



Du désir mimétique à l'impossible utopie dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

Nihad SAID

Laboratory of Literature, Arts and Pedagogical Engineering Faculty of Languages, Letters and Arts. Ibn Tofail University, Kenitra, Morocco

ABSTRACT

Les chroniques romanesques de Jean Giono ont ceci de particulier que le tragique y occupe une fonction philosophique essentielle. En effet, le tragique dépasse les limites thématiques et frôle des dimensions métaphysiques, en invitant le lecteur à réfléchir sur l'essence de la violence comme un élément structurant du récit. De Langlois à Thérèse, le parcours narratif des personnages ne cesse d'avancer vers la fatalité, à travers la violence, pour dénoncer ainsi la tragique condition de la nature humaine. La violence devient une loi et le tragique est alors nécessaire. Comment alors le mécanisme de la crise sacrificielle parvient à dévoiler l'impossible utopie dans le commerce des hommes, le désir mimétique augmentant sans cesse la rivalité entre eux. Cette crise sacrificielle nous renvoie à la théorie de René Girard que nous sollicitons pour apporter quelques éléments de réponses à notre problématique. *Un roi sans divertissement* sera soumis à une approche philosophique où sera abordé le retour du tragique comme une nécessité épistémologique de l'écrivain moderne. Il en résulte que l'utopie soit nécessairement tragique. Elle ne sera donc possible que si on cesse de désirer les mêmes choses. Enfin, ce sont les passions les plus sincères qui rapprochent l'homme de la démesure, d'où la fonction suprême qu'accorde Giono au tragique. C'est sa catharsis intellectuelle qui seule amènera l'homme, par la force de sa volonté, à reconnaître la victime, et à ne pas être la victime, par le biais du divertissement et de la tentation du sublime. Dans ce sens, l'analyse des types et des fonctions du tragique, ainsi que le mécanisme de la crise sacrificielle dans cette chronique dévoilent une stratégie d'écriture moderne où le tragique immanent permet d'annoncer l'impossible utopie.

Keywords: *Tragique, divertissement, ennui, utopie, catharsis*

Citation: Nihad SAID (2022). Du désir mimétique à l'impossible utopie dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono. *International Journal of Arts, Humanities and Social Studies*, 4(1), 187-195.

INTRODUCTION

« La vraie vie, la vie enfin découverte et éclaircie, la seule vie par conséquent réellement vécue, c'est la littérature. » En plus de la réflexion sur l'utilité de l'art que propose cette belle phrase du *Temps retrouvé* de Marcel Proust, elle rappelle le pouvoir de la littérature à narrativiser le réel, à engager le lecteur dans une quête identitaire ô combien passionnante de la vérité. Chez Jean Giono, c'est par le biais du tragique que s'opère ce dévoilement du réel. En effet, au XXe siècle, le roman tragique peint un monde absurde au moment où on s'attend à une prolifération du progrès qui aurait amené paix et bonheur aux civilisations du monde. La littérature de l'entre-deux-guerres mais aussi de l'après guerre, en l'occurrence celle de Jean Giono, renferme une forme du tragique qui touche plusieurs domaines. Nous allons analyser à titre d'exemple quelques-unes de ces formes dans *Un roi sans divertissement* pour mettre la lumière sur le mécanisme de la crise sacrificielle en tant que élément structurant de la machine du monde tragique. Mais remarquons d'abord que le tragique dont il est question est un tragique immanent et non transcendant comme le laisse transparaître la tragédie. Le tragique sort de la tragédie en passant de la transcendance à l'immanence que Giono peint avec beauté et sensualité, à travers ses personnages qui ne représentent pas le mécanisme mortifère mais qui le contestent. Telle est donc l'intérêt de cette analyse où se trace le lieu de conflit entre le destin et la liberté car comme le

dit bien Domenach « *la fatalité n'est pas située hors du caractère du héros* », pour ainsi dire que toute aspiration utopique ne peut exister dans le commerce des hommes.

Les manifestations du tragique dans *Un roi sans divertissement*

Le tragique amoureux

La vision de l'amour dans les œuvres de Giono est loin d'être optimiste et son échec continu est lié à une angoisse existentielle qui habite le héros tragique, un ennui que le texte laisse largement transparaître, et sur les aspects duquel nous nous pencherons.

