

Je tiens à remercier mon directeur, professeur Svein-Eirik Fauskevaag, pour tout son aide et soutien. Un grand merci également à Guri Ellen Barstad, pour m'avoir introduit à l'univers de Jean Giono, et à Charles Aubry, pour ses cours inspirés sur Fragments d'un paradis, ainsi que pour cette jolie phrase qui peut servir d'épigraphe : « Un roman de Giono vaut bien une bouteille de vin. »

Paris, le 05 avril 2006

Table des matières

Introduction	p. 1
<u>1/ Les arbres automnaux – évocateurs de rites sanglants</u>	p. 7
La cérémonie automnale	p. 7
Les arbres comme personnages et doubles	p. 18
Le théâtre du sang et de la cruauté	p. 26
<u>2/ Les paysages</u>	p. 39
Vide, ennui et apocalypse – le paysage de la neige	p. 39
Royaume et nouveau monde - le paysage de M.V.	p. 49
Le fond de Chalamont - l'homme se découvre	p. 61
<u>3/ Le hêtre – élément charnière</u>	p. 70
Un signe multiple	p. 70
Personnage, roi et double	p. 71
M.V. et le hêtre-autel	p. 78
Gardien de cadavres et de thèmes	p. 85
Conclusion	p. 98
Bibliographie	

Introduction

Dans ce mémoire, nous proposons une étude du paysage et de la nature dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono. Nous essaierons de montrer le rôle que jouent les descriptions de la nature dans l'ensemble du roman, dans sa construction esthétique et thématique. Nous allons voir comment les éléments de la nature – arbres et paysages – contribuent, à travers leurs valeurs symboliques, à l'établissement des thèmes centraux de l'œuvre. Nous allons aussi examiner les liens qui existent entre ces éléments et les personnages du roman.

Jean Giono a souvent été considéré, surtout dans sa dite « première manière » (c'est-à-dire les romans d'avant-guerre), comme un poète de la nature. On l'a de temps en temps comparé à un autre poète de la nature, le Prix Nobel Knut Hamsun, dont Giono connaissait l'œuvre. L'auteur provençal a lui-même souligné que le thème de *Markens grøde* (1917) était le même que dans *Regain* (1930)¹. Selon la critique Guri Ellen Barstad, c'est la nature qui est le vrai protagoniste dans les romans gioniens d'avant-guerre.² L'action dans ces romans a toujours lieu dans une Provence mythique, sans aucune référence à des époques historiques spécifiques, quoique l'absence de machines et d'industrialisation³ fasse penser à une sorte d'âge d'or rousseauiste.

Ce détachement historique, on ne le trouve pas dans *Un roi sans divertissement*, la première œuvre romanesque de la « seconde manière »⁴. Le roman apparut en 1948, étant le premier roman du cycle des *Chroniques (romanesques)*.⁵ Dans *Un roi*, l'action est bel et bien située historiquement (milieu et fin du 19^e siècle, début et milieu du 20^e). Il ne s'agit plus de « héros grecs déguisé en paysans et artisans provençaux »⁶, mais de personnages complexes et elliptiques, tel qu'un Langlois, qui est « constamment vu de l'extérieur malgré l'assaut de trois narrateurs successifs »⁷. Il semble que, dans la « seconde manière », l'homme devienne

¹ Barstad, Guri, « Jean Giono mellom perlehøna og verden », dans *Festskrift til Nils Magne Knutsen*, Nordlit nr. 13, p. 241, note no 2.

² *Ibid.* p. 242

³ *Id.*

⁴ « Avec *Un roi*, publié en 1947, Giono renaît au roman après dix ans d'interruption. Le dernier roman achevé et publié, *Batailles dans la montagne*, date de 1937. Pendant ces dix ans, Giono n'a pas achevé un seul roman. *Un roi* représente donc un nouveau départ, une nouvelle « manière », une nouvelle entreprise esthétique. » Labouret, Denis, « *Un roi sans divertissement* – roman contemporain ». Conférence à l'Académie Versailles le 10 décembre 2003 : www.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/Giono/giono_dlabouret.htm, p. 2.

⁵ Qui incluent également *Noé* (1948), *Les Âmes fortes* (1950), *Les Grands Chemins* (1951) et *Le Moulin de Pologne* (1953).

⁶ «Romanene er ahistoriske, de skildrer små bondesamfunn der personene er greske helter forkledd som provençalske bønder og håndverkere.» Barstad, Guri, *art.cit.* p. 242. La traduction en français est la mienne.

⁷ Pery, Jean-Pierre, « De la régression regrettable à la transgression immobile : *Un Roi sans divertissement* et *Le Déserteur* », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), 611-615, Edition Minard Lettres Modernes, 1981, p. 22.

plus important que la nature⁸. Désormais, le sujet principal du romancier manosquin sera la *condition humaine* : le mal dans les cœurs des hommes, l'homme face à l'ennui et au vide, des thèmes qui se trouvent au centre d'*Un roi*. Le roman raconte l'histoire du gendarme Langlois, qui, à l'instar du meurtrier M.V., découvre que le meurtre et la cruauté constituent le moyen suprême pour se divertir de l'ennui et remplir le vide qu'il trouve au fond de lui-même. Le Giono de la « seconde manière » semble vouloir « décrire les caractères davantage que les paysages »⁹.

