roman gracieux et charmant se limitent cependant à des gestes en somme assez vides: il demeure auprès de Céline lors de l'aventure nocturne, mais il est surtout le témoin d'une intrigue qui ne le concerne pas; il a une liaison vaine avec Anna Clèves et des rapports sociaux temporels avec le vicaire; il pratique l'escrime; il fait figure de pion dans le jeu du vicaire et de Laurent.

⁸⁸ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris: Robert Laffont, 1982, pp. 383 et 387.

Toutes ses activités sont insuffisantes, comme il le constate lui-même: "Que tu étais fou de croire que tu pourrais te tenir en tutelle avec un petit sabre et une chanteuse d'opéra. Et même avec le cadavre d'un mouchard."⁸⁹ Seul l'engagement généreux dans une noble cause pourrait le satisfaire--comme l'amour d'une femme telle que Pauline. Mais partout dans le roman, se ressent l'impression d'un vide, d'une énergie bridée--condition d'un héros exilé.

En fait, l'auteur, consciemment ou non, se voue surtout à la création de l'image de son héros, entravant par là même, la liberté d'agir d'Angelo. Ainsi Angelo se trouve-t-il connaître aussi une sorte d'exil littéraire, l'auteur ayant imposé à l'avance à chaque étape du récit un schéma assez rigide. Il n'est pas surprenant que le lecteur ressente cette "volonté d'explosion" d'un héros pris dans une sorte de cage romanesque.

Ce n'est pas dire que l'image créée ne soit pas belle--tout au contraire. Dans ce roman, l'élaboration de l'image d'Angelo joue le rôle essentiel, à la fois chez l'auteur, chez les personnages secondaires et chez Angelo lui-même. Angelo est d'ailleurs lui-même conscient de l'importance de l'invention et de la formation de sa propre image. Comme Pauline qui invente des vestes selon ses désirs, Angelo créera, avec l'auteur, une image de lui-même

⁸⁹ Giono, Angelo, p. 84.

qui traduit ses propres désirs, ceux de l'auteur et des autres personnages.

L'apparence physique d'Angelo compte beaucoup plus dans ce roman que dans le Hussard. L'auteur fait souvent allusion à ses vêtements et à l'effet qu'Angelo produit sur les autres. Dès les premières pages, le magnifique uniforme d'Angelo, avec ses aiguillettes, ses brandebourgs et le casque d'or emplumé, attire l'attention du douanier qui, comme l'auteur lui-même, est fasciné. Plus tard, le narrateur affirme qu'Angelo réussit même à donner grand air au costume de velours blanc qu'il porte. Son costume d'escrime impressionne aussi: "Sous les plastrons rembourrés et le casque de grillage, Angelo gardait très grand air."⁹⁰

Le vicaire lui recommande un excellent tailleur qui le rendra à la fois "invisible et présent"⁹¹ selon son désir. Le vicaire admire la redingote sanglée à forme militaire, non sans flatterie à l'égard d'Angelo lorsqu'il déclare qu'il est "beau comme Dieu."⁹² Mais Angelo s'habille selon son inspiration pour se créer lui-même sa propre image. Il sait que "L'habit fait toujours le moine."⁹³ Il est très sensible à la coupe des vêtements et il sait la forme qu'il veut prendre. Quand il voit Laurent pour la première fois,

⁹⁰ Ibid., p. 75.

⁹¹ Ibid., p. 65. Voir citation 56.

⁹² Ibid., p. 69.

⁹³ Ibid., p. 52.

il distingue la malice du tailleur qui "sans exagérer les épaules de la longue redingote, avait mis tout son art à en mouler l'ampleur."⁹⁴ Il observe avec soin le costume de l'homme au carrick et conclut qu'il s'habille avec trop de goût pour être un agent de police. Il accepte le morceau de cachemire jaune que lui offre Mme Hortense en se disant que l'étoffe fera une magnifique cravate pour le gilet ouvert qu'il porte avec son spencer gris. Il se fait même couper un petit dolman de toile fine pour ses assauts d'escrime. Un jour, le vicaire l'oblige à se regarder sans une glace, ce qui gêne Angelo; mais il "avait fait une magnifique toilette."⁹⁵

Même quand Angelo rencontre Laurent pour la deuxième fois, les deux hommes parlent d'abord de toilette, Laurent s'excusant de sa tenue bourgeoise et Angelo de son costume de voyage. Angelo est vexé par ces préoccupations mondaines qui les empêchent de parler sur le même ton que celui de leur premier entretien. Le lendemain, il admire la veste de Laurent et il est fasciné par la prestance de ce dernier à cheval. Laurent fait à Angelo l'offre d'une veste en peau de mouton que Pauline pourrait dessiner pour lui. La préoccupation du vêtement s'étend donc aux membres de la famille spirituelle d'Angelo, comme s'ils voulaient l'habiller de leur costume. L'apparence physique symbolise

⁹⁴ Ibid., p. 54.

⁹⁵ Ibid., p. 76.

les valeurs spirituelles de la personne et selon Pauline, il ne faut pas la négliger: "J'attache une très grande importance à l'accord que l'on fait avec les choses. Cela commence toujours par l'extérieur."⁹⁶ Selon elle, la veste en peau de mouton unit l'homme au pays sauvage de La Valette et lui permet de mieux le comprendre. Pauline explique que la veste est un "habit pour le coeur, non pas pour le sabre", voit en elles des "doublures pour hommes d'action", des "camisoles de persuasion pour chevaliers": elles permettent sans douleur "la transition entre la selle et le fauteuil, entre le sabreur et le découpeur de silhouettes [...]"⁹⁷ Dans cette veste, les gestes larges seront entièrement interdits. Bien qu'elle aime Laurent pour son courage et sa noblesse, elle désire cependant ne pas perdre cet époux aimé. La veste et l'inquiétude de Pauline n'empêchent pas Laurent d'attaquer les diligences, et il poursuit la démonstration de son courage. Mais Pauline voudrait retenir son mouvement. Dans le Hussard, le trajet dangereux qu'Angelo et Pauline font ensemble leur permet, à eux aussi, d'exercer leur courage et leur générosité. Mais une fois à La Valette, Pauline se met en grande toilette, et la paix, l'immobilité de cette vie impatientent peut-être Angelo. La veste en peau de mouton symbolise le désir de Pauline de retenir Laurent et Angelo, bien qu'elle soit courageuse et généreuse elle-même. Ce

⁹⁶ Ibid., p. 123.

⁹⁷ Ibid., pp. 123-4.

vêtement a la même valeur symbolique que la nuit très paisible qu'ils passent ensemble. L'amour, bien que sincère et intense, ne peut pas entraver l'action généreuse.

Ainsi, l'importance accordée au costume se justifie-t-elle par le souci de l'auteur et du héros de créer certaine image. Mais depuis le grand uniforme jusqu'à la veste en peau de mouton, Angelo ne porte vraiment qu'un même costume: chacun de ses vêtements si impressionnants soient-ils, lui impose malgré lui des contraintes -- politiques ou sentimentales. Même le brillant uniforme signale qu'on voudrait se servir de lui comme d'un homme de paille, qu'il est le pion condamné à l'action inefficace. Angelo est un être assoiffé de liberté et dans ce roman, il est partout contraint à paraître, non pas à être et à agir librement.

L'importance du paraître se manifeste aussi par la fascination qu'exerce Angelo sur les autres. Les premières pages du roman évoquent le duel avec le baron Schwartz et la réputation que s'est créée Angelo. Tout le monde sait qu'il a tué le baron, sa réputation ne pouvant guère laisser de doute là-dessus. Partout où il va, il fait impression. Le douanier est fasciné par sa désinvolture et la paysanne qui lui donne à manger est touchée par sa beauté et par sa naïveté. A Gap, un agent de police est sur le point de l'arrêter, mais Angelo a tant de confiance et d'autorité que

l'agent le croit "une grosse légume."⁹⁸ Céline et l'homme au carrick le trouvent très charmant et admirent sa bravoure et sa gravité: "ceci est de l'orgueil, chère amie, mais du meilleur, de celui qui le pousse à se surmonter lui-même."⁹⁹ Même le cocher de Céline est prêt à l'appeler "monseigneur" et il effraie le valet de Laurent. Laurent admire sa force physique et l'évêque est très impressionné par ses paroles. A Aix, l'affilié politique du parti qu'il a choisi le traite en héros; le matelot marseillais affirme qu'on parle beaucoup de lui à Turin. A Aix, toutes les femmes l'admirent et les hommes sont jaloux de lui; comme le dit le vicaire, il est beau, brave et désiré de tous.¹⁰⁰ Il intéresse tous ceux qui l'entourent.

Cependant, bien que les gens reconnaissent la qualité exceptionnelle d'Angelo, leurs regards ne sont jamais loyaux--on le regarde soit par distraction, soit avec le dessein de l'impliquer dans quelque intrigue. Angelo reçoit l'admiration qui lui est due, mais celle-ci est impure et se transforme en espionnage. Comme la veste qui limite ses mouvements, la réputation d'Angelo sert aussi à le contraindre et à l'exiler davantage. Laurent reconnaît chez lui cette "volonté d'explosion",¹⁰¹ ce désir de se libérer

⁹⁸ Ibid., p. 27.

⁹⁹ Ibid., p. 35.

¹⁰⁰ Ibid., p. 71.

¹⁰¹ Ibid., p. 120.

pour l'action courageuse. C'est un homme "fou de grandeur" et "[ami] de la démesure."¹⁰² Ainsi, l'image qu'il a créée de lui-même ou qu'on a de lui le fige-t-elle dans un rôle passif où il réussit seulement à cacher aux autres son amour pour la qualité, symbolisée par une femme enveloppée d'une odeur incomparable.

HÉRALDIQUE D'ANGELO

Giono affirme lui-même qu'il a été fasciné par l'image d'Angelo tel qu'il lui est apparu à Marseille--épi d'or sur un cheval noir. A partir du souci de préciser l'image visuelle et l'image spirituelle d'Angelo, le narrateur en vient à créer une image mythique de son héros, en le plaçant dans la lignée de nombreux héros réels, légendaires ou littéraires.

Tout d'abord, le cheval d'Angelo s'appelle Boïardo, le nom de l'auteur du Roland amoureux, l'épopée qui a inspiré l'Arioste. Angelo, comme les autres membres de sa famille spirituelle, a beaucoup lu et fait souvent allusion aux livres qu'il aime. Quand au premier chapitre il s'aperçoit que la paysanne se méfie de lui, il pense: "Je dois avoir du sang sur les mains, comme Macbeth."¹⁰³ Il compare l'odeur de La Valette au romarin d'Ophélie, coïncidence parlante, car Pauline dit elle-même d'Ophélie: "J'étais sûre qu'à la

¹⁰² Ibid., p. 130.

¹⁰³ Ibid., p. 7.

place d'Ophélie, j'avais mieux à faire qu'à me noyer."¹⁰⁴ Angelo cite Dante et compare le sourire de Pauline au "Saint Jean-Baptiste" de Léonard de Vinci. Céline appelle Angelo Christophe Colomb; Laurent le compare à Saint Georges, à Alexandre et à Argus. Le vicaire l'appelle son Cid Campeador et l'homme au carrick dit qu'il est le Grand Turc. Angelo juge que Laurent ressemble à Médor, et Pauline affirme qu'il pourra en être de même pour lui. Elle décide de faire une veste pour elle-même aussi parce que "tous ces Médor ont besoin d'une Angélique."¹⁰⁵ Angelo est aussi comparé à Achille et à un dieu.¹⁰⁶

Toutes ces allusions indiquent clairement qu'Angelo appartient déjà à cette élite de héros mythiques, ou du moins, que l'auteur souhaiterait le voir entouré d'une telle constellation de personnages célèbres. De plus, il insiste sur l'hérédité d'Angelo et l'insère dans une longue tradition familiale. Quand Angelo tue le baron Schwartz, on dit que le coup a exigé "dix ans de pratique et trois cents ans de désinvolture héréditaire."¹⁰⁷ Laurent comprend qu'Angelo a hérité ses vertus et qu'il appartient malgré lui à une certaine élite, car il déclare:

¹⁰⁴ Ibid., p. 101.

¹⁰⁵ Ibid., p. 124.

¹⁰⁶ Ibid., p. 127.

¹⁰⁷ Ibid., p. 4.

[...] je parle de ce très long voyage commencé depuis peut-être bien avant votre naissance et qui a créé les formes de votre corps d'une façon aussi évidente que cet immense voyage préhistorique dont le vent a modelé la tête des chevaux.¹⁰⁸

Semblables remarques sont formulées par tous les membres de cette élite. Pauline dit que son père, en voyant le courage de Laurent blessé, fait cette observation: "il a une noblesse, un courage et une force de caractère comme seules peuvent en donner de très vieilles méthodes de vie."¹⁰⁹ Angelo admire les grands arbres de La Valette et il pense qu'ils ont dû exiger "l'amour fidèle de cinq générations pour devenir magnifiques."¹¹⁰

L'auteur semble donc vouloir établir un rapport symbolique entre Laurent, Pauline et Angelo en les faisant héritiers d'une longue tradition spirituelle et mythique. L'emblème solaire de La Valette répond à celui du palais Pardi, puisque le lion est également un symbole solaire. Angelo et les autres membres de cette élite forment un groupe privilégié et exceptionnel, comme le constate Henri Godard:

Dans le roman de 1945, la multiplication des personnages, et le sentiment de fondamentale connivence qui les unit, donnent quelque chose de systématique à ce partage de l'humanité entre les gens de "qualité" et les autres. Le clivage se fait, pour l'essentiel, sur le goût ou le besoin qu'ont les premiers d'une action désintéressée et dangereuse, grande--démessurée si possible--et,

¹⁰⁸ Ibid., p. 119.

¹⁰⁹ Ibid., p. 100.

¹¹⁰ Ibid., p. 50.

pour les meilleurs, totalement généreuse. Les autres au contraire, fût-ce sous le couvert de grands mots ou de grandes idées--d'autant plus détestables alors--n'ont jamais en vue qu'un profit très personnel et matériel. Pour une bonne part, le récit d' Angelo est comme consacré à la reconnaissance et à l'illustration de cette division, qui courra désormais en filigrane dans la plupart des romans et récits postérieurs de Giono.¹¹¹

Exilé de sa patrie et de la société ordinaire par sa soif de grandeur, Angelo ne pourra-t-il pas enfin s'épanouir au sein de sa vraie patrie? "Epi d'or sur un cheval noir": l'épi est lui-même symbole de l'épanouissement de toutes les possibilités de l'être.¹¹²

Le lecteur a toutefois l'impression qu'Angelo n'est pas aussi libre et à l'aise dans le roman portant ce nom que dans le Hussard. La raison la plus claire est que dans le Hussard, il doit lutter contre un adversaire physique et moral puissant, tandis que dans Angelo, il n'a pas de véritable adversaire; l'écrivain pense qu'il avait trop ordonné à l'avance le destin d'Angelo, l'empêchant d'agir librement. Avec Pauline et Laurent, n'est-il pas pourtant dans sa vraie patrie?

Il est vrai que Laurent ne se confie jamais à Angelo et ne recourt pas à ses services. Sans doute est-ce parce qu'ils sont trop pareils et deviendraient vite rivaux. Angelo affirme qu'avec Laurent, il a "toujours l'impression

¹¹¹ Godard, "Notice" sur Angelo, p. 1207.

¹¹² Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 409.

d'être au petit matin d'un duel."¹¹³ Ainsi, bien que Laurent puisse en principe devenir un ami idéal pour Angelo, celui-ci se sent exclu, exilé même par la bonté de ce personnage qui n'exige rien de lui, qui refuse de partager avec lui ses activités et ses passions.

Quant à Pauline, elle représente tout ce que désire Angelo, tout ce qu'annonçait l'odeur qui avait déjà attaché son coeur. Mais elle est déjà mariée et de plus, les deux jeunes gens font surgir des malentendus entre eux, peut-être par une défense inconsciente contre l'amour naissant.

Très troublé par la présence de Pauline lorsqu'elle prend ses mesures pour la veste, Angelo pense: "Il n'est pas possible [...] que je touche le corps de cette femme. Comment ne le comprend-elle pas?"¹¹⁴ Mais Pauline pense tout simplement qu'il n'est guère aimable. Elle se trompe de nouveau lorsqu'Angelo refuse de lui apprendre l'escrime: "En réalité, je suis sûre qu'il prendrait du plaisir à montrer ce qu'il sait à une femme qui l'intéresserait. Dieu sait s'il m'est égal de l'intéresser ou pas!"¹¹⁵ Elle s'avoue cependant qu'elle souhaite la compagnie d'Angelo et regrette de l'avoir montré avec si peu de réserve.

¹¹³ Giono, Angelo, p. 136.

¹¹⁴ Ibid., p. 125.

¹¹⁵ Ibid., p. 127.

Angelo jouit de la tranquillité d'esprit qu'il trouve à La Valette, et comprend qu'il aurait aimé avoir une soeur comme Pauline. Il se défend naturellement de penser à l'amour. Mais peu de temps après, Pauline le corrige sévèrement lorsqu'il siffle mal Les Regrets de Brahms et Angelo est dans une colère folle, parce que ce morceau lui rappelle sa mère. Pauline croit qu'il n'a qu'une profonde indifférence pour elle, puisqu'il ne l'a jamais aperçue près du pavillon. Malgré sa colère, Angelo constate que le comportement de Pauline ressemble beaucoup à celui de sa mère et il se trouve bien sot: "Voilà que maintenant je perds mon chemin en plein palais Pardi."¹¹⁶ En la regardant jouer du piano, Angelo est fasciné par son visage en fer de lance et par ses cheveux très noirs. Il dit: "je suis hors de moi comme Perceval devant le sang des oies sur la neige."¹¹⁷

Amoureux de Pauline, Angelo est cependant paralysé par les circonstances et par les malentendus. Il constate qu'il a besoin d'un être complémentaire: "Quel dommage que cette femme aux cheveux noirs ait si mauvais caractère, ou plus exactement quel dommage qu'elle n'ait pas besoin d'amitié! Si elle était ma soeur, comme le monde serait beau!"¹¹⁸

¹¹⁶ Ibid., pp. 134-5.

¹¹⁷ Ibid., p. 133.

¹¹⁸ Ibid., p. 136.

Même auprès de celle qu'il aime, Angelo se sent comme exilé. Cependant, ils passent une soirée ensemble, où ils se sentent tous les deux très heureux, calmes et remplis d'un sentiment de plénitude. Pour la première fois de sa vie, Angelo ne désire rien d'autre que ce qu'il a. C'est selon lui, exactement ce qu'il cherche; mais paradoxalement, il désire partir afin de chercher et d'entreprendre.¹¹⁹ Contradiction le fait qu'Angelo sache sans équivoque que Pauline est celle qui lui est destinée, soit heureux de sa présence, mais qu'il lui faille continuer à se dévouer, à agir? Il semble vouloir se défendre contre la "camisole de persuasion" de l'amour, car l'amour pour lui est d'être "la terre sous les pieds"¹²⁰ de l'aimée, c'est le don généreux de soi, au service d'autrui. Il ne peut pas rester inactif, dans un état passif ressemblant à la mort. Le Hussard se termine de la même façon: Angelo et Pauline sont à Théus, heureux ensemble, mais après trois jours, Angelo part, quittant celle qu'il aime, incapable peut-être de trahir Laurent, son honneur propre, ou peut-être de vivre un amour ordinaire.

Laurent demande à Angelo de livrer une lettre pour lui, peut-être pour faire partir un rival. En acceptant de le faire, Angelo se libère d'une situation qui pourrait devenir difficile, mais il semble aussi se libérer de son créateur

¹¹⁹ Ibid., p. 137.

¹²⁰ Giono, "Postace" à Angelo, p. 1172.

qu'est le romancier. Il a déjà trouvé celle qui lui est destinée, sa famille spirituelle et sa vocation. Il a besoin d'espace, d'action et de gestes vastes. Dans ce roman, au lieu de s'affirmer, Angelo se définit. Même au sein d'une élite, il ne fait que mieux comprendre qui il est et qui il aime. Cette délimitation de son être et de son coeur ne lui sert pas à s'épanouir, mais au contraire, finit par le contraindre. D'où cette "volonté d'explosion": volonté de faire éclater les cadres de cette définition, de cette perfection statique, de dépasser son statut de symbole pour vivre véritablement. En partant ainsi, à la fin du roman, il se libère de son propre créateur et réussira à le surprendre dans le Hussard.

CONCLUSION

Ainsi, dans ce roman, Angelo semble-t-il souffrir d'un effort de définition trop contraignant, qui nous fait pressentir en lui cette "volonté d'explosion" dont parle Laurent, ce désir de sortir de la prison de son exil. Paradoxalement, son histoire semble déjà racontée, bien que l'auteur ait tout au contraire, à cette époque, l'intention de rédiger un cycle de dix volumes. En insistant sur l'apparence physique et sur l'image d'Angelo, en lui créant une parenté héroïque, et en l'insérant tout de suite dans sa famille spirituelle, le narrateur nous dit de façon trop marquée ce qu'il est. Le retentissant d'agir, Giono ne l'autorise qu'à des gestes quelque peu vides.

Angelo réussit à créer et à communiquer une très belle image de lui-même, mais il est condamné à l'exil de l'inaction ou de la "perfection définitive."¹²¹ Le titre même du roman évoque très simplement le statut de cet être dont le nom s'impose avec autorité. Le héros, pourvu de toutes ses qualités, n'est guère que présenté, quoique d'une manière très gracieuse et poétique.

L'exil d'Angelo dans ce premier volume du cycle explique le sentiment d'insatisfaction que nous laisse le roman, malgré sa beauté. Cet exil est à la fois une définition du protagoniste et un avertissement: l'exil n'est-il pas la seule condition imaginable pour un être aussi généreux qu'Angelo? Dans le Hussard, il aura à lutter contre la bassesse humaine mais surtout contre les tentations métaphysiques que les autres personnages ne comprennent pas. Dans Le Bonheur fou, Angelo sera tout aussi exilé que dans ce roman, et même davantage, car il ne pourra se fier à personne. Dans Mort d'un personnage, Pauline est éternellement exilée de celui qu'elle aime. Mais malgré la certitude de l'échec, Angelo et Pauline sont à la poursuite de quelque monstrueux projet, comme dans les trois autres volumes du cycle.

Giono nous oblige aussi à apprécier à nouveau l'importance des chapitres sur le passé de Pauline et de Céline. Quel est leur rôle au milieu d'un récit sur Angelo,

¹²¹ Godard, "Notice" sur Angelo, p. 1202.

pour qu'ils en occupent des tranches si considérables?
Pauline et Céline sont toutes les deux à la recherche de ce "monstrueux objet" qui corresponde à leur désir. Céline, amoureuse d'un homme frivole qui la trompe toute sa vie, est fascinée par la perfection physique de cet être jeune, et d'une manière excentrique, elle lui voue un amour démesuré qu'il ne mérite pas. Elle doit se contenter d'un rêve impossible. Sa nature pratique lui permet de ne pas trop souffrir, mais la chaise à porteurs dans laquelle elle s'isole au milieu d'une immense salle vide couverte de glaces, symbolise son exil, sa volonté indomptée et son désir impossible.

Dans le cas de Pauline, elle aussi rêvait d'un homme à l'image de ses héros littéraires préférés. Elle raconte à Céline toute l'histoire de son amour pour Laurent qui est pour elle comme un héros mythique: par son mystère, son courage et sa noblesse, il a captivé son imagination. Elle tombe amoureuse de lui parce qu'il correspond à une image idéale qu'elle s'est forgée. La différence d'âge qui les sépare n'a rien en soi d'inacceptable; il reste que Laurent pourrait être le grand-père de Pauline. Dans son désir d'accéder à cet être idéal, Pauline poursuit aussi son "monstrueux objet" et semble heureuse. Serait-il toutefois encore plus monstrueux d'aimer Laurent parce qu'il est un ami de la démesure, mais en même temps de vouloir retenir ses impulsions?

Ces deux chapitres, comme deux cartons insérés dans un contenant plus grand, sont des expressions symboliques d'un aspect important d' Angelo --l'exil et la volonté d'affirmation de soi. Mais à son tour, ce roman de l'héroïsme en attente ne jouerait-il pas le même rôle dans le cycle que ces deux chapitres dans Angelo? Ce roman évoque et suggère subtilement les données imaginaires sous-jacentes du cycle entier. Il n'est pas seulement le roman générateur du cycle, mais aussi une sorte de "mise en abyme" imaginaire des trois autres romans.

Chapitre III

LA QUÊTE ORPHIQUE DANS "MORT D'UN PERSONNAGE"

INTRODUCTION

Dans le deuxième roman du cycle, on s'attendrait à trouver la suite des aventures d'Angelo. En principe, Angelo marque le début chronologique de l'action dans le cycle, tandis que Mort d'un personnage en serait la fin. Pourquoi l'ordre de chronologie de composition du cycle veut-il que ce dernier roman, où Angelo est déjà mort, précède Le Hussard sur le toit et Le Bonheur fou? Giono, qui ne respecte guère la chronologie--historique ou fictive--dans les romans d'Angelo, a quelque peu bouleversé l'ordre logique des romans sans doute pour nous obliger à penser "dans tous les sens":^{1 2 2} l'essentiel pour lui n'est pas la trame narrative, semble-t-il, mais la nature profonde de ses personnages et la poésie de ses romans. En altérant la chronologie interne du cycle, il oblige le lecteur à créer des liens d'une autre nature entre les quatre romans, comme il avait voulu le faire dans la décalogie. L'auteur semble bannir la lecture linéaire pour encourager une approche plus ouverte et poétique.

^{1 2 2} Pierre Citron, "Notice générale" sur le Cycle du Hussard, Oeuvres, Tome IV, pp. 1114-1115 notamment, et J. Giono, "Préface d'Angelo", (deuxième version), p. 1187.

Mort d'un personnage nous permet de mieux connaître Pauline, après l'avoir aperçue dans Angelo, et avant de la retrouver dans le Hussard --belle, fière, intelligente, passionnée, mystérieuse. L'obsession, que garde son esprit, de son amant disparu rappelle la passion désespérée de Céline pour Diablon. Les deux femmes éprouvent une passion démesurée pour un mort, mais elles persistent "malgré les dieux."^{1 2 3}

L'amour de Pauline pour Angelo révèle autant de choses sur Angelo que sur Pauline elle-même. Dans Angelo, le héros s'était révélé non pas par de grands gestes héroïques, mais surtout par la création d'une image. Dans Mort d'un personnage, l'image d'Angelo apparaît de nouveau à travers son absence: il s'agit alors d'une sorte de peinture par le vide. On devine ce qu'il a dû être grâce à l'amour passionné et durable de Pauline. Mais le secret de la fascination qu'il exerce sur Pauline se dévoile un peu plus concrètement chez ceux qui ont hérité de ses qualités: son fils et son petit-fils. Comme Pauline, Angelo II et Angelo III aiment démesurément, comme le faisait Angelo I lui-même.

Selon Pierre Citron, Angelo III ne semble pas savoir que "Pauline confond à plusieurs reprises les deux Angelo dans sa pensée."^{1 2 4} Nous pensons au contraire que le jeune Angelo

^{1 2 3} J. Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15.

^{1 2 4} P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1255.

en est conscient, non seulement parce qu'il est sensible et intuitif, mais surtout parce qu'il discerne en lui-même et en son père la même passion mystérieuse que chez sa grand-mère. S'il est vrai qu'Angelo III existe seulement "en fonction de sa grand'mère",¹²⁵ il n'en est pas moins vrai que Pauline n'existe qu'en fonction d'Angelo III. Bien que Pauline semble dominer le roman, son petit-fils ne faisant que la décrire, elle n'existerait pas sans cette voix et ce récit.

L'intérêt central du roman semble en effet résider dans le rapport déconcertant qui existe entre le jeune Angelo et sa grand-mère. Ils sont tous les deux à la recherche de quelque chose. M. Smith nous apprend que dans Pauline, le prototype abandonné de Mort d'un personnage, Pauline allait chercher un Angelo toujours absent.¹²⁶ Dans Mort d'un personnage, une dame âgée cherche un amant qu'elle sait être mort, ou plutôt, elle aspire à un espace irréel où elle puisse le rejoindre. Le jeune Angelo qualifie de "monstrueuse" cette quête acharnée, mais la sienne ne l'est pas moins: d'une part, à la fin du roman, son amour total et inutile relève d'une générosité démesurée; d'autre part, tout le long du livre, son désir d'évoquer par des mots le mystère de Pauline est en soi une quête impossible, tout autant que celle de Pauline. De son côté, Angelo II fera

¹²⁵ Ibid., p. 1255.

¹²⁶ Maxwell Smith, "Giono's cycle of the Hussard novels," French Review XXXV, 3 (Jan. 1962), p. 293.

écho, à sa manière, à cette quête monstrueuse motivée par l'amour.

Claude Jasmin note très pertinemment:

Le roman ressemble à une quête dont on ne touchera jamais la fin et dont le but est mystérieux, insaisissable ou inaccessible.¹²⁷

Le jeune Angelo évoque à deux reprises le mythe d'Orphée, suggérant ainsi que sa recherche et celle de Pauline ressemblent à une sorte de quête orphique. Pauline-Eurydice tenterait de rejoindre un Orphée déjà aux Enfers, tandis qu'un deuxième Orphée, le jeune Angelo, essaierait de la retenir de ce côté. Ainsi Pauline se trouve-t-elle entre deux Orphées comme dans un jeu de miroirs: Orphée et Narcisse se rejoignent ici comme l'écho de la lyre et le reflet du noyé. La quête impossible des mots n'évoque pas moins l'espace orphique de l'écriture dont parle si bien Maurice Blanchot.¹²⁸

¹²⁷ Claude Jasmin, "La fascination," Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono 8 (printemps-été 1977), p. 43.

¹²⁸ Voir L'Espace littéraire, Paris: Gallimard, 1955, en particulier les pages 185-211 où il explique sa conception, en somme assez mallarméenne, de l'écriture.

STRUCTURE NARRATIVE DE LA QUÊTE

Pauline, son fils et son petit-fils poursuivent une quête mystérieuse et démesurée que l'on pourrait qualifier de quête orphique. Le roman, divisé en cinq chapitres, se fonde sur une alternance entre la figure d'Orphée (Angelo II ou Angelo III) et celle d'Eurydice (Pauline).

Le premier chapitre est entièrement consacré à Angelo III et à sa description de Marseille lors de ses trajets avec Pov'fille, à l'exception des derniers paragraphes où apparaît Pauline. Dans le deuxième chapitre, Angelo III décrit sa grand-mère et la compare à Caille. Au troisième chapitre, Angelo II accompagne sa mère à Aix pour vendre La Valette et son fils décrit l'entrepôt des aveugles. Au quatrième chapitre, Angelo III évoque la cécité de Pauline et décrit les soirées qu'elle passe avec ses anciens amis. Au dernier chapitre, tout disparaît sauf les rapports entre le jeune Orphée et la vieille Eurydice: en la soignant, Angelo III se rapproche d'elle, mais malgré cet étroit contact, ils n'arrivent jamais à se rejoindre. Mais même si leur union spirituelle ne peut pas se matérialiser, les trajectoires de leurs quêtes s'entrecroisent cependant, car la structure narrative de la quête se transforme en une quête de la structure narrative. Un bilan sommaire des données narratives essentielles mettra en valeur l'extrême dépouillement de la trame romanesque ainsi que la structure symbolique de la quête orphique.

Le premier chapitre, qui constitue un cinquième du roman, montre très clairement que l'existence d'Angelo III n'est pas simplement fonction de celle de Pauline. La personnalité de ce dernier, sa vision et tout son être jouent un rôle décisif dans le roman: à la fois petit-fils de Pauline et narrateur, il essaie de rejoindre sa grand-mère sur deux plans différents mais reliés: sur le plan du récit (motif de l'amour) et sur le plan artistique (par l'écriture).

Les quinze paragraphes du premier chapitre tendent à une organisation en couples, comme si chaque élément important trouvait son reflet légèrement modifié. Cet agencement esthétique révèle immédiatement la vocation et la vision du narrateur, car il ne se contentera pas de dire, mais devra redire, voué qu'il est à une quête interminable.

Le premier paragraphe, consacré à l'apparence physique d'Angelo III à huit ans, s'oppose à la description de Pauline âgée aux derniers paragraphes. Le contraste entre la figure de la vie et celle de la mort--Orphée et Eurydice--éclaire déjà le sens de leur quête: les deux partenaires, bien que séparés par l'âge et par les pages du chapitre, se rapprochent, tout en demeurant éloignés, à cause de la position stratégique et symbolique de ces paragraphes.

Au deuxième paragraphe, Angelo III décrit la forteresse des chevaliers de Malte transformée en entrepôt, faisant ainsi allusion à son héraldique et au mythe très particulier du cycle d'Angelo. Il annonce également le troisième chapitre, où il parle longuement de l'entrepôt et de son père, dont la quête s'apparente à la fois à celle d'Angelo III et à celle de Pauline.

Au troisième paragraphe répond le septième, où Angelo III décrit le couvent et son ambiance mystique si proche de l'espace irréel, séparé du monde commun, où vit Pauline. Au quatrième et au quatorzième paragraphes, Angelo décrit la mer le matin et le soir; de même, au cinquième et au douzième paragraphes, il parle de Marseille le matin et le soir. Dans les sixième et onzième paragraphes, il décrit les autres petits garçons et les passants, indiquant ainsi la différence existant entre lui-même, Pauline et les autres. Au huitième et au neuvième paragraphes, il parle de l'allée et du retour par rapport au couvent avec Pov'fille; au dixième et au treizième paragraphes, il livre les deux monologues de Pov'fille--sur l'itinéraire et sur la mort--deux thèmes importants du roman.

Ce premier chapitre sert ainsi à couper Pauline de la vie courante car les descriptions sensuelles de la ville mettront en évidence le dépouillement de la première. Mais en même temps, l'entrée en scène dramatique de Pauline à la fin du chapitre communique mystérieusement le sentiment de

son pouvoir et de sa supériorité--la conviction qu'elle se trouve à la fois séparée du monde quotidien et à un niveau plus élevé que celui-ci. Sa présence introduit dans ce monde un espace différent, autre, mystique, à la fois ineffable et immense. L'effet de son entrée, si difficile à préciser, ressemble à l'intervention d'un esprit ou d'une figure religieuse, car l'ambiance du couvent semblait préparer son apparition. La présence d'un être comme Pauline est tout aussi incongrue que celle d'un objet d'art ou d'un roman dans la vie quotidienne.

Ce premier chapitre, notable par son organisation des paragraphes en paires, se découpe en deux mouvements essentiels: le trajet au couvent et le retour avec Pov'fille. Les promenades que fera le jeune Angelo avec sa grand-mère sont dès lors préfigurées; mais de plus, la structure générale du trajet ou du voyage fournit la forme extérieure de la quête. Il est d'autant plus significatif que le jeune Angelo ramène celle qui est censée le reconduire, car quand il se promènera avec Pauline, on ne sait pas au juste si Angelo guide sa grand-mère ou vice-versa: cette ambiguïté voulue suggère que la quête est à la fois double et entrecroisée.

Même si Pauline semble dominer le roman, ce premier chapitre établit l'importance du rapport existant entre elle et son petit-fils. Les descriptions du jeune Angelo témoignent de sa sensibilité envers le monde, concrétisée

dans la parole. Cette conscience du mystère d'autrui se manifeste lorsqu'il essaie de comprendre Pov'fille; de même, il sera attiré par le mystère de sa grand-mère. Sa recherche de la parole pour exprimer ou pour créer un lien entre lui, le monde et les autres, provient de l'amour qu'il éprouve pour eux. Ainsi, le rapport entre les deux plans de la quête du jeune Angelo s'affirme déjà: c'est celui entre l'art et l'amour. Angelo fera le portrait de sa grand-mère, mais en même temps le portrait de l'artiste par lui-même.

Le deuxième chapitre pourrait s'intituler "volet un: quête extérieure" et le quatrième chapitre, "volet deux: quête intérieure", puisque Pauline effectue sa recherche d'abord dans les rues de Marseille, puis chez elle ou chez ses anciens amis.

Dans le deuxième chapitre, Pauline poursuit activement sa quête en se promenant avec son petit-fils dans les rues passantes de Marseille. Un soir, elle se rend même à la statue de Saint Georges et, comme en un appel, forme un nom, sans doute celui d'Angelo. Le narrateur, fasciné par cette recherche obstinée, sonde le regard de sa grand-mère et découvre qu'elle est beaucoup plus aveugle que Caille.

Le troisième chapitre est consacré à Angelo II qui soigne les aveugles, êtres intermédiaires entre l'être et le néant, comme l'est sa propre mère. De fait, tout ce qu'il fait pour eux concerne Pauline: c'est comme s'il parvenait à la

rejoindre, de très loin, à travers les aveugles. Car il est lui-même un être intermédiaire, participant à la fois à la quête de sa mère et à celle de son fils, tâchant d'aimer et de retenir Pauline, mais attiré lui-même par l'espace inaccessible dans laquelle elle vit. Ainsi, il semble incarner simultanément la figure d'Orphée et celle d'Eurydice.

Le narrateur s'attache davantage à l'état de cécité dans le chapitre suivant, insistant cette fois sur le monde intérieur singulier dans lequel vit sa grand-mère. Il décrit la recherche, devenue plus circonscrite, de Pauline qui se trouve parmi ses anciens amis réunis dans une vieille demeure. Elle tâtonne comme une aveugle, mais cette fois dans l'espace rétréci d'une maison.

Ce rétrécissement spatial atteint ses limites au cinquième chapitre où Pauline reste enfermée dans un petit appartement avec son fils (ils ont vendu l'entrepôt). Si mystérieuse et fantomatique auparavant, Pauline est une vieille dame malade et gourmande comme un enfant, et Angelo III doit s'adapter à cette transformation radicale chez sa grand-mère. La problématique de la métamorphose s'impose alors, car le roman aurait pu, semble-t-il, se terminer après le quatrième chapitre. Mais ce dernier chapitre, si pénible soit-il, éclaire et approfondit la quête de Pauline en faisant intervenir intimement dans sa vie le jeune Angelo.

La structure narrative semble ainsi intéresser deux plans: d'abord, les éléments de la quête sont agencés soigneusement et réduits au minimum, et les figures d'Orphée et d'Eurydice dominant à tour de rôle le roman, pour être juxtaposées à la fin. Le mouvement progressif et inévitable vers le dépouillement total rappelle celui d'une tragédie grecque. D'autre part, la quête d'Angelo III sur le plan affectif et artistique se révèle tout aussi impossible que celle de Pauline. Ainsi, les deux figures orphiques, en quête d'un même objet, restent-elles tragiquement séparées comme dans le mythe.

IMAGINAIRE DE LA QUÊTE: PAULINE

Le réseau imaginaire se trouve tout aussi circonscrit que la trame narrative et les thèmes, et semble orienté vers la notion centrale de la quête. Les images choisies par le narrateur reflètent Angelo III, lui-même autant que Pauline, le même réseau sous-tendant leur quête, ainsi que celle d'Angelo II. Comme le dit Pierre Citron, l'armature véritable du livre réside en ses correspondances poétiques:

Mort d'un personnage est un roman poétique de façon si évidente qu'il n'a pas besoin de se proclamer tel: je ne crois pas que le mot de poésie ni aucun de ses dérivés figure dans le livre. Le décor, les personnages, individuels ou en groupe, leurs actions, leurs paroles, leurs pensées, ne sont pas là tant en fonction d'une intrigue que pour jouer, dans l'ensemble du livre, le rôle qu'ont dans un tableau les masses de couleur qui s'équilibrent, et jouent les unes par rapport aux autres. Ce jeu est un aspect essentiel de la création de Giono, comme de celle de tant d'écrivains. Nombre d'éléments ne prennent leur valeur que par rapport à d'autres

[...]¹²⁹La mer et Marseille

Il n'est pas surprenant que Pauline ait choisi Marseille pour y passer le reste de ses jours, puisque son fils et son petit-fils y demeurent. Mais Pauline y est-elle venue uniquement par attachement à ces derniers? Elle ne communique que rarement avec son fils et son petit-fils ne compte pas pour elle. Angelo II ne ressemble pas du tout à son père, mais le front et les yeux d'Angelo III font rêver Pauline. Le jeune Angelo n'est rien en lui-même, mais sa ressemblance physique avec Angelo I permet à Pauline de se souvenir de lui. Angelo III reconnaît que ses yeux et son front sont "du matériel trop terrestre"¹³⁰ pour Pauline, mais le rond qu'elle trace de son doigt délimite toutefois l'espace irréel, insaisissable et symbolique de sa passion.

Sa décision de vivre à Marseille ne tient pas seulement à la présence de sa famille. Le jeune Angelo affirme que la ville de Marseille marque le terme ultime d'une quête amorcée longtemps auparavant:

Car il était manifeste qu'elle cherchait quelque chose. Elle avait dû d'abord le chercher longtemps en elle-même, puis autour d'elle, dans ce château de Rians, les terres, les collines et les forêts qu'elle avait vendues en un jour avant de venir chez nous, chercher plus loin. De plus en plus loin, et de plus en plus avidement à mesure que le temps passait: depuis qu'elle était

¹²⁹ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1256.

¹³⁰ Giono, Mort d'un personnage, p. 205.

certaine qu'aujourd'hui était toujours vide, que demain était son seul espoir.¹³¹

Pauline cherche moins à Marseille une consolation apportée par ses proches qu'un espace aussi irréel que le cercle tracé autour des yeux et du front du jeune Angelo. Chez son fils, elle trouvera non pas un baume à sa douleur, mais plutôt un signe tangible lui permettant de mieux se souvenir, d'exister dans un espace entre le rêve et la réalité, comme sa chaise à porteurs le permet à Céline.

Le jeune Angelo décrit la ville active et vibrante afin de mettre en valeur la nature éphémère, énigmatique et surréelle de Pauline. Comparées à Pauline, les Marseillaises sont de grosses frégates collées au sol, occupées de leur train-train quotidien. Mais tous les gens rencontrés au cours des promenades sont sensibles à la qualité de la vieille dame et s'écartent devant elle comme un cheval devant une ombre, car ils "ne pouvaient pas ne pas voir, devant eux, cette chose si extraordinaire" qu'était Pauline.¹³² Ainsi, dans un grand centre urbain comme Marseille, la présence de Pauline est-elle quelque peu dramatique et incongrue, comme l'est une oeuvre d'art vendue dans un marché. Comment cette ville peut-elle donc correspondre à l'espace magique qu'elle semble chercher?

¹³¹ Ibid., p. 157.

¹³² Ibid., p. 160.

Dans Noé, Giono affirme que "Marseille est une sorte de Moscou", c'est-à-dire "une ville de rêve."¹³³ La société marseillaise "s'accommode des monstres; elle a la faculté d'en pouvoir faire un usage romanesque."¹³⁴ Loin de contrarier un être tel que Pauline, Marseille s'accorde au contraire à sa propension au rêve. De plus, Giono compare Marseille à une couronne de roi, à "une vaste couronne d'élu",¹³⁵ et l'on sait que les Pardi sont une race d'élus.

Puisque Marseille est aussi un port, toute la magie de la mer s'ajoute à l'attrait de la ville. Dans "Description de Marseille", Giono note que "La ville était infinie comme l'eau."¹³⁶ Il y a ainsi une équivalence symbolique entre la mer et Marseille, en la possibilité d'aller "de plus en plus loin" comme le désire Pauline. D'autre part, le jeune Angelo, qui devient lui-même marin, utilise souvent des images maritimes qui lui permettent, à lui aussi, d'aller, à sa façon, plus loin que le réel.

Traditionnellement, la mer est aussi le lieu de la vie et de la mort, ainsi que le siège des passions humaines.¹³⁷ Or, Pauline cherche précisément une passion perdue,

¹³³ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 711.

¹³⁴ Ibid., p. 781.

¹³⁵ Ibid., p. 712.

¹³⁶ Giono, Oeuvres, Tome III: L'Eau vive, p. 392.

¹³⁷ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Paris: Laffont, 1952, p. 623.

tragiquement, comme Eurydice. Mais Giono affirme que la passion, "ça sent propre et ça sent bon comme le sable du désert. Sans passion, il n'y a pas d'homme. Sans désert il n'y a pas d'homme."¹³⁸ A Marseille, et non pas à La Valette, Pauline pourra se livrer à sa "passion du désert, des hauteurs, de l'abîme, du risque et du défi [...]"¹³⁹

La présence d'Angelo II et d'Angelo III, une ville de rêves, la mer: tout converge pour fournir la véritable raison du choix de Pauline. Marseille, à l'exclusion de toute autre ville, de tout domaine champêtre, est l'espace imaginaire de sa passion perdue, l'espace surréel où elle peut vivre entre la vie et la mort, si excessif que cela paraisse au jeune Angelo. Ce n'est pas dans une mort symbolique qu'elle vit, ni dans le simple souvenir. A Marseille, elle reconnaît un univers très spécial où elle pourra chercher Angelo en sachant que son absence est définitive et qu'elle ne le trouvera jamais. Occupée à vivre le mythe orphique et à poursuivre une quête impossible, suspendue entre la vie et la mort, Pauline cherche la présence dans l'absence, exactement comme le fait le jeune narrateur en créant l'espace littéraire, lieu orphique par excellence selon Maurice Blanchot.

¹³⁸ Giono, L'Eau vive, p. 435.

¹³⁹ Ibid., p. 436.

Au cours de leurs promenades dans la ville, Pauline et Angelo suivent toujours le même itinéraire: "Quoique paraissant faits au hasard," dit le jeune Angelo, "nos tours de piste sur la place de la Bourse n'étaient qu'une partie d'un plan soigneusement préconçu."¹⁴⁰ Pauline semble donc respecter un rituel qu'elle a inventé ou qui lui a été mystérieusement dicté. Quoiqu'il en soit, le rite des promenades revêt un caractère sacré et mythique.

Pauline choisit inmanquablement les rues populeuses où les cireurs de bottes lui rappellent celui dont les belles bottes étaient devenues l'emblème de sa qualité d'âme. Elle ne s'arrête que devant les charlatans, de prétendus guérisseurs qui exploitent la crédulité publique. Lui rappellent-ils le guérisseur qui la séduisait avec des chevaux, des sabres et même avec rien?

Si Pauline choisit les foules, ce n'est pas parce qu'elle espère y retrouver Angelo, mais elle continue cette quête impossible, comme Eurydice qui espère Orphée, sachant qu'éternellement, il lui sera enlevé, - comme Sisyphe est condamné à rouler la pierre, sans l'espoir de jamais s'arrêter.

Le jeune Angelo se rappelle un soir où Pauline parla d'une voix tendre à une statue de Saint Georges, le saint auquel Angelo a été comparé dans les autres romans du cycle.

¹⁴⁰ Giono, Mort d'un personnage, p. 160.

Ce saint, une oeuvre d'art en pierre, symbolise l'objet de la quête de Pauline: non pas Angelo en chair et en os, mais l'essence d'Angelo, ce qui le dépasse lui-même, cet Angelo devenu symbole ou art, impossible à rejoindre.

Pauline semble en effet chercher quelque chose qui lui est inintelligible, même à elle-même, et que le jeune Angelo s'efforce d'élucider. La quête de Pauline s'attache évidemment à Angelo I, mais non pas à celui-ci tel qu'elle l'a connu. Comme la statue et le merle blanc, c'est une image symbolique qu'elle semble chercher, comme l'espace romanesque.

Pauline a choisi de poursuivre sa quête à Marseille, représentant ce "plus loin" dont elle a besoin selon le jeune narrateur. Les charlatans, la statue de Saint Georges, l'espace onirique ou passionnel de la mer--tout converge vers l'idée d'un Angelo mythique et d'un espace autre comme le "pays inimaginable" dont parle le Melville de Giono--une sorte "d'autre côté" qui n'est pas la mort.¹⁴¹ Un critique fait cette observation:

Angelo n'a pas de rapport évident avec Marseille. [...] Mais c'est à Marseille que le choléra se déclare avant de se propager. La ville sert de point de fuite, épiceintre d'une action, d'une existence qui se déroule loin d'elle.¹⁴²

¹⁴¹ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, pp. 54 et 57.

¹⁴² Nelly Stéphane, "L'arche de Gionoé," Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1977), p. 75.

Nous croyons au contraire qu'Angelo a un rapport très étroit avec Marseille. C'est là que sa présence s'est imposée pour la première fois à Giono. Dans deux passages qui semblent contradictoires, Giono affirme qu'il a d'abord vu Angelo dans la ville elle-même, puis sur la mer :

C'est le long de ce mur qu'un soir j'ai rencontré un personnage qui devait tenir une grande place dans ma vie. À dire le vrai, j'en avais déjà fait une première rencontre dans le courant de la journée, dans un endroit très extraordinaire de Marseille, et peu connu, qui s'appelle l'avenue Flotte.

La mer toute nue montait si haut sur l'horizon qu'elle avait l'air d'être ainsi 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. C'est là que je rencontraï pour la première fois ce personnage qui était comme un épi d'or sur un cheval noir. Il semblait être le fantôme des choses.^{1 4 3}

Ces passages révèlent peut-être une confusion délibérée entre deux événements, puisque la mer et Marseille font partie de la même étoffe imaginaire. Le récit de la vieillesse de Pauline se situe à Marseille parce que c'est le lieu de la genèse romanesque de son amant.

À Marseille, se trouve aussi l'entrepôt des aveugles que Pauline aime beaucoup. La cécité de ces êtres comme entreposés entre la vie et la mort la fascine. De plus, l'entrepôt est l'ancienne forteresse des chevaliers de Malte, ce qui correspond parfaitement à la noblesse mythique d'Angelo I et à l'esprit des Pardi. Cette forteresse qui

^{1 4 3} Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, pp. 716 et 792.

donne sur la mer rappelle aussi le Fort Saint Nicolas que Giono compare à un navire.¹⁴⁴ Giono affirme que pour lui, l'atmosphère du fort était verte et rouge, car c'est là qu'est née la jupe écossaise d'Adelina White, ainsi qu'un chapeau emplumé "d'une immense plume de faucon très aiguë et teinte en rouge."¹⁴⁵ Par une curieuse intertextualité, ceci nous ramène au premier paragraphe de Mort d'un personnage, car le jeune narrateur est vêtu en lord écossais, en vert et en rouge, et il est coiffé d'une toque rouge fléchée d'une plume. De plus, il se compare souvent à un faucon. L'entrepôt, comme le Fort Saint Nicolas, est un lieu magique de la création romanesque, et c'est pour cette raison que Pauline s'y plaît.

Tout le long du roman, l'espace de Pauline va en se rétrécissant: de La Valette, à Marseille, à l'entrepôt, à un petit appartement. Mais elle parvient paradoxalement à "aller plus loin" dans sa quête, car elle est entrée dans le seul domaine qui puisse jamais lui convenir, c'est-à-dire dans le lieu irréel et séduisant d'un espace imaginaire. Comme le dit un homme dans le Prologue abandonné de Mort d'un personnage: "Il n'y a de vastes horizons qu'en soi-même. Personne ne t'y mènera jamais."¹⁴⁶

¹⁴⁴ Ibid., p. 719.

¹⁴⁵ Ibid., p. 725.

¹⁴⁶ Giono, Oeuvres, Tome IV: "Notes et variantes", p. 1276.

Le noir et le blanc

Ville de rêve, Marseille est aussi une ville où pullulent les bruits, les odeurs et les couleurs. Les riches descriptions du jeune narrateur révèlent le souci de l'artiste aux prises avec sa matière romanesque. De sa palette étendue, il peint la vie bruyante de la ville. Toutefois, il se limite à un nombre très restreint d'images pour faire le portrait de Pauline, non pas faute d'idées, mais au contraire parce que ce dépouillement traduit le plus fidèlement sa grand-mère.

Chaque fois qu'Angelo décrit l'apparence physique de Pauline, il ne relève inmanquablement que deux couleurs: le noir et le blanc. Dès sa première rencontre, il remarque la "marmotine de jais" (une coiffure), les cheveux très blancs, le diadème de pierres noires. Seule et immobile devant la porte, elle est encadrée comme le personnage d'un portrait. C'est précisément le portrait d'une dame âgée que fera le jeune Angelo, mais en même temps, et malgré lui, il fera le portrait de l'artiste en jeune homme. Lui, il appartient à la vie; elle, à un autre monde éloigné de la vie de tous les jours. Cette première description en noir et en blanc apporte à Pauline une ambiance dramatique, formelle et peut-être tragique.

La seule autre fois qu'Angelo remarque un noir et un blanc non rattachés à Pauline se rapporte à la description du couvent:

Et couleur simplement d'hirondelles aussi, blancs et noirs, où devait être très extraordinaire la plume de canard sauvage que je portais à ma toque rouge; blancs des cornettes, noirs des souples soutanes de femmes en grosse laine, et blanc des mains et des visages, et blancs et noirs des grands moellons luisants du parquet.¹⁴⁷

Les Soeurs vivent séparées du monde quotidien, en une sorte de société secrète et ésotérique. Comme elles, Pauline est comparée à un oiseau et elle vit dans une sorte de couvent: l'entrepôt des aveugles. Le blanc et le noir, qui rapprochent Pauline et les Soeurs, évoquent aussi leur isolement spirituel. De son côté, le jeune Angelo participe à la fois à la vie du couvent et à celle de Marseille, tout en conservant une certaine distance par rapport à l'une et l'autre. L'image de l'oiseau est reprise dans un autre passage où Pauline est comparée à un chasseur de merle blanc:

Elle était là, non pour chercher parmi eux, mais comme à la poursuite d'une chance; comme un chasseur de merle blanc s'en va chez les merles sans qu'il ait besoin même d'un coup d'oeil pour savoir qu'ils sont tous noirs.¹⁴⁸

De nouveau s'introduisent le noir et le blanc, cette fois délibérément rattachés à la notion de la quête impossible.

Ce thème est repris dans un autre passage où interviennent le noir et le blanc: un jour, le jeune Angelo aperçoit sa grand-mère, tout habillée de noir, dans un champ de fleurs. Elle élève un bouquet dans la lumière et caresse

¹⁴⁷ Giono, Mort d'un personnage, p. 146.

¹⁴⁸ Ibid., p. 158.

les fleurs de ses doigts nus sortant de mitaines de dentelle noire, et Angelo croit l'entendre gémir, "en bas, sur ses pentes dans les ténèbres."¹⁴⁹ Ici, le noir, associé au blanc, se prolonge vers les ténèbres, comme dans le beau passage où Pauline se trouve dans le coin des carafes: dans la pénombre, Angelo prend sa grand-mère pour une jeune fille aux cheveux très blonds qui paraissent blancs:

Elle avait un empiècement de corsage noir qui soutenait son visage triste, mais extasié comme dans la contemplation d'un paradis. Le reste de sa robe était d'un organdi blanc immaculé, mais comme doré par ses formes exquises.¹⁵⁰

Une jeune fille penchée se dresse soudain et Angelo voit qu'il s'est trompé: "l'empiècement noir de son corsage disparut soudain sous un jabot blanc bouillonné." Sa belle redingote noire, ses cheveux très blancs et l'"entrecroisement d'ombres et de rayons" créent une ambiance dramatique qui ressuscite les souvenirs de Pauline. Angelo fait allusion aux anciens amis de Pauline qui avaient fait partie du drame "dans ce vieux décor." Pauline a encore les yeux "pleins de terre"¹⁵¹ mais elle est associée au jeu de lumière qui se joue autour d'elle.

Le blanc et le noir, associés au monde souterrain et à la lumière, au drame et peut-être à la vie et à la mort, évoquent un monde intermédiaire où un être aussi mythique

¹⁴⁹ Ibid., p. 197.

¹⁵⁰ Ibid., pp. 201-2.

¹⁵¹ Ibid., pp. 202 et 203.

qu'un oiseau rôde sans pouvoir trouver ce qu'il cherche. Alan Clayton compare Pauline à Perséphone, à mi-chemin entre la vie et la mort.¹⁵² Le blanc et le noir s'apparentent aux grands archétypes de la vie et de la mort: les chevaux de la mort sont tantôt noirs, tantôt blancs; le noir est le grand réservoir de toutes choses, comme le blanc est un vide latent de possibilités.¹⁵³ Ils sont soit l'absence, soit la somme des couleurs. Ainsi, l'ambiguïté symbolique du noir et du blanc suggère d'une manière poétique la quête mystérieuse de Pauline.

Mais le jeune Angelo, qui essaie d'élucider le mystère de Pauline, s'est lancé dans une quête tout aussi impossible que celle de sa grand-mère. Sa quête, celle de l'écrivain en train de créer un personnage, est également un drame en noir et en blanc, intimement lié à la quête ambiguë de Pauline.

Le vide

Le mot "blanc" indique à la fois une couleur et l'idée du vide. Le jeune Angelo remarque chez sa grand-mère une curieuse "absence d'être."¹⁵⁴ Il affirme qu'elle n'habite pas ses magnifiques redingotes avec un corps indifférent,

¹⁵² Alan J. Clayton, "Angelo, Pauline et la tentation de la mort," Australian Journal of French Studies VIII (1971), p. 312.

¹⁵³ Chevalier et Gheerbrant, op. cit., pp. 125-8.

¹⁵⁴ Giono, Mort d'un personnage, p. 160.

mais avec "une violente matière à hanter."¹⁵⁵ Elle dessine elle-même ses vêtements, "ayant souligné, on ne sait pas pourquoi, un fantôme de hanche", car "seules, les lignes qu'elle traçait ainsi donnaient du corps à son corps."¹⁵⁶ Si elle n'avait été qu'un fantôme, et "les fantômes sont des fantômes",¹⁵⁷ le jeune Angelo constate qu'on n'aurait pas pu s'occuper d'elle. Malgré tout, son corps ressemble à un fantôme qu'elle dirige de loin.

Ce fantôme à la fois corporel et immatériel est sans cesse associé à l'ombre, à mi-chemin entre le noir et la lumière. Le jeune Angelo est effrayé par la "bouche mangée d'ombre"¹⁵⁸ de sa grand-mère: "L'horreur qui me faisait claquer les dents était plus vieille que la mer"; à côté de Caille, il se permet de jouer "délicieusement avec l'horrible",¹⁵⁹ fasciné par cette bouche "rongée d'ombre sur la forme d'une sorte d'appel désespéré."¹⁶⁰ Souvent, l'ombre ronge "la forme d'un mot"¹⁶¹ et Pauline fuit aux "bras de l'ombre."¹⁶² Il est clair que l'ombre appartient à cet autre

¹⁵⁵ Ibid., p. 158.

¹⁵⁶ Ibid., p. 153.

¹⁵⁷ Ibid., p. 164.

¹⁵⁸ Ibid., p. 155.

¹⁵⁹ Ibid., p. 155.

¹⁶⁰ Ibid., p. 156.

¹⁶¹ Ibid., p. 157.

¹⁶² Ibid., p. 198.

monde qui attire Pauline et qu'elle est à la poursuite du lieu mystérieux où se trouve son amant perdu. L'ombre est l'image même des choses fugitives, irréelles et changeantes, liées à la mort.¹⁶³

Giono affirme que selon lui, les ombres sont "des êtres qui veulent naître" donc des êtres entre la vie et la mort.¹⁶⁴ Comme l'image du fantôme, l'ombre évoque avant tout une absence, et Angelo remarque souvent le regard vide de sa grand-mère. Selon lui, elle "n'était que fumée".¹⁶⁵ Monsieur Leydet déclare: "je ne m'explique pas son goût pour la fumée",¹⁶⁶ à quoi Angelo II répond: "Souvenez-vous d'Ulysse faisant brûler des graisses au seuil de l'enfer. La fumée ouvre de grandes portes."¹⁶⁷ En contemplant le jeune Angelo malade, Pauline l'effraie, car "Elle veut que ce soit une disparition totale."¹⁶⁸ Pauline voudrait qu'on nomme un fonctionnaire public "pour apprendre à chacun la valeur du zéro."¹⁶⁹ Seuls les yeux et le front d'Angelo lui offrent "cette petite chose qui fait dépasser le zéro" et qu'elle pourra "doubler à l'infini."¹⁷⁰

¹⁶³ Chevalier et Gheerbrant, op. cit., pp. 700-702.

¹⁶⁴ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 653.

¹⁶⁵ Giono, Mort d'un personnage, p. 159.

¹⁶⁶ Ibid., p. 185.

¹⁶⁷ Ibid., p. 185.

¹⁶⁸ Ibid., p. 185.

¹⁶⁹ Ibid., p. 184.

Mais derrière les yeux de Pauline, "il n'y avait rien."¹⁷¹ Angelo compare sa grand-mère aux autres Marseillaises et il constate:

Aucune n'était perdue dans le vertige d'un dénuement total comme ma grand-mère, plus aride qu'une de ces pierres qui voyagent hors des planètes, dans le vide éternel, et gémissent au-delà des domaines du son.¹⁷²

Dans le Hussard elle avait été fascinée par le vide et le gouffre: serait-elle devenue comme les cholériques, en proie à des démesures de néant? L'absence d'être de Pauline est peut-être défini par rapport à l'absence d'Angelo I. De la mort de quel personnage s'agit-il?

D'après la symbolique traditionnelle, le blanc est comme suspendu entre la présence et l'absence--ce qui correspond parfaitement à l'état de Pauline. Comme le note Pierre Citron: "Ce qui la caractérise, c'est le vide: non seulement celui du gouffre qui est devant elle [...], mais celui qu'elle représente pour les autres. C'est celui qui est en elle [...]"¹⁷³ Selon Mircea Eliade, le blanc est aussi la couleur de la lutte contre la mort, du départ vers la mort ou de la transfiguration.¹⁷⁴ Le relevé des suggestions du texte pourrait remplir des pages, mais le

¹⁷⁰ Ibid., pp. 173-4.

¹⁷¹ Ibid., p. 192.

¹⁷² Ibid., pp. 163-164.

¹⁷³ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1265.

¹⁷⁴ Cité dans Chevalier et Gheerbrant, op. cit., p. 127.

jeune narrateur semble mettre l'accent sur les notions du vide et de la lutte. Giono, qui a traduit Moby Dick, a-t-il pensé aux très beaux passages de cet ouvrage sur cette couleur mystique? Comme le capitaine Achab, Pauline lutte et cherche l'insaisissable. Claude Jasmin remarque qu'elle est fascinée par un "point central vers lequel elle tend de toutes ses forces", "le point vide de l'absence la plus insaisissable et intense présence" qu'il rapproche du point central dont a parlé Maurice Blanchot dans L'Espace littéraire.¹⁷⁵ Pauline cherche cet espace mystérieux mais elle est elle-même tout aussi insaisissable:

[...] ce personnage mystérieux qu'on n'avait jamais réussi à leur présenter en entier, ni dans les conversations suscitées à son sujet, ni dans les conversations surprises. [...] Elle était Pauline de Théus, le fer de lance, la pathétique redingote noire, le personnage en blanc dans les conversations, comme les terres inconnues sur les cartes.¹⁷⁶

Ce personnage "en blanc" à cause de l'absence d'Angelo incarne aussi l'absence essentielle de l'écriture.

Le monde souterrain

L'ombre et le vide évoquent ainsi l'absence de Pauline et s'associent également aux ténèbres, comme le remarque très pertinemment le jeune Angelo:

[...] je me rendais compte qu'il y avait un étroit rapport [...] une sombre harmonie entre ces pas qui s'obstinaient à chercher sous eux la solidité d'une planète et cette bouche fermée qui appelait

¹⁷⁵ Claude Jasmin, "La fascination," p. 41.

¹⁷⁶ Giono, Mort d'un personnage, p. 204.

éperdument et où l'ombre rongeaît la forme d'un mot.¹⁷⁷

A plusieurs reprises, Angelo rapproche l'ombre, l'appel et les profondeurs: "Alors, comme pour le bouquet de pâquerettes et de boutons d'or, grand-mère gémissait tout doucement du fond de l'ombre."¹⁷⁸ Dans de très beaux passages, le jeune narrateur relie ces éléments pour évoquer le drame spirituel de sa grand-mère:

Grand-mère, lisse et pointue comme un fuseau, lourde et muette comme un plomb, s'enfonçait dans l'enchevêtrement des ténèbres. [...] Nous étions tous autour d'elle pour la retenir et la saisir. [...] Mais, lisse et pointue comme un fuseau, lourde et muette comme un plomb, elle échappait à toutes les mains et, quand nous croyions l'avoir saisie, elle glissait entre nos doigts, tombait toujours plus bas, plus profond, plus loin dessous, dans l'enchevêtrement des ténèbres.

[...] même si, abandonnant tout ce qu'on pourrait abandonner de la vie--sans mourir--nous essayions de la rejoindre pour la prendre par la main et la tirer vers la terre, elle ne détournait même pas son visage des profondeurs où elle s'enfonçait, et il fallait la perdre, ou nous perdre.

[...] irrésistiblement saisie par les hanches, elle était emportée par les chemins souterrains.¹⁷⁹

Le monde souterrain dont parle le jeune Angelo semble être le domaine de la Mort, l'Hadès mythique où habite Angelo I, "non l'enfer chrétien [...] mais l'enfer au sens étymologique, l'enfer de la mythologie païenne",¹⁸⁰ comme le

¹⁷⁷ Ibid., pp. 156-7.

¹⁷⁸ Ibid., p. 198.

¹⁷⁹ Ibid., pp. 194, 196 et 197.

¹⁸⁰ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1261-2.

dit Pierre Citron.

Pauline sait où il est, "cet habitant des profondeurs"¹⁸¹
 Angelo III pense que "la mort seule pourrait le lui faire
 rejoindre"¹⁸² et plus tard, il comprend que Pauline ne s'est
 jamais trompée quand elle arrêtait "la course qui le
 rejoignait par les chemins souterrains."¹⁸³ Ce qu'il ne
 comprend pas, c'est sa "préférence surhumaine":

Il est naturel qu'un mort aille où il doit aller.
 Il était monstrueux, non seulement qu'elle
 s'efforce d'y aller sans mourir, mais que, sans
 mourir, elle soit déjà si loin de ce côté. Il
 était monstrueux qu'elle soit capable de résister
 à notre appel. [...] Il était monstrueux qu'elle
 soit capable de préférer l'endroit où il est
 impossible de vivre suivant les lois de la terre,
 et de le préférer avec tant de violence qu'elle
 n'avait pas le temps d'attendre que la mort lui en
 permette naturellement l'entrée.¹⁸⁴

Angelo II comprend bien le désir de sa mère d'entrer dans
 le monde souterrain, car il se voue aux êtres intermédiaires
 entre les vivants et les morts. Il compare le drame de sa
 mère à celui d'Ulysse formant de la fumée pour ouvrir les
 portes de l'enfer, ce qui explique la curieuse remarque de
 Pauline lors d'une soirée chez eux:

-Oh! ce ne sont pas toutes les timbales, dit mon
 père; nous pourrions à peine en avoir quarante, et
 il en faudrait au moins le double.
 -Pour faire quoi? dit le docteur.
 -Entrer, dit ma grand-mère.

¹⁸¹ Giono, Mort d'un personnage, p. 205.

¹⁸² Ibid., p. 157.

¹⁸³ Ibid., p. 205.

¹⁸⁴ Ibid., p. 196.

-Jouer la Symphonie en do de Sibelius, dit mon père.

-Entrer où? dit le docteur.

-C'est vrai, dit ma grand-mère. Ce n'est pas ce que je voulais dire. Je ne sais pas où j'avais la tête.¹⁸⁵

Pauline pense-t-elle que, comme la fumée, la musique ouvrira les portes de l'enfer? Il est plus probable que comme Orphée, le joueur de la lyre qui essaie de retenir Eurydice, Angelo II fait jouer une symphonie pour retenir les aveugles (et sa mère). Mais Pauline, qui n'entend pas l'appel orphique de son fils ni celui de son petit-fils, n'écoute que celui de l'Orphée souterrain. C'est pourquoi le jeune Angelo associe la quête de Pauline et la bouche d'ombre à la symphonie jouée pour les aveugles. Dans un chapitre supprimé, le jeune soldat Angelo parle du singulier pouvoir d'entrée de sa famille, de cette "aptitude à [...] entrer [...] tout d'un coup avec une extrême [...] aisance dans des espaces où rien ni personne ne [...] peut plus nous atteindre."¹⁸⁶ Pauline a déjà à moitié accompli cette entrée périlleuse, mais elle reste au seuil, suspendue entre les deux côtés.

C'est pour cette raison que le jeune Angelo fait constamment allusion au pas hésitant de sa grand-mère:

Je n'étais là que pour soutenir le pas hésitant de ma grand-mère. Elle n'était pas faible; elle n'avait pas les jambes malades; [...] elle trébuchait comme s'il n'y avait pas eu de terre

¹⁸⁵ Ibid., p. 168.

¹⁸⁶ Giono, Oeuvres, Tome IV: "Notes et variantes," p. 1284.

pour la soutenir, ou plus exactement comme si elle savait qu'il n'y avait plus de terre.¹⁸⁷

Le jeune narrateur affirme que les autres femmes "traînaient les pieds dans des savates," car "leurs pieds n'abandonnaient jamais le sol, le frottant à plat de toute la semelle." Il pense qu'elles pourraient faire tour de la terre sans jamais perdre contact avec elle, comme des limaces collées aux parois. Mais Pauline "aurait été menacée de gouffres et d'à-pics sur le parquet d'une salle de danse."¹⁸⁸ Elle cherche vainement "une terre qui ne serait jamais plus sous ses pieds"; elle trébuche "sur une terre qui, à chaque pas, se retirait de dessous ses pieds."¹⁸⁹

Le narrateur insiste beaucoup sur cette image; Pierre Citron a compté trente allusions à la terre "qui revient comme un leitmotiv."¹⁹⁰ D'après Giono, les plus beaux mots d'amour d'Angelo et de Pauline étaient "comme la terre sous les pieds." Il imagine Angelo en train de dire: "Je veux être désormais comme la terre sous tes pieds."¹⁹¹ Mais Pauline ne sent la terre solide que deux fois dans le roman: après la vente de La Valette, puis, parmi ses anciens amis:

¹⁸⁷ Giono, Mort d'un personnage, p. 156.

¹⁸⁸ Ibid., pp. 162-163.

¹⁸⁹ Ibid., pp. 160 et 203.

¹⁹⁰ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, pp. 1260-1.

¹⁹¹ Giono, Oeuvres, Tome IV: "Postface" à Angelo, pp. 1172 et 1173.

"Elle se dirigeait vers le fauteuil d'un pas que je ne connaissais pas [...] d'un pas ferme, assuré, solide et fait pour durer des années."¹⁹² Là, elle "marchait sur la vieille poussière soulevée comme sur de la terre ferme [...]"¹⁹³

Pauline, toujours à la recherche de certitudes, n'hésite pas à se débarrasser du domaine de La Valette, incapable de lui fournir ce qu'elle cherche. Les soirées passées avec les vieillards et les jeunes comblent un peu le vide laissé par Angelo I. Mais ce ne sont pas les souvenirs, ni ses anciens amis qui la consolent; ce sont les passions: "tous les rêves, les espoirs, les désirs, les attentes, les souffrances et les joies" entourent la place qu'Angelo a laissée vide: "là où il était, il n'y avait rien."¹⁹⁴ Elle retrouve Angelo non pas dans la mort, mais dans les passions des jeunes filles, et c'est pour cette raison que la ressemblance physique du jeune Angelo ne suffit pas à combler son désir: "C'était du matériel trop terrestre."¹⁹⁵

Ainsi, maintenant qu'Angelo est mort, il ne peut plus être "la terre solide" sous les pieds de Pauline, et elle ne trouve de certitude que dans un vide entouré de passions. Angelo I semble être passé du mauvais côté de la réalité, pour attirer Pauline vers la mort, mais comment cela est-il

¹⁹² Giono, Mort d'un personnage, p. 199.

¹⁹³ Ibid., p. 204.

¹⁹⁴ Ibid., p. 205.

¹⁹⁵ Ibid., p. 205. Voir citation 130.

possible de la part de celui qui l'avait miraculeusement retenue dans le Hussard? Serait-il devenu un anti-Orphée? En l'attirant vers les ténèbres, il l'oblige toutefois à faire la même chose que lui, c'est-à-dire à lutter contre l'attrait du gouffre, et à vivre en la présence perpétuelle de la mort. Le jeune narrateur en est très conscient, comme le révèlent ces paroles:

Cette terre qui, à chaque pas, manquait sous ses pieds, ne la faisait pas trébucher dans les piteux boitillements d'une podagre, elle l'obligeait, au contraire, à montrer cette force musculaire qui la faisait voler presque comme un oiseau.¹⁹⁶

Angelo I l'oblige ainsi à se dépasser malgré elle. Dans la Postface à Angelo, Giono affirme que Pauline et Angelo sont "tout le temps en train de se dévouer l'un pour l'autre", et qu'ils n'ont qu'un seul désir: "de vivre et de se faire vivre l'un l'autre [...]"¹⁹⁷ En retirant la terre sous ses pieds, Angelo oblige Pauline à vivre, même si c'est dans un monde monstrueux où il est impossible de vivre, car dans Noé, Giono affirme:

[...] je préfère cette terrifiante sensation de bateau sans port [...] à la malheureuse facilité de mépriser ce qu'il eût fallu aimer.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Ibid., p. 165.

¹⁹⁷ Giono, "Postface" à Angelo, pp. 1175-6.

¹⁹⁸ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 706.

Le regard

Comme Eurydice non encore morte, mais rôdant près des Enfers, Pauline se meut dans un espace intermédiaire entre la vie et la mort. Dans n'importe quelle quête, le regard joue un rôle essentiel, comme le dit Barthes: "Toujours le regard cherche quelque chose, quelqu'un."¹⁹⁹ D'autre part, c'est le regard d'Orphée qui condamne Eurydice aux Enfers. Dans ce roman, le jeune narrateur porte instinctivement son attention sur les yeux de sa grand-mère, car c'est en essayant de comprendre son regard qu'il pourra apercevoir son coeur.

Angelo compare Pauline à Caille, l'aveugle aimée par son père. Même si elle a les yeux morts, Caille se construit un monde aussi réel que possible:

Caille, derrière sa cornée opaque, fouillait éperdument de la main, saisissait les racines de tout et se tirait hors de l'ombre de toutes ses forces, émergeant ici et là pour pousser tout de suite un cri de joie.²⁰⁰

Angelo reconnaît en ce mouvement "à proprement parler, l'âme du monde; l'espoir d'Orphée; la préférence désespérée pour les objets de la terre [...]"²⁰¹

Pierre Citron remarque le "chassé-croisé" entre Pauline et Caille: "l'une avec ses yeux intacts, tendue vers les ténèbres; l'autre, aveugle, tendue vers l'univers

¹⁹⁹ Roland Barthes, Obvie, Paris: Gallimard, 1982, p. 279.

²⁰⁰ Giono, Mort d'un personnage, pp. 193-4.

²⁰¹ Ibid., p. 192.

visible."²⁰² Préférant les "bosquets de l'enfer", Pauline se comporte exactement comme une aveugle de naissance, "aveugle pour des choses de bien plus grande importance."²⁰³ Derrière ses yeux, il n'y a rien, et elle se perd dans des "déserts illimités."²⁰⁴ Derrière ses yeux, "il y avait un endroit où l'on ne peut pas vivre," où "tout ce qui appartenait à la terre se volatisait [...]"²⁰⁵ Le jeune Angelo pense que si on arrivait à perdre cette préférence désespérée pour les objets de la terre, on pourrait peut-être vivre dans le monde insolite de Pauline, mais "On ne pouvait pas savoir," car c'est un monde inconnaissable et insaisissable.²⁰⁶ La cécité de Pauline est donc intérieure et voulue: elle est "aveugle de coeur."²⁰⁷

Pauline pose beaucoup de questions sur les aveugles qui habitent l'entrepôt, car elle se sent de la même race. "C'est-à-dire qu'ils sont vivants mais il ne vivent pas," dit-elle. Son fils lui explique que les pires ont une influence pernicieuse sur les autres, car ces "anges du mal" répandent une "contagion du malheur" et ils ont comme des "sources de néant."²⁰⁸ Comment ne pas penser aux démesures

²⁰² P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1260.

²⁰³ Giono, Mort d'un personnage, pp. 192 et 191.

²⁰⁴ Ibid., p. 192.

²⁰⁵ Ibid., p. 195.

²⁰⁶ Ibid., p. 195.

²⁰⁷ Ibid., p. 193.

de néant des cholériques et au vide parfait de Pauline?

Pauline est cependant attirée vers les yeux du jeune Angelo qui ressemble à son grand-père: "Je remarquais que, de moi, elle ne regardait que le front et les yeux. Non pas seulement dans ces occasions-là, mais toujours."²⁰⁹ De son côté, Angelo III est fasciné par l'absence de regard chez Pauline, et il affirme qu'il a été "à l'affût de son regard" jusqu'à sa mort.²¹⁰

Parfois quand Pauline regarde son petit-fils, son regard semble venir de "rien" comme "un ange qui se construit en un éclair sur les lieux mêmes de son combat."²¹¹ Cette belle image évoque la lutte mystique de Pauline et se rattache à sa lutte pour survivre au cinquième chapitre. Le regard révèle ainsi sa quête impossible et son vide intérieur, qui fascinent Angelo. "Plus tard, j' 'ai cherché son regard," dit-il, "comme Orphée Eurydice: mais les dieux avaient imposé des conditions trop dures."²¹² Son effort pour la comprendre et pour trouver des mots susceptibles de saisir son essence dépend également de son regard. Comme le dit Blanchot, seul le regard orphique rend possible l'écriture.

²⁰⁸ Ibid., pp. 178 et 179.

²⁰⁹ Ibid., pp. 153-4.

²¹⁰ Ibid., p. 154.

²¹¹ Ibid., p. 154.

²¹² Ibid., p. 154.

Le combat avec l'ange

Dans les quatre premiers chapitres du roman, Pauline n'est guère plus qu'un fantôme, s'intéressant peu à la vie concrète de tous les jours, si absorbante est sa quête intérieure. Mais au cinquième chapitre, tout est changé: alors qu'auparavant, elle était un esprit presque sans corps, elle est maintenant un corps presque sans esprit. Comment expliquer cette transformation et comment se rattache-t-elle à la première partie du roman?

La quête presque mystique de Pauline semble avoir fait place à une sorte de gourmandise enfantine: elle aime l'huile, les gâteaux et les bonbons, et elle défend farouchement ce qu'elle aime. Comme un jeune enfant, elle a surtout soif des caresses de la grosse Catherine. Le jeune narrateur essaie de comprendre ce changement radical chez sa grand-mère, lui qui a mis si longtemps à la comprendre. Antérieurement, elle avait toutes ses facultés et ne s'intéressait pas au monde, et maintenant qu'elle ne les a plus, elle s'accroche énergiquement à ce dernier. Angelo se souvient des efforts qu'elle avait faits pour rejoindre celui qu'elle avait perdu, et il ne s'explique pas son hésitation, "maintenant qu'il n'y avait plus qu'un pas à faire, [...] maintenant qu'elle n'était plus embarrassée dans sa fuite par le monde, [...] maintenant qu'elle était déjà dans les ténèbres, le silence, l'immobilité, et seule

avec son désir sur des routes entièrement libres."²¹³ Il ne pense pas qu'elle vivra longtemps, attirée qu'elle est par les abîmes souterrains où il l'a déjà presque perdue, puisqu'il en fallait "si peu maintenant pour aller définitivement sous terre..."²¹⁴

Angelo sait que sa grand-mère est séparée du monde comme elle le désirait, "seule avec elle-même": elle "est si près de la mort maintenant qu'elle doit déjà entendre les bruits de l'autre côté."²¹⁵ Il pense qu'elle a trouvé une faille dans les derniers pans de terre qui l'en séparent, qu'elle appelle et qu'on lui répond peut-être déjà. "Peut-être est-elle enfin de nouveau en train de boire le souffle brûlant de celui qu'elle avait perdu?"²¹⁶ se demande-t-il. Cette "ruée vers la matière", cette obstination farouche provient du fait qu'elle "achoppait contre un obstacle."²¹⁷ S'agit-il de son corps? Comment expliquer le fait que Pauline, si immatérielle, puisse être devenue si matérielle, se mettant en colère pour se protéger contre les moindres chocs? Ou, comme le dit M. Boutang, comment est-ce que "le même être pouvait s'exprimer dans l'absence, le désespoir sans poids de Pauline, puis dans la présence lourde,

²¹³ Ibid., p. 215.

²¹⁴ Ibid., p. 207.

²¹⁵ Ibid., p. 213.

²¹⁶ Ibid., p. 213.