Langlois tente de fuir l'ennui par tous les divertissements que la doxa exige. Il décide alors de se marier en sollicitant l'aide de Mme Tim et de Saucisse. Dans un échange frôlant les limites de la métaphysique, il finit par avouer que « *la vie est extrêmement courte* »[1]. Car avec lui, « *il n'était pas nécessaire d'être belle, ni d'être jeune, ni d'être riche pour être quelqu'un ; il suffisait d'être avec lui* »[2]. Les qualificatifs « belle », « riche », « jeune » correspondant naturellement à cet idéal qu'on cherche chez une femme sont refusés par Langlois qui ne cherche finalement qu'une compagnie dont l'existence est susceptible d'être suffisante pour le distraire. Mais, l'amour, rappelant le, est désastreux. Pascal dans ses *Pensées* dit que celui « *Qui voudra connaître à plein la vanité de l'homme n'a qu'à considérer les causes et les effets de l'amour. La cause en est un je-ne-sais-quoi. Et les effets en sont effroyables.* »[3]. En effet, chez Langlois rien ne signifiait rien [4], et cette vacuité de sens est un signe d'une force créatrice du tragique, vers laquelle nous reviendrons plus tard dans notre analyse. Quant à l'enjeu de l'amour, Jean Giono le définit lui-même lors d'un entretien avec Jean et Taos Amrouche :

« C'est tout simplement le drame du justicier qui porte en lui-même les turpitudes qu'il entend punir chez les autres. Il ne se livre à aucune turpitude, et au moment même où il sent qu'il est capable de s'y livrer, il se tue ! »

En son absence donc, le personnage est entraîné dans une fascination au mal, faute de *divertissement suffisant*. D'emblée, l'objectif marital de Langlois n'est pas conditionné par l'amour ou par le désir, mais par cet espoir de distraction que pourrait apporter une épouse :

« Les autres je m'en fous. En ce qui concerne l'action de me marier, je ne suis tenu à aucune honnêteté vis-à-vis des autres. A part moi et celle qui acceptera les risques, il n'y a que mes amis qui aient droit au respect dans cette histoire ; et le respect ici, c'est de ne laisser d'illusions à personne »[5].

Aussi, La visite de « la brodeuse » a été d'une grande importance dans le récit. Voulant fuir les ombres de cette grande pièce sombre de sa maison, les mêmes ombres aperçues sous le hêtre par Frederic II, il ne tarde pas à comprendre implicitement, comme le lecteur d'ailleurs, qu'il s'agit de la femme de M.V. C'est alors qu'il dit textuellement à Saucisse qu'il ne veut pas de brodeuse :

« - Il faudrait au moins que je connaisse le genre, dis-je.
-N'importe quel genre. A condition que ce ne soit pas une brodeuse »[6].

Langlois résiste alors à la tentation du mal en cherchant une distraction dont il se rend finalement compte de l'inutilité et de l'insuffisance. Il finit par se tuer pour ne pas tuer, en cédant à ce même désir mortifère qui a animé M.V. L'amour aurait été salvateur, comme le suggère Saucisse :

« Voilà mon Langlois ! (Ce n'était pas mon Langlois c'est cette vache de Delphine qui dit ça. Ce n'a pas été mon Langlois. Je suis née vingt ans trop tôt. Si j'étais née vingt ans plus tard il serait encore vivant) »[7].

Dans cette parenthèse proleptique, l'emploi du possessif dans « *mon Langlois* », relevant d'une subjectivité affective marque l'affection très vive de Saucisse envers Langlois. Elle pense même que Delphine a une part de responsabilité dans sa mort, lequel reproche est manifestement exprimé par la structure conditionnelle confrontant le temps de la vie et à celui de la mort. Ce reproche apparaît aussi quand elle dit qu'elle « *était exactement la femme incapable de voir dans une boîte de cigares autre chose qu'une boîte de cigares* »[8]. L'amour est manifestement pessimiste, voire tragique. Il est voué à l'échec, et la chute du personnage gionien est alors totalement irréversible, étant mortel. Ainsi, les relations humaines ne fournissent aucune échappatoire à l'insignifiance de l'existence. Le désir de Langlois n'a coïncidé avec aucun désir, ni celui d'une amie, ni celui d'une amante. Et à défaut d'un amour absolu, il a

cédé au mal absolu.

D'autres formes du tragique se manifestent dans l'œuvre soumise à notre analyse en l'occurrence le tragique naturel.

Le tragique dans la nature

La nature est omniprésente dans l'œuvre de Giono, et au-delà d'une dominance d'ordre thématique, elle y participe en tant qu'actant qui laisse prévoir une grande charge poétique et philosophique. En effet, dans *Un roi sans divertissement* la nature mime le passage de l'ordre au désordre. Dans ce passage, l'attente traduit cette continuité indivisible, durant laquelle les personnages sont amenés à percevoir l'ordonnement de la nature, à attendre sa promesse :

« Naturellement, attendre... attendre... le printemps vient. Il en est de ça comme de tout »[9]

Ici, c'est aussi l'omniprésence de la neige, fonctionnant comme élément structurant du temps et du récit qui prépare l'avènement du tragique. Dès les premières pages d'*Un roi sans divertissement*, on peut lire :