Toutefois, si la nature perd sa position de premier rang dans les romans de la « seconde manière » par rapport à celle qu'elle occupait dans les épopées lyriques (pastorales, « panique[s] »¹⁰) de la première, elle ne va pas disparaître comme élément symbolique et significatif. Elle gardera par exemple un rôle dans la structuration des romans. La structure narrative des *Grands Chemins* (1951) est justement déterminée par les saisons : l'action, qui se déroule en une année, commence et s'achève en automne ; c'est l'arrivée des différentes saisons qui détermine les mouvements du « narrateur-errant ». Quand arrive l'automne, il se met en route, pour trouver de nouvelles aventures, comme il le fait au début et à la fin du roman : « Je descends à pied vers la route nationale. J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route. »¹¹ Le fait de l'automne participe à l'établissement de la structure cyclique de la narration. Il est la saison du mouvement, de la mise en route sur *les grands chemins*.

L'hiver, quant à lui, est la saison de l'immobilité et de la fermeture. Dans *Les Grands Chemins* comme dans *Un roi sans divertissement*, l'hiver jette les hommes dans un état d'ennui, qui, à son tour, engendre le désir : « Mais l'hiver est la saison des désirs. J'accumule des envies extraordinaires. »¹² C'est pendant l'hiver que l'assassin d'*Un roi sans divertissement*, le mystérieux M.V., enlève et tue ses victimes, et tranche avec un couteau la peau d'une pauvre bête, par plaisir justement : « La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzag, serpentines, en courbes, en arc de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec du plaisir. » (p. 22) Les autres saisons semblent, au contraire, lui apporter un divertissement suffisant, car aucune disparition ne se produit pendant ces mois. C'est aussi pendant l'hiver, juste après la première chute de neige, que

⁸ »I etterkrigsromanene snus det meste på hodet. Mennesket blir viktigere enn naturen, og ondskapen får en fremtredende plass. Personene er ofte underlige og ekstreme, og de handler i samsvar med sin helt private logikk.» Barstad, Guri, *art.cit.*, p. 243.

⁹ Editorial dans le dossier Giono du *Magazine littéraire*, no. 329, février 1995.

¹⁰ Labouret, Denis, *art.cit.*, p. 4.

¹¹ Giono, Jean, *Les Grands Chemins*, Éditions Gallimard, Paris, 1951, p. 243.

¹² *Ibid*, p. 107.

Langlois – touché par la même « maladie » que M.V., c'est-à-dire le goût du plaisir qu'apporte l'acte de tuer – va se suicider, en fumant une cartouche de dynamite, de peur qu'il ne continue lui aussi sur le chemin meurtrier. L'hiver et la neige effacent tout, engloutissent tout sens de direction et causent la fermeture sur le monde autour :

Puis les nuages ont couvert la route, *Texaco* et tout ; ont bavé en dessous dans les prés de Bernard, les haies vives ; [...] on ne voit plus la flèche du clocher, elle est coupée ras par le nuage, juste au-dessus des Sud, Nord, Est, Ouest. / D'ailleurs, tout de suite après il se met à tomber de la neige. A midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruits, plus rien. (pp. 14-15)

Le vide que crée ici la neige, on est tenté de le voir comme une image du vide qui de temps en temps accable le cœur de l'homme, quand « [...] on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est »¹³, vide qui le jette dans un sentiment profond d'*ennui*. Ainsi le paysage neigeux joue-t-il un double rôle par rapport aux personnages. D'un côté, il représente une cause extérieure de ce sentiment d'ennui : l'uniformité du paysage agit sur l'homme et déclenche, ou renforce, l'ennui qu'éprouve celui-ci. De l'autre côté, le paysage fonctionne comme symbole, comme réflexion imagée, d'un paysage à l'intérieur de l'homme : le paysage neigeux tout vide reflète les « étendues désertes et glacées » (p. 204) dans l'esprit d'un Langlois accablé par l'ennui profond de l'existence.

Il paraît donc que la nature garde un rôle important aussi dans les romans gioniens d'après-guerre, même si l'homme y obtient une place plus centrale. Il nous semble même que c'est justement en tant que clef pour mieux comprendre les personnages et leur situation existentielle que la nature va continuer à être importante dans l'univers romanesque de Giono. C'est notre intention de montrer comment la nature et le paysage dans *Un roi* fonctionnent comme une mise en abyme de la situation des personnages et de la relation entre eux, en jouant entre autres, comme c'est surtout le cas des arbres, un rôle de double¹⁴ par rapport à ces personnages. Nous montrerons aussi que la nature est centrale dans l'établissement des thèmes du roman, tels que ceux de l'ennui et de la cruauté comme moyen de divertissement, thèmes qui reflètent avant tout les conditions existentielles des personnages.