²¹⁷ Ibid., p. 217.

dégoûtante, de la plus vieille femme à l'agonie?"²¹⁸

M. Boutang explique cette transformation finale par le fait que l'agonie de Pauline prépare mieux aux aventures de Pauline dans le Hussard que ne l'aurait fait sa fascination du néant. L'explication d'Angelo II nous semble plus convaincante: quand le jeune Angelo observe que sa grand-mère n'a jamais été gourmande, son père lui répond qu'il ne s'agit pas de gourmandise. Les désirs immodérés, la vivacité avec laquelle Pauline satisfait ses appétits, toute cette "bagarre d'avidités" ne sont que les symptômes de son agonie.²¹⁹ Sourde et aveugle comme le vieil oncle Eugène, elle assiste au spectacle du "grand théâtre" et n'est plus dans le même monde que les vivants.²²⁰ Ce spectacle de l'Apocalypse ou de l'agonie est "ténèbres et silence" et Pauline est obligée d'entendre et de voir non seulement l'au-delà des choses, mais encore "un au-delà des choses tout à fait personnel."²²¹ Ainsi, privée de l'usage de ses sens, Pauline est-elle obligée de traverser cette dernière étape qui, loin d'être le contraire de sa poursuite des ténèbres, la complète et la prolonge:

Sa longue ruée patiente vers celui qu'elle avait perdu était aussi naturelle et aussi inéluctable que sa violente ruée précipitée vers les matières

²¹⁸ Cité dans Les Critiques de notre temps et Giono, Paris: Garnier, 1977, p. 103.

²¹⁹ Giono, Mort d'un personnage, p. 210.

²²⁰ Giono, Oeuvres, Tome III: "Le Grand théâtre," p. 1075.

²²¹ Ibid., p. 1076.

de la terre au dernier moment. Sa passion se mettait en place dans la condition humaine.²²²

Ces paroles énigmatiques évoquent la nature démesurée et intense de cette passion impossible, composée à la fois d'ombre et de lumière, de vie et de mort. Au dernier moment, Pauline se tourne vers la matière, mais ce n'est pas parce qu'elle a abandonné sa quête. Selon Angelo, "ce squelette était une preuve de sa qualité et une transfiguration de son mystère."²²³ Une fois, pendant qu'il la lave, elle dit: "Laissez-moi, [...] j'aime mieux mourir" d'une voix étrange qui vient de très loin,²²⁴ du même ton que celui sur lequel elle avait un soir appelé Angelo, confondant son amant et son petit-fils.

Angelo se souvient qu'elle avait auparavant fait appel à la matière terrestre et suspendu sa descente aux enfers lorsque, dans le coin des carafes, elle avait fixé le front et les yeux du jeune Angelo, et lorsqu'elle avait touché la statue de Saint Georges. Maintenant, elle utilise des matières beaucoup plus humbles, mais elle en tire des "richesses inouïes."²²⁵ L'agonie de Pauline est une continuation de sa quête. Or, le mot agonie signifie la lutte, le combat qui précède la mort. Cette lutte, cette

²²² Giono, Mort d'un personnage, p. 218.

²²³ Ibid., p. 217.

²²⁴ Ibid., p. 217.

²²⁵ Ibid., p. 222.

féroce ruée vers la matière, ne ressemble-t-elle pas à sa quête acharnée et impossible, vouée à l'échec? Pauline n'est-elle pas dans les deux cas comme le Melville de Giono qui se bat "avec cet ange terrible qui éclaire de sa bataille l'impénétrable mystère du mélange des dieux et des hommes"?²²⁶

De son côté, la quête du jeune Angelo sera nécessairement transformée; il luttera contre la tentation de la pitié et continuera à l'aimer, bien que d'une manière différente: alors qu'avant, il cherchait à la comprendre, à la soutenir, à la garder de ce côté des choses, il doit maintenant l'aimer d'une tout autre façon: "il ne s'agissait plus de l'aimer pour ce qu'elle donnait; il s'agissait de l'aimer pour lui donner."²²⁷ Comment pourrait-il aimer "son mystère, sa fuite, le serrement de coeur" qu'elle lui donnait quand elle n'est plus maintenant qu'une squelette qui crache, gémit, se fâche, se souille, et exige des soins incessants? Angelo comprend cependant qu'en la nettoyant, il peut la rendre telle qu'il l'avait aimée, c'est-à-dire belle, élégante, nette, orgueilleuse et mystérieuse. "J'étais heureux d'être celui qui la rendait telle que je désirais qu'elle fût."²²⁸

²²⁶ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 16.

²²⁷ Giono, Mort d'un personnage, p. 214.

²²⁸ Ibid., p. 215.

Angelo trouve néanmoins ses tâches très pénibles et difficiles, car il ne veut pas avoir pitié de sa grand-mère: il désire "qu'il soit toujours question d'élan."²²⁹ Mais quand il renvoie la femme de ménage, et qu'il commence à laver sa grand-mère lui-même, il sent un amour "lointain, brumeux, nouveau" qui devient "radieux, glacial et plus étincelant que le givre [...]"²³⁰ Son amour n'apporte à Pauline aucune sécurité, cependant, et ne ressemble pas à l'amour chaleureux et "rond" de Catherine, qui apporte à Pauline l'apaisement physique et durable que Caille apportait au jeune Angelo. Maintenant, l'amour d'Angelo est "don pur, sans retour, sans échange, l'amour de tous les Pardi, ces êtres épris d'absolu dans les moments les plus hauts de leur vie. Un amour à la mesure du fantastique intérieur, irrationnel, surréel du monde souterrain, funèbre et passionné de Pauline de Théus."²³¹ Sublimé de tout désir de possession, l'amour de Pauline et de son petit-fils nous permet de mieux comprendre l'amour de Pauline et d'Angelo dans le Hussard: un amour total et généreux mais "sans échange" et en quelque sorte tragique. Même dans Angelo, les deux jeunes gens ne peuvent pas s'aimer parce qu'Angelo doit aller "chercher". Toujours en quête, Angelo et Pauline doivent continuer, tragiquement attirés l'un vers l'autre

²²⁹ Ibid., p. 216.

²³⁰ Ibid., pp. 216-217.

²³¹ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, pp. 1268-9.

mais ne pouvant se rejoindre, comme Orphée et Eurydice.

L'amour généreux du jeune Angelo, jamais reconnu ni apprécié par sa grand-mère, ressemble au "service inutile" de Montherlant. Cet amour incompréhensible est tout aussi difficile que la lutte de Pauline, et il correspond à la lutte de l'écrivain. Comment ne pas penser de nouveau à Melville qui se bat avec l'ange? Dans la toute dernière partie du roman, Angelo empêche sa grand-mère de prendre sa canne, de peur qu'elle ne brise une lampe. Après cette petite lutte, elle meurt. Cet effort supplémentaire l'a-t-elle tuée, ou est-ce plutôt le fait que le jeune Angelo, en lui refusant la canne, l'équivalent du sabre d'Angelo I, lui permet enfin de mourir, quand elle reconnaît enfin l'impossibilité de sa quête? Paradoxalement, elle rejoint Angelo dans les ténèbres, et en même temps, elle entre dans l'espace orphique de l'écriture.

LA LYRE ORPHIQUE: ANGELO II

La quête orphique du jeune narrateur est déjà évidente en la fascination qu'exercent sur lui le regard et la cécité. Sa recherche dépend, bien sûr, de sa capacité de bien voir. Mais il remarque que son propre père souffre de cécité, de "générosité chronique" qui l'aveugle, eu égard au bon sens. Quand il achète l'entrepôt des aveugles, le propriétaire lui dit: "C'est un aveuglement, mon cher, vous êtes aveuglé."^{2 3 2}

^{2 3 2} Giono, Mort d'un personnage, p. 175.

Comme sa mère, Angelo II souffre d'un aveuglement spirituel. Il explique que la seule différence entre eux deux, c'est que lui, il sacrifie sa résistance physique, tandis qu'elle "a besoin de son corps et [...] espère que la flamme pourra le transporter intact."²³³ Il demande à son ami le docteur: "M'avez-vous cru intéressé par autre chose que par son propre drame?"²³⁴ Le jeune Angelo remarque une complicité entre son père et sa grand-mère et le fait qu'ils ne disent jamais un mot au hasard. C'est qu'Angelo II comprend le drame tragique de sa mère et qu'il y participe lui-même. Ce sont tous les deux des êtres passionnés tragiques et mystérieux.

Pourquoi Angelo II se dévoue-t-il tant aux aveugles et indirectement à Pauline? Il sait que sa mère est "aveugle" elle aussi, mais en se consacrant aux aveugles, il les sert moins qu'il ne participe lui-même au drame de sa mère. Il affirme qu'il n'est pas un philanthrope: "je ne suis ni bon ni généreux."²³⁵ Son fils admire le courage et la persévérance de son père dans l'exécution de ses nombreuses démarches et de ses projets. Mais Angelo II se juge sévèrement: "Faut-il vous dire que jamais une action plus monstrueusement égoïste n'a été accomplie?"²³⁶ Il ne peut

²³³ Ibid., p. 186.

²³⁴ Ibid., p. 185.

²³⁵ Ibid., p. 185.

²³⁶ Ibid., p. 189.

pas tolérer la souffrance, et doit ainsi l'alléger autant que possible. De plus, il est, comme Pauline, fasciné par les aveugles: "ils ne sont qu'entreposés. Ils arrivent d'où? Ils vont où? Mystère!"²³⁷ Comme Pauline, les aveugles se trouvent entre la vie et la mort, et Angelo II comprend ce qu'il appelle en eux la "contagion du malheur."²³⁸

Son désir de rendre plus agréable la vie des aveugles ressemble beaucoup à la quête obstinée de Pauline, car ils aspirent tous les deux à quelque chose d'absolu et d'inaccessible. Angelo III considère la quête de sa grand-mère comme tragique et grande, mais il ne juge pas moins essentielle celle de son père:

[...] je suis sûr qu'il n'existe pas d'action plus grande et plus héroïque. [...] Il n'y a aucune grandeur à distribuer de l'argent quand on en a; l'argent est une telle saloperie qu'il n'y a même pas de grandeur à le distribuer tout entier. Mais il y en a à sacrifier à autrui la paix de sa vieillesse. Il connaissait trop le fond des Pardi pour ne pas savoir qu'il aurait l'orgueil suprême de ne tirer aucun honneur de toutes ces créations bienfaites.²³⁹

Comme son père, Angelo III exécute des tâches peu glorieuses, pour bien soigner sa grand-mère. Il reconnaît que son père recule devant l'amitié et devant l'amour de Caille, "ne voulant engager que lui-même et n'enchaîner

²³⁷ Ibid., p. 176.

²³⁸ Ibid., p. 179.

²³⁹ Ibid., p. 187.

personne dans sa fatalité, faisant de ses reculs les plus grandes preuves d'amour qu'un homme puisse donner."²⁴⁰

Tranquillement passionné par sa "république d'ombres", Angelo II est issu de la passion d'Angelo I et de Pauline, ainsi que du mystère qui entoure cet amour. Les vieux amis de Pauline ne savent pas même que M. Pardi est le fils de Pauline de Théus. Quand elle doit le révéler à son notaire, celui-ci est stupéfait. On parle de Laurent, mort depuis longtemps, et de l'amour que Pauline avait pour lui, mais personne ne semble avoir entendu parler du hussard piémontais, à l'exception de Caille. Angelo II est lui-même un "entreposé", fils illégitime comme son père. Retiré et généreux, il préfère le service duquel il ne tirera aucun honneur, ce qui est le "fond des Pardi."²⁴¹

Ainsi, Angelo II est-il obsédé par une passion qui l'éloigne du monde et qui le rend aussi mystérieux que sa mère. Il accomplit les tâches nécessaires à sa quête, dont le but semble être de mieux faire vivre les "entreposés", de leur donner "cette petite chose qui fait dépasser le zéro",²⁴² comme son père qui essaie de retenir Pauline dans le Hussard. La symphonie de Sibelius qu'il fait jouer est le chant orphique qu'il offre à sa mère et aux aveugles afin de les attirer vers ce côté du monde. Comme le dit Maurice

²⁴⁰ Ibid., p. 187.

²⁴¹ Ibid., p. 187.

²⁴² Ibid., p. 173. Voir citation 170.

Blanchot:

Il n'est Orphée que dans le chant, il ne peut avoir de rapport avec Eurydice qu'au sein de l'hymne, il n'a de vie et de vérité qu'après le poème et par lui, et Eurydice ne représente rien d'autre que cette dépendance magique qui hors du chant fait de lui une ombre et ne le rend libre, vivant et souverain que dans l'espace de la mesure orphique. Oui, cela est vrai: dans le chant seulement, Orphée a pouvoir sur Eurydice, mais, dans le chant aussi, Eurydice est déjà perdue et Orphée lui-même est l'Orphée désespéré, "l'infiniment mort" que la force du chant fait dès maintenant de lui.^{2 4 3}

QUÊTE DE L'IMAGINAIRE: ANGELO III ET LA "VIE ÉCRITE"

Bien que le jeune Angelo doive s'adapter au nouvel état de sa grand-mère au cinquième chapitre, il persiste, vainc ses scrupules, et continue de l'aimer comme avant: "Je voulais qu'il soit question du sentiment que j'avais toujours eu pour elle [...]"^{2 4 4} et il découvre qu'il en est capable: "Je continuais paisiblement à aimer grand-mère comme un petit-fils, comme un petit-fils lord écossais [...]"^{2 4 5} Même si les circonstances ont changé, son amour pour elle reste le même: sans réciprocité, mystérieux, noble, d'une générosité remarquable. Avant et durant l'agonie de Pauline, il la soutient dans sa quête, qui fait d'ailleurs partie de sa propre quête. D'une part, il cherche à l'aimer le mieux possible; de l'autre, il cherche à la comprendre et à explorer par l'entremise des mots, son secret. Le jeune

^{2 4 3} Blanchot, op. cit., pp. 229-30.

^{2 4 4} Giono, Mort d'un personnage, p. 216.

^{2 4 5} Ibid., p. 217.

Angelo accepte ainsi sa double vocation: l'amour et l'art. Mais tous deux se rejoignent car ils procèdent d'une même source et aboutissent au même destin: ni l'amour ni l'art ne rejoignent jamais l'objet recherché.

Angelo montre une grande sensibilité poétique dès les premières pages du roman. Il fixe aussi de nombreuses notations reliées à l'écriture, sur une vieille vendeuse de journaux, une imprimerie, l'odeur du papier, les poèmes de Byron publiés chaque semaine. Bien qu'il accumule les détails et qu'il tente de traduire de nombreuses sensations, il sait qu'il est impossible de saisir l'essence de ce qu'il cherche le plus, car vis à vis de ceux qui l'entourent, Pauline est "un personnage mystérieux qu'on n'avait jamais réussi à leur présenter en entier."²⁴⁶ Angelo a fini par comprendre la grandeur tragique de sa grand-mère et il se demande si les autres en sont conscients:

Certes, non, comment veux-tu, dans un clin d'oeil, au passage, qu'ils aient pu comprendre ce que tu as mis si longtemps à comprendre, à peine éclairé par des milliers de détails minuscules pendant des années.²⁴⁷

Après tant d'efforts et de sollicitude, Angelo n'est que trop conscient de la difficulté de comprendre et de l'insuffisance des mots.

²⁴⁶ Ibid., p. 204. Voir citation 176.

²⁴⁷ Ibid., p. 160.

Parfois, il recourt, pour s'exprimer, à la négation, par exemple lorsqu'il décrit Pov'fille et Caille: en marquant ce que Pauline n'est pas, il parvient à se rapprocher un peu de ce qu'elle est. Il se plaint du fait qu'il est obligé de se servir des "mots usuels" quand "ces mots donnent une idée fausse" du comportement de Pauline.²⁴⁸ Même Angelo II est conscient de ce problème, car il fait cette observation: "Les mots ont été créés par des gens qui ont leurs deux yeux, et il ne faut pas s'étonner s'ils ne peuvent pas exprimer parfaitement les états des gens qui n'ont pas leurs deux yeux."²⁴⁹ Pauline fait une semblable remarque: "Je t'ai déjà dit que, pour moi, aucun mot n'exprime plus ce que je voudrais exprimer." Tout comme Pauline ne réussira jamais dans sa quête, Angelo ne pourra jamais évoquer sa grand-mère complètement car, comme le dit son père: "Il ne faut pas s'étonner qu'une foule de mots ne soient que des approximations."²⁵⁰

Angelo trouve exaspérante la recherche de l'expression, mais il réussit paradoxalement à atteindre très habilement, par son échec même, l'essence de sa grand-mère. A son sentiment, par l'image se fait "une association d'idées qui éclaire, et l'on fait un pas enchanté."²⁵¹ Comme Pauline ne

²⁴⁸ Ibid., p. 158.

²⁴⁹ Ibid., p. 178.

²⁵⁰ Ibid., p. 178.

²⁵¹ Ibid., p. 193.

saisit que l'absence d'Angelo I, le jeune narrateur ne saisit Pauline que par l'image, c'est-à-dire par son absence. Comme l'explique Maurice Blanchot, "Orphée peut tout, sauf regarder ce 'point' en face, sauf regarder le centre de la nuit dans la nuit. [...] Ce détour est le seul moyen de s'en approcher." Selon Blanchot, le poète ne pénètre dans l'espace orphique que pour disparaître:

Orphée est l'acte des métamorphoses, non pas l'Orphée qui a vaincu la mort, mais celui qui toujours meurt, qui est l'exigence de la disparition, qui disparaît dans l'angoisse de la disparition, angoisse qui se fait chant, parole qui est le pur mouvement de mourir.^{2 5 2}

Ainsi, les quêtes de Pauline et d'Angelo se rejoignent-elles au dernier instant, car au moment même où meurt Pauline, le récit lui-même cesse d'exister. A la disparition totale du personnage correspond l'interruption du récit. Selon Blanchot, le poétique est lié à une "exigence de disparaître qui dépasse la mesure", qui est "un appel à mourir plus profondément."^{2 5 3} En faisant le récit de la mort de Pauline, le narrateur veut la faire vivre, ou plutôt, "non pas la faire vivre, mais avoir vivante en elle la plénitude de sa mort."^{2 5 4}

Comme la quête de Pauline, celle d'Angelo procède de l'amour et finit par l'échec. Comme dans une salle de miroirs, la plume du narrateur explore peu à peu son sujet,

^{2 5 2} Blanchot, op. cit., pp. 227, 184 et 185.

^{2 5 3} Ibid., p. 206.

^{2 5 4} Ibid., p. 228.

en une série d'approximations, mais ne réussit jamais à en cerner complètement les contours, comme Orphée condamné à ne jamais regarder Eurydice. Ainsi, la quête désespérée de Pauline est-elle doublée par la tentative d'Angelo: quête artistique et quête métaphysique se répondent--toutes deux destinées à l'approximation et au paradoxe, la mort du personnage créant, pour ainsi dire, l'espace de la mort, c'est-à-dire de l'écriture.

CONCLUSION

L'amour de Pauline pour son amant disparu, le dévouement d'Angelo II pour les aveugles, l'amour d'Angelo III pour sa grand-mère admettent une parenté: tous les Pardi se vouent au service inutile de l'amour ou de l'art. Ces quêtes désespérées ont une certaine grandeur tragique digne du mythe d'Orphée. A plusieurs reprises, le jeune Angelo fait allusion à Ulysse, à Orphée, aux tragédies helléniques. Son père l'appelle "un enfant, de Grecs."²⁵⁵ Mais en quoi consiste la tragédie des Pardi?

Dans le Prologue abandonné de Mort d'un personnage, le jeune narrateur parle des membres de sa famille, et dit que leur "totem de sortie était une sorte de monument élevé à la puissance de la candeur":

"Nous n'étions pas trop tragiques pour la nature. Nous avons l'impression que la nature pouvait très bien supporter la présence de cette porte de flamme par laquelle le hussard avait

²⁵⁵ Giono, Mort d'un personnage, p. 176.

disparu. Non, ce mystère n'était pas une malédiction, il était une possibilité. Une sorte d'apanage de notre famille. J'ai appris cela très jeune. Par ma grand'mère."²⁵⁶

La quête tragique des Pardi semble alors tenir dans la recherche continuelle de l'amour de générosité qui, par essence, ne peut connaître de halte. Angelo III juge que Pauline "contenait, dans sa petite redingote noire, le monde de la passion."²⁵⁷ Pauline cherche constamment des "certitudes", mais elle n'en trouvera jamais. Dans la Postface à Angelo, Giono écrit que les "certitudes de la nature ne peuvent pas soulager le malheur."²⁵⁸ Dans Pour saluer Melville, il affirme que l'amour et l'amitié sont des sentiments sans mesure qui, au plus sombre de nos désordres, nous rendent le sentiment de notre grandeur.²⁵⁹ La grandeur tragique de Pauline consiste ainsi à aimer obstinément Angelo I malgré la mort, et à refuser toute consolation, à continuer à l'invoquer, à le rechercher en dépit de tout, et à lutter farouchement jusqu'à la fin: voilà la véritable "transfiguration de son mystère."

Mais le jeune Angelo, ainsi que son père, participent aussi à la tragédie du mythe orphique. Angelo II se dévoue aux aveugles et à sa mère, tragiquement, sans espoir, parce

²⁵⁶ Giono, "Notes et variantes" de Mort d'un personnage, p. 1284.

²⁵⁷ Giono, Mort d'un personnage, p. 203.

²⁵⁸ Giono, "Postface à Angelo", p. 1181.

²⁵⁹ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15.

qu'il aime les êtres "entreposés" dans l'existence par le destin, sans même qu'elle réponde à son amour. En assumant "la vie écrite", Angelo III portera "un peu plus loin [...] l'esprit des Pardi" et va gêner "comme gênera toujours la vraie grandeur. L'obscur."²⁶⁰ En faisant le récit de la fin de sa grand-mère, Angelo III écrit une sorte de "livre-refuge où le monde entier peut abriter son désespoir et son envie de persister malgré les dieux."²⁶¹

Le titre Mort d'un personnage marque la mort d'un "grand caractère", comme le dit Pierre Citron,²⁶² non sans consacrer la mort d'Angelo I, immanent à tout le récit. Les passions des jeunes filles qui environnent Pauline désignent la place qu'il a laissée vide et l'évoquent dans l'absence: "Certes, là où il était, il n'y avait rien. C'était toujours un manque, c'était toujours la place où il aurait dû être."²⁶³ L'absence d'Angelo I est liée non seulement à la passion tragique de Pauline, mais encore à la vocation artistique d'Angelo III. Sous le signe de l'amour, du mystère et de la mort,²⁶⁴ la quête orphique unit la recherche perpétuelle de l'amour à celle de l'art. La "fusion totale" qui s'établit entre Angelo III et Giono

²⁶⁰ Giono, Mort d'un personnage, p. 186.

²⁶¹ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15. Voir citation 123.

²⁶² P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1256.

²⁶³ Giono, Mort d'un personnage, p. 205. Voir citation 194.

²⁶⁴ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1244.

lui-même²⁶⁵ abolit la distinction entre art et amour. Comme l'amour d'Angelo et de Pauline tout au long du cycle, l'art est une quête orphique, telle que l'entend le jeune narrateur de Mort d'un personnage. Selon Todorov, l'art refuse l'idée de la stabilité d'une essence, et se définit par un renoncement au repos:

[L'art] est une remise en question permanente de sa propre définition, ou si l'on veut encore, l'art n'est rien d'autre qu'une quête désespérée de son essence.²⁶⁶

²⁶⁵ Ibid., p. 1251.

²⁶⁶ Tzvetan Todorov, Poétique de la prose, Paris: Seuil, 1971, p. 224.

Chapitre IV

"LE HUSSARD SUR LE TOIT": ANGELO ET LE MONSTRE

INTRODUCTION

En décidant de laisser de côté Angelo parce qu'il ne heurtait pas son héros "contre ce qu'il fallait," Giono s'est rendu compte qu'il cherchait "un bon marbre pour faire sonner [sa] pièce d'or."²⁶⁷ Le duel d'Angelo avec le baron Schwartz a été transformé en une grande joute avec un adversaire beaucoup plus "noir" et redoutable: le choléra. Le rapport entre Angelo et l'épidémie semble en effet être l'aspect le plus intéressant du roman, et Giono a même intitulé son manuscrit Hussard-Choléra.²⁶⁸

La technique narrative et les images ont sans doute été choisies en fonction de ce rapport. Dans Mort d'un personnage, le point de vue est tout à fait différent et le ton beaucoup plus intime, car il s'agit d'une quête ou plutôt d'une espèce de chasse orphique très éloignée du duel héroïque d'Angelo avec le choléra. Dans le Hussard, Giono semble avoir introduit le meilleur d' Angelo et de Mort d'un

²⁶⁷ Jean Giono, Oeuvres romanesques complètes, Tome IV: "Postface à Angelo," Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 1169.

²⁶⁸ Pierre Citron, "Notice générale" sur le Cycle du Hussard, p. 1331.

personnage: l'aventure mouvementée de l'un, la poésie de l'autre. L'action rapide et le ton sec du narrateur créent une tension propice au développement du thème, tandis que les images approfondissent une aventure qui pourrait rester à un niveau purement narratif. Intrigue et imaginaire s'accordent donc parfaitement pour donner au roman cette "densité supérieure",²⁶⁹ car l'aventure d'Angelo et la réflexion métaphysique sont tissées dans la même étoffe.

L'errance d'Angelo, à première vue sans forme précise, semble cependant fondée sur la structure du concerto, à savoir "[deux] mouvements rapides opposés à un adagio central."²⁷⁰ En effet, on remarque même une alternance assez rigoureuse entre les chapitres où Angelo soigne les malades, et ceux où ce n'est pas le cas: le rythme "musical" adopté révèle une sorte de dialectique entre Angelo et le choléra.

Quant à l'image centrale du choléra, sa richesse et sa polyvalence ont souvent été admirées, mais elle semble aussi organiser toutes les images en deux noeuds principaux: à la fois maladie et présence monstrueuse, le choléra se prête à une pathologie et à une tératologie. Maladie monstrueuse ou monstre malade: la vision est originale et fonde en partie la complexité de l'image.

²⁶⁹ A.J. Clayton, "Giono et l'attrance de l'abîme," Revue des Lettres Modernes 468-473 (1976), p. 58.

²⁷⁰ P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit, dans J. Giono, Oeuvres, Tome IV, p. 1331.

Le côté surnaturel du choléra est dévoilé progressivement au cours du roman selon un plan subtil et ingénieux. Placés stratégiquement au début du roman et à la fin, les médecins, sans participer directement à l'aventure d'Angelo, parlent du choléra et l'interprètent un peu à la manière dont procéderait un chœur grec. Les deux médecins du chapitre I discutent des causes, des symptômes et des remèdes que le vieux médecin réexamine et explique en détail. Mais puisque les trois médecins utilisent les mêmes images pour évoquer le côté symbolique de la maladie, on pourrait dire que leurs paroles offrent des points de repère pour la constitution d'une pathologie poétique du choléra.

Pour mieux apprécier le rapport entre Angelo et le choléra, il semble que deux lectures soient nécessaires: une lecture synchronique où l'on dégage le réseau imaginaire du texte, et une lecture diachronique où, en suivant le déroulement du récit, on en dégage la structure. Ainsi, relire et relire conjuguent deux activités nous permettant de comprendre ce qui unit action et image, le hussard et le choléra.

LECTURE SYNCHRONIQUE. ÉTUDE D'UNE MALADIE MONSTRUEUSE

Ce qui défie plus encore les structures de la raison, ce sont des correspondances qui ne sont relevées ni par Angelo ni par Giono narrateur, mais qui sont seulement là, et qui s'établissent sans cesse entre les réalités humaines et les réalités naturelles à propos des manifestations du

choléra.²⁷¹

Le choléra, l'adversaire indomptable et mystérieux d'Angelo, est bien une maladie "réelle," avec tous ses symptômes morbides, mais aussi un phénomène spirituel. Selon le vieux médecin, le choléra est moins une donnée de physiologie que de psychologie et de métaphysique. Au début du roman, le choléra semble un ennemi invisible attaquant cruellement ses victimes, mais de loin. Progressivement, son vrai principe se révèle: si ce mal est invisible et insaisissable, c'est qu'il existe à l'intérieur de chaque homme.

La puissance, le mystère, la violence de cette maladie évoquent incontestablement la figure d'un monstre, intérieur ou extérieur. Giono avait, au vrai, le désir de créer cette impression: "[Je] ne vois mon [deuxième] chapitre livre III qu'avec une monstrueuse description de l'été. Mais il faut qu'elle soit monstrueuse. [...] je vois ici une monstrueuse description de l'été. Très poétique."²⁷² Bien que l'intérêt de Giono pour le monstrueux se révèle partout dans son oeuvre (notamment dans Fragments d'un paradis), la lutte avec le monstre est cependant le thème principal du Hussard, comme il en est dans Moby Dick.

²⁷¹ P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit," p. 1366-67.

²⁷² Cité dans P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit," p. 1311.

Les trois attributs principaux d'un monstre semblent bien être: l'immensité ou l'omniprésence, l'anormalité, et l'agressivité. Un inventaire complet de tout ce qui se rattache à l'épidémie révèle en effet cette triple dimension du choléra.

Omniprésence

L'immensité du monstre-choléra se manifeste dans chaque partie de l'univers créé par le texte, dans le monde naturel, en son atmosphère, sa végétation, ses paysages, ses animaux, - et dans le monde humain, avec ses constructions, ses villes, sa société. L'ubiquité apocalyptique de l'épidémie crée un univers claustrophobique²⁷³ qui "écrase, de tous les côtés les chemins de fuite"²⁷⁴ mais qui sera pourtant traversé par un être libre et dispos.

: Atmosphère.

Les très nombreuses descriptions de l'atmosphère au premier chapitre engendrent par leur densité même cet étouffement que l'auteur veut nous faire ressentir. Très conscient de son art, il multiplie aussi les notations évoquant la totalité, disant par exemple que le ciel était "entièrement éclairé" de lumière grise ou que celle-ci venait de "tous

²⁷³ D. Escudié, "Le Hussard sur le toit. Carbonarisme et choléra," Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono 6 (1975), p. 47.

²⁷⁴ J. Giono, Le Hussard sur le toit, p. 258.

les côtés du ciel."²⁷⁵ Si vers le milieu du roman, la chaleur et la sécheresse se transforment en une pluie très dense et froide, l'essentiel reste inchangé, car les conditions atmosphériques n'ont fait que passer d'un extrême à l'autre. Au début, Angelo est étonné "de n'apercevoir d'autre vie que celle de la lumière," comme plus tard il sera si frappé par l'intensité de la pluie qu'il emploiera le mot déluge.²⁷⁶ La chaleur et la pluie révèlent toutes les deux une sorte de démesure caractéristique de cet univers, et qui n'est pas sans rapport avec la figure du monstre.

En effet, comme un monstre dévorant, les conditions atmosphériques menacent complètement le monde: "De grands pans de brume poussiéreuse recouvraient la montagne et bouchaient les lointains où s'enfonçait la route."²⁷⁷ L'auteur introduit plusieurs images pour renforcer l'impression d'un monde clos qui rétrécit peu à peu pour étouffer une victime, notant par exemple "un mur dans lequel on était tout de suite bâti à la chaux vive" et "une sorte de plafond plat à quatre ou cinq mètres du sol."²⁷⁸ Mais l'image dominante est celle d'une étoffe étouffante, lorsque sont évoqués "l'air usé dont la trame grossière tremblait," "des grands pans de craie," "la tapisserie usée de soleil

²⁷⁵ Ibid., pp. 239 et 244.

²⁷⁶ Ibid., pp. 242 et 609.

²⁷⁷ Ibid., p. 282.

²⁷⁸ Ibid., pp. 354 et 450.

dans la trame transparente," et "un air couleur de toile à sac."²⁷⁹ Dans son étude sur l'imaginaire, Gilbert Durand affirme que le liage dans les lacets, cordes et fils s'apparente au labyrinthe, lieu de danger et de mort.²⁸⁰ Les Parques ne fillent-elles pas le fil du Destin?

L'immensité oppressante de l'atmosphère, rendue concrète par ces images, crée donc une sorte de prison hermétique, un "globe de pendule" que l'auteur prend le soin de souligner: "[Angelo] n'avait jamais vu ce paysage cristallin, ce globe de pendule, cette fantasmagorie minéralogique [...] et d'ailleurs capable de [le] tuer."²⁸¹ De plus, le temps lui-même est dérangé comme une pendule qui se "renferme en forme d'espace clos."²⁸² Cette prison périlleuse est non seulement un "globe" mais aussi une "caverne" et un "gouffre". Au point d'entrer dans cet univers malsain, Angelo note que "dans le ciel de craie s'ouvrait une sorte de gouffre d'une phosphorescence inouïe d'où soufflait une haleine de four et de fièvre, visqueuse, dont on voyait trembler le gluant et le gras."²⁸³ Cette image du gouffre cristallin et gluant évoque à la fois la dureté métallique

²⁷⁹ Ibid., pp. 249 et 256.

²⁸⁰ Gilbert Durand, Structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris: Bordas, 1969, p. 116.

²⁸¹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 242.

²⁸² G. Turbet-Delof, "Gloses sur deux chapitres du Hussard," Amis de Jean Giono 6 (1975), p. 56.

²⁸³ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 241.

de la prison ou des dents, et la viscosité de la pourriture ou de l'estomac du monstre. Ce gouffre créé par le soleil s'apparente au "soleil dévorant et ténébreux," prototype des ogres du folklore européen.²⁸⁴ Ayant franchi le seuil et une fois entré dans ce gouffre, Angelo se trouve alors à l'intérieur du monstre et il n'en ressortira qu'au dernier chapitre.

: Paysage.

L'ubiquité du choléra se manifeste ainsi dans les conditions atmosphériques qui, comme les barrières et les lieux de quarantaine, deviendront autant de filets et de prisons mortels pour leurs victimes. Et si le ciel est atteint par le choléra, le reste de la nature le sera aussi. A cause de l'extrême sécheresse et de la chaleur, toute la végétation est en train de mourir: partout, il n'y a qu'herbe sèche, arbres sans feuilles, collines blanches. Peu à peu, Angelo découvre que ce ravage se répand sur une vaste échelle. L'étendue du mal fait qu'une végétation normale ne se retrouve qu'à des moments privilégiés de l'aventure d'Angelo: tout au début, avant qu'il ne soit entré dans la gueule du monstre, au campement de Giuseppe, îlot provisoirement préservé, au moment de la rencontre de Pauline, et tout à la fin quand le paysage a retrouvé sa santé. Partout ailleurs, Angelo et Pauline ne rencontrent

²⁸⁴ G. Durand, op. cit., p. 94.

qu'une "monotonie de grisaille et de désert."²⁸⁵

Ce paysage vaste, au lieu de susciter un sentiment de liberté et de vie, enferme Angelo comme dans un monde de la mort. Parce que le paysage est touché par le choléra, ce "vaste espace désert" devient un lieu clos, entouré d'une lourde atmosphère. L'immobilité, l'absence totale de mouvement, soulignée à maintes reprises, crée une ambiance statique et accablante, comme l'attestent ces phrases: "Les routes étaient désertes. Désertes aussi les routes de l'espoir."²⁸⁶ Angelo note qu'il "n'y avait de lointain nulle part" et que tout est fermé - presque jusqu'à la fin du roman où Angelo et Pauline voient à nouveau "la profondeur de lointaines vallées."²⁸⁷ La notion d'une grande étendue, pourtant fermée et opprimante, est évoquée par la même image que celle utilisée pour les conditions atmosphériques: celle d'un tissu enveloppant, lorsque sont évoqués "le flanc amer d'une montagne blême et sans forme, semblable à un gros sac," "une sapinière sordide, usée jusqu'à la corde"; et dans une semblable notation: "Les montagnes avaient disparu dans le soleil; à leur place étaient des flots de soie mauve étincelante [...]"²⁸⁸ Même lorsqu'ils se sont échappés des barrières, Angelo et Pauline sont emprisonnés par le

²⁸⁵ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 510.

²⁸⁶ Ibid., pp. 492 et 413.

²⁸⁷ Ibid., pp. 319 et 568.

²⁸⁸ Ibid., pp. 511 et 543.

paysage: "Des pentes désolées, sans regard ni voix, les entouraient de tous les côtés;" les "éboulis marneux [...] les enfermaient," et "ils purent apercevoir tout un entrelacs de ravins broussailleux, un enchevêtrement de pentes couvertes de bois rouillés," "un labyrinthe de ravins boisés."²⁸⁹

Une nouvelle image enrichit le thème de la captivité, tout en lui apportant une nouvelle dimension, celle de l'espace que l'on embrasse du regard: "Les collines s'arrondissaient en cirque. Sur leurs gradins, toute la population de la ville était rassemblée comme pour le spectacle d'un grand jeu."²⁹⁰ Les forêts sont "postées en amphithéâtres" et les hêtres sont doués d'une "architecture théâtrale."²⁹¹ Le cercle enveloppant et mortel est alors devenu un lieu de spectacle. Le vieux médecin du chapitre XIII relie cette image du paysage à celle de l'âme humaine quand il déclare: "Votre cholérique est prodigieusement intéressé. Son seul but désormais est d'en connaître plus. [...] Son sang se précipite sur les lieux du spectacle."²⁹² Ce lieu infecté mais spectaculaire est le corps même du malade qui ne peut plus détacher son regard de "l'autre côté des choses." Dans Le Grand Théâtre, le vieil oncle Eugène

²⁸⁹ Ibid., pp. 509, 512, et 513.

²⁹⁰ Ibid., p. 403.

²⁹¹ Ibid., pp. 474 et 580.

²⁹² Ibid., p. 619.

assiste également à la "grande représentation théâtrale" de sa mort imminente.²⁹³

: Animaux.

Le monstre-choléra, immense comme il l'est, a donc tout englouti, tout infesté; d'où cet univers à la fois vaste et clos. Présent dans le ciel et dans le paysage, le choléra se manifeste aussi chez les animaux. Dans tout le bestiaire du Hussard, il n'y a que deux animaux qui soient du "bon côté": les chevaux, et le chat qui suit Angelo sur les toits de Manosque. Tous les autres sont du "mauvais côté" car ils profitent de l'épidémie, en deviennent même complices. Ces animaux, surtout les oiseaux et les insectes, se trouvent en si grand nombre qu'ils jouent le même rôle que l'atmosphère et le paysage, celui de rétrécir l'univers et d'étouffer toute chose vivante: "les toits des maisons étaient couverts d'oiseaux. Il y avait même des troupes de corbeaux par terre, [...] une foule de petits oiseaux, [...] [un] nuage d'oiseaux."²⁹⁴ Même les mouches sont toujours "en nuages" ou en "épaisses colonnes."²⁹⁵

Par une extraordinaire convergence d'images, l'auteur nous fait sentir l'unité profonde de toutes les manifestations du choléra. Il compare les abeilles à une

²⁹³ Giono, Oeuvres romanesques complètes, Tome III: Le Grand Théâtre, Paris: Gallimard, 1974, p. 1073.

²⁹⁴ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 268.

²⁹⁵ Ibid., pp. 348 et 345.

"lourde draperie jaune" qui nous rappelle les "lourdes draperies de brumes."²⁹⁶ La connivence entre l'atmosphère, le paysage et les animaux est indiscutable comme on le voit lorsqu'Angelo voit un tourbillon de papillons émanant d'un tas de vêtements en un retour du motif de l'étoffe mortelle liée cette fois aux animaux. Le bourdonnement des insectes est rattaché à la chaleur qui bourdonne et à la poussière, tandis que le plumage "gris de poussière" se confond avec le gris des tuiles brûlées par le soleil.²⁹⁷ Angelo prend les papillons pour le tremblement de l'air du matin,²⁹⁸ car soleil, paysage et animaux travaillent de concert. Les corbeaux et les papillons sont même associés à un brasier, subtile allusion aux bûchers funèbres qui écoeurent tant Angelo. Enfin, l'auteur se sert du mot "monstrueux" pour parler des essaims de papillons, résumant ainsi l'impression qu'il voulait communiquer. Déjà apparaît sa façon de créer l'énorme réseau complexe du choléra où ciel, végétation, animaux, sont intimement liés à la maladie et à la mort, non seulement dans un rapport de cause à effet, mais surtout dans le même système imaginaire.

: Villes.

²⁹⁶ Ibid., pp. 244 et 286.

²⁹⁷ Ibid., pp. 349 et 345.

²⁹⁸ Ibid., p. 526.

L'omniprésence du monstre-choléra se retrouve assurément dans le monde humain, car presque toutes villes et tous hameaux sont ravagés. La technique simultanéiste du premier chapitre nous fait sentir que le même mal accable tous les coins de la région: Marseille, Avignon, Draguignan. Angelo découvrira que partout, à Sisteron, dans le Comtat, à Aix, dans les auberges, dans les faubourgs et les villages anonymes, règne la contagion. Mais avec une ironie mordante, l'auteur ne manque pas de souligner la responsabilité de certaines villes, Saint-Dizier étant par exemple "un tas d'immondices" en temps normal. Marseille, qui n'est "pas pour les enfants de chœur," n'a fait "que croître et embellir" avec le choléra.²⁹⁹ De nouveau, les seuls îlots sains dans cet enfer correspondent aux moments importants de l'aventure d'Angelo: maison de la paysanne au début du roman et château de Théus à la fin (pour l'entrée dans l'univers monstrueux, et la sortie de celui-ci), maison de Manosque où il rencontre Pauline, couvent où il travaille avec la nonne, maison abandonnée où les deux jeunes gens partagent vin et confidences, et maison du vieux médecin.

Même dans les simples constructions, on ressent la présence du choléra, car partout s'accumulent barrières, barricades, lieux de quarantaine, prisons, formant un véritable lacis qui rappelle l'atmosphère et le paysage étouffants. Le courage d'Angelo lui permet de franchir les

²⁹⁹ Ibid., pp. 569 et 570.

obstacles, mais partout, il pourrait dire: "Ici il y [a] de sérieuses barricades."³⁰⁰ Même lorsque lui et Pauline découvrent un village sain, ils ne s'y arrêtent pas parce que tout évoque clôture de ce que dénombre Angelo: "des balustrades, des génoises, des tuyautages de tuiles roses, des treilles, des remparts, des tourelles, des escaliers d'un blanc d'albâtre [...], une belle cage en fer forgé [...]"³⁰¹ Les lieux de quarantaine, parfois simples tentes, ressemblent à de "monstrueuses chenilles phosphorescentes," ce qui nous rappelle le "gouffre d'une phosphorescence inouïe" ainsi que les chenilles qui ont dépouillé les arbres de leurs feuilles.³⁰² Les places de quarantaine, les "attrape-nigauds", ou les "prisons", sont mortelles, comme le dit un homme: "Tout le monde meurt aux quarantaines. De tous ceux qui y sont allés, aucun n'est sorti."³⁰³

: Société.

Finalement, l'ubiquité du choléra apparaît chez les hommes eux-mêmes. S'ils ne sont pas tous malades, ils se définissent pourtant par rapport au choléra, se répartissant en une minorité qui échappe au choléra et en une majorité, du "mauvais côté", qui est faite des peureux, des profiteurs et des soldats. La présence des soldats devrait normalement

³⁰⁰ Ibid., p. 324.

³⁰¹ Ibid., p. 498.

³⁰² Ibid., pp. 425, 241, 251.

³⁰³ Ibid., pp. 477, 466, 430.

indiquer le fonctionnement de quelque administration, mais Pierre Citron a remarqué qu'il n'existe pas de véritable autorité dans ce roman: "Les gens prennent eux-mêmes l'autorité en main. [...] Le seul pouvoir qui reste est celui des militaires [...]"³⁰⁴ L'administration est en effet invisible et la société se meut presque dans le chaos. Cependant, au lieu d'améliorer les chances de survie, le seul "ordre" qui s'impose à toute la région lui inflige presque la mort: "dans tout ce pays les dragons de Valence font des patrouilles et arrêtent impitoyablement tous ceux qui ne sont pas domiciliés dans le département."³⁰⁵ Les soldats bloquent toutes les routes dans un mouvement d'enveloppement et Angelo prend les "taches rouges" (leurs uniformes) pour des oiseaux, associant ainsi soldats et choléra.

Tous ceux qui se soumettent à l'autorité douteuse des patrouilles sont condamnés à l'avance. La jeune préceptrice refuse de suivre Angelo parce qu'elle "avait une confiance inébranlable dans le nom de M. de Chambon. Elle était sûre d'avoir un cabriolet et surtout cette fameuse billette avec laquelle elle se voyait traversant le pays comme une flèche."³⁰⁶ Plus tard, Angelo rencontre des aristocrates qui

³⁰⁴ P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit, p. 1352.

³⁰⁵ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 477.

³⁰⁶ Ibid., p. 309.

"ne savaient plus que tenir leurs billets à la main."³⁰⁷ Mettant tout leur espoir dans ce faux passeport de sécurité, ils sont réduits à l'impuissance. L'auteur les compare non sans ironie au choléra lui-même lorsqu'il évoque "un petit caillot noir de charrettes, de voitures et de gens, [...] un groupe qui était caillé sur la route,"³⁰⁸ expressions qui rappellent le vomissement lui-même comparé au lait caillé. Giono suggère ainsi que la solidarité du groupe et l'acceptation de quelque autorité abstraite conduisent en ligne droite à la maladie. Angelo rencontre deux assemblées, l'une religieuse, l'autre politique, mais les organisations ne lui plaisent pas et ne protègent pas du tout contre la peste. C'est l'individu se fiant à ses seules forces qui sera sauvé.

Angelo n'a que du mépris pour les nombreux peureux qu'il rencontre. Il sait que les soldats aiment faire peur parce qu'ils ont peur eux-mêmes, les comparant à une pelote de rats, à des fourmis et à des insectes,³⁰⁹ images qui sont toutes reliées au choléra. L'ubiquité du choléra n'est possible que par la contagion et le vieux médecin explique en effet qu'il s'agit d'une épidémie de peur. Mais le pire est que la peur se transforme très souvent en violence, comme le voit Angelo quand il dit: "La peur est capable de

³⁰⁷ Ibid., p. 471.

³⁰⁸ Ibid., p. 471.

³⁰⁹ Ibid., pp. 356 et 362.

tout et elle tue sans pitié [...] " A Manosque, un homme lui dit: "Et si vous avez besoin d'assassins prenez toujours les froussards. Ils y vont de bon coeur parce que ça les calme. Pendant qu'ils tuent ils ne pensent pas à leur frousse."³¹⁰

Les profiteurs écoeurent Angelo même plus que l'épidémie elle-même, bien qu'il préfère souvent "ne s'occuper que de canaillerie à deux pieds."³¹¹ Il se fâche quand la veulerie des gens est par trop évidente, et il pense que les gens qui ne craignent pas les gendarmes sont encore pires que les peureux: "Ils vous couperaient la tête avec un cure-oreille, quitte à s'y reprendre cent fois."³¹²

Quant aux gens qui échappent au choléra, un inventaire de ce qu'ils ont en commun révèle leur indépendance, leur aptitude à reconnaître l'absurde au milieu du quotidien et surtout une certaine solidité physique ou morale.

: Immensité et emprisonnement.

Angelo étant donc entré dans ce pays infernal comme dans la gueule du monstre, il commence sa lutte avec son terrible adversaire. Le choléra a en effet une certaine parenté avec la baleine blanche de Melville, telle que la décrit Ishmaël. Il semble à ce dernier que Moby Dick "était non seulement présente partout à la fois mais encore que rien ne pouvait

³¹⁰ Ibid., pp. 301 et 330.

³¹¹ Ibid., p. 292.

³¹² Ibid., p. 565.

la faire mourir [...]"³¹³ L'ubiquité et les dimensions du monstre reviennent ainsi à la même chose: contenant énorme ou être omniprésent, le monstre est dévorant et néfaste. Or, Le Hussard, comme nous venons de le voir, est rempli d'images d'emprisonnement: trames, fils, prisons, labyrinthes, foules enveloppantes, barrières, patrouilles forment un même réseau qui sous-tend chaque secteur de l'univers naturel et humain. Nous sommes ainsi amenés à nous poser cette question: dans cet univers où il est presque impossible de vivre, comment peut-on aimer la vie malgré tout et même arriver à remplir ce pays funèbre de mouvement, de dynamisme, d'allégresse?

Anormalité

Comme la baleine de Melville, être "étrange et mystérieux" offrant quelque chose "d'incompréhensible et de monstrueux," et "créature anormale,"³¹⁴ le choléra lui aussi est un phénomène "extraordinaire," comme le foie dont parle le vieux médecin.³¹⁵

: Atmosphère.

³¹³ H. Melville, Moby Dick, traduction de Jean Giono, Lucien Jacques et Joan Smith, Paris: Gallimard, 1941, p. 89.

³¹⁴ Ibid., pp. 20, 22, 159.

³¹⁵ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 612.

L'anormalité du choléra se manifeste d'abord dans les conditions atmosphériques. La plupart des passages y faisant allusion se trouvent insérés dans le premier chapitre, car une fois que le caractère insolite du choléra a été établi, l'inhabituel devient la règle. Dans les chapitres suivants, l'auteur n'insère que de petites phrases ici et là, comme des refrains nous renvoyant à ce premier chapitre. Il note par exemple l'état du ciel qui ressemble à de la craie ou au contraire à de l'huile blanche bouillante.³¹⁶ L'intensité de la chaleur et de la lumière est déjà extraordinaire et il est "impossible de reconnaître quoi que ce soit d'habituel."³¹⁷ L'auteur souligne lui-même le caractère exceptionnel de ces conditions lorsqu'il dit: "Il n'y avait jamais eu un été semblable dans les collines."³¹⁸ Remarque semblable d'Angelo: "Cet air gras n'est pas naturel." Semblablement juge le curé de La Valette: "Ceci me paraît extraordinaire;" et l'aubergiste: "Il faut convenir qu'on est dans des temps curieux."³¹⁹

L'immobilité et le silence créent aussi une mise en scène propice au drame étonnant, "un silence si total que la présence des grands arbres muets devenait presque irréaliste." A maintes reprises, nous lisons que ce silence est "total"

³¹⁶ Ibid., pp. 345 et 436.

³¹⁷ Ibid., p. 249.

³¹⁸ Ibid., p. 250.

³¹⁹ Ibid., pp. 260, 261, 312.

ou extraordinaire.^{3 2 0} L'auteur souligne l'insolite de ce premier jour en répétant d'une façon insistante que le soir ne surviendra pas: "On ne pouvait pas imaginer qu'il y aurait un soir;" "[Angelo] se demandait pour la centième fois si le soir viendrait [...]" Le médecin juif et le médecin inspecteur attendent aussi avec inquiétude, comme Pauline qui est "fascinée par le coup qui avait aboli le temps [...]"^{3 2 1} Ces allusions à la suspension ou à la fin du temps révèlent la nature cosmique et exceptionnelle de l'épidémie. Giono n'avait-il pas prévu une "Description de l'été en anecdotes cosmiques"^{3 2 2} ? Même le mot "monstrueux" indique l'anormalité des conditions atmosphériques, quand est évoquée "la monstrueuse craie du soleil."^{3 2 3}

: Paysage.

Le choléra a donc bouleversé l'ordre normal des choses. Au début et à la fin du roman se reconnaît le monde ordinaire, mais dans tout le reste de l'oeuvre prévaut le monde extraordinaire du choléra. La végétation est complètement transformée, car comme le ciel, toutes les plantes ont blanchi. Même l'ombre éblouit et étouffe, et la poussière que soulèvent les pas du cheval ne retombe pas. L'auteur

^{3 2 0} Ibid., p. 241. Voir aussi pp. 250, 251, 269, 274, 280, 282, 314, 315, 318, 344, 451.

^{3 2 1} Ibid., pp. 255, 256, 258.

^{3 2 2} Cité dans P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit," p. 1311.

^{3 2 3} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 356.

souligne l'inouï de ces détails lorsqu'il dit: "Cette année il n'y avait pas eu d'hiver."^{3 2 4}

Le monde végétal annonce l'anormalité du monde humain, car les moissons n'ont pas été faites. Angelo prend note de ce phénomène au moins cinq fois et nous mesurons comme lui l'importance de cette activité primordiale et éternelle qui brusquement s'est arrêtée. Sans pain, symbole par excellence de la nourriture humaine, comment la vie serait-elle possible?

L'anormalité dans le monde naturel se manifeste également par la déformation des plantes et du paysage. Giono joue avec les arbres, montagnes, rochers, désormais incapables de conserver leur forme naturelle:

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 et que la chaleur recouvrait brusquement d'un lent remous de viscosités luisantes.^{3 2 5}

Dans d'autres passages extrêmement riches, l'auteur évoque non seulement la perte de la forme mais encore la métamorphose du solide en liquide, sirop, eau ou en gaz. Dans Fragments d'un paradis, le capitaine affirme que l'absence de forme est horriblement difficile à accepter. Dans Le Hussard sur le toit, on éprouve ce même vertige produit par le jeu diabolique de la lumière qui fait

^{3 2 4} Ibid., pp. 241, et 251 pour la citation.

^{3 2 5} Ibid., pp. 241-42.

"disparaître" les maisons. Tout se déforme "dans un air visqueux comme du sirop" et les gens souffrent d'une ivresse qui vient d'une "imprécision des formes."^{3 2 6}

Ces hallucinations sont d'autant plus inquiétantes qu'elles sont associées à la notation d'un signe infaillible de la présence du choléra. Le sirop, le gluant, la viscosité, l'eau lourde: véritable fête bachelardienne! Dans de nombreuses phrases se retrouve le sentiment de captivité, d'enveloppement, d'engloutissement. Si les objets semblent disparaître, c'est parce qu'ils ont été totalement absorbés. Il y a ici équivalence entre déformation et décomposition. Les objets devenus transparents ou ayant disparu affolent les humains, parce que c'est le néant lui-même qui bâille devant eux et qui menace de les anéantir aussi.

Il faut cependant reconnaître dans ce paysage exceptionnel une certaine beauté, ces "splendeurs barbares" qui fascinent malgré tout, comme la baleine "royale" et les léviathans s'attirent le "respect [et l'] émerveillement pour leurs masses majestueuses et leurs voies mystérieuses [...]"^{3 2 7} De même, les marins de Fragments d'un paradis sont hypnotisés par les animaux étranges qu'ils découvrent, et M. Larreguy affirme: "C'est enfantin de vous dire que ce que

^{3 2 6} Ibid., pp. 252-3.

^{3 2 7} Melville, Moby Dick, traduction citée, pp. 60 et 62.

je revois était beau [...] C'était inconnu [...]"³²⁸ Le lien profondément ambigu entre le monstre dévorant qui émerveille et un spectacle enchanteur s'éclaire peu à peu, s'il établit le rapport entre apocalypse et révélation.

: Animaux.

L'anormalité chez les animaux est également sensible. Comme dans les conditions atmosphériques et le paysage, il y a un renversement de l'ordre normal chez les animaux, car leurs habitudes se sont radicalement transformées. Même les poules et les rats sont devenus arrogants. Les oiseaux surtout sont presque humains et regardent Angelo avec "des mines étonnées."³²⁹ Ils entrent et sortent des maisons, comme s'ils en étaient les nouveaux propriétaires. Ils sont devenus sournois et attendent patiemment leurs victimes, suivant leur "nouvelle coutume." Dans un passage surréaliste, les corbeaux sont même des soldats de Napoléon.³³⁰ Le rapport entre les oiseaux, le choléra, les hommes et la guerre s'établit alors.

Giono a choisi les oiseaux, d'ordinaire associés à la liberté et à la joie, comme symboles des horreurs du choléra. Mais le vieux médecin parle des oiseaux intérieurs de la joie, qui s'en vont et qui font mourir le malade.

³²⁸ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 906.

³²⁹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 269.

³³⁰ Ibid., pp. 552 et 523.

Nous touchons ici à une profonde ambiguïté: les oiseaux ne sont pas seulement hypocrites et carnassiers, ils représentent encore apparemment la meilleure partie de l'homme. Comment élucider ce paradoxe? L'anormalité va de pair avec l'ambiguïté dans ce roman, et le rapport entre monstre et ange, paradis et enfer, poisson et oiseau n'est plus celui d'une simple opposition, mais fondé plutôt sur une dialectique subtile. Comme le dit le capitaine dans Fragments d'un paradis, "Ne croyez-vous pas, monsieur, qu'un ange puisse avoir la forme de ce poisson monstrueux qui a émergé l'autre jour devant nous?"³³¹

L'anormalité dans le monde naturel nous permet donc d'entrevoir son ambiguïté, c'est-à-dire de percevoir le monde dans toute sa complexité. Toute révélation comporte sans doute un élément de beauté et de risque.

: Constructions.

Comme la société dont les habitudes et les règles ont toutes été bouleversées, les constructions de l'homme ont également été transformées. Dans un paysage normalement accueillant, on a érigé toutes sortes de barricades et d'infirmeries. Le château de Vaumeilh marque bien l'impression créée par tous ces obstacles et prisons, car au lieu de protéger contre la mort, la forteresse se transforme en tombeau. L'ambiguïté du lieu clos est alors mise en évidence: château-fort ou

³³¹ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 908.

sarcophage? Si Angelo est perché sur les toits d'une manière fort anormale, c'est parce qu'il a instinctivement découvert qu'il ne faut pas s'enfermer dans des murs mortels. La sûreté vient de la force intérieure, et non pas d'une armure physique et extérieure.

: Société.

Le bouleversement de l'ordre social est partout visible. Si Angelo ne découvre pas un village ou une ville où les gens soient affolés, il ne trouve que des bourgs déserts. Le sens de ce phénomène est clair: puisque les villages pétillent normalement de vie, l'immobilité et le silence trahissent l'insolite de la situation et la présence de la mort. Angelo juge que "les maisons, dans l'ardent soleil [...] paraissaient très irréelles."^{3 3 2} Le campement des villageois aux alentours de Manosque compose aussi un tableau très bizarre, avec meubles et objets familiers placés comme à l'intérieur de quatre murs, spectacle si incongru qu'Angelo doit s'arrêter. Un de ces objets est le fameux pendule sous globe, symbole de ce nouvel ordre établi par le choléra.

Si Angelo découvre un village dévasté ou une maison atteinte, il remarque toujours le désordre de l'endroit, comme si quelque combat en avait été responsable. Le lien entre les notions de violence, de désordre et de choléra est

^{3 3 2} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 271.

sans cesse souligné. Et cette violence apparemment apocalyptique semble apporter la révélation d'une certaine vérité normalement plus discrète. Angelo s'initie aux "possibilités (peut-être horribles)"³³³ de l'homme, c'est-à-dire à la peur et à la violence déchaînées. Angelo finit par penser que "la lâcheté la plus ignoble" paraît naturelle.³³⁴ La nonne lui révèle aussi un secret, à savoir que personne n'aime vraiment. Il est même des gens qui se débarrassent de leurs "bien-aimés" en les jetant où il peuvent, comme les citoyens du Journal de l'année de la peste.³³⁵ La peur et la violence frisent souvent l'hystérie, et on redevient superstitieux. Les bals costumés qu'on donne un peu partout "avec rage", sont la réaction bizarre des humains devant l'extraordinaire: "On en est à la mascarade, au corso carnavalesque. [...] Nous sommes en plein moyen âge [...]"³³⁶ Le travesti ou le masque, loin de déguiser ou de dissimuler, est révélateur des plus profondes vérités, comme l'expliquera le vieux sage.

D'autres, cependant, refusent de faire face à l'extraordinaire et recourent à retraite:

³³³ Ibid., p. 510.

³³⁴ Ibid., p. 394.

³³⁵ Daniel Defoe, A Journal of the Plague Year. Entre autres éditions: London: Oxford University Press, 1969.

³³⁶ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 393, 353, 357, 543, 504.

On aimait avoir la preuve que le sort qu'on subissait était le sort commun (ce qui console) [...] on n'était pas dans l'exceptionnel. [...] le fait d'être enfermé dans cette vaste salle grondante de vent, de lumière et de peur au sommet de la tour de Vaumeilh était parfaitement exceptionnel.³³⁷

Angelo, conscient de l'inouï de tout ce qui se passe, affronte courageusement chaque obstacle, car il n'est à l'aise que dans de l'Arioste.³³⁸ Devant cet ordre anormal créé par le choléra, on révèle alors une lâcheté étonnante ou une violence latente, tandis qu'Angelo montre une générosité surhumaine. D'un côté ou de l'autre il y a une certaine démesure.

: Anormalité et démesure.

Le choléra, se répandant partout comme un immense monstre dévorant, perturbe la vie normale et la pousse vers le chaos. Ce cataclysme recèle toutefois une certaine ambiguïté puisque tout élément qui dépasse l'ordinaire tend à la fois au bien et au mal, à la laideur et à la beauté. Le désordre de la société et la lâcheté des gens sont tempérés par la générosité exceptionnelle d'Angelo, ainsi que par la beauté du texte lui-même. Giono écrit dans Noé que la démesure selon Sophocle "n'est que l'ensemble des mesures d'un système de référence différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures."³³⁹ Il

³³⁷ Ibid., p. 537-538.

³³⁸ Ibid., p. 601.

³³⁹ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 620.

explique qu'Antigone n'a pas les mêmes mesures que Créon, et il conclut que ses actions sont parfaitement naturelles pour elle: "C'est précisément là qu'est la tragédie."^{3 4 0}

Giono affirme que c'est à cause de cette "tragédie" qu'il s'est mis à écrire. Ecriture - tragédie - démesure: puissante équation! Elle résume en partie l'esthétique de Giono: le récit d'un événement apocalyptique, doublé par l'aventure d'un héros prestigieux, déborde l'ordinaire et révèle la condition tragique de l'homme. L'écriture elle-même, de par son pouvoir de révélation et sa beauté, est épiphanique: d'où la force des textes de Giono en dépit de l'horreur parfois de leur sujet. Le Moulin de Pologne, Un Roi sans divertissement, Fragments d'un paradis, Pour saluer Melville attestent chez Giono la présence d'un élément fantastique, c'est-à-dire anormal ou démesuré. Famille frappée par le destin, hêtre macabre, poissons monstrueux, ange de Melville, choléra: partout s'exprime le côté mystérieux de la vie, menacée précisément parce qu'elle est précieuse. Par le choléra, notamment, réalité dont l'immensité et l'anormalité se traduisent par un pouvoir mortel.

^{3 4 0} Ibid., p. 621.

Agressivité

Toute agression comportant le double aspect de l'acte agressif lui-même et de ses suites, cette section sera subdivisée en deux moments: l'un consacré à l'hostilité de chaque aspect de cet univers et l'autre à la maladie et à la mort qui s'ensuivent. Si dans ce roman, tout--du paysage au cholérique--manifeste une agressivité plus ou moins marquée, simultanément, en chaque phénomène menaçant prévalent la maladie et la mort. Car la violence et la maladie coexistent partout, comme si elles étaient synonymes et c'est la notion du monstre malade qui explique cette constante.

: Atmosphère.

L'agressivité du monstre-choléra est rendue sensible dans les conditions atmosphériques, surtout à l'aide de verbes évoquant l'action d'attaquer, par exemple "étouffer," "aveugler," et "éblouir" qui ponctuent le texte et se rattachent à l'image du four. Cette dernière évoque de nouveau un lieu clos, un "globe de pendule," mais se relie à l'image du bûcher: le four où est entré Angelo représente le monstre qui étouffe et brûle comme les bûchers. La vision des gens entrant "en plein soleil" évoque bien le rapport entre la chaleur intense et les bûchers funèbres, comme on le voit par cette image: "[Il] ne restait plus que l'étincellement des seaux d'eau à côté de petites

silhouettes calcinées."³⁴¹

La pesanteur de l'air contribue aussi à rétrécir l'univers et à écraser les victimes: "[La] lumière et la chaleur pesaient avec encore plus de poids." "[Un] poids très cruel sur la nuque" est senti plus loin, et ailleurs, "[le soleil] était blanc et lourd comme les jours passés."³⁴²

La violence de la lumière et de la chaleur est souvent comparée à celle des tempêtes: "La chaleur venait par averses terriblement lourdes, longues, étouffantes" ou encore: "Tout disparut dans cet orage éblouissant de blancheur." Inversement, la pluie est comparée à des blocs épais et lourds.³⁴³ Cette équivalence paradoxale entre la chaleur intense et la tempête suggère non seulement que les contraires se rapprochent dans la démesure, mais encore que l'extrême sécheresse du désert où tout meurt ressemble à cet autre désert, le désert maritime. Dans ce roman, la mer et la sécheresse partagent la violence et la mort.

Dans les scènes qui évoquent les conditions atmosphériques, les termes tirés du vocabulaire de l'agressivité abondent et on retrouve des expressions telles que "le soleil frappait" et "cette même chaleur noire

³⁴¹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 411.

³⁴² Ibid., pp. 243, 276-7, 286.

³⁴³ Ibid., pp. 321, 362-3, 451-2.

commença à déferler en vagues tout de suite très brutales [...]”³⁴⁴ Sont relevées "cette lumière d'une violence inouïe," "la pluie mortelle," la réverbération "mortelle," et "la lumière grise qui aplatissait les couleurs et les formes.”³⁴⁵ Ailleurs, la "lumière écrasée en fine poussière irritante frottait son papier de verre sur Angelo”³⁴⁶ [...]” Angelo pense avec inquiétude qu'une "toute petite folie de lumière peut vous tuer" et le narrateur ajoute: "Après les folies de chaleur rien ne pouvait le mettre plus à son aise.”³⁴⁷ Cette folie menaçante qui nous rappelle le désordre et l'anormal, évoque évidemment la guerre, et en effet, Angelo remarque lui-même: "Il y a des guerriers de l'Arioste dans le soleil.”³⁴⁸ Bien qu'il y ait ici une certaine ambiguïté, puisqu'Angelo va comparer cet ennemi à son auteur préféré, la présence d'une agressivité guerrière dans les conditions atmosphériques est toutefois sensible.

: Paysage.

Même si le paysage lui-même est "malade", il devient à son tour agressif, tout comme le cholérique qui peut attaquer ceux qui le soignent. Comme le soleil, le paysage étouffe et aveugle: "L'ombre de la forêt éblouissait et étouffait.”

³⁴⁴ Ibid., p. 250.

³⁴⁵ Ibid., pp. 256, 362, 264, 494-5.

³⁴⁶ Ibid., p. 249.

³⁴⁷ Ibid., pp. 242 et 246.

³⁴⁸ Ibid., p. 242.

La montagne "restait d'un gris uniforme presque aussi aveuglant que le gris du ciel [...]" Les branches écroulées de certains arbres et le foin calciné irritent les gorges et les narines et on a une "furieuse envie de se laver la bouche." Comme le four créé par l'intense chaleur, le paysage a "une haleine de feu", qui de nouveau rappelle le monstre ou le dragon.³⁴⁹

La violence latente du paysage se révèle d'abord subtilement, pour s'épanouir en images spécifiquement militaires. A la première page du roman, nous lisons que "les premiers rayons du soleil faisaient luire le bronze de hautes chênaies."³⁵⁰ Or, le bronze rappelle l'armure des anciens guerriers, et la feuille du chêne, cet arbre sacré, figure une récompense militaire chez les Romains, ainsi qu'une décoration sur les képis des généraux français. "La petite feuille dure des chênes réfléchissait [...] la chaleur et la lumière":³⁵¹ les feuilles métalliques ressemblent aux boucliers et leur dureté annonce les arbres cristallins dont le bruit évoque les armes qui s'entrechoquent.

Le curieux mélange du métal et du visqueux, de nouveau visible dans le paysage, rappelle les dents et le ventre du monstre, mais évoque aussi le double aspect de

³⁴⁹ Ibid., pp. 241, 259, 252.

³⁵⁰ Ibid., p. 239.

³⁵¹ Ibid., p. 241.

l'agressivité: la violence des armes (suggérée par le métallique) et la maladie (évoquée par la viscosité) ou la mort (traduite par la pourriture). Dans le merveilleux passage où Angelo franchit la frontière de ce pays infernal, l'auteur mêle "le gluant et le gras", le "lent remous de viscosités luisantes" et les "arbres violents et vifs aux troncs soutenus de piliers d'or, aux branches tordues par des tiges d'or crépitantes [...]"^{3 5 2} La lenteur évoque la maladie, tandis que la vivacité métallique suggère le combat.

Angelo ajoute qu'il "n'avait jamais vu ce paysage cristallin, ce globe de pendule, cette fantasmagorie minéralogique"^{3 5 3} et il pense alors à son état-major, car le paysage s'est transformé en un champ de bataille surréaliste. Angelo remarque les "os" des chardons blancs cliquetant sur cette "terre métallique" et faisant "un bruit de vertèbre". Il verra plus tard dans l'architecture des hêtres une "charpente blanche comme le ciel" avec "une lourde toison de feuillage roux, parfois sanglant."^{3 5 4} Le rapport entre le paysage cristallin du premier chapitre et les armes de la guerre se manifeste clairement vers la fin du roman:

^{3 5 2} Ibid., pp. 241 et 242.

^{3 5 3} Ibid., p. 242. Voir citation 281.

^{3 5 4} Ibid., p. 241 et 515.

Angelo remarqua que toutes ces forêts avaient des formes géométriques et ressemblaient à des bataillons de lignes, l'arme au pied, par rangs de quatre ou de seize, disposés en réserve sur un champ de bataille. Parfois, un sapin isolé, debout sur un tertre dans son lourd manteau de cavalerie, complétait l'illusion; ou le murmure d'une troupe qui a trop longtemps attendu les ordres, sortait d'un bosquet dont ils longeaient la lisière.^{3 5 5}

Comme l'auteur le dévoile peu à peu, l'agressivité du paysage n'est que le reflet d'une violence plus complexe et intérieure, celle de l'homme.

: Animaux.

Les animaux manifestent une agressivité encore plus inquiétante parce que sournoise et ambiguë, comme le révèle la curieuse constellation d'images associées aux bêtes menaçantes. Comme la chaleur intense, les animaux sont souvent comparés à un tissu étouffant lorsque sont évoquées par exemple les "épaisses torsades", la "lourde draperie jaune", et l'"épaisse étoffe noire qui se mit à voleter."^{3 5 6} Giono les rapproche également des éléments et ils se transforment en grêle, en torrents, en flaques, et en grosses gouttes noires.^{3 5 7} Comme l'agressivité est liée à la maladie, l'eau sombre est liée à l'eau tempétueuse. De plus, les animaux sont rapprochés de la chaleur, de la poussière et des bûchers funèbres lorsque l'auteur évoque

^{3 5 5} Ibid., p. 515.

^{3 5 6} Ibid., pp. 244 et 349.

^{3 5 7} Ibid., pp. 349, 272, 526.

"le plumage gris de poussière" qui se confond avec "le gris sombre des tuiles et même avec le rose de l'argile brûlée de soleil."³⁵⁸ Quand Angelo regarde les oiseaux, il pense à un énorme brasier, à la poussière de charbon et au "flamboiemment d'un étrange brasier."³⁵⁹ Les insectes et les oiseaux offrent une variante de l'étoffe mortelle à laquelle le narrateur a déjà comparé le choléra. Leur nombre est si impressionnant qu'ils forment des nuages.³⁶⁰

La série étoffe - nuages - eau - four est complétée par l'association contradictoire mais constante du flou et du métallique. Comme la chaleur nauséabonde, les papillons ressemblent pour une part à un "tremblement de l'air."³⁶¹ Angelo constate que ce mouvement instable donne une sorte de vertige et incite au sommeil, comme le chant séducteur des corbeaux. Mais les animaux font aussi un bruit métallique qui renvoie de nouveau aux armes guerrières. Des hirondelles et des mésanges-serruriers ont un chant qui fait penser à un grincement de fer.³⁶² Les animaux sont sans cesse comparés au flou et au cristallin comme le sont les conditions atmosphériques: avant de se diluer dans le tremblement de la chaleur blanche, la fumée "épanouissait

³⁵⁸ Ibid., p. 349. Voir citation 297.

³⁵⁹ Ibid., pp. 527, 345, 543.

³⁶⁰ Ibid., pp. 274, 268, 348, 289.

³⁶¹ Ibid., p. 526.

³⁶² Ibid., pp. 345 et 405.

toute une verroterie de miroirs."³⁶³ Les animaux, surtout les oiseaux et les insectes, s'insèrent donc dans le même réseau imaginaire de phénomènes maladifs qui menacent la vie.

Les animaux situés du "mauvais côté", poules, rats, cochons, chiens insectes et oiseaux, ne font pas que manger les cadavres: ils deviennent les complices du choléra. Marqués par la chaleur mortelle, ils ont toujours les yeux enflammés ou rouges, des "yeux de braise" ou des "yeux d'or" et même des yeux étranges, "à la fois tendres et hypocrites."³⁶⁴ Ces animaux aux yeux de dragons possèdent également des dents dévorantes, car Angelo a failli être mordu par deux bêtes qui se sont jetées contre ses bottes. Angelo veut tuer les cochons car "[ces] bêtes sont voraces et mangent les morts."³⁶⁵ Un chien qui lui saute au ventre l'aurait cruellement mordu s'il ne l'avait pas assommé. Plus tard, Angelo voit un autre chien à la "gueule souillée de lambeaux innommables."³⁶⁶

Aux dents des chiens correspond le bec des oiseaux, car ceux-ci mangent aussi les cadavres. Quand Angelo inspecte Omergues, il découvre dans les maisons que "[la] dent du chien et le bec des oiseaux les avaient troués de déchirures

³⁶³ Ibid., p. 410.

³⁶⁴ Ibid., pp. 273, 318, 321, 349, 270.

³⁶⁵ Ibid., p. 279.

³⁶⁶ Ibid., pp. 270-1.

franchement dentelées, comme mordues et becquetées dans un lard de quatre ans."³⁶⁷ Il trouve souvent des morts où "le chien et les oiseaux avaient fait beaucoup de dégâts."³⁶⁸ Angelo observe que les animaux ne craignent plus l'homme depuis "qu'ils en mangent tant qu'ils veulent." Il devra se défendre contre l'attaque "si naturellement cruelle des hirondelles" qui le becquettent.³⁶⁹ Se dressant avec violence, il constate que ces bêtes essayaient de le manger, exactement comme elles le feront pour Pauline. Celle-ci se défendra avec son revolver, et Angelo se débattrait violemment et en assommerait quelques-unes.

De l'agression des animaux à la suggestion de leur appartenance à une armée ennemie, il n'y a qu'un pas. Les animaux sont presque devenus humains, et dans certains cas, les hommes se transforment presque en animaux. Angelo observe quelquefois "une homme ou une femme changés en chien, en train de gémir, de tousser, d'aboyer [...]"³⁷⁰ Comme les vainqueurs d'une bataille, les animaux prennent possession des maisons, entrant et sortant librement par les portes et s'installant. Leurs cris sont comparés à une chamade, c'est-à-dire à un signal de capitulation. Les corbeaux et les rats sont en troupe et même en

³⁶⁷ Ibid., p. 272.

³⁶⁸ Ibid., p. 271.

³⁶⁹ Ibid., pp. 484 et 361.

³⁷⁰ Ibid., p. 387.

escadrille.³⁷¹ Même les abeilles du chapitre I sont qualifiées de "guerrières" dans une variante,³⁷² et rappellent les abeilles "impériales" du chapitre VI, celles dont parlent deux Manosquins au cours d'une conversation d'ordre politique. Cette image s'épanouit au Chapitre XI où les animaux sont évidemment complices du choléra et de la guerre, car les corbeaux sont "en formation contre la cavalerie", en train d'écouter une voix qui leur donne des ordres.³⁷³ Même Pauline fait allusion aux corbeaux "de Napoléon Ier."³⁷⁴

L'auteur rapproche aussi les balles de fusil qui bourdonnent près d'Angelo aux mouches sans cesse associées au choléra.³⁷⁵ Mais peut-être est-ce l'autre mouche, celle de la violence, qui en est une des sources. En parlant de l'eau "en colère", Bachelard n'a-t-il pas dit: "l'eau violente est bientôt l'eau qu'on violente. Un duel de méchanceté commence entre l'homme et les flots."³⁷⁶ Comment ne pas penser à Lautréamont et à Achab? Comme le suggère Bachelard, la violence dirigée contre l'homme reçoit comme réponse l'agression, et il devient de plus en plus douteux

³⁷¹ Ibid., pp. 268, 269, 410.

³⁷² Giono, Oeuvres, Tome IV: "Notes et variantes," p. 1389.

³⁷³ Ibid., p. 522.

³⁷⁴ Ibid., p. 523. Voir citation 330.

³⁷⁵ Ibid., pp. 289 et 522.

³⁷⁶ G. Bachelard, L'Eau et les rêves, Paris: José Corti, 1941, p. 21.

qu'elle soit réplique plutôt qu'instigatrice latente.

: Villes.

La violence de la nature est en effet doublée par la violence des hommes. D'abord, les nombreuses barricades ne bloquent pas seulement toutes les issues, elle permettent aussi une offensive militaire. Et comme le paysage et la chaleur, les constructions humaines tuent d'une façon subtile. Les murs étouffent et les réverbérations de la lumière donnent le vertige. L'ivresse des gens vient de "cette imprécision des formes qui déplaçait les portes, les fenêtres."³⁷⁷ Comme les animaux, certaines maisons regardent Angelo de leur "gros oeil rouge" et Angelo sent "la très désagréable proximité des maisons pleines de morts dans l'ombre."³⁷⁸ Même les paravents des campeurs portent des "guerriers empanachés" et des "seins jaillissants des cuirasses d'un chant de l'Arioste". Angelo compare le désordre qu'il trouve dans les maisons à un combat violent.³⁷⁹ Giono se sert de nombreux termes militaires pour décrire les villes, faisant allusion aux villages "dévastés" ou réduits à merci. Comme la guerre, le choléra a "éclaté" dans ce pays.³⁸⁰ Les lieux de quarantaine eux-mêmes ne sont pas seulement des prisons qui enferment, mais des agents

³⁷⁷ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 252-53.

³⁷⁸ Ibid., pp. 518 et 283.

³⁷⁹ Ibid., pp. 403, 337, 338.

³⁸⁰ Ibid., pp. 575, 535, 278.

actifs dans l'épidémie puisque "tout le monde meurt aux quarantaines."³⁸¹ Le château de Vaumeilh incarne cette image double de l'enclos censé protéger et de la forteresse meurtrière. Comme le paysage, le château, véritable labyrinthe, est désert et nu, et en désordre, rappelant les "combats" qu'Angelo avait vus dans les maisons.³⁸²

: Société.

L'agressivité, lisible dans la nature et les constructions humaines, culmine dans les actions des hommes eux-mêmes. En dehors des cholériques qui se débattent souvent frénétiquement, la violence se manifeste surtout en trois groupes de personnes, souvent inséparables: les peureux, les égoïstes et les soldats. "Nous avons une épidémie de peur," dit le vieux médecin, car un rapport étroit unit la peur, l'égoïsme, la violence et la maladie. Dès le début de son aventure, Angelo le remarque: "La peur est capable de tout et elle tue sans pitié, attention!"³⁸³ Il se rend compte sans tarder de l'importance de cette peur, meurtrière à la fois pour le peureux lui-même et pour autrui: "vous qui avez peur et vous méfiez de tout," dit Angelo, "vous mourrez."³⁸⁴

³⁸¹ Ibid., p. 430.

³⁸² Ibid., p.535.

³⁸³ Ibid., pp. 605 et 301.

³⁸⁴ Ibid., p.308.

Mais ce n'est qu'à Manosque qu'Angelo découvre la pleine atrocité de la peur. Dès son entrée dans la ville, on l'attaque brutalement. Au jugement d'Angelo, "ils, n'étaient pas bien terribles sauf qu'ils portaient les marques de la peur." Il l'échappe belle, mais son sauveteur lui confie: "Pendant qu'ils tuent, ils ne pensent pas à leur frousse."³⁸⁵ Plus tard, Angelo devient le témoin du sort qu'il a failli subir: "C'était un homme qu'on tuait en lui écrasant la tête à coups de talons." Angelo prend un amer plaisir à voir ces gens crever eux-mêmes, et il pense: "Les peureux sont les adversaires les plus terribles que je connaisse." L'agressivité de ces derniers évoque non sans ironie l'image des guerriers. Un groupe de femmes qui portent des seaux sont si serrées les unes contre les autres que "la ferblanterie faisait en marchant comme le froissement d'armure d'un chevalier." Angelo voit clairement que les rues de Manosque ne sont rien de moins qu'un "champ de bataille." Plus tard, il est lui-même poussé à la violence par la peur abjecte de Giuseppe.³⁸⁶

Le vieux médecin explique que "la peur donne des ailes et de l'esprit" et que le cholérique devient totalement égoïste. Selon lui encore, c'est l'égoïsme qui tue: "Donnez-moi," dit-il, "quelqu'un qui oublie son foie, sa rate et son gésier. Celui-là ne meurt pas. De choléra tout au

³⁸⁵ Ibid., pp. 326 et 330. Voir citation 310.

³⁸⁶ Ibid., pp. 346, 351, 356, 364, 456.

moins."³⁸⁷ Or, Angelo rencontre beaucoup d'égoïstes qui ne font pas que mourir, mais qui invoquent le prétexte du choléra pour tuer. Dès le début de son aventure, Angelo affronte un homme "laid comme un pou" qui le menace avec un fusil en lui demandant du "quibus". Fasciné, Angelo se réjouit de n'avoir à s'occuper que de "canaillerie à deux pieds." A Manosque, il découvre une famille terrée dans sa cuisine, des "égoïstes", selon Angelo. Avec la nonne, de nouveau il constate que la ville "se débattait dans le propre égoïsme de son agonie." Sur les collines de Manosque, Angelo contemple les familles "jalouses" qui "se serraient autour comme des chiens affamés. A peine si, aux voisins, aux passants, on faisait des demi-sourires qui montraient surtout les dents." Dans le hameau où Angelo et Pauline s'arrêtent, des gens sournois cherchent à les voler et même à les tuer, s'ils résistent. Plus tard, Angelo rencontre un Ecossais qui lui rappelle la nonne, car selon celui-ci, personne n'aime; par contre, comme le vieux médecin, il approuve l'amour de Pauline et d'Angelo: "Attention," dit-il, "la haine n'est pas le contraire de l'amour: c'est l'égoïsme qui s'oppose à l'amour, ou plus exactement, monsieur, un sentiment dont vous entendrez désormais beaucoup parler en bien et en mal: l'esprit de conservation."³⁸⁸

³⁸⁷ Ibid., pp. 617 et 606.