« L'hiver qui avait commencé tôt et depuis, dare-dare, sans démarrer. Chaque jour la bise; les nuages s'entassaient dans le fer à cheval entre l'Archat, le Jocond, la Plainie, le mont de Pâtres, et l'Avers. Aux nuages d'octobre déjà noirs, se sont ajoutés les nuages de Novembre encore plus noirs, puis ceux de Décembre par-dessus, très noirs et très lourds. Tout se tasse sur nous, sans bouger. La lumière a été verte, puis boyau de lièvre, puis noire avec cette particularité que, malgré ce noir, elle a des ombres d'un pourpre profond »[10]

Cette ambiance correspond à ce que Robert Ricatte qualifie de « *métamorphoses de l'univers sensible* »[11] que Giono tente de peindre, où la force, métaphorisée ici par les montagnes et les nuages, oscille entre la mort que laisse entendre la couleur noire, et le désir des ombres pourpres. La gradation adverbiale dans « puis » et « très » ramène les éléments décrits au puits de la fatalité. C'est aussi la description des lieux qui se fait par le vocabulaire de mythes religieux, où la danse du hêtre de la scierie est assimilée à celle d'une transe bachique. Possédé par Dionysos, il est ainsi divinisé :

« Il n'était pas vraiment un arbre. Les forêts assises sur les gradins des montagnes finissaient par le regarder en silence. Il crépitait comme un brasier. Il dansait comme seules savent danser les êtres surnaturels, en multipliant son corps autour de son immobilité. Il ondulait autour de lui-même dans un entortillement d'écharpes, si frémissant, si mordoré, si inlassablement répétri par l'ivresse de son corps qu'on ne pouvait plus savoir s'il était enraciné par l'en cramponnement de ses prodigieuses racines ou par la vitesse miraculeuse de la pointe de toupie sur laquelle reposent les dieux. Les forêts, assises sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes, dans leur grande toilette sacerdotale, n'osaient plus bouger [...] Et tout au long des routes qui montaient ou descendaient vers elle, s'alignait la procession des érables ensanglantés comme des bouchers » [12]

Le tragique apparaît dans tout ce passage qui décrit le hêtre, à travers la danse de l'arbre. Ainsi, les forêts sont assimilées à des spectateurs qui ne bougent pas et qui regardent en silence. La danse dionysiaque apparaît dans le sémantisme de certains verbes comme « dansait », « ondulait », « jouant », « élaboussait », « jonglait avec des balles », « fumait », « soufflait », « multipliant son corps ». Le masque ou le « prosôpon » ne manque pas dans cette scène. C'est du moins ce que suggère l'attribut dans « dont on ne pouvait rien voir, tant elle est couverte et recouverte de rameaux plus opaques les uns que les autres ». Aussi la négation de l'être dans « il n'était vraiment pas un arbre » mime le paraître, et la modalisation de l'énoncé par l'adverbe « vraiment », laisse raisonner un écho qui plonge le lecteur dans une ambiance tragique en installant le sort fatal de ce majestueux arbre. C'est alors la mort qu'annonce le mouvement des érables ensanglantés dans ce spectacle dans lequel l'homme est meurtrier.

Le tragique politique

La réflexion sur le mal traverse l'œuvre gionienne en invitant le lecteur à remettre en question la condition de l'homme face au destin, au présumé destin que les forces politiques tentent de dresser devant la société. Il serait donc intéressant de voir comment les contradictions ou les tensions du héros gionien, perceptibles dans ses mœurs comme dans son langage, mettent en place une critique acerbe des prétentions totalitaristes alors régnaient.

L'œuvre de Giono de *la deuxième manière*, comme préfère la qualifier certains critiques et dont l'appellation reste tout de même très discutable, annonce un renouvellement esthétique oh combien radical dans sa vision du monde. En effet, certains critiques de Giono repèrent dans son écriture un changement dans ses récits de l'après-guerre qu'on lie généralement à la parution d'*Un roi sans divertissement*. Un récit loin de toute utopie provinciale et pacifiste comme dans *Que ma joie demeure*, où un Bobi, chantre du monde, tente de guérir la lèpre des hommes alors baignant dans la consommation et la production capitaliste, et dont le dénouement annonce d'ores et déjà un revirement majeur dans le style et dans le thème.

Remarquons dans ce sens la référence de Giono à sa situation de prisonnier qu'il fut en 1946 et qu'on peut manifester déduire dès l'épigraphe :

« Si vous m'envoyiez votre cornemuse et toutes les autres petites pièces qui en dépendent, je les arrangerais moi-même et jouerais quelques airs bien tristes, bien adaptés, puis-je dire, à ma pénible situation de prisonnier. (Lettre de Audl-Reckie.) »

Ainsi, on comprendra facilement la métaphore de la cornemuse et sa forte capacité à exprimer les sentiments humains, encore plus les sentiments « *tristes* ». Cependant, le sémantisme des verbes « *arranger* et *jouer* invite le lecteur à approfondir son interprétation en incluant l'activité mimétique du sujet dont le complément « quelques airs », doublement modalisé, annonce la tonalité tragique du texte. Ici nous pouvons faire une liaison entre cette situation misérable de l'auteur et le tragique politique qu'il tente de dénoncer à travers son œuvre. Giono a lui-même été poursuivi pour être le bouc émissaire lors de la période de sa mise à l'écart où il était pris pour un collaborateur. La critique de la politique est alors au cœur d'*Un roi sans divertissement* mais sous une forme particulière :

« Après ma prison de 1944, j'ai écrit *Un roi sans divertissement* : vous y trouverez les pensées auxquelles je me suis livré pendant cette expérience » [13].

Rappelons que Giono venait d'être libéré après un internement qui a duré cinq mois. Il est prudent vis-à-vis de la censure, très sensible aux publications des écrivains français dans les journaux dits collaborationnistes. Giono adoptera alors une stratégie d'écriture qui est non un genre hybride comme Voltaire dans ses *Contes philosophiques*, et non un poème à la gloire de la femme aimée comme Louis Aragon dans *Les yeux d'Elsa*, mais une tonalité qui seule saura amener le lecteur à percevoir l'immanence du tragique en tant que catalyseur de l'histoire des hommes.

En effet, le roman moderne comme le souligne Malraux dans *La condition humaine* « est le moyen privilégié du tragique de l'homme » [14]. Le tragique dans ce sens permet d'élucider un problème fondamental, celui de la tragique condition de la nature humaine. Cette tonalité dépasse alors le niveau thématique et parvient à plaider pour une prise de conscience de ce que l'on ne pourrait pas changer puisqu'il est naturel, de ce qui fait la misère des hommes, et de la vulnérabilité de l'ennui, *cette plus grande malédiction de l'Univers* [15]. Dans le passage suivant, nous verrons comment l'adverbe naturellement peint le drame de cette condition causée par la modernité.

« Naturellement, dis-je.

— Tu trouves tout naturel aujourd'hui, dit-il.

— Est-ce que tout ne l'est pas ? dis-je. » [16]

—

Ce mal est naturel chez Giono. Ainsi lit-on dans *Noé* que *rien n'est plus naturel* [17]. Nous avons vu à travers ce survol sur quelques aspects du tragique dans *Un roi sans divertissement*, que sa fonction va au-delà du thématique, et laisse transparaître une approche philosophique de la chronique en tant qu'espace de mise en scène de la crise sacrificielle. N'est-ce pas là, la fonction de la présence d'Agrippa d'Aubigné *Les tragiques* dans la bibliothèque de Giono lors de l'écriture d'*Un roi sans divertissement* ?

De la fonction du tragique au mécanisme de la crise sacrificielle

La rivalité mimétique /le désir mimétique

Le mimétisme empêche les hommes de s'organiser dans une communauté où ils aspirent à vivre en paix comme le laisse entendre tout espace utopique. Par ailleurs, l'affirmation hégélienne, *tout désir est désir de l'autre*, René Girard la rend encore plus problématique en disant que *tout désir est désir d'être* [18]. Nous nous retrouvons de ce fait devant une situation où la rivalité ontologique entre les hommes est un fondement nécessaire d'un mécanisme qu'ils sont incapables d'anéantir sans le recours à une prise de conscience et une lucidité pratique. N'est-ce pas là le sens de ce propos de Schopenhauer qui dit que *La vie oscille, comme un pendule, de la souffrance à l'ennui*. Loin de tout pessimisme, que pourrait laisser entendre cette référence à l'auteur de *Ethique et politique*, celui de Giono est en soi une forme d'optimisme car pour lui *ce qui importe c'est d'être un joyeux pessimiste*. En effet, Giono ne cesse de faire appel dans ces *Chroniques romanesques* en général à cette urgence de reconsidération de *la joie métaphysique produite par l'art tragique* [19], et de la notion du bonheur qui est souvent bridée par l'égoïsme des hommes :

« A moins qu'avec les subtilités de l'égoïsme vous preniez plaisir au plaisir des autres ; l'appareil passionnel des hommes est si compliqué. Même le dégoût après satiété et le vomissement des biens de la terre peut être appelé bonheur. » [20]

James Burnham, commentant *Le Prince* montre comment Machiavel a su dévoiler les ruses manipulatrices des gouvernants et leur capacité à « *fabriquer des systèmes* » [21] qui feront accroître leurs puissances et leurs intérêts, car toute lutte est lutte pour le même pouvoir, pour le même désir. C'est dans ce même sens que la rivalité apparaît, chez Hobbes comme l'une des trois causes principales des conflits dans la nature humaine, en plus de la fierté et de la

méfiance. Il en est Pareil chez Giono, dans ce monde de la guerre de tous contre tous, la morale n'as pas sa place.