³⁸⁸ Ibid., pp. 293, 291, 292, 352, 397, 413, 505.

Si l'esprit de conservation de soi (ou l'égoïsme) mêlé à la peur, inspire l'agression, il n'est pas surprenant que les soldats, engagés à protéger les humains, soutiennent au contraire l'action néfaste du choléra. Ils sont sans cesse directement liés à l'épidémie, non seulement parce qu'ils enferment les gens dans les lieux de quarantaine, mais aussi parce qu'ils sont partout et qu'ils sont autant à craindre que la peste elle-même. Angelo lie les deux maux dans son esprit quand il dit: "Si nous rencontrons une ville, il y a neuf chances sur dix qu'elle soit pourrie et pleine de soldats." Le terme "dragons" pourrait bien être pris dans le sens de "monstre" car comme le monstre-choléra, ces dragons enveloppent leurs victimes et les empêchent de passer à travers leurs mailles. Comme les animaux situés du mauvais côté, ils sont arrogants et agressifs. Angelo apprend qu'ils représentent "une maladie plus terrible encore que la contagion", mais contre laquelle on peut toutefois se défendre, faisant ainsi allusion à la vraie nature du choléra.³⁸⁹

: Agressivité et guerre.

Deux problèmes se posent alors: quel est le lien entre le soldat et le choléra, et, Angelo n'est-il pas lui-même soldat? Il est incontestable que Giono a voulu établir une équivalence entre la guerre et le choléra. Dès le début du roman, le médecin inspecteur fait allusion à une "bombe", à

³⁸⁹ Ibid., pp. 520, 557, 477, 498, 504, 531, 520.

une "grenade sanguinolente" qui sera l'épidémie.³⁹⁰ Giono se sert d'un grand nombre de termes militaires, tels que "champ de bataille" pour décrire les rues de Manosque et "combats" pour évoquer les convulsions des malades.³⁹¹ Ces termes ne s'expliquent pas uniquement par le fait qu'Angelo est soldat. Peu avant de découvrir les premiers cadavres, Angelo se demande quelle figure il ferait à la guerre, car il n'a jamais eu l'occasion de se trouver sur un champ de bataille. Tout de suite après, Angelo voit les premiers morts, et a "honte comme de se pâmer sur un front de troupe."³⁹²

Il convient aussi de remarquer qu'Angelo est un "soldat de métier" très habile et qui prend beaucoup de plaisir à "faire jouer son sens militaire". Angelo adore l'escrime et se défend "voluptueusement". Entouré de dragons ennemis, il savoure le bruit du trot et les uniformes qui l'exaltent. Le "bonheur du soldat" qu'Angelo met "au-dessus de tout" s'explique non seulement par son goût de l'aventure et du danger, mais par sa générosité et surtout par sa quête personnelle d'un idéal héroïque.³⁹³

³⁹⁰ Ibid., p. 263.

³⁹¹ Ibid., pp. 364 et 338.

³⁹² Ibid., pp. 269 et 272.

³⁹³ Ibid., pp. 244, 478, 525, 510.

Il est vrai qu'un "parallélisme s'établit entre la révolution et le combat contre l'épidémie",³⁹⁴ mais moins sûr que le choléra soit une simple allégorie de la guerre de 39.³⁹⁵ Celle-ci est sûrement une source d'inspiration essentielle, comme pour La Peste de Camus, mais comme nous l'indique le réseau symbolique du Hussard, il est possible que Giono ait voulu remonter aux sources mêmes de ces phénomènes violents. En d'autres termes, la guerre et le choléra révèlent un côté métaphysique et mystérieux de l'homme, ce "goût universel des abîmes."³⁹⁶

Maladie

Le mal de la guerre est évidemment associé avec la maladie et la mort. Agressivité, immensité, anormalité: tous les éléments de la tératologie se retrouvent sous la rubrique commune de la maladie. Chaleur intense et lumière aveuglante attaquent et tuent, mais il semble qu'elles soient elles-mêmes "malades", comme l'écrit Pierre Citron: "n'a-t-on pas aussi l'impression que le ciel lui-même a le choléra, de même que la maladie semble avoir, en certains endroits, frappé les animaux et la végétation?"³⁹⁷ Le réseau

³⁹⁴ P. Van Grunderbeck, "Le Hussard sur le toit de Jean Giono - vision du monde et éthique," Lettres Romanes XXVIII 3 (août 1974), p. 258.

³⁹⁵ L. Devignes, "Lecture du Hussard sur le toit," Cahiers roumains d'études littéraires 4 (1977), p. 94.

³⁹⁶ A.J. Clayton, "Giono et l'attirance de l'abîme," Revue des Lettres Modernes 468-473 (1976), p. 92.

³⁹⁷ P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit," p.

imaginaire qui sous-tend le Hussard en donne d'amples preuves. Tous les éléments de cet univers sont solidaires, y compris l'homme, et l'étude de la "maladie" de la nature le rend encore plus sensible.

: Conditions atmosphériques.

Le choléra se manifeste dans les conditions atmosphériques par les deux éléments contradictoires déjà relevés: l'extrême sécheresse et la viscosité évoquées par des images telles que les "taches d'un blond graisseux" et les "grands pans de craie."³⁹⁸ Cette juxtaposition s'explique par le fait que la poussière produite par la sécheresse épaissit l'air et le rend comme pâteux. Par contre, les montagnes et les rochers deviennent presque transparents et perdent leur forme. Le double mouvement du solide vers l'immatériel et vice-versa, assez constant dans le Hussard, témoigne du bouleversement de l'ordre normal des choses, et nous prépare subtilement à un nouvel ordre, à cet "autre côté" de la réalité. Le choléra retourne l'homme comme un gant; ce qui était caché et immatériel est rendu désormais visible et concret.

La morbidité de l'air est surtout évoquée par les images de la viscosité. On trouve par exemple une lumière qui semble "beurrer la terre avec un air épais. L'air semble

1366.

³⁹⁸ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 249.

avoir une "haleine de four et de fièvre, visqueuse, dont on voyait trembler le gluant et le gras."³⁹⁹ La chaleur "huileuse" et "graisseuse" est sans cesse rattachée à la poussière et à la craie brûlante. De plus, toute substance gluante et blanche évoque les déjections du cholérique, ce fameux "riz au lait."

Comme l'air huileux, la poussière omniprésente est un symptôme de maladie. Dans cet univers malsain, la lumière est "écrasée en fine poussière" ou en "une poussière aveuglante." La poussière, signe de l'air malade, nous rappelle aussi notre mortalité, selon les célèbres paroles bibliques. La poussière s'insère naturellement dans le réseau dégagé jusqu'ici car elle ressemble à l'étoffe mortelle, à la fumée des bûchers, et aussi aux "nuages" d'insectes et d'oiseaux et surtout de mouches. Elle s'apparente aussi à la craie et au "plâtre" du ciel, éléments pâteux mais secs, blancs et lumineux. Le "ciel de craie" revient comme un leitmotiv dans le roman, ainsi que le "plâtre brûlant" de l'atmosphère.⁴⁰⁰ Déjà dans "Mort du blé" Giono avait relié le soleil, la craie, la poussière, la blancheur et la mort:

La terre est morte, le soleil est de plus en plus lourd; il pèse tant de tout son poids sur la terre que plus rien ne bouge, plus rien; il moud tant de craie, de poussière, d'air étouffant, que tout est blanc, que tout est à la mort.⁴⁰¹

³⁹⁹ Ibid., p. 241. Voir citation 283.

⁴⁰⁰ Ibid., pp. 241, 242, 243.

Dans le Hussard, Giono rapproche la craie du soleil et le riz de lait vomis par les cholériques, ainsi que la chaux vive qu'on emploie pour les enterrer. Il faut également souligner la blancheur du ciel et de ce riz au lait, car cette couleur devient l'emblème du choléra ou du mal. La seule exception se rencontre à la première page du roman, où le soleil est rouge. Mais comme l'explique D.H. Lawrence dans Apocalypse, le soleil rouge symbolise le côté destructeur des forces cosmiques: le soleil, qui pourrait donner la vie, devient le "dragon de la destruction" parce que l'homme n'a pas su s'ouvrir à la vie; le soleil devient donc comme de la toile de sac.^{4 0 2} Ne venons-nous pas de remarquer cette même image dans le Hussard? Quant à la blancheur, traditionnellement couleur de la pureté, comment est-elle devenue symbole du choléra?

Dans Moby Dick, Ishmaël parle du "lait caillé" de la baleine en colère ce qui rappelle de nouveau les vomissements des cholériques. Ishmaël consacre tout un chapitre à la blancheur de la baleine qui est pour lui son aspect le plus terrifiant: "Par-dessus tout, c'est la blancheur de la baleine qui m'épouvantait,"^{4 0 3} dit-il. Il admet que le blanc évoque la pureté, la beauté, la joie, la noblesse, l'innocence, la justice, l'honneur, l'idéal et le

^{4 0 1} Giono, Oeuvres, Tome III: Eau vive, p. 262.

^{4 0 2} D.H. Lawrence, Apocalypse, Cambridge, Cambridge University Press, 1980, pp. 77 et 78.

^{4 0 3} Melville, Moby Dick, traduction citée, pp. 89 et 91.

sacré, mais que toute cette accumulation de qualités "n'empêche pas une sorte de peur mystérieuse cachée dans l'idée qu'on se fait de cette couleur; quelque chose qui, bien plus que le rouge effrayant du sang, saisit l'âme d'une terreur panique."⁴⁰⁴ Ishmaël ajoute que "[l]'expérience commune et héréditaire de tous les hommes se porte garante du surnaturel qui s'attache à cette couleur" et que "[l]'homme a beau symboliser toute chose grande et gracieuse par la blancheur, il ne peut néanmoins nier que, dans sa signification la plus profonde, elle signale à l'âme quelque chose d'exceptionnel."⁴⁰⁵ Il note aussi que "l'évangéliste nous montre le roi de la fin du monde chevauchant un cheval blanc."⁴⁰⁶ L'allusion au cheval de l'Apocalypse indique qu'en effet, la blancheur du choléra est associée avec l'idée du fléau cosmique. Mais cette couleur, comme l'idée du cataclysme, est liée aux "démésures de néant" évoquées par le vieux médecin. Ishmaël parle du "mystère incantatoire" de la blancheur et s'interroge sur son pourquoi:

[La blancheur] est à la fois le symbole le plus significatif des choses spirituelles, le vrai voile [du] Dieu chrétien, et en même temps l'agent qui rend plus intense l'horreur des choses qui épouvantent l'homme.

Est-ce à cause de sa qualité indéfinissable qui fait sortir de l'ombre les immensités sans vie de l'univers et nous anéantit traîtreusement par la pensée de notre vanité quand nous regardons les

⁴⁰⁴ Ibid., p. 91.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 92.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 92.

blanches profondeurs de la Voie lactée? Est-ce parce que le blanc est moins une couleur qu'une absence de couleur en même temps qu'il est le profond mélange de toutes? Est-ce cela qui donne son sens au vide muet d'un vaste paysage de neige? cette chose sans couleur, ou colorée par l'absence de Dieu, qui nous fait reculer d'effroi [...] l'enduit mystérieux qui donne toutes ces couleurs, c'est le grand principe de la lumière, et il est à jamais blanc, sans couleur. Si la lumière frappait directement la matière des choses, elle donnerait sa blancheur vide à tout. [...] si [...] nous nous obstinons à regarder à l'oeil nu le gigantesque suaire blanc qui enveloppe toutes les choses, nous sommes immédiatement aveuglés. La Baleine Blanche était le symbole de tout cela.⁴⁰⁷

Il n'est pas surprenant que les marins dans Fragments d'un paradis ait trouvé une baleine blanche morte et que le capitaine soit étonné par sa couleur.

La critique a déjà remarqué dans l'oeuvre de Giono "la fascination, charme et maléfice de tout ce qui est blanc [...]"⁴⁰⁸ Cependant, Giono n'a pas simplement renversé la symbolique traditionnelle des couleurs. Selon Maurice Blanchot, "Melville, en parlant de la baleine blanche, parle d'un archange et explique longuement que la blancheur est le signe d'une présence mystique."⁴⁰⁹ Le nom d'Angelo évoque l'ange, celui qui devra combattre. L'héroïne qui préfigure Pauline est Adelina White. Il semble en effet que la blancheur soit liée non seulement à la mort mais aussi à un autre monde merveilleux, spirituel, dangereux, celui des

⁴⁰⁷ Ibid., p. 93.

⁴⁰⁸ N. Stéphane, "L'arche de Gionoé," Association des Amis de Jean Giono 7 (1976), p. 74.

⁴⁰⁹ M. Blanchot, Faux pas, Paris: Gallimard, 1943, p. 275.

"landes démesurées" dans lesquelles marchent Melville et Adelina.⁴¹⁰ Ces images à première vue disparates (blancheur, ange, mer, autre côté) convergent donc vers les thèmes développés par le vieux médecin, conduisant à une interrogation sur le destin de l'homme.

: Paysage et végétation.

L'isomorphisme de tous les secteurs de cet univers malade est remarquable. Le ciel, qui devrait être bleu, est blanc, au sens propre et figuré de couleur, d'absence ou d'infinité dans laquelle on risque de disparaître. Le blanc anormal du ciel est celui de l'extrême sécheresse et de la mort, de sorte qu'Angelo remarque souvent la présence de pierres dans ce paysage effeuillé rendu "cristallin". La végétation est si sèche qu'elle devient elle-même minérale. Angelo observe les "collines torrides où la chaleur se décomposait dans une buée d'herbe comme sur un biseau de verre." Le sous-bois est "râpeux et desséché", les arbres sont "pleins de prismes", les chênes et les herbes "craquent", le feuillage dur irrite le regard.⁴¹¹

Cette sécheresse extraordinaire qui dépouille les arbres est celle du choléra qui met à nu le squelette des hommes. L'auteur fait souvent allusion aux "squelettes de grands sapins morts" et à la terre "décharnée" qui "montrait

⁴¹⁰ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 69.

⁴¹¹ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 307, 242, 241.

l'os."⁴¹² Les "os" des arbres annoncent le squelette des morts, mais la dureté minérale est de nouveau juxtaposée au visqueux. A côté de la végétation dure et sèche, il y a les "plaques de hêtres roux", et des "grandes plaques de rouille."⁴¹³ La lumière semble noyer les collines dans un "sirop d'orgeat" et transformer les arbres en "des taches de graisse."⁴¹⁴ Les arbres dévorés des pieds à la tête, bourrés de sciure, rappellent le "riz au lait" dont les cholériques regorgent. La route n'est-elle pas bordée de "ces fleurs jaunes à parfum de miel qui font cailler le lait?"⁴¹⁵

L'eau, dont dépend toute végétation, est soit "malade", soit violente, ou totalement absente. Angelo remarque que le lit de la Durance "était entièrement rempli de galets blancs comme du sel. Il n'y avait pas d'eau." Le torrent semble même "montrer l'os". Quand il y a de l'eau, elle est violente, grondant et donnant des "coups de gueule". Mais la plupart du temps, elle est noire, lourde, épaisse et tout à fait malsaine. Les chevaux d'Angelo et de Pauline ne peuvent pas aller vite à cause d'un torrent "flasque et sale" qui ressemble à une "glaise sombre."⁴¹⁶ Cette eau noire et épaisse ne pourrait pas mieux évoquer la maladie.

⁴¹² Ibid., pp. 508 et 512.

⁴¹³ Ibid., pp. 512, 513, 413.

⁴¹⁴ Ibid. pp. 319 et 256.

⁴¹⁵ Ibid., pp. 250 et 526.

⁴¹⁶ Ibid., pp. 318, 451, 602, 509.

Gilbert Durand explique que ce noeud où convergent l'animal, la voracité, le vacarme des eaux et du tonnerre, l'aspect gluant et ténébreux de l'eau épaisse révèle la présence du dragon ou du monstre.⁴¹⁷

: Animaux.

La "maladie" du paysage, dont les deux principaux symptômes sont la pourriture et la sécheresse, reflète celle des cholériques, mais il est curieux de remarquer que les animaux eux aussi sont associés à l'eau. Ils vont "en torrents" et leurs vols sont toujours lourds et épais. Les mouches bourdonnent toujours près de l'eau malsaine et ne laissent pas perdre une goutte du "jus" infâme. Des "jus brunâtres" suintent des nids d'hirondelles, et les pigeons souillent les citernes. Les corbeaux sont souvent en "flaques" et de leurs nids suintent également de "grosses gouttes noires." Les oiseaux sont souvent comparés à de la suie, matière grasse et malsaine.⁴¹⁸ Mais l'indice le plus significatif de leur "maladie" est leur puanteur, car celle-ci les rapproche directement des cadavres. De plus, comme l'odeur est, en même temps que repoussante, attirante, ils peuvent faire une cour très ambiguë à leurs victimes. Par conséquent, les oiseaux ne sont pas seulement "malades" comme l'eau sombre, mais ils ont partie liée avec le choléra

⁴¹⁷ G. Durand, op. cit., p. 106.

⁴¹⁸ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 270, 388, 355, 364, 254, 255, 269, 4450, 244, 522, 543.

en incitant leurs victimes à désirer la mort, évoquant donc très bien cette pourriture intérieure dont parle Angelo.

: Villes.

Les habitations humaines sont elles aussi "malades": l'odeur infecte de "l'haleine" des villes en est le signe infaillible. Mais comme les arbres secs, les maisons craquent de sécheresse et font penser à des squelettes. Les remparts d'Avignon ressemblent à "un thorax de boeuf blanchi par les fourmis" et un village est "couleur d'os."⁴¹⁹ Le narrateur lie toutes les constructions humaines au réseau imaginaire du choléra, décrivant ainsi l'action des mouches dans une bergerie: "Elles fumaient de la grande porte et de deux gros oeils-de-boeuf comme des orbites et de la mâchoire d'un vieux crâne abandonné dans les bois."⁴²⁰ Parfois aussi, de "petites fermes blêmes, les yeux clos, le nez dans la poussière, bavant un peu de paille" imitent les cholériques qui dégorgent du riz au lait. Angelo, passant par Volx, entend comme une longue plainte sortant de la ville ainsi que d'un malade.⁴²¹ Enfin, le narrateur décrit ainsi

Manosque:

La ville ne remuait que comme un moribond. Elle se débattait dans le propre égoïsme de son agonie. Il y avait sous les murs des rumeurs sourdes comme de muscles qui se détendent, de poumons qui se vident, de ventres qui se débondent, de mâchoires

⁴¹⁹ Ibid. pp. 251 et 318.

⁴²⁰ Ibid., p. 244.

⁴²¹ Ibid., pp. 320 et 324.

qui claquent. On ne pouvait plus rien demander à ce corps social. Il mourait. Il avait assez à faire, assez à penser avec sa mort.^{4 2 2}

Ainsi, la ville imite-t-elle le cholérique dans son agonie.

D'autre part, la présence des bûchers et des tombereaux dans les villes est un signe tangible et oppressant de la maladie et de la mort. Sur les toits de Manosque, Angelo est obsédé par le tambour des tombereaux: "Il entendait les tombereaux rouler sur les pavés, s'arrêter, repartir, s'arrêter, repartir, tourner inlassablement dans les rues." Il sait ce qu'on fait des cadavres ramassés: "Il suffisait de remonter sur la hauteur des toits pour entendre le charroi des tombereaux qui ne cessait pas, des rumeurs étouffées pleines de gémissements et de bruit semblable à celui d'une pluie fine que faisait la fumée des bûchers en frottant les tuiles." Cette fumée est aussi épaisse que l'eau et l'air malsains, car elle est si lourde qu'elle "retombait sur le sol et roulait en blocs gras." Angelo est fasciné par le bûcher funèbre, "la lente cérémonie des flammes rouges et de la fumée grasse" qui remplissent sa bouche de "viscosités écoeurantes."^{4 2 3} L'odeur des bûchers est bien sûr celle des cadavres que l'on brûle, et cette fumée malsaine est pareille à l'air gras et à l'eau sombre.

: Maladie et odeur.

^{4 2 2} Ibid., p. 397.

^{4 2 3} Ibid., pp. 371-2, 371, 296, 296, 362.

C'est l'odeur qui unit tous les éléments de cet univers en un réseau imaginaire très riche. Il y a environ quarante-cinq allusions à cette mauvaise odeur, très nombreuses au début du roman, mais dispersées tout au long du récit. C'est d'abord l'odeur écoeurante des melons pourris et du fumier d'oiseau qui se répand partout dans cet univers malade. Epaisse et omniprésente, elle effraie même le cheval d'Angelo.^{4 2 4} Bachelard, en parlant des odeurs, a dit que le mot "miasme", (employé par le médecin inspecteur), est "une onomatopée muette du dégoût."^{4 2 5} Cependant, Angelo prend cette mauvaise odeur au moins deux fois pour celle des fleurs:

Il se demanda si l'odeur fade et légèrement sucrée qu'il respirait ici ne provenait pas de quelque plante qu'on cultivait dans ces parages.

Je dois également passer, se dit-il, à côté d'énormes treilles ou halliers de jasmins dont les fleurs ont été hachées par quelque orage et pourrissent.^{4 2 6}

Mais Angelo sent la violente odeur "des cadavres laissés à l'abandon."^{4 2 7} C'est l'aspect sucré de l'odeur qui le trompe et qui rend l'odeur à la fois appétissante et nauséabonde.

^{4 2 4} Voir par exemple les pages 249, 250, 252, 254, 260, 270, 273, 274, 289, 321, 325, 344, 346.

^{4 2 5} G. Bachelard, La terre et les rêveries de repos, Paris: José Corti, 1948, p. 68.

^{4 2 6} Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 269 et 294.

^{4 2 7} Ibid., p. 294.

Comme le dit le médecin inspecteur, c'est lorsque l'odeur a "dépassé la mesure" qu'il faut commencer à s'inquiéter. Il y a là un écho aux paroles du narrateur de Fragments d'un paradis qui affirme: "En réalité, et c'est à cela qu'on s'arrêta: c'était une odeur inquiétante."^{4 2 8} On trouve aussi dans Noé: "C'était évidemment, par surcroît, une mauvaise odeur, mais elle était plus inquiétante que dégoûtante."^{4 2 9} Le parfum sucré de l'odeur, qui pourrait être agréable, cesse de l'être aussitôt qu'il atteint ses limites extrêmes:

L'odeur, semblable à celle des jasmins écrasés, fit bientôt place à une odeur beaucoup plus forte, si épaisse que, sans la nuit, on l'aurait sans doute vue rouler comme de la fumée. Angelo dont le besoin de manger était loin d'avoir été apaisé par le morceau de saucisse et le quignon du forçat la trouva très appétissante quoique très répugnante. Il semblait qu'on faisait cuire sur la braise une énorme grive, une bécasse bien bleue; un faisan de vieux gourmand. [...] Toutefois, l'odeur, trop forte pour n'être pas vite désagréable, finit par l'écoeurer et il fut obligé de se pencher pour vomir un flot de salive extrêmement salée. [...] cette odeur [...] était maintenant franchement désagréable et même assez inquiétante. On y sentait mêlés des baumes résineux et le parfum particulier de la fumée de bois de hêtre, mais tout cela évoquait des choses démesurées et insolites. Malgré cette démesure qui dégoûtait, cela continuait à s'adresser d'une façon directe à l'envie de manger.^{4 3 0}

En effet, la démesure semble à l'origine de l'ambiguïté de l'odeur (cette odeur qui a "dépassé la mesure."^{4 3 1}) Dans

^{4 2 8} Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 886.

^{4 2 9} Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 734.

^{4 3 0} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 295.

^{4 3 1} Ibid., p. 257.

Noé, le narrateur se demande "jusqu'à quel point l'odeur si belle qu' [Angelo] sent dans son pavillon n'est pas fille de cette odeur infernale [...]"^{4 3 2} qu'il avait sentie dans la chambre d'une morte, tout comme les marins de l'Indien essaient de comprendre l'odeur "sucrée, fine au premier abord, mais qui devenait rapidement écoeurante."^{4 3 3} Comme le narrateur de Noé, on découvre que cette odeur est celle d'un sentiment indéfinissable: celui de la démesure. L'odeur sucrée se rattache ainsi directement aux paroles du vieux médecin sur les "démesures du néant" du cholérique.^{4 3 4}

L'odeur est comme à la clef de voûte du roman, dont elle réunit tous les éléments apparemment disparates en un énorme réseau symbolique, faisant du choléra un monstre--démesuré et mystérieux. Son immensité, son anormalité, son agressivité convergent vers la figure du monstre lui-même malade, à la fois menaçant à l'extérieur de l'homme, mais surtout le dévorant de l'intérieur.

^{4 3 2} Giono, Oeuvres, Tome III, Noé, p. 735.

^{4 3 3} Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 881.

^{4 3 4} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 607.

LECTURE SYNCHRONIQUE. ÉTUDE DU MONSTRE MALADE

Cette tératologie conduit ainsi naturellement à une pathologie du choléra, c'est-à-dire une étude des symptômes et des causes de la maladie.

Symptômes

Un inventaire de tous les symptômes éclaire le lien entre les paroles du vieux médecin et tout le reste du roman, ainsi que l'isomorphisme du réseau imaginaire.

Il faut d'abord noter que le malade est presque toujours trouvé au milieu d'un grand désordre: "Ils étaient aplatis par terre au milieu d'un grand désordre de casseroles tombées de la batterie de cuisine, de chaises renversées, et de cendres éparpillées."⁴³⁵ Ce décor de désordre habituel pour le choléra, met en évidence la perturbation de l'ordre normal des choses, remplacé par "un nouvel ordre (qui pour l'instant s'appelait désordre)" qui organise brusquement la vie "dans de nouveaux horizons." De plus, ce désordre extérieur de la maison ou des vêtements mâchés ou des membres désarticulés ne fait que refléter le désordre intérieur du cholérique; le "grouillement désordonné des muscles," le "tumulte des muscles et des os qui semblaient en révolte." Cependant, ce désordre physique intérieur est provoqué par un dérèglement imperceptible dans l'âme du malade, une grande "vague solitaire" qui parcourt l'océan

⁴³⁵ Ibid., p. 271.

intérieur, comme l'explique le vieux médecin. C'est précisément à ce moment que "tout est commencé" même si rien n'est changé. Le médecin se demande ce qui s'est passé au début, mais "Personne ne peut nous le dire."⁴³⁶ Mais il nous fera voir que le désordre du choléra n'est pas loin de la démesure.

Le premier symptôme visible est une "stupeur dite caractéristique" selon le vieux médecin, ce qui confirme les observations d'Angelo:

[Angelo] avait aussi pris l'habitude d'observer les gens qui portaient brusquement la main à leurs yeux car l'attaque débutait souvent par un éblouissement; ou ceux qui bronchaient en marchant car, parfois, c'était un vertige, une sorte d'enivrement qui annonçait la mort.⁴³⁷

Les cholériques ont habituellement "les yeux grands ouverts dans un terrible étonnement", "ce regard étonné qu'Angelo connaissait bien." Cette stupeur, explique le vieux médecin, est le signe que "la conscience humaine se sentait alors dépouillée de toutes ses joies." Le malade est alors étonné de son vide intérieur, et il est accablé sous le "coup d'une telle surprise, en face d'une évidente démonstration de notre nullité." Ainsi, malade, est-on "aux aguets de choses qui [sont] en train de se déclencher en soi-même."⁴³⁸

⁴³⁶ Ibid., pp. 385, 322, 616.

⁴³⁷ Ibid., pp. 616 et 456.

⁴³⁸ Ibid., pp. 315, 524, 616, 621, 537.

Le regard retourné vers lui-même, le malade, étonné, est alors entièrement préoccupé par ces événements spirituels, et c'est pourquoi il a le vertige et tombe: "La stupeur ne suffit plus; il faut chanceler, s'abattre où qu'on soit: à table, dans la rue, dans l'amour, dans la haine et s'occuper de choses beaucoup plus intimes, personnelles et passionnantes."⁴³⁹ Comme l'oncle Eugène devenu aveugle, le cholérique est obligé de voir "un au-delà des choses tout à fait personnel."⁴⁴⁰ Tous les cholériques tombent brusquement à terre: c'est le "collapsus" dont parle le médecin inspecteur de la marine.⁴⁴¹ Ces "choses plus intimes" ramènent le lieutenant "aux aguets de choses qui se passaient en lui-même."⁴⁴²

Le vieux médecin explique que cette "indifférence" du cholérique pour son entourage provient de son impatience: "Il vient de comprendre trop de choses essentielles. Il a hâte d'en connaître plus. Cela seul l'intéresse [...]" Après la chute, cette brusque indifférence pour le monde, le malade tourne toute son attention vers ce qui se déclenche en lui, c'est-à-dire vers "une nouvelle passion, et que vous savez être définitive."⁴⁴³

⁴³⁹ Ibid., p. 617.

⁴⁴⁰ Giono, Oeuvres, Tome III: Le Grand Théâtre, p. 1076.

⁴⁴¹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 257.

⁴⁴² Ibid., p. 524.

⁴⁴³ Ibid., pp. 618-619.

Un autre symptôme caractéristique de la maladie est le froid ressenti. Le vieux médecin explique que le malade a froid parce que "[son] sang se précipite sur les lieux du spectacle. Il ne veut pas en perdre une bouchée." Dans tous les cas observés par Angelo, le cholérique grelotte malgré la chaleur épouvantable: il tremble, frissonne, claque des dents. Le froid et le bleu sont sans cesse associés à la maladie, car le bleu, comme l'explique le clarinettiste de Marseille, est "rudement beau" mais "[un] visage bleu fait un drôle d'effet, je vous le garantis. C'est pourtant le même bleu, à peu de chose près. En tous cas, semblable en tous points à celui qui dort sur les profondeurs de la mer."⁴⁴⁴ Cette couleur rattache la maladie extérieure ou physique aux événements intérieurs et spirituels: "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."⁴⁴⁵ Le bleu se relie à toutes les images marines dans le texte. Comme le dit H. Godard, "cette imagination de la mer répond en lui à un sentiment fondamental. [...] Giono a trouvé dans la mer un des lieux qui correspondent le mieux à sa vision."⁴⁴⁶ Dans Moby Dick

⁴⁴⁴ Ibid., pp. 619 et 576.

⁴⁴⁵ Ibid., p. 612.

⁴⁴⁶ H. Godard, "Notice" sur Fragments d'un paradis," dans J. Giono, Oeuvres, Tome III, p. 1548.

(traduit par Giono), l'océan est pour Achab "l'image bleue de l'âme profonde de l'univers, humanité et nature mêlées." Ishmaël déclare: "Ce libre reflet de nous-mêmes, nous le voyons dans toutes les rivières et tous les océans. C'est le fantôme volant de la vie. Voilà la clef de tout!"⁴⁴⁷

Le choléra a en effet ses origines dans la mer lointaine, selon le médecin inspecteur. Or, Ishmaël explique que la mort n'est qu'un "saut dans la région de l'étrange inconnu", ce qui rappelle les paroles du vieux médecin: "le choléra n'est pas une maladie [...] c'est un sursaut d'orgueil à la mesure des grands fonds."⁴⁴⁸ La mer est alors un espace intérieur et mystérieux, dont le bleu, comme on peut le déduire aussi du roman Jean le bleu, est avant tout la couleur de la spiritualité.

Pourtant, le froid qui bleuit et qui fait trembler le malade n'est pas très loin de la chaleur dont il se plaint souvent et qui le secoue également: "Le malade est dans une agitation extrême. Il cherche à se débarrasser de tout ce qui le couvre, se plaint d'une chaleur insupportable, a soif [...]"⁴⁴⁹

⁴⁴⁷ Melville, Moby Dick, traduction citée, pp. 80 et 19.

⁴⁴⁸ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 614.

⁴⁴⁹ Ibid., p. 623.

Après la chute initiale, les malades ont souvent des convulsions violentes, sautant hors du lit comme des ressorts, secoués de soubresauts et de spasmes. Ils se tordent, semblent atteints de la rage ou sont brûlés de fièvre, leurs nerfs se débandent même après la mort. Cette agitation extrême nous rappelle tous les actes de violence dont nous avons parlé plus haut. Cependant, cette lutte provient-elle de l'agressivité liée à la maladie ou de l'agonie? Le vieux médecin se demande même: "quelle preuve avons-nous de cette souffrance? Les spasmes? Les convulsions? Les hoquets? Les cris? Les grincements de dents? Sommes-nous tellement assurés de connaître les vraies manifestations extérieures de la joie?"⁴⁵⁰ Cette idée se rattache à celle d'une "nouvelle passion" qui rend le cholérique indifférent à toute autre chose. Même un grand amour comme celui d'Angelo et de Pauline serait menacé, car ils auraient "trouvé mieux."⁴⁵¹ La froideur extérieure est donc doublée d'une chaleur intérieure excessive, celle de la passion. La chaleur oppressante de l'été n'est que le reflet de cette fournaise intérieure décrite par le médecin.

Tout au cours du roman, la rapidité extraordinaire de la maladie est constamment soulignée. On se souille brusquement, on tombe subitement, et on pourrit avec une extraordinaire rapidité. La nonne avec qui Angelo a

⁴⁵⁰ Ibid., p. 623.

⁴⁵¹ Ibid., p. 619.

travaillé dit à un malade: "Tu es pressé, tu es pressé [...] Voyez-vous s'il est pressé!"^{4 5 2} La rapidité de la maladie correspond ainsi à l'impatience du cholérique. Le vieux médecin dit que "tout ceci demandait plus de temps à dire qu'à s'accomplir. Cela se voit en un éclair en même temps qu'on crie, qu'on se précipite, qu'on prend Jacques, Pierre ou Paul dans ses bras et qu'on demande: 'Qu'est-ce qu'il faut faire? Il est perdu!'" Car, dit le médecin, "Ceci se passe évidemment, comme vous le comprenez dans un état sans dimension ni durée [...]"^{4 5 3} tout comme l'oncle Eugène flottant dans les abîmes ne "peut plus voir le présent."^{4 5 4}

En insistant sur cette rapidité, Giono rend d'autant plus dramatique cette prise de conscience du malade. Car tout le monde va mourir, mais seule une mort apocalyptique est capable de nous révéler les "choses essentielles."^{4 5 5} Comme le dit Ishmaël:

Tous les hommes vivent entourés de lignes à baleine. Tous naissent avec des cordes autour du cou; ce n'est que lorsqu'ils sont devant une mort subite et rapide que les mortels aperçoivent les périls silencieux, subtils et toujours présents de la vie.^{4 5 6}

^{4 5 2} Ibid., p. 383-84.

^{4 5 3} Ibid., pp. 621 et 622.

^{4 5 4} Giono, Oeuvres, Tome III: Le Grand Théâtre, p. 1078.

^{4 5 5} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 618. Voir citation 443.

^{4 5 6} Melville, Moby Dick, traduction citée, p. 130.

Comme l'oncle Eugène qui découvre en lui "de nouveaux espaces",⁴⁵⁷ le cholérique découvre beaucoup de choses dans ces "étendues" et abîmes.⁴⁵⁸ C'est ce spectacle intérieur qui pique la curiosité et l'orgueil du malade. Selon le narrateur du Grand Théâtre, "les hommes ne laisseront jamais un spectacle sans spectateur, et, si le spectacle est terrifiant, ils s'approcheront le plus possible, car la terreur les pousse toujours jusque dans la gueule du loup."⁴⁵⁹

Ensuite, la respiration devient difficile: "La respiration passant à travers les arcades dentaires rapprochées devient sonore. C'est un enfant qui imite une monstrueuse bouilloire. [...] Sa voix est éraillée [...]" Et encore: "La voix est éteinte. Le malade ne parle plus que par soupirs." Tous se mettent à "chercher l'air" et expriment par "une pantomime aussi douloureuse qu'expressive un sentiment atroce de strangulation." Le vieux médecin parle du "râle très râpeux" décrit par Angelo et de la "voix éteinte" du malade.⁴⁶⁰ Le médecin inspecteur au premier chapitre avait réprimé une "sorte d'envie irrépressible de parler," anticipant ainsi l'image de Cassandre évoquée par le vieux médecin. La parole, liée à la respiration, est

⁴⁵⁷ Giono, Oeuvres, Tome III: Le Grand Théâtre, p. 1072.

⁴⁵⁸ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 614.

⁴⁵⁹ Giono, Oeuvres, Tome III: Le Grand Théâtre, p. 1074.

⁴⁶⁰ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 621, 623, 623, 282, 623.

impossible, et le malade tombe dans un état plus primitif et chaotique où il n'est capable que de gémissements, de cris, d'aboiements: "Ils virent donc venir la nuit et ils se mirent à crier."⁴⁶¹ Les gens affolés se mettent à gémir, à tousser, et à aboyer. Ces cris font donc partie d'un instinct primitif qui frise la folie et inspire des danses dionysiennes qui font penser à Artaud: "On se masque, on se met un faux nez de carton, de fausses moustaches, des fausses barbes [...]"⁴⁶²

Le désir de se cacher, noté à plusieurs reprises dans le texte, tient en partie à ce délire, en partie au besoin de protection maternelle. Angelo pense souvent au capitaine arrogant atteint de choléra et "recroquevillé comme un enfant dans le sein de sa mère [...]"⁴⁶³ D'autre part, le malade semble vouloir fuir quelque chose de terrible.

L'auteur souligne à maintes reprises la maigreur excessive et soudaine du cholérique. Le vieux médecin constate que "[l]'amaigrissement que nous avons constaté pour la face s'est étendu partout." En même temps, la peau devient très sèche, même si elle vient d'être "inondée d'une sueur glacée", car elle est maintenant "dépourvue d'élasticité" et "garde l'empreinte qu'on lui donne."⁴⁶⁴ Le

⁴⁶¹ Ibid., pp. 254 et 454.

⁴⁶² Ibid., p. 504.

⁴⁶³ Ibid. p. 559.

⁴⁶⁴ Ibid., p. 623.

cholérique n'est plus maintenant qu'un objet maniable comme de l'argile, ayant perdu toute possibilité de réagir, et il est désormais impossible de le "retenir" de notre côté.

Comme les arbres et la végétation, le cholérique est tout desséché: "Ils n'étaient cependant pas pourris, mais secs comme des momies."⁴⁶⁵ Mais comme d'habitude, la sécheresse est constamment juxtaposée à la viscosité (dysenterie et vomissements): "L'enfant se mit à vomir et à faire une dysenterie écumeuse qui giclait sous lui comme si Angelo pressait sur une outre." Quant au jeune médecin, Angelo "le dépouilla de sa culotte. Il vit qu'elle était raidie de diarrhée déjà ancienne et sèche."⁴⁶⁶ La perte des liquides vitaux ne laisse alors que la charpente morte du corps. Les déjections et les vomissements sont les signes tangibles de la pourriture intérieure, comme Angelo le note si bien: "Je crois qu'il y a un endroit du ventre où des boyaux qui se met brusquement à pourrir."⁴⁶⁷

Les vomissements semblables au riz au lait, invention de Giono, évoquent la blancheur du ciel et de la végétation, ainsi que la viscosité malsaine de tout ce qui se rattache au choléra. Le riz au lait s'associe à l'odeur sucrée mentionnée, à la fois appétissante et écoeurante. Bien que le vieux médecin ne parle pas du riz au lait, il parle du

⁴⁶⁵ Ibid., p. 272.

⁴⁶⁶ Ibid., pp. 284 et 286.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 550.

sel et du sucre du corps, et des "poules de lave", des "énormes globes de feu", de toute cette "fête de feu" sortant donc des "entrailles de la terre."⁴⁶⁸ Le riz au lait se rattache donc à ces dégorgements intérieurs de la planète, reliant de nouveau microcosme et macrocosme.

Un dernier symptôme est l'horrible grimace des cholériques, aux lèvres retroussées sur les dents, qui rappelle celles des animaux dévorants. Angelo observe un malade aux "lèvres retroussées" qui "découvraient des mâchoires aux dents de chien, prêtes à mordre"; et d'autres qui "avaient tous ces babines de chiens enragés."⁴⁶⁹ Le malade ressemble à un chien ou à un monstre aux crocs menaçants qui rit cruellement. A plusieurs reprises, Angelo pense que quelqu'un doit bien rire quelque part.⁴⁷⁰ Ce rire des cholériques suggère de nouveau le monstre, mais aussi l'ambiguïté de la maladie, un spectacle à la fois cocasse et apocalyptique. En parlant des "grincements de dents", le vieux médecin se demande si c'est une manifestation de la souffrance ou de la joie.⁴⁷¹ Mais c'est justement en cette ambiguïté que réside la principale difficulté--et l'originalité du cas du cholérique. Rappelons les paroles d'Ishmaël:

⁴⁶⁸ Ibid., p. 622, 619, 621.

⁴⁶⁹ Ibid., p. 288 et 289.

⁴⁷⁰ Ibid. p. 335.

⁴⁷¹ Ibid., p. 623.

Quand l'homme prend l'univers entier comme une vaste blague [...] il se doute qu'elle se fait à ses propres dépens [...] [Il reçoit] des bourrades dans les côtes qui lui sont données par l'inexplicable et invisible vieux farceur... La sorte d'humeur fantasque dont je parle s'empare d'un homme seulement aux moments extrêmes de la tribulation^{4 7 2} [...]

Cette maladie complexe offre ainsi les symptômes suivants: désordre, yeux fixes, chute, convulsions, bleu de la peau, froid, maigreur, rapidité d'évolution, odeur nauséabonde, voix rauque, dysenterie, riz au lait, rire grimaçant. Presque tous sont repris par le vieux médecin et expliqués par lui; ils reflètent la condition spirituelle de l'homme et révèlent ainsi la vraie source du choléra: placée dans l'âme complexe de l'homme. Le choléra est de prime abord une maladie attaquant l'homme comme le ferait un monstre dévorant, mais ce monstre est en réalité dans le coeur humain. Les symptômes caractéristiques du malade se relient à la monstruosité du choléra en formant tout un réseau symbolique, blancheur, feu, gouffre, mer représentant les images dominantes qui relient tératologie et pathologie.

Causes

C'est en effet dans le coeur humain qu'il faut trouver la vraie source du choléra. Toutes les causes plausibles, comme les melons et l'absinthe, ou même erronées, convergent vers une source principale à plusieurs facettes.

^{4 7 2} Melville, Moby Dick, traduction citée, p. 108.

Les causes supposées de la maladie, selon divers personnages, sont: l'apoplexie, les melons et les tomates, l'eau, les mouches, la chaleur, l'absinthe, l'excès, le poison, la violence, la poussière, la peur, la persuasion, le désir, l'égoïsme, la démesure, le néant. Cette liste, déroulée dans l'ordre à peu près chronologique de leur évocation, révèle clairement un passage du physique et du biologique à la psychologie et même à la philosophie.

Au début de l'épidémie, on s'inquiète peu des morts, guère plus nombreux que d'habitude. On ne songe, au vrai, qu'à des causes bien naturelles, l'apoplexie, la chaleur, les melons et les tomates crues: "on supposait que c'était une attaque d'apoplexie parce que [cette femme] avait le visage tout noir."⁴⁷³ La soudaineté de l'attaque pourrait en effet suggérer une crise cardiaque, et de toutes façons, le choléra est précisément une maladie du coeur humain: le vieux médecin explique que la perte des joies, la mélancolie, l'amour et la haine, jouent un très grand rôle dans la maladie.

Quant aux melons, on les mange en trop grand nombre, et le vieux médecin dit qu'il "faut une mesure en tout."⁴⁷⁴ De plus, ils pourrissent très vite. L'odeur d'égoûts à Marseille bientôt "donnait à tout le monde un air triste et

⁴⁷³ Ibid., p. 251.

⁴⁷⁴ Ibid., p. 606.

pensif."⁴⁷⁵ De plus, "ces rêves de boire fortifiaient l'égoïsme",⁴⁷⁶ une autre cause du mal selon le vieux médecin. Plus significativement encore, les melons "[font] boire",⁴⁷⁷ mais ils sont eux-mêmes une sorte d'eau sombre et malsaine, analogue à la "bile noire" du malade. On suppose aussi que les fontaines sont empoisonnées: ce qui n'est pas si loin de la vérité qu'on le croirait, car l'eau noire, épaisse ou malsaine imprégnant ce roman est la "substance symbolique de la mort", comme l'explique Gilbert Durand, "une invitation à mourir."⁴⁷⁸ Or, les corbeaux noirs, toujours associés à l'eau, n'invitent-ils pas leurs victimes à la mort? G. Durand remarque aussi que l'eau noire est associée au Dragon, monstre aquatique par excellence.⁴⁷⁹

Un des premiers cholériques meurt après avoir trop mangé et bu: "corps usé par des excès",⁴⁸⁰ comme le dit le médecin inspecteur. Cette notion de l'excès, une fois de plus, n'est pas si fausse qu'on le supposerait, car la "démésure" est peut-être la cause principale du choléra.

⁴⁷⁵ Ibid., p. 254.

⁴⁷⁶ Ibid., p. 253.

⁴⁷⁷ Ibid., p. 252.

⁴⁷⁸ G. Durand, op. cit., p. 104.

⁴⁷⁹ Ibid., pp. 104-5.

⁴⁸⁰ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 257.

Quand Angelo arrive aux Omergues, il pense que les gens se sont tous entretués ou empoisonnés. Dans une certaine mesure, il a raison, car la violence est souvent liée à la maladie: guerre et choléra sont deux manifestations d'un même mal. Giono a écrit un très beau récit sur la guerre de 39 intitulé Promenade de la mort, où il se sert de l'image d'une mouche noire pour évoquer la guerre et la mort. Dans Le Hussard sur le toit, la mouche est également un symbole de la mort. La phrase: on meurt "comme des mouches"⁴⁸¹ apparaît très souvent dans le texte. De plus, les mouches sont aussi abondantes que les oiseaux et comme eux, elles sont associées à la maladie; on pense même que la maladie provient de mouches que l'on avale ou respire. Mais du monstre à la mouche, le saut n'est pas invraisemblable parce que la petitesse de l'insecte est un attribut équivalent à l'immensité du monstre: immensité et ubiquité sont même chose. Dans Promenade de la mort, la mouche qui trouble le regard de Père "tout d'un coup grandissait comme un monstre."⁴⁸²

Les mouches en nuages, comme les oiseaux et l'abondante poussière, favorisent la croissance du microbe. La poussière et les oiseaux enveloppent leurs victimes comme l'étoffe mortelle de l'atmosphère. Giuseppe pense même qu'une sorte de poussière répand la maladie: "Il y a dans le

⁴⁸¹ Ibid., p. 394.

⁴⁸² Giono, Oeuvres, Tome III: L'Eau vive, p. 319.

corps des cholériques des poussières qui volent de tous les côtés. Et rien de plus commun que de mourir d'une poussière qu'on a respirée."⁴⁸³ Cette notion, quoique erronée, se rapproche toutefois de la vérité, car la poussière est encore plus immatérielle que la mouche et suggère la vraie source de la maladie. Symbole de la mortalité humaine, elle est équivalente à l'homme. Angelo est sur la bonne voie lorsqu'il dit: "c'est un petit animal, bien plus petit qu'une mouche qui peut parfaitement habiter un reps ou la toile d'une tapisserie."⁴⁸⁴ Plus tard, il déclare: "il s'agit simplement de petits animaux plus petits que des mouches et qui donnent le choléra." Il entend aussi "un léger froissement comme la fuite rapide d'êtres invisibles qui se renfonçaient plus profondément encore sous les feuilles et l'herbe immobile." Il s'agira en effet "d'êtres invisibles."⁴⁸⁵

On se souviendra que la chaleur semble tuer beaucoup de gens. Nous savons que le choléra est responsable de ces morts, mais qu'en effet, la chaleur favorise la maladie, comme l'affirme le médecin inspecteur: "la chaleur fait éclore les éléphants et les nuages de mouches." Angelo lui-même parle de cet "air gras" qui n'est pas naturel. Pauline pense aussi que la domestique a été frappée d'un

⁴⁸³ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 442.

⁴⁸⁴ Ibid., p. 368.

⁴⁸⁵ Ibid., pp. 370, 318, 318.

"coup de soleil" dont la réverbération est mortelle. Le narrateur parle de cette "chaleur noire" qui "commença à déferler en vagues tout de suite très brutales sur le pays du sud [...]"⁴⁸⁶ Le noir est lié à l'eau sombre, à la bile noire et à la mélancolie dont parlera le médecin, et les "vagues" se rapportent à la conception de l'océan intérieur. Mais la chaleur et la lumière qui accablent et étouffent n'évoquent-elles pas le volcan qui fascine le cholérique, selon le vieux médecin?

[...] voilà d'énormes globes de feu qui débordent pesamment du cratère, des nuages incandescents qui remplacent le ciel. Votre cholérique est prodigieusement intéressé. Son seul but désormais est d'en connaître plus.

[...]

D'où [ces] yeux qui sont restés écarquillés dans une pluie de cendres à regarder des halos, des lucioles géantes, des éclairs.⁴⁸⁷

Ce volcan intérieur, selon le narrateur du Grand Théâtre, est le déploiement de l'Apocalypse en l'homme: "Nous voudrions goûter aux vapeurs sulphureuses et voir les ruisseaux de sang et ne pas manquer le déracinement des montagnes et l'arrachement des océans."⁴⁸⁸ Ce spectacle tragique et hypnotique est "celui où la fête du feu sortait des entrailles de la terre, se ruait en rugissant sur la vie." Ici, l'image du monstre se conjugue avec celle du

⁴⁸⁶ Ibid., pp. 257, 260, 264, 250. Voir citation 344.

⁴⁸⁷ Ibid., pp. 619 et 621. Voir citation 292.

⁴⁸⁸ Giono, Oeuvres, Tome III, Le Grand Théâtre, p. 1073.

volcan pour suggérer une force terrible et dévoratrice d'hommes. Le vieux médecin confirme cette interprétation en parlant de l'Etna et du cyclope: "On devait être sur le coup d'une telle surprise, en face d'une si évidente démonstration de notre nullité que tout le sel et probablement tout le sucre de M. Claude Bernard se changeraient en statue."⁴⁸⁹ Le médecin recourt aussi à l'image du soleil, si importante dans ce roman: en évoquant la mort du cholérique, il parle du beau "feu d'artifice"; plus loin, il dit que ce feu d'artifice est le soleil: "du carton, de la poudre, des rayons de bois et du fil de fer." Or, il décrit ainsi l'être humain: "tuyautage, fil de sonnette et autres babioles." Il parle aussi du carton allumé sur la place du village: "Quel soleil! Chacun crie: 'Ah! Ah!'"⁴⁹⁰ Cette évocation survenant maintes fois précisément de cette façon dans le texte, elle fait sans doute allusion à la mort du cholérique. Ce "soleil" problématique désigne le coeur humain aux prises avec sa propre mortalité.

Pour le vieux docteur, deux observations sur le coeur humain s'imposent: d'abord, qu'il est le lieu de grandes passions; ensuite, qu'il ne vaut rien: "[...] la vie du carton ne vaut pas tripette." "[...] Les amours et les joies du carton, les souffrances et les peines du carton:

⁴⁸⁹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 621. Voir citation 438.

⁴⁹⁰ Ibid., pp. 615, 619, 615.

imaginez-vous ça?"⁴⁹¹ Mais l'image du soleil en carton évoque le rapport presque insolite entre la matière pure et la vie de l'esprit, comme le dit Achab:

Gars, tous les objets visibles ne sont que des mannequins de carton, mais dans chaque événement... dans l'acte vivant... derrière le fait incontestable, quelque chose d'inconnu et qui raisonne se montre derrière le mannequin qui, lui, ne raisonne pas. Si l'homme veut frapper, qu'il frappe à travers le mannequin! [...] Pour moi, cette baleine blanche est cette muraille, tout près de moi. Parfois, je crois qu'au-delà il n'y a rien. Mais tant pis. Ça me travaille, ça m'écrase! Je vois en elle une force outrageante, avec une ruse impénétrable. C'est cette chose impénétrable que je hais avant tout, et que cette baleine blanche soit l'agent ou que la baleine soit l'essentiel, j'assouvirai cette haine sur elle.⁴⁹²

Le carton, cette substance matte et sans vie, évoque donc le mystère insondable de l'univers.

Le carton rappelle les masques de théâtre dans Promenade de la mort où tout le monde a "un masque tragique particulier pendu chez soi; un trou mort par lequel à chaque instant pouvait parler le destin."⁴⁹³ Le corps de l'homme, comme les "mannequins de carton" de Melville, est impénétrable, et ne fait que jouer dans "le vieux théâtre des dieux."⁴⁹⁴ Le carton ne révèle qu'un plus grand mystère, "l'insaisissable", le "fantôme volant de la vie", "quelque chose de mystique, voire d'ineffable, qui désespérait

⁴⁹¹ Ibid., p. 615.

⁴⁹² Melville, Moby Dick, traduction citée, p. 82.

⁴⁹³ Giono, Oeuvres, Tome III: L'Eau vive, p. 294.

⁴⁹⁴ Ibid., p. 294.

l'entendement."⁴⁹⁵

On essaie malgré tout de définir cette maladie mystérieuse et les personnages qui échappent à la contagion sont ceux qui annoncent les définitions du vieux médecin. Angelo ne les rencontre qu'après ses aventures à Manosque, lieu très important dans son initiation. Le drapier qu'Angelo interroge quand il quitte Manosque demande: "Pourquoi parlez-vous tout le temps de choléra? Ce n'est qu'une simple contagion. [...] Choléra, c'est beaucoup dire et c'est avec des mots qu'on fait peur. Si on laisse arriver la peur, on ne pourra plus faire un pas."⁴⁹⁶ Pour lui, le mot "contagion" est moins terrifiant que "choléra". Il rappelle ainsi le médecin inspecteur qui hésitait entre "prémonitoire" et "prodromique" parce qu'il "ne faut jamais affoler une population," juge semblablement le médecin juif.⁴⁹⁷ Ces trois personnages annoncent donc la définition du vieux médecin, à savoir que le choléra est une épidémie de peur. Il dit: "si j'appelle choléra un brassard jaune et si je le fais porter à mille personnes, les mille crèvent en quinze jours."⁴⁹⁸ Angelo lui-même le sait déjà car il observe très pertinemment: "N'ayez pas peur. Vous voyez précisément que moi qui soigne les malades et qui les

⁴⁹⁵ Melville, Moby Dick, traduction citée, pp. 19 et 91. Voir citation 447.

⁴⁹⁶ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 401-2.

⁴⁹⁷ Ibid., pp. 257 et 258.

⁴⁹⁸ Ibid., p. 605.

touche, je ne suis pas malade. [...] et vous qui avez peur et vous méfiez de tout vous mourrez."⁴⁹⁹

La peur n'est que la manifestation de l'égoïsme, comme le dit le vieux médecin: le choléra "exaspère dans tout le monde le fameux égoïsme congénital. On meurt littéralement d'égoïsme."⁵⁰⁰ Le vieux docteur constate que le sursaut d'orgueil fait entrevoir des "abîmes" à l'intérieur de l'être et donc "les meilleures raisons du monde pour devenir",⁵⁰¹ ce qui rappelle les aventuriers de l'Indien qui s'empressent de "se découvrir une âme."⁵⁰² Pour le vieux médecin, le choléra semble être la prise de conscience de notre néant qui nous pousse paradoxalement à entrevoir toutes nos possibilités. Le malade, dit-il, souffre d'une "sorte d'anéantissement". Le vieux sage évoque aussi l'Ecclésiaste: "La vanité des êtres et des choses, chacun la connaît."⁵⁰³

Pourquoi le malade serait-il alors si passionné par cette découverte? Le vieux médecin dit qu'au début de la maladie, l'être est démuné de toutes ses joies. Vidé de ces oiseaux⁵⁰⁴ de la joie, l'être se sent envahi par la bile

⁴⁹⁹ Ibid., p. 308. Voir citation 384.

⁵⁰⁰ Ibid., p. 605.

⁵⁰¹ Ibid., pp. 614 et 615.

⁵⁰² Giono, Oeuvres, Tome III, Fragments d'un paradis, p. 1015.

⁵⁰³ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 621 et 618.

noire et on sait que la "mélancolie fait plus de victimes que le choléra." En effet, c'est elle plutôt qu'un microbe qui est vraiment responsable de la maladie. La mélancolie n'est-elle pas une forme de choléra? Le vieux médecin dit que la mélancolie "fait d'une certaine société une assemblée de morts-vivants, un cimetière de surface [...]" Le cholérique, en pleine apocalypse, est précisément un être entre la vie et la mort, comme l'oncle Eugène et comme Pauline dans Mort d'un personnage. La maladie donne "ce qu'on pourrait appeler un délire de l'inutilité" qui est contagieux dans le sens qu'il pousse les mélancoliques à "des démesures de néant."⁵⁰⁵

Le choléra est en effet une "chimie démesurée"⁵⁰⁶ analogue à l'état du capitaine de l'Indien. Celui-ci avoue que ses compagnons et lui partent à l'aventure "pour ne pas être changés en bêtes",⁵⁰⁷ tout comme Ishmaël qui s'engage pour ne pas se suicider. Le clarinettiste de Marseille remarque avec perspicacité que les cadavres qu'il avait vus "avaient surtout le mal du siècle: une certaine nonchalance d'allure et mélancolie d'attitude, l'air d'en avoir assez, une sorte de mépris de bonne compagnie."⁵⁰⁸ Le choléra

⁵⁰⁴ Ibid., p. 616.

⁵⁰⁵ Ibid., p. 607. Voir citation 434.

⁵⁰⁶ Ibid., p. 614.

⁵⁰⁷ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 895.

⁵⁰⁸ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 572.

semble donc le fruit de ces "fleurs du mal."

Mais comment élucider ces vues qui relient les notions de démesure, de néant, d'égoïsme, de mélancolie, d'orgueil? Tous ces fils semblent converger vers la notion de "l'autre côté", espace mystérieux qui se prête mal à l'analyse. Le vieux médecin affirme que la chair qui va devenir cholérique sera en proie à un "cancer de la raison pure" qui s'ouvre aux mystères de la vie.⁵⁰⁹ Le médecin âgé, homme de science, aime cependant la poésie de Hugo, et, par le biais d'images poétiques et de beaucoup d'intuition, arrive à interpréter le choléra. La science peut bien décrire la structure du corps, mais seul le poète peut évoquer la sensibilité profonde de l'homme. Il semble alors que le cholérique aperçoive pour la première fois "l'autre côté des choses" et qu'il voie clair "des deux côtés."⁵¹⁰ Angelo lui-même avait remarqué "des êtres dont toutes les affections, tous les amours sont passés de l'autre côté", et conclu qu'ils "sont obligés de regarder dans les deux directions. Et surtout de l'autre côté [...]"⁵¹¹ L'autre côté qu'aperçoit le cholérique est la profondeur, les possibilités indéfinies, le néant de son propre être, ces merveilles latentes chez l'homme étant comparées à un océan conduisant à "de somptueuses navigations dans des espaces tendus d'un double

⁵⁰⁹ Ibid. p. 616.

⁵¹⁰ Ibid., p. 621.

⁵¹¹ Ibid., p. 359.

azur" et à un espace "à la mesure des possibilités étranges de ces étendues et de ces abîmes [...] à la mesure d'une chimie démesurée."⁵¹²

On sait que l'auteur aime l'"admirable démesure" romantique, son "sens inné de la vraie nature de l'homme [...]"⁵¹³ la conscience d'un "ordre immense que l'homme moderne ne comprend plus et qu'il appelle désordre."⁵¹⁴ Le vieux médecin nous donne un aperçu de cet univers de la démesure en le comparant à la mer explorée par Christophe Colomb, Magellan et Marco Polo. Il évoque le monde exotique de leurs découvertes, monde peuplé de monstres et de toute la gamme des passions.⁵¹⁵ Tous lieux de la démesure, ils fascinent l'homme par leur spectacle dangereux. Cet autre côté qu'il aperçoit n'est donc pas la mort même, tout comme le choléra n'est pas la mort. C'est un lieu entre la vie et la mort, celui du déploiement de l'Apocalypse dans l'homme. Or, Giono explique que l'Apocalypse n'est pas la mort, mais plutôt "l'ensemble des événements qui font désirer la mort."⁵¹⁶ L'Apocalypse ne détruit pas la vie, mais elle est un spectacle fascinant qui nous sollicite:

⁵¹² Ibid., pp. 612 et 614. Voir citations 445 et 506.

⁵¹³ Giono, Oeuvres, Tome III: Virgile, p. 1057.

⁵¹⁴ Ibid., p. 1058.

⁵¹⁵ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 612.

⁵¹⁶ Giono, Oeuvres, Tome III, Le Grand Théâtre, p. 1071.

[...] la faculté d'être invité, c'est ce que nous avons de plus précieux [...] C'est ce qui nous rendrait heureux [...] d'assister à cette grande représentation théâtrale d'une Apocalypse à la dimension de l'univers. Serions-nous même sûrs de mourir, que cette faculté d'invitation nous pousserait au premier rang de ceux à qui il serait donné d'assister à ce spectacle.⁵¹⁷

Un homme peut être heureux s'il s'intéresse "à l'invitation des ténèbres et du silence."⁵¹⁸ Nous comprenons alors la fascination et la terreur de Pauline lorsqu'elle écoute la "cour pressante" des corbeaux.⁵¹⁹ Il ne s'agit pas d'un besoin superficiel de divertissement, mais plutôt d'une prise de conscience tragique de "la nature profonde de l'homme"--de l'exaspérante ambiguïté de son attitude envers la vie. Ishmaël traduit bien les intuitions du docteur quand il dit que "la mort n'est qu'un saut dans la région de l'étrange inconnu; elle n'est que l'entrée de l'immense lointain, le sauvage, le vaste liquide sans rivages. [...] L'Océan, le participant innombrable et l'accueillant éternel, étale avec séduction les séduisantes et inimaginables terreurs de sa plaine."⁵²⁰

Les "séduisantes terreurs" invitent l'homme à se mêler à la vie cosmique, en perdant cependant sa vie individuelle--tentation satanique! Cependant, la maladie

⁵¹⁷ Ibid., p. 1073.

⁵¹⁸ Ibid., p. 1076.

⁵¹⁹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 488.

⁵²⁰ Melville, Moby Dick, traduction citée, p. 215.

est alors une question de volonté car, anticipant les paroles du vieux médecin, le clarinettiste déclare qu'on "meurt d'envie" et que le choléra peut "s'inventer": "Si vous voulez mourir, mourez; si vous voulez passer, passez." Le représentant de machines à coudre l'affirme pour sa part: "la présence de la mort détermina ce qu'on était bien obligé d'appeler des décès par persuasion."^{5 2 1} Le vieux médecin reprend cette idée lorsqu'il dit: "Le choléra est une maladie de grands fonds; il ne se transmet pas par contagion, mais par prosélytisme."^{5 2 2} Dans Moby Dick, Queequeg étonne Ishmaël en lui disant que l'homme, à l'intérieur de certaines limites, choisit la vie ou la mort:

Queequeg revint brusquement à la vie. [...] On lui demanda alors si vivre ou mourir était une affaire de volonté et de bon plaisir. Il répondit que certainement oui. En un mot, l'opinion de Queequeg était que si un homme décidait de vivre, une simple maladie ne pouvait pas le tuer [...]"^{5 2 3}

Selon un médecin de nos jours, "on n'a le choléra, à l'état grave, que quand on veut bien l'avoir."^{5 2 4} Et Giono a déclaré que la contagion "commence par le cerveau (par le spirituel)."^{5 2 5}

^{5 2 1} Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 570, 571, 541.

^{5 2 2} Ibid., p. 613.

^{5 2 3} Melville, Moby Dick, traduction citée, p. 214.

^{5 2 4} Cité dans A.J. Clayton, "Angelo, Pauline et la tentation de la mort," Australian Journal of French Studies VIII (1971), p. 300.

^{5 2 5} Cité dans P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit, p. 1364.

Dans un article intitulé "Sur les maladies", Mircea Eliade écrit qu'un célèbre historien de la médecine a marqué qu'à chaque époque historique correspond une maladie spécifique. Ainsi, "la peste exprime à merveille la conception tragique de l'existence qui dominait le Moyen Age", et de nos jours, "le cancer exprimerait la rencontre de l'époque moderne avec l'irrationnel."⁵²⁶ Or, le choléra de Giono semble unifier les deux, de sorte que l'épidémie communique à la fois une vision tragique de l'homme et la conscience de l'absurde. Mais Eliade se demande "si ce n'est pas le malade, tout simplement, qui correspondrait le mieux à notre époque", ce malade se caractérisant par "la désorganisation du corps humain, par l'anarchie vitale." Bref, il serait un "irrationnel", un "éternel inconnu."⁵²⁷

Le choléra, loin d'être seulement une maladie physique, se présente ainsi comme une image complexe de l'état spirituel de l'homme. Sensibilisé aux mystères du monde, l'homme est fasciné mais terrifié par l'ambiguïté de l'existence, et il glisse dans le gouffre qui fait "désirer la mort."⁵²⁸ Or, dit Giono, "(le choléra, ou la peste, sont également des dieux en chair et en os)."⁵²⁹ Le cholérique a donc comme un dieu en lui, "sans mesure commune avec les

⁵²⁶ Cité dans Mircea Eliade, Paris: Editions de l'Herne, 1978, p. 65.

⁵²⁷ Ibid., p. 65.

⁵²⁸ Giono, Oeuvres, Tome III: Le Grand Théâtre, p. 1071.

⁵²⁹ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 771.

forces humaines."⁵³⁰ Cette démesure est précisément la source de l'ambiguïté, car elle tourmente l'homme avec un "délire de l'inutilité", mais en même temps, lui révèle un univers merveilleux caché en lui et qu'il a négligé jusqu'alors. Il renonce aux "compromis", aux "demi-mesures" et aux "petites morts" de la vie quotidienne puisque ses "abîmes" font surgir "les meilleures raisons du monde pour devenir."⁵³¹

Le choléra, "chimie démesurée",⁵³² est donc réellement "monstrueux" mais en même temps merveilleux. On se souviendra qu'Angelo trouve une très belle femme morte du choléra, une "déesse." Le narrateur affirme aussi que les cadavres sont "criants de vérité" et Angelo prononce cette phrase surprenante: "Il n'y a que le choléra de vrai" et: "Vive le choléra!"⁵³³ M. Chabot estime que la beauté du choléra fascine Giono plus que sa laideur morale ne l'offusque.⁵³⁴ L'odeur excessive invite l'homme à la démesure, comme le découvrent les navigateurs de l'Indien. Les monstres des abîmes laissent échapper une odeur inquiétante parce qu'il

⁵³⁰ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 874.

⁵³¹ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 607 et 615. Voir citations 505 et 501.

⁵³² Ibid., p. 615. Voir citations 506 et 512.

⁵³³ Ibid., pp. 337, 386, 559, 472.

⁵³⁴ J. Chabot, "Le choléra c'est la littérature," Association des Amis de Jean Giono 6 (1975), p. 100.

{...} semblait vraiment qu'on côtoyait de chaque côté, et à la lisière de la peau, des choses mystérieuses pour lesquelles on n'avait que deux mots qui pouvaient les désigner, deux petits mots ridicules auxquels personne n'attachait d'importance: l'Enfer et le Paradis.⁵³⁵

Le capitaine retient cette formule: "Poisson à forme d'oiseau. Ce qui nous permet {...} de le précipiter par l'imagination aussi bien dans les gouffres du ciel, que dans les gouffres de la mer."⁵³⁶ Il fait ainsi écho à Ishmaël lorsque celui-ci déclare: "Si cette humeur est dantesque, vous pensez au diable. Si c'est celle d'Isaïe, vous pensez aux archanges."⁵³⁷ Cette ambiguïté est ressentie par les marins de l'Indien, car ils parlent beaucoup de ce manque angoissant d'appui et de l'importance vitale d'aller vers quelque chose.⁵³⁸ L'image de la mer, dans Fragments d'un paradis comme dans Le Hussard sur le toit, évoque l'ambiguïté de ces vastes étendues mystérieuses, à la fois abîmes merveilleux et mortels, des espaces entre la vie et la mort. Le médecin a donc choisi une image expressive pour suggérer les "sens profonds" de l'âme humaine. Avant de mourir, le naufragé est toujours témoin de "fulgurantes tranches de vie tragique, comme quand on fait le grand saut sous l'eau verte."⁵³⁹

⁵³⁵ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, pp. 892-893.

⁵³⁶ Ibid., p. 910.

⁵³⁷ Melville, Moby Dick, traduction citée, p. 173.

⁵³⁸ Giono, Oeuvres, Tome III:, Fragments d'un paradis, pp. 873 et 1014.

Le choléra semble pousser l'homme non pas tout de suite vers la mort, puisqu'il est une forme d'Apocalypse, mais plutôt vers "l'autre côté", situé entre la vie et la mort, celui qui révèle à l'homme toute l'ambiguïté, exaspérante, de l'existence. Dans Noé, l'auteur essaie de cerner son intuition: "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."⁵⁴⁰ Cet autre côté est révélé par le choléra.

Ainsi, les "causes" du choléra, de la chaleur aux mouches, se rapportent aux données physiques et métaphysiques s'imposant à l'homme. Tous les médecins du roman sont sensibles à la démesure du choléra, à son côté monstrueux sur lequel la science n'a pas de prise.

Remèdes

Même si dès le départ, les médecins savent que rien ne prévaudra contre l'épidémie, on essaie cependant plusieurs remèdes. Mais comme les symptômes et les causes du choléra, les remèdes deviennent de plus en plus psychologiques et spirituels. Au premier chapitre, le médecin juif "prenait quelques gouttes d'élixir parégorique", croyant "aux remèdes qui ont fait leurs preuves." Quant au petit Français, il n'a plus de laudanum, d'éther, ni de belladone, mais il sait

⁵³⁹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 262.

⁵⁴⁰ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 676.

quand même que contre "cette saloperie-là [...] il n'y a que deux remèdes: la flamme et la fuite." Malgré l'inutilité de ses efforts, il montre à Angelo comment soigner les cholériques en les chauffant avec des pierres chaudes, des frictions, des vésicatoires et de l'alcool. En effet, cette "sacrée chaleur" nécessaire semble être un indice du seul remède efficace: la chaleur du coeur ou l'amour. De plus, l'eau-de-vie ne sauve pas, mais nous indique aussi la bonne voie: seule eau saine dans le roman, c'est précisément une "eau de vie", la "bien nommée", qui sauvera.⁵⁴¹

La plupart des gens n'ont pas accès aux remèdes, mais un certain nombre parmi eux sont doués au moins d'une "immunité relative"⁵⁴² grâce à un "remède" psychologique. Un critique a entendu que c'est la négation de l'existence du choléra qui les sauve,⁵⁴³ puisque le drapier de Manosque et l'homme de Charouilles ne l'appellent que la cholérine."⁵⁴⁴ Pourtant, le drapier sait très bien que le choléra ravage le pays (Angelo fait allusion à son "mensonge") et l'homme de Charouilles raconte des histoires singulières sur l'épidémie. Loin de nier le choléra, ces personnages ont su le regarder bien en face. S'ils survivent, ce n'est guère

⁵⁴¹ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 252, 261, 277, 286, 281.

⁵⁴² Ibid., p. 606.

⁵⁴³ A.J. Clayton, "Angelo, Pauline et la tentation de la mort," Australian Journal of French Studies, VIII (1971), p. 310.

⁵⁴⁴ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 521.

parce qu'ils ont refusé d'admettre la gravité de la situation, mais plutôt parce qu'ils ont fait le choix délibéré de la vie.

Tous les personnages "immunisés" ont en commun une certaine solidité physique ou morale. Pour comprendre les miracles accomplis par la nonne de Manosque, il faut se souvenir de "son aspect physique, de son gros ventre de gargamelle, de la moue de ses grosses lèvres, de sa grosse tête". "La graisse, la lourdeur, le poids" lui donnent la solidité d'un "énorme rocher."⁵⁴⁵ Le drapier de Manosque parle de la nécessité d'aller chercher le fumier--besogne aussi commune que celle de moudre le café, pour la nonne. L'aubergiste de Montjay, pour qui "la contagion, c'était de la blague" et ne fait que gêner le commerce désire aussi que la vie continue comme d'habitude.⁵⁴⁶

Un autre personnage, l'homme de Charouilles, est "rond comme une boule, éclatant de santé"⁵⁴⁷ et est montré en train de dépecer un cochon malgré la maladie. A Vaumeilh, les soeurs avides de biens matériels ne meurent pas parce qu'elles choisissent de vivre, bien que ce soit bassement. Les gens du hameau qui essaient de voler Angelo et Pauline ne pensent qu'au gain matériel et à la vie quotidienne. Le clarinettiste de Marseille révèle aux deux jeunes gens que

⁵⁴⁵ Ibid., pp. 386, 386, 391.

⁵⁴⁶ Ibid., p. 499.

⁵⁴⁷ Ibid., p. 516.

le "choléra pouvait s'inventer",⁵⁴⁸ annonçant l'hypothèse du vieux médecin. Il oblige Pauline à bien regarder en face les bûchers, car il sait que le choléra est une affaire de choix, déclarant qu'il faut "toujours faire son possible pour ne pas mourir."⁵⁴⁹ Il a été malade, mais a décidé qu'il pouvait recouvrer la santé par un simple effort de volonté. Il se contente d'une "planche sur la mer, juste assez large pour y dormir."⁵⁵⁰ Cette solidité relative répond au désir de vivre et offre un appui physique qui empêche de sombrer dans l'abîme. Angelo affirme lui-même: "[...] le grand tort que vous avez, vous et ceux qui me regardent avec de grands yeux, c'est de ne pas vivre comme d'habitude."⁵⁵¹ Comme il en est pour la fillette de Manosque se promenant avec désinvolture, l'attitude d'Angelo est de vouloir "persister malgré les dieux."⁵⁵²

Les remèdes proposés par le vieux médecin confirment cette idée. D'abord, il récuse toutes les drogues et les méthodes scientifiques parce qu'il n'y a rien à faire contre le choléra, comme Angelo l'avait constaté: "C'était parfaitement inutile. [...] Il n'y avait pas de remède. [...] Le choix se faisait ailleurs." Il conclut aussi que

⁵⁴⁸ Ibid., p. 571. Voir citation 521.

⁵⁴⁹ Ibid., p. 574.

⁵⁵⁰ Ibid., p. 505.

⁵⁵¹ Ibid., p. 306.

⁵⁵² Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15.

"sauge, couteaux, camphre" ne servent à rien.^{5 5 3} Le vieux docteur, lui, a trouvé deux méthodes, qu'il propose aux deux jeunes gens: la poésie de Hugo et un "truc" qu'il est en train de perfectionner, à savoir compter les dômes de Moscou. Il y a trente-trois dômes, et ce chiffre mystique, selon les spécialistes, est le signe de la plénitude de l'être.^{5 5 4} La ville de Moscou, selon Giono est une ville de rêve.^{5 5 5} La plénitude et le rêve se rattachent à l'image de l'arche telle qu'on la voit dans l'épigramme de Noé:

il n'y avait pas d'arche.

[...]

Il y avait le coeur
de Noé.

[...]

-Fais entrer dans ton
coeur toute chair de
ce qui est au monde
pour le conserver en vie
avec toi
...et j'établirai mon
alliance avec toi.^{5 5 6}

Ces vers suggèrent la nécessité, pour survivre au déluge, de faire de son coeur une arche et de tout y faire entrer. Sans relier cette arche à celles de la ville enchantée de Moscou, M. Clayton dit cependant: "La seule Arche qui vaille, c'est notre coeur demeuré capable d'enchantement et

^{5 5 3} Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 394 et 456.

^{5 5 4} Le Nouveau Testament, Introduction par Jean Grosjean, textes traduits, présentés et annotés par Jean Grosjean et Michel Léturmy avec la collaboration de Paul Gros, Paris: Gallimard, 1971, Bibliothèque de la Pléiade, p. 864.

^{5 5 5} Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 711.

^{5 5 6} Ibid., p. 609.

d'amour pour les infimes manifestations de la beauté et de la vie."⁵⁵⁷ En effet, le médecin estime que la poésie et la vie du rêve sont nécessaires, mais aussi que l'amour véritable est très efficace:

Le meilleur remède serait d'être préféré. Mais vous voyez, on n'a rien à offrir en échange de la mort, en remplacement de cette nouvelle passion. C'est-à-dire qu'on cherche un spécifique capable de neutraliser l'atteinte toxique, suivant la formule des gens doctes, alors qu'il faudrait se faire préférer, offrir plus que ne donne ce sursaut d'orgueil: en un mot être plus fort, ou plus beau, ou plus séduisant que la mort.⁵⁵⁸

La générosité excessive du petit Français n'est pas l'amour, dit le vieux médecin, car "Il faut une mesure en tout." Le docteur cherche surtout quelqu'un qui s'oublie.⁵⁵⁹ Il fait allusion à l'amour de Pauline et d'Angelo, non pas pour les taquiner, mais pour que cet amour soit exprimé. Il voit qu'ils "étaient prêts à se sacrifier l'un pour l'autre," à en juger par "les marques évidentes de leur attachement profond."⁵⁶⁰ En effet, Angelo est très généreux, et sa générosité est "plus terrible que le choléra."⁵⁶¹ Mais il oublie cette générosité. Pour lui, aimer, c'est donner, comme pour son petit-fils dans Mort d'un personnage. Car si "la mort est le remède des Apocalypses",⁵⁶² il faut offrir.

⁵⁵⁷ A.J. Clayton, "Attrance de l'abîme," Revue des Lettres Modernes, p. 86.

⁵⁵⁸ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 620.

⁵⁵⁹ Ibid., p. 606. Voir citations 387 et 474.

⁵⁶⁰ Ibid., pp. 618-9.

⁵⁶¹ Ibid., p. 301.

un autre remède "plus séduisant que la mort."^{5 6 3} Quand l'être est dans cet état intermédiaire, il faut que l'invitation soit plus pressante que celle des abîmes.

Ainsi, le remède proposé par le vieux médecin correspond-il à sa conception métaphysique du choléra tenu pour une maladie que des remèdes chimiques ne pourraient jamais guérir.

Conclusion. A la fois monstre et maladie, le choléra enveloppe une tératologie et une pathologie qui s'unissent en profondeur dans le réseau imaginaire qui sous-tend chaque secteur de cet univers. Dans une même constellation, mer, four, gouffre, blancheur convergent vers la désignation de l'autre côté auquel seul est sensible le poète. C'est pourquoi il fallait attendre le vieux médecin avant d'entrevoir la vraie nature du choléra.

Les quatre grandes images se caractérisent avant tout par une sorte de va-et-vient constant entre leurs aspects positifs et négatifs, ce qui explique en grande partie l'ambiguïté de la notion choléra. Les images marines se relient à la conception de l'océan intérieur de l'homme, rempli de mille possibilités, et s'opposent ainsi d'une façon marquée à l'eau sombre et malsaine qui exerce son empire sur le roman. De même, l'extrême chaleur et la

^{5 6 2} Giono, Oeuvres, Tome III: Le Grand Théâtre, p. 1071.

^{5 6 3} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 620. Voir citation p. 558.

lumière, faisant de l'atmosphère un véritable four, s'apparentent aux brasiers funèbres et évoquent les volcans intérieurs qui attirent l'homme. Quant aux abîmes qui donnent le vertige et aspirent, que ce soit en relation avec les corbeaux ou avec les toits, ce sont par ailleurs de vastes lointains tendus d'azur, comme la mer ou le ciel, dont l'être humain peut explorer les merveilles. Enfin, la blancheur, comme l'odeur ambiguë prédominant dans le roman, évoque le ciel de craie, le riz au lait et le vide, mais également la pureté d'Angelo, ou même les anges du paradis (Fragments) ou la baleine blanche, ce monstre de l'insaisissable et du divin. Ainsi, est-il une alternance continue en chaque image entre les suggestions de vie et de mort, mais en même temps, chacune d'elle renvoie simultanément à un phénomène concret, "réel" et à un état spirituel.

Par une richesse particulière, ces quatre images évoquent les éléments de l'univers. En plus du drame personnel d'Angelo, on sent dans le Hussard la présence de forces cosmiques qui sont à la fois principes de vie et de mort. C'est précisément d'un état intermédiaire entre la vie et la mort que témoigne le cholérique. Comme le poète, la maladie fait traverser la "barricade mystérieuse" dont parle ailleurs Giono: "je crois en effet que nous venons de passer de l'autre côté."^{5 6 4} L'autre côté n'est pas exactement la

^{5 6 4} Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, pp. 56-7.

mort, mais plutôt un espace entre la vie et la mort, "landes démesurées" où le poète, comme le cholérique, entre dans le mystère du monde, à la fois dangereux et fascinant.