Langlois ou le bouc émissaire

La référence au « bouc émissaire » traverse plusieurs personnages de Giono. Comme Angelo dans *Le hussard sur le toit*, ou Thérèse dans *les Ames fortes*, Langlois joue selon Jacques Chabot « jusqu'au bout son rôle de "bouc émissaire", héroïquement »[22]. Aussi le roman-essai *Noé*, de par sa fonction métalinguistique apporte plusieurs éclairages sur la genèse d'*Un roi sans divertissement*. Si dans *Que ma joie demeure* Bobi est assimilé à Noé dans l'épisode biblique du déluge, par le soin qu'il apporte aux autres personnages, dans *Un roi*, c'est aussi la figure du monstre qui apparait où Langlois semble extérioriser son désordre intérieur à travers des actions violentes.

De ce fait, l'histoire ne progresse que par une série d'échecs humains, dont celui de Langlois devant l'ennui traduit l'impossibilité d'un espace utopique dans le commerce des hommes, la rivalité les ayant aveuglés par un mimétisme destructeur. La lucidité de ce personnage tragique est ce qui sauve le mécanisme en interrompant la machine mimétique. En effet, René Girard affirme dans ce même ordre d'idées que « *L'aptitude du mécanisme victimaire à produire du sacré est entièrement fondée sur la méconnaissance dont ce mécanisme fait l'objet.*[23] ». Et parce que Langlois est lucide et intelligent, il a pu identifier en lui la pulsion du meurtre : de peur que la contagion ne se dérobe aux autres villageois de la Trièves, Langlois s'en va, mais attrapé par le fatum comme Œdipe dans *Œdipe roi* de Sophocle, il finit par rejoindre son destin un an plus tard.

Encore faut-il souligner que Langlois est non seulement dans l'imitation, mais aussi dans l'admiration, car, comme le remarque René Girard « *pour faire faire un imitateur efficace, il nous faut ouvertement admirer le modèle que nous imitons.* ». Cette admiration prend la forme parfois dans le récit d'une pitié que manifeste Langlois vis-à-vis de M.V : « *Ce n'est pas un monstre. C'est un homme comme les autres.* »

La victime a accepté de se faire tuer. Et la société ne cesse d'engendrer des victimes sacrificielles qui, englouties dans l'ennui, seront fascinées par le mal. Seul le héros tragique acceptera d'être sacrifié pour ne pas tomber dans *le puits commun de l'animalité*[24], dans la crise des rivalités. Toute aspiration utopique ne pourrait alors exister puisque le mal est naturel.

Le héros moderne est nécessairement tragique :

Langlois tue le loup de la même manière qu'il tue M.V avec les mêmes deux coups de pistolets, et le sang de l'oie dont il admire la beauté n'est qu'une puissante volonté de se réconcilier avec lui-même. C'est sa mort qui a arrêté la machine cruelle du monde :

« Admettons qu'il n'ait eu d'explications à fournir à personne sur la façon dont il nous avait débarrassés (débarrassé le monde) de M. V. »[25]

Aussi, ce qui fait son héroïsme, c'est sa capacité à s'opposer à un système transcendant qui est à l'origine de la misère des hommes, pour leur assurer la paix. Ainsi, lit-on après la battue du loup :

« Sans Langlois, quel beau massacre ! Au risque de nous fusiller les uns les autres. Au risque même, au milieu de la confusion des cris, des coups, des fumées et (nous nous serions certainement rués sur lui de toutes nos forces) des couillonnades, au risque même de lui permettre le saut de carpe qui l'aurait fait retomber dans les vertes forêts.

- Paix ! dit Langlois. Et il resta devant nous, bras étendus, comme s'il planait.

- Oh ! Paix ! Pendant que recommence à voltiger le va-et-vient des torches- colombes. »

Langlois, le Messie des villageois ne cessent de semer assurance et vie parmi les hommes :

« On ne pouvait pas oublier tout de suite ces temps où nous avons été, pour ainsi dire, comme des moutons dans les claies pour M. V. C'est à ce moment-là qu'il fut très rassurant de voir de la lumière à la fenêtre de Langlois. » [26]

Et c'est par « le silence et la solennité » que sa personne ne cesse d'afficher, et que le dénouement du récit met en scène, que le récit accouche une vérité absolue :

« Silence et solennité ? À y réfléchir, hé, la bêtise du fameux procureur royal, ce qu'avait entendu Saucisse : le machin sur la vérité, ce n'était pas si bête que ça. Et ici c'était peut-être silence et solennité avant que la vérité n'éclate. »

La fonction de ce personnage revêt alors une dimension cathartique :

« Avec ses oreillettes rabattues, ses yeux fermés, Langlois avait tout à fait l'air de ceux qu'on plante à la porte des églises pour nous inciter à faire notre mea-culpa »[27]

L'effet du héros tragique en tant que prétexte, et par les modalités qui le caractérisent (le savoir, le vouloir et le pouvoir) apparait comme un alibi permettant au lecteur de s'introduire dans une dimension existentielle où le vide et

le silence sont des moyens de dire le monde, un monde qui n'est pas très loin de la réalité totalitaire.

De la crise sacrificielle à l'impossible utopie

Il sera question à ce moment de notre réflexion de constater que tout chez Giono, du thème au style, du temps à l'espace, du temps diégétique au temps historique, confirment cette hypothèse de l'impossible utopie dans son *monde*.

Le temps et l'espace dystopiques

L'univers de Giono est une branloire tragique, envahie de désordre et d'étrangeté. Tout est mouvement, même ce hêtre qui « *multiplie son corps autour de son immobilité* ». Quant au réel que Giono fictionnalise, il est dystopique parce qu'il est démesuré. En effet, l'espace qu'englobe le récit est dystopique en ce qu'il représente le lieu de l'ennui, car, remarquons-le, Langlois se rend compte à la fin de son histoire et à la proche de sa mort qu'il n'y a pas d'issue, sinon que de rester à *distance respectueuse* :

« La chambre était immense et paisible et j'admire l'intelligence de Mme Tim qui était vraiment l'égale de l'intelligence du profond connaisseur des choses humaines, car, dans cette chambre destinée à Langlois, déjà immense et paisible, de lourds rideaux de lin gris bleuté entretenaient des lointains encore plus immenses et encore plus paisibles. Mais, pendant le temps que nous restâmes plantés là, je me laissais bien prendre et rouler par le roulement et le déroulement de ces lointains artificiels dans lesquels coulait le léger vent du soir d'une fenêtre entrebâillée. Et je me dis : « Tu peux courir ! »[28]

L'épiphore dans le syntagme « *tu peux courir !* » dans quatre pages successives traduit la mélancolie de Saucisse qui, à travers la narration où elle revit les événements narrés, prend conscience de l'impossibilité d'échapper au mal et d'envisager un autre sort que celui qu'a connu *son Langlois*, lequel regret est appuyé par le rythme de la phrase à travers la cadence mineure. Cet espace réduit et insuffisant s'exprime en quelque sorte par le choix même de la chronique en tant genre littéraire en ce qu'elle met en scène, par le biais de son atemporalité, cette insoutenable cruauté de l'être.

Le tragique immanent

Le sacrifice fonctionne à travers ce renouvellement continu de la vie. Sans la mort, il n'y aura pas de vie. Ceci étant dit, le tragique est nécessaire dans « *la machine du monde* » pour reprendre l'expression de Machiavel. *Un roi sans divertissement* tente de rapprocher le lecteur de l'essence de ce mécanisme qui est rituel et répétitif, et qui n'est pas si loin de cette « *marche du monde* » dont Langlois prend souvent plaisir à parler avec Saucisse :

« Qu'est-ce qu'il y avait d'extraordinaire que Langlois aime à parler de la marche du monde ? »

Parler de la marche du monde pourrait être considéré comme une tentative d'appréhension de l'expérience du monde. Giono réfléchit alors sur le temps qui *court*, sur la nature des hommes et sur ce qui est susceptible de les rapprocher à la violence. Par ailleurs, cette marche échappe à la raison :

« - Assieds-toi, on va parler de la marche du monde.

Car, disait-il, rien ne se fait par l'opération du Saint-Esprit. Si les gens disparaissent, c'est que quelqu'un les fait disparaître. S'il les fait disparaître, c'est qu'il y a une raison pour qu'il les fasse disparaître. Il semble qu'il n'y a pas de raison pour nous mais il y a une raison pour lui. Et, s'il y a une raison pour lui, nous devons pouvoir la comprendre. Je ne crois pas, moi, qu'un homme puisse être différent des autres hommes au point d'avoir des raisons totalement incompréhensibles. Il n'y a pas d'étrangers. Il n'y a pas d'étrangers ; comprends-tu ça, ma vieille ?[29]

Dans ce passage, Langlois se livre à une réflexion herméneutique, tentant d'expliquer la mort par la présence d'une prédisposition mimétique chez les hommes qui les amène à disparaître. Cette immanence dépasse la transcendance et installe dans l'essence de ce tragique une tentative de libération par le biais de la compréhension, une sorte de *catharsis intellectuelle*[30] qui seule parviendra à sauver l'homme de ce circuit mortifère.