L'ambiguïté essentielle du choléra reflète la nature indéfinissable de l'univers lui-même. Car il y a dans le choléra une démesure comme dans l'odeur dont parle le narrateur de Noé: "elle était entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien; elle surprenait par son degré de monstruosité; [...] Elle séduisait comme un serpent tentateur pour l'homme. A quoi sert un Paradis terrestre si l'on n'a pas la tentation de le perdre?"

"[L]'initiative de la perte"⁵⁶⁵ --voilà la vraie définition du choléra, monstre séduisant qui, tragiquement, rend l'homme ivre de la vie au moment où il s'en éloigne.

Angelo, conscient de la qualité inexplicable du monde, note: "Il y a ici du mal et du bien que nous ne pourrions pas réformer et qu'il vaut probablement mieux que nous ne réformions pas."⁵⁶⁶ Son immunité tiendra en grande partie à son habitude de regarder en face les dangers et de confronter ce qui le menace, en faisant son possible pour vivre malgré l'hostilité ou le mystère de l'univers. Ainsi ses débats intérieurs rendent-ils faciles, par comparaison, les autres combats. La maladie est une sorte de combat dont Angelo a déjà l'habitude, une lutte spirituelle de l'homme

⁵⁶⁵ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 681.

⁵⁶⁶ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 514.

cholérique avec sa mortalité ou du poète avec son ange. Les paroles de Melville annoncent bien la dialectique d'Angelo et du choléra:

L'oeuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec le large inconnu. A moi à me construire mes compas et ma voilure.^{5 6 7}

LECTURE DIACHRONIQUE. DIALECTIQUE HUSSARD-CHOLÉRA

Introduction

Si la symbolique du choléra révèle une maladie spirituelle, monstrueuse et ambiguë, elle n'en dévoile pas moins un réseau imaginaire d'une grande beauté. De même, l'architecture dramatique du roman possède certaines propriétés musicales, comme le dit Pierre Citron: "Il ne s'agit pas d'un roman où la musique joue un rôle, mais d'un roman de nature musicale."^{5 6 8} Le but de Giono était de "faire du Mozart"--il pensait son écriture en termes de musique.^{5 6 9} Harmonie, rythme, beauté: ces préoccupations musicales contribuent à la qualité poétique du roman et à son mérite littéraire; mais est-ce là un choix gratuit de la part de l'écrivain, ou bien un rapport organique et nécessaire impose-t-il sa forme musicale à l'aventure d'Angelo?

^{5 6 7} Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 33.

^{5 6 8} P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit, p. 1334.

^{5 6 9} Ibid., p. 1334.

Pierre Citron juge que le roman se divise en trois grandes parties: 1) avant Manosque, où Angelo se déplace sans cesse; 2) Manosque, où il est seul, puis avec la nonne, ensuite avec Giuseppe; 3) après Manosque, où il voyage avec Pauline. "Deux mouvements rapides opposés à un adagio central: c'est la structure du concerto."⁵⁷⁰ Outre cette raison artistique, Giono avait sans doute d'autres motifs pour ce choix particulier. Parlant de son héros, Giono utilise souvent l'image du son: "[Angelo] ne sonnait pas le bon aloi. [...] je ne le heurtais pas contre ce qu'il fallait. [...] je cherchais un bon marbre pour faire sonner ma pièce d'or."⁵⁷¹ Sans un puissant "réactif," ce héros si parfait ne se révélait pas: il avait besoin d'un adversaire digne de lui. Le manuscrit a comporté le titre "Hussard-Choléra",⁵⁷² car ce rapport est effectivement l'aspect le plus intéressant du roman. Or, comme le concerto mozartien oppose le soliste à l'orchestre, Giono fait valoir Angelo contre l'univers du choléra, selon une sorte de dialectique toujours agissante.

Bien qu'Angelo soit manifestement le combattant le plus acharné contre l'épidémie, son attitude est néanmoins loin d'être constante, car il prend même quelquefois le parti du

⁵⁷⁰ Ibid., p. 1331. Voir citation 270.

⁵⁷¹ Giono, "Postface à Angelo", p. 1169. Voir citation 267.

⁵⁷² P. Citron, "Notice générale" sur le Cycle du Hussard, p. 1143. Voir citation 268.

choléra qui, dit-il, seul est vrai.⁵⁷³ Tantôt, il lutte pour sauver les cholériques, tantôt il renonce à guérir autrui, devant plutôt se défendre contre des hommes en parfaite santé qui veulent le retenir ou l'attaquer. Deux attitudes alternent chez lui: la lutte contre le mal, l'effort pour se défendre ou pour fuir, ou selon l'expression du petit Français, "la flamme et la fuite."⁵⁷⁴ Cette opposition est confirmée par l'auteur lui-même dans ses Carnets: "Le seul remède sûr contre le Choléra dit Angelo c'est la fuite. [...]. Mais il faut bien qu'il entretienne sa folie par de constantes confrontations."⁵⁷⁵

En accord avec la structure musicale dévoilée par M. Citron, l'alternance rythmique entre la flamme et la fuite éclaire le rapport s'établissant entre Angelo et le choléra: rapport où jouent deux attitudes non pas contradictoires, mais complémentaires. En écoutant jouer le clarinettiste, Angelo juge que celui-ci dit "l'essentiel", annonçant ainsi les paroles du vieux médecin: "[Le cholérique] vient de comprendre trop de choses essentielles."⁵⁷⁶ Le choléra, comme la musique, révèle l'essentiel, car c'est "une loupe / on voit les passions beaucoup plus grosses."⁵⁷⁷ Pierre

⁵⁷³ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 559. Voir citation 533.

⁵⁷⁴ Ibid., p. 277.

⁵⁷⁵ Giono, "Postface à Angelo," p. 1178.

⁵⁷⁶ Giono, Le Hussard sur le toit, pp. 582 et 618. Voir citations 443 et 455.

Citron le note: "ce qui, dans ce prodigieux réactif qu'est le choléra, modifie avant tout Angelo, c'est la connaissance et l'approfondissement de soi."⁵⁷⁸ L'alternance entre les deux réactions d'Angelo envers le choléra, répondant à la structure musicale de l'oeuvre, exprime la structure du héros en toute sa complexité.

Mais à la structure de l'être correspond aussi la structure du récit, car le roman se divise presque également entre la "flamme" et la "fuite". Si le symbole (+) représente les chapitres où Angelo essaie de guérir autrui, et le symbole (-), les chapitres où ne se retrouvent pas semblables efforts, le roman apparaît ainsi composé:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
-	+	-	+	+	-	+	-	+	-	-	-	-	+

Si on ne tient pas compte de l'introduction où Angelo ne sait pas même qu'il y a une épidémie, et du chapitre XIII, où il écoute le discours du vieux médecin, la proportion entre les chapitres "efforts pour guérir" et "absence d'efforts" est exactement égale: six chapitres pour chaque motif. Même si l'équilibre n'est pas parfait, l'alternance entre ces deux comportements reste cependant assez constante.

⁵⁷⁷ Cité dans P. Citron, "Notice" sur Le Hussard sur le toit, p. 1321.

⁵⁷⁸ Ibid., p. 1342.

Conscient de son art, Giono a sans doute disposé les épisodes d'après ce rythme, mais avec des variations très savantes qui en dissimulent l'architecture. Les différents personnages, tout en donnant beaucoup de vie au récit, déterminent le comportement d'Angelo: naturellement, il porte secours aux malades, à moins qu'il ne soit obligé de fuir ceux qui essaient d'une manière ou d'une autre d'entraver sa liberté. D'une part, Angelo essaie de "retenir" les malades de ce côté du réel; de l'autre, on essaie de le contraindre, de l'emprisonner et même de le tuer: toutes variations sur l'effort pour "retenir." Le paradoxe est évident: tandis qu'Angelo ferait tout pour sauver les êtres de la première catégorie, il tuerait sans hésiter ceux de la deuxième. Mais ceux-ci sont les complices du choléra: comme les corbeaux, ils sont du mauvais côté. La tension créée par le rapport Angelo-Choléra est alors manifeste: loin de s'opposer, ces deux attitudes protègent Angelo, car elles sont deux façons de refuser le choléra, même si l'une nécessite l'emploi de la violence. Angelo essaie donc de "retenir" ceux qui regardent de l'autre côté, et il s'éloigne de ceux qui, déjà du mauvais côté, essaient de l'y faire entrer.

L'épidémie, révélant peu à peu sa véritable nature, rend possible la révélation progressive d'Angelo à lui-même, car son attitude envers le choléra est le coeur et la clé du roman. Les deux composantes de ces réactions "flamme" et

"fuite" permettent ainsi un découpage du roman en dix parties:

1. Les deux adversaires, chapitre I (-)
2. Omergues, chapitre II (+)
3. Barricades, chapitre III (-)
4. Peyruis, chapitre IV, V (+)
5. Manosque, chapitre VI (-)
6. Nonne, chapitre VII (+)
7. Collines de Manosque, chapitre VIII (-)
8. Giuseppe, chapitre IX (+)
9. Pauline, chapitres X, XI, XII, XIII (-)
10. Guérison, chapitre XIV (+)

Les deux adversaires, Chapitre I

Le premier chapitre du Hussard sur le toit est une merveilleuse tapisserie où tous les fils du roman s'entremêlent et où apparaissent malades, médecins, escrocs, Pauline--tous surpris dans un monde menaçant et anormal. Angelo, jeune homme innocent mais intelligent, "béat et muet

mais réveillé",⁵⁷⁹ est encore éloigné du choléra, mais est déjà conscient du danger. La dialectique est engagée.

: Le monde "normal".

Une "vallée intermédiaire" sépare le monde "normal" où une paysanne donne du café à Angelo, de l'univers monstrueux du "globe de pendule." Cette paysanne, robuste, saine et aimable, représente la vie en pantoufles qui satisfait la plupart des gens: "vivre avec sa femme, sa maison, son jardin, son petit boulot"⁵⁸⁰ Un moment, Angelo se demande si la vérité ne réside pas "dans les épaules nues de cette femme [...] Qu'est-ce qu'il vous faut de plus?"⁵⁸¹ Cependant, cette vie est le "grand égoïsme paisible",⁵⁸² et Angelo se demande bien qui lui apprendra à être égoïste.⁵⁸³

Cette vie stable et sûre ne fait que dissimuler le côté réellement épouvantable de la vie, où "une toute petite folie de lumière peut vous tuer." Comme la vie de caserne, la vie familiale protège l'homme et l'empêche de s'apercevoir qu'il est "enfermé sous un globe de pendule." La cause pour laquelle lutte Angelo, ou n'importe quel "principe sublime", répond à une réaction noble contre un

⁵⁷⁹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 239.

⁵⁸⁰ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 26.

⁵⁸¹ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 247.

⁵⁸² Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 26.

⁵⁸³ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 247.

monde trop terrifiant. Avant même de rencontrer un cholérique, Angelo se rend compte du fait que, même s'il est stupéfié de la proximité de ces "cavernes inhumaines", ce "paysage cristallin" normalement invisible est néanmoins "le monde",⁵⁸⁴ la réalité monstrueuse cachée sous l'enveloppe paisible de la vie quotidienne.

: Antichambre.

Tout de suite après avoir quitté la paysanne, Angelo entre dans un paysage déjà malsain, sec, poussiéreux, étouffant. Son passage dans la gueule du monstre est signalé par cette phrase:

Alors, dans le ciel de craie s'ouvrait une sorte de gouffre d'une phosphorescence inouïe d'où soufflait une haleine de four et de fièvre, visqueuse, dont on voyait trembler le gluant et le gras.⁵⁸⁵

Les inquiétudes métaphysiques d'Angelo répondent symboliquement à la "fantasmagorie minéralogique"⁵⁸⁶ qui a étonné le jeune homme. Angelo pense que la lutte pour défendre sa vie contre des brigands lui permet de déployer l'énergie nerveuse engendrée par ses débats existentiels. Car si la flamme et la fuite sont deux sortes de combats, et si Angelo trouve le combat plus facile que le débat, il est en quelque sorte déjà "entraîné", fort et presque immunisé contre la maladie. Ses débats sont au reste en grande

⁵⁸⁴ Ibid., p. 242. Voir citation 347.

⁵⁸⁵ Ibid., p. 241. Voir citations 283 et 399.

⁵⁸⁶ Ibid., p. 242.

partie provoqués par ses rêveries mélancoliques, et selon le vieux médecin, la mélancolie "fait plus de victimes" que le choléra:⁵⁸⁷ comme les vaccins qui sont fabriqués à partir du microbe lui-même, la mélancolie immunise Angelo et le rend plus fort. Le vieux médecin confirme cette idée lorsqu'il dit que le meilleur remède serait d'être "plus fort, ou plus beau ou plus séduisant que la mort."⁵⁸⁸

: Couloir.

Après être passé dans "l'antichambre" du monstre, Angelo entre ensuite dans le "four dont il parlait tout à l'heure."⁵⁸⁹ Maintenant, il est dans l'univers du choléra, mais pour tout le reste du chapitre, il suivra une trajectoire parallèle à celle du choléra, ne subissant pas encore le plein impact de ces "splendeurs barbares."⁵⁹⁰ Seuls le paysage et un homme au lit lui donnent un avant-goût du dérèglement en cours. Une petite phrase symbolise ce passage d'Angelo: "La vallée qu'il suivait était très étroite, encombrée [...]"⁵⁹¹ Ainsi, le lecteur se rendra compte avant Angelo du danger qui le menace: l'ignorance du jeune homme, allant de pair avec les ravages que le choléra est en train de propager, crée une tension

⁵⁸⁷ Ibid., p. 607.

⁵⁸⁸ Ibid., p. 620. Voir citation 563.

⁵⁸⁹ Ibid., p. 249.

⁵⁹⁰ Ibid., p. 256.

⁵⁹¹ Ibid., p. 249.

presque insupportable.

Pour porter cette tension à son plus haut degré, l'auteur rapproche sans cesse Angelo et les premiers malades; ainsi: "[...] au moment où Angelo passait sous les rochers [...] une femme de cuisine [...] venait [de] tomber subitement très malade."⁵⁹² Au chapelet des animaux morts, des plantes pourries, s'ajoute alors la liste des malades et des symptômes typiques: brusquerie de l'attaque, yeux élargis, sueur, frissons, coliques, vomissements, grimace, visage noir.

Angelo passe à côté de tous ces gens, en particulier d'une certaine Madame de Théus qu'il ne rencontrera que beaucoup plus tard. L'auteur introduit Pauline dans le seul contexte qu'il estime important: dans l'univers du choléra. De nouveau, la tension augmente, car si Angelo ne craint pas le choléra, même quand il en aura vu toutes les horreurs, il aura toutefois très peur pour celle qu'il protège. De plus, la réaction de Pauline préfigure l'épisode des corbeaux et sa maladie, ainsi que les tourments qu'Angelo subira sur les toits, car elle est "fascinée par le coup qui avait aboli le temps pour la fille de cuisine et écrasé de tous les côtés les chemins de fuite",⁵⁹³ tout comme Angelo, prisonnier des toits, sera fasciné par les gouffres qui l'aspirent.

⁵⁹² Ibid., pp. 250-251.

⁵⁹³ Ibid., p. 258. Voir citation 274.

Naturellement, les médecins commencent à s'occuper des malades, et quelques-uns ont même "des mines forts graves." Deux en particulier, le médecin juif et le médecin inspecteur de la marine, s'inquiètent d'une maladie qui semble "dépasser la mesure." Grâce à eux, le lecteur obtient un diagnostic professionnel: il s'agit d'une épidémie aux formes "asiatiques", et l'inspecteur de la marine en décrit tous les symptômes intérieurs: "ventricule gauche contracté," etc.; de son côté, le médecin juif évoque tous les remèdes connus: "acétate d'ammoniaque", etc. Cependant, ces médecins reconnaissent tous les deux leur impuissance totale devant une telle maladie: "Le médecin juif, cracha sur la fausse intelligence. Il était désespéré de n'avoir pas la vraie intelligence." Et le médecin inspecteur juge qu'"il y a ici une bombe capable de faire en cinq sec éclater le royaume comme une grenade sanguinolente..." Leur angoisse ne laisse aucun doute sur la gravité de la situation: "la chose parlerait assez fort d'elle-même [...] il ne faut jamais affoler une population."⁵⁹⁴ A cause du danger réel devant lequel même les hommes de science ne peuvent rien, la vie du héros est sérieusement menacée, et son ignorance du danger ne fait qu'augmenter la tension déjà très grande.

: Les jeux sont faits.

⁵⁹⁴ Ibid., pp. 254, 257, 263, 259, 261, 263 (voir citation 390), 258.

Dans le premier chapitre, l'auteur met tout en place pour le grand conflit: les deux adversaires se préparent, essaient leurs forces avant la confrontation, comme deux chevaliers se préparant pour la joute. La tension augmente à chaque instant parce que l'avantage semble résider du côté de l'épidémie, d'autant plus que le héros ne se rend pas même compte que bataille il aura: le choléra ne semble pas le concerner, même si Angelo avance sur Banon "comme sur un point important du plan de bataille à travers les feux de peloton."⁵⁹⁵

Cependant, si monstrueux et néfaste qu'il soit, le choléra aura un adversaire à sa mesure, car dès le premier chapitre, Angelo révèle des armes très puissantes. Comme la maladie est à la fois "réelle" et "spirituelle", celui qui la combat devra être supérieur dans les deux domaines. Or, Angelo est jeune, fort, a beaucoup de bon sens et possède un grand naturel. Il fait déjà penser à la petite fille de Manosque qui avait une allure "inconsciente et désabusée [...]"⁵⁹⁶ Par contre, Angelo est très intelligent, généreux, noble et tourné vers l'analyse de soi. En cette combinaison qui lui est très particulière, en cette alliance harmonieuse entre l'esprit et le corps, réside toute sa force. Le combat, qu'il soit flamme ou fuite, exige une force physique qui n'est rien sans la force morale qui la sous-tend.

⁵⁹⁵ Ibid., pp. 259-60.

⁵⁹⁶ Ibid., p. 365.

Un certain nombre de personnages réussissent à échapper au choléra grâce à leur désinvolture presque enfantine. Mais s'ils se sauvent personnellement, ils sont néanmoins incapables, et même le petit Français, de sauver qui que ce soit. Seul Angelo le pourra, parce que le naturel qu'il possède est doublé d'une haute qualité spirituelle. Seule cette tension entre le combat et le débat en Angelo lui donne un grand avantage. Car la force physique qui combat la maladie est bien peu par rapport à la force morale, ou à l'amour qui, sans essayer de "retenir" le corps, touche l'âme et l'attire de ce côté du réel.

Omergues, Chapitre II

Bien qu'Angelo soit encore inconscient du danger, il se rend toutefois compte que le paysage s'est transformé et que la chaleur n'en est pas responsable: "Cet air gras n'est pas naturel. Il y a là-dedans autre chose que le soleil; peut-être une infinité de mouches minuscules qu'on avale en respirant et qui vous donnent des coliques."⁵⁹⁷ Si en effet Angelo a raison, les risques sont encore plus grands, car si les mouches sont partout, il n'y a effectivement pas d'issue.

: Embuscade.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 260.

Arrivé à Banon, Angelo mange et se couche, et le lendemain, quand le garçon d'écurie lui dit que quelques personnes sont mortes, et qu'il y a peut-être des risques, Angelo ne s'en inquiète pas, oubliant tout à fait l'homme qui grelottait sous les édredons, ce qu'il avait considéré comme de "très mauvais augure."⁵⁹⁸

En s'approchant du hameau appelé les Omergues, Angelo note une odeur fade et légèrement sucrée ainsi qu'un grand nombre d'oiseaux sur les toits. Encore une fois, il pense: "Ceci n'est pas naturel."⁵⁹⁹ Juste avant de voir le premier cadavre, il pense à un champ de bataille et se demande s'il aurait la force de regarder froidement les morts.

Tout de suite après, Angelo voit le cadavre horrible d'une femme, mais il se force à la regarder et même à entrer dans une maison. Repoussé par les oiseaux, il est furieux de ne rien comprendre et d'avoir peur. Comme dans un rêve, il marche "dans du coton" mais ne s'évanouit pas. Parce qu'il a l'habitude de "se parler sévèrement", il réussit à se remettre de ce choc bouleversant. Et malgré son dégoût devant le reste des cadavres, il est piqué de curiosité, car "le mystère est toujours résolument italien." Angelo est aussi en colère contre les animaux du "mauvais côté", ce qui lui donne des forces.⁶⁰⁰

⁵⁹⁸ Ibid., p. 255.

⁵⁹⁹ Ibid., p. 269.

⁶⁰⁰ Ibid., pp. 271, 272, 273.

Dans cette première épreuve, Angelo est sauvé par deux choses: son instinct, sa force naturelle, et ses débats intérieurs, c'est-à-dire la force morale qui lui a donné l'habitude de lutter avec lui-même et qui lui permet de sortir vainqueur de cette toute première épreuve.

: Le petit Français.

Au lieu de penser au spectacle terrifiant qu'il vient de rencontrer, Angelo pense plutôt à ne pas paraître ridicule devant un cavalier qu'il voit arriver. Tout prêt à se battre avec ses poings ou avec ses paroles, Angelo change d'avis quand il aperçoit les yeux ironiques et intelligents du jeune médecin. Ceci préfigure sa conduite pour le reste du roman: sa réaction sera déterminée par la qualité morale de la personne rencontrée.

Avec le petit Français, Angelo fait preuve d'un grand courage, et il est initié aux soins qu'il faut donner aux cholériques. Il ne pense pas au risque qu'il court, car il veut rendre service à une personne qu'il admire. Ainsi, son incertitude enfantine envers lui-même, sa lutte constante contre toute faiblesse, jouent le même rôle que ses grands débats métaphysiques: celui de l'élever au-dessus du combat.

Dans ce chapitre, Angelo révèle aussi une générosité supérieure à celle du petit Français, car comme un enfant, il "s'oublie" totalement: quand il soigne le premier cholérique, il laisse ses mains sur les cuisses souillées de

riz au lait; pour le petit Français, il travaille avec une force surhumaine: "Il n'avait pas peur de la contagion. Il n'y pensait pas."⁶⁰¹ Il n'ose pas, cependant, regarder les visages des deux morts. Il semble ainsi qu'il n'ait pas peur de contracter le choléra, pas plus qu'il ne craint l'idée même de la mort: de nouveau, le débat existentiel, beaucoup plus difficile, l'empêche de penser au grand danger physique dans lequel il se trouve.

Barricades, Chapitre III

Aux Omergues, Angelo gagne alors sa première bataille contre le choléra: sa colère contre les complices du "mauvais côté", ainsi que sa générosité pour ceux qu'il admire, lui permettent de combattre de toutes ses forces l'ennemi mystérieux. Tout de suite après cette lutte de "flamme", Angelo subit sa première épreuve de "fuite."

: Le capitaine.

Bien qu'Angelo soit soldat et qu'il eût, en principe, pu s'entendre avec le capitaine venu enterrer les morts, il réagit tout de suite aux provocations de ce personnage grossier qui se moque de lui, et s'engage même en un court duel avec cet officier. Mis à part l'intermède comique de cette scène, le mauvais caractère du capitaine repousse Angelo qui aurait pu s'attacher à lui, et garde ainsi toute sa liberté. De plus, l'assaut d'escrime est facile pour

⁶⁰¹ Ibid., p. 287.

Angelo qui se sent "tout de suite à son affaire",⁶⁰² en comparaison avec le débat intérieur auquel il se livre sans cesse et qui semble toujours comporter deux préoccupations: d'une part, son image de lui-même, qu'il essaie à tout prix d'élever; de l'autre, la mort et le mystère de l'existence. "La mort est bizarre, se dit-il en pensant au 'pauvre petit Français'. Ça a l'air bien simple; et bien pratique."⁶⁰³

: L'homme à la barricade.

Comme l'épreuve des Omergues comprenait deux étapes de l'espèce "flamme", la rencontre du capitaine est doublée d'une autre "fuite". Un homme derrière une barricade arrête Angelo, le menace et essaie de se faire graisser la patte. La réaction d'Angelo est superbe: ce personnage grossier, comme la paysanne ou l'ancien commandant au langage de vacher, lui rappelle la vie de tous les jours et lui fait oublier les "bosquets de tétraèdes":⁶⁰⁴ "Il était tellement heureux, après ces jours héroïques, de rencontrer un homme dont la cautèle lui parlait des paix bien reposantes de l'égoïsme, qu'il en était littéralement fasciné." Il trouve cet homme "réconfortant": "Il y avait plaisir à ne s'occuper que de canaillerie à deux pieds."⁶⁰⁵ Très facilement, Angelo le désarme, obtient de quoi manger, et s'en va. Ce qui

⁶⁰² Ibid., p. 288.

⁶⁰³ Ibid., p. 289.

⁶⁰⁴ Ibid., p. 242.

⁶⁰⁵ Ibid., pp. 291-2. Voir citation 311.

aurait fait peur à la plupart des hommes n'est qu'un jeu d'enfant pour celui qui connaît de plus grands combats intérieurs.

La réaction "fuite" s'affirme donc dans son propre esprit lorsqu'il dit: "Il faut faire ici comme en pays ennemi, [...] et j'apprends vite." Car de nouveau, il se souvient du petit Français, et de l'horrible visage de la mort. Par contraste, il "était ravi d'avoir à faire jouer son sens militaire."⁶⁰⁶

: Brasier.

En s'approchant des Omergues, Angelo avait pensé que l'odeur fade et sucrée provenait de plantes qu'on avait fauchées, et il se trompe une deuxième fois. Mais il comprend vite que de nouveau, l'odeur sentie est celle des corps laissés à l'abandon. Ayant faim, il trouve l'odeur "très appétissante quoique très répugnante",⁶⁰⁷ mais elle finit par l'écoeurer. Les marins de Fragments d'un paradis ont exactement la même réaction: "[...] on sentait une sorte d'odeur sucrée, fine au premier abord, mais qui devenait rapidement écoeurante."⁶⁰⁸ Ils la comparent, comme Angelo, à l'odeur des jasmins écrasés. On sentait par là qu'on "faisait partie d'une chose inconnue, et qu'on ne connaîtrait jamais.

⁶⁰⁶ Ibid., p. 294.

⁶⁰⁷ Ibid., p. 295.

⁶⁰⁸ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 881.

[...] on comprenait que le sort était sans mesure commune avec les forces humaines."⁶⁰⁹ Le médecin inspecteur n'avait pas exclu "que l'odeur [à Toulon] ait dépassé la mesure",⁶¹⁰ ce qui rappelle les "démésures de néant" du vieux médecin.⁶¹¹ Ainsi, au milieu de luttes faciles, Angelo ne cesse de penser à des problèmes plus essentiels, qui sont, au vrai, à leur principe.

Sorti victorieux des deux petites batailles de la journée, Angelo rencontre un homme qui l'avertit qu'il y a des barricades partout. Cet homme en train de brûler les morts parce qu'il n'y a plus de chaux vive choque Angelo: "Angelo se demanda tout à coup s'il n'y avait pas, quelque part, mêlée à l'univers, une énorme plaisanterie."⁶¹² Car le brasier n'est qu'un pâle reflet du soleil qui a déjà fait tant de dégâts.

Ainsi, Angelo est-il entraîné à la "flamme" ou à la "fuite", choisies selon les circonstances. Le forçat de la barricade qui inspira la réaction "fuite" est poétiquement doublé par un autre forçat à la fin du chapitre: Angelo ne peut pas le retrouver, puisqu'il fait noir, malgré son désir de faire ce qu'il pouvait pour lui.

⁶⁰⁹ Ibid., p. 874.

⁶¹⁰ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 257. Voir citation 431.

⁶¹¹ Ibid., p. 607. Voir citation 505.

⁶¹² Ibid., p. 296.

Peyruis, Chapitre IV

: La quarantaine.

Se reprochant d'avoir été "vulgaire et bas" parce qu'il n'avait pas assez cherché le forçat, Angelo se prépare déjà en esprit pour la deuxième étape "flamme": il entend du bruit dans la forêt, et il demande: "Puis-je rendre service à quelqu'un par ici?":⁶¹³ c'est une jeune préceptrice aux yeux verts (qui préfigure Pauline) et deux enfants dont elle a la charge. En l'écoutant parler, Angelo est indigné de l'inhumanité des gens qui abandonnent les femmes et les enfants à leur sort: "Quel dommage que [...] je n'aie pas de sabre, je leur ferais voir que la générosité est plus terrible que le choléra."⁶¹⁴ Très courageusement, il obtient de quoi manger d'une maison barricadée, et malgré le danger, s'interdit de courir. "Il était au comble du bonheur",⁶¹⁵ car en risquant sa vie pour une étrangère, il agit en héros, fier de savoir défier la mort.

Rendus à Peyruis, ils doivent passer trois jours dans un lieu de quarantaine; Angelo est naturellement très mécontent, mais ne veut pas quitter celle qu'il protège. Quand une femme tombe malade, il la soigne sans hésiter, se moquant des peureux. Lorsque la situation empire, Angelo

⁶¹³ Ibid., p. 299.

⁶¹⁴ Ibid., p. 301.

⁶¹⁵ Ibid., p. 303.

offre ses services au groupe, mais n'a pas besoin de "fuir" parce que, tout au contraire, la sentinelle facilite leur départ. N'ayant pas eu à lutter, Angelo se sent penaud, et perd le peu d'influence qu'il avait sur le groupe, très déçu en même temps que la jeune femme naïve ne prenne pas en main sa propre destinée.

Angelo se rend alors à une auberge de roulage et, dégoûté par les gens qui s'enivrent par peur, il décide de retourner chercher la jeune femme et les deux enfants. Naturellement, ils sont morts, mais déjà habitué, Angelo "ne pensait absolument à rien." Ayant découvert que le fils de l'aubergiste lui a volé le cabriolet qu'il avait loué, pris de colère, il décide de régler ses comptes avec l'aubergiste, puisque de toute façon, ses secours courageux ne seraient pas appréciés à Peyruis. A l'auberge, trouvant que "les choses avaient marché rondement",⁶¹⁶ Angelo cherche partout les derniers survivants comme l'aurait fait le petit Français, mais ne trouve personne en vie. Un deuxième volet "flamme" suit immédiatement ses tentatives avortées.

: Malade anonyme.

Ayant volé un cheval à un gros bourgeois, Angelo traverse ensuite un paysage morne, silencieux et baigné d'une lumière éblouissante. "Il n'y avait de lointain nulle part; les collines étaient noyées dans un sirop d'orgeat." Le paysage

⁶¹⁶ Ibid., pp. 316 et 317.

devenu encore plus vertigineux, préfigure les épreuves qu'Angelo subira à Manosque: "Il était curieusement séparé en deux: un qui était aux aguets dans du sommeil et un qui agissait en dehors de lui, comme un chien au bout d'une laisse."⁶¹⁷

Malgré son malaise, Angelo porte secours à une femme dont le mari a le choléra. Oubliant toutes précautions, Angelo prend des risques excessifs: quand le malade se jette contre lui et que ses dents frappent sa joue, Angelo s'essuie avec un linge souillé. Ne pensant à rien, il se repose "dans une paix complète et même dans une sorte de bonheur. [...] Il sentait tout le long de ses membres courir comme le chatouillement de barbelures de plumes et sa cervelle était en duvet frais."⁶¹⁸ Probablement épuisé, Angelo sourit naïvement et part, ne songeant pas même qu'il pourrait être contaminé. Sa capacité d'adaptation aux circonstances extraordinaires est un grand atout.

La jeune préceptrice, la malade de la quarantaine, les gens de l'auberge et le mari malade: les objets de ces efforts pour combattre le choléra et pour porter secours cèdent place au mouvement renouvelé de "fuite" en plusieurs temps.

⁶¹⁷ Ibid., pp. 319 et 321.

⁶¹⁸ Ibid., pp. 323-4.

Manosque, Chapitre VI

C'est au chapitre VI, lorsqu'Angelo est sur les toits, que se livre la bataille principale entre lui et le choléra. D'après ce que nous venons de voir, cette lutte devrait avoir lieu dans un chapitre "fuite", sans part d'efforts pour guérir autrui, car la vraie bataille ne se déroule pas lorsqu'Angelo essaie de guérir les cholériques, mais plutôt lorsqu'il se livre à des débats intérieurs. Cette section centrale pourrait se diviser en trois volets: la politique, la métaphysique et l'amour.

: Premier volet: Politique. Le hussard et le peuple.

"Ici il y avait de sérieuses barricades":⁶¹⁹ cette première phrase du chapitre signale déjà une section "fuite", mais l'adjectif souligne l'importance qu'aura cette confrontation décisive. Comme il l'avait déjà fait une fois, Angelo fait face aux peureux derrière une barricade, et, tout en s'amusant énormément, s'échappe avec brio. Mais, désirant se laver dans une fontaine, il est brutalement saisi et battu par des gens qui le prennent pour un empoisonneur. On saura que son frère de lait Giuseppe avait engagé des hommes pour faire croire au peuple que le gouvernement faisait empoisonner les fontaines. Heureusement, Angelo est sauvé par deux gendarmes à l'allure militaire qu'il admire beaucoup. Grâce à cet incident, Angelo apprend ceci: "Le choléra est une saloperie, mais le reste est une saloperie

⁶¹⁹ Ibid., p. 324.

encore pire",⁶²⁰ c'est-à-dire que la politique, souvent dirigée par des lâches, est fort malsaine. Angelo nomme Giuseppe pour la première fois tout de suite après cet épisode, sans savoir que c'est lui qui en était responsable. Cette intervention du problème politique et des mobiles humains nous révèle une autre facette de la réalité complexe du choléra: à la fois maladie et mal, le choléra manifeste la vérité du coeur humain.

Toujours en colère contre les froussards qui l'ont battu, Angelo est ensuite poursuivi dans les rues, et, craignant plus le ridicule devant son sauveteur que la mort, il s'apprête à tuer ses ennemis si nécessaire. De nouveau, Angelo est "heureux comme un roi" quand il doit se défendre ou risquer sa vie, car c'est l'épreuve suprême qui résout ses doutes à l'égard de sa qualité d'âme. Cependant, il pense: "Il y a certainement quelque part quelqu'un qui doit bien rire",⁶²¹ faisant sans doute allusion à la situation ironique dans laquelle il se trouve: risquant sa vie pour des cholériques, prêt à tuer ceux qui pourraient l'être.

S'échappant grâce à une porte ouverte, Angelo se trouve dans une belle maison qui préfigure le grenier de Pauline; de reste, la "déesse en pierre bleue" qu'il trouve et qui le bouleverse préfigure Pauline, car avant d'avancer dans la

⁶²⁰ Ibid., p. 331.

⁶²¹ Ibid., pp. 334-5. Voir citation 470.

pièce, Angelo dit: "je suis un gentilhomme",^{6 2 2} exactement ce qu'il dira à Pauline. Et, puisque ses poursuivants sont toujours dehors, Angelo n'a plus que le choix de monter sur les toits. C'est ici qu'il réfléchit sur ce qui vient de lui arriver.

La deuxième partie de ce volet politique est effectivement une mise au point des attributs des deux adversaires: Angelo et le choléra. Les toits, qui sont les complices du choléra, ressemblent à une armure ou à un océan métallique de chevaliers de l'Arioste. Comme au premier chapitre où le paysage cristallin se mêlait à l'air sirupeux, ces toits glacés sont balayés par un vent lourd et graisseux: de nouveau intervient l'image des dents et de l'estomac, ou du monstre armé.

Cependant, Angelo montre aussi toutes ses couleurs. Tout d'abord, il réfléchit, et ses débats intérieurs signalent sa supériorité morale et spirituelle. Car, dit-il, "Le choléra et les mots d'ordre sont [une fabrication d'hommes qui] périssent d'ennui":

Il suffit d'être ici ou dans les solitudes que je traversais à cheval l'autre jour pour savoir où se trouvent les vrais combats, pour devenir très difficile sur les victoires à remporter.^{6 2 3}

^{6 2 2} Ibid., pp. 344 et 336.

^{6 2 3} Ibid., p. 340.

Le narrateur intervient même pour donner l'âge d'Angelo, son passé et pour nous révéler un peu ce qu'il est, c'est-à-dire un idéaliste, un peu naïf du point de vue politique, mais sincère et aristocratique. La phrase célèbre: "il apparut comme un épi d'or sur son cheval noir" évoque sa hauteur morale, sa pureté, sa fougue et sa qualité d'âme. "On ne put se défendre d'être fasciné par les arabesques, les trèfles de galon. [...] c'est de ce moment-là qu'il eut droit aux pointes d'épingle de ses pairs et à l'amour des sergents."⁶²⁴ Angelo, en plus de sa pureté et de sa gravité, a la beauté et beaucoup de style. Il attire l'attention et fascine les autres par son aspect spectaculaire.

Et là réside le problème: Angelo, bien que pur, dévoué et luttant pour la bonne cause, ne fait pas l'affaire, car les politiques désirent des résultats, non de l'attention. Leur combat a un but très précis, très concret et la fin justifie les moyens, tandis qu'Angelo aime les principes sublimes, la qualité d'âme et le style--préoccupations idéalistes ou artistiques. Le meurtre du baron Schwartz, qu'Angelo effectua avec tant d'élégance, et qui le fit exiler par ses propres chefs, en est l'exemple par excellence.

Même si Angelo participait aux "ventes" des carbonari, il est toutefois très lucide et il se rend compte que la liberté peut vouloir dire changer de tyran: "Devenir leur

⁶²⁴ Ibid., p. 341.

maître pour leur donner la liberté?"^{6 2 5} se demande-t-il.

Voyant clair en ces couards, Angelo établit le rapport entre la politique et le choléra:

Je suis sûr qu'ils trouveraient cette idée de poison très sympathique. Le choléra est gratuit. C'est une belle économie de moyens que de n'avoir plus qu'à diriger des terreurs toutes prêtes, des ivresses dont Dieu est le cabaretier.^{6 2 6}

Il se demande bien si ses confrères auraient le même courage que lui devant le choléra, car le vrai lien entre le choléra et la politique n'est-il pas justement dans l'absence de la qualité d'âme?

Ce volet se termine sur cette réflexion, car ayant montré ses couleurs, et surtout ses armes, à la fois physiques et surtout spirituelles, Angelo est prêt pour sa joute principale contre le choléra.

: Deuxième volet: Métaphysique. Le hussard sur le toit.

Tandis que la nuit, c'est le métallique des toits qui dominait, le lendemain, ils ont des formes "imprécises, diluées dans la chaleur"^{6 2 7} et sont baignés dans un air sirupeux, poussiéreux et rempli du bourdonnement des mouches. Il n'est pas surprenant qu'Angelo ait la nausée et qu'il vomisse. Mais la chaleur ne le rend pas seule malade: ayant une vue privilégiée des toits, il est le témoin d'un

^{6 2 5} Ibid., p. 344.

^{6 2 6} Ibid., p. 343.

^{6 2 7} Ibid., p. 346.

spectacle qui l'écoeure: celui d'un groupe de peureux écrasant la tête d'un homme. Quand plusieurs de ces assaillants tombent malades, Angelo, contrairement à son habitude, s'en réjouit parce qu'ils le méritent.

Mais il ne peut pas descendre des toits à cause de tels fous, et pense: "Je suis prisonnier de ces toitures [...]" Il reste dans "une sorte de rêverie hypnotique", ne pouvant pas penser. Mais à la longue, la faim le pousse à explorer les toits. Il se tire assez bien d'affaire, bien que les pentes soient "noires et attirantes comme des gueules de puits". Les "gouffres" sont aussi hypocrites et sournois que les oiseaux dont le plumage se confond avec la couleur des tuiles. Malgré lui, Angelo se laisse glisser entre les faitages avec une "inconscience de somnambule."⁶²⁸ Puis, il doit affronter des corneilles qui l'attaquent. Luttant contre le vertige, poussé par la soif, il trouve enfin une maison où il se rassasie. Là, il trouve des gens enfermés dans une cuisine, peureux, égoïstes, superstitieux. Il part, bien muni, et non sans maladresse, gagne la rotonde de l'église. De là, il voit de nombreux cadavres, un tombereau mené par trois hommes en blanc qui tombent malades, un groupe de femmes superstitieuses, une petite fille endimanchée, et enfin, des gens affolés criant à la porte de l'église.

⁶²⁸ Ibid., pp. 347, 348, 349.

Après ces événements qui l'affectent beaucoup, Angelo prend du vin au lieu de manger, car, dit-il, "la sagesse ne servait plus à grand-chose. [...] Un peu de vague à l'âme est encore ce qu'il y a de meilleur dans les moments critiques [...]" Car alors "c'est précisément de l'impossible qu'on a besoin."⁶²⁹ Comme le médecin qui avait distingué les symptômes "prodromiques" et "prémonitoires", Angelo distingue les moments "difficiles" et les moments "critiques". Les premiers exigent de l'adresse physique, du courage, du sang-froid, raison et logique: telles, les embuscades, comme celle d'Omergues, ou toute aventure comme celle des Italiens célèbres qu'il nomme, ceux qui portent "la révolte au coeur de la ville ou au coeur d'un lit [...]" Par contre, les moments critiques n'exigent pas nécessairement de l'adresse ou du courage, car ils appartiennent à un autre ordre--à moins qu'il ne s'agisse de désordre, comme il le dira plus tard? Là "ça n'a pas de loi, ça fait ce que ça veut."⁶³⁰ Sur les toits, Angelo pense: "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. Cela n'a absolument aucun rapport."⁶³¹ La différence essentielle est que le danger spirituel est devenu plus grand que le danger physique. Angelo a réussi à distinguer les deux puisqu'il a

⁶²⁹ Ibid., pp. 357-8.

⁶³⁰ Ibid., p. 359.

⁶³¹ Ibid., p. 358.

l'habitude du combat et du débat, et c'est grâce à cette perspicacité qu'il pourra survivre à l'épreuve.

Annonçant l'explication poétique du choléra élaborée par le vieux médecin, Angelo comprend que le choléra est une maladie spirituelle provoquée non seulement par l'ennui, mais par un dérèglement entier du sentiment, au point où l'être met en question son désir de vivre.

En ce moment, combien y a-t-il, par la force des choses, d'êtres intermédiaires entre la vie et la mort? Je veux dire des êtres dont toutes les affections, tous les amours sont passés de l'autre côté? [...] Ils n'ont plus rien à aimer ou à détester de ce côté-ci. Ils sont obligés de regarder dans les deux directions. Et surtout de l'autre côté pour tâcher d'apercevoir encore ceux qui ont entraîné avec eux leur amour ou leur haine.^{6 3 2}

Le vieux médecin confirme cette interprétation en disant: "il ne s'agit pas du tout d'anatomie. Il s'agit d'aller sur les lieux où s'élaborent les passions, les erreurs, le sublime et la frousse." Le malade "voit clair et des deux côtés. S'il choisit, c'est en toute connaissance de cause."^{6 3 3}

Sur les toits, ayant le spectacle de la maladie qui se déploie en dessous et autour de lui, comme Jonas dans la baleine ou Achab sur son navire, Angelo est dans "l'essentiel", cette zone privilégiée de la vérité, où l'homme affronte pleinement le mystère de son existence. Se

^{6 3 2} Ibid., p. 359.

^{6 3 3} Ibid., pp. 611 et 621. Voir citation 510.

révèle alors 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."^{6 3 4} Les adjectifs de cette citation évoquent le choléra; c'est en descendant dans ce désordre, en cet espace au-delà de la raison, au fond de soi comme dans les abîmes de la mer, que l'homme touche au coeur de la vie et de la mort, à la fois insaisissable et merveilleux. La connaissance de cet "autre côté", du moment critique, permet à Angelo d'entrer dans le combat, vraiment sur un pied d'égalité avec le choléra, car au début, il ignorait son adversaire et maintenant, il connaît bien le monstre, sa vraie nature et son domaine. Muni de cette vérité, Angelo pourra survivre à l'épreuve la plus difficile.

Dans la deuxième partie de ce volet du récit, Angelo livre la bataille décisive. Il se couche et ferme les yeux--tout de suite, les hirondelles sont sur lui, et c'est exactement ce qui arrivera à Pauline plus tard. Fermer les yeux signifie pour les complices du choléra que la victime accepte la mort. Mais Angelo n'a pas du tout succombé; au contraire, fort de ses connaissances, il se débat vigoureusement. Ensuite, viennent la nuit, et des cauchemars faisant penser à la lutte de Melville avec l'ange, car Angelo se bat violemment dans son sommeil. Il rêve à un sergent à l'haleine infecte comme celle du

^{6 3 4} Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 676. Voir citation 540.

monstre, à un coq d'une blancheur de craie, à une odeur puante, enveloppante comme l'air étouffant du choléra. Puis, se réveillant, il aperçoit trois bûchers à l'odeur écoeurante. Un demi-sommeil est rempli d'autres rêves, où se rencontrent une comète et sa pluie mortelle, auxquelles sont associées "ceux qui ont entraîné avec eux leur amour ou leur haine. C'est peut-être ce qu'ils appellent la comète." Ces images révèlent la vraie nature du choléra, et hantent Angelo, mais il se réveille victorieux, soulagé et reconnaissant maintenant un "ordre familial"⁶³⁵ autour de lui, malgré la chaleur accablante qui règne.

La dernière joute commence de la même façon que les précédentes: de nouveau Angelo observe les gens se démenant d'une manière incompréhensible; de nouveau, le soleil l'attaque en un "orage éblouissant"; règnent le tambour obsédant des tombereaux et la fumée roussâtre des bûchers, l'appareil complet du choléra. Comme s'il voulait faire parade de sa force, le choléra fauche trois fossoyeurs, ce qui touche beaucoup Angelo: "Cette entreprise délibérée de la mort, cette victoire foudroyante, la proximité du champ de bataille qui restait sous ses yeux impressionnèrent fortement Angelo."⁶³⁶

⁶³⁵ Ibid., pp. 359 et 362.

⁶³⁶ Ibid., pp. 362 et 364.

Angelo en a vu assez: il décide de quitter ce "foyer du mal".⁶³⁷ Mais maintenant, tout est changé, parce qu'il refuse le mal et a déjà gagné la bataille: plutôt que d'une compréhension, il s'agit plutôt d'une appréhension d'un monde mystérieux qu'il accepte pour le moment:

Il se mit à errer sur les toits. Il ne faisait plus du tout attention à ces gouffres que les cours intérieures ouvraient soudain devant lui. Il était occupé d'un autre vertige. Il s'en alla même fort calmement ramasser ses bottes sur la pente assez raide d'un toit où il les avait fait rouler au cours de la nuit dans le débat de ses rêves.⁶³⁸

Pourvu d'une nouvelle force grâce à cette lutte victorieuse, il possède maintenant les "instincts nouveaux" déclenchés par la révélation de ce nouveau monde. Car ce qu'Angelo semble avoir compris est confirmé par le narrateur: les limites entre les moments difficiles offerts par le "réel", et les moments critiques suscités par "l'irréel", sont effacées, et loin d'être réconforté, on a "le sentiment que la prison s'est rétrécie," car le "mystère très amer" est encore plus vertigineux. Mais cet "autre vertige" étant tout intérieur, Angelo peut maintenant déambuler sur les toits "exactement comme sur terre ferme": comme la petite fille, il permet au vague de l'âme, aux "instincts nouveaux" de le guider, car il apprécie le fait qu'il est sur une "terre nouvelle."⁶³⁹

⁶³⁷ Ibid., p. 364.

⁶³⁸ Ibid., pp. 364-5.

⁶³⁹ Ibid., pp. 364-365.

Quelques personnes affolées l'aperçoivent sur les toits, et par une ironie du sort, le prennent pour "le mal", lui, l'adversaire énergique de la maladie. Angelo, dégoûté, décide de quitter le quartier.

: Troisième volet: Amour. Angelo et Pauline.

Dans le volet suivant, Angelo met à exécution sa décision de changer de quartier avec la confiance, l'adresse et le naturel d'un vieil explorateur, partant en parfaite santé dans un nouveau domaine.⁶⁴⁰ Ce nouveau quartier plus vaste que l'autre ne possède cependant aucun endroit plat, indice d'une nouvelle étape dans la suite des épreuves traversées. Le chat, qui avait accompagné Angelo dans l'autre quartier, arrive mystérieusement, comme s'il était un envoyé spécial du monde de Pauline. L'affection qu'Angelo ressent pour lui prélude à l'admiration qu'il éprouvera pour Pauline. C'est même grâce au chat qu'il trouve la lucarne du grenier fantastique.

Dans les deux volets précédents, Angelo avait découvert d'une part, que la politique représentait pour lui une noble cause, et pour les autres, à la vue courte, un entremêlement de passions; par ailleurs, que le choléra faisait émerger les bas-fonds mystérieux de l'être. Ainsi, politique et métaphysique découvrent-elles l'âme humaine, révélant toute sa complexité, sa laideur et sa beauté, mais permettant

⁶⁴⁰ Ibid., pp. 367.

aussi à l'homme d'apprécier sa qualité d'âme. Toutes les réactions d'Angelo (flamme ou fuite) sont en partie déterminées par la qualité d'âme de celui avec lequel il entre en contact. Ceux qu'il veut sauver sont anonymes ou sympathiques, tandis que ceux qu'il fuit sont naturellement à l'opposé des premiers. C'est peut-être ce que veut dire l'épigraphe du roman: Serait-ce Catalina de Acosta qui va chercher sa statue?: tel Angelo, ce solitaire, attiré ou repoussé comme le fer par rapport à l'aimant, gravite vers une réalité spirituelle qui lui ressemble ou dont il souhaiterait se rapprocher. Ainsi, la progression de ce chapitre--de la politique, à la métaphysique, à l'amour--fait-elle valoir ce cheminement spirituel.

La longue description du grenier semble confirmer cette hypothèse: tous les objets, évoquant un monde disparu, mais élégant et noble, donnent à Angelo "un profond sentiment de quiétude", et mystérieusement, lui donnent "un besoin de douceur." Les "êtres sensibles" et les "âmes sublimes" l'attirent beaucoup plus que l'amour d'une Anna Clèves:

Elle ne voudrait jamais croire que je suis capable de créer un être qui chausse ces souliers [...] et m'apporte à l'heure actuelle le plus grand plaisir que je puisse avoir (le seul même) rien qu'à la voir marcher.⁶⁴¹

En effet, comme dans Angelo, il "invente" presque Pauline.

⁶⁴¹ Ibid., pp. 368, 369, 371.

Son entrée difficile par la lucarne n'est pas dépourvue d'un certain pouvoir de suggestion érotique, d'autant plus qu'il doit prendre une position d'escrime pour y parvenir. L'apparition merveilleuse de la jeune femme au visage en fer de lance étonne Angelo, mais il déclare: "Je suis un gentilhomme" comme il l'avait fait dans la maison de la déesse bleue. Pour la première fois depuis le début de son aventure, Angelo ne ment pas quand Pauline lui demande d'où il vient. Angelo est surpris qu'elle n'ait pas peur de lui ni de la contagion. Leurs propos, charmants, polis et sensibles, révèlent tout de suite entre eux une parenté d'esprit. Mais lorsque Pauline dévoile ses pistolets, cette similitude ne laisse plus de doute: elle est le double d'Angelo. "Il admirait tout ce que la jeune femme avait fait en bas. [...] La réponse qu'elle avait faite au sujet des pistolets d'arçon l'intriguait aussi beaucoup."⁶⁴²

Cependant, à la pensée qu'il aurait pu lui apporter le choléra, Angelo est "glacé de terreur" et rêve de nouveau de comètes et de nuages en forme de cheval. Comme il l'avait fait en veillant le corps du petit Français, Angelo "se tortura avec cette idée pendant une bonne partie de la nuit."⁶⁴³

⁶⁴² Ibid., pp. 374 et 378-79.

⁶⁴³ Ibid., p. 380.

Ainsi, dans ce chapitre en trois volets, si bien équilibré, le rapport entre le choléra et les passions est éclairé, et sera poétiquement précisé par le vieux médecin. La complexité de ce rapport est marquée par ses composantes principales (politique, métaphysique, amour) qui forment aussi les étapes de ce combat critique d'Angelo avec l'épidémie.

La nonne, Chapitre VII

Après son aventure sur les toits, sa lutte avec le choléra, en toute subtilité et tout mystère, Angelo descend de cette région supérieure à la terre, immunisé, et "du bon côté" dans le combat. Une vieille nonne l'engage à son service, et Angelo accepte, heureux d'avoir pu quitter sa prison. Bien qu'il n'essaie pas de guérir les malades, le service qu'il rend aux cholériques pourrait nous permettre de placer ce chapitre sous la rubrique "flamme".

La nonne qu'Angelo rencontre a pris l'initiative de laver les morts pour qu'ils soient propres pour le jour de la résurrection: "Je suis une femme de ménage. Je fais mon métier." Elle n'essaie jamais de guérir, car selon elle, "Il y a bien longtemps qu'ils sont morts. [...] tout ça n'est qu'une formalité."⁶⁴⁴ Selon les découvertes d'Angelo sur les toits, elle a raison, et le vieux médecin le confirmera.

⁶⁴⁴ Ibid., pp. 398 et 390.

Au lieu d'aider les malades à guérir, la nonne les aide à mieux mourir: "Tu es pressé [...] Ça va venir [...] Passe, passe, passe." Mais surtout elle s'occupe des vivants qui, dans ce "désordre" qui "organisait brusquement la vie dans de nouveaux horizons", ne savent plus comment se comporter. La folie des gens qu'Angelo avaient vus des toits s'est accrue: les hommes hennissent comme des chevaux, on aboie comme des chiens, on crie, on a des "convulsions d'égoïsmes", on imite les cholériques en une "singerie luciférienne". La nonne rétablit l'ordre de tous les jours dans ce monde apocalyptique: elle reprend les gestes quotidiens éternels, comme de moudre le café, de changer les draps, de remettre les meubles à leur place. Elle oblige les vivants à réagir à la folie du choléra, en reprenant eux aussi ces travaux familiers: "Instantanément, l'homme ou la femme cessaient d'être le chien." Angelo note: "Où elle était, tout s'ordonnait. Elle entraînait et les murs ne contenaient plus de drames."⁶⁴⁵

La nonne doit cet extraordinaire pouvoir, cette "présence" à sa masse: "C'était cette masse qui autorisait les miracles." "Elle s'établissait alors comme un énorme rocher rectangulaire et trapu, comme une de ces énormes pierres qui sont destinées par l'architecte à servir d'assise."⁶⁴⁶ Son aspect physique, ses gestes sûrs et

⁶⁴⁵ Ibid., pp. 383-84, 385, 386, 387, 384.

⁶⁴⁶ Ibid., pp. 386 et 391.

ordinaires, son autorité en imposent. La nonne ne pourra pas guérir, mais c'est un adversaire du choléra assez impressionnant parce qu'elle lui oppose sa solidité, la vertu maternelle, la certitude de la vie inébranlable, malgré les circonstances contraires.

Angelo est séduit. Il passe en revue tous les points saillants de son aventure pour les apprécier à la lumière de ce que lui enseigne la nonne. Il pense qu'il aurait dû avaler sa fierté et aider le grossier capitaine à enterrer le petit Français. En relation avec ce dernier, il songe pour la première fois que toute action altruiste comporte un certain degré d'égoïsme: "Y a-t-il jamais dévouement désintéressé?" Sa critique sera confirmée à la fois par le vieux médecin et par la guérison miraculeuse de Pauline. Il s'avoue que sa lutte pour la justice sert d'abord son orgueil; ensuite, les autres: "Par surcroît seulement." L'idéal "liberté" pourrait être remplacé par n'importe quel mot aussi général, noble et aussi vague, car ce qui importe est la lutte, "une épreuve de force."⁶⁴⁷

Cette lutte sans but, mais exigeant un effort majeur est représentée à merveille par le travail "parfaitement inutile" d'Angelo et de la nonne: "Nous avons besoin de faire quelque chose qui nous classe. [...] Il n'est pas possible de travailler à sa propre estime avec moins d'affectation." Car l'important est qu'Angelo lui-même

⁶⁴⁷ Ibid., pp. 396-7.

mérite sa propre estime. Ce service inutile qui fait penser à Montherlant, mais aussi aux trois autres romans du cycle, procure ainsi à Angelo un très grand bonheur que même le célèbre duel ne lui donna pas: "Il n'avait plus guère besoin de ce que pouvait lui donner Giuseppe [...] Il éprouvait un contentement de lui-même qu'il avait toujours cherché sans jamais l'atteindre."⁶⁴⁸

Le travail inutile de la grosse nonne aux moustaches, qui fume comme un homme, représente le geste absurde (presque comique) de la vie face à l'agression inexplicable du choléra, selon une sorte d'égalité de jeu introduite entre les adversaires. Pourtant, on sait qu'Angelo réussira à faire pencher la balance, et ceci parce qu'il s'achemine lentement vers l'oubli. S'il essaie d'abord de guérir autrui, il renonce au souci de sauver quand il connaît mieux le choléra. Il n'essaiera plus de guérir autrui qu'une autre fois, en dehors du cas de Pauline, et ceci dans le camp de Giuseppe.

Collines de Manosque, Chapitre VIII

La nonne ayant disparu avec sa congrégation, Angelo, resté seul, décide d'aller à la recherche de Giuseppe. Pendant tout le chapitre VIII, il rencontre des gens qui le renseignent, ou auxquels il doit échapper, et il n'a pas l'occasion de porter secours à une seule personne. De

⁶⁴⁸ Ibid. pp. 397, 392.

nouveau, une section "fuite" suit immédiatement une partie "flamme".

: Le drapier.

Avant de sortir de la ville, Angelo rencontre un drapier en bonne santé qui a refusé de quitter la ville et de croire au choléra. Le drapier ne nie pas qu'une maladie frappe la population, mais comme la nonne, il la replace dans l'ordre normal des choses. Comme la nonne imposait en quelque façon sa masse, le drapier est ancré dans les préoccupations quotidiennes de la vie, comme l'achat du fumier. Cette activité est la preuve même de "sa solidité tout d'une pièce que rien ne peut démolir, ni choléra ni guerre, peut-être même pas [la] révolution."⁶⁴⁹

: Les campements.

Ayant quitté la ville, les Manosquins s'installent sur les collines avoisinantes. Le choléra arrache les masques et les apparences, montrant les êtres dans toute leur vérité. Comme les cadavres incapables de cacher leur nudité, et criants de vérité, les citoyens se montrent tels qu'ils sont: bourgeois entourés de leurs belles propriétés en plein soleil--spectacle incongru--paysans qui s'adaptent beaucoup plus vite aux circonstances. Angelo achète du tabac à une vieille qui l'insulte et demande des renseignements à une femme arrogante. Il s'arrête pour acheter une galette au

⁶⁴⁹ Ibid., p. 402.

boulangier qui apporte ses commentaires sur l'intelligence des corbeaux, et qui l'avertit du danger des infirmeries, aussi néfastes que les lieux de quarantaine. Se dirigeant vers un cordonnier qui pourrait l'aider, il s'arrête pour admirer la beauté d'une petite fille. Angelo continue son chemin et voit trois hommes essayant de guérir un cholérique; il propose son aide, mais est mal accueilli, et Angelo le comprend. Il se dit: "Crois-tu que la générosité soit toujours bonne?"⁶⁵⁰ Il voit ensuite un vieillard qui essaie d'échapper à sa fille, scène qui a valeur de contraste avec le tableau de la vie paisible et douce du cordonnier; ami de Giuseppe, Féraud reçoit bien Angelo et lui offre la plus généreuse hospitalité et même de la tendresse.

: Les infirmeries.

Impatient de voir son frère de lait, Angelo part de nuit, malgré le danger d'être pris par une patrouille. Au bas d'un ravin sombre, il est guidé par une vieille aux mains osseuses qui le glacent. Il apprend qu'un groupe assez nombreux se réunit à proximité pour prier. Mais à cause de l'ambiance irréelle et mystérieuse qui règne en les lieux, Angelo a difficulté à croire qu'il ne s'agit que de cela. Il se rend compte que son imagination lui a joué un tour, et que ce n'est pas la première fois: "Dès que tu es en rapport avec quelque chose ou avec quelqu'un, tu démesures." Il

⁶⁵⁰ Ibid., p. 414.

peut placer ses exploits politiques en leur juste contexte, et s'avoue qu'il ne pourra jamais être satisfait par le café au lait et les pantoufles: "[...] les gros mots, les grosses pensées, les entreprises majestueuses", voilà ce qu'il aime. Il se dit: "Tu ne te mets jamais à ta place. Tu te mets toujours à une place que tu inventes. Et Dieu sait si tu te l'inventes au sommet!" Il juge ensuite qu'il faudrait "inventer un mot qui soit à courageux ce que froussard est à peureux".^{6 5 1} La réponse sans doute serait-elle: hussard--sur le toit.

La nuit, la musique, la gravité de l'assemblée, l'ambiance chevaleresque de cette scène retiennent naturellement Angelo, car il trouve que "la musique créait un monde sans politique où le choléra n'était plus qu'un exercice de style." En effet, Angelo est à l'aise dans le monde de l'art, car loin d'être d'abord un révolutionnaire, il est un artiste. Une sentinelle lui lance même en plaisantant: "Hé, l'artiste, où vas-tu?"^{6 5 2}

Continuant son chemin, il doit de nouveau faire jouer son sens militaire et il se faufile très habilement à travers les filets bien tendus des patrouilles. "Il était tellement heureux de bien savoir jouer le jeu [...]"^{6 5 3} En se dissimulant dans l'ombre, il rencontre un jeune garçon qui

^{6 5 1} Ibid., pp. 422 et 423.

^{6 5 2} Ibid., pp. 425 et 434.

^{6 5 3} Ibid., p. 428.

est aussi en train de filer. Celui-ci parle des nouvelles horreurs du choléra: c'est comme si les scènes qu'Angelo avait vues à Manosque n'étaient qu'un prélude au déploiement de la folie du choléra: des malades poursuivent les vivants, se suicident, ou s'enflamment tout d'un coup, mettant le feu à la ville; à Manosque, les gens se transforment presque en chiens, tandis que d'après le jeune garçon, ce sont les chiens qui deviennent presque humains. Le progrès de la maladie est foudroyant: les gens pourrissent debout, les remèdes miraculeux prolifèrent, un curé distribue des images qui immunisent contre le mal... Assurément, l'imagination et l'exagération ont fait du choléra un être fantastique, rappelant les monstres des contes de fées. Si le choléra a atteint ce niveau mythique dans l'esprit des gens, il faudrait que son adversaire, l'épi d'or sur un cheval noir, impose aussi son propre mythe.

Giuseppe, Chapitre IX

L'enchaînement logique des thèmes exigerait alors la création du "mythe" d'Angelo, et c'est exactement ce qui se produit au chapitre suivant. Il n'est pas surprenant que ce chapitre consacré au héros et à son image, corresponde à une section "flamme".

: Antécédents d'Angelo.

Comme tous les héros légendaires, Angelo a un passé exceptionnel, révélé en partie dans ce chapitre. La lettre

de la duchesse s'insère ainsi naturellement dans l'architecture du roman, car elle apporte une autre dimension à l'histoire d'Angelo, tout comme le récit du jeune garçon avait placé le choléra à un niveau éloigné et presque surnaturel.

Cette lettre révèle l'ambiance dans laquelle Angelo a grandi. Sa mère, aristocratique et romanesque, aime le risque et l'aventure, ou comme elle le dit, la folie,⁶⁵⁴ car elle se révolte contre le matérialisme plat de ses contemporains. Pour elle, c'est le coeur qui compte. Comme c'est le cas pour de nombreux héros, une passion frisant l'inceste relie certains membres du groupe: la Thérésa, Carlotta et Lavinia aiment Angelo, et la duchesse aime Giuseppe, et son propre fils. Ces rapports sont permis à qui appartient à la race privilégiée des dieux, non soumis aux règles communes. Ezzia compare Giuseppe à Christophe Colomb, la Thérésa à une louve et Angelo et Giuseppe à Romulus et Rémus.⁶⁵⁵

Les exploits d'Angelo, et notamment son duel, ajoutent à son prestige. Les hommes au pouvoir sont encore en train de le poursuivre et il sera l'objet de nombreuses intrigues politiques. Comme un artiste qui signe une toile, Angelo a signé son meurtre du baron Schwartz: "L'embêtant c'est que vous signez vos coups", a dit l'intendant de police; "ils

⁶⁵⁴ Ibid., p. 437.

⁶⁵⁵ Ibid., p. 439.

ont tous dix ans de pratique et cent ans de désinvolture héréditaire."⁶⁵⁶ Ainsi, les vertus d'Angelo sont-elles dévoilées: noblesse d'âme, mélancolie, solitude, âme aristocratique d'artiste.

Il n'est pas ainsi surprenant qu'Angelo aime l'ambiance du campement de Giuseppe. Celui-ci aide aussi à créer la légende d'Angelo: il le vêt magnifiquement, portant attention à tous les détails de son apparence: "Je veux que tu sois beau," dit-il. "Dès que tu as de l'or sur toi, tu glaces le sang. Et c'est ce qu'il faut. On sent que tu es un lion." Mais Giuseppe désire faire d'Angelo un symbole, assez puissant pour séduire les hommes: "Si tu réussis à leur parler de principes avec le ton que tu viens d'avoir, n'importe quelle affaire est dans le sac."⁶⁵⁷ Le spectacle que Giuseppe offre d'Angelo sert alors ses intérêts politiques.

Partie de cette famille d'esprit, de cette "légende", Giuseppe est cependant le double négatif d'Angelo, son frère ennemi, comme nous le verrons surtout dans Le Bonheur fou. Organisateur et chef très habile et respecté, Giuseppe est un excellent politique, subordonnant tout à la cause qu'il sert. Son pragmatisme, son bon sens, ses mensonges, sont alors admirables et efficaces dans une mesure appréciable. C'est même lui qui a lancé le bruit relatif aux

⁶⁵⁶ Ibid., p. 439.

⁶⁵⁷ Ibid., pp. 445-46, 448.

empoisonneurs, ce qui a failli être fatal à Angelo. Le duel du baron Schwartz n'avait pas de place dans la philosophie de Giuseppe. Mais l'idéal d'Angelo dépasse les préoccupations matérielles, immédiates et pratiques: sa fidélité l'est d'abord à lui-même et à ce qu'il représente. La politique est pour lui un combat qui le distrait, ou qui requiert ses talents, ou qui le rend plus fort pour les débats plus difficiles qui ont lieu dans son âme.

La différence irréductible entre leurs philosophies éclate devant le choléra: Giuseppe est tout à fait opposé à l'idée des services à rendre aux malades: "pour t'occuper de ceux qui ne te sont rien, tu risques de nous apporter le mal et de nous faire mourir nous."⁶⁵⁸ Enfin, ils se battent, pour le regretter tout de suite après, mais ce conflit est un prélude à la séparation des deux frères. Angelo aide même Giuseppe à calmer ses nerfs en lui parlant et en lui tenant la main toute la nuit, geste qu'il avait refusé au petit Français.

: Service inutile.

Malgré l'opposition de Giuseppe, et le fait que le choléra atteint désormais ses victimes aussi bien qu'un bon tireur, Angelo et quelques hommes se dévouent aux malades. Mais comme ils n'en guérissent aucun, leurs personnes sont associées à l'idée de la mort certaine et ils sont

⁶⁵⁸ Ibid., p. 456.

surnommés, par une ironie macabre, les "corbeaux". "Il fallait convenir qu'Angelo n'était pas populaire." Comme son travail politique, son dévouement aux malades est non seulement inutile mais dangereux pour lui, car il est de trop pour ceux qu'il sert, que sa générosité soit adressée au peuple ou aux cholériques. Giuseppe lui reproche de vouloir toujours "faire du zèle", et surtout celui "qui ne sert à rien." Plus tard, Angelo déclare qu'il ne peut pas être heureux hors du devoir. Mais Giuseppe conseille à Angelo de se créer un devoir personnel.⁶⁵⁹ Comme pour le héros légendaire, le pouvoir qu'a Angelo est essentiellement de créer un symbole, comme le fait l'artiste.

Pauline, Chapitres X, XI, XII, XIII

Angelo quitte Giuseppe et son camp, moins à cause de l'hostilité des gens de ce dernier que parce qu'il s'oppose aux décisions de Giuseppe, et que de toute façon, il est un solitaire incapable de mener d'autres hommes. C'est seul qu'il doit combattre, et c'est en héros qu'il va exalter ses vertus. Ainsi, il se sépare de Giuseppe, mais muni de bons vêtements, et surtout d'un sabre, l'arme noble du chevalier. Avec cet équipement, sa santé et sa fierté, Angelo est prêt, cette fois armé de tout un arsenal ajouté à ses qualités spirituelles, pour affronter de nouveau le choléra.

Maintenant, les deux adversaires se connaissent à fond, et ils rassemblent leurs forces pour le combat décisif. Ils

⁶⁵⁹ Ibid., pp. 459, 446, 464.

sont dorénavant sur un pied d'égalité, car tous les deux ont atteint une certaine notoriété légendaire:

On sent que tu es un lion.
Toi, tu auras là-dedans ton allure de lion.
Maintenant, le choléra marchait comme un lion à
travers villes et bois.⁶⁶⁰

Angelo part joyusement, "dans le ravissement le plus angélique",⁶⁶¹ prêt à utiliser ses armes.

: Le visage en fer de lance.

Pour la troisième fois depuis le début de son aventure, Angelo doit s'arrêter devant des barricades. Parmi les barons à l'air dépité et les paysans ruinés, Angelo remarque une jeune femme vêtue d'une jupe verte, tenant une cravache et se dirigeant résolument vers son cheval. Cette démarche, le visage en fer de lance et, enfin, les pistolets d'arçon lui révèlent l'identité de la jeune femme, en présentant analogie avec les objets du grenier, en même temps au reste qu'avec le costume d'Angelo.

Ayant reconnu Angelo, Pauline lui fait confiance, et ils se préoccupent tout de suite de ce qu'il convient de faire: comment se sauver? Angelo, tout à son affaire, observe la manoeuvre des paysans et il trouve la route à travers les rochers. Quand Pauline professe son amour pour son cheval, Angelo reconnaît en elle une âme-soeur:

⁶⁶⁰ Ibid., pp. 446, 448, 464.

⁶⁶¹ Ibid., p. 468.

Jamais Angelo n'avait été si heureux. Ce sentiment qu'il connaissait fort bien, exprimé par une voix qui avait des inflexions si jolies, par des yeux qui paraissaient si sincères, lui paraissait être le plus beau au monde.

[...] il commençait à être visible qu'il s'amusait comme un fou.⁶⁶²

: Premières batailles: soldats et corbeaux.

Cependant, le danger est très réel, car le choléra déploiera en pleine force tout son appareil: la maladie elle-même, les patrouilles, les oiseaux, les lieux de quarantaine. Tout de suite après s'être évadés, Angelo et Pauline sont attaqués par trois soldats avec lesquels Angelo se bat facilement. Pauline est impressionnée par son adresse, et lui, par le sang-froid de la jeune femme, car elle le couvrait avec ses pistolets au lieu de s'enfuir.

Comme il fait déjà noir, ils décident de passer la nuit à la lisière des bois. Pauline avoue que l'acier clair du sabre l'avait réconfortée, car elle a peur de cette "mort malpropre."⁶⁶³ Angelo est d'accord avec elle, car il jugera que mourir d'un "vomissement couleur de riz cuit" est bien bête par comparaison avec la mort sur un champ de bataille.⁶⁶⁴ Mais le choléra a des complices redoutables: les oiseaux. Sur les toits, Angelo n'avait qu'à se défendre de leurs attaques, mais maintenant, le choléra révèle son

⁶⁶² Ibid., pp. 474 et 476.

⁶⁶³ Ibid., p. 482.

⁶⁶⁴ Ibid., p. 494.

arme secrète: les corbeaux appellent leurs victimes avec "une sorte de tendresse persuasive", gentiment mais fermement: "est-ce qu'on ne dirait pas qu'ils nous font la cour? [...] C'est même," dit Pauline, "une cour pressante."⁶⁶⁵ Angelo pouvant gagner Pauline par la force de l'amour, il semble que le choléra ait modifié son plan d'attaque, et cette nouvelle stratégie semble correspondre à sa nature la plus profonde, d'après ce qu'en dit le vieux médecin.

Ce n'est que lorsque Angelo quitte Pauline pour aller chercher de l'eau que le corbeau ose attaquer celle-ci:

Quand vous avez été parti, il est devenu extrêmement pressant et je dois dire extrêmement gentil. [...] Je me sentais sucrée de la tête aux pieds et envie de fermer l'oeil.

C'était répugnant mais séduisant à un point que vous n'imaginez pas. C'était horrible. Je comprenais tout et je me rendais compte que j'acceptais, que j'étais d'accord.

Ce ne sont pas des lessives qui pendent à ces fils mais des corbeaux et sans aucun doute semblables à celui qui s'est jeté sur moi quand il a cru que j'avais enfin consenti à mourir.⁶⁶⁶

Angelo avoue qu'il n'a jamais entendu de corbeaux "avec des voix de cette sorte" et il exige que Pauline n'y pense plus, non pas parce qu'il désire récuser l'incident, mais parce qu'il se rappelle son épreuve sur les toits. Celle de Pauline, comme la sienne, correspond à un "moment critique" et il se reproche sa retenue à l'égard de Pauline: "Je me

⁶⁶⁵ Ibid., p. 484.

⁶⁶⁶ Ibid., pp. 487, 488, 499.

suis retenu et c'est dommage car, parfois, cela dit plus que tous les mots dans les moments critiques."⁶⁶⁷

Angelo obtient ensuite de l'eau d'un homme qui menace de tirer sur lui, mais comme antérieurement, Angelo se mue plutôt en l'agresseur, au reste sans violence, et mène l'affaire avec élégance et brio. Puis, les deux jeunes gens rencontrent un homme qu'ils paient pour les renseignements fournis: tout le pays est rempli de patrouilles difficiles à déjouer; il faut savoir passer "à travers les mailles."⁶⁶⁸ En effet, tout le trajet avec Pauline ne sera qu'une longue "fuite", Angelo n'ayant jamais l'occasion de porter secours à un seul cholérique, soit parce qu'il est trop occupé à s'évader ou à se défendre, soit parce qu'il est trop tard. Ainsi, la "pureté" du schéma "flamme et fuite" est-elle préservée.

: L'homme au plaid écossais

Angelo et Pauline survivent à ces premières batailles et couchent dans une auberge. Angelo décide de rester près des chevaux, et là, il rencontre un Ecossais qui confirme le déploiement des forces du choléra, devenu une sorte de monstre mythique: "On en est à la mascarade, au corso carnavalesque. [...] Nous sommes en plein moyen âge, monsieur."⁶⁶⁹ L'Ecossais parle aussi des deux remèdes du

⁶⁶⁷ Ibid., pp. 488 et 502.

⁶⁶⁸ Ibid., p. 498.

petit Français, la flamme et la fuite, élues comme armes par Angelo. Il dit que le meilleur remède contre le choléra, ce sont les chevaux de poste, et qu'il faut protéger les chevaux des voleurs, qu'on fuit également: "On ne peut pas prétendre que nous aimions beaucoup notre prochain." Mais il ajoute: "la haine n'est pas le contraire de l'amour; c'est l'égoïsme qui s'oppose à l'amour, ou plus exactement [...] l'esprit de conservation."⁶⁷⁰ Ainsi, il annonce déjà les paroles du vieux médecin, qui affirme que le seul amour puissant est celui qui s'oublie.

Or, Angelo, qui admire les qualités chevaleresques de Pauline, fait déjà preuve de beaucoup de sollicitude à son égard: il désinfecte soigneusement une petite écorchure à elle infligée par le corbeau, il lui fait boire de l'alcool, il la nourrit, lui donne ses bas de laine et lui recommande de se tenir au chaud et d'avoir près d'elle ses pistolets: "Nous sommes chez l'ennemi; il n'y a pas à économiser la poudre."⁶⁷¹

: Pays ennemi.

C'est en effet en "pays ennemi" qu'Angelo et Pauline se déplacent, et les descriptions du paysage suggèrent encore plus clairement la connivence de la nature et de l'épidémie.

⁶⁶⁹ Ibid., p. 504. Voir citation 336.

⁶⁷⁰ Ibid., p. 505. Voir citation 388.

⁶⁷¹ Ibid., p. 503.

Au chapitre I, Pauline, avait été impressionnée par le coup qui avait "écrasé de tous les côtés les chemins de fuite."⁶⁷² Le choléra déploie cette fois toutes ses "couleurs", en images dominantes qui symbolisent sa signification spirituelle, expliquée plus tard par le vieux médecin.

D'abord et avant tout, des images de mort: la terre décharnée qui "montrait l'os", les "moignons d'arbres" et les "cendres funèbres."⁶⁷³ Il y a des sapins morts, des moignons rougeâtres, des cimetières d'arbres, des squelettes de grands sapins, des branches mortes, des troncs décharnés, "nulle part trace de vie."⁶⁷⁴ Ensuite, les vallons et les ravins font penser aux abîmes qui aspirent au bord des toits et à ceux dont va parler le vieux médecin. De nouveau, se présente le mélange du visqueux et du métallique: épines, aiguilles, architecture barbare, charpente blanche, formes géométriques juxtaposées à la glaise sombre, au torrent flasque, à l'éboulis marneux, à l'eau boueuse.⁶⁷⁵ Le piège offert épouvante, d'autant plus qu'il est labyrinthique:

Le chemin circulait partout sans avoir l'air d'aller vraiment quelque part. On le voyait disparaître ici, resurgir là-bas, s'enfoncer dans un bois, entrer dans un découvert, traverser une lande, se plier sur une crête, apparaître sur une autre, revenir sur ses pas, descendre, monter,

⁶⁷² Ibid., p.258. Voir citations 274 et 594.

⁶⁷³ Ibid., pp. 508 et 509.

⁶⁷⁴ Ibid., p. 513.

⁶⁷⁵ Ibid., pp. 515 et 509.

serpenter, partir et rester là.

Ils dominaient un labyrinthe de ravins [...] ⁶⁷⁶

De plus, Angelo et Pauline sont comme au fond de la mer: "les chevaux semblaient se mouvoir dans la profondeur d'une eau sombre." ⁶⁷⁷ On se souvient que pour le vieux médecin, la mer symbolise l'âme humaine. S'il reste un doute sur le côté symbolique de ce paysage, l'expression "une vaste étendue de toitures de montagnes" suggère que la forme prise par la lutte avec le choléra est de nature aussi spirituelle qu'elle l'était à Manosque. Au reste, la tristesse du pays "rendait sensibles certaines possibilités (peut-être horribles) de l'âme." ⁶⁷⁸ La guerre entre les deux adversaires est évoquée quand Angelo remarque que les forêts ressemblent à des "bataillons de lignes, l'arme au pied, par rangs de quatre ou de seize, disposés en réserve sur un champ de bataille." ⁶⁷⁹

Cependant, maintenant qu'Angelo est sur un pied d'égalité avec son adversaire, ce n'est pas pour lui qu'il doit combattre, mais pour une personne: la bataille est livrée entre le représentant de la vie et celui de la mort de l'âme, et Pauline est ici l'enjeu symbolique du combat.

: L'homme de Charouilles.

⁶⁷⁶ Ibid., pp. 512 et 513.

⁶⁷⁷ Ibid., p. 514.

⁶⁷⁸ Ibid., pp. 513 et 510. Voir citation 333.

⁶⁷⁹ Ibid., p. 515.

L'épisode suivant préfigure la maladie de Pauline au chapitre XIV: Angelo et Pauline trouvent une maison où un homme et sa femme sont en train de découper un porc qu'ils viennent de tuer. La chair fraîche, le sang et l'odeur écoeurent Pauline, et Angelo, s'inquiétant de la voir blême et frissonnante, la soigne au lieu de s'occuper des chevaux.

Pendant qu'elle se repose, l'homme parle à Angelo des exploits du choléra, porté par ce récit au paroxysme de l'absurdité dont avait été témoin Angelo à Manosque, et dont lui avaient parlé le jeune garçon et l'Ecossais. Les chiens, qui seuls avaient l'air humain, se sont mis à parler; il y a eu une averse de crapauds; une mère a sorti un serpent de l'oreille de sa fille: confusion apocalyptique des choses. Le point culminant de ce récit fantastique est apporté par l'homme prétendant avoir vu lui-même cinq cent mille corbeaux "en formation contre la cavalerie" et commandés par une voix napoléonienne.⁶⁸⁰ Le choléra, déjà monstre et guerrier, est devenu fantasmagorique.

: Vaumeilh.

L'homme de Charouilles assure aux deux jeunes gens qu'il n'y a pas de soldats, mais ils sont surpris par un groupe de dragons surgissant d'un village. Même si on les conduit en quarantaine, Angelo ne s'inquiète pas, dans sa certitude de

⁶⁸⁰ Ibid., p. 522.

sortir victorieux encore de cette épreuve. Loin d'avoir peur, il jouit du spectacle des uniformes, des chevaux, du paysage: "tout exaltait Angelo." Le capitaine a bien compris Angelo, car il dit à ses hommes: "vous n'avez pas compris que c'est un type qui vous mettra dans sa poche quand il voudra?"⁶⁸¹

Comme Angelo est devenu de plus en plus fort et sage devant le choléra, et déploie peu à peu toutes ses vertus, l'épidémie elle aussi garde pour la fin ses meilleurs atouts. Cette fois, elle a de nouveaux complices: les papillons, de couleurs magnifiques, d'une beauté éblouissante, d'une élégance singulière, mais qui donnent un étrange vertige. Comme des pavillons multicolores de chevaliers, les papillons décorent l'entrée du château de Vaumeilh.

Cette ancienne commanderie des Templiers, cette noble demeure aux anciens exploits héroïques, a été réservée aux quarantaines, devenant une sorte de château-fort du choléra. Là, les deux adversaires, comme deux chevaliers du Moyen Age, vont se disputer leur dame.

Le château possède tout ce qu'il faut pour plaire à Angelo: "cette prison avait des couleurs fort aimables et permettait de vivre royalement [...]" La beauté, la richesse, et la noblesse du château exaltent Angelo. Il a

⁶⁸¹ Ibid., pp. 525-6.

de la tour une très belle vue: "La fenêtre était pleine de ce paysage de montagnes plus exaltant que la mer quand on le voit d'un peu haut", et encore: "Le vent [...] tonnait comme des coups de mer contre les murs." "Le vent qui avait repris donnait à tout ce pays une allure marine, une odeur de grand large."⁶⁸² Reviennent ainsi les motifs de la mer, et du haut lieu, comme lorsqu'Angelo était sur les toits, et comme pour l'évocation de la maison du vieux médecin: c'est là le lieu du combat spirituel (ainsi en est-il pour Achab sur son navire et pour les marins de Fragments d'un paradis).

Angelo, tout à son affaire, compte les soldats, mesure la largeur des portes, observe tout et met au point sans tarder une stratégie de l'évasion. Quand il constate qu'il pourrait facilement se défendre dans les couloirs étroits, Pauline pâlit, car elle pense à Laurent, lui aussi très friand de ces exploits. De son côté, Angelo est étonné par "ce visage soudain bouleversé":

'Elle est très belle', se disait-il.
L'endroit où ce visage avait eu ses feux était
resté en tache blanche dans sa mémoire.⁶⁸³

Il sera maintenant dévoué à Pauline, en qui il reconnaît non seulement une femme digne de son respect, mais qui a été touchée par lui. Lorsqu'une soeur se met à palper le châle de Pauline, Angelo s'indigne et l'arrête: il ne veut pas que

⁶⁸² Ibid., pp. 530, 540, 534, 547.

⁶⁸³ Ibid., p. 529.

Pauline soit atteinte par ce qui est bas.

Mais la plus grande épreuve a lieu dans la tour où cette bassesse règne: "On aimait avoir la preuve que le sort qu'on subissait était le sort commun (ce qui console) [...] Le plus important de tout était de ne pas être dans l'exceptionnel", même si le fait d'être dans cette tour était "parfaitement exceptionnel."⁶⁸⁴ Tous acceptent de vivre dans des conditions sordides et Angelo estime que ce qui "perd votre âme" est "cette odeur de caca et d'urine, tous jupons qui puent comme des caques de morues. Ce ne sont pas les fers ni les murs qui gardent les prisonniers en prison: c'est l'odeur de leurs latrines [...]"⁶⁸⁵

Quand Angelo devine la réaction de Pauline, il lui dit sèchement: "Nous sortirons d'ici, même s'il faut descendre le long des murs comme des mouches. Voilà la seule pensée que je vous permette [...]" Mais Pauline se sent attirée, comme elle l'était par les corbeaux, par ce pouvoir envoûtant et presque hypnotique de l'abîme: "Je pensais tout à l'heure que si l'appui de cette fenêtre n'était pas si haut, il suffirait de se pencher imprudemment, ce qui se fait sans effort. C'est votre propre poids qui vous entraîne."⁶⁸⁶ Pauline, tentée de se laisser aller et de faire comme les autres, affirme:

⁶⁸⁴ Ibid., pp. 537-8.

⁶⁸⁵ Ibid., p. 546.

⁶⁸⁶ Ibid., pp. 539 et 544.

Je sais [...] que demain je serai comme eux, que je ferai ma vie ici dedans, avec ce qui me sera donné, comme il est naturel et facile que je le fasse, jusqu'à ce que je meure du choléra.⁶⁸⁷

En effet, elle estime que la maladie opère des "décès de persuasion",⁶⁸⁸ comme le dit un homme dans la tour, et comme le confirmera le vieux médecin.

Voyant tout de suite que le fait d'accepter d'être comme les autres, de refuser de mener sa propre vie, pourrait être aussi fatal à Pauline qu'à la jeune préceptrice, Angelo essaie de lui montrer, ou de lui rappeler, ce qu'elle est. Il lui parle de ses qualités, de son courage, de sa confiance, en ajoutant qu'elle doit croire en elle: "Il y a quelqu'un qu'on ne peut jamais tromper: c'est soi-même [...]"⁶⁸⁹ L'estime de soi, qu'Angelo met au-dessus de tout, l'esprit d'individualisme et d'indépendance, devraient empêcher cette femme de suivre le troupeau.

Mais pour le cas où cette tactique assez philosophique échouerait, Angelo trouve les mots magiques qui sauvent Pauline de cette tentation. Il affirme qu'avec elle, il n'était pas seul lors du combat avec les soldats; elle lui avait aussi permis de se défendre avec élégance: "cela m'a permis le brio qui donne tant de joie."⁶⁹⁰ En avouant qu'il

⁶⁸⁷ Ibid., p. 545.

⁶⁸⁸ Ibid., p. 541. Voir citation 521.

⁶⁸⁹ Ibid., p. 545.

⁶⁹⁰ Ibid., p. 546.

l'admire et qu'il a besoin d'elle, Angelo la retient. Il ajoute aussi: "Et, naturellement, vous étiez là, votre petite main braquait le gros pistolet sur le pauvre brigadier". En soulignant le mot "naturellement", il contredit l'usage que vient de faire Pauline de l'adjectif correspondant: sa nature n'est pas d'être comme un chacun, mais de savoir se défendre avec ses pistolets.

Mais Pauline résiste encore en faisant allusion aux corbeaux, et Angelo la rassure en lui disant qu'elle a bien fait et qu'il aurait tiré lui aussi. Il se souvient de ce que Pauline avait dit au sujet de l'acier clair et réconfortant, et il dit que la mort malpropre et puante pousse les hommes à désirer le spectacle du sang. "Venez," dit-il, "penchons-nous à cette fenêtre, non pas pour perdre l'équilibre mais pour le retrouver."⁶⁹¹ En évoquant l'arme la plus subtile et mortelle de son adversaire, Angelo a l'ingéniosité de s'en servir lui-même pour sauver sa dame en détresse.

Cependant, Pauline ne va pas très bien: "Rien que de naturel," dit-elle, "je vais être contrainte d'aller à ces tinettes ignobles."⁶⁹² "Naturel" et "tinettes": signe d'alarme pour Angelo qui répond: "Non pas [...]" Comme l'avait fait la nonne de Manosque, Angelo occupe Pauline en lui demandant d'aller chercher les sacoches. L'évasion est

⁶⁹¹ Ibid., p. 546.

⁶⁹² Ibid., p. 548.

au reste en bonne voie. Angelo fait sauter une porte et les deux jeunes gens trouvent leur chemin dans l'obscurité:

"Angelo était très heureux et extrêmement loin du choléra." Cette aventure réjouit Pauline: "Angelo regarda la jeune femme en souriant. Elle souriait aussi."⁶⁹³ Il lui demande si elle va mieux, et sa sollicitude touche la jeune femme.

Après avoir pris un passage difficile, allant à quatre pattes dans la noirceur, ils sortent de ce labyrinthe initiatique et débouchent sur un jardin. Puis, aisément, ils se mettent en route. Pauline, redevenue elle-même, a été sauvée par Angelo.

: Appréciation de la situation.

Angelo décide de reconduire Pauline jusqu'à Théus et de ne plus penser à un rendez-vous avec Giuseppe. Ils marchent ensemble, Angelo souffrant du baluchon qu'il porte et souhaitant être à cheval, ce qui correspondrait mieux à sa qualité. Ils passent la nuit dans les bois, et Pauline, pour la première fois, lui demande son nom et lui révèle le sien. Angelo lui "parla comme à un troupiér" en lui recommandant d'enlever ses culottes de cuir. Elle s'endort, puis se réveille en sursaut en pensant qu'il n'est pas couvert. Il la rassure, puis lui donne de quoi boire et manger. Angelo, songeant à tous les dangers qui les menacent encore, juge l'évasion non sans critiquer son brio,

⁶⁹³ Ibid., pp. 549 et 550.

pense à Giuseppe, et conclut: "Il n'y a que le choléra de vrai."⁶⁹⁴ Juste éloge de son adversaire. Puis, il se torture avec des souvenirs de Manosque, les brasiers, la chaleur, l'agonie des morts--tout le spectacle du choléra qui l'avait aussi obsédé quand il veillait le petit Français et lorsqu'il se défendait sur les toits. Il a certes raison de penser à son adversaire plutôt qu'à la jeune femme.

: Le hameau.

Cependant, les premiers signes d'un retour à l'ordre normal se font déjà sentir: Angelo et Pauline voient un homme et une femme se promenant en cabriolet, ce qui leur fait grande impression. Puis, Angelo espionne un hameau où le gens paraissent se conduire de façon normale: "C'est à n'y pas croire!" dit-il.⁶⁹⁵ Même le paysage est redevenu normal, et Angelo remarque aussi l'absence des oiseaux. Le choléra est en train de rendre les armes, semble-t-il, après la défaite de ce dernier à Vaumeilh--ou ne serait-ce qu'une feinte?--et tout paraît redevenir plus facile et plus sûr. Malgré ces signes prometteurs, la tension augmente, car maintenant que tout paraît rentrer dans l'ordre, Angelo et Pauline vont-ils relâcher leurs précautions et mourir bêtement?

⁶⁹⁴ Ibid., p. 557 et 559. Voir citations 533 et 573.

⁶⁹⁵ Ibid., p. 560.

Les deux jeunes gens se reposent quelques jours dans le hameau où les gens trop hospitaliers révèlent en fin de compte leurs visées malhonnêtes: on essaie de les voler. Comme ces gens, le choléra présentera le masque de la santé, puis frappera sa victime. Mais ayant fait attention à ce qu'ils mangent, Angelo et Pauline se méfient aussi de ces gens et se tirent très bien d'affaire. Comme au début de son aventure, où il préférerait s'occuper de la "canaille à deux pieds", Angelo est "au comble du bonheur", "aux anges", car enfin, "il pouvait oublier le choléra à quoi il pensait tout le temps et qui est si mystérieux."⁶⁹⁶

: Le clarinettiste de Marseille.

Angelo et Pauline rencontrent ensuite un homme qui confirme ce qu'ils savaient déjà du choléra comme maladie spirituelle, et qui annonce le discours du vieux médecin. Ressemblant à Giono lui-même (yeux bleus, pipe, robustesse, sensibilité, amour de Mozart), le clarinettiste leur parle de Marseille où le choléra n'a fait que "croître et embellir."⁶⁹⁷ Les Marseillais, imitant les cholériques, s'affolent et tombent vraiment malades. Lui-même était malade, mais avec perspicacité, il a vu que ces morts étaient des "décès de persuasion", ou comme le dira le vieux médecin, de "prosélytisme".⁶⁹⁸ Il fait allusion deux fois à

⁶⁹⁶ Ibid., pp. 565-6.

⁶⁹⁷ Ibid., p. 570. Voir citation 299.

⁶⁹⁸ Ibid., pp. 541 et 613. Voir citation 688.

"l'autre côté" et il comprend que le choléra peut s'inventer.⁶⁹⁹ Angelo le sait déjà, et cela sera confirmé par le vieux médecin. Le clarinettiste annonce l'image-clef du vieux médecin, à savoir le bleu, du ciel, du visage du cholérique et de la mer. Les motifs de l'âme humaine, profonde comme la mer, de l'être souffrant du "mal du siècle", ou de la "mélancolie", et de l'égoïsme, annoncent les images du vieux médecin sans les expliquer, assurant ainsi la transition entre ce qu'Angelo a senti à propos du choléra et l'élucidation poétique du vieux médecin. Angelo constate que par sa musique--comme par ses images, le vieux docteur--le clarinettiste dit l'essentiel.⁷⁰⁰

Ainsi, si Angelo semble montrer quelque indifférence à Pauline, c'est que son amour pour elle est éclipsé par son dévouement et par son désir de la garder vivante: il a une tâche à accomplir. Quand Pauline s'inquiète pour lui, il dit: "nous sommes des compagnons [...], nous n'avons rien à craindre l'un de l'autre puisque [...], nous nous protégeons." Mais il ajoute: "Nous nous efforçons de ne pas attraper la maladie, mais, si vous l'attrapiez, croyez-vous que je foutrais le camp?"⁷⁰¹ Cette déclaration rassure Pauline qui s'endort tout de suite.

: Ames-soeurs.

⁶⁹⁹ Ibid., p. 571. Voir citations 521 et 548.

⁷⁰⁰ Ibid., pp. 572 et 582.

⁷⁰¹ Ibid., p. 581.

Cependant, devant la menace de la pluie, Angelo et Pauline doivent chercher un abri, et ils trouvent un hôtel estival abandonné. Cette maison est le signe de l'intimité qui va grandir entre eux, et qui avait été annoncée à Manosque, mais qui avait été interrompue par les circonstances. Angelo fait allusion à cette soirée, et le lien temporel qu'il établit ainsi suggère que la conversation qui va suivre est effectivement la suite naturelle de cette première conversation: "Vous voilà de nouveau un candélabre à la main," dit Angelo, "comme la première fois que je vous ai vue à Manosque."⁷⁰²

Au cours de cette nuit de confidences mutuelles, ils se révèlent leur passé, leur âme et indirectement, leur amour. Leurs deux passés suivent une courbe parallèle: l'un n'a pas connu son père, l'autre, sa mère; ils ont été élevés sur des terres boisées et sauvages, dans un château isolé et noble; les chevaux et les armes ont joué un rôle important dans leur vie; ils ont habité la région aixoise à la même époque; il ont eu des aventures romanesques et politiques, Angelo avec Giuseppe et les carbonari, Pauline avec Laurent et ses complices. Ce passé aristocratique et aventureux répond à leur coeur chevaleresque. Ils sont tous les deux indépendants, courageux, sensibles à la beauté, fiers, mais surtout, ils présentent la qualité de l'âme, aussi vague et

⁷⁰² Ibid., p. 585.

mystérieuse qu'elle puisse être:

Ma mère ne fait rien sans âme.

On tue, peut-être mais on ne se fait pas de l'âme
par personnes interposées.

Je me souviens d'avoir aperçu, à travers les pins,
la façade d'une grande maison qui me semblait
avoir de l'âme.

- Si elle avait de l'âme, c'était la nôtre.⁷⁰³

Ce caractère, cette qualité spirituelle pourrait peut-être
se traduire par le mot "noblesse": "Les défenseurs du peuple
n'ont, paraît-il, pas le droit de se servir de noblesse",⁷⁰⁴
dit Angelo, faisant allusion à son duel avec le baron
Schwartz, mais Pauline utilise ce mot pour décrire son
ancienne demeure.

De la même famille d'esprit, Angelo et Pauline sont faits
pour s'aimer, et leur idéal de l'amour semble presque
identique. Ils sont insensibles à l'amour ordinaire et
sensuel. Angelo refuse les Anna Clèves et même les Lavinia,
se bornant à trouver que les femmes "faisaient [...] une
belle tapisserie." De son côté, Pauline était indifférente
aux garçons qui lui faisaient la cour: "ils virevoltaient
devant moi comme des pruneaux dans de l'eau bouillante."⁷⁰⁵
Par contre, ils sont tous deux inclinés à un amour plus
subtil qui s'exprime d'abord par un symbole: Pauline porte
un sachet contenant la balle avec laquelle Laurent tua un

⁷⁰³ Ibid., pp. 592, 593, 598.

⁷⁰⁴ Ibid., p. 598.

⁷⁰⁵ Ibid., pp. 599 et 594.

adversaire; Angelo porte une enveloppe de narcisses séchées. Les narcisses sont une fleur qu'il associe à l'Italie, son pays qui lui inspire un amour passionné. Mais elles sont également associées au mythe de Narcisse: comme ces herbes séchées ressemblent à du thé, et que Pauline est réputée pour son thé, elles incarnent aussi l'amour d'Angelo pour son double féminin.

De plus, les ressemblances entre Angelo et Laurent, le mari de Pauline, sont frappantes. Comme Angelo, Laurent est courageux, aristocratique et noble et il lutte pour une cause politique. Il est devenu, comme Angelo, un personnage dont on parle beaucoup, presque légendaire. Les êtres de cette espèce aiment risquer leur vie, ou "la condamnation à mort",⁷⁰⁶ allant vers leurs adversaires en pensant à l'amour d'une Bradamante. Ce mélange curieux du défi de la mort et de sensibilité à l'art ou à l'amour résume en quelque sorte le duel entre Angelo et le choléra: confrontant pleinement et volontairement la mort, mais avec élégance, style et art, Angelo affronte les "débats" métaphysiques les plus durables et les moins solubles, tout en réaffirmant les valeurs certaines de la vie, celle-ci étant vécue en une perpétuelle tension. Comme le dit le narrateur de Noé, "A quoi sert un Paradis si on n'a pas envie de le perdre?"⁷⁰⁷

⁷⁰⁶ Ibid., p. 600.

⁷⁰⁷ Giono, Oeuvres, Tome III: Noé, p. 681. Voir citation 565.

Ainsi, si se découvre une véritable rivalité, ce n'est pas entre Angelo et Laurent, mais entre Angelo et le choléra, séducteur par excellence. Car Pauline est attirée par ce côté sombre des deux hommes qui défient la mort et qui pourraient glisser de l'autre côté: "Me croirez-vous," dit-elle, "si je vous dis qu'on m'a fait la cour avec un cadavre mangé par les corbeaux et les renards?"⁷⁰⁸ Angelo ne fait-il pas la même chose? Pauline affirme qu'elle mourrait si Laurent disparaissait, car elle a tendance à suivre celui qu'elle aime dans les ténèbres, comme elle le fera dans Mort d'un personnage. Angelo, connaissant bien la tentation des abîmes, réaffirme plutôt l'importance de vivre, lui qui aime particulièrement être condamné à mort.

Pauline est attirée par ce côté mystérieux d'Angelo et de Laurent parce qu'elle a peur elle-même. Mais elle n'a pas encore résolu certaine tension intérieure: "Je ne sais pas fuir. Je n'ai de refuge nulle part, sauf dans ce qui me menace."⁷⁰⁹ Précisément, elle n'a pas harmonisé la flamme et la fuite, seuls remèdes qui sauvent et qui permettent de vivre avec exaltation et noblesse. Avec la flamme de son candélabre, elle avait affronté le danger sans broncher, mais elle n'a pas su résister à l'appel velouté du corbeau.

⁷⁰⁸ Ibid., p. 593.

⁷⁰⁹ Ibid., p. 590.

Cette nuit de confidences est composée comme une sonate avec la structure ternaire des thèmes--passé, âme, amour--, en deux registres: Angelo et Pauline. A chaque parole de l'un répond une parole de l'autre. Si Giono a décidé de récrire Angelo pour que les deux jeunes gens se rencontrent à Manosque et non pas à Aix, c'est parce qu'il tenait à les placer dans un contexte plus significatif et qui dépassait de loin le cadre d'une simple histoire d'amour. Ce chapitre est un tour de force: l'auteur a choisi le moment préférable de cette intimité, parce qu'à ce point, le duel entre Angelo et le choléra est sans issue, s'il n'est plus question pour l'un de détruire l'autre, puisqu'ils sont égaux. En se penchant maintenant sur l'amour naissant entre les deux jeunes gens, l'auteur crée une tension aussi grande qu'au chapitre I. Au moment où le danger semble disparu, le choléra peut traîtreusement et cruellement enlever à Angelo l'âme-soeur qu'il vient de trouver. Cette défaite blesserait Angelo plus qu'une mort subite. Cependant, le drame est ici compliqué; en révélant l'amour de Pauline pour Angelo, l'auteur dirige notre attention vers le vrai champ de bataille, vers l'essentiel. La lutte ne se joue pas vraiment entre Angelo et le choléra, mais dans le coeur humain qui choisit ce que représente Angelo ou bien son contraire; là réside le principe ultime de la tension vécue par Pauline.

: Le vieux médecin.

Le chapitre XIII, magnifique poème, pourrait être considéré comme le dernier et le plus important des volets de cette section "fuite". Dans cet épisode, l'auteur élucide la nature métaphysique du choléra, explicite la signification du duel final, et accentue la qualité mythique d'Angelo.

Poussés par l'orage, Angelo et Pauline trouvent un abri dans un village ruiné, et un gros homme jovial vient à leur rencontre. Il porte un énorme parapluie qu'il manie "avec une habileté de marin" et trouve Angelo et Pauline sous une "arche" au milieu d'un véritable déluge.⁷¹⁰ Ce médecin, praticien depuis quarante ans, ne fait-il pas penser à Noé? Cet homme qui aime les livres, qui adore la poésie et qui mêle sans cesse sa voix à celle du narrateur, est une merveilleuse invention de la part de Giono, car grâce à ce médecin qui est aussi poète, on voit que le choléra est une "vraie" maladie, mais surtout une vérité spirituelle essentielle de la même espèce que celle que nous révèle souvent la poésie. Comme le dit Melville, "la vérité est souvent dans les choses affreuses."⁷¹¹ Or, le choléra est justement cette chose affreuse qui proclame la vérité, comme le dit le vieux médecin: "voir le choléra envahir un corps: voilà un spectacle qui prédispose à la franchise."⁷¹² Ceci fait écho aux paroles d'Angelo: "Il n'y a que le choléra de

⁷¹⁰ Ibid., pp. 603, 602, 602.

⁷¹¹ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 67.

⁷¹² Giono, Le Hussard sur le toit, p. 611.

vrai",⁷¹³ ainsi qu'à la notation des cadavres "criants de vérité".⁷¹⁴ Le vieux médecin, sorte de Noé, de guérisseur-poète, pourrait alors incarner un Auteur idéal.

La maison du vieux médecin, qui se trouve sur un "lieu élevé"⁷¹⁵ comme les toits de Manosque, est le haut lieu de la révélation. Les dômes de Moscou, eux aussi sortes de toits, plus beaux et poétiques, sont des lieux sacrés du mystère et de la vérité. Le vieux médecin engage Pauline à les compter--travail aussi inutile que celui de la nonne de Manosque, mais beaucoup plus raffiné. Comme il en est pour la poésie, ou tout art, c'est là une tâche agréable, élégante, totalement inutile du point de vue pratique, mais thérapeutique et de nature spirituelle. Comme l'art ou la poésie, elle incarne aussi la beauté et le mystère de la vie. Le choléra, ce monstre affreux, est cependant lui aussi un sorte de musique, car le vieux médecin parle deux fois des bémols et des dièses du choléra. Or, le clarinettiste n'avait-il pas annoncé par sa musique ces choses essentielles? Le vieux médecin l'affirme: "Il vient de comprendre trop de choses essentielles."⁷¹⁶

⁷¹³ Ibid., p. 559. Voir citation 694.

⁷¹⁴ Ibid., p. 386. Voir citation 533.

⁷¹⁵ Ibid., p. 603.

⁷¹⁶ Ibid., p. 618. Voir citation 443.

Les premières paroles du vieux médecin reconnaissent immédiatement le côté spirituel du choléra: "Nous avons une épidémie de peur," dit-il. Il précise qu'il sait fort bien "que le choléra n'est pas tout à fait le produit de l'imagination pure", mais tout au long de son discours, il établit clairement le rapport entre les manifestations extérieures de la maladie et les événements intérieurs, expliquant étape par étape ce qui se passe. "Il ne s'agit pas du tout d'anatomie. Il s'agit d'aller sur les lieux où s'élaborent les passions, les erreurs, le sublime et la frousse."⁷¹⁷ Au lieu de médecin, il faudrait des marins explorateurs tels que Colomb et Marco Polo, parce que ce "lieu" ou ce "paysage" intérieur est un "extraordinaire océan où la sonde ne touche jamais le fond [...] des espaces tendus d'un double azur".⁷¹⁸ L'âme humaine, complexe et variée, contient toutes les "combinaisons et les fioritures" des émotions et des activités, toute la gamme des passions. Or, le choléra est une question de choix entre deux passions: "Le libre arbitre est un manuel de chimie" car le malade "suit son idée" et s'il choisit, "c'est en toute connaissance de cause."⁷¹⁹ Le choléra ne se transmet pas par contagion mais par "prosélytisme": "On prend brusquement la décision d'avoir le choléra en plein milieu d'autres

⁷¹⁷ Ibid., pp. 605, 605, 611. Voir citation 633.

⁷¹⁸ Ibid., p. 612. Voir citations 445 et 512.

⁷¹⁹ Ibid., pp. 613, 614, 617, 621. Voir citation 633.

décisions bien arrêtées [...]”^{7 2 0}

Le malade, qui voit "des deux côtés", alors compare les attrait de la vie et de la mort, cette chose mystérieuse, apocalyptique, spectaculaire. D'un côté, il y a les amours, les haines, les passions de tous les jours, ces "demi-mesures et ces petites morts".^{7 2 1} De l'autre, il y a les "abîmes" du foie qui offrent les "meilleures raisons du monde pour devenir",^{7 2 2} c'est-à-dire pour s'épanouir, se découvrir. Or, la mélancolie, qui pousse aux "démesures de néant",^{7 2 3} rend évidente la nullité de l'être devant les forces de la nature; comme si on regardait le spectacle éblouissant d'un volcan sur le point de nous annihiler, on ne veut pas en perdre "une miette." Fasciné par le spectacle de l'apocalypse, le cholérique ne s'intéresse donc plus à ceux qu'il aime, et il devient "égoïste", absorbé par ces choses "beaucoup plus intimes, personnelles et passionnantes"^{7 2 4} qui se passent en lui, ce qui fait penser au lieutenant "aux aguets de choses qui se passaient en lui-même"^{7 2 5} et bien entendu à l'oncle Eugène du Grand Théâtre.

^{7 2 0} Ibid., pp. 613 et 622. Voir citation 522.

^{7 2 1} Ibid., pp. 621 et 615.

^{7 2 2} Ibid., p. 615. Voir citation 501.

^{7 2 3} Ibid., p. 607. Voir citation 505.

^{7 2 4} Ibid., pp. 618 et 617.

^{7 2 5} Ibid., p. 524 . Voir citation 442.

Ainsi, chaque symptôme observable est suscité par un événement intérieur. Au moment de sa "stupeur dite caractéristique", le malade est déjà fasciné par l'autre côté et ne s'intéresse plus à la vie, car toutes ses joies s'envolent comme des oiseaux et il s'abat. Le spectacle apocalyptique, comme l'éruption d'un volcan, l'éblouit. Son sang se "précipite sur les lieux du spectacle" et il devient glacé. Les yeux enfoncés restent écarquillés devant le feu d'artifice. Selon le vieux médecin, ce moment est probablement le plus tragique: celui où la "fête de feu sortait des entrailles de la terre, se ruait en rugissant sur la vie",⁷²⁶ comme le monstre-choléra tout-puissant qui nous démontre notre néant. Les cholériques perdent toute sensation physique, restant cependant lucides. Puis, c'est l'agitation extrême, l'haleine nauséuse, la mort.

Mais le médecin affirme que si souffrance il y a, c'est plutôt au moment où le cholérique se demande si tout cela vaut la peine--le moment où il "souffre dans son amour."⁷²⁷ Puis il note que c'est alors que le cholérique pourrait être retenu "de notre côté." C'est pourquoi le meilleur remède est "d'être préféré", de susciter une meilleure passion, d'être "plus fort, ou plus beau, ou plus séduisant que la mort."⁷²⁸ Alors le cholérique doit être retenu non pas par

⁷²⁶ Ibid., pp. 616, 619, 621.

⁷²⁷ Ibid., pp. 623 et 622.

⁷²⁸ Ibid., pp. 622 et 620. Voir citation 588.

les efforts du vivant, mais malgré l'attrait de la mort, en choisissant lui-même le vivant. Car il doit être quelqu'un qui s'oublie."⁷²⁹ qui ne pense pas à lui ni à sa propre sécurité, en une sorte de générosité instinctive et totale. C'est le portrait même d'Angelo qui oubliait toujours de se désinfecter, et qui ne connaît pas l'égoïsme ou l'esprit de conservation.

Angelo est en effet celui qui aurait une chance pour "retenir" la vie. Le médecin remarque sa noblesse: "Il considérait qu'Angelo était un spécimen à peu près parfait du chevalier le plus attentif et le plus charmant." Il appelle Angelo "notre jeune Eliacin" et Angelo lui-même observe: "Il me faut l'Arioste. Là, oui, je suis à mon aise."⁷³⁰ Le statut héroïque d'Angelo est alors confirmé. De plus, le médecin, comme l'auteur préparant son personnage, exige qu'Angelo se déshabille devant le feu; puis, il le frotte vigoureusement et l'enveloppe d'une couverture--gestes traditionnels de l'initiation selon Simone Vierne.⁷³¹ Car la bataille qui va suivre n'a rien à faire avec la lutte du petit Français, comme le dit le vieux médecin: "mort à qui se croit innocent: voilà le langage de dieux." Le petit Français se croyait "suffisant" et c'est une faiblesse "dont les dieux ont de tout temps profité et

⁷²⁹ Ibid., p. 606. Voir citation 559.

⁷³⁰ Ibid., pp. 617, 608, 601. Voir citation 338.

⁷³¹ Simone Vierne, Rite, roman, initiation, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1973, p. 19.

la fameuse mouche ne s'en fait pas faute."⁷³² Or, loin de se croire capable de guérir Pauline, Angelo fait tout simplement de son mieux. S'il "gagne", c'est parce que Pauline, voyant son ardeur, l'a choisi pour ce qu'il est, parce qu'il a "envie de persister malgré les dieux."⁷³³

La guérison, Chapitre XIV

Pauline, de la même race noble et courageuse qu'Angelo, n'a cependant pas connu assez de "débats" pour avoir la force de résister au choléra. Dès le premier chapitre, elle est comme fascinée par la maladie, puis, elle succombe à l'appel du corbeau, elle couvre ses yeux devant les brasiers, et cède au découragement à Vaumelh, aspirée qu'elle est par le renoncement. Juste avant d'arriver chez le vieux médecin, elle "semblait préoccupée et comme honteuse",⁷³⁴ et après les quelques heures de marche suivant son éloignement du vieux médecin, elle s'endort. En marche de nouveau, elle reste endormie jusqu'à la tombée de la nuit, puis regarde Angelo d'un air stupide, et tombe.

La merveilleuse scène qui suit est une valse de l'amour et de la maladie composée sur une alternance entre le chaud et le froid. Les soins qu'Angelo réserve à Pauline sont faits des gestes habituellement requis par l'état des

⁷³² Giono, Le Hussard sur le toit, p. 606.

⁷³³ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15. Voir citation 552.

⁷³⁴ Giono, Le Hussard sur le toit, p. 601.

malades, mais comme il n'a soigné aucun malade depuis qu'il voyage avec Pauline, ces gestes semblent en quelque sorte lointains, rituels et presque sacrés. On est frappé par l'alternance des pouvoirs du chaud et du froid:

Il se mit à frictionner de toutes ses forces les pieds glacés. [...] Il fallait aussi allumer du feu, faire chauffer de grosses pierres. Il n'osait pas s'arrêter de frictionner les pieds qui restaient de marbre. [...] Il se dressa et prit dans le bât tous les vêtements lourds susceptibles de donner un peu de chaleur. [...] Il alluma du feu, fit chauffer des pierres. [...]

Angelo avait placé de gros galets dans le feu. Quand ils furent très chauds, il les enveloppa dans du linge et il les plaça près du ventre de la jeune femme. Mais les pieds étaient devenus violets. Il recommença à frictionner. Il sentait le froid fuir de ses doigts et monter dans la jambe.⁷³⁵

La lutte se joue entre la chaleur qu'Angelo essaie de donner et le froid qui persiste. Quand Pauline dit: "J'aime mieux mourir",⁷³⁶ bien que sa voix semble étrangère à Angelo, il sent chez elle une noblesse qu'il admire et qui le met dans "une fureur tendre."⁷³⁷ La suite de ses efforts ressemble aux gestes de l'amour: il la déshabille avec passion, la frictionne sans arrêt jusqu'à en être rompu de fatigue. Puis il lui donne du rhum, et, distraitement, il boit à la même bouteille, mais sans y prêter importance. Il songe même à utiliser de la poudre de son fusil pour ajouter de la force à celle du rhum et à la sienne. La poudre,

⁷³⁵ Ibid., pp. 627-8.

⁷³⁶ Ibid., p. 628.

⁷³⁷ Ibid., p. 628.

l'eau de vie, les vêtements, les frictions vigoureuses, le feu, les pierres chaudes se relaient dans l'action contre le mal. Enfin, à bout de forces, il s'endort, la tête sur le ventre de Pauline. Abandon, absence d'espoir, fatigue: c'est à Pauline maintenant de choisir.

En effet, les hésitations de Pauline, multipliées au cours du roman, sont ici les plus grandes. Elle est "tremblante comme des coups énormes frappés dans les profondeurs",⁷³⁸ ce qui n'est pas sans rappeler les paroles du médecin inspecteur et du vieux médecin. Angelo écoute "ces appels étranges auxquels tout le corps de la jeune femme répondait". Le ventre, cet endroit où quelque chose se met subitement à pourrir, selon Angelo, est souple et chaud, mais parcouru de tressaillements et de formes bleuâtres. C'est le "travail profond d'une sorte d'état ambigu, qui attendait, espérait même, semblait-il un paroxysme où le cri devenait sauvage et comme délirant." Ces mots, qui pourraient faire allusion à l'agonie finale ou à l'orgasme sexuel, expriment bien l'état équivoque où se trouve Pauline, en train de choisir entre deux passions. Et c'est Angelo qui l'emportera: "La jeune femme respirait faiblement, comme après un combat qui a fait perdre le souffle."⁷³⁹

⁷³⁸ Ibid., p. 627.

⁷³⁹ Ibid., pp. 627, 627, 628, 629.

Angelo, qui avait refusé de tenir la main du petit Français, avait tenu celle de Giuseppe qui n'était pas malade; quant à Pauline, il dort sur son ventre la nuit durant. Le lendemain, elle lui demande de tenir sa main et il accepte, multipliant ses efforts pour lui conserver sa chaleur. Enfin, un couple les conduit en charrette à une auberge où Pauline se repose, avant de se rendre avec Angelo à Théus.

Pauline tutoie Angelo après la guérison, mais il continue de la vouvoyer, ne désirant pas cette intimité. A Théus, il admire sa beauté, mais s'occupe d'acheter un cheval sur lequel il sera peut-être appelé à faire un grand geste. Puis, "au comble du bonheur",⁷⁴⁰ il galope vers l'Italie.

Le lecteur est déçu par cette indifférence d'Angelo, mais il faut se rappeler les paroles de celui-ci: "Je ne cherche pas à être pris. Au contraire."⁷⁴¹ Bien qu'il aime Pauline, il prise avant tout la liberté et l'action, car il ne veut pas cesser de "devenir". De plus, son départ est sans doute nécessaire esthétiquement, car s'il entre dans l'univers du monstre au début, il doit en sortir entièrement à la fin. Pauline, bien que très digne de l'intérêt d'Angelo, fait quand même partie de la série d'épreuves "flamme" et "fuite", auxquelles il est exposé, et Angelo doit dépasser cette étape. C'est son rapport avec le choléra qui importe,

⁷⁴⁰ Ibid., p. 635.

⁷⁴¹ Ibid., p. 588.

le duel avec son adversaire. "Je suis en avance d'une nuit sur la mort, dit Angelo, et elle ne m'attrapera pas."⁷⁴² Angelo a été victorieux, sauvant sa propre vie, mais surtout gardant miraculeusement une autre personne de ce côté-ci du monde.

CONCLUSION

Angelo part donc pour l'Italie, libre, heureux, dispos. Dans Angelo, il avait gagné le duel contre le baron Schwartz; dans Le Hussard sur le toit, il sort victorieux d'un duel beaucoup plus périlleux et complexe: l'adversaire politique "noir" s'est transformé en un ennemi "blanc", présence mystique. Il est à remarquer qu'Angelo ne tue pas une seule fois dans le Hussard: le véritable combat a été transposé sur le plan métaphysique.

Le choléra, maladie monstrueuse, est une "nouvelle passion" qui fascine et hypnotise le malade. Habitué à la vie ordinaire, aux "petites morts", il est surpris par les "vastes étendues" "à la mesure des possibilités étranges", "à la mesure d'une chimie démesurée."⁷⁴³ Cette démesure est formée par la monstruosité latente qui réside dans chaque coeur humain, qui a été négligée, mais qui est la source de choses merveilleuses ou néfastes--les possibilités (peut-être horribles) de l'âme. Le choléra, comme

⁷⁴² Ibid., p. 632.

⁷⁴³ Ibid., pp. 615 et 614. Voir citation 512.

l'Apocalypse, n'est donc pas la mort: c'est une partie de nous-mêmes que nous choisissons d'enterrer ou de libérer, mais très peu de gens peuvent survivre au regard de la Méduse. Le choléra est la prise de conscience tragique à la fois de l'absurdité de la vie ("une toute petite folie de lumière peut vous tuer") et des "meilleures raisons du monde pour devenir."⁷⁴⁴ C'est la prise de conscience brutale et viscérale de notre mortalité qui n'est plus envisagée comme la fin d'un long trajet, mais plutôt comme une présence, une "mouche" perpétuelle, nous accompagnant à chaque pas du chemin. La mort n'est pas seulement la fin d'une vie, c'est une possibilité imminente de chaque moment. Seul l'affrontement de cette vérité essentielle permet à l'homme de se voir tel qu'il est en toute son ambiguïté.

Cependant, comme le dit le vieux médecin, "il faut une mesure en tout". Le cholérique se livre à des "démésures de néant",⁷⁴⁵ car la mort, comme une Apocalypse spectaculaire, lui semble plus passionnante que la vie. Mais Angelo, qui se reproche constamment d'en faire trop ("Tu démesures",⁷⁴⁶ dit-il), a trouvé un équilibre entre la survie et l'héroïsme. Sans cesse préoccupé par le caractère insaisissable et mystérieux de l'âme et de la mort, il peut se défendre contre toutes les attaques d'ordre physique: ses

⁷⁴⁴ Ibid., pp. 242 et 615. Voir citations 347 et 501.

⁷⁴⁵ Ibid., pp. 606 et 607. Voir citations 434, 505, 732.

⁷⁴⁶ Ibid., p. 422. Voir citation 651.

débats intérieurs l'immunisent contre le choléra qui s'adresse véritablement à l'âme, pas au corps. Angelo est extrêmement généreux et courageux, mais il y a une certaine "mesure" au sein de ce goût de la démesure. Contrairement aux cholériques qui sont fascinés par la démesure latente et insoupçonnée en eux, Angelo a l'habitude de la démesure et par conséquent, n'est pas hypnotisé par elle.

Le secret d'Angelo est de pouvoir vivre avec la mort. Dans cet univers infernal, investi par un monstre omniprésent, il se faufile et se libère, aussi improbable que cela puisse sembler. Et ceci, parce que le choléra n'est qu'une métaphore, une exagération de la condition humaine, du fait que la mort n'est pas le contraire de la vie: elle fait partie de la vie, elle est là à chaque instant. Angelo n'essaie pas de comprendre ce mystère, mais il l'accepte pleinement et choisit "en toute connaissance de cause."⁷⁴⁷

La tératologie et la pathologie de la première partie de cette étude nous ont révélé la nature du choléra et "l'autre côté" ambigu de l'âme humaine; de même, le déroulement chronologique de l'intrigue révèle à Angelo son être propre. La démesure du choléra est doublée par la démesure du héros, mais celle-ci reste toutefois équilibrée: la structure du récit dévoile une alternance constante entre les chapitres où Angelo soigne les malades et ceux où il ne les soigne

⁷⁴⁷ Ibid., p. 621. Voir citations 633 et 726.

pas, selon un rythme, une mesure gardés dans la démesure. Ce rythme musical correspond aussi au goût d'Angelo d'agir avec style, avec art, car il est très sensible à la beauté. Devant l'absurdité de la mort et l'incompréhensibilité de la vie, il choisit de bien faire tout ce qu'il fait, en artiste.

Mais son oeuvre d'art n'est pas choisie au hasard. En soignant les cholériques, Angelo n'a aucun espoir de les guérir; en luttant pour son peuple dans Angelo, il ne croit rien réformer. Ce qui compte avant tout est l'action elle-même, l'accomplissement de gestes qui lui donneront de l'estime pour lui-même. Son service inutile, sa sensibilité aux valeurs humaines qui transcendent la mort, son exigence de liberté ne correspondent-ils pas aux préoccupations traditionnelles de l'art? Le mot "mesure", qui est aussi un terme d'escrime et de musique, signifie l'appréciation de la valeur d'une chose. Or, Angelo est en passe de créer sa seule véritable oeuvre d'art: lui-même. Oui, il est Catalina de Acosta à la recherche de sa propre statue, car il crée son propre mythe qui ressort sur le fond de la présence monstrueuse du choléra: l'épidémie l'oblige à donner sa pleine mesure.

Le titre lui-même du roman ne fait-il pas penser à un conte de fées? L'allégresse, la joie qui émanent du texte vont de pair avec ce titre un peu cocasse qui n'en suggère pas moins le côté sérieux du roman et la supériorité morale

d'Angelo. Le toit est le haut lieu de la révélation, mais en même temps un théâtre où joue le héros et où le spectateur le regarde créer sa propre image originale.

Le Hussard sur le toit, récit d'un duel héroïque, mais en même temps long poème, est un hymne à la volonté humaine et aux valeurs de courage qui, dans cette époque apocalyptique, nous engagent à "persister malgré les dieux."⁷⁴⁸

L'amour joue un grand rôle dans ce roman, bien qu'il ne se déclare pas; car Angelo trouve chez Pauline la confirmation de ses propres valeurs et une femme digne de sa générosité. C'est en ceci que Le Hussard sur le toit demeure plus positif que Le Bonheur fou, où Angelo fera preuve de la même noblesse, mais dans un univers dépourvu d'amour et d'âme--de la présence de Pauline--tout comme Pauline est privée de la présence d'Angelo dans Mort d'un personnage. Dans le Hussard, vide et démesure restent équilibrés et féconds, tandis que dans Le Bonheur fou, sans la présence vitale de Pauline, ils semblent rejoindre la vacuité nerveuse d' Angelo et de Mort d'un personnage.

⁷⁴⁸ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15. Voir citation 733.

Chapitre V

"LE BONHEUR FOU": DILEMME DU HÉROS TRAHI

INTRODUCTION

Malgré la présence d'une horrible épidémie, Le Hussard sur le toit se lit assez facilement grâce à son prestigieux héros et à son intrigue mouvementée. Très long et touffu, Le Bonheur fou semble par contre beaucoup moins aisé à aborder. Bien que le lecteur puisse en apprécier la richesse, il se perd souvent dans cette profusion de l'écriture. Il y a tant de personnages et d'événements qu'on risque à tout moment d'oublier ce qu'on vient de lire. Selon G. Picon, Le Bonheur fou est un "kaléidoscope brouillé" dont le "mouvement circulaire fait rapidement passer sous nos yeux une foule d'images et d'événements que nous ne pouvons pas retenir."⁷⁴⁹ Cette lecture difficile, surtout par comparaison avec les trois autres romans du cycle, explique en grande partie la réaction défavorable de la plupart des critiques. Très peu d'études ont été publiées sur Le Bonheur fou, soit parce qu'on ne le trouve pas attrayant, soit parce que les critiques, en même temps que déçus, sont restés perplexes.⁷⁵⁰ Le roman ne devrait-il

⁷⁴⁹ Gaëtan Picon, "Le Bonheur fou," Mercure de France 1129 (sept. 1957), pp. 125 et 124.

⁷⁵⁰ Ibid., p. 123 et Maxwell Smith, "Giono's cycle of the

pas répondre à son titre engageant?

Certains critiques conviennent toutefois que si l'on a "la patience d'aller jusqu'au bout," le livre nous donnera "une vaste et éblouissante confusion, [...] les images mêmes de la vie," et que l'on n'a pas ainsi le droit de le considérer comme un ratage.⁷⁵¹ Malgré l'aspect de prime abord quelque peu rébarbatif du Bonheur fou, nous ne pensons aucunement qu'il soit manqué, mais ce n'est pas parce que, comme le dit Picon, l'auteur a réussi à offrir un panorama large de la vie. Giono lui-même pensait que Le Bonheur fou serait le plus lu de ses romans.⁷⁵² La raison pour laquelle on a mal accueilli l'oeuvre est peut-être qu'on l'envisage de la même façon que le Hussard, un roman en somme assez traditionnel. Plutôt hybride, Le Bonheur fou conserve certains éléments du roman traditionnel, mais il tend plutôt vers le style des Chroniques, que l'on pourrait considérer comme la version gionienne du nouveau roman.

La lente rédaction du Bonheur fou atteste l'importance que Giono accordait à l'écriture romanesque. Fasciné par les possibilités infinies de la création imaginaire, Giono avait déjà, dans Noé, esquissé des débuts d'histoires qui auraient pu devenir des romans. Dans ses carnets, Giono

Hussard novels," French Review xxxv, 3(Jan. 1962), p. 291.

⁷⁵¹ Picon, article cité, p. 126.

⁷⁵² Smith, article cité, p. 293.

déclare qu'avec Le Bonheur fou, il a remis en question l'intrigue traditionnelle:

Voyez-vous, dans Le Bonheur fou, j'ai essayé de faire que chaque phrase raconte, que chaque phrase soit en elle-même un récit complet et qu'il y ait chaque fois des possibilités de s'arrêter sur cette phrase et de voir ses prolongements romanesques aussi bien dans une direction que dans l'autre.⁷⁵³

Le choix d'une direction reste donc, selon l'auteur, assez arbitraire. Espérant que le lecteur envisagera lui-même les autres possibilités qui n'ont pas été choisies, Giono met ainsi l'accent sur la création comme telle.

On a effectivement remarqué que Le Bonheur fou s'apparente aux expérimentations de l'art moderne.⁷⁵⁴ On a parlé de la virtuosité de Giono et du jeu éblouissant du Bonheur fou, "oeuvre absolument gratuite, sans calcul, sans raison, sans autre but qu'elle-même."⁷⁵⁵ Selon un critique, Le Bonheur fou serait une pure aventure comme la vie d'Angelo, "la parfaite oeuvre d'art fondée sur la liberté."⁷⁵⁶ Le roman ne paraîtra-t-il donc pas vide, sans véritable substance, surtout si l'auteur lui-même se dit fasciné par les questions de technique et l'écriture? Nous verrons au contraire que cette préoccupation formelle

⁷⁵³ Cité dans Robert Ricatte, "Notice," in Jean Giono, Oeuvres romanesques complètes, Tome IV, Paris: Gallimard, 1977, p. 1557.

⁷⁵⁴ Picon, article cité, p. 125.

⁷⁵⁵ Gennie Luccioni, "Jean Giono: Le Bonheur fou," Esprit 253 (sept. 1957), p. 297.

⁷⁵⁶ Ibid., p. 297.

correspond parfaitement au thème central du roman.

M. Picon trouve que si le livre est presque insaisissable, "nous écoutons trop bien Giono: nous ne l'interrogeons pas assez. Il a plus de ruses et de masques qu'on ne croit."⁷⁵⁷ Comment par exemple, se peut-il que le style du petit fait divers, objectif et sec, soit quand même chargé d'une ironie subtile et de sous-entendus multiples? Pourquoi l'auteur néglige-t-il d'indiquer clairement ce que pense Angelo au sujet de son frère de lait, si le but avoué du livre est précisément le duel final?

M. Ricatte note l'importance de ce duel, mais s'étonne du fait que nous ne savons rien, ou presque, des sentiments d'Angelo envers Giuseppe, depuis l'épisode de La Brenta jusqu'à la fin de l'oeuvre.⁷⁵⁸ Mais si on lit très attentivement le texte, on découvre au contraire que l'attitude d'Angelo est claire, même si l'on a l'impression qu'il ne pense pas très souvent à Giuseppe. Giono apporte cette indication:

"Ce qui importe c'est qu'Angelo, voie qu'on l'a trahi. / Importance de cette trahison. / Elle doit donc avoir été le fait de Carlotta, de Giuseppe surtout, etc. Le plus possible d'amis."⁷⁵⁹

⁷⁵⁷ Picon, article cité, p. 125.

⁷⁵⁸ Ricatte, "Notice," p. 1489.

⁷⁵⁹ Cité dans Ricatte, "Notice," p. 1502.

Le motif de la trahison semble en effet dominer la pensée de l'auteur et sous-tendre tout le roman, car la trahison centrale de Giuseppe est multipliée par d'autres trahisons tout au long du roman.

Comme le choléra avait envahi l'univers du Hussard, la trahison s'infiltré partout dans Le Bonheur fou. L'épigraphe du Bonheur fou - "Le choléra n'est plus épidémique, il est devenu constitutionnel" - fait allusion à une maladie politique, à ce mal qui corrompt les révolutionnaires, c'est-à-dire à la trahison. Le choléra, le désir incompréhensible de la perte de l'homme, de sa propre mort, ne ressemble-t-il pas à la trahison qui, elle aussi, désire la mort d'une partie de soi, de ceux qu'on aime ou qu'on dit aimer? Ce goût contradictoire et inexplicable envahit les personnages du roman d'une manière aussi radicale et meurtrière que le choléra. Si la "mouche" du choléra est invisible, la trahison l'est plus encore parce qu'elle a pris l'apparence de son contraire - l'amitié. Angelo ne sait pas toujours si oui ou non on le trahit; du moins, quand quelqu'un avait le choléra, cela n'était-il pas invisible. Mais dans ce roman, cette maladie de la conscience est d'autant plus néfaste qu'elle se dissimule sous le masque de l'amitié, ou même de l'amour fraternel.

M. Ricatte déplore cependant que Giono n'ait pas développé cette métaphore: "De cette ampleur de fléau que

Giono rêvait de donner au mal politique, rien ne témoigne dans le texte du roman que l'épigraphe prise à Mérimée [...] "⁷⁶⁰ Nous croyons que la création de Giono n'a pas été inférieure à son ambition, qui était qu' "[il] faut qu'on voie la révolution autour d'Angelo comme on a vu le choléra." "⁷⁶¹ Dans le Hussard, les descriptions symboliques de la nature, des barricades, des quarantaines et de la maladie elle-même conduisaient à la signification métaphysique du choléra. Dans Le Bonheur fou, l'optique est différente: quelques descriptions de la nature ponctuent ici et là le texte; mais Giono évoque l'omniprésence de la trahison moins à travers les images qu'au moyen d'un style qui parodie et imite la corruption elle-même. Le décalage entre l'être et le paraître chez les personnages trouve sa transposition dans une écriture qui révèle subtilement l'écart entre le vrai et le faux.

Le Bonheur fou n'a rien d'un roman à effet où le lecteur serait conduit à un dénouement-surprise en dépit d'une série voilée d'indices. Il est au contraire l'envers du roman policier dans la mesure où la fin est déjà connue et où il faut aller à la recherche des indices qui ont rendu possible la fin. Comme nous l'avons fait pour les trois romans précédents, nous tenterons de suivre les signes imaginaires qui engendrent une tension vitale dans le texte. Dans Le

⁷⁶⁰ Ricatte, "Notice," p. 1540.

⁷⁶¹ Cité dans Ricatte, "Notice," p. 1540.

Bonheur fou cette tension semble s'établir entre Angelo et cette nouvelle maladie, qui est révélée et reflétée par un style ironique et elliptique. Nous devons donc, en préliminaires, étudier ce contrepoint de l'écriture dont toute la portée apparaîtra dans notre analyse des rapports entre Angelo et la trahison.

ÉCRITURE ET MASQUE

A la manière du masque de théâtre, le style du Bonheur fou se distingue par une sorte de révélation paradoxalement rendue possible par la dissimulation. Trois éléments formels nous ont particulièrement frappés: la présence de l'ironie, les images de la nature, et les références au théâtre.

Ironie

Les toutes premières pages du roman nous laissent soupçonner les ruses de Giono et comprendre qu'il faut savoir à tout moment lire entre les lignes. Le ton apparemment objectif et neutre est obtenu par des phrases très souvent courtes et volontairement non-littéraires, s'efforçant à une apparente simplicité. A ouvrir le roman au hasard, on tombe sur des observations semblables: "Il régla sa note et sortit dans Novare. La brume avait envahi les rues. La ville vivait gentiment avec ses lampes."^{7 6 2} Mais ces constructions un peu

^{7 6 2} Jean Giono, Le Bonheur fou, dans Oeuvres, Tome IV, p. 780.

sèches relèvent de la stratégie particulière adoptée pour ce roman. Ce style qui se prétend objectif et neutre ne l'est nullement: une lecture attentive découvre une ironie corrosive et une sorte d'humour noir qui conviennent parfaitement au motif de la trahison, au décalage entre le vrai et le faux, entre promesse et réalité. Une fois que l'on est alerté, ce style "objectif" se révèle plein d'arrière-pensées, de notations à double-entente. L'auteur nous oblige à combler les vides, comme si le roman représentait une sorte de grand casse-tête littéraire. En nous laissant le soin de trier les faits et de les reconstituer tant bien que mal, l'auteur nous place dans la même situation qu'Angelo lui-même.

Cependant, Giono nous guide subrepticement. Dans le Hussard, malgré la maladie et la mort qui dominaient l'univers d'Angelo, un ton sain et allègre régnait sur le récit. De même, dans Le Bonheur fou, même si la corruption pénètre tout le roman, l'humour de l'auteur éclate partout. On a l'impression, surtout dans le premier chapitre, que le narrateur s'amuse grandement des mésaventures et des faiblesses de ses personnages. Il rit de Charles-Félix qui a peur d'avoir le nez trop grand et de ressembler à Louis XVI; le personnage essaie même de mourir, mais il n'ose pas parce qu'il y a trop de monde dans sa chambre. De son côté, Charles-Albert, a commué une peine de mort en une condamnation aux galères, mais il craint tellement le

prisonnier en faisant l'objet qu'il envoie tous les jours un officier vérifier les maillons de la chaîne du détenu.⁷⁶³ On pourrait multiplier ces exemples de la joie du narrateur.

Une autre technique introduisant une ironie assez subtile est l'utilisation des parenthèses. Normalement, on insère entre celles-ci des détails ou des explications secondaires. Mais dans Le Bonheur fou le narrateur les utilise très souvent non pas pour fournir des faits supplémentaires, mais pour livrer l'essentiel. En parlant de Bondino, le narrateur note qu'il apprend à porter "une redingote de vingt livres semblable en tous points (sauf l'essentiel) à une redingote de commis-drapier [...]"⁷⁶⁴ Ce bref commentaire renvoie aussi à l'essentiel que cachent souvent les parenthèses dans ce roman. Les vrais motifs sont par là révélés, ou la vérité d'une situation dévoilée. Ainsi, les intentions de Bondino au sujet de Doria ne sont-elles explicitées que dans une parenthèse: "(Il avait hâte d'en finir avec Doria.)"⁷⁶⁵

Souvent, le narrateur qui est censé être objectif, se sert de parenthèses pour révéler son propre point de vue, qui est le plus souvent ironique. Il se moque même d'Angelo; lorsque celui-ci a des remords au sujet du soldat mort à cause de lui, le narrateur précise qu'il contemplait

⁷⁶³ Ibid., pp. 659, 663 et 661.

⁷⁶⁴ Ibid., p. 644-5.

⁷⁶⁵ Ibid., p. 690.

un "spectacle minutieusement reconstitué."⁷⁶⁶ Pour une part, le narrateur retire du récit ce qu'il importerait de savoir, et pour l'autre, il ajoute des éléments importants, mais en feignant de n'y voir que des détails. Autre subterfuge de langage imposant vivement l'idée de la trahison.

Giono n'introduit pas seulement une ironie subtile, nous prenant presque traîtreusement, mais aussi des silences qui sont tout aussi éloquents que des paroles, et davantage, compte tenu du thème de la trahison. Le narrateur ne dit jamais tout. Le lecteur est obligé de reconstituer patiemment le fil de l'histoire, et il n'est jamais sûr d'avoir bien compris l'enchaînement des faits. Ces "vides du récit" comme les appelle M. Ricatte, solutions de continuité dans le tissu narratif, créent ainsi de ces "neutralisations des contradictions" chères à l'écrivain. M. Ricatte se demande si les vides du signifiant et du signifié aboutissent à des vides de la signification.⁷⁶⁷ Les silences délibérés du Bonheur fou paraissent introduire des ruptures dans le fil narratif, mais ces lacunes nous semblent appartenir à la texture même du roman. Par ce mode d'écriture, Giono communique ingénieusement le sentiment d'un décalage essentiel entre le vrai et le faux, et cette ambiguïté voulue finit par trahir son propre langage. En un certain sens, c'est un retour à la Naissance de l'Odyssée, à

⁷⁶⁶ Ibid., p. 749.

⁷⁶⁷ Ricatte, article cité, pp. 105 et 108.

la fascination devant la créativité mensongère du langage.

Comme la trahison détruit l'amitié, le style ironique détruit la construction fictive que l'auteur vient d'élaborer - c'est l'idée de "l'aedificabo et destruo" (je construis et je détruis) dont parle M. Ricatte dans un autre article.⁷⁶⁸ L'ambiguïté fondamentale du roman réside moins dans son dénouement incertain que dans la recherche (ou serait-ce la dissimulation?) de la vérité, perceptible au sein de chaque phrase. Ainsi, ce dernier roman du cycle comporte en même temps qu'une réflexion sur les valeurs du héros, une méditation sur l'art et le langage poétique.

La Nature

On pourrait s'étonner de ne pas retrouver dans Le Bonheur fou les images et les descriptions de la nature qui sont multipliées dans le Hussard. Dans Le Bonheur fou Giono voulait dépouiller son texte autant qu'il était possible et écrire d'une manière beaucoup plus sèche. On comprend ainsi qu'il ne se soit pas permis de longuement décrire le monde physique. Si brèves qu'elles soient, cependant, les allusions à la nature, comme dans les autres romans, comportent des valeurs symboliques.

⁷⁶⁸ R. Ricatte, "Les vides de la narration et les richesses du vide," Etudes littéraires 15, no. 3 (déc. 1982), pp. 291-311.

Parfois, les descriptions de la nature révèlent le caractère des personnages. Le vent qui fait balancer les réverbères à la première page du roman fait penser à l'ambivalence du personnage alors évoqué, Bondino. Son admiration pour les parcs anglais, qu'il compare à une étoffe bien taillée, révèle l'importance qu'il accorde à l'aspect extérieur des êtres ou des choses. Le goût de Cerutti pour la pluie et la brume semble traduire son absence de valeurs morales précises.⁷⁶⁹ Ces petites touches ajoutées au texte orientent souvent notre lecture.

Mais le plus souvent, les images associées au monde ambiant jouent un rôle plus général. Si l'on dénombre toutes ces allusions à la nature, on découvre qu'elles glorifient très souvent la beauté du printemps. En voici quelques exemples:

Le temps était à la joie. Un vent frais faisait bondir gentiment le lac. Angelo aimait à la folie la lumière du matin. Celle-ci était tendre et couleur de pervenche.

Il faisait cependant très bon sous les arcades; la lumière était la plus gaie du monde.

Dans cette vallée étroite, bien exposée au soleil, le printemps était plus avancé. [...]
L'aubépine sentait fort.

Les lilas et les aubépines étaient en fleurs. Un tendre ciel vert-de-mer luisait sous le grêle rideau des peupliers lombards.

Le printemps était dans sa fleur.

⁷⁶⁹ Giono, Bonheur, pp. 639 et 650.

Ces aubépines étaient fleuries. Un avril tendre
luisait déjà dans l'herbe.⁷⁷⁰

Par ce contraste avec la beauté paisible de la nature, la violence des combats ou la hideur de la trahison n'en ressortent qu'avec plus de force, sans que la corruption politique soit toutefois décrite avec moins de précision que la nature même. Tout à fait à l'écart des hommes et comme se moquant de leurs agitations, celle-ci semble afficher une désinvolture qui trouve sa correspondance dans l'ironie du ton de l'auteur.

Selon la manière romanesque de Giono, les descriptions de la nature offrent ainsi des signes révélateurs. Mais elles ne signalent pas seulement une opposition entre la beauté du décor et la laideur des événements. Parfois semble exister une subtile connivence entre la nature et la guerre, surtout quand Angelo ne peut pas distinguer entre les bruits naturels et militaires:

Il fut très difficile pendant un bon moment de distinguer dans ce grésillement ce qui était des alouettes et ce qui était des feux de mousqueterie dans le lointain.

[...] (rien n'imite mieux la paix que les abords immédiats d'une embuscade) [...]

Le vent souffla de Lombardie. Il charriait aussi des rumeurs qu'il était difficile d'identifier. A certains moments, elles semblaient être celles de gens criant tous ensemble. On pouvait imaginer également des feux de pelotons⁷⁷¹ [...]

⁷⁷⁰ Ibid., pp. 707, 717, 769, 860, 897, 937.

⁷⁷¹ Ibid., pp. 1003-4, 1042, 1002.

Comment imaginer une équivalence ou même une ressemblance entre des contraires aussi accusés que la violence des combats et la calme beauté d'un paysage au printemps? Parfois pourtant l'auteur suggère l'équivoque de leurs analogies. Il évoque par exemple l'odeur sucrée et fade de l'air printanier.⁷⁷² Mais l'odeur des cadavres dans le Hussard n'était-elle pas aussi fade et sucrée?

Ambiguë comme dans le Hussard, la nature ne représente pas tout à fait l'arrière-plan indifférent sur lequel se déroule l'action. Giono insiste surtout sur l'aspect théâtral de la nature, comme si la beauté de sa mise en scène mettait ironiquement en relief la folie de la guerre. Voici quelques exemples seulement, choisis parmi de nombreuses citations possibles:

Des bosquets de sycomores noirs comme de l'encre, des saules rouges, des trembles plus blancs que la neige, disposés dans les lointains de la plaine comme des décors de théâtre, apparaissaient dans les mouvements du brouillard.

Une sorte d'aurore, mais ténébreuse comme celle qui convient à l'âme des héros exaltait l'élanement de mille peupliers. On pénétrait dans ce décor par une allée d'ormes triomphale.

Les palpitations d'un crépuscule rouge qui se débattait à l'horizon dans les averses autorisaient sans danger les attitudes de la tragédie. Les chevaux eux-mêmes se mirent à marcher dans les bruyères, comme sur la scène d'un théâtre.⁷⁷³

⁷⁷² Ibid., pp. 969 et 993.

⁷⁷³ Ibid., pp. 764-5, 965, 975.

Ce décor trompeur introduit une discordance entre l'être et le paraître, entre une beauté calme et la réalité brutale de la guerre. Mais les révolutionnaires eux-mêmes s'intéressent beaucoup plus au spectacle de la guerre et à l'impression qu'ils créent qu'à la cause censément noble qu'ils soutiennent. Ainsi, la beauté de la nature joue-t-elle le même rôle que celle des beaux uniformes ou de n'importe quel vêtement choisi par les personnages: au décor de la nature correspond le costume des comédiens. Le décalage ainsi créé entre le vrai et le faux accuse de nouveau le motif central de la trahison.

Théâtre

Les références à la nature semblent infirmer la réalité proche d'une guerre meurtrière, ou ne laisser voir en celle-ci qu'un jeu. Mais le théâtre n'est-il pas le lieu par excellence de l'illusion trompeuse?

Nous avons relevé dans le texte une cinquantaine d'allusions au théâtre parmi lesquelles figurent des mots-clés tels que "théâtre," "spectacle," "décor," "opéra," "comédiens," "auditeurs." Tous les révolutionnaires semblent en train soit de jouer dans une pièce, soit d'en regarder une. Angelo est souvent offusqué par les spectatrices qui applaudissent comme au théâtre. Il défend à ses hommes d'applaudir parce que, dit-il, "nous ne sommes pas au théâtre." Cependant, il a lui-même souvent besoin de

décorum et constate qu'il est lui-même "sur le théâtre des opérations."⁷⁷⁴ Les combats sont constamment comparés à un spectacle.⁷⁷⁵ Angelo est près de croire qu'il fallait montrer son ticket.⁷⁷⁶

Cette attitude devant la guerre ne semble pas en accord avec le sérieux de la situation. L'auteur insiste beaucoup sur la tenue des personnages et sur leurs préoccupations vestimentaires. Loin d'être une simple technique, cette pratique descriptive souligne l'importance du paraître ou de l'image que les personnages veulent offrir. La trahison centrale, celle de Giuseppe, n'a-t-elle pas précisément pour effet de fournir d'Angelo l'image de la vanité héroïque? Il semble ainsi que les centaines d'allusions aux vêtements se rattachent à l'intention même du roman.

Les révolutionnaires, très conscients de leur apparence, arborent tous le fameux chapeau à plumes.⁷⁷⁷ La frivolité de cette plume correspond bien au goût du théâtral et au manque de foi réelle des révoltés. Le peuple "avait besoin de théâtre pour ne pas [se] sentir un peu seul."⁷⁷⁸ Même la vieille dame qui cache Angelo dans sa maison à Milan porte un tel chapeau. Angelo lui-même en a un au début du

⁷⁷⁴ Ibid., pp. 820 et 895.

⁷⁷⁵ Ibid., pp. 826, 833, 862, 876, 877, 880.

⁷⁷⁶ Ibid., p. 1073.

⁷⁷⁷ Ibid., pp. 640, 651, 655.

⁷⁷⁸ Ibid., p. 665.

roman,⁷⁷⁹ mais plus tard, il critique ceux qui les portent:

Et je n'aime pas non plus les plumes que vous arborez à vos chapeaux. Si vous n'avez que parade en tête, prenez ce canon qui servira tout juste à récolter les applaudissements des imbéciles⁷⁸⁰ [...]

Il qualifie ces chapeaux d' "ornements ridicules."⁷⁸¹ Le chapeau à plumes est mentionné au moins vingt fois et sert à identifier les révolutionnaires et à révéler leur souci du panache.

De même, la tenue est d'une importance capitale dans ce roman, comme l'a montré N. Stéphane dans l'article qu'elle consacre à ce motif.⁷⁸² Tout au début de son aventure, Angelo s'entretient avec le comte Pesaro, un chef révolutionnaire. Mais auparavant, le valet du comte a obligé Angelo et Giuseppe à remettre leurs bottes: "Ce n'est pas qu'on soit formaliste mais, la tenue c'est la tenue."⁷⁸³ Le souci de la tenue se révélera en effet chez tous les révolutionnaires, et non seulement chez les aristocrates. Angelo critique sévèrement cette préoccupation car il pense que sa patrie risque de n'offrir ainsi qu'un théâtre de marionnettes: "Le rêve de tout bon

⁷⁷⁹ Ibid., p. 724.

⁷⁸⁰ Ibid., p. 824.

⁷⁸¹ Ibid., p. 873.

⁷⁸² Nelly Stéphane, "De la tenue dans Le Bonheur fou," Amis de Jean Giono 12 (déc. 1979), pp. 60-68.

⁷⁸³ Giono, "Bonheur", p. 701.

Piémontais est de revêtir un brillant uniforme."⁷⁸⁴ Quel contraste avec leur couardise! La parure dissimule un vide chez les révolutionnaires qui reculent devant la réalité du combat: "Ces galonnés qui ont tous des blasons brodés sur la chemise, il faut voir comment ils se mettent à courir d'un côté et d'autre."⁷⁸⁵ Les insurgés qui se rencontraient clandestinement à La Brenta attendaient la nuit et venaient "gratter à la porte de derrière, comme des rats":

Sitôt près du feu et de la tasse de café, ils prenaient une superbe inimaginable. Ils s'adossaient à la cheminée, ils allongeaient la jambe pour faire tirer le sous-pied sur une étoffe de grand prix; ils faisaient des ronds-de-bras pour montrer leurs manchettes, mais, au moindre bruit dans la rue, ou si la portière bougeait, ils se taisaient brusquement et montraient des visages qui démentaient leurs paroles. C'étaient de beaux hommes; ils le savaient; ils ne savaient même que ça, et parler. La révolution étant un moyen de se faire valoir, l'important pour eux était de rester vivants.⁷⁸⁶

Ce passage résume bien l'attitude des révolutionnaires qui veulent se créer une image avantageuse, mais non pas s'engager dans une activité dangereuse. On retrouve cette couardise doublée du souci vestimentaire tout au long du roman. Dès les premières pages, on observe cette alliance chez le grand chef de l'organisation, Bondino, surnommé "Brutus à la rose":

⁷⁸⁴ Ibid., p. 703.

⁷⁸⁵ Ibid., p. 788.

⁷⁸⁶ Ibid., p. 911.

[...] lorsque mesurant avec soin la hauteur de sa cravate et époussetant d'une pichenette élégante ses revers de soie il parlait avec courage, il se faisait écouter. Le contraste entre ses foulards gorge-de-pigeon et les paroles hardies qu'il prononçait d'un air distrait était si frappant qu'il lui valut son surnom.⁷⁸⁷

Bondino apprend "l'art d'être" le jour où il sait faire passer une redingote assez chère pour une redingote ordinaire: il s'agit d'une autre manière de créer l'impression désirée, en apprenant à "passer inaperçu" à Londres, qui exige la modestie.⁷⁸⁸ De son côté, Cerutti porte bien l'uniforme, mais, en civil, n'est qu'un homme plat et fade. Les chéchias rouges des révolutionnaires, selon lui, devraient leur interdire les préoccupations égoïstes. Un groupe de révolutionnaires ayant volé l'argent d'une diligence et ne sachant que faire de ce butin, tous s'achètent des cravates et des foulards rouges.⁷⁸⁹ Cette disparité entre l'être et le paraître que le narrateur souligne dès le début, rejoint également l'idée d'une fausseté essentielle.

L'autre traître majeur, Giuseppe, sera lui aussi fasciné par l'élégance qu'il attribue à l'aristocratie et au pouvoir. Combien de fois Angelo parle-t-il des chemises amidonnées que Giuseppe lui prend? Et Angelo ne révèle-t-il pas ses sentiments envers Giuseppe par ses remarques sur les

⁷⁸⁷ Ibid., p. 640.

⁷⁸⁸ Ibid., pp. 644-45.

⁷⁸⁹ Ibid., pp. 649, 664, 673.

vêtements que lui emprunte Giuseppe? Au palais Borromeo, Angelo cherche Giuseppe parmi les hommes tirés à quatre épingles, mais il juge sans retard qu'il y avait là trop de fantaisie dans les cravates:

"Giuseppe est incapable de comprendre toutes les saintes huiles qu'il faut avoir au bout des doigts pour réussir des noeuds aussi désinvoltés, et à la pointe du jour. Il doit être dans quelque arrière-salle de café, avec un comité de gens qui ont tout à système, surtout les cravates."⁷⁹⁰

Même la duchesse Ezzia est consciente de cette obsession chez Giuseppe: "Quand Giuseppe veut se voir beau (et il veut tout le temps se voir beau), il se regarde dans un portrait d'Angelo. Il en a pris tellement l'habitude qu'il se ferait la barbe en se regardant dans un portrait d'Angelo."⁷⁹¹

L'amour de Giuseppe pour Angelo est tel qu'il voudrait s'identifier avec lui, ce qu'il essaie de faire en portant au moins ses vêtements. Cette admiration excessive risque de devenir néfaste.

Mais Angelo lui-même est sans cesse préoccupé par sa tenue. A Castelletto, il fait blanchir son linge et il achète même des cravates et un ruban aussi noir que ses yeux. On remarque la qualité de ses vêtements, car le tailleur était fort célèbre et personne n'avait jamais vu, à Castelletto, de vêtements sortant de chez lui. Plus tard, après avoir combattu, Angelo est blessé au front et doit porter un pansement qui "fait merveille". Lecca lui demande

⁷⁹⁰ Ibid., p. 815.

⁷⁹¹ Ibid., p. 911.

même si c'est du vrai sang. Quand Angelo a enfin l'occasion de se laver, il se moque des soldats qui portent des haillons sanglants, symboles de leur héroïsme. On admire beaucoup sa veste tachée de sang, qu'il finit par troquer contre des pieds de porcs farcis. Il se rend même compte que ses belles bottes lui servent d'emblème. Le narrateur note ironiquement qu'Angelo essaie la guerre comme une paire de gants.⁷⁹²

Tout à la fin du roman, quand Angelo s'apprête pour le duel avec Giuseppe, tous les vêtements dont il a besoin l'attendent, comme s'il s'agissait du costume d'un comédien. On a l'impression qu'autrui a décidé pour Angelo ce qu'il devait faire, et le pousse subrepticement à ce combat. Mais Angelo avait arrêté longtemps à l'avance de tuer Giuseppe. Lavinia, Teresa et Ezzia l'avaient sans doute deviné et n'ont fait que prévoir ce dont il avait besoin pour cela. Toutefois, le fait que ces vêtements sont tout prêts pour lui crée l'ambiance de fatalité d'une tragédie grecque.

Les vêtements dans ce roman jouent ainsi un rôle important. Le costume masque la vérité et confond les valeurs, tout en satisfaisant le goût du spectacle chez les révolutionnaires. La distinction entre ce goût en somme anodin et la profondeur de la corruption reste frappante. D'une part, la tenue symbolise les valeurs et la qualité d'Angelo, et de l'autre, l'hypocrisie des personnages.

⁷⁹² Ibid., pp. 729, 830, 895, 1098, 1013.

L'auteur semble se moquer de ceux qui essaient de se conformer au type du héros aristocrate, comme si seul Angelo avait le privilège de le représenter. Angelo incarnerait l'idéal dont les autres ne seraient que la contrefaçon. Tandis que la tenue d'Angelo parle pour sa qualité morale, chez les autres, les vêtements sont les signes visibles de la dissimulation ou de la trahison. Ce goût mortel du spectacle chez les révolutionnaires les pousse à vouloir faire d'Angelo un "homme de paille", un prétexte à un beau feu d'artifice destiné à attirer l'attention. Sous le couvert de cette distraction, Bondino perpétrerait ses actes ignobles. Le sujet même du roman est précisément ce danger (l'équivalent du choléra du Hussard) auquel Angelo risque de succomber. Le rapport entre théâtre et trahison s'avère ainsi essentiel.

L'écriture du Bonheur fou, délibérément dépourvue du foisonnement d'images propre à Giono, n'en comporte pas moins certaine allégresse, un humour, une sensibilité au charme du décor naturel et à l'apparat des costumes, vêtements élégants, ou vestes tachées de sang. Les préoccupations frivoles des personnages sont mises en valeur par l'ironie désinvolte du narrateur. Le style adopté, qui semble en contradiction avec le déroulement de la guerre, répond toutefois au motif de la trahison en ce qu'il représente un subterfuge de langage correspondant à la perfidie de parole des traîtres. La trahison dans Le

Bonheur fou s'opère toujours par des mots, en une disparité entre les paroles et les actes. Ainsi, le thème de la trahison s'allie-t-il étroitement au souci linguistique de l'auteur.

Texte à la fois enjôleur et révélateur, Le Bonheur fou est ainsi chargé de messages et de signes qu'il faut savoir interpréter. Le ton ironique, les images d'une nature hypocrite et complice, et les nombreuses références au théâtre traduisent admirablement le thème central de la trahison.

FORCES DE LA TRAHISON

Si Giono a judicieusement choisi quelques techniques susceptibles de traduire la notion d'un écart entre être et paraître, il ne s'en est pas pourtant tenu aux ruses du langage, inventant aussi une architecture romanesque qui réponde à ses intentions.

Après avoir lu les trois premiers romans du cycle, on s'attendrait à voir au début du Bonheur fou la suite des aventures d'Angelo qui vient de quitter Pauline. Mais au lieu d'entrer tout de suite dans les aventures d'Angelo, l'auteur nous offre une cinquantaine de pages sur la carrière de Bondino entre 1821 et 1848. Dans ce long retour en arrière, Giono n'a pas pour but de satisfaire à la tradition d'évocation de l'arrière-plan politique, mais plutôt, comme le dit M. Ricatte, d'attirer l'attention sur

le contraste présenté par Bondino et Angelo: ce chapitre "met en vedette au seuil du récit les acteurs ténébreux de la machine politique que Giono entend opposer à l'élan pur et spontané de son héros [...]"⁷⁹³ Ce long chapitre tisse imperceptiblement la toile d'araignée monstrueuse et sans faille dans laquelle Angelo semble être pris. La patiente et minutieuse évocation du passé de Bondino et de ses affiliés joue le même rôle que la description imagée de la nature dans le Hussard. Cette fois Giono a choisi une méthode beaucoup plus subtile et mieux appropriée au thème de la trahison: c'est ce que Ricatte appelle, dans sa préface aux Chroniques, la "peinture par le vide":

Exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons: en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif.⁷⁹⁴

Comme un peintre ou un sculpteur qui doit toujours être conscient de l'espace virtuel de l'oeuvre, Giono crée un "vide plein" en se concentrant sur ce qui entoure Angelo. Cette peinture par la négative crée une sorte de décalage entre la réalité et le sujet et correspond symboliquement au motif de la trahison.

En révélant le réseau des scélérats qui orchestrent la révolution, ce long chapitre initial expose la psychologie du traître. Bondino et la plupart de ses comparses

⁷⁹³ Ricatte, "Notice," p. 1497.

⁷⁹⁴ R. Ricatte, "Giono et les vides du récit," Amis de Jean Giono 18 (automne-hiver 1982), p.107.

disparaissent ou n'entrent en scène que très brièvement après le premier chapitre, et sont remplacés par une nouvelle série de fourbes; mais peu importe, car ils sont en fin de compte tous interchangeable. Le premier chapitre, qui semble n'avoir rien à faire avec Angelo, prépare au contraire son destin, car c'est ici que se rassemblent les forces de la trahison; tout le reste du roman consiste en la longue chaîne des affrontements entre Angelo et les traîtres. Examinons les figures principales de la révolution telles qu'elles apparaissent dans le chapitre initial.

Bondino

Si grande que soit l'influence de Miss Learmonth, c'est toutefois Bondino qui mène le jeu et qui est en tout cas avec elle le centre d'organisation de la révolution, même s'ils résident à Londres. Tout le passé de Bondino est longuement évoqué dans le premier chapitre parce que c'est lui qui symbolise la corruption politique. Il incarne la dénaturation des valeurs qui envahit tout le roman, tout en restant, lui-même, un monstre non dépourvu d'élégance. Le mot traître ne veut-il pas aussi dire "ce qui est dangereux sans le paraître, sans qu'on s'en doute"? Chez Bondino, rien ne peut être tenu pour certain et ce maître de l'équivoque est sans doute le personnage le plus inquiétant du roman.

Dès la première page, le lecteur sait qu'il y a anguille sous roche. La calèche de Bondino (qui n'est pas encore nommé) pénètre à Novare, mais se cache longuement parmi les saules. Au moment où il y a une relève de garde, la voiture s'avance et on laisse passer Bondino. Tout semble avoir été prévu. De plus, Bondino a sans doute des alliés parmi les gardes, si bien que, dès le premier paragraphe, une ambiance de conspiration s'installe dans le roman. Le garde trahit évidemment la cause qu'il est censé soutenir.

Les manoeuvres suspectes de Bondino pourraient faire croire à un complot de grande envergure; mais cette hypothèse est démentie par ses premières paroles: "Nous n'allons tout de même pas attendre minuit."⁷⁹⁵ Ce souci du confort physique est confirmé par la description donnée de Bondino: homme gras et satisfait, au rire un peu vulgaire.⁷⁹⁶

Bondino prend alors une avenue bordée de jardins où les "lilas déjà fleuris donnaient odeur."⁷⁹⁷ Bondino et ses comparses se rendent chez les Ansaldo. Or, c'est dans la demeure des Ansaldo à Turin qu'aura lieu le duel mortel. Ainsi, Giono a-t-il effectivement associé la trahison de Giuseppe et la présence de Bondino. Les Ansaldo, qui attendent Bondino au premier chapitre, le connaissent depuis

⁷⁹⁵ Giono, Bonheur, p. 639.

⁷⁹⁶ Ibid., p. 639.

⁷⁹⁷ Ibid., p. 639.

longtemps et sont ses affiliés, comme l'indique le chapeau à la plume que porte la marquise. Mais plus frappant encore est le fait que Bondino est lui-même chez les Ansaldi la nuit du duel, et que c'est lui qui donne ordre de laisser Angelo et Giuseppe se battre. La portée décisive que Giono accorde à la présence de Bondino chez les Ansaldi témoigne donc de l'importance de Bondino, bien qu'il semble presque disparaître dans le reste du roman.

L'ironie de Giono envers "le vieillard corpulent" se manifeste dès le début du texte: arrivé chez les Ansaldi, Bondino quitte la voiture, mais l'auteur souligne ce détail à sa manière: "Il se mit en devoir de sortir de la calèche. Le cocher vint l'aider en soutenant à deux mains le ressort arrière."⁷⁹⁸ Ce portrait un peu comique de Bondino fait du personnage un être humain commun et le prive de la grandeur qui devrait correspondre à son état.