Poussant son héroïsme à un sacrifice inattendu, le personnage est une métaphore d'une étrange communion avec l'insignifiant, qui s'installe dans le monde :

"Et tous ensemble on commença à faire craquer nos grosses crécelles, à écraser dans nos crécelles le silence et la solennité. »[31]

Ce silence d'avant la crise, accompagné de questions rhétoriques très dominantes dans la chronique, traduit

une stratégie de la critique de l'Histoire :

- « À quoi se raccrocher quand il n'y a plus l'habitude ? »
- « Mais, y a-t-il vraiment une raison ? »

La récurrence de cette modalité interrogative peut être rapprochée à la contemplation du *rien*, de ce même rien qui ne signifie rien pour Langlois : « *À la longue, on prit l'habitude de se dire que, en ce qui concernait Langlois, rien ne signifiait rien.* » ; « *C'était déjà l'époque où l'on savait que chez Langlois rien ne signifiait rien.* », et Giono à s'exclamer dans Noé : « *c'est un monde !* ». Il ajoute :

« Je parie qu'en voyant Shakespeare en faire une tragédie, Hamlet se serait écrié : « J'écrabouille Ophélie, je tue ma mère, j'étripe mon oncle (entre autres) et vous en faites une tragédie ? Mais c'est un monde ! Rien n'est plus naturel ! » En effet, pour lui, rien n'est plus naturel. » [32]

Dans cette prosopopée, Giono insiste sur le caractère immanent du tragique, étant naturel, en justifiant ces choix esthétiques. Il rappelle ainsi la particularité de sa démarche en ce qu'elle met en scène des êtres incompréhensibles.

Au XX^e siècle, les tensions politiques et économiques ont fini par installer un espace tragique qui traduit la cruauté et l'absurdité de l'avidité humaine. Plusieurs interrogations à des questions existentielles telle que l'essence de l'homme, le bien et le mal, la finitude de l'existence, finissent par trouver leurs réponses dans le domaine de l'historicité esthétique.

Penser l'histoire par Giono

Tout lecteur attentif à la dynamique de l'œuvre y trouvera une philosophie de l'histoire assez nouvelle. Giono condamne le sens de l'histoire en critiquant la vision utopique de certaines théories politiques, libérales, fascistes ou marxistes qui aspirent à organiser le monde selon leurs intérêts idéologiques, qui ne causent finalement qu'un appauvrissement de l'expérience du monde. L'antihistoricisme de Giono apparaît clairement dans sa vision nietzschéenne en ce qu'il refuse le fonctionnement des utopies totalitaires où l'individu finit par ne plus exister.

Le tragique devient alors ce locus capable de rendre compte non du beau, qu'on pourrait affilier à la vision utopique, mais du sublime. Le sublime dans *Un roi sans divertissement* est perceptible dès les premières pages dans les propos de Saucisse « *ce qui est arrivé est plus beau, je crois* ». Si la beauté est apollonienne, le sublime est dionysiaque. C'est seul ce sublime qui est capable de rendre compte de la tragique condition humaine.

Ainsi Giono refuse d'adhérer aux aspirations utopiques des grands mythes de la société moderne comme la science, le progrès ou même la démocratie en installant dans sa littérature les signes de l'immanence d'un tragique qui fonctionne comme un catalyseur de la bêtise humaine qui, en s'ennuyant, sacrifie le présent et l'humain.

D'emblée, le dénouement tragique dans *Un roi sans divertissement* s'oppose à cette conception idéale du dénouement de la tragédie antique et classique, où la vertu est glorifiée et le vice est châtié. Le lecteur est le seul qui a ce pouvoir de remplir cette vacuité de sens qui règne dans le temps et dans le récit, le seul capable de comprendre la portée créatrice de ce tragique, par l'imagination créatrice. C'est du moins ce que remarque Dominique Grosse dans *Violence et création* à propos du pouvoir de l'imagination à repenser l'histoire :

« Il ne s'agit donc, ni de broser le tableau d'une époque, ni de faire un travail d'historien réinterprétant l'histoire. Il prend ses distances avec cette optique dès *Un roi sans divertissement*. « Evidemment, c'est un historien ; il ne cache rien : il interprète » dit le narrateur pour excuser cet ami qui ne sait raconter l'histoire comme lui le souhaite. Il ne s'agit pas, comme cet historien, d'interpréter, mais d'imaginer. » [33]

L'ironie plane sur le discours, et la réécriture passe par la diversité des narrateurs pour insister sur le pouvoir de l'imagination créatrice à donner vie à l'indicible, par l'écriture du sensible qui n'est pas si différente, de celle de Claude Simon dans *L'Acacia* où le récit fait figurer des nouveaux sujets de l'Histoire jusqu'alors marginalisés. Dans *Un roi sans divertissement*, étant la première des *Chroniques romanesques*, on assiste à une nouvelle forme d'écriture de l'Histoire qu'on peut lier à une forme d'engagement non dans le sens que lui donne Jean Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* mais dans un sens de responsabilité esthétique où l'écriture pacifiste est considérée comme « *un acte de solidarité historique*. » [34]