Quand Giono identifie ce personnage à la deuxième page du roman, il le désigne immédiatement par son surnom: Bondino, dit "Brutus à la rose."⁷⁹⁹ Avant même de lire l'explication de l'auteur, nous imaginons une sorte de figure néronienne, regardant brûler la cité en dilettante. L'évocation d'un Brutus "à la rose" forme un portrait incongru et quelque peu contradictoire, si l'on ne peut éviter de se demander comment un traître, meurtrier de surplus, peut être le

⁷⁹⁸ Ibid., p. 640.

⁷⁹⁹ Ibid., p. 640.

porteur du symbole de la beauté et de l'amour? Dans ce contraste entre Brutus et la rose, les deux images, inconciliables, semblent se détruire mutuellement. Pour élégante que soit la formule, et si suggestive qu'elle soit de la désinvolture de la trahison, cette juxtaposition n'en semble pas moins contre nature.

Bondino s'était mérité son surnom à cause de sa manière élégante d'épousseter ses vêtements de prix au moment même où il parlait de violence. Mais devant le danger, que fait-il? Bondino avait promis à ses hommes qu'ils se réuniraient à leurs alliés Novariens, mais il "n'avait jamais été assez bête pour croire à ce qu'il disait."⁸⁰⁰ La couardise évidente de Bondino est aggravée par une insincérité flagrante; même s'il préconise la révolte, il refuse de risquer sa vie pour la cause commune: "On en était donc à vivre ou à mourir?" demande-t-il.⁸⁰¹ Même jeune, ce n'est pas un homme d'action, et on se demande pourquoi il organise une révolution à laquelle il refuse de participer.

Bondino ressemble en tous points à un gérant d'entreprise commerciale. Pour couvrir ses actions clandestines, il devient commerçant de cognac, signe expressif de sa façon d'organiser la révolution. Il s'exile à Londres et gère de loin l'opération, car comme Giuseppe, il veut réaliser ses

⁸⁰⁰ Ibid., p. 640.

⁸⁰¹ Ibid., p. 640.

buts par personne interposée, sans se salir les mains. Dans une variante, Giono lui fait dire: "commander signifie ne jamais mettre la main à la pâte."⁸⁰² Il ne semble inspiré que par le désir du gain personnel et le goût du pouvoir.

Pour un révolutionnaire qui prétend détrôner les tyrans, ces goûts semblent quelque peu surprenants. A l'extrême opposé de l'idéaliste aristocratique et pur qu'est Angelo, Bondino n'est qu'un capitaliste bourgeois. Il aime le luxe, non seulement les vêtements dispendieux, mais la bonne chère et une habitation richement meublée. L'auteur consacre tout un paragraphe à ses habitudes alimentaires, car Bondino, très gourmand de viandes, estime que le bonheur de l'humanité ne va pas sans la bonne nourriture. Cependant, ce goût pour la viande peut symboliser aussi le fait qu'il est - sans scrupules - consommateur d'hommes, car tout de suite après ce paragraphe, l'auteur appelle Bondino un gourmand du pouvoir.⁸⁰³

S'il ne peut prendre d'alcool, Bondino consomme d'énormes quantités d'eau, ce qui lui donne une "jouissance suprême."⁸⁰⁴ Habitué au luxe de Colbeck-House, il n'accepte de rester chez Balluppi que parce que celui-ci le reçoit avec opulence. Membre d'un club assez fermé de Londres, vivant en vrai gentleman, Bondino admire la maison de

⁸⁰² Cité par Ricatte, "Notes et Variantes", p. 1569.

⁸⁰³ Giono, "Bonheur", p. 645.

⁸⁰⁴ Ibid., p. 645.

Balluppi et, quand celui-ci lui offre une somme folle pour la cause révolutionnaire, Bondino le nomme lieutenant-colonel.

Homme d'affaires très habile, Bondino exploite les gens autant qu'il le peut. Il vend ses proclamations, engage des "purs" comme Sandro et oblige ses affiliés à amasser autant d'argent que possible. Quand il va à Marseille, il remarque un sémaphore en train de donner des ordres à un navire et il juge que le propriétaire de cet instrument très complexe a une fortune entre les mains. Il se rend compte que Marseille est une mine d'or: "La furieuse envie de l'exploiter en toute tranquillité lui donna du génie."⁸⁰⁵ Bondino ne supporte pas même que Doria garde des profits pour lui et il le condamne surtout parce qu'il s'est donné un grade trop élevé: "Notre cause sacrée ne peut souffrir la moindre indiscipline", dit-il.⁸⁰⁶

Obsédé par le gain et le pouvoir, Bondino est l'image de la corruption la plus complète et n'utilise que des moyens infâmes pour obtenir ce qu'il veut. Afin d'acquérir encore plus de puissance, il apprend à mentir très habilement. Après la découverte d'une affaire embarrassante de plomb mis en réserve pour la fabrication de balles, Bondino se sauve en disant qu'il va en tel lieu, tandis qu'il se rend ailleurs. Il laisse impayée une facture de 600 louis en

⁸⁰⁵ Ibid., p. 686.

⁸⁰⁶ Ibid., p. 685.

vêtements élégants et il part dans une chaloupe appelée "L'Ambition".⁸⁰⁷ Arrivé en Angleterre, Bondino passe devant vingt vaisseaux de ligne et le narrateur ajoute: "Bondino respectait la force sous toutes ses formes."⁸⁰⁸ L'auteur fustige l'hypocrisie de Bondino à maintes reprises, par exemple quand il écrit: "A part la peur, l'orgueil, le goût de paraître, rien ne l'avait jamais fait céder", et: "[...] quand il parlait de combat pour la liberté, jusqu'à un certain point il y croyait!"⁸⁰⁹ Même au début du livre, quand Bondino est mécontent d'avoir dû céder le pas à des soldats sans clairon, le narrateur se moque de lui, car Bondino lui-même est entré dans la ville en catimini. Bondino prétend avoir vu Charles-Albert suivant sa troupe comme un petit cantinier, ce qui est évidemment un mensonge, comme l'affirme le narrateur. Par contre, on apprend que le narrateur aussi "mentait" puisque Charles-Albert n'est pas même entré dans Turin dont il est question.

La différence entre la vérité et l'apparence éclate d'une manière flagrante à travers les proclamations de Bondino. Un ancien révolutionnaire, Charles Asinari, est atterré par l'art avec lequel Bondino a composé les proclamations: "Personne ne résistera à cette façon de présenter les choses."⁸¹⁰ Bondino commence avec des généralités, mais va

⁸⁰⁷ Ibid., p. 644.

⁸⁰⁸ Ibid., p. 644.

⁸⁰⁹ Ibid., p. 646.

de plus en plus au coeur de la vraie question en parlant de grades et de récompenses, ainsi que de vengeance sans pitié.⁸¹¹ Grand connaisseur de l'âme humaine, il masque sa cupidité par l'invocation d'idées nobles et du devoir patriotique. La beauté et l'art de ces proclamations qui répondent aux désirs des révolutionnaires, éclairent cette distinction entre l'intention affichée et la réalité des motifs, ce qui revient à révéler une sorte de trahison. Il est permis de se demander si ces proclamations ne parodient pas plus généralement l'écriture, la création artistique?

Il n'est pas surprenant que Giuseppe soit extrêmement sensible à la subtilité de ces proclamations.⁸¹² Comme Bondino, Giuseppe saura passer facilement du mensonge, trahison verbale, à la trahison en acte d'Angelo. Selon le narrateur, Bondino aime avoir des victimes: il se représente Asinari sans bagages et seul dans un pays ennemi, ce qui pour lui serait un spectacle agréable.⁸¹³ L'image d'un Brutus traître convient parfaitement à ce tribun à la tête "un peu cruelle."⁸¹⁴ Bien que Doria lui remette des sommes importantes et qu'il soit ironiquement une copie en miniature de Bondino lui-même, Bondino le trahit auprès de

⁸¹⁰ Ibid., p. 680.

⁸¹¹ Ibid., p. 680.

⁸¹² Ibid., p. 692.

⁸¹³ Ibid., p. 642.

⁸¹⁴ Ibid., p. 685.

la police pour se débarrasser de lui.

Par l'entremise de Balluppi, Bondino fait la connaissance de Giuseppe qu'il séduit par son pouvoir et par ses promesses. Bondino se demande ce qu'il devrait faire d'Angelo et Miss Learmonth répond: "Un homme de paille."⁸¹⁵ Quand Bondino explique ses plans à Giuseppe, celui-ci proteste en décrivant Angelo. Rusé et cynique, Bondino répond: "Mais vous le connaissez à fond, vous",⁸¹⁶ ce qui laisse entendre que ce que connaît d'Angelo Giuseppe lui permettra d'agir encore mieux sur celui-là. Bondino, sachant que Giuseppe aime Angelo, lui dit très clairement:

Souvenez-vous toujours qu'un homme de paille est surtout destiné à être brûlé. [...] Ne vous embarrassez pas de sentimentalité.⁸¹⁷

A travers ces dernières paroles de Bondino, on aperçoit le lien entre les noeuds signifiants de ce livre: la trahison, même d'un frère, sous prétexte d'efficacité politique, est un choix moral, une disposition qu'on adopte froidement. C'est une sorte de contradiction aussi, un manquement à une promesse, ou plutôt une fausse promesse qui est auto-destructrice. S'insérant entre l'amour et l'action, la trahison ne suppose pas nécessairement la cessation de l'amour - c'est précisément la possibilité de trahir tout en aimant, cette juxtaposition monstrueuse, qui

⁸¹⁵ Ibid., p. 691.

⁸¹⁶ Ibid., p. 692.

⁸¹⁷ Ibid., p. 693.

est en jeu dans tout le roman.

De plus, ce rapport singulier s'apparente de très près au principe du théâtre, qui enveloppe tout un jeu de sentiments proches des émotions véritables, et qui se définit par cette ambiguïté inéluctable entre l'être et le paraître. Dans le cas d'Angelo, Bondino et Giuseppe veulent faire de lui un homme de paille, un symbole vide mais efficace, le point de mire d'un spectacle offert pendant qu'ils exécuteront les basses opérations de la révolution. Ainsi, trahison et théâtre relèvent d'une même dualité anormale mais, - dans l'ambiguïté - non dépourvue d'une certaine beauté.

Les rapports étroits et puissants liant Bondino et Giuseppe se manifestent donc dès le premier chapitre, et en sont même le point de convergence le plus important. Mais le cheminement qui conduit de Bondino à Giuseppe et à Angelo est d'une nécessité rigoureuse malgré l'apparence aléatoire de leur rencontre. Comme des cercles concentriques partant de Bondino et allant jusqu'à Angelo, presque tous les personnages forment des jalons dans le jeu destiné à prendre Angelo.

Miss Learmonth

Comparse et maîtresse d'abord de Savone, ensuite de Bondino, Miss Learmonth semble détenir un notable pouvoir - en premier lieu sur Bondino lui-même. Il est difficile de savoir jusqu'à quel point c'est elle et non pas Bondino qui

prend l'initiative de l'action. Comme Bondino, elle a peur des hommes, mais elle a "besoin de puissance."⁸¹⁸ Elle excelle dans l'art de l'intrigue; lorsque Savone est atteint par la vieillesse, elle lui donne des papiers à signer: il s'exécute pour se l'attacher, ne se rendant pas compte qu'il vient de lui laisser quelque chose d'essentiel, probablement des droits sur Colbeck-House; Miss Learmonth "fut très heureuse de pouvoir ainsi donner quelque chose à Bondino."⁸¹⁹ Il n'apparaît jamais clairement si elle a trahi Savone pour Bondino, mais de toute façon, on flaire un subterfuge dans le déroulement de cette aventure.

Quand Bondino chausse finalement les pantoufles de Savone, il fonde "L'Armée nationale italienne." La violence du titre satisfaisait "l'âme exigeante de Miss Learmonth."⁸²⁰ On se demande pourquoi et comment elle s'est mêlée à une révolution qui ne la touche pas. On ne peut que risquer des conjectures, mais Giono a peut-être voulu faire sentir les contradictions exaspérantes qui marquent une révolution. Le fait qu'une étrangère soit la véritable dirigeante d'une révolution, l'alliance assez exceptionnelle de la fragilité et de l'agressivité chez Miss Learmonth révèlent une fois encore un écart entre l'être et le paraître.

⁸¹⁸ Ibid., p. 666.

⁸¹⁹ Ibid., p. 666.

⁸²⁰ Ibid., p. 667.

Le lecteur a effectivement l'impression que c'est elle qui mène la révolution et qui domine Bondino. Quand Sandro envoie à Colbeck-House une forte somme d'argent, elle le félicite, mais elle réclame une contribution accrue. La subtilité et la malice du narrateur se révèlent quand il transcrit la lettre de Bondino à Giuseppe: on la lit, pensant que Bondino l'a rédigée, mais bientôt l'auteur nous détrompe pour préciser: "Cette dernière phrase était une erreur de Miss Learmonth. Elle ne connaissait pas l'âme méditerranéenne."⁸²¹

Miss Learmonth est indéniablement très perspicace et habile, mais Giono souligne surtout le contraste existant entre son obsession bureaucratique et son agressivité politique. Quand elle pousse Sandro à envoyer encore plus de fonds, c'est pour que L'Armée ait des "bases solides et administratives" et elle lui envoie "par pli séparé un certain nombre de pièces qu'il voudrait bien avoir l'obligeance désormais de remplir, dater et signer, certifiées conformes."⁸²²

En plus de cette manie administrative, Miss Learmonth a le goût du luxe, et elle sait aussi que la cupidité est une disposition puissante et facile à exploiter chez les hommes. Au lieu de recevoir Giuseppe simplement, elle déploie un grand luxe - cristaux et dîner au faisan. Elle n'a pas

⁸²¹ Ibid., p. 693.

⁸²² Ibid., p. 669.

tort. Bondino, en présentant à Giuseppe ces cristaux et images d'opulence, parvient à le corrompre et à lui faire trahir son propre frère.

La lucidité machiavélique de Miss Learmonth se manifeste surtout dans sa connaissance des défauts humains et dans son art de les exploiter. Elle saisit tout de suite la nature de Giuseppe: "C'est Narcissus", dit-elle.^{8 2 3} Elle comprend qu'il "veut être tout, par personne interposée."^{8 2 4} De plus, elle sait qu'elle pourra se servir à la fois d'Angelo et de Giuseppe: "Ce sera bien commode: nous pourrons jouer sur deux tableaux."^{8 2 5} Enfin, quand Bondino se demande ce qu'ils pourront bien faire du hussard, elle donne sans hésiter cette réponse déjà notée: "Un homme de paille."^{8 2 6} C'est elle qui a eu la perspicacité de voir qu'Angelo le pur pourrait devenir un symbole de la cause révolutionnaire, mais à ses dépens, et en étant la victime d'une trahison des plus ignobles. Au lieu de chercher alliance avec un tel homme, Miss Learmonth sait trop bien qu'il n'est aucune place dans leur parti pour un tel être incorruptible.

Ainsi, Miss Learmonth semble-t-elle être le véritable chef de la révolution italienne. Cette circonstance dérisoire ne fait qu'accentuer le décalage entre le sérieux

^{8 2 3} Ibid., p. 687.

^{8 2 4} Ibid., p. 687.

^{8 2 5} Ibid., p. 687.

^{8 2 6} Ibid., p. 691. Voir citation 815.

et le comique, entre l'apparence anodine de la situation et ses risques réels, comme le marquait l'apparition des beaux oiseaux séducteurs, mais hypocrites et meurtriers du Hussard sur le toit.

Les révolutionnaires

Une foule de révolutionnaires, qu'ils connaissent ou non Bondino personnellement, l'entourent et le reconnaissent comme leur chef. Cerutti, Sandro, Doria et Balluppi en sont les figures principales, mais les autres, souvent anonymes, se conforment à peu près au même modèle.

Un jugement de valeur sur ceux qui sont nommés dénoncerait surtout leur mesquinerie et leur corruption. Un chef de garnison, Enrico, n'est "qu'un tout petit personnage"⁸²⁷ qui vole des couverts d'argent et qui a gardé une grande somme d'argent venue de la reddition de la citadelle de Turin. Bondino se promet de ne "jamais faire garder les citadelles par un besogneux."⁸²⁸ remarque qui n'est pas sans saveur de la part de celui qui est loin d'être pur. Un autre révolutionnaire, le général Lisio, a volé une somme importante à son régiment. Mais loin d'inspirer le mépris des autres, il est "très entouré",⁸²⁹ comme le remarque ironiquement le narrateur.

⁸²⁷ Ibid., p. 641.

⁸²⁸ Ibid., p. 641.

⁸²⁹ Ibid., p. 642.

Un ex-général français allié de Bondino, un nommé Vaucourt, est "attiré par le côté rose du Brutus."⁸³⁰ C'est un élégant qui admire les paysages nobles et la philosophie, mais qui n'a pas peur de se salir les mains, sa devise étant qu'il "vaut mieux vomir encore un peu mais continuer à tenir la queue de la poêle."⁸³¹ Se découvre la juxtaposition, chez lui, comme chez Bondino, du goût de l'élégance et du pragmatisme le plus vulgaire.

Bondino fait aussi la connaissance de Vendamme, un ancien forçat qu'il engage comme domestique. Quand une affaire devient trop compromettante, il décampe en toute hâte. Un autre affilié, Merlaud, commande des roues pour un train d'artillerie, en disant qu'elles sont destinées à une pièce de canon enfouie depuis la dernière guerre. Interrogé par la police, lui et deux autres complices ne parlent que du canon enfoui. Gogué et Jagueneau, les deux autres "commerçants de cognac", mentent piteusement mais réussissent à confondre la police. Le narrateur se moque de leurs manèges et affirme plus tard que l'affaire des plombs reste un épisode embarrassant pour Bondino.⁸³²

Dans l'affaire Rossignoli, la police achète sans doute la coopération des révoltés, qui trahissent indirectement leur

⁸³⁰ Ibid., p. 642.

⁸³¹ Ibid., p. 642.

⁸³² Ibid., pp. 643-4.

cause.⁸³³ Un révolutionnaire nommé Dubois lié "par d'indissolubles serments" donne à la police le nom de ses trois amis un quart d'heure après son arrestation.⁸³⁴ Dans un autre cas, des papiers compromettants sont remis à la police par un révolutionnaire qui dénonce un complice et le fait tuer.⁸³⁵ Après l'attaque de la diligence de l'Arsenal, un des exilés blessés trahit les autres qui sont par la suite mis à mort. La police elle-même dit à Cerutti, l'agent double: "Inutile de nous prévenir; nous sommes toujours prévenus par les intéressés eux-mêmes."⁸³⁶ Cerutti, Doria, Balluppi et Sandro, tous corrompus, démontrent avec précision la vérité de cette loi générale.

Le narrateur reprend à maintes reprises le mot "romain", l'appliquant surtout à Sandro, qui a l'apparence d'un idéaliste pur, mais aussi aux révolutionnaires eux-mêmes, et enfin à Bondino: on est ébloui par cet aspect de Bondino, car "l'imaginer intègre et sans pitié donnait un goût exquis à leur situation."⁸³⁷ La fascination exercée par la noblesse d'âme contrarie l'admiration éprouvée pour un traître. Mais l'image séduisante de Brutus, alliant le théâtral et la trahison, ne peut manquer de produire l'effet

⁸³³ Ibid., p. 658.

⁸³⁴ Ibid., p. 650.

⁸³⁵ Ibid., p. 663.

⁸³⁶ Ibid., p. 660.

⁸³⁷ Ibid., p. 668.

désiré.

Les femmes révolutionnaires semblent elles aussi attirées par le côté dramatique et passionnant de la cause commune. Il y a "des femmes capables de tout sacrifier au bonheur de l'humanité souffrante, des mères nobles et cornéliennes [...]"⁸³⁸ On savait que les bals, dont elles raffolaient, "étaient, neuf fois sur dix, des réunions de conjurés; que les couples s'appariaient aux contredanses pour échanger des consignes et faire passer des mots d'ordre."⁸³⁹ Les filles de Balluppi, refusant d'apprendre le piano et l'aquarelle, se passionnent pour les cartes du Piémont et pour les rêves patriotiques. Mais comme leurs homologues mâles, elles sont fascinées par le côté théâtral de la révolution et comme eux, elles trahissent tout naturellement ceux qu'elles aiment. Sandro a été dénoncé par Caroline, une affiliée passionnée avec laquelle il s'était installé à Paris. Dès leur première rencontre, Caroline avait parlé de trahison. Sandro, influencé par les dames qui lisent l' Enfer de Dante, en a sans doute parlé à Caroline, car elle lui dit: "laissez-moi vous aider. Moi aussi je connais les vers de Dante sur les traîtres à leur cité."⁸⁴⁰ Il s'agit en effet du neuvième cercle où se trouvent les traîtres.

⁸³⁸ Ibid., p. 656.

⁸³⁹ Ibid., p. 654.

⁸⁴⁰ Ibid., p. 655.

La divergence entre l'action et l'intention s'est manifestée très tôt chez Caroline, lorsque, à l'âge de douze ans, elle se costuma en ange pour la cérémonie d'intronisation, même si elle devait prêter des "serments terribles" et coiffer le chapeau à plumes des révolutionnaires. Jalouse de Sandro, elle le dénonce:

[...] Caroline, en pleine richesse d'invention pour le malheur, s'imagina être une femme battue et fit payer à Sandro certaines de ses indifférences romaines en le dénonçant, dans une lettre anonyme, à la police.⁸⁴¹

Une autre femme, Alexandrine d'Aché, correspond régulièrement avec Cerutti, et lui parle indiscrètement de ses amis, lui donnant "des renseignements fort précieux sur tout ce qui se tramait à la cour de Turin et dans le royaume."⁸⁴² Ces femmes passionnées préfigurent Carlotta et Lavinia, même si cette dernière méprise le mensonge, ainsi que les nombreuses femmes qu'Angelo va rencontrer au cours de ses aventures.

Ainsi les révolutionnaires sont-ils présentés surtout d'une manière ironique qui souligne leurs contradictions. Le roi lui-même sert de symbole à ce décalage entre l'intention et la réalité:

Nous avons eu quelques jours de régence où l'on a renversé les lois fondamentales du royaume en ne parlant jamais que de respect et de fidélité au roi. Est venue une junte qui a organisé un corps d'armée et, au nom du roi, l'a envoyé se battre

⁸⁴¹ Ibid., p. 656.

⁸⁴² Ibid., p. 651.

contre le roi.⁸⁴³

Ce résumé ironique de la conjoncture n'en révèle pas moins les contradictions internes des personnages et surtout les trahisons à l'égard de ceux qu'on prétend aimer. La combinaison de l'amour et de la trahison marque le roman en son entier; car l'un et l'autre ne sont pas nécessairement incompatibles et peuvent même former un tout indissociable.

Les révolutionnaires semblent coulés dans le même moule, car ils présentent ce curieux mélange d'au moins quatre traits: l'idéalisme, la cupidité, le goût du spectacle, la capacité de trahir. A Césène, certains jeunes libéraux armés marchent dans les rues en criant: "Mourir pour la patrie, est le sort le plus beau."⁸⁴⁴ Certains s'entraident généreusement et sont prêts à sacrifier leur vie. Cependant, la cupidité est plus forte que la générosité en eux, et la plupart des révolutionnaires sont jaloux des Autrichiens, comme Giuseppe est jaloux de son frère aristocrate. Ils sont attirés par la richesse et l'élégance qu'ils pourraient atteindre. Leurs habitudes ne se distinguent pas de celles de leurs ennemis: ils boivent leur café, fument leurs cigares, s'habillent avantageusement, se parfument et s'intéressent au côté commercial de la révolution.⁸⁴⁵ Bondino, qui se désintéresse

⁸⁴³ Ibid., p. 641.

⁸⁴⁴ Ibid., p. 658.

⁸⁴⁵ Ibid. pp. 657 et 659.

du nom des recrues, exige qu'on lui envoie les listes des sommes "soigneusement alignées, totalisées, répertoriées et expédiées" à la Société des Epices français⁸⁴⁶ [sic]. A Marseille, les exilés épousent de riches héritières et gèrent les entreprises de leur beau-père.⁸⁴⁷

Cependant, quand ils ont réussi dans le commerce, ils ont besoin de quelque chose de plus, d'un paysage un peu flou, car "les domaines qui dominaient la mer ne donnaient pas le bonheur."⁸⁴⁸ On peut dès lors s'interroger sur leur idéalisme: est-il inspiré, comme chez Angelo, par une réflexion sérieuse sur les valeurs authentiques de la vie, ou plutôt par un besoin de divertissement et de gloire personnelle? A Turin, par exemple, de jeunes révolutionnaires "théoriciens" s'affichent comme des drapeaux: "Il s'agissait simplement de savoir qui aurait l'idée la plus brillante".⁸⁴⁹ Jeunes gens "à peine aux lisières de l'égoïsme", ils sont "principalement jaloux de figurer."⁸⁵⁰ Ils poursuivent leurs activités quotidiennes, mais:

rtous, voyageaient autour de leur pied-à-terre pour se donner l'illusion du mouvement et être sous le regard du plus grand nombre de gens possible, sans quoi il est inutile d'avoir de la

⁸⁴⁶ Ibid., p. 670.

⁸⁴⁷ Ibid., p. 681.

⁸⁴⁸ Ibid., p. 681.

⁸⁴⁹ Ibid., pp. 657-8.

⁸⁵⁰ Ibid., p. 668.

vertu, ou simplement de la réputation.^{8 5 1}

Le besoin de jouir d'un spectacle exaltant ou d'être soi-même un point de mire semble les conduire encore plus que les considérations matérielles. Ils admirent le talent d'organisateur de Bondino, mais ses proclamations n'ont d'effet que par leur lyrisme qui satisfait leur besoin d'émotions fortes.^{8 5 2} Le narrateur souligne cette sentimentalité des Piémontais et constate que le "bruit de chaînes secouées exaltait les coeurs, surtout les petits."^{8 5 3} Il résume ainsi la psychologie des révoltés: "[...] l'alternance des grands chemins et de la menuiserie était une puissante machine à bonheur."^{8 5 4} Il semble ainsi qu'Angelo ne soit pas le seul à chercher le bonheur; mais c'est un homme de grand chemin tout court, comme le dit Laurent dans Angelo.

N'ayant pas de véritable système de valeurs, les insurgés jouent une sorte de jeu exaltant mais dangereux. Ils ont la nostalgie d'un pays unifié, mais ils sont très divisés eux-mêmes. Au lieu de travailler pour la cause nationale en un mouvement homogène, ils laissent la corruption miner leurs efforts, comme les termites s'établissent dans un édifice pour le ruiner. "L'aedificabo et destruum", le

^{8 5 1} Ibid., p. 668.

^{8 5 2} Ibid., p. 692.

^{8 5 3} Ibid., p. 693.

^{8 5 4} Ibid., p. 660.

principe d'auto-destruction, se manifeste surtout dans leur aptitude à la trahison. Les révolutionnaires, hommes et femmes, semblent donc dénoncer ce qu'ils ont de plus cher, et manifestent ainsi ce dualisme exaspérant, incompréhensible de l'intention et de l'action. Comme le dit M. Ricatte en parlant du style de Giono, les révolutionnaires vivent des "contradictions neutralisantes": ne construisant que pour détruire, ils semblent victimes de ce qu'appelle Ricatte le "goût de la perte."^{8 5 5}

Les révolutionnaires, comme Bondino, sont tous corrompus et traîtres. Ce groupe de personnages, dont quelques-uns sont brièvement décrits, forment un arrière-plan qui correspond à celui de la nature malade dans le Hussard. Comme une filet serré et homogène, ces personnes anonymes créent la texture physique et symbolique de la trahison.

Bondino en est alors le centre de gravité, mais entre lui et la foule, il y a des intermédiaires qui conduisent en ligne droite à Angelo: Bondino rencontre Cerutti, qui entre en contact avec Sandro; à son tour Sandro engage Doria qui connaît Balluppi. Ce dernier rencontre Giuseppe qui se met en contact avec Bondino. Ainsi le cercle (ou le filet) est refermé et il est inévitable qu'Angelo lui aussi rencontre personnellement le chef de la Révolution.

^{8 5 5} Ricatte, "Giono et les vides du récit," p. 109.

Du point de vue de l'écriture, l'auteur a soigneusement orchestré l'importance relative de chacun de ces personnages. Bondino reçoit le plus d'attention, puis Cerutti, puis Sandro, Doria et Balluppi. La diminution de leur rôle se mesure à l'étendue décroissante du texte que leur consacre le narrateur.

Cerutti

Bien que Sandro ait été trahi, il n'était pas lui-même d'une honnêteté scrupuleuse, et c'est sans doute ce que Cerutti avait senti lorsqu'il l'avait rencontré à Lyon. Beaucoup plus fin que Doria et Sandro, Cerutti incarne le politicien habile, refusant de se compromettre visiblement et de se salir les mains. Bondino l'avait rencontré en 1830 chez Savone, le vieux chef, organisateur de l'Arsenal, et l'avait engagé à son service.

Cerutti est avant tout "un sensuel organisé pour jouir des moindres choses" et un bourgeois "entendu à se donner du bonheur."⁸⁵⁶ Il ne s'intéresse nullement à la liberté ni à l'Italie. Critique de la révolution parisienne de 1830, il se demande "Où était le jeu dans tout ça?"⁸⁵⁷ Il ajoute: "Quel plaisir de se révolter sans une âme tendre et sublime? Croient-ils vraiment qu'une charte peut faire le bonheur?"⁸⁵⁸ Grand amateur de la beauté d'un paysage et

⁸⁵⁶ Giono, Bonheur, pp. 649 et 661.

⁸⁵⁷ Ibid., p. 652.

épris d'émotions fortes, Cerutti considère la cause révolutionnaire avec détachement, cynisme et désinvolture. Il affirme qu'il aime ses missions à Londres parce qu'il trouve plaisir aux traversées de la Manche. Il s'éloignerait sans difficulté d'une grande bataille si l'odeur d'une fleur retenait son attention.⁸⁵⁹ C'est un égoïste qui ne pense qu'à satisfaire ses propres penchants.

Mais le problème réside en l'occurrence dans la contradiction interne de la situation du révolutionnaire qui par définition lutte pour une cause collective mais n'en poursuit pas moins égoïstement ses satisfactions personnelles. Il faudra ainsi se demander si le cas d'Angelo ne ressemble pas à celui de Cerutti. Il est vrai qu'Angelo recherche son bonheur, mais Cerutti est beaucoup plus cynique et même sadique. De plus, Angelo est lucidement attaché à ses propres valeurs, tandis que Cerutti adore surtout le flou et l'indécision; sans uniforme, il change d'être selon les circonstances. C'est pourquoi Cerutti adore le mensonge et la trahison et qu'il a trouvé sa vocation idéale en jouant l'agent double.

Ses rapports avec la police témoignent de sa corruption totale. Il adore donner des renseignements et accepte sans hésiter de se faire payer par la police. Mais c'est moins l'argent qui lui donne du plaisir que la nostalgie sadique

⁸⁵⁸ Ibid., p. 652.

⁸⁵⁹ Ibid., p. 649.

qui suit la trahison d'un ami:

Il ne vendait strictement que ses amis. [...] Les fonds secrets faisaient évidemment bouillir sa marmite, mais l'argent ne fait pas le bonheur et il aurait préféré mourir de faim plutôt que de se priver de cette nostalgie, de cet exquis sentiment de solitude qui suivaient les arrestations.⁸⁶⁰

Le narrateur explique avec ironie le système de Cerutti. Il pouvait jouir de "la bonne exaltation piémontaise" et goûter le "profond bonheur de l'amitié partagée."⁸⁶¹ Mais comme "les hommes ne pouvaient servir qu'une fois"⁸⁶² il devait en chercher d'autres. Les Français ou les Anglais qu'il a réussi à embrigader ne lui apportent pas autant de plaisir parce qu'il n'engage pas son cœur avec eux. Cerutti n'a "qu'une seule passion mais irrésistible: l'amitié."⁸⁶³ Il savoure à l'avance la perte de Sandro, mais demande à la police un délai parce que Sandro est encore utile. Il trouve toute satisfaction en Italie où tout le monde sait jouer le jeu et où on trahit sur une grande échelle.

Il évoque souvent rêves et grandeur et il a horreur de l'aspect quotidien de la révolution. Grand "amateur d'héroïsme,"⁸⁶⁴ il aime lui aussi le côté dramatique de ses trahisons et de la révolution. Il se demande: "Comment

⁸⁶⁰ Ibid., p. 651.

⁸⁶¹ Ibid., p. 650.

⁸⁶² Ibid., p. 650.

⁸⁶³ Ibid., p. 651.

⁸⁶⁴ Ricatte, "Variantes", p. 1581.

pouvait-on se révolter sans chapeau à plumes?"⁸⁶⁵ Il trahit lui-même non seulement la cause révolutionnaire, mais son grand chef, Bondino: il n'a pas réussi à attirer Savone sur le continent, mais il sait que Bondino le remplacera et peut parler de lui avec enthousiasme, avant de devoir éventuellement l'écartier:

C'est un homme, dit-il, qui ne se dérangera que pour des réalités. Rien n'imité mieux la vérité que la vérité elle-même. Il faut donc lui promettre des choses réelles et même avoir l'intention sincère et véritable de tenir ces promesses, quitte à fournir ensuite à la fortune les moyens de traverser ces intentions de façon terrible et définitive.⁸⁶⁶

Cette pensée contradictoire résume l'éthique des révolutionnaires et révèle mieux que tout chez eux la confusion délibérée entre l'être et l'apparence.

Sandro

Frappé par son air pur et passionné, Cerutti engage Sandro Bertolotti pour accomplir certaines tâches concrètes. Au début de sa carrière, Sandro avait beaucoup de scrupules, refusant même de trahir ses amis lors d'une algarade organisée par des jaloux, bien que ses mêmes amis eussent préféré le voir mort. S'il ressemble beaucoup à Angelo, il s'en distingue toutefois par sa malléabilité, car il finit par évoluer "dans le même sens que Cerutti."⁸⁶⁷ Sa première

⁸⁶⁵ Giono, Bonheur, pp. 651-2.

⁸⁶⁶ Ibid., p. 651.

⁸⁶⁷ Ibid., p. 664.

intention est de courir l'Italie in partibus, c'est-à-dire sans fonction réelle. Pourtant, la deuxième acception de cette expression révèle la véritable conjoncture en laquelle il se trouve: Sandro est dans un pays d'infidèles qui le trahiront. On l'attaque et on le laisse pour mort après l'algarade où il refuse de dénoncer ses amis.

Après sa guérison, Sandro rencontre Caroline, dont le père carbonari a été exécuté, et il établit avec elle un ménage moitié bourgeois, moitié révolutionnaire. Leur foyer devient un centre de rencontre pour les Piémontais, et ses aspirations idéalistes commencent à se modifier. Il ressemble de plus en plus à un bourgeois estimé, et il aime à la folie le vers du Brutus d'Alfieri: "Il a la force ; j'ai la vérité"⁸⁶⁸ que Giono a songé à utiliser comme épigraphe. Ce vers fait penser au mot de Savone que Bondino copie au dos d'une enveloppe: "Ici, le droit ne se discute pas. Il suffit de l'avoir."⁸⁶⁹ Le vers d'Alfieri se trouve sous le portrait de Menotti, le révolutionnaire dénoncé, exécuté et, par la suite, sacré martyr: autre allusion peut-être à Brutus, le traître romain?

Sandro remplit consciencieusement la consigne qu'on lui a donnée, de réunir des fonds et d'embrigader des recrues, mais il commence à réfléchir sur la finalité de son engagement:

⁸⁶⁸ Ibid., p. 665.

⁸⁶⁹ Ibid., p. 646.

Les théoriciens parlaient d'un bonheur collectif. Pour sa petite fille qui savait déjà dire de si jolies choses, Sandro rêvait d'un bonheur sans commune mesure avec celui dont pouvait se contenter le reste du monde. Il s'était habitué à Caroline. La liberté, c'était le droit de garder ses habitudes.⁸⁷⁰

Il se considère comme un révolutionnaire chevronné ayant acquis le droit de s'occuper de son propre bonheur. Ainsi, quand il vend les proclamations de Bondino, il garde de petites sommes pour rentrer dans ses frais, et il commet l'imprudence de l'avouer. On lui accorde alors 5% des recettes, ce qui l'indigne en raison du montant représenté, et il le refuse; comme récompense, on lui accorde un grade plus élevé.

Sandro entre et tombe dans le jeu des intérêts personnels et du pouvoir, et il se corrompt malgré son idéalisme. Mais même s'il joue le jeu, Sandro sera trahi par sa femme et par ses meilleurs amis. Le narrateur fait sans doute indirectement allusion à la naïveté de Sandro quand il dit que Sandro envoyait de l'argent à Bondino sous le couvert d'une commande d'engins de pêche: c'est Sandro lui-même qui a été pris à l'hameçon et qui sera dévoré.

⁸⁷⁰ Ibid., p. 665.

Balluppi et Doria

Du groupe de traîtres directement liés au destin d'Angelo, les deux plus médiocres sont Balluppi et Doria.

Riche commerçant aux rêves romantiques, Luigi Balluppi donne beaucoup d'argent à Bondino afin de monter en grade. Il se plaint comme un enfant lorsque Bondino ne lui donne pas un rang égal à celui de Doria. Mais Bondino, qui n'avait pas donné de grade à Doria, découvre que ce dernier s'était lui-même nommé lieutenant-colonel. Jugeant cette "indiscipline" inadmissible, Bondino se rend à Marseille pour régler cette affaire. Avec l'aide de Balluppi et en exploitant sa jalousie, Bondino invente un plan pour se débarrasser de Doria: il fait prévenir la police, qui accuse Doria d'un vol dérisoire au détriment de laitiers. Doria ne peut pas se défendre parce que Bondino a eu le soin de faire coïncider les moments de ces vols imputés avec ceux des rendez-vous de Doria et d'une femme mariée. Tout risque de chantage par la police est écarté à l'avance par Bondino qui garde ses listes à jour: il serait prêt à trahir la famille des policiers qui se seraient inscrits chez Balluppi, qui recrute les révolutionnaires à sa fameuse "table de bois blanc."⁸⁷¹ Même Giuseppe se méfie de celle-ci, car il sait qu'on peut y être trahi à tout moment. Bondino prend la précaution de publier des articles contre Doria, et finit par resserrer les mailles du filet. Il

⁸⁷¹ Ibid., p. 691.

demande à la police permission de lui rendre le service de s'occuper de la disparition de Doria.

Ainsi, le maître traître s'occupe-t-il lui-même des traîtres moindres avec l'aide de traîtres encore plus méprisables. Balluppi, poussé par sa jalousie a trahi Doria sans hésiter. Mais Doria lui-même avait menti et abusé de sa position en se conférant un grade élevé. D'abord petit bourgeois peureux et pathétique, Doria est devenu de plus en plus rusé. Il a peur pendant dix ans, mais "à force de peindre le courage, Doria en avait acquis une certaine quantité."⁸⁷² Il se raffine au fur et à mesure qu'il joue le jeu. Il a même l'ingéniosité de retranscrire les proclamations de Bondino selon la psychologie des exilés marseillais:

Il avait fait imprimer une proclamation no 18, composée d'un peu des sept premières de Bondino, d'un peu des neuf autres, notamment tout ce qui concernait les obtentions de grades, et de toute la dix-septième. Il la vendait dix sous, entièrement à son profit personnel, tout travail méritant salaire.

Elle eut un succès fou.⁸⁷³

Doria n'avoue pas à Bondino qu'il a récrit ses proclamations, de peur d'offusquer son amour-propre d'auteur. Trahissant ainsi Bondino en utilisant ses propres paroles, Doria sera victime à son tour des articles publiés par Bondino contre lui. Même au cours des interrogatoires, Doria a la preuve qu'il a été trahi lorsqu'un des "laitiers"

⁸⁷² Ibid., p 673.

⁸⁷³ Ibid., p. 682.

déclare: "Je ne reconnais pas formellement monsieur."⁸⁷⁴
 Or, Doria sait que "[cette] déclaration contenait un adverbe que n'emploient pas d'habitude les laitiers."⁸⁷⁵ Ainsi les mots trahissent-ils.

De toute façon, c'est Doria qui donne le nom de Giuseppe à Bondino. En feuilletant les dossiers de Doria, Bondino et Miss Learmonth découvrent des renseignements intéressants sur Giuseppe, et ils décident de le recruter. S'étant arrêté à Manosque, Doria avait rencontré Giuseppe. Attiré par la belle redingote d'un homme qui se disait cordonnier, Giuseppe l'avait invité chez lui. Doria lui parle de l'Armée, et ment avec beaucoup d'habileté. C'est à Doria que Giuseppe parle pour la première fois d'Angelo, et du même souffle, de la trahison: "Il est colonel des hussards où, précisément, il y a eu ce complot qui aurait réussi sans la trahison."⁸⁷⁶

Asinari

Le seul révolutionnaire qui semble ne pas avoir été corrompu est Charles Asinari. Ayant entendu parler de lui à Turin, Doria entre en contact avec lui, mais est durement repoussé aussitôt qu'il prononce le nom de Bondino. Le narrateur explique avec ironie: "[...] Asinari était le seul des

⁸⁷⁴ Ibid., p. 689.

⁸⁷⁵ Ibid., p. 689.

⁸⁷⁶ Ibid., p. 675.

conjurés fou en toute honnêteté et [...] grâce à cette maladie, il avait pu conserver quelques vertus au milieu de tant de turpitudes."⁸⁷⁷ Dégoûté par les fuyards bien nantis, il s'exile en France et gagne sa vie comme il le peut. Il "vivait bien mais sans bonheur, parce qu'il avait le désir de construire avec ses idées."⁸⁷⁸ Un jour, il rencontre un vieux couple riche et révolutionnaire qui l'emploie comme aide-portier. Du château de ses bienfaiteurs, Asinari organise le Piémont tant bien que mal. Ce personnage fougueux et pur qui ressemble à Angelo s'indigne de la corruption et rejette carrément tout ce que représente Bondino, mais il est seul.

Giuseppe

Giuseppe ne fera jamais la connaissance d'Asinari et sera facilement influencé par Bondino. Doria intrigue Giuseppe parce qu'il parle métier malgré sa belle redingote. Attiré par la richesse ou par l'aspect mystérieux de Doria, Giuseppe l'invite chez lui. Doria s'aperçoit que la femme de Giuseppe, Lavinia, a sans doute grandi chez quelque aristocrate. Il est toutefois très étonné et inquiet que Giuseppe lui donne un louis d'or pour l'Armée. Il prend d'abord Giuseppe pour un membre de la police secrète, mais se rassure par la pensée que les policiers ne sont pas riches. Il s'aperçoit que Giuseppe est un homme "exalté et

⁸⁷⁷ Ibid., p. 678.

⁸⁷⁸ Ibid., p. 679.

calculateur" et que l'Armée lui plaît pour des raisons personnelles.⁸⁷⁹ Giuseppe explique qu'il attend son frère de lait, qui n'attendra pas moins que le grade de général. Giuseppe pense donc à la gloire personnelle d'Angelo dont il pourra tirer avantage.

Le pragmatisme politique de Giuseppe se manifeste dès sa première apparition dans le roman. Il affirme qu'il aime la politique, avec laquelle on peut faire de grandes choses, mais il observe, tout de suite après, que l'absence de valeur morale des Manosquins permettait de "les faire servir à toutes les sauces."⁸⁸⁰ Il fait cet aveu: "Il y a des besognes que ni vous ni moi ne voudrions faire et qu'il importe donc de faire accomplir par d'autres."⁸⁸¹ Déjà, Giuseppe préfère travailler par personne interposée. Doria décide de mettre cet étrange cordonnier si ardent en contact direct avec Bondino.

Si l'on se demande comment Giuseppe est tombé dans le piège de Bondino, il convient de noter que la propagande politique a joué un rôle important:

Giuseppe, aimait beaucoup les phrases de Bondino qu'il lisait entre les lignes avec une extrême finesse. Cette finesse lui fit connaître les délices de la vanité.⁸⁸²

⁸⁷⁹ Ibid., p. 675.

⁸⁸⁰ Ibid., p. 676.

⁸⁸¹ Ibid., p. 676.

⁸⁸² Ibid., p. 692.

Les paroles habiles de Bondino ne possèdent pas seulement leur pouvoir de conviction, elles ont surtout le mérite de flatter la vanité de Giuseppe. Paroles traîtresses entendues sans difficulté par un félon.

Quand Bondino et Miss Learmonth examinent le dossier de Doria et trouvent sa lettre sur Giuseppe, Miss Learmonth déclare: "Touchez celui-là."⁸⁸³ Avec l'intermédiaire de Balluppi, Bondino et Miss Learmonth se mettent en rapport avec Giuseppe. Miss Learmonth pense que Giuseppe est Narcisse et non sans raison, car Giuseppe ne parle que d'Angelo: il déclare son amour pour lui, révèle son admiration pour sa condition élevée et affirme: "ce qu'il est, je suis."⁸⁸⁴ Miss Learmonth juge entièrement "naturel que le fils de la nourrice se contemple dans l'aristocrate avec lequel il a partagé son lait."⁸⁸⁵

Plus tard, ce sont Bondino et Miss Learmonth qui invitent Giuseppe, et grâce à la finesse psychologique de Miss Learmonth, on le reçoit somptueusement. D'abord gêné, Giuseppe se rassure en jugeant que les ouvriers ne seraient pas mal préparés pour cette vie, et il parle d'Angelo avec amour. Se demandant ce qu'il pourrait bien faire d'Angelo s'il existait, Bondino accepte la décision de Miss Learmonth, de faire de lui un homme de paille. Etonné par

⁸⁸³ Ibid., p. 686.

⁸⁸⁴ Ibid., p. 687.

⁸⁸⁵ Ibid., p. 688.

ce verdict, Giuseppe proteste. Bondino, lui promettant tacitement la richesse, le séduit facilement et le met de son côté, car, après cette conversation, Giuseppe comprend qu'il pourra utiliser sa connaissance intime d'Angelo pour mieux le trahir et faire de lui le symbole désiré par ses supérieurs. C'est à ce moment décisif que le narrateur rappelle la présence du choléra:

- Un homme de paille?... " s'exclama Giuseppe quelque temps après, Bondino lui expliquant franchement la situation (c'était en plein choléra, Marseille sentait mauvais) "...vous ne le connaissez pas!"

Il donna des précisions sur le caractère d'Angelo.

"Mais vous le connaissez à fond, vous", dit Bondino. [...]

"...comme ma poche", se dit Giuseppe à Manosque, en faisant sa malle pour partir en Piémont.⁸⁸⁶

Quand Giuseppe retrouve Angelo à Turin, il le trahit immédiatement par son silence, encore qu'il ait été "sur le point de tout avouer."⁸⁸⁷ Dès la première fois que les deux frères de lait sont réunis dans ce roman, Giuseppe a déjà trahi Angelo. Et déjà se révèle la jalousie de Giuseppe, car Angelo s'occupe trop, selon lui, du petit peuple.

Au lieu de s'indigner comme Asinari, Giuseppe trouve que les proclamations hypocrites s'accordent bien avec ses goûts. Le narrateur explique toutefois que les complots auxquels Giuseppe a participé au palais Pardi et au domaine de La Brenta "organisèrent" son âme en ce sens: faut-il

⁸⁸⁶ Ibid., pp. 691-2.

⁸⁸⁷ Ibid., p. 692.

entendre que Giuseppe s'y connaît en matière d'intrigue grâce à la duchesse Ezzia et à Angelo, et qu'il reconnaît maintenant l'occasion de se faire valoir? Giuseppe a quelques remords puisqu'il se justifie en disant qu'il lui faut "garder un pied dans chaque camp", et que "[c'est] le même camp, somme toute."⁸⁸⁸ Pour Giuseppe, seule la cause importe, et non pas les moyens. C'est pour cela que, lorsque Bondino et Miss Learmonth lui recommandent de ne pas être sentimental, "Giuseppe était déjà allé beaucoup plus loin qu'elle et même que Bondino. Il trouvait beaucoup de sentiments dans l'évocation de ce bûcher."⁸⁸⁹ Giuseppe aime l'image de l'homme de paille - symbole d'un sacrifice glorieux ou vengeance secrète contre un frère plus riche et beau?

A la fin du chapitre, Angelo et Giuseppe se livrent à un affrontement prématuré au sabre, préfigurant le duel final. Angelo devine-t-il déjà le complot ou du moins la jalousie de Giuseppe? De toute façon, tout est prêt, les jeux sont faits, Giuseppe ayant accepté sa mission.

L'inventaire que nous venons de dresser révèle sans équivoque l'omniprésence de la corruption, comme si la qualité de révolutionnaire impliquait celle de traître. Ce premier chapitre introduit donc non seulement la trahison

⁸⁸⁸ Ibid., p. 692.

⁸⁸⁹ Ibid., p.693.

centrale de Giuseppe, mais encore toutes les forces de la trahison. Le reste du roman se compose d'une longue série d'affrontements entre Angelo et ses frères ennemis.

AFFRONTEMENTS ET STRUCTURES NARRATIVES

Tout en apportant l'arrière-plan des aventures d'Angelo, le premier chapitre établit le contraste entre Bondino et Angelo. En quelque sorte négatives, ces deux fonctions nous laissent entrevoir une autre, complémentaire: à la fois du point de vue formel et thématique, le premier chapitre pourrait aussi représenter une "mise en abyme" du roman en entier. L'attitude des révolutionnaires, qui trahissent sans cesse leurs affiliés, ne comporte-t-elle pas une certaine ambiguïté non sans parenté avec l'engagement équivoque d'Angelo? Le chapitre initial semble au premier abord un véritable fouillis d'anecdotes peuplées de scélérats mesquins, mais de ce tourbillon se dégage pourtant la hiérarchie bien définie des traîtres. De même, si les chapitres II à XV offrent à première vue un amalgame complexe d'aventures et de personnages, il n'en est pas moins vrai qu'une architecture solide sous-tend cette série, semblant indéfinie, d'intrigues.

M. Ricatte appelle Le Bonheur fou "le roman des rencontres"; selon lui, ces rencontres constituent le caractère essentiel du roman: "Qui voudrait étudier de plus près l'idéologie du roman devrait inventorier ces dialogues

[...] "890 nés du hasard. Nous avons effectivement recensé tous les personnages que rencontre Angelo et nous croyons avoir découvert, au sein de ce déferlement romanesque, une structure narrative fondée sur le rapport qui existe entre Angelo et la trahison. Angelo veut à la fois lutter contre l'ennemi et se venger des traîtres, et le roman se compose des mouvements alternants d'élan et de retour sur soi d'Angelo. Les chapitres II à XV s'organisent nettement en six sections, trois sur l'engagement d'Angelo et sa lutte pour la cause révolutionnaire, et trois sur son désengagement, où il cherche à se venger ou à se retirer du combat.

Examinons tour à tour chacune de ces sections afin de mettre en lumière l'organisation du récit et d'amorcer une analyse sur l'évolution intérieure d'Angelo, reprise en un chapitre ultime.

Premier engagement

Les aventures d'Angelo s'ouvrent sur sa décision de retrouver ses amis engagés dans une insurrection à Milan. Cette première section, qui comprend les pages 693-734, va du départ d'Angelo de Turin jusqu'à son arrivée à Castelletto, où il est contraint à se cacher. La structure de cette section se dégage aisément: dans chacun des épisodes qui la scande, figure un traître: Giuseppe, Pesaro,

⁸⁹⁰ R. Ricatte, "Notice", p. 1558.

Del Caretto, une jeune fille et son frère.

Aussitôt qu'Angelo entre en scène, Giuseppe semble s'évaporer. Il est indéniable que c'est Angelo qui paraît mener le jeu, car il semble décider d'aller à Milan et d'entrer en rapport avec le comte Pesaro. Mais est-ce Giuseppe qui le lui a proposé quand il a dit qu'une révolution doit passer "par la filière"?⁸⁹¹ Angelo se réjouit de pouvoir conduire Giuseppe chez Pesaro, car son frère de lait, ne connaissant pas le chemin, doit se fier à lui. Chez le comte, Giuseppe laisse la parole à Angelo, qui fournit certains renseignements au comte.

Cette attitude apparemment passive de Giuseppe ne pourrait pas être plus trompeuse. Giuseppe donne à Angelo le sentiment de la liberté et de l'indépendance en le suivant chez Pesaro, et après cet entretien, juste avant de se séparer de son frère de lait, il lui adresse des paroles affectueuses et des recommandations dérisoires de prudence. Sous le masque de la docilité et de l'affection, pourtant sincère, Giuseppe accomplit posément les premiers gestes de la trahison. Il demande à Angelo de se rendre à Ivree, où commencera l'exécution de ses projets néfastes. Loin de disparaître de la vie d'Angelo, Giuseppe est tout au contraire l'instrument perfide de son destin. Les duels entre Angelo et Giuseppe, qui ouvrent et ferment les aventures du héros, attestent l'importance essentielle de

⁸⁹¹ Giono, Bonheur, p. 693.

cette trahison centrale.

Comme Giuseppe, les autres comparses de cette section trahissent, en un jeu de théâtre. Le moins habile en est le comte Pesaro, auteur d'articles nationalistes qu'Angelo avait auparavant lus avec enthousiasme. La perversité du comte saute aux yeux dès les premiers moments de l'entretien. Jouant au malade imaginaire dans le but d'éveiller la sympathie de ses interlocuteurs, Pesaro cherche à découvrir le nom de la confidente du comte d'Hübner, sans doute pour la trahir. Ayant prévu le refus d'Angelo de divulguer cette information, le comte a préparé une petite mise en scène destinée à intimider Angelo: il demande à Angelo de bien vouloir lui apporter des médicaments se trouvant sur une table de nuit sur laquelle il a judicieusement laissé traîner des documents de police, car il a des amis et même de la parenté dans le parti opposé. Conscient de ce manège, Angelo continue à renseigner ce dernier, en dépit du fait que Pesaro l'a fait espionner - et par l'ennemi:

Au moment où une action va très probablement s'engager, je comprendrais même que vous fassiez appel à certains services compétents pour avoir des renseignements sur moi. Même si ces services sont aux mains de nos adversaires.⁸⁹²

N'ignorant pas la fourberie de Pesaro, Angelo refuse toujours de révéler le nom de la confidente, et l'entretien aboutit à une impasse. Angelo n'a pas tort de se méfier du

⁸⁹² Ibid., p. 704.

comte; l'ayant quitté, il remarque la présence d'un homme aux cheveux couleur carotte qui l'a pris en filature - sans aucun doute un espion de Pesaro. Le tout premier élan d'Angelo dans sa lutte pour la liberté rencontre immédiatement l'espionnage et la trahison.

Giuseppe lui ayant recommandé de se rendre à Ivree pour persuader un affilié de jouer le rôle d'intermédiaire, Angelo rencontre cet homme "franc comme l'or."⁸⁹³ Del Caretto semble être un des rares personnages purs du Bonheur fou: comme Angelo, il a dévoré les articles de Pesaro, mais il sait que le comte a subi certaines influences et qu'il triche dans ses procès. Pourtant, Del Caretto refuse de croire que Pesaro trahirait Angelo. Il accepte la mission que lui offre Angelo parce qu'il lie son bonheur au triomphe de la cause nationale: "J'ai donné ce sens à ma vie, vous aussi. Notre bonheur est là, fatalement."⁸⁹⁴ Réjoui par cet homme épris de grandeur, Angelo le quitte sans se douter de rien.

Avant de rentrer à Castelletto, Angelo cherche un abri pour la nuit et rencontre une jeune fille qui offre de l'héberger. Elle et son frère, dont l'air noble et sérieux impressionne Angelo, ont cependant instauré un petit commerce de trahison: elle conduit les révolutionnaires dans une grange où ils se cachent et, le lendemain, les lanciers

⁸⁹³ Ibid., p. 708.

⁸⁹⁴ Ibid., p. 714.

ennemis viennent les surprendre; le jeune frère oblige le client à payer, sous peine de le dénoncer et de le faire pendre par ces derniers. La soeur et le frère essaient de tromper Angelo, mais celui-ci menace de tuer le garçon. Il est d'autant plus déçu que la jeune fille était le portrait même de la douceur. Même les enfants à l'air si innocent portent un masque trompeur.

C'est en rentrant aigri à Castelletto qu'Angelo commence à entretenir des doutes au sujet de Del Caretto et de Giuseppe. Il avait décidé de passer par cette ville pour arriver à Novare, sur la recommandation de Del Caretto: "[...] prenez par Casteletto. [sic] Il y a des garnisons partout mais à pied vous passerez."⁸⁹⁵ Mais, grâce à l'avertissement d'une fille de cuisine, Angelo apprend que des assassins l'attendent dans sa chambre d'auberge. Cette équipe meurtrière est commandée par un petit homme sec d'Ivrée. Angelo réfléchit en vain pour découvrir l'identité de ce dernier. La fille de cuisine lui dit que cet homme a "une frousse terrible" de ceux qui le commandent, et que ceux-ci ont peur d'Angelo.⁸⁹⁶ Celui-ci reçoit plus tard l'avertissement suivant:

[...] ceux qui s'intéressent à vous craignent de vous voir remonter vers la Suisse. Il s'agit donc bien de vous prendre pour vous tuer et non pas de vous empêcher simplement d'aller à Novare.⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ Ibid., p. 718.

⁸⁹⁶ Ibid., p. 735.

⁸⁹⁷ Ibid., p. 739.

Qui a trahi Angelo?

Giuseppe savait qu'Angelo allait à Ivrée pour voir Del Caretto, mais comment a-t-il pu apprendre qu'il irait à Casteletto? Giuseppe avait peut-être des espions à Ivrée qui ont forcé Del Caretto à révéler la destination d'Angelo, car il aurait été extrêmement difficile de le suivre dans la forêt. Mais cette hypothèse reste peu convaincante parce que le policier d'Ivrée avait reçu des ordres de gens qu'il craignait, sans doute ses chefs révolutionnaires. Tout porte à croire que Del Caretto et Giuseppe se sont mis d'accord pour trahir Angelo. Plus tard, ce dernier soupçonne effectivement la trahison de son frère de lait: "Il ne comprenait toujours pas pourquoi ce policier était venu d'Ivrée, et avec des ordres si sévères. A moins que Giuseppe ait fait des siennes, ou Carlotta..."⁸⁹⁸

Au cours de cette première section, Angelo est trahi quatre fois par les masques hypocrites de Giuseppe, du comte Pesaro, de Del Caretto et des deux jeunes félons. Ses élans seront constamment arrêtés ainsi, et il n'a plus le choix que de se retirer.

⁸⁹⁸ Ibid., p. 741.

Premier désengagement

La première section où Angelo se désengage de la lutte nationaliste va des pages 734 à 789 - de Castelletto à son arrivée à Milan. Dans chacun des trois épisodes qui scandent cette partie, Angelo se replie sur soi ou cherche à se faire justice: à Castelletto, il est contraint à se cacher, puis, il venge la mort d'un commandant d'artillerie qui a défendu son honneur, et enfin, il se rend à Novare à la recherche de Giuseppe.

Castelletto devient le centre de la trahison menaçant Angelo. Averti par la fille de cuisine que des assassins l'attendent, Angelo est escorté par un groupe de jeunes carbonari à l'air pur qui désirent faciliter sa fuite. Mais Angelo refuse gracieusement leur aide, tourmenté qu'il est par la possibilité d'une nouvelle trahison:

Il y a déjà le garçon au florin, pensait-il en même temps, et le traître de Turin ou d'Ivrée qui m'a vendu à la police. Cela fait deux; à trois je suis un imbécile.⁸⁹⁹

Angelo décide de se cacher dans la maison d'une vieille dame, se sentant à l'aise dans une demeure qui lui rappelle peut-être le grenier de Pauline à Manosque. Un peu à la manière du vieux médecin du Hussard, la vieille dame le nourrit, l'héberge et surtout, lui révèle la vérité. Angelo s'émeut devant le cortège funèbre qu'il voit passer devant sa fenêtre, piège habilement tendu pour le prendre. Il met

⁸⁹⁹ Ibid., p. 740.

beaucoup de temps à comprendre ce qui arrive, mais les observations lucides et perspicaces de la vieille dame viennent confirmer ses soupçons hésitants. Un jeune lancier, la "personnification du devoir et de l'honneur", a été lâchement tué, dit-on, par Angelo qui aurait eu trop peur de tuer l'officier, d'autant plus qu'Angelo, cet aristocrate arrogant, s'attaquait au peuple.⁹⁰⁰ Les funérailles de ce jeune lancier sont réellement "un spectacle très bien organisé"⁹⁰¹ destiné à ameuter le public contre Angelo.

Dans ce "spectacle minutieusement reconstitué",⁹⁰² tout a été prévu. Le clergé a déployé une grande pompe, avec des costumes et des chants qui "donnaient une très grande jouissance à l'oeil et à l'oreille."⁹⁰³ On monte le cercueil "au sommet d'une sorte de catafalque": "Le désir de montrer en épingle le corps du délit était trop évident et sentait la police."⁹⁰⁴ Devant ce cercueil vide, les soldats jouent bien leur rôle, imitant "la douleur profonde à la façon des gens sans imagination [...]"⁹⁰⁵ Même la veuve et les enfants ont été engagés: "C'était une petite femme trapue, forte

⁹⁰⁰ Ibid., p. 744 et 750.

⁹⁰¹ Ibid., p. 744.

⁹⁰² Ibid., p. 749.

⁹⁰³ Ibid., p. 749.

⁹⁰⁴ Ibid., p. 750.

⁹⁰⁵ Ibid., p. 746.

comme un Turc et qui poussait de temps en temps un cri comme pour appeler les moutons ou réveiller un mulet."⁹⁰⁶ On l'oblige même à porter un long voile noir et plus tard, elle réclame bruyamment ses gages. On va jusqu'à dire que les enfants ont été prêtés.

La fausseté et la perfidie des organisateurs de ce spectacle s'éclaire lorsque la vieille dame explique que dans ce pays, on met normalement des années à condamner les assassins. Mais, en ce qui concerne Angelo, on veut l'exécuter tout de suite, ce qui va ouvertement contre les habitudes de la région. On engage un orateur pour parler de la lâcheté d'Angelo devant la foule, afin qu'il s'indigne et se montre: "Personne ne s'étonnera plus si on vous tue à première vue," dit la vieille dame. "La police a de côté les mains libres: c'est ce qu'elle voulait."⁹⁰⁷

Mais qui aurait pu orchestrer une telle mise en scène? La vieille dame se rend compte que seule une personne connaissant bien Angelo saurait qu'il interviendrait pour défendre son honneur. Dans un passage clé, elle met en lumière la trahison de Giuseppe:

Est-ce que la police connaît votre âme? Ou, si vous préférez, est-ce qu'un ami n'a pas pu expliquer à la police votre petit mécanisme intérieur? Celui qui vous cherche a l'air de tabler sur une certaine connaissance de vos faiblesses.

-J'ai peu d'amis.

⁹⁰⁶ Ibid., p. 747.

⁹⁰⁷ Ibid., p. 750.

-Il suffit d'un.
 -Aucun ne me vendrait.
 -Il ne s'agit sans doute pas d'une vente au comptant. D'ailleurs, vous venez de dire une sottise. Ne savez-vous pas qu'un ami a cent façons de haïr?⁹⁰⁸

Nous avons vu, dans un passage déjà cité, que Bondino voulait prendre Angelo grâce à l'aide de Giuseppe, car il avait dit: "Mais vous le connaissez à fond, vous": "comme ma poche", se dit Giuseppe.⁹⁰⁹ La trahison de Giuseppe est encore plus sensible lorsqu'Angelo, regardant les funérailles, s'étonne de "la facilité avec laquelle on arrive à tuer par personnes interposées."⁹¹⁰ Car nous savons aussi déjà que c'est précisément le style de Giuseppe, ainsi que l'avait confirmé Miss Learmonth.

La vieille dame ouvre ainsi les yeux d'Angelo, qui avait peut-être nourri quelques doutes à l'égard de la trahison de son frère de lait. Aucune mention n'est faite de sa réaction, mais on peut la deviner d'après l'épisode suivant.

La dame âgée apprend à Angelo qu'un commandant d'artillerie a dénoncé l'hypocrisie et le mensonge des funérailles et qu'il doit défendre l'honneur d'Angelo dans un duel avec un capitaine de lanciers. Sans doute en colère contre Giuseppe et ceux qui l'ont si ignoblement trahi, Angelo décide sur le champ d'aller se défendre lui-même,

⁹⁰⁸ Ibid., pp. 750-1.

⁹⁰⁹ Ibid., p. 692. Voir citation 886.

⁹¹⁰ Ibid., p. 749.

même si c'est un nouveau piège. Il se rend chez le commandant pour lui expliquer: "Vous comprenez fort bien que, s'il s'agit d'expédier un des imprésarii du petit opéra bouffe d'hier, je veuille m'en charger moi-même."⁹¹¹ Le commandant refusant de lui céder sa place, Angelo décide de lui apprendre au moins quelques coups d'escrime.

Quand Angelo apprend que cet homme vaillant a perdu la vie, il va immédiatement venger sa mort. Devant un adversaire puissant, Angelo déploie un art et une maîtrise parfaite et le tue rapidement. Il regrette cependant cette victoire qui lui a donné un peu trop de plaisir - peut-être pense-t-il à Giuseppe? Cette hypothèse est confirmée par l'épisode suivant où Angelo se rend à Novare à la recherche de Giuseppe.

Aussitôt arrivé à Novare, Angelo se renseigne auprès d'un aubergiste sur son frère de lait. Il apprend que Giuseppe et les révolutionnaires se sont réunis chez les Ansaldi pour y rencontrer un "vieux de 1821, il paraît, qui aurait commandé une compagnie de soldats constitutionnels d'Alexandrie, à l'époque."⁹¹² Assurément, il s'agit de Bondino, et l'auteur fait se rapprocher le destin d'Angelo et celui de Bondino, car à serrer le récit des événements de près, on note que l'auteur a fait allusion à cette réunion chez les Ansaldi à la toute première page du roman: Bondino

⁹¹¹ Ibid., p. 753.

⁹¹² Ibid., p. 779.

arrive chez eux aux premiers jours de mars 1848; Angelo et Giuseppe partent de Turin fin février 1848; huit jours plus tard, Angelo entraîne le commandant pour le duel. Quand il arrive à Novare, on en est alors aux premiers jours de mars, précisément à l'époque où Bondino arrive chez les Ansaldi.

Angelo se rend à cette demeure, mais, trouvant la maison déserte, il rentre chez lui, au château de La Brenta. Il se renseigne auprès de Lavinia, qui lui rapporte que son mari est parti avec Bondino et que la duchesse est rentrée à Turin, s'étant bornée à donner un ordre à Lavinia: celui d'amidonner les chemises d'Angelo. Détail domestique ou annonce du duel final? Ayant décidé de changer de linge, Angelo s'aperçoit que Giuseppe lui a pris trois chemises "sans doute amidonnées"⁹¹³ ainsi que sa belle redingote. "Il a toujours eu envie de cette redingote," pense Angelo, "qui, en réalité, lui fait un pli horrible dans le dos."⁹¹⁴ Loin de faire allusion à un détail insignifiant, Angelo résume le véritable conflit en jeu: la jalousie et l'ambition de Giuseppe confrontées à son amour sincère mais altéré par le désir trop ardent, non seulement de lui ressembler, mais d'être lui. Angelo note la laideur du vêtement sur Giuseppe, mais en réalité, il discerne aussi la dégradation morale de son frère de lait.

⁹¹³ Ibid., p. 782.

⁹¹⁴ Ibid., p. 782.

Le lendemain, Angelo s'habille d'un costume de chasse qui n'est pas sans rapport avec ses dispositions. Angelo décide d'aller à la poursuite de Giuseppe, ce qui, en un certain sens, correspond à une chasse. Dans cette section, toute son énergie est alors occupée à se cacher ou à préparer sa vengeance.

Deuxième engagement

Tout au début de son aventure, Angelo est donc trahi et il est obligé de se cacher dans les appartements d'une vieille dame. Il venge la mort de son seul défenseur, puis il se retire à Novare pour chercher Giuseppe, sans doute pour le tuer. Son premier élan, le portant à lutter pour la cause révolutionnaire, est arrêté par une trahison à laquelle il échappe de justesse, tandis que son deuxième mouvement, fait du désir de se venger, est empêché par l'absence de Giuseppe. Premier élan vers le combat héroïque, ainsi que deuxième vers une retraite vengeresse, n'aboutissent semblablement à rien.

Mais la retraite d'Angelo cédera bientôt la place à un deuxième élan. Dans une section qui inclut les pages 789 à 889, Angelo se livre entièrement à la cause révolutionnaire en deux temps principaux: dans un premier épisode, il s'engage dans une guérilla à Milan, tandis que dans le second, il accepte une mission à Brescia. Dans l'un et l'autre cas, on le trahit.

Angelo part pour Milan à la recherche de Giuseppe, mais son désir de vengeance est vite remplacé par celui de combattre l'ennemi. Quand il voit la ville et qu'il entend les coups de canon, Angelo se sent tout à fait exalté, comme s'il avait complètement oublié Giuseppe. Son attention détournée par les événements, il semble de nouveau prêt à combattre pour ceux qui l'ont déjà trahi plusieurs fois.

Presque tué par une balle ennemie, Angelo s'arme et organise un groupe de défense contre des hussards. Sa victoire rapide le laisse indifférent, mais il se rend au Palais Royal, sans doute pour se renseigner et recevoir des ordres. Il y rencontre un ancien général de Napoléon nommé Lecca, qui, impressionné par le rapport technique fourni par Angelo, offre à celui-ci la mission de détruire les magasins de munitions. Ayant réussi brillamment, Angelo et sa troupe incendient deux autres magasins ainsi que la chefferie du génie; même blessé, Angelo prend et brûle le magasin à fourrage.

Se présentant de nouveau au palais, Angelo s'étonne de voir que ses supérieurs apprécient peu le spectacle des incendies dont il est responsable. Au fait, les chefs révolutionnaires, craignant Angelo, ont conçu une mise en scène destinée à le faire disparaître. On lui demande de récupérer des papiers importants qu'un traître espion a emportés et de rattraper le cabriolet dans lequel il s'est enfui. Soupçonnant quelque plan félon, Angelo demande à

Lecca s'il aura à tuer l'homme qui a pris ces papiers et s'il le désavouera, mais celui-ci se borne à confirmer qu'il a conseillé l'affaire. Lecca lui avoue toutefois qu'il pense que le comte Borromeo, une "planche pourrie",⁹¹⁵ est l'artisan de ce plan, et il conseille à son interlocuteur de venir le retrouver à son arrivée.

Arrêté à des barricades à l'entrée de Brescia, Angelo est pris pour un officier autrichien en fuite. Il explique sa mission à un officier sympathique qui croit Angelo, connaissant bien le goût de la trahison chez les politiciens: "Les habiles dont vous parlez vont jusqu'à tuer joyeusement dans le dos de leurs amis."⁹¹⁶ Il juge que l'homme recherché par Angelo devait être un petit ambitieux qui "va trahir ses patrons comme le lui commande son intérêt", mais qui sera à son tour trahi par ses amis.⁹¹⁷

Presque obsédé, et à juste titre, par la possibilité d'une nouvelle trahison, Angelo voit un homme se glisser par la porte et il accuse ses interlocuteurs de mauvaise foi. Peu après, chez l'officier généreux, il apprend qu'il n'avait pas tort: un groupe de Bresciens, ameutés par l'homme qui s'est glissé par la porte, attendent Angelo pour l'assassiner. Angelo rétorque:

⁹¹⁵ Ibid., p. 858.

⁹¹⁶ Ibid., p. 864.

⁹¹⁷ Ibid., p. 865.

- Je ne sais pas ce que je représente [...] mais cette révolution semble avoir un furieux besoin de me voir pendu. C'est la deuxième fois qu'on me le propose avec une insistance gênante. A trois, je ferai une croix.⁹¹⁸

Refusant l'escorte que lui offre l'officier brescien, Angelo se rend à l'auberge et est convoqué par Allemandi; celui-ci le laisse partir, ayant appris que l'homme au cabriolet s'est enfui. En sortant, Angelo est insulté par la foule et soulevé par un homme excessivement fort et poussé dans les rues. Un homme faisant semblant de vouloir la mort d'Angelo le tire d'affaire en le conduisant chez lui. Se méfiant même de son sauveteur, Angelo quitte Brescia à regret, n'ayant pu se venger de son humiliation.

Angelo se joint brièvement à un groupe d'hommes armés, mais, sans doute désabusé en raison des traîtres qui, comme les corbeaux du Hussard, veulent contrecarrer son élan héroïque, il fait retraite.

Deuxième désengagement

Lors de sa première retraite dans les appartements de la vieille dame, Angelo était contraint à se cacher à cause des traîtres qui voulaient le mettre à mort. Même s'il ne retrouve pas Giuseppe à Novare, il reçoit toutefois une certaine compensation en vengeant la mort du commandant. Mais après les trahisons de Milan et de Brescia, la retraite d'Angelo, inspirée par de profonds besoins psychologiques,

⁹¹⁸ Ibid., p. 871.

se prolonge davantage, apportant de nouveaux éclaircissements sur son dilemme. Cette deuxième retraite, allant des pages 890 à 943, se fait en deux temps: un repos à Milan et un séjour à La Brenta.

Sans même aller voir Lecca, Angelo rentre à Milan et décide de s'y reposer huit jours. L'insurrection s'étant calmée, Angelo note la superficialité et l'apparence théâtrale des Milanais qui ne semblent de nouveau préoccupés que de spectacle. Il achète des vêtements élégants, méprisant les héros aux haillons sanglants. Ennuyé, il se lie brièvement avec Lucia, une jeune serveuse à l'auberge. Mais gêné par ses compliments, il sent le besoin d'un peu de "conversation acide" et il décide d'aller rejoindre sa mère. Il quitte donc Milan, lieu de ses premiers élans héroïques, déçu par l'amour et par la révolution.

En route pour La Brenta, Angelo rencontre Lecca, qui désire à tout prix qu'il reprenne la lutte, voyant en lui un nouveau Cincinnatus, "un type à qui le peuple puisse penser quand il rêve."⁹¹⁹ A nouveau, un chef révolutionnaire veut voir dans Angelo un symbole, un héros que les autres puissent admirer. Mais Angelo répond: "Je ne me vois pas dans le rôle de Cincinnatus. Je ne me vois dans aucun rôle. [...] Il ne me convient pas d'être fabriqué de cette sorte."⁹²⁰ En dépit de l'insistance de Lecca, Angelo refuse

⁹¹⁹ Ibid., p. 903.

⁹²⁰ Ibid., p. 903.

de rejoindre son armée, et il s'en va à Novare pour retrouver sa mère.

La retraite à La Brenta marque une étape importante dans l'aventure d'Angelo. Dans un premier temps, le jeune homme réfléchit sur son passé, ses souvenirs nourris par ceux de Carlotta et de son mari. Dans un deuxième temps, Angelo rencontre son adversaire Bondino, qui confirme ses hypothèses sur la trahison de Giuseppe. Les deux moments de la retraite, la revue du passé d'Angelo et l'entretien avec Bondino et ses comparses, sont tous les deux dominés par les motifs de l'intrigue et de la trahison.

Passant en revue le sens de son engagement politique, Angelo s'avoue en fin de compte que la lutte nationaliste peut le priver de son bonheur personnel. Sa rêverie est interrompue par l'arrivée de Carlotta et de son mari, le comte d'Aché, dont la présence déclenche chez Angelo un déluge de réminiscences. Elevé par une mère passionnée par la révolution, Angelo a grandi dans un milieu où les complots et la trahison étaient la norme.

Quand il s'entretient avec Carlotta, Angelo néglige de mentionner l'insurrection à Milan, pour s'attacher à ce qui le préoccupe le plus: "J'ai couru après Giuseppe qui ne m'a pas attendu et qui m'a pris toutes mes chemises amidonnées."^{9 21} Nouvelle allusion sarcastique aux chemises,

^{9 21} Ibid., p. 917.

symboles de la jalousie et de la trahison de Giuseppe, qui se permet peut-être de dévaliser un homme condamné à mort.

Quand le comte d'Aché se met à préparer Angelo pour la visite de Bondino, le jeune homme se rappelle tout de suite le surnom du chef révolutionnaire, symbole de la trahison, "Brutus à la rose."⁹²² Dans un effort pour relier les destins des deux adversaires, le comte d'Aché relate l'incident où Angelo, venant chercher son cheval dans une écurie, s'était heurté à des voleurs en train de délester une voiture publique des proclamations de Bondino. Or, le comte observe: "[...] pour nous, cette, disons coïncidence, cette rencontre de nos proclamations et de vous-même, était, comment dirai-je? ... En quelque sorte prophétique."⁹²³

Le comte révèle enfin que Bondino a le désir de rencontrer Angelo, qui s'en étonne puisqu'il ne l'a jamais personnellement connu. Le comte dit que Bondino sait tout de lui, y compris ses entreprises du côté d'Ivrée: la trahison venait donc non pas seulement de Del Caretto, mais de Giuseppe et de Bondino. Angelo se rend compte qu'on l'espionne depuis son retour: "J'ai la fâcheuse impression d'apprendre que depuis des années quelqu'un me regarde par le trou d'une serrure."⁹²⁴ Le comte prétend qu'il ne s'agit pas d'espionnage mais d'amour, ce qu'Angelo ne sait

⁹²² Ibid., p. 918.

⁹²³ Ibid., p. 920.

⁹²⁴ Ibid., p. 921.

comprendre. Le comte d'Aché déclare que Giuseppe est le bras droit de Bondino, et Angelo rétorque: "Il faut toujours que Giuseppe fasse partie de l'anatomie de quelqu'un."⁹²⁵ Bondino, d'après le comte, "aime sincèrement" ce qu'est Angelo, qui accepte de voir Bondino, même si celui-ci doit amener ses gardes.

Le lendemain, Angelo se met à nettoyer ses pistolets, sans doute pour se débarrasser de Bondino. Quand les deux adversaires se rencontrent enfin, ils jouent une partie politique serrée dès les premiers instants. Bondino justifie la vente de la Citadelle, où il avait encaissé cent cinquante mille lires. Il interroge Angelo sur ses activités en France, mais il avoue que Carlotta lui a raconté "de quoi remplir des volumes"⁹²⁶ sur Angelo. Ayant dévoilé la trahison de Carlotta, Bondino lâche enfin le fin morceau - la trahison de Giuseppe:

Vous aimez Giuseppe? Je m'en sers: depuis plus de quinze ans je m'essuie les bottes sur votre chou-chou. Je lui ai appris à se regarder. Il ferait n'importe quoi pour continuer à s'apprécier. Et il fait n'importe quoi sous mes ordres. [...] je n'ai pas tellement besoin de vous en chair et en os. S'il s'agit de lancer une Eglise, une victime c'est épatant; en un tour de main vous pouvez l'être. Et gratis. Creusez-moi ça. Votre petit copain l'a très bien creusé.⁹²⁷

⁹²⁵ Ibid., p. 922.

⁹²⁶ Ibid., p. 934.

⁹²⁷ Ibid., pp. 934-5.

Le silence d'Angelo qui suit cette révélation ne devrait pas tromper le lecteur. Angelo retrouve Cerutti qui confirme volontiers que Bondino était responsable de la trahison de Castelletto et qu'il avait cent occasions de faire tuer Angelo, attendant d'avoir un public "très sensible aux emballages."⁹²⁸ Il dénonce à nouveau Giuseppe en observant :

On avait votre frère de lait dans la manche. Il nous expliquait tout. [...] Votre copain vous connaissait bien. Il m'avait mis en garde. Dès que l'artilleur s'est manifesté, il a prévu que vous arriveriez jusqu'au capitaine de lanciers.⁹²⁹

Devant cette révélation cruellement cynique, Angelo répond tristement qu'il aurait préféré être le seul à mourir. Au lieu de réagir violemment, Angelo ne fait rien : non qu'il soit indifférent à la trahison de Giuseppe - tout au contraire, car il dit plus tard à Lecca : "Si je n'avais pas voulu connaître les détails d'une affaire qui me tient au coeur, je les aurais déjà fait décamper avec armes et bagages."⁹³⁰ Ayant compris depuis longtemps la vérité, Angelo ne se met pas en colère devant les révélations qui ne sauraient l'étonner. Mais son amertume transparait lorsque son serviteur Michelotti offre d'aller chercher son frère et de se venger, car Angelo préfère le "moins de frère possible."⁹³¹

⁹²⁸ Ibid., p. 935.

⁹²⁹ Ibid., p. 936.

⁹³⁰ Ibid., p. 939.

Angelo est justement en train de préparer sa vengeance quand Lecca apparaît sur le petit sentier. Ayant entendu parler de l'arrivée de Bondino à La Brenta, Lecca vient porter secours à Angelo. Mais quand le jeune homme lui dit qu'il s'apprête à tuer Bondino, Lecca réussit à l'en dissuader parce qu'il sera classé comme l'assassin du peuple: "[...] ce n'est pas à vous à faire ce nettoyage. [...] Dans une révolution, mon cher, il faut laisser les loups se manger entre eux."⁹³²

Cet épisode de la retraite dans le domaine familial se termine donc par la certitude absolue que Giuseppe a trahi Angelo. Mais son élan vengeur est de nouveau détourné quand Lecca réussit à l'embrigader dans le "bon côté" de la révolution.

Troisième engagement

Angelo s'engage une dernière fois dans la lutte nationale, sans doute parce que Lecca lui a offert ce qu'il a toujours désiré - un vrai champ de bataille:

C'est à la guerre que tu te prépares depuis plus de vingt ans et, en particulier, à celle-là où tu ne seras pas obligé de soumettre tes mouvements généreux à ceux de la stratégie de bibliothèque.⁹³³

⁹³¹ Ibid., p. 937.

⁹³² Ibid., p. 940.

⁹³³ Ibid., p. 942-3.

Cette section ultime sur sa participation révolutionnaire, allant des pages 943 à 1086, est marquée par trois temps principaux: la marche avec l'armée de Lecca, les randonnées de reconnaissance où Angelo rencontre le jeune couple autrichien, et enfin, les batailles dans les collines. Au cours de ses aventures, Angelo se détache progressivement de ses derniers espoirs patriotiques.

Lecca, Michelotti et Angelo partent pour rejoindre le groupe d'hommes réunis par Lecca. En chemin, Lecca dit qu'il observe Angelo depuis leur départ, et il s'étonne que celui-ci n'ait rien dit sur Bondino et soit parti sans hésiter. Angelo répond: "Décernez-moi la palme de l'hypocrisie [...]"⁹³⁴ Son silence sur Bondino et sur Giuseppe cache ses préoccupations les plus profondes.

Ayant reçu le commandement de l'armée de Lecca, Angelo réfléchit sur le bonheur et sur l'aspect théâtral de la révolution. Angelo songe aux gestes généreux qu'il va bientôt accomplir, mais son élan est contrecarré par la trahison mesquine d'un des hommes qui avait accepté un florin pour retarder la marche de l'armée.

Impatient de se mêler à "de grands événements",⁹³⁵ Angelo part en reconnaissance avec Giosué et Michelotti. Poussés par la faim, les trois cavaliers décident d'attaquer une

⁹³⁴ Ibid., p. 956.

⁹³⁵ Ibid., p. 993.

berline qu'ils aperçoivent sur la route. Les hommes trouvent dans la berline une jeune femme préoccupée de protéger son jeune mari, sans doute blessé à la guerre. Ce couple ressemble manifestement à Angelo et à Pauline, car le jeune homme, décoré de médailles, sans doute un héros, porte un uniforme doré qui rappelle "l'épi d'or." Michelotti pense que c'est un "gros bonnet", mais Angelo se voit en lui: "C'est à peine un fils d'archevêque, comme moi."⁹³⁶ Ce qui est plus significatif encore, la jeune femme ressemble beaucoup à Pauline. Angelo admire son courage: "Comme elle tenait ferme son petit poignard quand je me suis approché!"⁹³⁷ Il pense sans doute à Pauline tenant ferme le candélabre le soir où il la rencontra. Il imagine même ce jeune couple en train de se rendre à une sorte de La Brenta pour la guérison du mari.

Fasciné par ce couple et surtout par ce double de Pauline, Angelo songe au plaisir qu'il éprouverait à être tué par la jeune femme. Dans un long monologue, Angelo compare Carlotta à la jeune Autrichienne qui lui rappelle Pauline. C'est au cours de ces réflexions qu'Angelo récuse la lutte révolutionnaire au profit de l'amour.

Même après cette prise de conscience, Angelo décide de continuer à lutter pour la cause défendue. Avec ses deux compagnons, il se joint à un groupe d'étudiants et parvient

⁹³⁶ Ibid., p. 1019.

⁹³⁷ Ibid., p. 1020.

à repousser la charge ennemie. Ne pouvant retrouver Giosué et Michelotti, Angelo rejoint une compagnie abrutie et fatiguée. Après l'assaut d'un groupe de cavaliers, Angelo et quelques soldats se défendent contre l'attaque d'un petit groupe de Hongrois. Angelo marche ensuite vers Peschiera où il trouve un petit corps de gardes. Après les avoir aidés à détruire un pont, il les quitte et se dirige dans la direction du bruit de canon, résolu qu'il est à connaître un vrai champ de bataille. Il va d'un groupe de civils armés de la réserve piémontaise à un bataillon en marche vers Villafranco, où Angelo trouve à peine de quoi se mettre sous la dent.

Les Piémontais reçoivent l'ordre d'escalader une colline tenue par les Croates. Fasciné par le combat, Angelo trouve tout facile. Mais il arrive au sommet avec seulement une poignée de soldats. Ayant reçu l'ordre de tenir la position, Angelo essaie de comprendre sa déception: non seulement la victoire était trop rapide, mais encore il n'a jamais éprouvé, à aucun moment, "le sentiment d'être utile à quelque chose."⁹³⁸

A l'aube, Angelo participe à nouveau à une attaque mal organisée. Prêt à se donner une mort héroïque, il apprend par les renforts qui viennent d'arriver que les hostilités sont suspendues. Il abandonne son fusil et quitte l'armée.

⁹³⁸ Ibid., pp. 1079.

Au cours de cette dernière section sur l'engagement militaire d'Angelo, on note que plus il s'approche d'une "vraie bataille", plus il met en question son engagement et médite sur le bonheur. Connaissant enfin l'expérience tant désirée de la guerre et la trouvant vide, Angelo se faufile à travers les rangs ennemis et rentre à Milan.

Troisième désengagement

La dernière section sur le désengagement d'Angelo, qui va de la page 1086 à la fin du roman, semble présenter le héros dans un état de vacillation. Quand Angelo quitte l'armée piémontaise, il se dirige vers Milan, mais en chemin, il rejoint un groupe de traînards. Enragé par leur attitude, il s'éloigne au galop. Songeait-il à s'engager de nouveau?

Une fois à Milan, il cherche Lucia, la serveuse qu'il a connue, et comme il ne réussit pas à l'apercevoir, il s'achète de nouveaux vêtements, écoute les conversations et songe à Lecca. Reste-t-il dans un état d'indécision? Si Angelo doit résister à l'enthousiasme des Milanais, la tentation est vite écartée par la fâcheuse nouvelle que les proclamations de Bondino ont un succès fou dans la ville. Cependant, le lendemain, Angelo rejoint un groupe de soldats exaltés qui réclament une mort héroïque. Devant leur courage, Angelo peut enfin, l'espace de quelques moments, étancher sa soif spirituelle ardente. Mais à la vue du roi qui prononce un discours à l'adresse d'un groupe de Milanais

peureux, il se décourage et décide d'aller retrouver sa mère à Turin.

Arrivé à la place San Carlo, où se trouve sa demeure à Turin, Angelo accomplit les gestes que lui commandent le drame dans lequel il est pris. Lavinia, visiblement complice, a choisi de trahir Giuseppe, car elle a préparé tout ce dont a besoin Angelo pour le duel. La duchesse Ezzia semble être de mèche aussi; au cours de l'entretien bref et insolite entre Angelo et sa mère, celle-ci lui demande: "J'espère que tu vas voir Giuseppe?" et Angelo réplique: "C'est pour le rencontrer que je suis venu."⁹³⁹ Angelo annonce à sa mère qu'il a besoin d'une "main amie" et qu'il va retourner en France. La duchesse, qui ne s'en étonne pas, l'encourage et dit qu'elle le suivra. Mais toute cette scène baigne dans l'ambiance énigmatique d'un monde mythique.

Angelo se rend ensuite à sa chambre où il trouve sa tenue prête sur le lit: sa meilleure redingote noire et serrée, sa chemise, son pantalon et ses bottes d'assaut. Deux sabres à fil tranchant sont également là. Il découvre un billet de Lavinia lui indiquant le lieu où il doit se rendre: chez les Ansaldo. Il se demande qui a pu aiguiser les sabres et il pense que ce doit être Thérèse, la louve: "Notre nourrice nous aura donné l'essentiel, à Giuseppe et à moi, se dit-il,

⁹³⁹ Ibid., p. 1103.

le pain et le couteau."⁹⁴⁰

Chez les Ansaldo, Angelo observe la présence d'invités élégants et de chemises amidonnées. Il aperçoit la robe jaune citron de Carlotta et enfin, Giuseppe, qui "marchait à trop grands pas."⁹⁴¹ Angelo sait qu'il a été prévenu. Il critique la tenue qu'il trouve prétentieuse de ce dernier.

Giuseppe le serre dans ses bras. Sans parler, ils se mettent torse nu et Giuseppe, bien que brillant et furieux, rencontre l'acier éblouissant d'Angelo. "'Bravo,' dit Angelo. En même temps il frappa de toutes ses forces"⁹⁴² et Giuseppe tombe.

Tous les invités les regardaient et Bondino les a empêchés de faire interrompre le duel. Cerutti croit pouvoir louer moins l'adresse d'Angelo que le fait qu'il a compris qu'il ne risquait rien devant tout le monde: "le seul endroit de tout le Piémont où il ne risque rien"⁹⁴³ - sans doute parce que tous ces révolutionnaires comprenaient la trahison et la nécessité de la vengeance. Exalté d'avoir pu être témoin d'un tel spectacle, Cerutti reconduit Angelo à la porte. Le héros part pour la France; est-il poursuivi par des assassins?

⁹⁴⁰ Ibid., p. 1105.

⁹⁴¹ Ibid., p. 1106.

⁹⁴² Ibid., p. 1106.

⁹⁴³ Ibid., p. 1106.

Malgré l'ambiguïté de ce dénouement, il semble qu'Angelo se soit définitivement désengagé de la lutte nationale. La succession d'élan interrompus révèle chez Angelo la retraite progressive du combat politique au profit d'une sollicitation de bonheur intérieur et amoureux.

Les trois engagements et les trois désengagements d'Angelo semblent se dérouler en un crescendo qui tombe brusquement, comme les vagues s'écrasant contre un récif. Sans doute poussé par Giuseppe, Angelo se met en rapport avec le comte Pesaro afin d'obtenir permission de combattre à Milan, puis il va voir Del Caretto pour lui demander de transmettre des informations pour le parti. Au cours de ce premier élan, Angelo se borne à une participation verbale, tandis que le second le porte à se mêler à une guérilla à Milan. Son troisième engagement lui fait enfin connaître une véritable armée et de vrais combats. La montée progressive vers la lutte guerrière, loin de satisfaire son courage héroïque, le laisse déçu et seul.

De même, son désengagement graduel ne le contente nullement. Lors de sa première retraite à Castelletto, il risque à tout moment d'être mis à mort, mais il parvient à venger son honneur en tuant le capitaine de lanciers. Plus tard, quand il se repose à Milan pendant huit jours, il regarde d'un oeil critique ses compatriotes et rentre à La Brenta, où son grand adversaire, Bondino, fait volontiers état de la trahison de Giuseppe. Angelo n'a pas même le

plaisir de faire disparaître Bondino. Enfin, quand il se retire à Turin pour faire justice, il accomplit son devoir sans plaisir et sans gloire. Ainsi, et les combats et les retraites aboutissent-ils pour lui à un sentiment de vide.

ANGELO

Dans Le Bonheur fou, Angelo se trouve dans un univers atteint d'un mal aussi omniprésent et monstrueux que celui du choléra. L'auteur met en valeur le motif de la trahison par une écriture qui marque la disparité entre l'être et l'apparence. La célébration de la beauté du printemps accentue la laideur des combats sanglants et surtout de la corruption politique. L'ironie qui imprègne le roman déroute et guide en même temps le lecteur, créant un récit ambigu, "tout à la fois bavard et secret."⁴⁴ Enfin, l'image prédominante du théâtre renforce le sentiment d'un décalage entre le vrai et le faux chez les personnages, tout en faisant se demander comment distinguer le masque du visage? Cette écriture du mensonge révèle donc un art subtil qui répond à l'idée de la trahison. S'il y a mensonge dans l'acte de trahison, la trahison dans ce roman s'opère toujours par l'intermédiaire de la parole écrite ou orale.

La trahison en vient à former la texture même du roman, pris dans sa narration et dans son écriture. Cette trahison inspire paroles, attitudes, crimes dans le récit, ainsi que

⁴⁴ R. Ricatte, "Notice", p. 1559.

le choléra avait contaminé tant de personnages du Hussard. Séduits d'abord par des principes idéalistes et patriotiques diffusés par des hommes rusés comme Bondino et Cerutti, les révolutionnaires succombent alors à l'attrait du gain, du pouvoir et surtout de la création d'une image prestigieuse d'eux-mêmes. En plaçant leurs propres intérêts avant ceux de cette cause, ils la trahissent, infailliblement.

Dans un tel monde corrompu, à quel sort peut s'attendre un héros épris de générosité? La tension créée par ces deux forces contraires ne s'exprime pas seulement dans l'action dramatique qui les oppose, mais surtout dans le dilemme qui incite Angelo soit à lutter pour la liberté nationale, soit à se retirer du combat. Les mouvements alternants d'élan et de retour sur soi d'Angelo qui marquent le déroulement du récit révèlent un héros pur pris dans un système infâme. Quel est cet être généreux qui, tout en exerçant une sorte de fascination chez autrui, risque de perdre la vie par ses amis?

Non sans parenté avec M. Joseph, le protagoniste du Moulin de Pologne, Angelo se montre exigeant, généreux, aristocratique. Plus limpide que ce dernier, Angelo n'est pas moins entouré de sa part de mystère. Une sorte d'aura entoure ce personnage, dont la présence seule éblouit ceux qu'il rencontre. Fils de la duchesse Ezzia, Angelo ne connaît pas son père, qu'il se plaît à croire archevêque. Il peut ainsi se vanter d'une naissance presque aussi noble

et mystérieuse que celle des héros mythiques.⁹⁴⁵ Sa mère, une femme romantique et passionnée, a fait du domaine familial le foyer d'intrigues politiques et de sublimes rêveries. L'entretien d'Angelo avec la duchesse à la fin du Bonheur fou baigne dans une ambiance mythique et insolite, semblable à celle, sans doute, dans laquelle a évolué le jeune héros.

Les deux demeures d'Angelo reflètent son ascendance exceptionnelle. En souvenir d'un endroit à Venise où elle avait été heureuse, la duchesse dénomme son château de Novare "La Brenta."⁹⁴⁶ Situé dans une région isolée et sauvage, et construit pour une race "fière et résolue",⁹⁴⁷ le château de La Brenta est soutenu par des rochers qu'exalte le narrateur:

Ces granits entassés sur plus de cent cinquante mètres de haut dominant une gorge où bouillonne l'eau du Mastellone et un bois de hêtres célèbre dans la région. Ces arbres enracinés dans des prés spongieux poussent leurs rameaux jusqu'à des hauteurs qui donnent le vertige.⁹⁴⁸

C'est là qu'Angelo, perché sur ces hauts lieux comme un aigle, "avait eu ses premières idées."⁹⁴⁹ Venu à La Brenta pour se reposer après la trahison de Brescia, Angelo y goûte

⁹⁴⁵ Philippe Sellier, Le mythe du héros, Paris: Bordas, 1970, p. 17.

⁹⁴⁶ Giono, Bonheur, p. 904.

⁹⁴⁷ Ibid., p. 908.

⁹⁴⁸ Ibid., p. 906.

⁹⁴⁹ Ibid., p. 905.

"les voluptés de la paix" et se livre à de "bonnes rêveries" où il est lui-même, "avec tant de délices."⁹⁵⁰ Mais dès l'arrivée de Carlotta et de son mari, la paix est rompue, et ce château redevient le centre d'intrigues qu'il n'a jamais cessé d'être dès l'enfance d'Angelo.

Angelo et sa mère ont une autre demeure au centre de la partie ancienne de Turin, place San Carlo. Le palais Pardi, somptueux château aux vastes salles, est lui aussi un foyer de complots politiques: "La maison de Turin était aussi merveilleuse que le château de La Brenta. On guettait les promeneurs derrière d'épais rideaux."⁹⁵¹ Mais la beauté de ces deux demeures luxueuses et aristocratiques ne parvient pas à combler les désirs de ces êtres épris de causes nobles.

Pourtant, seul Angelo incarne la qualité d'âme que semblent évoquer les deux châteaux. Carlotta, Giuseppe, Lavinia et la duchesse Ezzia acceptent d'accomplir des gestes contestables, car selon cette dernière, il faut une "quantité incroyable de mensonges" pour créer une république.⁹⁵² Angelo, déclare-t-elle, "ne s'abaissera jamais jusqu'à ça," et s'il y consentait, ses proches ne pourraient plus jamais être fiers de lui.⁹⁵³ Certes, au sein

⁹⁵⁰ Ibid., pp. 905 et 914.

⁹⁵¹ Ibid., p. 911.

⁹⁵² Ibid., p. 910.

⁹⁵³ Ibid., p. 910.

de sa propre famille, Angelo symbolise la probité la plus intransigeante qui soit.

Angelo exerce la même fascination chez autrui. D'après Lecca, il s'est façonné une réputation exemplaire aussi prestigieuse qu'une marque de fabrique.⁹⁵⁴ Tous sont frappés par sa beauté et son élégance. Comme les insurgés vaniteux, Angelo soigne sa tenue, mais non pas dans le but de faire sensation. On dirait que chez lui, les vêtements symbolisent sans hypocrisie sa qualité morale, car il prétend lui-même que ses bottes sont son drapeau.⁹⁵⁵

Si Angelo se distingue par sa beauté et par sa tenue, c'est pourtant sa vertu militaire qui le place au-dessus de tous. Dans Le Bonheur fou, il survit à quatre duels et à d'innombrables combats. Exécutés avec art et brio, les assauts rapides qu'il livre au lancier, à Michelotti et à Giuseppe sont immanquablement victorieux. Il n'est pas surprenant qu'Angelo préfère l'épée, emblème royal de la puissance et de la justice,⁹⁵⁶ à toute autre arme.

Guerrier né, Angelo adore faire jouer son sens militaire. Il organise des groupes de défense à Milan, incite les soldats au combat, se met à la tête de l'armée de Lecca. Ce dernier, bien versé dans l'art de la guerre, reconnaît le

⁹⁵⁴ Ibid., p. 899.

⁹⁵⁵ Ibid., p. 1098.

⁹⁵⁶ J. Chevalier et A. Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, p. 407.

talent d'Angelo et loue l'autorité dont il jouit auprès de ses hommes: "Vous, on vous donne deux pelés et un tondu: cinq minutes après, ce sont des foudres de guerre."⁹⁵⁷

Inspirés par le courage exceptionnel de'Angelo, les insurgés devinent sans doute chez lui son indifférence à la mort. Loin de la craindre, Angelo est au contraire sans cesse tenté par une mort héroïque. A Milan, après une victoire qui l'a laissé sur sa faim, Angelo songe à rechercher une mort glorieuse: "Il allait probablement commettre une bêtise héroïque, comme par exemple celle de se précipiter tout seul dans la gueule du loup [...]"⁹⁵⁸ Connaissant bien la folie de l'héroïsme qu'incarne Angelo, Lecca déclare: "Les gens comme vous ont souvent envie de finir en soleil artificiel",⁹⁵⁹ une mort que Giono avait effectivement pensé donner à son héros.

Pourtant, Angelo ne confond jamais cette mort héroïque avec la mort fortuite qu'il qualifie de bête.⁹⁶⁰ Lorsqu'il est question de "chance mais pas de courage",⁹⁶¹ la mort n'a pour Angelo plus aucun mérite. Mourir d'accident est ce qu'il déteste le plus, et c'est "la plus sottise manière de

⁹⁵⁷ Giono, Bonheur, p. 942.

⁹⁵⁸ Ibid., p. 823.

⁹⁵⁹ Ibid., pp. 994.

⁹⁶⁰ Ibid., pp. 792 et 878.

⁹⁶¹ Ibid., p. 1081.

quitter ce monde."⁹⁶²

Comme les grands héros légendaires, Angelo rêve de libérer son peuple de ses oppresseurs.⁹⁶³ On se rappellera qu'il ne sera heureux que "mêlé à de grands événements."⁹⁶⁴ Grand amateur de l'Arioste, et possédant toutes les qualités et les idéals des plus vaillants chevaliers, Angelo semble incarner le héros parfait.

Pourtant, le combat pour la liberté finit par le rebuter, et il y renonce définitivement au terme de son aventure. La problématique de son engagement se complique du fait qu'il défend une cause non sans connaître la perfidie des chefs du soulèvement, qui, au surplus, l'ont déjà trahi après le duel avec le baron Schwartz. Si Angelo connaît la trahison des révolutionnaires depuis cet événement, pourquoi prend-il encore une fois leur parti? Qu'est-ce qui le pousse à combattre malgré tout pour une cause à laquelle il ne paraît plus croire? Toujours est-il qu'à la tête de l'armée de Lecca, il en vient à déclarer à Giosué qu'il n'a plus d'idées,⁹⁶⁵ et plus tard, il s'avoue à lui-même qu'il ne croit plus à la liberté.⁹⁶⁶ Progressivement désillusionné

⁹⁶² Ibid., pp. 1063 et 803.

⁹⁶³ Voir Charles Baudouin, Le triomphe du héros, Paris: Plon, 1952, p. 11.

⁹⁶⁴ Giono, Bonheur, p. 993.

⁹⁶⁵ Ibid., p. 1003.

⁹⁶⁶ Ibid., p. 1020.

par la révolution, Angelo aurait-il appris que ses principes nobles et idéalistes n'ont aucune place dans un monde corrompu et en proie à la contradiction?

Le duel final qui oriente tout le roman semble toucher au coeur du dilemme d'Angelo, dilemme à la fois politique et personnel. Pour une part, Angelo aime Giuseppe, mais il doit donner la mort à ce double noir.⁹⁶⁷ Par ailleurs, il sait qu'il a été trahi par Giuseppe et ses amis même avant son départ pour Milan, mais il n'en décide pas moins de lutter pour la cause révolutionnaire. Comme le dit M. Ricatte, il y a homologie entre la défaite collective de l'armée piémontaise et la trahison personnelle, "comme si l'une devait venir doubler l'autre avant que celle-ci ne trouve son châtiment."⁹⁶⁸ Si Angelo sort victorieux à la fois du duel avec Giuseppe et des combats contre les Autrichiens, ces gestes héroïques ne le désespèrent pas moins et le laissent confronté à un vide.

Le duel ultime met en valeur les contradictions qui semblent neutraliser l'élan d'Angelo. Séduit par les promesses de Bondino et convaincu de la nécessité de son acte, Giuseppe trahit Angelo dont la supériorité le rend aussi jaloux. Mais au-delà de tout désir égoïste ou patriotique, la trahison de Giuseppe est surtout motivée par l'amour qu'il a toujours ressenti envers son frère de lait,

⁹⁶⁷ R. Ricatte, "Notice", p. 1547.

⁹⁶⁸ Ibid., p. 1547.

si paradoxal que cela puisse sembler. Giono insiste sur cette idée de la trahison par des amis⁹⁶⁹ et même par un frère, thème qu'il reprendra dans Deux cavaliers de l'orage. Faut-il ne voir chez Giuseppe qu'un froid calculateur aiguillonné par la cupidité, le pragmatisme et l'envie, ou, sans nier la bassesse de ces mobiles, faut-il aussi comprendre qu'en revêtant les habits d'Angelo, Giuseppe glorifie son idole? En le trahissant, Giuseppe désirait aussi faire d'Angelo un magnifique symbole de la cause soutenue. Existe-t-il un meilleur hommage que celui de fixer l'objet de son admiration en un signe immuable et impérissable?

Angelo, malgré son amour pour Giuseppe, est contraint de le tuer non simplement pour se venger, mais surtout par obligation à l'égard de certains principes supérieurs à son cas personnel et qui sont la source de cette grandeur dont se réclame Giono. M. Ricatte affirme que Giono revient sans cesse sur cette conjonction du meurtre et de l'amour, désirant "garder la tendresse d'Angelo, qui tue mais qui aime Giuseppe, / Je ne te tue pas, je te nettoie / Il le tue tendrement."⁹⁷⁰ Dans ses carnets, Giono écrit:

Mort de Giuseppe. Giuseppe après sa rencontre avec Cerutti [...] est simplement le partisan de bonne foi (car il aime toujours Angelo) [...]. Angelo est forcé de tuer ce qu'il aime et qui l'aime pour se libérer [...]. Mais là, il y aurait de la grandeur - et même un pivot en or. C'est

⁹⁶⁹ Ibid., p. 1502.

⁹⁷⁰ Ibid., p. 1490.

même tout l'essentiel du livre.⁹⁷¹

M. Ricatte juge que le mythe le plus tragique de l'oeuvre de Giono est celui du meurtre du frère par le frère, car le fratricide semble avoir pour lui la valeur d'un "impossible suicide."⁹⁷² Selon M. Ricatte, Angelo incarne un "vouloir-vivre" qui se manifeste par le "recommencement perpétuel" d'aventures.⁹⁷³ Si Angelo choisit la vie, comme il le fait dans le Hussard, le meurtre de Giuseppe, qui est vraiment une partie de lui, est en effet une forme de suicide ou de purgation.

Mais on pourrait envisager le problème sous un autre angle: si selon Giono, Angelo doit tuer Giuseppe pour se libérer, le meurtre de Giuseppe serait-il aussi le signe du refus catégorique d'Angelo de se transformer en un symbole quelconque? S'il aspire à la grandeur héroïque, il rejette toutefois la possibilité de devenir l'emblème inaltérable d'une cause, si noble qu'elle soit. N'avait-il pas dit, au sujet de Lucia: "ce n'est pas une femme à me préférer ma statue équestre. Elle sait que le marbre est froid."⁹⁷⁴ Obsédé qu'il est de grandeur, Angelo demeure pourtant l'homme de grand chemin enivré d'espace, de rêveries et d'action. Echappant à l'admiration excessive de Giuseppe,

⁹⁷¹ Ibid., p. 1489.

⁹⁷² Ibid., p. 1559.

⁹⁷³ Ibid., pp. 1560 et 1561.

⁹⁷⁴ Giono, Bonheur, p. 1027.

et à celle de son propre créateur, Angelo parvient à se dérober au sort qui l'attendait et à se libérer une fois de plus de toute force contraignante.

L'échec du combat militaire et le meurtre nécessaire d'un frère aimé ont alors pour contrepartie cette sombre victoire d'Angelo. Mais ce dénouement peu souriant ne découle-t-il pas de la contradiction interne qui sous-tend l'engagement d'Angelo? S'il désire satisfaire son besoin de grandeur en se dévouant à une cause politique, son altruisme n'est-il pas limité par une large dose d'égoïsme? Dans ce roman, Angelo est responsable de la mort de plusieurs hommes; or, pour un auteur pacifiste, ce goût de la violence et la joie de tuer l'ennemi ne font-ils pas contradiction? Le combat peut bien éprouver son courage et l'obliger à se dépasser, mais ce n'en est pas moins aux dépens de la vie d'autrui. Comme les traîtres, Angelo sait parler subtilement, tout en commettant des actes cruels, bien que dictés par la cause soutenue. Le Bonheur fou présenterait-il donc une critique morale du héros préféré de Giono?

Comme le choléra, l'oppression et surtout la corruption politique étaient des adversaires dignes d'Angelo, et il a l'occasion de déployer son courage et de montrer sa probité. Mais Le Bonheur fou reste cependant l'histoire de sa quête personnelle du bonheur. Angelo croit d'abord que ce bonheur réside dans le combat pour la liberté. Au début de son aventure, lorsqu'il partage un repas avec Del Caretto, il se dit:

Que puis-je faire de mieux dans la vie? [...] Il y a la terrasse de café et l'ordre établi dans lequel on prend ses habitudes, mais où placer les gestes un peu larges? Et où sera mon bonheur si je suis obligé de me poser constamment cette question? Sans l'Autriche et Milan, nous sommes ce soir deux garçons un peu bêtes qui s'amuse à brûler de la viande de mouton.⁹⁷⁵

La révolution lui fournit alors un contexte, une noble cause, car on ne peut pas faire de gestes héroïques dans le vide. Mais peu après, le héros se contredit lorsqu'il déclare:

-Si nous ne tenons pas compte de notre besoin de bonheur, il est évident que nous sommes assis à une table de jeu avec Charles-Albert et l'Autriche, dit Angelo.⁹⁷⁶

Le désir altruiste de libérer son peuple se rattache à sa poursuite personnelle du bonheur. La félicité d'Angelo dépendait d'abord de l'action héroïque et généreuse, mais cet être "fait pour le bonheur"⁹⁷⁷ se résigne à une joie dispensée au compte-gouttes et sans rapport avec le combat national:

[...] je ne veux rien, sauf vivre avec de petits bonheurs de vingt-quatre heures, et même de douze. Si l'occasion s'en présente, je brûlerai la chandelle par les deux bouts, comme un apôtre convaincu de la liberté. Mais, en réalité, ce sera pour me payer, comme disait Lecca, un soleil, et entièrement d'artifice.⁹⁷⁸

⁹⁷⁵ Ibid., p. 716.

⁹⁷⁶ Ibid., p. 760.

⁹⁷⁷ Ibid., p. 751.

⁹⁷⁸ Ibid., p. 1015.

Du rêve d'action glorieuse, au désir de moments de bonheur, Angelo passe à la conception d'un bonheur plus intime. La rencontre de la jeune Autrichienne dans la berline suscite chez Angelo le souvenir de Pauline, la jeune femme au visage en fer de lance, qui avait tiré sur un corbeau qui s'approchait d'elle comme un amant vainqueur. Angelo croit qu'il y a plus pour son bonheur dans cette idée sur le corbeau "que dans toutes les théories de M. Mazzini."⁹⁷⁹ A regarder le jeune couple autrichien, Angelo songe aux "moments où il aurait pu jouir d'un bonheur semblable à celui dont il était maintenant jaloux."⁹⁸⁰ En écoutant chanter la jeune Autrichienne, Angelo reconnaît son goût de la rêverie partagée avec une "main amie":

{...} rien ne me donne plus de sensation que la mélancolie (comme à tous ceux qui se sont habitués à jouir surtout des bonheurs qu'ils n'ont pas). Cette chanson dont je ne comprends pas un traître mot parle certainement de forêts profondes où l'on est heureux. Quel charme doit avoir la mélancolie à deux!⁹⁸¹

Vidé de son idéalisme politique, Angelo cherche-t-il l'amour de Pauline comme consolation et "remède aléatoire"?⁹⁸² Il se peut qu'il trouve ce bonheur auprès de Pauline; on se souviendra de la très belle soirée qu'il a passée avec elle à la fin d' Angelo, et des moments connus

⁹⁷⁹ Ibid., p. 1029.

⁹⁸⁰ Ibid., p. 1028.

⁹⁸¹ Ibid., p. 1026.

⁹⁸² R. Ricatte, "Notice", p. 1544.

en sa compagnie dans le Hussard. Il a effectivement ressenti cette "mélancolie à deux", mais sera-t-il heureux sans les grands chemins et les exploits généreux? On peut imaginer qu'il devrait sans cesse faire alterner l'amour et l'héroïsme, comme un chevalier de l'Arioste.

Mais comme ce style de vie n'est guère possible pour Angelo, que deviendra-t-il? Le mystère qui entoure son sort ne s'éclairera jamais. Pourtant, dans un curieux passage, Angelo parle du "bonheur fou" auquel il aspire:

En vérité, se dit-il quand il se retrouva dans la rue, si on pouvait acheter les ustensiles du bonheur comme on achète des ustensiles de cuisine, ce qu'il me faudrait actuellement c'est un fou, bien patenté, sorti d'un asile et garanti incurable. Voilà avec qui il ferait bon d'échanger des idées. Avec des gens qui jettent soi-disant leurs pantoufles par-dessus les moulins mais, en réalité, les déposent soigneusement sur de nouvelles descentes de lit, je ne sais rien dire et je reste capot. Tandis qu'avec mon fou, on taillerait une de ces bavettes!⁹⁸³

Si Angelo déplore l'hypocrisie, qui est une forme de trahison, peut-il souhaiter la compagnie d'un fou qui ne saurait cacher ce qu'il est? Son bonheur "fou" consiste-t-il en une confrontation nue avec la vérité? On peut penser aux fous des cours médiévales, seuls à bénéficier du droit de dire la vérité impunément. Ou bien Angelo se sent-il attiré vers une sorte d'au-delà de la réalité, vers ce monde marginal qu'est la folie, qui, comme l'art, manifeste la complexité de la vie?

⁹⁸³ Giono, Bonheur, p. 812.

M. Ricatte a recensé tous les passages où Angelo parle du bonheur et il se demande si le bonheur fou veut dire une jubilation aveugle où le bonheur éclate comme un absolu et comme un délire. On songe aussi à "l'amour fou" d'André Breton, et au bonheur ingénu et sauvage. Conformément à la suggestion de M. Ricatte, nous reconnaissons au titre une fonction ironique, celle de signifier que le bonheur serait en définitive impossible.⁹⁸⁴ L'amour ne serait alors qu'un "sous-produit de l'échec du bonheur". M. Ricatte ajoute:

Le Bonheur fou: ce titre exprime à la fois le goût de vivre à tout prix, au-delà de tous les désastres d'une foi politique, et l'ironie envers soi-même d'un homme qui sait les limites de son pouvoir de vivre.⁹⁸⁵

Le titre exprimerait alors la nature paradoxale, l'absence d'issue de l'ambition d'Angelo. Ce Don Quichotte aux valeurs héroïques mal appréciées dans la société moderne, s'acharne à vivre selon ses aspirations, et c'est en cela que consiste sa grandeur tragique. Ne pourrait-on pas adresser à Angelo cet éloge de Don Quichotte?

O Don Quichotte, ardent chevalier, pur
 artiste,
 Fier redresseur de torts, héros des grands
 chemins,
 Parmi les songe-creux unique Réaliste,
 Créateur général de nobles lendemains...

Daigne entendre l'appel de ce monde en
 détresse,
 Don Quichotte, il nous faut des chevaliers
 errants;
 Délivre-nous des enchanteurs désespérants

⁹⁸⁴ R. Ricatte, "Notice", p. 1542.

⁹⁸⁵ Ibid., p. 1544.

Et de l'orgueil pervers d'une folle
tristesse.

Reviens nous enseigner ton altière
sagesse.⁹⁸⁶

Angelo ne ressemble-t-il pas aussi aux héros solitaires, inefficaces, tragiquement nobles de Montherlant? Dans Le Surhomme de Nietzsche à Teilhard de Chardin, Jules Chaix-Ruy déclare ceci sur le cardinal Cisnéros de Montherlant: il "connaît la trahison qui sera la récompense de ses efforts, mais il n'en continue pas moins sa route vers cet achèvement de lui-même où le guette la mort", car "[une; seule affirmation subsiste qui fonde l'héroïsme: c'est qu'il est noble et bon de donner sa vie pour des causes perdues."⁹⁸⁷

Pourquoi exalter l'inutile sacrifice? Au dire de M. Chaix-Ruy, c'est bien d'une fidélité qu'il s'agit, "mais d'une fidélité à soi-même - la fidélité de l'homme qui ne veut pas déchoir, coûte que coûte, entend se modeler sur la plus noble image qu'il puisse se faire de lui-même."⁹⁸⁸

Dans un article intitulé "Chevalerie du Néant" et recueilli dans Service inutile, Montherlant écrit:

Qu'est-ce à dire? Voici qu'il me plaît de comprendre: la vie est un songe, mais le bien-faire ne s'y perd pas, quelle que soit son

⁹⁸⁶ Armand Godoy et Louis Ruy, "Choral et Nocturnes" cité dans Jules Chaix-Ruy, Le Surhomme de Nietzsche à Teilhard de Chardin, Paris: Centurion, 1965, p. 161.

⁹⁸⁷ Ibid., pp. 170 et 162.

⁹⁸⁸ Ibid., p. 169.

inutilité - inutile pour le corps social, inutile pour sauver notre âme, - parce que, ce bien, c'est à nous que nous l'avons fait. C'est nous que nous avons servi, comme c'est nous qui nous sommes donné la couronne, et les seules couronnes qui vaillent quelque chose sont celles qu'on se donne à soi-même. "J'ai regardé la terre, et elle était du vide et du rien; et le ciel, et il n'y avait pas en lui de lumière." (Jérémie, 4, 23.) Je n'ai que l'idée que je me fais de moi pour me soutenir sur les mers du néant.⁹⁸⁹

Comme Montherlant, Giono est épris d'une grandeur morale dont il ne cherche pas à contester la part d'égoïsme qu'elle comporte. Le Bonheur fou donne à Angelo l'occasion de se battre pour l'Italie, d'accomplir les gestes larges dont il avait rêvé dans Angelo et dans le Hussard. Mais son engagement dans le combat pour la liberté est miné par la trahison, même dès le début d' Angelo lors du duel avec le baron Schwartz. Sa vocation anachronique de héros à l'Arioste le condamne à la déception et à la solitude, comme le précise M. Ricatte:

A travers tant de rencontres et d'éphémères fraternités, Angelo s'achemine de plus en plus vers la solitude. Plus encore peut-être que dans Le Hussard, où Giuseppe restait le frère et l'ami, où la fin du livre menait sur les mêmes chemins Pauline et le héros, Le Bonheur fou dessine l'itinéraire d'un solitaire, et d'un solitaire malgré lui, finalement détaché de lui-même, tel que le peint une très belle formule des carnets: "Angelo, La solitude. - Solitude moderne qui ne donne pas le sens de la plénitude que provoque la sensation d'être seul avec soi-même mais cette solitude, qui fait que l'homme est séparé de soi, comme coupé (Il nous manque une partie de nous-mêmes. Les autres.)"⁹⁹⁰

⁹⁸⁹ Henry de Montherlant, Service inutile, dans Essais, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963, p. 598.

Cette conclusion plutôt pessimiste, énoncée par le romancier lui-même, sembler confirmer notre hypothèse selon laquelle la trahison coupe le héros de la cause embrassée pour le placer dans un dilemme paralysant. Toutefois, après le duel final, Angelo se dégage définitivement de ce dilemme en partant pour la France à la recherche de Pauline. Sera-t-il assassiné par les "ombres" qui le suivent?

La dernière phrase du roman - "Ah! se dit-il, la France est loin!"⁹⁹¹ - semble prêter à une interprétation pessimiste, mais Angelo fait peut-être allusion à tout ce qu'il lui reste à accomplir et aux dangers à surmonter avant d'arriver en France. Ses paroles suggéreraient alors plus de lassitude que de pessimisme. Angelo a su, jusqu'alors, déjouer tous les traîtres à qui il avait affaire. De plus, l'accent a toujours été placé sur la trahison plutôt que sur la mort imminente d'Angelo. S'il doit mourir, il ne semble pas que sa mort intervienne à ce moment-là, car autant que sa naissance et ses amours avec Pauline, cette mort appartient à un domaine mythique à jamais inaccessible. Pour des raisons dramatiques et psychologiques, mais surtout romanesques, Angelo ne saurait mourir, à notre sens, au terme de l'aventure du Bonheur fou.

⁹⁹⁰ R. Ricatte, "Notice", p. 1549.

⁹⁹¹ Giono, Bonheur, p. 1107.

Ce dénouement si ambigu met en valeur le désengagement d'Angelo et surtout l'incertitude de son sort. Ayant compris que la liberté n'est pas une conquête mais un état,⁹⁹² Angelo reste libre à la fin du roman, trompant les vues des traîtres, des lecteurs, et même de son propre créateur. Si Angelo s'est engagé dans un service inutile, il n'en conserve pas moins toute sa liberté, non dépourvue d'une large dose d'incertitude.

Comme Montherlant, Angelo pourrait affirmer: "Je dis que le bonheur, c'est le désir, la recherche, la promesse, l'attente, le premier contact: qu'on n'aille pas plus loin."⁹⁹³ Echech d'une perfection impossible, Le Bonheur fou atteste que la grandeur d'Angelo, comme celle de l'art, réside moins dans l'accomplissement que dans le désir.

⁹⁹² Ibid., p. 1026.

⁹⁹³ Cité dans Pierre Sipriot, Préface aux Essais, de Montherlant, p. xxv.

Chapitre VI

CONCLUSION

Les quatre romans que nous venons d'étudier sont très différents malgré le lien de la présence du héros. Angelo, à la tonalité stendhalienne et romanesque, reste en somme assez léger, en dépit des monologues inquiets du protagoniste. Mort d'un personnage, imprégné de mystère, d'amour et de mort, est le plus poétique des quatre, grâce à la sensibilité du romancier. Le Hussard sur le toit, roman à la fois épique et symbolique, se distingue par l'équilibre parfait atteint entre les aventures, la part de poésie et celle de l'amour. Malgré la présence de la mort, ce roman nous communique un sentiment irrésistible de jeunesse et d'espoir. Le Bonheur fou, sous l'empire d'un mal aussi inévitable que le choléra, compliqué par les méandres des aventures entrecroisées, reste le plus pessimiste des quatre, malgré son titre. Le cycle comporte donc un roman d'initiation à la vie, un roman poétique, un roman héroïque et un roman picaresque, bien que chacun des quatre livres intègre ces divers genres à des degrés différents.

Si un cycle est une série de poèmes épiques ou romanesques se déroulant autour d'un même sujet et où l'on retrouve plus ou moins les mêmes personnages, est-il un

sujet commun qui relie les quatre romans du cycle d'Angelo? Dans notre introduction, nous avons dit qu'une tension vitale et mystérieuse semble régir chaque roman, une tension perceptible à la fois aux niveaux stylistique et dramatique. Partout dans le cycle, pour une part, il y a des solutions de continuité, ou comme les appelle M. Ricatte, des "vides". Ces silences, ou ces ellipses ne dérivent pas, à notre avis, d'un désir de mystère, mais plutôt de celui de ne dire que l'essentiel. Notre curiosité à l'égard des amours d'Angelo et de Pauline, à l'issue du Bonheur fou, de la mort d'Angelo ne sera jamais satisfaite. Mais en disant tout, Giono aurait peut-être trop dit, renfermant ses personnages dans des cadres traditionnels au lieu de les laisser vivre dans une ambiance mythique. D'autre part, ces vides textuels sont entourés d'une prolifération de personnages, d'images et d'événements, donnant à pressentir que la source imaginaire est inépuisable. Ainsi ces vides se doublent-ils d'une sorte de démesure romanesque.

La tension dramatique essentielle nous semble provenir du vide et de la démesure. Dans chaque roman, nous retrouvons l'exubérance, la jeunesse, la générosité et la présence de l'amour, mais dans chaque cas, une sorte de manque ou de vide noircit le roman. Giono le dit lui-même:

J'apprends que je suis doué pour le péché de démesure. Je commence à m'apercevoir qu'il y a autre chose que la vie. Or, en dehors de la vie, c'est le néant.⁹⁹⁴

⁹⁹⁴ Cité dans R. Ricatte, "Préface", Oeuvres romanesques

M. Ricatte affirme que tous les romans ne sont qu'une variation sur cette révélation centrale: "Néant et démesure sont indissolublement liés. Ennui et démesure"; selon lui, la démesure est à la fois forme et remède du néant.⁹⁹⁵ Nous avons en effet trouvé cette constante dans les quatre romans du cycle.

Dans Angelo, le thème central de l'exil communique très vivement le sentiment de cette dualité dont parle Ricatte. La tension est créée par le désir d'agir ou la volonté d'explosion qui se heurte à l'impossibilité d'agir. Doué de belles qualités et ayant hérité d'une nature aristocratique, Angelo reste comme paralysé dans l'attente, exilé même au sein de sa propre famille spirituelle. Le désir impatient d'Angelo, et son idéal excessif d'héroïsme ne rencontrent que le vide - gens mesquins, superficiels ou diaboliques avec lesquels il ne peut pas vivre.

Comme Céline, qui entretient une passion démesurée pour une ombre, Angelo a soif d'amour. Il s'ennuie autant que le père de Céline qui, tourmenté par les orages de sa solitude, donnait des fêtes "diaboliquement organisées dans l'excessif" - où se rejoignent semblablement le vide et la démesure. Angelo est "fou de grandeur" et "ami de la démesure."⁹⁹⁶ Cependant, quand il découvre des âmes-soeurs,

complètes, Tome I, Paris: Gallimard, 1971, p. xxix.

⁹⁹⁵ Ibid., pp. xxx et xxix.

⁹⁹⁶ Jean Giono, Angelo, pp. 13, 128, 130.

il se sent de nouveau exilé. La belle scène de la fin du roman signale à merveille cet écart typique chez Giono: ayant trouvé la femme de ses rêves, Angelo se sent parfaitement heureux, et tous ses désirs semblent comblés. Pourtant, ce bonheur excessif aboutit de nouveau au vide. Il est obligé de partir, non pas à cause de Laurent, qui ne lui fournit qu'un prétexte, mais en raison de ses propres inquiétudes. Quand Pauline dit qu'elle aimerait "quelque chose de tout à fait petit et certain, une sorte de nid", Angelo pense: "Me voilà revenu au même point",⁹⁹⁷ faisant allusion au nid douillet qu'il avait connu à Aix. Il rêve ensuite de rejoindre ses compatriotes passionnés de liberté et de combattre avec eux. Quelques moments plus tard, quand Pauline apparaît sensible aux vastes espaces du pays, il se sent de nouveau très heureux. Angelo semble donc tour à tour passer par deux aspirations contradictoires - celle de l'action héroïque et altruiste et celle de la rêverie amoureuse, artiste et mélancolique, en héros parfait dont les désirs démesurés rencontrent le vide.

Dans Mort d'un personnage, le thème de la quête orphique, qui est vraiment une quête de l'absence, relève de cette alliance du vide et de la démesure. Angelo II, le fils de Pauline, est peut-être le membre le moins singulier de la famille, car il secourt généreusement les aveugles, mais il se dit lui-même "monstrueusement égoïste."⁹⁹⁸ De plus, son

⁹⁹⁷ Ibid., p. 136.

obsession n'est qu'une variante de celle de sa mère, car il demande: "M'avez-vous cru intéressé par autre chose que par son propre drame?"⁹⁹⁹ Les aveugles ont comme Pauline et comme les cholériques du Hussard des "sources de néant" qui se transmettent par une sorte de "contagion du malheur."¹⁰⁰⁰ Il comprend que Pauline et les aveugles souffrent du même mal, comme lui-même d'ailleurs, et il tente de les retenir de ce côté-ci de l'existence, comme l'avait fait son père le hussard. Son fils, réfléchissant sur cette action héroïque, juge qu'Angelo II "aurait l'orgueil suprême de ne tirer aucun honneur de toutes ces créations bienfaisantes."¹⁰⁰¹ Mais son travail est voué à l'échec.

Comme sa belle-soeur, Pauline s'obstine dans son amour pour un mort. Mais tandis que Céline s'accommodait d'une façon assez bourgeoise de rêver, Pauline appelle désespérément son amant perdu. On ne peut savoir si cette obsession abusive traduit ou provoque les démesures du néant chez elle. Car Angelo affirme à maintes reprises qu'elle n'est qu'un fantôme et qu'il est frappé par son absence d'âme. Il se sent attiré par la grandeur tragique de sa grand-mère, mais en même temps, il la trouve comme monstrueuse dans sa surhumaine préférence. La passion

⁹⁹⁸ Giono, Mort d'un personnage, p. 189.

⁹⁹⁹ Ibid., p. 185.

¹⁰⁰⁰ Ibid., p. 179.

¹⁰⁰¹ Ibid., p. 187.

démesurée de Pauline, qui fait d'elle un être mystérieux et incertain, se transforme en une exigence passionnée des nourritures terrestres, - telles que l'huile, les bonbons, le chocolat - et de l'affection de la grosse Catherine. Mais cette gourmandise n'est qu'une "avidité du même ordre",¹⁰⁰² une passion aussi excessive que son amour pour Angelo. Elle s'adresse seulement aux "matières les plus humbles."¹⁰⁰³ Ainsi, Pauline se révèle-t-elle véritablement comme le double d'Angelo, poussée par une passion démesurée et ne rencontrant que le vide: "Certes, là ou il était, il n'y avait rien. C'était toujours un manque, c'était toujours la place où il aurait dû être."¹⁰⁰⁴

Angelo III, aussi généreux et charmant que son grand-père, a toutefois hérité de lui son goût de la démesure. Son désir surhumain d'aimer Pauline pour ce qu'elle est, sans intervention de la pitié, témoigne d'un courage et d'un dévouement sans mesure qui, comme le service inutile des autres Pardi, ne rencontre que l'indifférence de sa grand-mère. De plus, sa tentative obstinée de comprendre Pauline n'est pas moins démesurée que la passion de Pauline, car il a mis très longtemps à rassembler à cette fin des milliers de détails minuscules pendant des années. Dans le premier chapitre, il décrit Marseille avec toutes ses

¹⁰⁰² Ibid., p. 227.

¹⁰⁰³ Ibid., p. 222.

¹⁰⁰⁴ Ibid., p. 205.

couleurs, ses bruits et ses odeurs, comme si les mots pouvaient recréer sensuellement la totalité du monde et faire de lui l'artiste souverain, maître de ses pouvoirs. Mais l'arrivée de Pauline lui apprend la vraie nature de l'écriture, comme l'avait apprise le Melville de Giono: vocation difficile remplie de tâtonnements, d'incertitude et de souffrance, lutte avec les dieux vouée à l'échec. Le père du narrateur le sait déjà, car il dit:

-- Mon fils vivra la vie écrite pour qu'il
 porte un peu plus loin que moi l'esprit des Pardi.
 Gêner comme gênera la vraie grandeur.
 L'obscur.^{1 0 0 5}

Angelo III découvre l'espace orphique de l'écriture où aucun mystère n'est révélé et où l'absence de mesure verbale s'oppose au néant. Mais il porte plus loin l'esprit des Pardi grâce à son art, où s'allient indissolublement le sens du vide et la démesure.

Dans Le Hussard sur le toit, la démesure semble gouverner l'univers monstrueux du choléra, mais l'on découvre que cette maladie est provoquée par un désordre du système des passions. Toutes les descriptions de la nature soulignent la démesure de la maladie, symbolisée par cette odeur qui a dépassé la mesure. Les efforts héroïques d'Angelo pour guérir les malades sont aussi une forme de démesure, car comme il le dit, la générosité peut être plus terrible que le choléra.^{1 0 0 6} Le centre d'intérêt du roman ne se réduit

^{1 0 0 5} Ibid., p. 186.

^{1 0 0 6} Giono, Le Hussard sur le toit, p. 301.

pas à la figure du noble chevalier s'obstinant à secourir les malades en dépit de ses échecs. Angelo est beaucoup plus proche du choléra qu'on ne le croirait. Dès le début du roman, il fait allusion à sa conscience du néant et il affirme que les activités militaires lui permettent d'oublier le vide. Son goût du danger s'explique aussi par cette nécessité du divertissement: "j'ai tellement à débattre avec moi-même sur des sujets particulièrement difficiles que j'éprouverais un grand soulagement à être attaqué par des gaillards bien décidés [...]"¹⁰⁰⁷ Son travail courageux avec la nonne n'est qu'une variation sur ce thème, car il trouve en cela l'occasion incontestable d'attester sa valeur.

Au cours du long monologue auquel Angelo se livre sur les toits de Manosque, il est épouvanté par la désinvolture d'une petite fille qui se promène comme si de rien n'était. Il remet en question son engagement politique et il se rend compte que son altruisme n'intervient en lui que par surcroît, et que c'est par la lutte qu'il s'affirme avant tout. Si Angelo jouit d'une immunité contre le choléra, c'est parce qu'il connaît déjà les luttes des cholériques, car comme il le dit dans Le Bonheur fou, il a eu le choléra.

Le vieux médecin confirme cette hypothèse et établit un rapport poétique entre Angelo et les cholériques. Selon lui, la mélancolie fait plus de victimes que le choléra

¹⁰⁰⁷ Ibid., p. 248.

parce qu'elle pousse à un "délire de l'inutilité" et à des "démésures de néant."¹⁰⁰⁸ Le choléra, comme la mélancolie, n'est pas une affaire d'anatomie, mais de passions. Le cholérique est vidé de toutes ses émotions et sent viscéralement le néant. Par conséquent, il est attiré par le spectacle de sa propre apocalypse et il a un sursaut d'orgueil "à la mesure des grands fonds, des vastes étendues [...] ; à la mesure des possibilités étranges de ces étendues et de ces abîmes", car le choléra est un "orgue de Barbarie à la mesure d'une chimie démesurée [...]"¹⁰⁰⁹ Néant et démesure sont inextricablement liés. Et devant cette nouvelle passion, le cholérique ressent une agitation ou un anéantissement, car il est émerveillé par le spectacle, mais en même temps tragiquement conscient de sa propre insignifiance.

Angelo, qui connaît déjà l'inquiétude métaphysique grâce aux vertiges de ses propres débats intérieurs, a fait son choix et possède le seul vrai remède - la générosité. Le miracle de la guérison de Pauline est d'autant plus frappant qu'Angelo n'avait réussi à guérir aucun malade auparavant. Il est en quelque sorte récompensé de son oubli total de soi, car il n'avait aucun espoir de la guérir.

¹⁰⁰⁸ Ibid., p. 607.

¹⁰⁰⁹ Ibid., p. 614.

Cependant, l'amour tendre que les deux jeunes gens ne s'avouent jamais est délaissé au profit de la lutte pour la liberté. Comme à la fin d' Angelo, le jeune héros a un désir démesuré de changer le monde et de se dépasser. Le désir de guérir, de combattre pour la liberté et d'aimer aboutissent au vide, même si Angelo part "au comble du bonheur."

Dans Le Bonheur fou, le désir de grandeur est aussi puissant chez Angelo que dans le Hussard, mais il sait dès le début que son service s'avérera inutile. Comme ses efforts pour guérir les cholériques paraissaient surhumains, sa lutte se poursuit comme indifférente aux trahisons. Lecca le lui dit: "Vous êtes drôlement égoïste. [...] vous dépassez la mesure."¹⁰¹⁰ Angelo sait même avant son départ pour Milan que Giuseppe l'a trahi, mais il continue à lutter non pas pour la cause de la liberté, mais pour son propre bonheur. Nourri de l'Arioste, Angelo ne trouvera ce bonheur que s'il est mêlé aux grands événements et aux actions héroïques, encore que cette ambition généreuse soit empêchée de réussir par le filet de trahisons qui l'enserme. Et Giono ne condamne pas plus ses ennemis qu'il ne condamnait le choléra:

Quant aux forces que vous appelez maléfiques des tyrans, je ne les appellerais peut-être pas maléfiques. Je dirais simplement la force des tyrans, car, maléfique ou bénéfique, il est très difficile d'en tirer une notion du bien ou du mal. [...] Et alors je crois, je considère, que la

¹⁰¹⁰ Giono, Bonheur, p. 982.

force des tyrans n'est pas maléfique, mais simplement une force qu'on doit considérer comme toutes les forces de la nature.¹⁰¹¹

Une critique sévère de la bassesse est inscrite dans ce roman, mais Giono va beaucoup plus loin en faisant de la trahison ou du choléra une partie naturelle de notre condition. La chasse au bonheur d'Angelo aboutit à la désillusion et à la solitude, mais Giono ne juge pas cette issue sans indulgence:

Je manque d'estime pour ceux qui réussissent; ça ne m'attire pas. L'échec, je ne dis pas qu'il me contente, mais il reste quelque chose de vivant dans un échec.

La faute de A. [Angelo] sera l'inutilité de sa vie. Néant de l'héroïsme, du devoir social (générosité) de l'amour. [...] Le drame sera, malgré tout, l'inutilité de cette vie.¹⁰¹²

Angelo cherche le bonheur malgré la certitude de l'échec. Comment "ces êtres épris d'absolu"¹⁰¹³ peuvent-ils avoir un autre destin que la solitude et la mort? Echec dû à des ambitions excessives ou excès de réponse au vide? Peut-être le rapport entre les deux termes est-il plus de l'ordre d'une réciprocité que d'une explication à sens unique, car selon Giono, la démesure n'est pas toute négative. Il l'appelle même admirable¹⁰¹⁴ et il croit que les monstres

¹⁰¹¹ Cité dans Katherine Clarke, "Interview with Jean Giono", The French Review XXXIII (Oct. 1959): 5.

¹⁰¹² Cité dans P. Citron, "Notice générale" sur le Cycle du Hussard, Oeuvres, Tome IV, pp. 1125 et 1147.

¹⁰¹³ P. Citron, "Notice" sur Mort d'un personnage, p. 1268.

¹⁰¹⁴ Giono, Oeuvres, Tome III: Virgile, p. 1057.

ouvrent les mystères du monde. Dans Fragments d'un paradis, le capitaine, fasciné par les monstres marins, affirme: "Ce que je recherche, c'est l'inconnu."¹⁰¹⁵ Cette soif du héros gionien s'accorde avec le désir de l'auteur lui-même, celui de créer des livres qui soient "un perpétuel combat avec le large inconnu."¹⁰¹⁶

Tel qu'on le voit dans le cycle, Angelo se meut entre le vide et la démesure, ce qui le relie, selon Giono lui-même, à ses autres personnages:

Il me semble que je retourne et que je remâche toujours le même personnage et le même drame de la solitude et le même antagonisme contre les dieux.

J'ai retrouvé le type même de mon héros dans Melville. [...] Il y a dans Moby Dick aussi le Capitaine Achab, qui est un héros solitaire et en lutte contre les dieux. Et ça a été pour moi une grande découverte quand j'ai découvert Moby Dick, par hasard, parce que je suis resté très longtemps en ignorant ce livre qui n'était pas traduit en France. [...] Quand je jette un regard rétrospectif sur les livres déjà écrits, je me rends compte que presque toujours ces héros m'ont été, à des titres divers, de sortes de Capitaine Achab.¹⁰¹⁷

Dans sa lutte acharnée contre la baleine blanche, Achab poursuit un rêve impossible et fatal. Selon Maurice Blanchot, Melville a voulu "renouveler l'antique récit du combat de Jacob avec l'Ange" et traduire son propre rêve, "de combattre le destin et de le mesurer par une volonté

¹⁰¹⁵ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 901.

¹⁰¹⁶ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 33.

¹⁰¹⁷ K. Clarke, article cité, p. 8.

incroyable de défi, persistant dans la défaite et dans la mort."¹⁰¹⁸ Cette interprétation rejoint celle de Giono, selon qui Melville a écrit un "livre-refuge où le monde entier peut abriter son désespoir et son envie de persister malgré les dieux."¹⁰¹⁹

La lutte avec l'ange dans Pour saluer Melville représente la lutte du poète contre une vocation très difficile et exceptionnelle. Mais enfin, le poète l'accepte et il dit: "Je crée ce que je suis: c'est ça un poète."¹⁰²⁰ N'est-ce pas précisément ce que fait Angelo? Il continue à être ce qu'il est en dépit de l'inutilité de sa vie. Giono se justifie en disant: "Il semble que je fasse campagne pour une sorte d'aristocratie; et pourquoi pas? Quand il s'agit d'amour et de bonheur, c'est bien aristocrate qu'il faut être."¹⁰²¹

Devant le néant de l'existence, Giono ne recule aucunement. Au contraire, il préconise une démesure en proportion du vide, et il découvre que "L'amitié et l'amour sont des sentiments sans mesure."¹⁰²² Comme le dit Henry Miller: "Giono is one of the writers of our time who faces

¹⁰¹⁸ Maurice Blanchot, Faux Pas Paris: Gallimard, 1943, p. 276.

¹⁰¹⁹ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15.

¹⁰²⁰ Ibid., p. 33.

¹⁰²¹ J. Giono, "A Bâtons rompus", Amis de Giono 4 (1976), p. 30.

¹⁰²² Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, p. 15.

this human question squarely."¹⁰²³ La vision tragique de Giono devrait être marquée de pessimisme, mais il se dit un "professeur d'espérance."¹⁰²⁴ Il dit qu'on a "ses propres océans et ses monstres personnels" et que "l'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet", mais que "sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite."¹⁰²⁵ En dépit du sentiment d'instabilité suscité par cette quête, le héros gionien entend poursuivre sa voie, qu'elle soit bonne ou mauvaise, parce que c'est là "l'action la plus importante que l'homme puisse faire."¹⁰²⁶

Le cycle d'Angelo, très différent des romans paysans et des Chroniques, à proportion de la force poétique de son style, livre le héros privilégié de Giono, celui qui ressemble le plus à son propre créateur et qui illustre le mieux le rapport singulier existant entre le vide et la démesure. Comme les autres romans de l'écrivain, le cycle met en jeu les valeurs nobles, générosité et amour de l'idéal, en dépit du néant et du mystère de la vie. Mais dans l'exaltation et l'affirmation tragique de notre condition, le poète Giono se livre ici à la démesure de la création, en sa gratuité. Car selon lui, il n'y a qu'une

¹⁰²³ Henry Miller, The Books in my Life, London: Peter Owen, 1952, p. 117.

¹⁰²⁴ Giono, Oeuvres, Tome III: L'Eau vive, p. 203.

¹⁰²⁵ Giono, Oeuvres, Tome III: Pour saluer Melville, pp. 3 et 4.

¹⁰²⁶ Giono, Oeuvres, Tome III: Fragments d'un paradis, p. 1015.

certitude, "celle de la passion constamment occupée; du désir constamment entretenu."¹⁰²⁷ Angelo, incapable de se reposer très longtemps, doit toujours entreprendre en dépit de tout. Le cycle d'Angelo offre le mythe du chevalier artiste à jamais à la poursuite de la grandeur.

¹⁰²⁷ J. Giono, Oeuvres, Tome IV: "Postface" à Angelo, p. 1181.

BIBLIOGRAPHIE

A. SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

B. OEUVRES DE GIONO

- I. Romans
- II. Essais
- III. Théâtre et Cinéma
- IV. Cahiers Giono
- V. Correspondance
- VI. Articles
- VII. Préfaces

C. DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES

- I. Interviews
- II. Hommages
- III. Biographie

D. ETUDES CRITIQUES

- I. Etudes d'ensemble
- II. Thèses consultées
- III. Revues entièrement consacrées à Giono et numéros spéciaux
- IV. Études particulières consultées: articles et sections d'ouvrages
 - a) Sur le cycle d'Angelo
 - b) Etudes thématiques approfondies
 - c) Etudes stylistiques
 - d) Sur les Chroniques
 - e) Sur les premiers romans
 - f) Sur les oeuvres de théâtre et de cinéma
 - g) Sur les essais
 - h) Sur Giono et d'autres écrivains
 - i) Etudes courtes et diverses

E. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

A. SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Alden, Douglas W. and Brooks, Richard A. A Critical Bibliography of French Literature. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1983.
- Alden, Douglas W. and Hoy, Peter C. French XX Bibliography. New York: French Institute - Alliance Française, 1949-82.
- "Bibliographie." Loisirs Haute-Provence, spécial Jean Giono (décembre 1970): 17.
- Bourneuf, Roland. "Bibliographie." Dans Les critiques de notre temps et Giono, pp. 185-203. Paris: Garnier, 1977.
- Bourneuf, Roland et Hoy, Peter C. "Bibliographie sélective des origines à 1971." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 230-299.
- Canadian Theses. Ottawa: National Library, 1952; 1960-84.
- Chaumont, Robert. "Bibliographie des préfaces de Jean Giono." Amis de Jean Giono 5 (1975): 89-90.
- Dissertation Abstracts International. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1938-84.
- "Etudes et travaux." Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono. Manosque: Imprimerie Rico, 20 Bulletins de 1973 jusqu'à l'année 1984.
- Giono, Aline et Ricard, Georges. "Liste des préfaces, postfaces et présentations d'ouvrages, hormis celles de Jean Giono à ses propres oeuvres." Amis de Jean Giono 20 (1983): 69-72.
- Hoy, Peter C. "Carnet bibliographique 1972-73." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 213-223.
- Kègle, Christiane. "Liste de thèses de doctorat sur Giono au Canada et aux Etats-Unis." Amis de Jean Giono 15 (1981): 157-9.
- Killinger, Loretta E. "American doctoral degrees granted in foreign languages, 1975-6." Modern Language Journal LXI, no. 1-2 (Jan.-Feb. 1977): 32-53.
- Klapp, Otto. Bibliographie der Französischen Literaturwissenschaft. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1956-82.

Machu, Anne et Didier. "Bibliographie des études concernant Jean Giono." Dans Jean Giono, Oeuvres romanesques complètes, Tome IV, pp. 1191-1218. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Naaman, Antoine Youssef. Guide bibliographique des thèses littéraires canadiennes de 1921 à 1969. Montréal: Cosmos, 1970.

"Oeuvres de Giono. Essai de bibliographie." Livres de France (Paris) 10, 2 (févr. 1959): 11-13.

Rancoeur, René. Bibliographie de la littérature française du Moyen Age à nos jours. Paris: Armand Colin, 1953-1980.

Citron, Pierre. "État présent des études sur Giono." L'Information Littéraire 3 (mai-juin 1984): 105-115.

Talvart, Hector et Place, Joseph. Bibliographie des auteurs modernes de langue française. Paris: Editions de la Chronique des Lettres Françaises, Tome III, 1941.

B. OEUVRES DE GIONO

I. Romans

Giono, Jean. Oeuvres romanesques complètes. Edition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte. Tome I: Naissance de l'Odyssée, Colline, Un de Baumugnes, Regain, Solitude de la pitié, Le Grand Troupeau. Appendices: Angiolina, Présentation de Pan, l'Esclave. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

_____. Oeuvres romanesques complètes. Edition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron et Luce Ricatte. Tome II: Jean le Bleu, Le Chant du monde, Que ma joie demeure, Batailles dans la montagne. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

_____. Oeuvres romanesques complètes. Edition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte. Tome III: Pour saluer Melville, L'Eau vive, Un roi sans divertissement, Noé, Fragments d'un paradis. Appendices: Virgile, Le Grand Théâtre. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

_____. Oeuvres romanesques complètes. Edition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron et d'Henri Godard. Tome IV: Angelo, Mort d'un personnage, Le Hussard sur le toit, Le Bonheur fou. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

_____. Oeuvres romanesques complètes. Edition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte. Tome V: Les Récits de la demi-brigade, Faust au village, Les Ames fortes, Les Grands Chemins, Le Moulin de Pologne, L'Homme qui plantait des arbres, Une aventure ou la Foudre et le Sommet, Hortense. Appendice: Le petit garçon qui avait envie d'espace. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

_____. Oeuvres romanesques complètes. Edition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte. Tome VI: Deux cavaliers de l'orage, Le Déserteur, Ennemonde, L'Iris de Suse. Récits inachevés: Coeurs, passions, caractères, Dragoon, Olympe. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983.

Note: Afin de pouvoir indiquer les dates de première publication, nous avons reporté dans la liste suivante les oeuvres publiées dans l'Édition de la Pléiade.

Tous les romans sont classés selon l'ordre chronologique de composition. Les dates en sont indiquées entre crochets, et suivies d'un point d'interrogation si elles restent incertaines.

_____. Angélique. Paris: Gallimard, 1980. [1916?]

_____. Naissance de l'Odyssée. Paris: Gallimard, 1938. [1925-7]

_____. Colline. Paris: Grasset, 1929. [1927-8]

_____. Un de Baumugnes. Paris: Grasset, 1929. [1928-9]

_____. Angiolina (La Toison). Paris: Gallimard, 1971. [1928-30]

_____. Regain. Paris: Grasset, 1930. [1929-30]

_____. Le Serpent d'étoiles. Paris: Grasset, 1933. [1929-30]

_____. Présentation de Pan. Paris: Grasset, 1930. [1930]

- _____. Le Grand Troupeau. Paris: Gallimard, 1931.
[1929-31]
- _____. Jean le Bleu. Paris: Grasset, 1932. [1932]
- _____. Solitude de la pitié. Paris: Gallimard, 1932.
[1925-32]
- _____. Le Chant du monde. Paris: Gallimard, 1934.
[1931-3]
- _____. L'Esclave. Paris: Gallimard, 1971. [1933]
- _____. Que ma joie demeure. Paris: Gallimard, 1935.
[1934-5]
- _____. Batailles dans la montagne. Paris: Gallimard,
1937. [1935-7]
- _____. Pour saluer Melville. Paris: Gallimard, 1941.
[1939-40]
- _____. L'Eau vive. Paris: Gallimard, 1943. [1910-40]
- _____. Traduction, avec la collaboration de Lucien
Jacques et de Joan Smith, de Moby Dick, de Herman
Melville. Paris: Gallimard, 1976. [1936-41]
- _____. Angelo. Paris: Gallimard, 1958. [1944?]
- _____. Fragments d'un paradis. Paris: Gallimard, 1974.
[1944]
- _____. Mort d'un personnage. Paris: Grasset, 1948.
[1945-6?]
- _____. Un roi sans divertissement. Paris: Gallimard,
1948. [1946]
- _____. Noé. Paris: Gallimard, 1961. [1944-7]
- _____. Faust au village. Paris: Gallimard, 1977. [1948]
- _____. Les Ames fortes. Paris: Gallimard, 1950. [1948-9]
- _____. Le petit garçon qui avait besoin d'espace. Paris:
Gallimard, 1978. [1949]
- _____. Les Grands chemins. Paris: Gallimard, 1951.
[1950]
- _____. Le Hussard sur le toit. Paris: Gallimard, 1951.
[1943?-51]

- _____. Le Moulin de Pologne. Paris: Gallimard, 1952.
[1949-52]
- _____. L'Homme qui plantait des arbres. Paris:
Gallimard, 1980. [1953]
- _____. Une aventure ou la Foudre et le Sommet. Paris:
Gallimard, 1980. [1954]
- _____. Le Bonheur fou. Paris: Gallimard, 1957. [1953-6]
- _____. Hortense. Paris: France-Empire, 1958. [1958]
- _____. Le Grand Théâtre. Paris: Gallimard, 1973. [1961]
- _____. Coeurs, passions, caractères. Paris: Gallimard,
1982. [1958-61]
- _____. Deux cavaliers de l'orage. Paris: Gallimard,
1965. [1938-64]
- _____. Les Récits de la demi-brigade. Paris: Gallimard,
1972. [1953-65]
- _____. Animalités. Paris: Bernard Klein, 1965. [1965]
- _____. Le Déserteur. Paris: Gallimard, 1973. [1966]
- _____. Dragoon. Paris: Gallimard, 1982. [1962-7?]
- _____. Ennemonde et autres caractères. Paris: Gallimard,
1968. [1965-8]
- _____. L'Iris de Suse. Paris: Gallimard, 1970. [1968-9]
- _____. La Chute des anges, Un déluge, Le Coeur-cerf.
Manosque: Editions de Manosque, 1969. [1969?]
- _____. Olympe. Paris: Gallimard, 1982. [1968-70]

II. Essais

- _____. Manosque des plateaux. Paris: Emile-Paul, 1930.
[1930]
- _____. Refus d'obéissance. Paris: Gallimard, 1937.
[1934]
- _____. Les Vraies Richesses. Paris: Grasset, 1936.
[1935-6]

- _____. Le Poids du ciel. Paris: Gallimard, 1938.
[1936-8]
- _____. Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix.
Paris: Grasset, 1938. [1938]
- _____. Précisions. Paris: Grasset, 1939. [1938]
- _____. Recherche de la pureté. Paris: Gallimard, 1939.
[1939]
- _____. Ecrits pacifistes: Refus d'obéissance, Lettre aux
paysans sur la pauvreté et la paix, Précisions, Recherche
de la pureté. Paris: Gallimard, 1978. [1934-9]
- _____. Triomphe de la vie. Paris: Grasset, 1942. [1941]
- _____. Les pages immortelles de Virgile. Paris:
Buchet/Chastel, 1960. [1943-4]
- _____. Voyage en Italie. Paris: Gallimard, 1953.
[1951-2]
- _____. L'Apocalypse. Ecrit en collaboration avec Jean
Cocteau, Jean Rostand, Daniel-Rops, E.M. Cioran, Jean
Guitton, et Ernst Jünger. Illustré par Bernard Buffet,
Salvador Dali, Léonor Fini, Foujita, Mathieu, Trémois et
Zadkine. Paris: Joseph Foret, 1954.
- _____. Notes sur l'affaire Dominici suivies d'un Essai
sur le caractère des personnages. Paris: Gallimard, 1955.
[1955]
- _____. Bernard Buffet. Paris: Fernand Hazan, 1956.
[1955]
- _____. Images de Provence. Paris: Heures Claires, 1961.
[1961]
- _____. Le Désastre de Pavie. Introduction par Gérard
Walter. Paris: Gallimard, 1963. [1958-62]
- _____. Les Terrasses de l'Ile d'Elbe. Paris: Gallimard,
1976. [1962-3]
- _____. Provence perdue. Paris: Arthaud, 1968. [1968?]

III. Théâtre et Cinéma

- _____. Théâtre: Le Bout de la route, Lanceurs de
graines, La Femme du boulanger, L'Esquise d'une mort
d'Hélène. Paris: Gallimard, 1943. [1919-32]

- _____. Le Voyage en Calèche. Monaco: Editions du Rocher, 1947. [1943]
- _____. Domitien, suivi de Joseph à Dothan. Paris: Gallimard, 1959. [1958]
- _____. Oeuvres cinématographiques I. (1938-59). Textes réunis et présentés par Jacques Mény. Paris: Gallimard, Cahiers du cinéma, 1980. [1938-59]
- _____. Crésus. Manosque: Rico et Auphan, 1961. [1961?]
- _____. Le cheval fou. Paris: Gallimard, 1974. [1965-8]
- _____. "Un Roi sans divertissement - un film écrit par Jean Giono et réalisé par François Leterrier." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 121-133. [?]

IV. Cahiers Giono

- Cahiers Giono. Tome I: Correspondance Jean Giono - Lucien Jacques 1922-29. Edition établie et annotée par Pierre Citron. Paris: Gallimard, 1981.
- Cahiers Giono. Tome II: Dragoon suivi d'Olympe. Récits édités et présentés par Henri Godard. Paris: Gallimard, 1982.
- Cahiers Giono. Tome III: Correspondance Jean Giono - Lucien Jacques 1930-61. Paris: Gallimard, 1983.

V. Correspondance

- _____. Accompagnés de la flûte. Lettres inédites de Jean Giono à Lucien Jacques. Préface de l'auteur. Manosque: Editions de Manosque, 1959. [1924]
- _____. "Trois lettres à Pierre Girieud." Amis de Jean Giono 13 (juillet 1980): 7-9. [1926-30]
- _____. "Lettres à Lucien Jacques." Amis de Jean Giono 4 (automne-hiver 1974): 9-14. [1930?]
- _____. "Lettre inédite." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 17-23. [1935]

_____. "Lettre à Léon Blum." Amis de Jean Giono 14
(janvier 1981): 19-21. [1937]

VI. Articles

_____. "Le petit centaure." Amis de Jean Giono 2
(automne-hiver 1973): 55-57; 58-63. [1922?]

_____. "Premiers poèmes." Amis de Jean Giono 2
(automne-hiver 1973): 36-54. [1922-3]

_____. "Hommage à trois fresques de Pradines." Amis de
Jean Giono 13 (juillet 1980): 10-14. [1926]

_____. "Belle terre inconnue." Amis de Jean Giono 9
(automne-hiver 1977): 7-10. [1936]

_____. "Le thé." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver
1977): 19. [1936]

_____. Les Cahiers du Contadour. Volumes 1 -6. Saint-
Paul, 1936-8.

_____. "Le paysan irréel de Giono contre le paysan réel
du critique." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977):
15-18. [1938]

_____. "Faust au village." Amis de Jean Giono 8
(print.-été 1977): 9-28. [1949]

_____. "Le personnage le plus extraordinaire que j'aie
rencontré (Elzéard Bouvier)." Amis de Jean Giono 5
(print.-été 1975): 9-18. [1953]

_____. "La Dame à la calèche." Amis de Jean Giono 15
(juillet 1981): 7-15. [1954]

_____. "La Dame à la calèche (suite et fin)." Amis de
Jean Giono 16 (janvier 1982): 7-20. [1954]

_____. "Hommage aux fresques de Pradines." Amis de Jean
Giono 14 (janvier 1981): 7-18. [1955]

_____. "Notes sur un Machiavel." La Table Ronde 85-6
(jan.-fév. 1955). [1955?]

_____. "Texte inédit (2 juin 1956)." Sud 7 (1972): 21.
[1956]

_____. "La véritable histoire du Moulin de Pologne."
"Club" Revue du Club du meilleur livre 63 (nov. 1958).
[1958?]

- _____. "Avant-propos à une plaquette sur les bijoux." Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 27-8. [1959]
- _____. "Carnets." La Nouvelle Revue Française 104 (1er août 1961): 201-216; 106 (1er oct. 1961): 634-648; 108 (1er déc. 1961): 1045-1056.
- _____. "Bâtons rompus." Amis de Jean Giono 5 (print.-été 1975): 27-31. [1962]
- _____. "L'Ame." Amis de Jean Giono 10 (1978): 7-10. [1964]
- _____. "Le Chant du monde. J'ai écrit Le Chant du monde en Suisse." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 41-5. [1964]
- _____. "Tout le long du XIXe siècle (chronique)." Amis de Jean Giono 20 (hiver 1983): 15-8. [1965]
- _____. "Le diable à Noël." Amis de Jean Giono 12 (1979): 7-11. [1968]
- _____. "Un loup qui s'ennuie." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 76. [1969]
- _____. "Réponse." Amis de Jean Giono 5 (print.-été 1975): 32-4. [1962-70]
- _____. "De certains parfums." Magazine littéraire 75 (avril 1973): 61-5. [1970]
- _____. "Journal." La Nouvelle Revue Française 218, numéro spécial (févr. 1971): 45-58.
- _____. "Le foulard de Smyrne." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 7-10. [?]
- _____. "Le printemps." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 15-9. [?]
- _____. "Il est évident." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 11-14. [?]
- _____. "Un conte de Noël." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 9-10. [?]
- _____. "Médecin de campagne." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 11-13. [?]
- _____. "Provence." Amis de Jean Giono 13 (juillet 1980): 15-7. [?]

_____. "Yves Brayer et la fête de Sidi Moussa." Amis de Jean Giono 13 (juillet 1980): 18-21. [?]

_____. "Le sang à l'envers." Amis de Jean Giono 17 (juin 1982): 9-12. [?]

VII. Préfaces

_____. "Samivel: L'Opéra des Pics, Arthaud, 1942." Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 11-14. [1944]

_____. Introduction aux Oeuvres complètes, de Machiavel. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

_____. Préface à Provence. Paris: Hachette, Collection "Les Guides bleus," 1954.

_____. "Préface à une exposition d'aquarelles de Lucien Jacques chez Merenciano à Marseille." Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 7-10. [1956]

_____. "Préface au catalogue de l'Exposition de Lucien Jacques." Galerie d'Orsay, Cahiers de l'Artisan, 1957, pp. 71-5. [1957]

_____. Préface à Routes et chemins. Paris: Ed. des peintres témoins de leur temps. Dans Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 16-26. [1962]

_____. Préface aux Carnets du Maroc, de Yves Brayer. Editions de la Bibliothèque des Arts, 1963. [1963]

_____. Préface à La Terre-du-voleur, de M.H. Tammsaare. Amis de Jean Giono 10 (1978): 11-17. [1964]

C. DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES

I. Interviews

Aubarède, Gabriel d'. "Rencontre avec Jean Giono." Les Nouvelles Littéraires 1334 (26 mars 1953): 1, 4.

Audouard, Yvan. "La Provence me trahit. Interview de 1962." Amis de Jean Giono 20 (hiver 1983): 5-13.

- Battistoni, Rosanna. "Interview avec Giono." Annali di Ca'Foscari 8, 1 (1969): 112-4.
- Bechtel, Guy. "A Manosque, chez Jean Giono." Pensée Française 9 (sept. 1958): 9-13.
- Boisdeffre, Pierre de. "Au pays de Giono." Revue des Deux Mondes (janv.-févr. 1965): 535-9.
- _____. "A Manosque avec Jean Giono." A la Page 15 (sept. 1965): 1368-76.
- Chabot, Jacques et Valente, Aline. "Une interview." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 21-35.
- Chapsal, Madeleine. "Jean Giono." Dans Les écrivains en personne, pp. 129-40. Paris: René Julliard, 1973.
- _____. "Giono." Dans Quinze écrivains, entretiens, pp. 65-77. Paris: René Julliard, 1963.
- Chonez, Claudine. "Une journée de Giono à Manosque." Le Figaro Littéraire (11 déc. 1954): 5.
- Clarke, Katherine Allen. "Interview with Jean Giono." The French Review XXXIII (Oct. 1959): 3-10.
- Epardaud, E. "Une journée à Manosque avec Jean Giono." Nouvelles Littéraires, (13 mars 1937).
- Ganne, Gilbert. "Le paradis du prophète." Dans Interviews impubliables, pp. 131-9. Paris: Plon, 1965.
- Giono, Jean. "Une interview inédite de Jean Giono (1940)." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 7-12.
- Lefèvre, F. "Une heure avec M. Giono, romancier, poète de la terre." Nouvelles Littéraires (20 déc. 1930).
- Linneman, Jean-Erik. "Rencontre avec Giono." Cahiers de l'Oronte (1965): 30-3.
- Mousseau, Jacques. "Giono et le roman policier. Interview de 1961." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 13-8.
- Moy, Michel. "La Haute-Provence. Interview de 1960." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 5-16.
- Meunier-Thouret, Marc. "Pourquoi Giono préfère Haendel à Bach." Journal Musical Français 93 (5 déc. 1960): 7.
- Noth, Ernst Eric. "A Manosque chez Jean Giono." Les Nouvelles Littéraires (jan. 1938).