Il en résulte que repenser l'histoire selon Giono, c'est reconnaître d'abord son impossible objectivité, la création esthétique devient alors une nécessité, une urgence de dire un monde dont la prétention utopique n'est pas très sincère :

« Nous tenons à l'idéal [...] tellement que nous sommes constamment disposés à l'imprudence. Dès qu'une utopie se prémédite quelque part, on y voit affluer les hommes en mal d'« angélisme ». Or ce qu'ils apportent au chantier, à part les hourras, ce sont [...] de matériaux, au surplus, en forme de pièces de puzzle et qui ne peuvent s'agencer que d'une seule façon, suivant un plan, une image. Image et plan dont les promoteurs de l'utopie avaient beau jeu jusqu'ici de proclamer que c'étaient

précisément l'image et le plan de ce qu'ils entendaient construire. Et d'embaucher la trompe pour sonner au bonheur de l'humanité. »

CONCLUSION

Dans ce sens-là, l'utopie étant ce cadre de référence indéniable, empêche les hommes de jouir du temps dans sa continuité indivisible et joyeuse. Et contrairement à ce propos de Mannheim qui pense que *toutes les fois que l'utopie disparaît [...] Le concept de temps historique [...] disparaît, et l'histoire devient de plus en plus un espace indifférencié* [35], la critique gionienne de l'histoire annonce sa réduction à *une succession chaotique de rivalités matérielles où ne sont en jeu que des intérêts contradictoires* [36]. Toute aspiration utopique ne pourrait fonctionner que comme un frein à l'élan vital et à la volonté de puissance. Et tant que l'utopie valorise l'intelligentsia en aspirant à créer un monde juste et rationnel, sans tenir compte de l'intuition tragique des individus et du choc de leurs égoïsmes, elle sera toujours vouée à l'échec.

REFERENCES

- ¹ Proust Marcel, *Le temps retrouvé*, Folio classique, p202.
- ² Bachelard Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, p.18.
- ³ Pascal, *Les Pensées*, p 163.
- ⁴ *Un roi*, op. cit., p100
- ⁵ *Ibid*, p220.
- ⁶ *Ibid*, p209.
- ⁷ *Ibid*, p 163.
- ⁸ *Ibid*, p237.
- ⁹ *Ibid*, p 30.
- ¹⁰ *Ibid*, p13.
- ¹¹ Ricatte Robert, « Giono et l'Alpe imaginaire », in *Jean Giono, imaginaire et écriture*, 1985, p. 221-233.
- ¹² *Un roi*, op. cit., p39.
- ¹³ Giono à Jean Amrouche, cité in Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, édition Robert Ricatte, Pléiade III, p. 1302, 1953.
- ¹⁴ Malraux, *La condition humaine*, 1933,
- ¹⁵ *Rencontres avec Marguerite Taos et Jean Amrouche*, 1953
- ¹⁶ *Un roi*, op. cit., p209.
- ¹⁷ Giono Jean, Noé, Folio Gallimard, 1961, p15.
- ¹⁸ Girard René, *Quand ces choses commenceront*, Seuil, 1996, p28.
- ¹⁹ Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, 1872, p 111.
- ²⁰ Giono Jean, *De Homère à Machiavel*, « Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé », 1951-1955, p 172.
- ²¹ Burnham James, *L'ère des organisateurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p203, cité par Giono in *De Homère à Machiavel*, « Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé », 1951-1955, p 126.
- ²² Chabot Jacques, Préface à Philippe Mottet, *Présence de la mètis grecque, ou intelligence pratique, dans l'art romanesque de Jean Giono*, p. 7.
- ²³ Girard René, *Des choses cachés depuis la fondation du monde*, Grasset, 1978, p42.
- ²⁴ Serres Michel, *Récits d'humanisme*, 2006 p. 235.
- ²⁵ *Un roi*, op. cit., p 152-153.
- ²⁶ *Ibid*, p114.
- ²⁷ *Ibid*, p228
- ²⁸ *Ibid*, p203.
- ²⁹ *Ibid*, p158.
- ³⁰ Bachelard Gaston, *La formation de l'esprit scientifique*, 1983, p.18.
- ³¹ *Un roi*, op. cit., p130
- ³² Giono Jean, Noé, Folio Gallimard, 1961, p15.
- ³³ Grosse Dominique, *Jean Giono Violence et création*, l'Harmattan, 2003, p 249.
- ³⁴ Barthes Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p14.

³⁵ Mannheim Karl, cité par A. Kupiec, *Karl Mannheim, l'utopie et le temps, brève anthologie*, 2006, p. 97

³⁶ Durand Jean François, *Le jeu du condottière*, Les écritures du sud, 2007, p84.