- Parinaud, André. "Entretiens avec... Jean Giono. 'Quel temps faisait-il le 25 février 1525 à la bataille de Pavie?'" Arts 892 (28 nov.-4 déc. 1962): 5.
- Poulet, Robert. "Giono ou le ressuscité à éclipses." Dans Aveux spontanés, conversations avec..., pp. 169-75. Paris: Plon, 1963.
- Price, William S. "A visit with Jean Giono." South-Central Bulletin XX, no. 3 (Oct. 1960): 58.
- Ricatte, Robert. "Entretien avec Jean Giono." Amis de Jean Giono 10 (1978): 19-28.
- _____. "Il faut que je m'explique sur ce phénomène... La vérité ne sert pas." Le Figaro Littéraire 1635 (24 sept. 1977): 21-2.
- Robichon, F. "Jean Giono répond à nos questions." Arts 345 (8 févr. 1952): 1, 7.
- Robichon, Jacques. "Dialogue avec Jean Giono." La Table Ronde 86 (févr. 1955): 50-60.
- Smith, Maxwell A. "A visit to Giono." Books Abroad 33 (Winter 1959): 23-6.
- Wenger, Jean de. "Du côté de Manosque: Jean Giono." Dans Vingt ans d'action littéraire, pp. 19-23. Les meilleures pages des Cahiers des Jeunesses littéraires de France présentées par Jean Huguët. Les Sables-d'Olonne: Editions Le Cercle d'Or, 1976.

II. Hommages

- Audouard, Yvan. "Aujourd'hui: Jean Giono." Le Canard enchaîné (oct. 14, 1970): 6.
- Béart, Guy. "L'âme de sa merveilleuse province." Le Figaro Littéraire 1274 (19-25 oct. 1970): 19.
- Bergé, P. et Voix, M. "Jean Giono." Livres de France (1er jan. 1951).
- Bourin, A. Province, terre d'inspiration. Paris: Albin Michel, 1960, pp. 77-90.
- Bouygues, Claude. "Hommage à Jean Giono." Le Soleil de Vancouver 3, no. 22 (nov. 1970).
- Brayer, Yves. "L'ami des peintres." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 18.

- Chamson, André. "De l'épicurisme au stoïcisme." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 17.
- Chonez, Claudine. "L'émerveillant." Combat (10-11 oct. 1970): 1, 16.
- Cuny, Alain. "Tout de pudeur et de retenue." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 19.
- D., G. "La mort de Jean Giono." Le Nouvel Observateur 309 (12-18 oct. 1970): 45.
- Demazis, Orane. "Un 'vagabond' aux propos captivants." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 19.
- Déon, Michel. "Jean Giono. Le dernier conteur." Les Nouvelles Littéraires 2247 (15 oct. 1970): 1, 6.
- Dhingra, Baldoon. "Leaves from a Provence diary." Aryan Path XLI, 9-10 (Nov.-Dec. 1970): 383-5.
- Dorgelès, Roland. "L'autodidacte qui nous a tout réappris." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 17.
- Dumur, Guy. "Giono et la fin d'une époque." Médecine de France 216 (nov. 1970): 56-8.
- Dutourd, Jean. "Pour saluer Jean Giono." France-Soir (12 oct. 1970): 4.
- Fernandel. "D'Angèle à Eau vive." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 19.
- Fluchère, Henri. "Mon ami Jean." Le Provençal (10 oct. 1971): 9.
- _____. "Hommage à Jean Giono." Dans Hors commerce, pp. 156-65. Lausanne: Alfred Eibel, Editeur, 1974.
- _____. "Hommage à Jean Giono." Amis de Jean Giono 14 (janvier 1981): 23-42.
- Gide, André. "Textes inédits. Mon amitié pour Jean Giono (début novembre 1939?) présenté et annoté par Roland Bourneuf." Etudes littéraires (Québec) (déc. 1969): 352-4.
- Gros, Léon Gabriel. "Pour saluer Jean le bleu." Le Provençal (10 oct. 1970): 1, 8.
- "Hommages à Jean Giono. (Extraits)" Amis de Jean Giono 1 (1973): 15-21.
- Laudenbach, Roland. "L'homme qui lisait dans les étoiles." Minute 444 (15-21 oct. 1970).

- Le Clézio, J.-M. "Les écrivains meurent aussi..." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 16-7.
- Maurice, Jean-Pierre. "Hommage à Jean Giono." Arcadie (mars 1971): 115-21.
- Mauron, Marie. "L'universel de haute Provence." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 17-8.
- Pagnol, Marcel. "Un de Manosque." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 5.
- Pons, Max. "Pour saluer Jean Giono." Barbacane 10 (automne 1971): 39.
- Ricatte, Robert. "Chroniques: Giono est mort." Europe 499-500 (nov.-déc. 1970): 368-370.
- Rimet, Michel. "Hommage à Jean Giono." Défense de l'Occident 98 (août-sept. 1971): 63-73.
- Thévenet, Jacques. "Cavalcade dans les collines." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 18.
- Villiers, François. "Pendant nos prises de vues, sa simplicité." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 19.

III. Biographie

- Arnaud, Françoise. Jean Giono 1895-1970. Catalogue de l'exposition à la mémoire de Giono, par l'Association des Amis de Giono et les Archives et Musée de la Littérature, du 19 mars au 7 mai 1977. Bruxelles: Bibliothèque Royale Albert 1er, 1977.
- Bourbon Busset, Jacques de. "En voisins." Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 4-6.
- Bourneuf, Roland. "Giono et les cahiers du Contadour." Revue des Sciences Humaines fasc. 150 (avril-juin 1973): 277-289.
- _____. "Giono au présent et au futur." Dans Les critiques de notre temps et Giono, pp. 9-20. Paris: Garnier, 1977.
- Campezet, Alfred. "Le pain d'étoiles - Giono au Contadour." Amis de Jean Giono 13 (juin 1980): 23-38.
- Carrière, Jean. "Les collines de Yoknapatawpha." Sud 7 (1972): 29-38.

- Chaumette, Jean-Claude. Giono, radiolivres. Paris: Larousse, 1979.
- Chonez, Claudine. "Jean Giono de l'Académie Goncourt." Biblio 2 (févr. 1959): 3-6.
- Clavel, Bernard. "Présence de Giono." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 67-71.
- Citron, Pierre. "Giono pendant la deuxième guerre mondiale." Amis de Jean Giono 12 (1979): 16-32.
- Cohen, Gustave. "Le régionalisme provençal de Jean Giono." Dans Ceux que j'ai connus, pp. 189-200. Montréal, Editions de l'Arbre, 1946.
- Curnier, Pierre. "Jean Giono" et "Du côté de Giono." Dans La Haute-Provence dans les lettres françaises, pp. 154-65 et 167-79. Nyons: Chantemerle, 1973.
- Demurger, Marcel. "Je me souviens..." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 91-5.
- Duchet, Roger. "Mon ami Jean." Amis de Jean Giono 10 (1978): 66-71.
- _____. "Mon ami Jean (suite)." Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 59-77.
- _____. "Mon ami Jean (suite et fin)." Amis de Jean Giono 12 (1979): 69-83.
- Fiorio, Serge. "Rencontres." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 85-90.
- Fluchère, Henri. "Au collège de Manosque." Amis de Jean Giono 1 (print. 1973): 23-28.
- Girard, Marguerite. "En Provence avec Jean Giono." Revue de Louisiane I, no. 2 (Winter 1972): 121-125.
- _____. "Jean Giono et la conscience écologique." Sud 7 (1972): 39-44.
- Godard, Henri. Album Giono. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.
- Heller-Goldenberg, Lucette. "Jean Giono et le Contadour." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 93-104.
- Michel, Louis. "Le monde de Giono - source de mes découvertes." Amis de Jean Giono 10 (1978): 72-85.

- Molinier, Jean-Privat. "Jean Giono, mon voisin." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 20-21.
- Rousseaux, André. "Jean Giono visionnaire de la terre." Dans Littérature du vingtième siècle, vol. I, pp. 194-203. Paris: Albin Michel, 1943.
- Susini, Jean. "Giono et Manosque." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 91-92.
- Taos, Marguerite. "A Manosque avec Giono." Les Nouvelles Littéraires 1428 (13 janv. 1955): 1-2.
- Temple, F.J. "Ulysse à Manosque." Sud 7 (1972): 86-87.
- Tolstoï, Catherine. "Giono, un de Manosque." Nouvelles Littéraires 2215 (5 mars 1970): 1, 10.
- Vandromme, P. "Giono, le Provençal." Revue Générale Belge 99, 11 (nov. 1963): 127-130.
- Vial, Fernand. "Jean Giono at the Académie Goncourt." American Society Legion of Honor Magazine XXVI (Spring 1955): 9-25.

C. ETUDES CRITIQUES

I. Etudes d'ensemble

- Antonietto, Francine. Le mythe de la Provence dans les premiers romans de Jean Giono. Aix-en-Provence: La Pensée Universitaire, 1961.
- Bady, René. Le problème de la joie: Giono et Claudel. Fribourg: Librairie de l'Université, 1943.
- Boisdeffre, Pierre de. Giono. Paris: Gallimard, 1965.
- Bourneuf, Roland, éd. Les critiques de notre temps et Giono. Paris: Garnier, 1977.
- Carité, Jean-Marc. Giono, homme du Contadour. Livry-Gargan: Bouif's Club, 1972.
- Chonez, Claudine. Giono. Paris: Aux Editions du Seuil, 1973. 1^{ère} éd. 1956;
- Clayton, Alan J. Pour une poétique de la parole chez Giono. Paris: Lettres modernes Minard, 1978.

- Favre, Yves-Alain. Giono ou l'art du récit. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1978.
- Frossart, Henri. Voyage autour de Giono. Blainville-sur-Mer: L'Amitié par le livre, 1976.
- Giono Aujourd'hui. Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981). Aix-en-Provence: Edisud, 1982.
- Girard, Marguerite Mathilde. Jean Giono: méditerranéen. Paris: La Pensée Universelle, 1974.
- Goodrich, Norma Lorre. Giono, Master of fictional modes. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1973.
- Heller-Goldenberg, Lucette. Jean Giono et "Le Contadour". Un foyer de poésie vivante. (1935-1939). Paris: Belles-Lettres, 1972.
- Jacquet, Claude-Annick. Jean Giono. Le Génie du Sud. Paris: Didier, 1967.
- Lafon, Francis. "Le Hussard sur le toit" de Giono. Paris: Hachette, 1974.
- Leissing, Jean-Marie. Découverte du monde chez C.-F. Ramuz et Jean Giono. Zurich: Juris Druck & Verlag, 1972.
- Mény, Jacques. Giono et le cinéma. Paris: Simoën, 1978.
- Michelfelder, C. Jean Giono et les religions de la terre. Paris: Gallimard, 1938.
- Pugnet, Jacques. Jean Giono. Paris: Editions Universitaires, 1955.
- Redfern, W.D. The private world of Jean Giono. Durham, N.C.: Duke University Press, 1967.
- Robert, Pierre de. Jean Giono et les techniques du roman. Berkeley: University of California Press, 1961.
- Smith, Maxwell A. Jean Giono. New York: Twayne Publishers Inc., 1966.
- Viard, Jacques. "Que ma joie demeure" de Giono. (extraits) Paris: Classiques Hachette, 1971.
- Villeneuve, Romée de. Jean Giono ce solitaire. Avignon: Les Presses Universelles, 1955.

II. Thèses consultées

- Bouygues, Claude P. "Imagination de l'eau dans les premiers romans de Giono: étude élémentaire." Ph.D. dissertation, Duke University, 1971.
- Bowker, Carolyn Bernice. "The quest myth. Its structure in selected novels by Giono and Henri Bosco." Ph.D. dissertation, University of Toronto, 1975.
- Cheyron, Jean François Claude Fernand. "Les animaux dans l'oeuvre de Giono." Thèse de Médecine vét., Université de Toulouse, 1972.
- Clark, Beatrice Smith. "The development of the nature-man motif in the rustic novel from Rousseau to Giono." Ph.D. dissertation, Washington State University, 1969.
- Coffland, Mary Ann Bieter. "The interpretation of man and nature in the peasant novels of Jean Giono." Ph.D. dissertation, University of Minnesota, 1965.
- Comiti, Jean-Baptiste. "Recherches stylistiques dans l'oeuvre romanesque de Giono." Thèse de 3ème cycle, Université de Vincennes, 1973.
- Dancis, Amy Louise. "Théorie littéraire dans l'oeuvre de Jean Giono." Ph.D. dissertation, New York University, 1971.
- Durand, André. "Le stendhalisme de Giono dans le cycle d'Angelo; son importance et ses limites." Diplôme d'études supérieures, Université de Montréal, 1968.
- Ferdinand, Joseph J. "Jean Giono: une esthétique de l'extraordinaire." Ph.D. dissertation, Tufts University, 1977.
- Gharghoury, Marie. "L'érotique méditerranéenne dans le roman français contemporain (1920-1965). Mythe et structure." Ph.D. dissertation, University of Toronto, 1975.
- Hyde, Nicole. "La création romanesque dans les Chroniques de Giono." Ph.D. dissertation, McGill University, 1976.
- Kay, Wallace G. "The cortège of Dionysus: A study of the fiction of D.H. Lawrence and Jean Giono." Ph.D. dissertation, Emory University, 1966.
- Legentil, Sylvie. "Les monstres dans Fragments d'un paradis de Jean Giono." Mémoire de Maîtrise, Université de lettres, Grenoble, 1979.

- Lutes, Philip Haynes. "Moral outlook in the novels of Jean Giono: From the Pan trilogy through the Hussar cycle." Ph.D. dissertation, University of Michigan, 1969.
- Madden, Marilyn Imogene. "Imagery in the pre-war novels of Jean Giono." Ph.D. dissertation, Indiana University, 1967.
- Onffroy, P. de Verez. "Giono, Man of Manosque." Ph.D. dissertation, Stanford University, 1960.
- Miller, William Dingler. "A study of narrative technique in five early chronicles of Giono." Ph.D. dissertation, University of Wisconsin, 1972.
- Webster, Robert Michael. "Giono. A study of four primitive novels: Colline (1929). Un de Baumugnes (1929), Regain (1930), Le Chant du monde (1934)." Ph.D. dissertation, Yale University, 1976.
- Umamoto, Diane Louise. "Myth and mythomania in the post-war novels of Jean Giono." Ph.D. dissertation, Columbia University, 1973.

III. Reuves entièrement consacrées à Giono
et numéros spéciaux

- Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono. Manosque: Imprimerie Rico, depuis 1973.
- Etudes littéraires. Textes réunis par Christiane Kègle, 15 (déc. 1982).
- "Giono." La Revue des Sciences Humaines 169 (1978).
- "Hommage à Giono." Le Figaro Littéraire 1274 (19-25 oct. 1970): 14-19.
- "Hommage à Jean Giono." La Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 1-59.
- "Jean Giono." Sud 7 (1972).
- "De Naissance de l'Odyssée au Contadour." Textes réunis et présentés par A.J. Clayton. La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974).
- "L'imagination de la mort." Textes réunis par Alan J. Clayton. La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976).

"Approches des Chroniques romanesques." Textes réunis par Alan J. Clayton. La Revue des Lettres Modernes 611-615, Jean Giono 3 (1981).

Magazine littéraire 162 (juin 1980): 10-39.

"Spécial Jean Giono." Loisirs Haute Provence (déc. 1970): 4-17.

IV. Etudes particulières consultées: articles et sections d'ouvrages

a) Sur le cycle d'Angelo

Arland, Marcel. "A la hussarde." La Nouvelle N.R.F. 10 (oct. 1953): 687-696.

_____. La grâce d'écrire. Paris: Gallimard, 1955.

Aury, Dominique. "Un chef-d'oeuvre de Jean Giono - Le Hussard sur le toit." Arts 341 (11 janvier 1952): 3.

Baudin, H. "Les sources du Hussard sur le toit, roman de l'épidémie dans l'oeuvre de Giono." Recherches et Travaux. Université de Grenoble. UER de Lettres. Bulletin 14 (déc. 1976): 117-127.

Blanzat, Jean. "Le Hussard sur le toit." Figaro Littéraire (22 déc. 1951).

Boisdeffre, Pierre de. Une anthologie vivante de la littérature d'aujourd'hui. Paris: Librairie Académique Perrin, 1965, pp. 371-4.

Bourgeois, René. "Milan, la guerre et le bonheur fou." Stendhal Club 87 (15 oct. 1979): 203-213.

Bourniquel, Camille. "Le roman. Jean Giono: Le Hussard sur le toit." Esprit 190 (mai 1952): 894-896.

Brenner, Jacques. "Les spendeurs du verbe." Dans Histoire de la littérature française de 1940 à aujourd'hui, pp. 149-160. Paris: Fayard, 1978.

Caprier, Christian. "De Dionysos au bonheur fou." Sud 7 (1972): 22-28.

Chabot, Jacques. "Le choléra c'est la littérature." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 98-128.

- _____. "Le manuscrit et son double. Giono, Le Hussard sur le toit." Littérature (déc. 1983): 40-80.
- Citron, Pierre. "L'épidémie dans Le Hussard sur le toit de Jean Giono." Information Littéraire 5 (nov.-déc. 1975): 223-227.
- Clayton, Alan J. "Angelo, Pauline et la tentation de la mort (A propos du Hussard sur le toit)." Australian Journal of French Studies VIII (1971): 297-313.
- _____. "Giono et l'attrance de l'abîme." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 57-98.
- _____. "Prophylaxie de la négation dans Le Hussard sur le toit." Amis de Jean Giono 15 (1981): 75-96.
- _____. "Pluralité et choléra." Dans Giono Aujourd'hui, pp. 226-241. Aix-en-Provence: Edisud, 1982.
- Dabezies, André. "Le Hussard et Tristan: Giono et Rougemont." Dans Giono Aujourd'hui, pp. 274-279. Aix-en-Provence: Edisud, 1982.
- Desvignes, Lucette. "Lecture du Hussard sur le toit." Cahiers roumains d'études littéraires. Bucarest, fasc. 4 (1977): 80-95.
- Durbet, Gérard. "Le choléra vu par Giono." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 16-19.
- "Epitaph for a lady." The Times Literary Supplement 2502 (Jan. 13, 1950): 21.
- Escudié, Danielle. "Le Hussard sur le toit. Carbonarisme et choléra." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 45-53.
- Fluchère, Marie-Louise. "L'amour trompe-la-mort." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 66-72.
- Goodrich, Norma Lorre. "Further investigations concerning Giono's Hussard sur le toit." Romanic Review LIX, no. 4 (Dec. 1968): 267-277.
- Grenaud, P. "Sur Le Bonheur fou." Revue de la Méditerranée 17 (1957): 444-446.
- "Le Hussard sur le toit." Nouvelles Littéraires (6 déc. 1951).
- Imbert, Henri-François. "Le Hussard et l'épidémie. Une expérience de beylisme." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 57-65.

- Jumel, Nicole. "Extrait d'une étude sur le choléra dans Le Hussard sur le toit." Amis de Jean Giono 1 (1973): 39-43.
- Kanters, Robert. "En relisant Le Hussard sur le toit." Dans L'air des lettres, ou tableau raisonnable des lettres françaises aujourd'hui, pp. 36-38. Paris: Grasset, 1973.
- Kasper, Louise. "Le texte auto-déchiffreur: les médecins du Hussard sur le toit." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 109-112.
- Lalou, René. "Le Bonheur fou." Nouvelles Littéraires (9 mai 1957).
- Lawrence, Derek W. "The transitional works of Jean Giono. (1937-1946)." French Review XLIII, no. 1 (Winter 1970): 126-134.
- Le Blond-Zola, Denise. "François Zola et le grand-père de Jean Giono." Bulletin de la Société des Amis d'Emile Zola 24 (1938): 15-17.
- Luccioni, Gennie. "Jean Giono: Le Bonheur fou." Esprit 253 (sept. 1957): 292-297.
- Marill (R.-M. Albérès). Histoire du roman moderne. Paris: Albin Michel, 1962, pp. 321-2.
- Maurin, Marie. "Le Bonheur fou, par Jean Giono." Les Lettres Nouvelles 52 (sept. 1957): 304-305.
- Michel, Louis. "A la poursuite du Hussard (à suivre)." Amis de Jean Giono 1 (1973): 45-50.
- _____. "A la poursuite du Hussard (suite et fin)." Amis de Jean Giono 2 (automne-hiver 1973): 73-80.
- _____. "Réponse à la 'Lecture de Giono' de Nelly Stéphane." Amis de Jean Giono 3 (print.-été 1974): 63-66.
- _____. "A la poursuite du Hussard. De Manosque à Théus." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 20-25.
- Montant, Annie. "La chasse au bonheur dans Le Hussard sur le toit." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 83-97.
- Nadeau, Maurice. "Le Hussard sur le toit." Mercure de France 314 (1952): 499-503.
- _____. "Un nouveau Giono." Dans Littérature présente, pp. 135-141. Paris: Corrèa, 1952.

- Neveux, Marcel. "Note sur le Hussard: Angelo et l'amour." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 211-228.
- _____. "Giono, le colonel et les gendarmes." Amis de Jean Giono 3 (print.-été 1974): 31-47.
- _____. "Une théorie du choléra." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 99-109.
- O'Flaherty, Kathleen. The novel in France, 1945-1965. A general survey. Cork: Cork University Press, 1973, pp. 52-54.
- Orlando, Walter. "La voie libre." La Table Ronde 49 (janv. 1952): 143-145.
- Pavon, Claude. "Le Cycle: un amour d'âme." La Revue des Lettres Modernes 611-615, Jean Giono 3 (1981): 127-152.
- _____. "L'écécité des trois principaux personnages du cycle." Amis de Jean Giono 16 (janvier 1982): 51-61.
- Peyre, Henri. "Flight from the plague: The Horseman on the Roof." Saturday Review (Jan. 23, 1954): 17, 69.
- Picon, Gaëtan. "Le Bonheur fou." Mercure de France 1129 (sept. 1957): 122-126.
- _____. L'usage de la lecture. Tome 2. Paris: Mercure de France, 1961.
- Poulet, Robert. "Jean Giono." Dans La lanterne magique, Tome I, pp. 88-93. Paris: Nouvelles Editions Debresse, 1956.
- _____. "Le Hussard sur le toit." La Table Ronde (1953).
- Schmidt, Albert-Marie. "Neige, fleur et choléra." Dans Chroniques de Réforme, 1945-1966, pp. 204-209. Lausanne: Editions Rencontre, 1970.
- Sénéchal, René. "Lecture suivie et dirigée. Giono: Le Hussard sur le toit." L'Ecole des lettres (1er déc. 1975): 25-32. (1er jan. 1976): 23-29; (15 jan. 1976): 17-22.
- Sion, G. "La littérature éclatée." Revue Générale Belge (août 1958): 132-134.
- Smith, Maxwell, A. "Giono and Italy." Romance Notes V, no. 1 (Autumn 1963): 1-6.
- _____. "Giono's cycle of the Hussard novels." French Review XXXV, 3 (Jan. 1962): 287-294.

- Stéphane, Nelly. "De la tenue dans Le Bonheur fou." Amis de Jean Giono 12 (1979): 60-68.
- _____. "Le jeu du hussard et de la mort." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 73-82.
- Thiébaud, M. "Les deux Giono." La Revue de Paris 6 (juin 1957): 143-151.
- Tillieu, André. "Un Belge sur le toit." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 129-130.
- Turbet-Delof, Guy. "Gloses sur deux chapitres du Hussard." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 54-65.
- Van Grunderbeck, Paul. "Le Hussard sur le toit de Jean Giono - Vision du monde et éthique." Lettres Romanes XXVIII, 3 (août 1974): 257-275.
- Viard, Jacques. "Tradition romanesque et tradition communiste chez Giono." Dans Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg XII (2 vol.) Etudes littéraires, pp. 159-186. Paris: Klincksieck, 1974.
- _____. "Giono et le cycle du Hussard." Dans Travaux de linguistique et de littérature publiés par le Centre de philologie et de littérature romanes de l'Université de Strasbourg XII (2 vol.) Etudes littéraires, pp. 229-243. Paris: Klincksieck, 1971.
- _____. "La composition du Hussard." Amis de Jean Giono 6 (automne-hiver 1975): 26-44.
- West, Anthony. "The quick and the dead." New Yorker XXIX, 48 (Jan. 16, 1954): 93-97.

b) Etudes thématiques approfondies

- Arrouye, Jean. "Terre et mer. Impression de lecture." Amis de Jean Giono 13 (juillet 1980): 84-94.
- Bieber, Konrad. "Jean Giono's Greece: a kinship between distant ages." Dans Walter G. Langlois, éd., The persistent voice, pp. 131-142. New York: New York University Press, 1971.
- Bonn, Anne-Marie. La rêverie terrienne et l'espace de la modernité (dans quelques romans français parus de 1967 à 1972). Paris: Klincksieck, 1976.

- Bourneuf, Roland. "Giono et la peinture." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 161-184.
- Christoflour, Raymond. "Panthéisme et réalisme de J. Giono." Mercure de France 290 (1939): 396-401.
- Citron, Pierre, "Le recentrage de Giono à partir de 1939." Etudes littéraires 15 (déc. 1982): 441-457.
- Clayton, Alan J. "Paysage et psyché dans quelques récits de Giono." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 145-168.
- Clayton, Alan J. "Giono et l'attirance de l'abîme." La Revue des Lettres Modernes 468-473 (1976): 57-98.
- Décottignies, Jean. "Mélancolie de Giono." Dans L'écriture de la fiction, pp. 93-150. Paris: Presses Universitaires de France, 1979.
- Dédéyan, Charles. "Le couronnement: Jean Giono et l'Arioste." Dans La fortune de l'Arioste en France du XIXe siècle à nos jours, pp. 9-25. Paris: Nizet, 1975.
- Fluchère, Henri. "Les navigations gioniennes. Giono et la mer." Amis de Jean Giono 12 (1979): 34-45.
- Giraud, Yves. "La découverte du monde à travers l'oeuvre de Jean Giono." Universita di Macerata. Annali della Facolta di lettere e filosofia VII (1974): 237-258.
- Godard, Henri. "Péripéties d'une recherche, avatars d'un personnage." Amis de Jean Giono 20 (hiver 1983): 19-28.
- Goodrich, Norma Lorre. "Bachelors in fiction, through John Steinbeck and Jean Giono." Kentucky Romance Quarterly XIX, no. 4 (1967): 367-378.
- _____. "Vingt contes du jeune Giono." Sud 7 (1972): 45-58.
- Guichard, Gérard. "Giono et la matière." Nouvelle Revue luxembourgeoise - Academia fasc. 2 (1973): 51-64.
- Jasmin, Claude. "La fascination". Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 41-49.
- Justum, Daniel. "Jean Giono à la recherche de l'Italie perdue." Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 47-58.
- Lecuyer, Maurice A. "Les 'Propos et anecdotes' de Jean Giono ou un heureux art de vivre." Rice University Studies LVII, 2 (Spring 1971): 49-71.

- Martinoir, Francine de. "Modernité de Giono." Sud 7 (1972): 59-68.
- Neveux, Marcel. "L'espace et le lieu." Dans Giono Aujourd'hui, pp. 139-148. Aix-en-Provence: Edisud, 1982.
- Planche, Alice. "Regards sur le monde végétal dans l'oeuvre de Jean Giono." Amis de Jean Giono 20 (hiver 1983): 29-42.
- Plantier, René. "La poétique du fleuve." Amis de Jean Giono 17 (juin 1982): 25-50.
- Poulet, Georges. "Giono ou l'espace ouvert." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 9-21.
- Redfern, W.D. "Giono, Ponge et la pierre." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 113-136.
- _____. "Giono et la rondeur de l'amour." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 171-186.
- _____. "Promenade de la mort chez Giono. Vue d'ensemble lacunaire." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 123-132.
- Ricard, Georges. "Sites et paysages de Haute-Provence dans l'oeuvre de Jean Giono." Amis de Jean Giono 14 (janvier 1981): 87-103.
- _____. "Le rôle de l'errant dans le récit gionien." Amis de Jean Giono 20 (hiver 1983): 49-58.
- Ricatte, Robert. "Giono. Récit court et poétique de la pitié." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 53-74.
- _____. "Giono et la tentation de la perte." Dans Giono Aujourd'hui, pp. 217-225. Aix-en-Provence: Edisud, 1982.
- Sabiani, Julie. "A propos de Giono et de l'amour." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 187-210.
- Viard, Jacques. "Giono et l'anarchie." Sud 7 (1972): 88-101.
- Wagner, Robert-Léon. "Modèles grecs dans l'oeuvre de Giono." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 89-108.

c) Etudes stylistiques

- Arrouye, M. "Le thème de la narration chez Giono." Amis de Jean Giono 4 (automne-hiver 1974): 80-85.
- Boisdeffre, Pierre de. "Sur les chemins de Giono." La Revue de Paris 3 (mars 1961): 110-118.
- Bourneuf, Roland. "Pour une poétique de la nouvelle chez Jean Giono." Dans Saggi e ricerche di letteratura francese XIV, nuova serie, pp. 411-452. Roma: Bulzoni Editore, 1975.
- Clayton, Alan J. "Sur un procédé descriptif: la table rase annonciatrice." Etudes littéraires 15 (déc. 1982): 313-329.
- Cluny, Claude-Michel. "Jean Giono ou l'art de conter." Magazine Littéraire 40 (mai 1970): 29-31.
- Georgin, R. "La nouvelle manière de Giono." Dans Jeux de mots. De l'orthographe au style, pp. 253-238. Paris: André Borme, 1957.
- Gilman, Wayne C. "Hyphenated neologisms of Giono." French Review XLIX (1975-76): 347-354.
- Madden, Marilyn I. "Imagery in Giono's novels, with special consideration of La Naissance de l'Odysée." French Review XLVI, 3 (Feb. 1973): 522-534.
- Piatier, Jacqueline. "Les deux manières d'un grand écrivain." Le Monde 8006 (10 oct. 1970): 12.
- Ricatte, Robert. "Giono et le récit." Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 37-44.
- _____. "Giono et les vides du récit." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 105-109.
- _____. "Les vides de la narration et les richesses du vide." Etudes littéraires 15 (déc. 1982), 291-311.
- Roche, Alphonse. "Les provençalismes et la question du régionalisme dans l'oeuvre de Jean Giono." PMLA LXIII, no. 4 (Dec. 1948): 1322-1343.
- Rousseaux, A. "Jean Giono seconde manière?" Figaro littéraire (7 mars 1953): 2.
- _____. "Giono, artiste à rebours." Dans Ames et visages du XXe siècle, pp. 184-196. Paris: Grasset, 1944.
- Scott, Malcolm. "Giono's song of the world: The theme of language and its associations in Giono's prewar writings." French Studies XXVI, 3 (July 1972): 289-304.

- Stéphane, Nelly. "Une lecture de Giono. Le premier et le second." Amis de Jean Giono 3 (print.-été 1974): 53-61.
- Thiébaud, Marcel. "Les deux Giono." La Revue de Paris 6 (juin 1957): 143-151.
- Ullmann, Stéphen. Language and style. Collected papers. Oxford: Basil Blackwell, 1964.
- Urwin, K. "Jean Giono and the novel." Modern Languages XXI, 4 (June 1940): 172-175.
- Wagner, R.-L. "Remarques préliminaires à une étude de la langue de Giono." Dans Horst Heintze, éd., Im Dienste d. Sprache, pp. 422-434. Halle: M. Niemeyer, 1958.

d) Sur les Chroniques

- Antoine-Machu, Anne. "Fonction et signification de l'arbre dans Un Roi sans divertissement." Information Littéraire XXX (1978): 16-20.
- _____. "Fonction romanesque du paysage dans Un Roi sans divertissement." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 103-120.
- Arland, Marcel. Lettres de France. Paris: Ed. Albin Michel, 1951, pp. 158-165. [sur Les Ames fortes]
- Aspinwall, Dorothy B. "Giono's Un Roi sans divertissement." Explicator 29 (1971): Item 54.
- Audejean, Christian. "Le Déserteur." Esprit XLIV, 458 (juin 1976): 1257-1258.
- _____. "Jean Giono: L'Iris de Suse." Esprit 392 (mai 1970): 1013-1015.
- _____. "Jean Giono: Ennemonde et autres caractères." Esprit 374 (oct. 1968): 425-428.
- Bauchaud, Henry. "Chroniques de l'âge d'or." Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 19-29.
- Baudin, H. "Deux questions de dates dans le Noé de Giono." Recherches et Travaux. Université de Grenoble. U.E.R. de Lettres. Bulletin. 7 (mars 1973): 50-51.
- Bem, Jeanne. "Violence et écriture dans Un roi sans divertissement." Littérature 32 (déc. 1978): 55-65.

- Blanc, André. "Dans les pas du directeur." Les Cahiers Littéraires (de l'O.R.T.F.) 7 (20 déc. 1970 - 16 jan. 1971): 7-8.
- Blanzat, Jean. "Le Moulin de Pologne." Figaro Littéraire (31 Jan. 1953): 9.
- "Bloody brothers." The Times Literary Supplement 3405 (June 1, 1967): 491. [sur Deux cavaliers de l'orage]
- Boisdeffre, Pierre de. "De la nature à la psychologie." Les Cahiers Littéraires (de l'O.R.T.F.) 11 (15-28 mars 1971): 14-15. [sur L'Iris de Suse]
- Blot, Jean. "Pour saluer Giono." Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 14-18. [sur les Chroniques]
- Bourgeois, René. "Les nouvelles fleurs de Manosque: réflexions sur L'Iris de Suse de Jean Giono." Recherches et Travaux, Université de Grenoble, U.E.R de Lettres. Bulletin 1 (mai 1970): 38-44.
- Bourneuf, Roland. "L'Iris de Suse, ou les périples d'un zèbre." Amis de Jean Giono 15 (juillet 1981): 69-73.
- Bronne, Carlo. "Deux cavaliers de l'orage." Marginales 109 (sept. 1966): 67-68.
- Buenzod, Emmanuel. "Le Moulin de Pologne." Journal de Genève (28 févr. 1953).
- Calan, Madeleine de. "Jean Giono: Les Ames fortes." Cahiers du Monde Nouveau 44 (1950): 133-134.
- _____. "Jean Giono: Noé." Cahiers du Monde Nouveau 7 (août-sept. 1948): 115-116.
- Carité, Maurice. "Longues pistes." Les Annales. Revue Mensuelle des Lettres Françaises 235 (mai 1970): 55-58. [sur L'Iris de Suse]
- Chabot, Jacques. "Carnaval et banquet dans Les Ames fortes." Amis de Jean Giono 14 (janvier 1981): 105-136.
- Chapsal, Madeleine. "Le lotus de Jean Giono." L'Express 754 (29 nov.-5 déc. 1965): 85-87. [sur Deux cavaliers de l'orage]
- _____. "La passion masquée de Jean Giono." L'Express 873 (11-17 mars 1968): 44. [sur Ennemonde et autres caractères]
- Charra, Alice. "Fragments d'un paradis et Les Aventures d'Arthur Gordon Pym." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 59-65.

- Cluny, Claude Michel. "Faust au village." Magazine Littéraire 135 (avril 1978): 43-44.
- Collet, Jean. "Magie de Giono." Signes du Temps, nouv. série, no. 1 (oct. 1963): 39. [sur Un roi sans divertissement]
- Clarke, Katherine Allen. "Pour saluer Melville, Jean Giono's prison book." French Review XXXV, no. 5 (April 1962): 478-483.
- Coquet, Jean-Claude. "Le discours de la vérité dans Le Moulin de Pologne." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 23-35.
- Cordié, Carlo. "Jean Giono: Chroniques, Noé." Revista di Letterature Moderne e Comparate 14, fasc. 4 (dic. 1961): 313-315.
- Cordié, Carlo. "Jean Giono: Chroniques, Noé." Revista di Letterature Moderne e Comparate, vol. 14, fasc. 4 (dic. 1961): 313-315.
- Debray, Pierre. "Jean Giono: Un roi sans divertissement." Cahiers du Monde Nouveau 6 (juin-juillet 1948): 117-118.
- Decottignies, Jean. "Détours. Monsieur V. Histoire d'hiver." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 37-51.
- Delcambre, Pierre. "Gestes d'héritage. Scènes de la voix et de la trace dans Un roi sans divertissement." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 75-94.
- Descaves, Pierre. "Jean Giono y su Moulin de Pologne." Insula 93 (15 sept. 1953): 1, 4.
- Dort, B. "Les Grands Chemins." Les Temps Modernes, no. 70 (août 1951): 381-383.
- Dutourd, Jean. "Une lecture dans le train." Le Figaro Littéraire (11 déc. 1954): 1, 4. [sur Les Ames fortes]
- Escudie, Danielle. "Réflexions sur Le Grand Théâtre." Amis de Jean Giono 2 (automne-hiver 1973): 65-72.
- _____. "Les Grands Chemins ou le voyage immobile." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 35-45.
- Estang, Luc. "Ennemonde et autres caractères." Figaro Littéraire 1146 (1er avril 1968): 20-21.
- Fernandez, Ramon. "De Melville à Giono." La Nouvelle Revue Française 55 (1er août 1941): 206-213.

- Fluchère, Henri. "Noé." Amis de Jean Giono 4 (automne-hiver 1974): 93-96.
- _____. "Réflexions sur Le Chant du monde et Un roi sans divertissement." Amis de Giono 9 (automne-hiver 1977): 37-40.
- Freustié, Jean. "Les Récits de la demi-brigade, par Jean Giono." Nouvel Observateur 386 (1er-9 avril 1972): 51.
- Galey, Matthieu. "Quand Giono se dégourdit les doigts." Arts n.s., no. 10 (1er-7 déc. 1965): 12-13. [sur Deux cavaliers de l'orage]
- _____. "L'aventure est au coin des bois." Express 1080 (20-26 mars 1972): 69. [sur Récits de la demi-brigade]
- Goodrich, Norma Lorre. "Gothic Castles in Surrealist Fiction." Dans W.T. Zyla, ed., From surrealism to the absurd. Proceedings of the Comparative Literature Symposium, vol. III, Jan. 29 and 30, 1970, pp. 143-162. Lubbock, Texas: Interdepartmental Committee on Comparative Literature, Texas Technical University, 1970.
- _____. "Le Moulin de Pologne and its narrator." French Review XL, no. 1 (Oct. 1966): 65-76.
- _____. "Le Moulin de Pologne. Modern novel and Elizabethan tragedy." Revue de Littérature comparée 41 (1967): 88-97.
- _____. "Jean Giono's new apocalypse text: Le Grand Théâtre (1964)." French Review XLIII, no. 1 (Winter 1970): 116-125.
- _____. "Jean Giono: Les Récits de la demi-brigade." French Review XLVI, no. 5 (April 1973): 1055-1056.
- Griswald, Joël. "'Com ces trois gouttes de sanc furent qui sor le blanche noif parurent.' Note sur un motif littéraire (Chrétien de Troyes et Giono)." Dans Etudes de langue et littérature du moyen âge. Offertes à Félix Lecoy par ses collègues, ses élèves et ses amis, pp. 157-164. Paris: Champion, 1973. [sur Un roi sans divertissement]
- Hell, Henri. "Giono, le bruit et la fureur." Le Nouvel Observateur 55 (1er déc. 1965): 48-49. [sur Deux cavaliers de l'orage]
- "High life." The Times Literary Supplement 3457 (May 1968): 546. [sur Ennemonde et autres caractères]

- "Jean Giono - or characters in control of an author." The Times Literary Supplement (London) 2778 (May 27, 1955): xiv. [sur les Chroniques]
- John, K. "The novel of the week." The Illustrated London News CCXXVII, no. 6073 (Sept. 10, 1955): 452. [sur Le Moulin de Pologne]
- Kanters, Robert. "Jean Giono avant et après le déluge." Le Figaro Littéraire 789 (3 juin 1961): 2. [sur Noé]
- _____. "Brigadier, vous avez raison." Le Figaro Littéraire 1352 (15 avril 1972): 15. [sur Les Récits de la demi-brigade]
- _____. "'Il était une fois...' Les contes du père Giono." Le Figaro Littéraire 1244 (23-29 mars 1970): 19-20. [sur L'Iris de Suse]
- Kerchove, Arnold de. "Le Déserteur." Revue Générale Belge CX, 3 (mars 1974): 87-88.
- _____. "L'Iris de Suse." Revue Générale Belge 106, 4 (avril 1970): 112-113.
- Laffly, G. "Les Récits de la demi-brigade." Ecrits de Paris 315 (juin 1972): 100-103.
- Lalou, René. "Le Moulin de Pologne." Les Annales-Conférences (avril 1953): 15-19.
- Lee, Vera, G. "Le Déserteur." Books Abroad XLVIII (1974): 725.
- Maillard, Lucien. "Le don de Giono." Nouvelles Littéraires 2409 (26 nov. 1973): 9. [sur Le Déserteur]
- Mambrino, Jean. "Faust au village." Etudes CCCXLVIII (jan.-juin 1978): 843.
- _____. "Ce qui importe, c'est d'être enchanté." Etudes CCCIL (juil.-déc. 1978): 211-214. [sur Fragments d'un paradis]
- _____. "Le Déserteur." Etudes (janv. 1974): 145.
- _____. "Les Récits de la demi-brigade." Etudes CCCXXXVI (janv.-juin 1972): 783.
- Melchior-Bonnet, Chr. "Sorti des presses." A la Page 48 (juin 1968): 957. [sur Ennemonde et autres caractères]
- Miallet, Janine. "Les trois héroïnes du Moulin de Pologne." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 111-116.

- Michel, Louis. "Ennemonde." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 99-103.
- Miguel, André. "Jean Giono: Le Déserteur." Marginales 162 (sept. 1974): 55.
- Mirisch, Lionel. "Romans: héros brefs." La Nouvelle Revue Française 233 (mai 1972): 105-106. [sur Les Récits de la demi-brigade]
- Mogin, Jean. "Jean Giono, un roi avec divertissement." Revue Générale Perspectives Européennes des Sciences Humaines 9 (1970): 79-88.
- Nadeau, Maurice. "Un nouveau Giono." Mercure de France CCCVIII, no. 1040 (1er avril 1950): 693-697. [sur Les Ames fortes]
- Nimier, Roger. "Giono, l'inattendu." Dans Journées de lectures, pp. 134-140. Paris: Gallimard, 1965. [sur Le Moulin de Pologne]
- _____. "Deux générations." La Table Ronde 27 (mars 1950): 154-158. [sur Les Ames fortes]
- Nourissier, François. "Ennemonde et autres caractères, roman de Jean Giono." Les Nouvelles Littéraires 2113 (29 févr. 1968): 2
- "Novels from France." The Times Literary Supplement 2597 (Nov. 9, 1951): 716. [sur Les Grands Chemins]
- Ollivier, Eric. "Faust au village." Réalités 386 (avril 1978): 16.
- Onimus, Jean. "Ennemonde et autres caractères." La Table Ronde 246-247 (juil.-août 1968): 105-106.
- Orlando, Walter. "Le Moulin de Pologne." La Table Ronde (1953): 146-7.
- Pageard, Catherine. "Giono-Melville-Giono." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 79-89.
- "Peasants of France." The Times Literary Supplement 2410 (April 10, 1948): 201. [sur Un roi sans divertissement]
- Perduca, Francesca Telleco. "D'Amédée à Tringlot, ou la spirale de Giono." Amis de Jean Giono 15 (juillet 1981): 25-36.
- _____. "Couleur locale et narration dans Les Récits de la demi-brigade." Amis de Jean Giono 16 (janvier 1982): 123-130.

- Piatier, Jacqueline. "Quand Giono raconte des histoires de brigand." Le Monde (des Livres) 7828 (14 mars 1970): I-II. (hebdomadaire) 1117 (19-25 mars 1970): 12. [sur L'Iris de Suse]
- Pico, Bernard. "La tragédie dans Le Moulin de Pologne." Amis de Jean Giono 14 (janvier 1981): 65-85.
- Planche, Alice. "La double odeur des narcisses." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 47-58.
- Plessy, Bernard. "Jean Giono: Le Déserteur." Bulletin des Lettres 353 (15 déc. 1973): 374-5.
- Poirot-Delpech, Bertrand. "Des craquements de pipe croquée - Le Déserteur de Jean Giono." Le Monde (hebdomadaire) 1305 (25-31 oct. 1973): 12.
- Pomerai, Odile de. "An unknown Giono: Deux cavaliers de l'orage." French Review XXXIX, no. 1 (Oct. 1965): 78-84.
- Redalié, Annick. "Le Déserteur, par Jean Giono." La Revue des Belles-Lettres 3 (1968): 62-63.
- Ricard, Georges. "Topographie de L'Iris de Suse." Amis de Jean Giono 15 (juillet 1981): 17-23.
- Ricatte, Robert. "Les deux cavaliers de l'orage de Giono. Etude de genèse." Travaux de linguistique et de littérature 7, 2 (1969): 211-241.
- Rimet, Michel. "Giono ou la recherche de l'authentique." Défense de l'Occident 139 (juin 1976): 16-32. [sur Noé.]
- Rohou, Guy. "Ennemonde et autres caractères." La Nouvelle Revue Française 31 (1968): 927-929.
- _____. "Jean Giono: L'Iris de Suse." La Nouvelle Revue Française 36 (1970): 144-145.
- Roudiez, Léon. "Camus and Moby Dick." Symposium (Spring 1961): 30-40.
- Roy, Jean-H. "Un roi sans divertissement et Noé de Jean Giono." Les Temps Modernes 31 (avril 1948): 1904-1908.
- Sabatier, Robert. "Jean Giono ou le partage du secret." Le Figaro Littéraire 1437 (1er déc. 1973): III, 15. [sur Le Déserteur]
- Saigal, Monique. "Giono, auteur comique dans Noé." Amis de Jean Giono 17 (juin 1982): 51-59.
- _____. "Alchimie chinoise dans L'Iris de Suse." Amis de Jean Giono 20 (hiver 1983): 59-68.

- Smith, Maxwell A. "Four 'Chroniques' of Jean Giono." Kentucky Foreign Language Quarterly VIII, no. 3 (1961): 140-146.
- Stéphane, Nelly. "Entre femme et loup: Les Ames fortes." Amis de Jean Giono 5 (print.-été 1975): 39-56.
- _____. "L'arche de Gionoé." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 69-80.
- _____. "Le mystère Langlois." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 35-40.
- Tailleux, Dominique. "Jean Giono: L'Iris de Suse." French Review XLIV, 4 (March 1971): 783-784.
- Targe, André. "Tu imagines Chichilianne..." Silex 1 (15 oct. 1976): 76-97. [sur Un roi sans divertissement]
- Tedder, J.D. "Jean Giono: Les Récits de la demi-brigade." Books Abroad 47, no. 1 (Winter 1973): 110.
- Tillieu, André. "Faust au village: un catalogue de divertissements." Amis de Jean Giono 10 (1978): 60-63.
- Turbet-Delof, Guy. "Quelques secrets du Moulin de Pologne." Amis de Jean Giono 5 (print.-été 1975): 63-70.
- Turbet-Delof, Guy et Pageaud, Catherine. "L'énigme du Moulin de Pologne." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 57-68.
- Vassiliadis, Jacqueline. "L'Iris de Suse, roman des résonnances." Amis de Jean Giono 15 (juillet 1981): 49-53.
- Viard, Jacques. "Révolution et tragédie dans les Chroniques romanesques." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 107-144.
- _____. "Giono et l'amour du zéro." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 185-220.
- _____. "Giono - Langlois et le communisme." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 77-101.
- Walther, E. "Noah." Augenblick 3. 1 (Mars 1958): 57-62.

e) Sur les premiers romans

- "Abandoned village." The Times Literary Supplement 1997 (may 11, 1940): 233. [sur Regain]

- Adam, Jean-Michel et Goldenstein, Jean-Pierre. "Les isotopies (Le Chant du monde)." Dans Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes, pp.97-107. Paris: Larousse, 1976.
- Arland, M. "Le Chant du monde." La Nouvelle Revue Française 42 (1er juin 1934): 1004-5.
- _____. "Que ma joie demeure." La Nouvelle Revue Française 44 (1er juin 1935): 938-9.
- Arrouye, Jean. "Solitude de la pitié. Lecture suivie et dirigée." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 23-32.
- _____. "Jean Giono: Solitude de la pitié (suite et fin)." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 67-79.
- Berger, Yves. "La Provence de Giono dans la Pléiade." Le Figaro Littéraire 1336 (24 déc. 1971): 13-14. [sur La Trilogie de Pan]
- Billy, André. "Le Chant du monde." Oeuvre (28 juin 1934).
- _____. "Les livres de la semaine. Le nouveau roman de Giono." Oeuvre 6843 (26 juin 1934). [sur Le Chant du monde]
- Blanc, Henri. "Le Chant du monde: mythe et épopée?" La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 47-68.
- Blanchard, Pascale. "En lisant Jean le Bleu." Amis de Jean Giono 15 (juillet 1981): 127-133.
- Bouygues, Claude. "Un sage bonheur: un aspect du Chant du monde de Jean Giono." Romance Notes XI, no. 3 (Spring 1970): 469-474.
- _____. "Colline: Structure et signification." French Review XLVII, 1 (Oct. 1973): 25-34.
- _____. "Modalités de l'épreuve dans Le Chant du monde." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 47-56.
- Brasillach, Robert. "Le Grand Troupeau." Dans Les quatre jeudis. Images d'avant guerre, pp. 328-340. Paris: Editions Balzac, 1944.
- Caprier, C. "Le plus étonnant (Présentation de Pan, L'Eau vive, NRF, mai 1930, Manosque des plateaux, Le Serpent d'étoiles)." Amis de Jean Giono 5 (1974): 57-61.
- Cesbron, Gilbert. "Essai de lecture bachelardienne. (Regain)." Humanités Modernes XVI, 150 (sept. 1972): 10-18.

- Chabot, Jacques. "Le narrateur et ses doubles dans Jean le Bleu." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 9-56.
- Chamson, André. "Colline." La Nouvelle Revue Française (1er mars 1929).
- Chauveau, Paul. "Jean Giono, la terre et les siens." Les Nouvelles Littéraires (25 janv. 1930). [sur Colline]
- Clayton, Alan J. "Giono's Colline: Pantheism or humanism?" Forum for Modern Language Studies 2 (April 1971): 109-120.
- _____. "Un regain." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 3-8.
- Crémieux, Benjamin. "Regain." La Nouvelle Revue Française 35 (1er déc. 1930): 889-891.
- Curnier, Pierre. "Jean Giono: Que ma joie demeure." Dans Pages commentées d'auteurs contemporains, vol. 3, pp. 119-131. Paris: Larousse, 1967.
- Dabit, Eugène. "Le Chant du monde." Europe (15 août 1934): 597-99.
- Ehrhard, Jean E. "La Trilogie de Pan." Dans Le Roman français depuis Marcel Proust, pp. 240-246. Paris: Editions de la nouvelle critique, 1932.
- Fluchère, Henri. "Que ma joie demeure." Cahiers du Sud (Marseille) (juin 1935): 588-591.
- Fluchère, Marie-Louise. "Peur et fantastique dans Colline." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 63-77.
- Fombeure, Maurice. "Le Grand Troupeau." La Nouvelle Revue Française 219 (1er déc. 1931): 952-954.
- Fraser, G.S. "The clever and the blind." World Review 4 (June 1969): 76-78. [sur Que ma joie demeure]
- Frohock, Wilbur Merrill. "Un de Baumugnes." Dans Style and temper. Studies in French fiction, 1925-1961, pp. 91-94. Oxford, Basil Blackwell, 1967.
- Gros, Gérard. "Relire Colline." Amis de Jean Giono 13 (juillet 1980): 68-77.
- Harvitt, Hélène. "The abuse of comparisons with 'comme' in Solitude de la pitié and Jean le Bleu." French Review (March 1934).

- Hood, Stuart. "Guided by Ayrin." The Listener 81, no. 2096 (May 29, 1969): 761-762. [sur Le Grand Troupeau]
- Kaiser, Grant E. "Giono's Solitude de la pitié." The Explicator XIX, no. 7 (April 1961): 2.
- Lafue, Pierre. "Colline." La Revue hebdomadaire (12 oct. 1929): 228-232.
- Meurant, Jacques. "Que ma joie demeure." Amis de Jean Giono 16 (janvier 1982): 37-50.
- Michel, Louis. "Où se trouve Aubignane?" Amis de Jean Giono 3 (print.-été 1974): 75-78. [sur Regain]
- Miller, Henry. "Que ma joie demeure." Dans Selected prose I, pp. 403-404. London: Macmillan & Kee, 1967.
- Nizan, Paul. "Que ma joie demeure, par Jean Giono." Dans Pour un nouvelle culture, pp. 153-157. Paris: Grasset, 1971.
- Noulet, Emilie. "Regain." Beaux-Arts (Bruxelles) (16 janv. 1931).
- O'Brien, Justin. "French mysticism." The Nation CL, 26 (June 29, 1940): 783. [sur Que ma joie demeure]
- Onimus, Jean. "Giono et le mensonge créateur: A propos de La Naissance de l'Odysée." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 23-45.
- Pico, Bernard. "Image de la mort dans Le Chant du monde." Amis de Jean Giono 9 (automne-hiver 1977): 57-65.
- Prévost, Jean. "Le domaine de Jean Giono." Dans Problèmes du roman, pp. 133-135. Lyon, Confluences, 1943. [sur Colline]
- Redfern, W. D. "Le Chant du monde: roman pur." La Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 30-36.
- _____. "Against Nature: Giono and Le Grand Troupeau." Dans Holgu Klein, éd., The First World War in fiction. A collection of critical essays, pp. 73-83. London: Macmillan, 1976.
- Ricatte, Robert. "Le discours sur le temps et le temps du récit dans Que ma joie demeure." La Revue des Lettres Modernes 385-390, Jean Giono 1 (1974): 69-92.
- Rieuneau, Maurice. "Jean Giono le réfractaire." Dans Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939, pp.282-294. Paris: Klincksieck, 1974. [sur Le Grand Troupeau]

- Riegel, Léon. "L'objection de conscience. Le Grand Troupeau de Jean Giono." Dans Guerre et littérature. Le bouleversement des consciences dans la littérature romanesque inspirée par la Grande Guerre (littérature française, anglo-saxonne et allemande) 1910-1930, pp. 497-539. Paris: Klincksieck, 1978.
- Roux, Christian. "L'eau et le feu dans Colline." Amis de Jean Giono 18 (hiver 1982): 47-62.
- Rysten, Félix. "Jean Giono's Naissance de l'Odyssée." French Review XLV, no. 2 (Dec. 1971): 378-387.
- Smith, Harrison. "Child of nature." Saturday Review of Literature XXIX, no. 13 (March 30, 1946): 17. [sur Jean le Bleu]
- Smith, Maxwell A. "Giono's use of the Ulysses concept." French Review XXXI (Oct. 1957): 41-46.
- _____. "Giono's trilogy of Pan." Tennessee Studies in Literature II (1957): 73-80.
- _____. "Jean Giono's Regain." The Modern Language Journal (Oct. 1968): 389-390.
- "Strange worlds." The Times Literary Supplement 2433 (Sept. 18, 1948): 525. [sur Jean le Bleu]
- Theubet, Louis. "Aspect du mal-être dans Le Chant du monde." Revue des sciences humaines XLIII (1978): 95-121.
- Toynbee, Philip. "New novels." The New Statesman and Nation XXXVII, no. 943 (April 2, 1949): 331-332. [sur Que ma joie demeure]
- Ullmann, Stephen. "Regain." Dans Style in the French novel, pp. 217-231. Oxford, Basil Blackwell, 1964.
- Vaudal, Jean. "Batailles dans la montagne." La Nouvelle Revue Française 49 (1er oct. 1937): 663-664.
- Wagner, R.-L. "Le Chant du monde." Amis de Jean Giono 11 (juillet 1979): 31-46.
- _____. "Le Chant du monde. Note à propos de deux énigmes. (suite et fin)." Amis de Jean Giono 12 (1979): 46-53.
- Walker, Hallam. "Myth in Giono's Le Chant du monde." Symposium XV, no. 2 (Summer 1961): 139-146.

Wetlie, John. "Victor Bérard et Naissance de l'Odyssée." Amis de Jean Giono 19 (été 1983): 81-87.

f) Sur les oeuvres de théâtre et de cinéma

Adam, G. "Sur la terre des 'vraies richesses' j'ai vu Giono mettre en scène délivrer de ses milliards un crésus; Fernandel." Le Figaro Littéraire (23 avril 1960): 5.

Audinet, Pierre. "Giono: 'J'accepte qu'on me trahisse.'" Les Nouvelles Littéraires 1850 (févr. 1963): 1. [sur le cinéma]

"Autour de Crésus. (Giono et le cinéma)." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 98-117.

Camp, André. "La quinzaine dramatique." Avant-Scène 350 (1er févr. 1966): 44. [sur Voyage en Calèche]

Citron, Pierre. "Notes sur Le Bout de la route." Amis de Jean Giono 5 (print.-été 1975): 77-80.

Dumur, Guy. "Une autre 'Tosca'." Le Nouvel Observateur 58 (22-28 déc. 1965): 39-40. [sur Voyage en Calèche]

Fourcaut, L. "Gérard Diebolt: 'Le théâtre de Jean Giono.'" Amis de Jean Giono 10 (1978): 86-89.

Gauteur, Claude. "Giono et le cinéma." Magazine Littéraire 75 (avril 1973): 21-24.

Kanters, Robert. "Fulvia, le colonel et le proscrit." L'Express 757 (20-26 déc. 1965): 63. [sur Voyage en Calèche]

Masson, Georges-Armand. A la façon de... Paris, Ducray, 1950, pp. 40-48. [sur le théâtre]

Pomerai, Odile de. "A novelist turns to films: Jean Giono and the cinéma." Twentieth Century Literature XII, no. 2 (July 1966): 59-65.

Purnal, Roland. "Chronique théâtrale." La Nouvelle Revue Française 55 (1er déc. 1941): 727-729.

Sandier, Gilles. "Un faux Stendhal, un vrai Feydeau." Arts n.s., no. 13 (22-28 déc. 1965): 39. [sur Voyage en Calèche]

Smith, Maxwell A. "Giono's rustic dramas." Romance Notes II, no. 2 (Spring 1961): 119-123.

g) Sur les essais

"Battle royal." The Times Literary Supplement 3336 (Feb. 3, 1966): 79. [sur Le Désastre de Pavie]

Boisdeffre, Pierre de. "Itinéraire de Jean Giono." La Revue des Deux Mondes 14 (15 juillet 1963): 216-220. [sur Le Désastre de Pavie]

Brenner, Jacques. "Giono présente Montluc." Dans Journal de la vie littéraire. 1962-1964, Tome I, pp. 292-294. Paris: Julliard, 1965.

Brincourt, André. "Giono le polémiste. Les feuilles jetées au vent." Le Figaro Littéraire 1556 (13 mai 1976): 13.

Franz, F.F. "Giono, Jean: Le Poids du ciel." The French Review XIII, no. 6 (May 1940): 506-508.

Grenier, J. "Réflexions sur la Pauvreté et la Paix." La Nouvelle Revue Française 53 (1939): 116-121.

Guéhenno, J. Journal des Années Noires (1940-44). Paris: Gallimard, 1947, pp. 194-196. [sur Le Triomphe de la vie]

I. "Jean Giono: Le Désastre de Pavie." Cuadernos 78 (nov. 1963): 85-86.

"Individual traveller: Jean Giono: Voyage en Italie." The Times Literary Supplement (London) 2741 (Aug. 13, 1954): 513.

Kanters, Robert. "Parmi les livres." La Revue de Paris 5 (mai 1963): 116-125. [sur Le Désastre de Pavie]

Lawrence Derek W. "The ideological writings of Jean Giono (1937-1946)." French Review XLV, 3 (Feb. 1972): 588-595.

Madaule, Jacques. Reconnaisances II. Paris: Desclée, de Brouwer & Cie., 1944. [sur Les Vraies richesses]

Marteau, Robert. "Giono-la-Bataille." Esprit n.s., no. 5 (mai 1963): 1024-1026. [sur Le Désastre de Pavie]

Maulnier, T. "M. Giono, les paysans et la guerre." Revue Universelle, vol. I (15 jan. 1939): 234-238.

- Nizan, Paul. "Une utopie paysanne: Le Poids du ciel, par Jean Giono." Dans Pour un nouvelle culture, pp. 287-290. Paris: Grasset, 1971.
- Pons, Maurice. "Leçon de bonheur en voyage." La Table Ronde 78 (juin 1954): 152-156. [sur Voyage en Italie]
- Poulet, Robert. "Jean Giono, prophète malgré lui." Spectacle du Monde 123 (juin 1972): 79-83.
- Pourrat, Henri. "La pensée magique de Jean Giono." La Nouvelle Revue Française 51 (1er oct. 1938): 646-58.
- Ricaumont, Jacques de. "Les livres." La Parisienne 19 (juillet 1954): 851-856. [sur Voyage en Italie]
- Smith, Maxwell A. "Giono as a pacifist." Romance Notes I, no. 1 (Nov. 1959): 7-12.
- Spens, Willy de. "Le Désastre de Pavie." La Nouvelle Revue Française 21 (1963): 1102-1104.
- Varillon, François. "Jean Giono, Les Vraies richesses." Etudes (20 févr. 1937): 469-483.

h) Sur Giono et d'autres écrivains

- Beigbeder, Marc. "Passage du malin..." Esprit 142 (févr. 1948): 305-310. [Mauriac et Giono]
- Billy, André. "Les propos du samedi. André Billy raconte..." Le Figaro Littéraire 1277 (9-15 nov. 1970): 27. [Giono et Green]
- Boisdeffre, Pierre de. "Au pays de Giono." La Revue des Deux Mondes (15 févr. 1965): 535-539. [Giono et Malraux]
- Clayton, Alan J. "Sur une filiation littéraire: Giono et Camus." La Revue des Lettres Modernes 264-270 (1971): 87-96.
- Fifield, William. "Cues and contentions." Malahat Review 25 (Jan. 1973): 120-140. [Giono, Cocteau, Proust, Montherlant]
- Fraser, John. "Violence and thought in art." The Southern Review n.s., VI, no. 3 (July 1970): 651-673. [Céline et Giono]
- Kay, Wallace G. "The cortège of Dionysus: Lawrence and Giono." The Southern Quarterly IV (1965-66): 159-171.

- _____. "Dionysus, D.H. Lawrence and Jean Giono: Further considerations." The Southern Quarterly VI, no. 4 (July 1968): 394-414.
- Onimus, Jean. "L'expression du temps dans le roman contemporain." Revue de Littérature Comparée 3 (juill.-sept. 1954): 299-317.
- Poiron, M. "Héroïsme et sagesse dans les romans de Malraux et Giono: La poésie comme création absolue." L'Année Propédeutique 2 (déc. 1957): 102-113.
- Saunders, F.W. "Giono et Bosco: thèmes et perspectives." La Revue des Lettres Modernes 468-473, Jean Giono 2 (1976): 137-158.
- Starr, William T. "Jean Giono and Walt Whitman." The French Review XIV, no. 2 (Dec. 1940): 118-129.
- Turbet-Delof, Guy et Clayton, Alan J. "A propos de Giono et Camus." La Revue des Lettres Modernes 315-322 (1972): 279-281.
- Tylden-Wright, David. "Bosco and Giono." In The Image of France, pp. 117-141. London: Secker & Warburg, 1957.

i) Études courtes et diverses

- Arrouye, Jean. "Les nourritures terrestres de Giono." Amis de Jean Giono 3 (print.-été 1974): 67-72.
- Athey, Isabella. "Communal revolt." Saturday Review of Literature "XXII, no. 9 (June 22, 1940): 6.
- Baldensperger, Fernand. La Littérature française entre les deux guerres. Los Angeles: Lyman House, 1941, pp. 52-54.
- Bersani, Jacques; Autand, Michel; Lecarme, Jacques; Vercier, Bruno. La littérature en France depuis 1945. Paris: Bordas, 1970, pp. 323-328.
- Bertrand, Martine. "De la transgression chez la maîtresse-femme." Amis de Jean Giono 10 (1978): 29-35.
- Boisdeffre, Pierre de. Histoire de la littérature aujourd'hui, 1939-1968. Paris: Perrin, 1958, pp. 371-374.
- Bory, Jean-Louis. Tout feu tout flamme. Musique II. Paris: Julliard, 1966, pp. 89-93.

- Bosco, Henri. "Le poète de la terre et des astres." Le Figaro Littéraire 1274 (oct. 1970): 16.
- Brasillach, Robert. "Vers l'épopée hindoue." L'Action Française (6 juin 1935).
- Brée, Germaine and Guiton, Margaret. An age of fiction. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1957, pp. 107-113.
- _____. The French Novel from Gide to Camus. New York: Harcourt Brace and World, 1962.
- Brenner, Jacques. "Giono, un et indivisible." Dans Journal de la vie littéraire (1964-1966), Tome 2. Paris: René Julliard, 1966, pp. 183-185.
- Bresson-Lucas, Anne et Michel. "Modernité et chevalerie chez Jean Giono." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver): 23-28.
- Brincourt, André. "La vérité sur parole." Le Figaro Littéraire 1467 (29 juin 1974): 13.
- Brisson, P. Du Meilleur au Pire. Paris: Gallimard, 1938, pp. 221-227.
- Brodin, Pierre. Maîtres et témoins de l'entre-deux-guerres. Montréal: Valiquette, 1943, pp. 203-220.
- _____. Présences contemporaines. Paris: Ed. Debresse, 1954.
- Bruézière, Maurice. Histoire descriptive de la littérature contemporaine. Tome I: Les grands genres. Paris: Berger-Lersault, 1976, pp. 271-281.
- Chaigne, Louis. Vie et oeuvres d'écrivains. Tome 2. Paris: F. Lanore, 1962, pp. 137-147.
- Chauveau, Paul. Caractères. Paris: Ed. des Cahiers Libres, pp. 93-98.
- Chessex, Jacques. "Reconnaissance à Giono." La Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 7-9.
- Chonez, Claudine. "Giono qui fut toujours le poète." Dans Les Lettres Françaises 1355 (14-20 oct. 1970): 9-10.
- Citron, Pierre. "Notes sur les 'mensonges' de Giono." Amis de Jean Giono 5 (print.-été 1975): 35-38.
- Clavel, Bernard. "Giono: ce coeur qui parle." Nouvelles Littéraires 2298 (8 oct. 1971): 4-5.

- Clouard, Henri. Histoire de la littérature française contemporaine, II. Paris: Presses Universitaires de France, 1940.
- _____. French writers of today. New York: Oxford University Press, 1965, pp. 33-34.
- _____. "La revue littéraire." La Revue des Deux Mondes 4 (1er avril 1970): 151-153.
- Cluny, Claude Michel. "Un scandaleux bonheur." La Nouvelle Revue Française 150 (juin 1965): 1058-1062.
- Colin, Jean-Paul. "Le parlé dans l'écrit." Nouvelles Littéraires 2451 (16 sept. 1974): 6.
- Cruikshank, John. French literature since 1870. A companion to French Studies. Edited by D.G. Charlton. London: Methuen, 19 .
- Durand, Jean-Yves. "Errance et engagement." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 51-56.
- Fluchère, Henri. "Réflexions sur Jean Giono." Cahiers du Sud (jan.-févr. 1932): 144-149.
- _____. "Giono et son oeuvre: débat." Amis de Jean Giono 2 (automne-hiver 1974): 11-25.
- _____. "L'homme et son double et la notion d'errance chez Giono." Amis de Jean Giono 4 (automne-hiver 1974): 85-88.
- _____. "Giono ou le sens du mystère." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 29-34.
- Gay, Paul. "Le message de Jean Giono." Revue de l'Université d'Ottawa XIX (1949): 187-207.
- Gide, André. Journal (1923-1931). Oeuvres complètes. 15 vol. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 1012.
- Gilson-Bronckart, Nicole. "Une brève description de Jean Giono." Cahiers d'analyse textuelle 20 (1978): 72-84.
- Grenier, Jean. "Jean Giono." La Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 1-3.
- Guéhenno, Jean. "Chronique: le trouvère enchanté." Le Figaro Littéraire (3 janv. 1975): 22.
- Heppenstall, Rayner. The intellectual part. London: Barrie and Rockliff, 1963, p. 39.

- Héron de Villefosse, René. "Richesse de Jean Giono." La Revue des Deux Mondes 12 (déc. 1970): 613-617.
- Jones, Giles Marion. "Giono in the sixth form." Modern Languages XLIX, no. 4 (Dec. 1968): 146-150.
- Judrin, Roger. "Giono ou les simplicités fabuleuses." La Nouvelle Revue Française 218 (févr. 1971): 10-13.
- Kanters, Robert. "L'homme de la magie des choses." Le Figaro Littéraire 1274 (19 oct. 1970): 14.
- Lapouge, Gilles. "Monsieur Giono, vous nous avez trompés." Nouvelles Littéraires 2624 (23 févr. 1978): 5.
- Le Clec'h, Guy. "Inattendu, inépuisable, immortel Giono." Le Figaro Littéraire 1352 (15 avril 1972): 15.
- Lemée, Capitaine. "Hommage de Jean Giono à la gendarmerie." Amis de Jean Giono 3 (print.-été 1974): 49-52.
- Littérature de notre temps. Belgique: Casterman, S.A., Tournai, 1971, Recueil 1, pp. 125-127.
- Mambrino, Jean. "Jean Giono ou le jus de la terre." Etudes 335 (juillet 1971): 49-70.
- Mazauric, Lucie. "Giono." Dans Claude Jamet, Images mêlées de la littérature et du théâtre, pp. 151-153. Paris: Edition de l'Elan, 1947.
- Méjean, René. "Giono, l'informe." France Latine 16 (avril-juin 1963): 1-6.
- Michel, Jean. "Etude topographique des romans de Jean Giono." Amis de Jean Giono 2 (automne-hiver 1973): 25-27.
- _____. "La modernité de Giono." Amis de Jean Giono 7 (automne-hiver 1976): 29-32.
- _____. "Le monde de Giono, source de mes découvertes." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 73-83.
- Miller, Henry. The books in my life. London: Peter Owen, 1952, pp. 100-120.
- Miller, William D. "Giono parle de son imaginaire." Amis de Jean Giono 12 (1979): 54-59.
- Modern French Literature. A library of literary criticism compiled by Debra Popkin, Michael Popkin. New York: Ungar, 1977, pp. 466-474.

- Montalbetti, Jean. "Dans la confidence des Goncourt." Les Nouvelles Littéraires 2044 (3 nov. 1966): 3.
- Moore, Harry T. Twentieth-Century French Literature to World War II, 2 vol. Carbondale: Southern Illinois Press, 1966, vol. I, pp. 89-91.
- Morand, Paul. Monplaisir. Tome I... en littérature. Paris: Gallimard, 1967, pp. 120-121.
- Morelle, Paul. "Jean Giono ou le pluriel singulier." Tendances 72, fasc. 15 (août 1971): 441-456.
- Muizon, François de. "La nature et la vraie vie." Nouvelles Littéraires 2396 (27 août-2 sept. 1973): 4.
- Muri, Louis. "Jean Giono ou la foudre et le harpon." Sud 7 (1972): 69-74.
- Nadeau, Maurice. "Une nouvelle littérature." Mercure de France CCCVIII, 1039 (mars 1950): 499-503.
- _____. "Un nouveau Giono." Mercure de France 308 (1950): 693-697.
- _____. Le Roman français depuis la guerre. Paris: Gallimard, 1970, pp. 58-59.
- Ormesson, Jean d'. "Giono ou un miracle très naturel." Sud 7 (1972): 75-78.
- Papapietro, Roch Michel. En relisant Jean Giono. Bastia: La Cour d'Appel, 1972.
- Parinaud, André. "Giono et l'irrationnel." La Galerie (nov. 1970): 13.
- Pavon, Claude. "Puissances chthoniennes et divinités célestes." Amis de Jean Giono 8 (print.-été 1977): 51-55.
- Peyrade, Jean. Recherche de la joie à travers le roman français contemporain. Paris: Editions Spes, 1946.
- Peyre, Henri. The Contemporary French Novel. New York: Oxford University Press, 1955, pp. 123-155.
- _____. Six maîtres contemporains. New York: Oxford University Press, 1969, pp. 9-18.
- Picon, G. Panorama de la nouvelle littérature française. Paris: Gallimard, 1949, pp. 78-83.
- Poulet, Robert. Billets de sortie. Paris: Nouvelles Edit. Latines, 1975, pp. 183-186.

- Pourrat, Henri. "La grande cabale des sorciers du canton." Amis de Jean Giono 12 (1979): 12-14.
- Pugnet, Jacques. "Giono, poète d'un monde solitaire." Les Cahiers de l'Oronte (1965): 35-42.
- Redfern, Walter D. "Plan cavalier." Sud 7 (1972): 79-85.
- Rimet, Michel. "Giono ou les conditions du retour à l'équilibre." Ecrits de Paris 340 (oct. 1974): 105-115.
- Rinaldi, Angelo. "Giono le Gémeau." Express 1229 (27 jan.-2 févr. 1975): 57-58.
- Scize, Pierre. "Quand Giono réclame à la Justice pour ses personnages." Le Figaro Littéraire (16 juillet 1955): 3.
- Simon, Louis. "Jean Giono." Cahiers des Amis de H. Ryner 99 (1970): 3.
- Sipriot, Pierre. "Giono par lui-même. Propos choisis par Pierre Sipriot." Le Figaro Littéraire (29 juin 1974): 13, 17.
- Stéphane, Nelly. "Portrait de l'artiste en déserteur." Amis de Jean Giono 10 (1978): 36-47.
- Tillieu, André. "Jean Giono, cinq ans après." Relai (Radio-Télévision Belge) (nov. 1975).
- Trottier, Guy. "Jean Giono, au-delà de la légende." Le Devoir (samedi 11 févr. 1984): 20.
- Tzara, Tristan. "Un romancier de la lâcheté." Les Lettres Françaises 24 (7 oct. 1944).
- Varillon, François. "Jean Giono, de Paris au Contadour." Etudes (5 févr. 1937): 337-351.
- Viard, Jacques. "Texte sur un Centre universitaire consacré à l'étude de l'oeuvre de Giono." Sud 7 (1972): 181.

E. OUVRAGES ET ARTICLES GÉNÉRAUX

- Albouy, Pierre. Mythes et mythologies dans la littérature française. Paris: A. Colin, 1969.
- Alleau, René. La Science des symboles. Paris: Payot, 1977.
- Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

- _____. Poétique de la rêverie. Paris: Presses Universitaires de France, 1961.
- Barthes, Roland. Essais critiques. Paris: Tel Quel, 1964.
- _____. Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques. Paris: Seuil, 1953 et 1972.
- _____. Critique et vérité. Paris: Seuil, 1966.
- Baudouin, Charles. Le triomphe du héros. Etude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées. Paris: Plon, 1952.
- Bernis, Jeanne. L'Imagination. Paris: Presses Universitaires de France, 1969.
- Bersani, L. "From Bachelard to Barthes." Partisan Review 34 (1967): 215-32.
- Blanchot, Maurice. L'espace littéraire. Paris: Gallimard, 1955.
- _____. Faux Pas. Paris: Gallimard, 1975.
- Caillois, Roger. Approches de l'imaginaire. Paris: Gallimard, 1975.
- Caminade, Pierre. Image et métaphore. Paris: Bordas, 1970.
- Chaix-Ruy, Jules. Le surhomme de Nietzsche à Teilhard de Chardin. Paris: Centurion, 1965.
- Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain. Dictionnaire des symboles. Paris: Laffont-Bompiani, 1952.
- Circé. Cahiers du centre de recherche sur l'imaginaire, réunis par Jean Burgos. Paris: Minard, Lettres Modernes, 1970.
- Clancier, Anne. "La psychocritique." Circé I (1970): 47-80.
- _____. Psychanalyse et critique littéraire. Toulouse: Privat, 1973.
- Cohen, Keith. "Le New Criticism aux Etats-Unis." Poétique 3 (1972): 217-243.
- Corbin, Henri. "Mundus imaginalis ou l'imaginaire et l'imaginal." Cahiers internationaux du symbolisme 6 (1964): 3-26.
- Corvez, Maurice. Les structuralistes. Paris: Aubier-Montaigne, 1969.

- Culler, Jonathan. Structuralist poetics. New York: Cornell University Press, 1975.
- Defoe, Daniel. A Journal of the Plague Year. London: Oxford University Press, 1969.
- Deschamps, Paul. "La notion d'ambiguïté." Circé I (1970): 251-272.
- Dobrovsky, Serge. Pourquoi la nouvelle critique. Paris: Mercure de France, 1972.
- Ducrot, Oswald. Qu'est-ce que le structuralisme? Paris: Seuil, 1968.
- Durand, Gilbert. Le décor mythique de "La Chartreuse de Parme." Contribution à l'esthétique du romanesque. Paris: José Corti, 1961.
- _____. L'imagination symbolique. Paris: Presses Universitaires de France, 1964.
- _____. "Eléments et structures." Cahiers internationaux du symbolisme 11 (1966): 79-95.
- _____. Les Structures anthropologiques de l'imaginaire. Paris: Bordas, 1969.
- _____. "L'exploration de l'imaginaire." Circé I (1970): 15-45.
- _____. Figures mythiques et visages de l'oeuvre. Paris: L'Ile verte, Berg International, 1979.
- Durand, Yves. "La formation expérimentale de l'Imaginaire et ses modèles." Circé I (1970): 151-248.
- Eliade, Mircea. Images et symboles. Paris: Gallimard, 1952.
- _____. Mythes, rêves et mystères. Paris: Gallimard, 1957.
- Fowlie, Wallace. The French Critic. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1968.
- Frye, Northrop. Anatomy of Criticism. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1957.
- _____. The Critical Path. Bloomington: Indiana University Press, 1971.
- _____. Frye, Northrop. Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth and Society. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

- Garaudy, Roger. "Le mythe." Cahiers internationaux du symbolisme 12 (1966): 19-25.
- Genette, Gérard. Figures I. Paris: Seuil, 1966.
- Guhl, Marie-Cécile. "L'exploration de l'imaginaire et ses méthodes." Circé I (1970): 269-272.
- _____. "Mythe et image." Circé I (1970): 273-289.
- Gusdorf, G. Mythe et Métaphysique. Paris: Flammarion, 1953.
- Hamon, Philippe. "Qu'est-ce qu'une description?" Poétique 3 (1972): 465-485.
- Hernadi, Paul. Beyond Genre: New Directions in Literary Classification. London: Cornell University Press, 1972.
- Lawrence, D.H. Apocalypse. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.
- Legris, Renée et Pagé, Pierre. L'oeuvre littéraire et ses significations. Recherches en symbolique. Montréal: Presses Universitaires du Québec, 1970.
- Le Guern, Michel. Sémantique de la métaphore et de la métonymie. Paris: Larousse, 1973.
- Levi, Albert William. Literature, Philosophy and the Imagination. Bloomington: Indiana University Press, 1962.
- Montherlant, Henry de. "Service inutile" dans Essais, préface de Pierre Sipriot. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1963.
- Perrot, J. Mythe et littérature: sous le signe des jumeaux. Paris: Presses Universitaires de France, 1976.
- Poulet, Georges, éd. Les Chemins actuels de la critique. Paris: Union Générale d'Éditions, 1968.
- _____. La Conscience Critique. Paris: José Corti, 1971.
- Quatre conférences sur la "Nouvelle Critique". (G. Poulet, "Phénoménologie de la conscience critique"; J. Starobinski, "La relation critique"; K. Wais, "Valeur de l'oeuvre, mesure de l'homme"; R. Girard, "La notion de structure en critique littéraire".) Torino: Studi Francesi, 1968.
- Ricoeur, Paul. Le conflit des interprétations. Paris: Seuil, 1969.

- Rousset, Jean. Forme et signification. Paris: José Corti, 1962.
- Scholes, Robert. Structuralism. An Introduction. New Haven: Yale University Press, 1974.
- Sellier, Philippe. Le mythe du Héros. Paris: Bordas, 1970.
- Slote, Bernice, ed. Myth and symbol: Critical approaches and applications by Northrop Frye and others. Lincoln: University of Nebraska, 1963.
- Starobinski, Jean. "Remarques sur l'histoire du concept d'imagination." Cahiers internationaux du symbolisme 11 (1966): 17-29.
- Le Symbole, carrefour interdisciplinaire. Montréal: Les Editions Sainte-Marie, 1969.
- Todorov, Tzvetan. "La description de la signification en littérature." Communications 4 (1965): 33-39.
- _____. Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes. Paris: Seuil, 1965.
- _____. Littérature et signification. Paris: Larousse, 1967.
- _____. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- _____. Poétique de la prose. Paris: Seuil, 1971.
- _____. "Introduction à la symbolique." Poétique 3 (1972): 273-308.
- Vierne, Simone. Rite, roman et initiation. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1973.
- Warnock, Mary. Imagination. London: Faber and Faber, 1976.
- Weinrich, Marald. "Structures narratives du mythe." Poétique 1 (1970): 25-34.
- Wellek, René et Warren, Austin. La théorie littéraire. Paris: Seuil, 1972.
- White, John J. Mythology in the Modern Novel. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1971.