En France, la critique universitaire gionienne a vu une croissance importante les derniers vingt ans. D'être considéré, dans les années qui ont suivi la seconde guerre mondiale, comme

¹³ Pascal, Blaise, *Pensées*, Fragment 126, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome II, Gallimard, Paris, 2000, p. 584.

¹⁴ C'est-à-dire une fonction de *doppelgänger*.

un écrivain régionaliste, tel un Marcel Pagnol, Jean Giono trône aujourd'hui parmi les plus grands écrivains français du 20^e siècle. En témoignent les mots de Pierre Citron sur les années d'or de l'auteur du *Hussard sur le toit* : « En sept ans, il a créé une série de huit romans dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre et dont aucun n'est indifférent. Seul Balzac, dans notre littérature, a maintenu un tel rythme et un niveau si haut. »¹⁵

Plusieurs ouvrages et articles critiques traitent de ce que nous avons désignés comme descriptions de la nature. Ils s'occupent surtout du rôle que joue le hêtre, élément tout à fait central dans le roman, comme nous allons le montrer plus loin. Pourtant, si de nombreux critiques se sont prononcés sur les divers éléments de nature, nous n'avons trouvé aucun ouvrage qui considère leur rôle en ensemble. Nous espérons suppléer à cela dans notre travail.

Malgré la position importante qu'il occupe en France, Giono est toujours très peu connu en Norvège. Seulement deux de ses romans ont été traduits en norvégien, le dernier par Cora Sandel en 1933(!)¹⁶. Hormis la thèse de Guri Barstad sur les *Chroniques romanesques*, la critique universitaire ne semble pas non plus s'y être trop intéressée. Peut-être pourrions-nous avec ce mémoire donner une petite impulsion à l'intérêt en Norvège pour cet auteur merveilleux.

Pourquoi lire et étudier Jean Giono ? Nous avons déjà touché à ce point. Giono s'occupe des questions existentielles : l'ennui, le vide, le mal, la *condition humaine*. L'on pourrait dire du Giono « seconde manière » qu'il est un homme qui a scruté les profondeurs de l'homme et n'y a trouvé rien de bon, qu'il a « compris que l'humanité n'est pas belle, que l'homme n'est pas bon [...] »¹⁷ L'auteur d'*Un roi* apparaît comme un homme qui, après une guerre terrifiante¹⁸ et deux séjours en prison¹⁹, a perdu sa confiance en l'homme et est devenu profondément pessimiste²⁰.

¹⁵ Citron, Pierre, *Giono*, Écrivains de toujours, Éditions du Seuil, 1995, p. 145.

¹⁶ Sandel a traduit *Regain* en 1933, un an après la traduction de Paul Gauguin d'*Un de Baumugnes*. Barstad, Guri, *art.cit.* p. 241, note no. 1.

¹⁷ Sacotte, Mireille, *op.cit.*, p. 11.

¹⁸ On pourrait discuter l'influence qu'eut la Seconde guerre mondiale sur Giono. Selon Denis Labouret, l'auteur semble pendant la guerre être « indifférent aux événements présents ». Labouret retrace cependant l'obsession gionienne du sang et de la cruauté au séjour traumatisant sur le front pendant la Première guerre mondiale. Labouret, Denis, *art.cit.*, pp. 2-3.

¹⁹ Giono est d'abord incarcéré en 1939, arrêté pour pacifisme, puis en 1944, pour collaboration, quoiqu' « aucun acte, aucun discours en faveur de l'occupant ou de la politique de collaboration ne [puisse] lui être reproché ». *Ibid.*, p. 3.

²⁰ L'épigraphe de son premier roman après la sortie du prison indique l'importance qu'a eu l'emprisonnement pour la rédaction de celui-là : « ... 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**. » (L'astérisque après un mot ou un groupe de mots indique que c'est moi qui souligne.)

Ses romans d'après-guerre nous dessinent comme *besoins* humains le *mensonge*²¹, le *vertige*²², et la *cruauté*²³. Ces *divertissements* deviennent besoins puisque la vie est absurde et que la condition humaine paraît misérable, comme l'indique la référence à Blaise Pascal : « Qui a dit : « *Un roi sans divertissement est un homme plein de misères* » ? » (p. 244) Giono nous fait donc la description des côtés obscurs de l'âme humaine. En même temps, si la thématique et les motifs sont sérieux, le style est plutôt moqueur, plein d'ironie et d'humour noir. L'auteur manosquin semble nous dire que « oui, la condition de l'homme est misérable, Pascal a bien raison, et mon histoire, qui va loin, le prouve [...] mais puisque nous le savons, vous et moi, rions un peu. »²⁴

Aussi le roman devient-il lui-même la solution du problème qu'il expose : tuer, mentir, lire, écrire, rire, ce sont autant de solutions, de *divertissements*, plus ou moins bons, pour échapper à, ou tout du moins adoucir, la misérable condition humaine. Dans *Un roi*, le meurtrier peut être considéré comme une figure d'écrivain : le sang sur la neige symbolise l'encre sur papier. Meurtre et écriture, cela revient donc à la même chose, seulement que cette dernière se laisse reproduire sans répercussions, et, différence décisive, sans que le sujet doive avoir sa tête éclatée dans un « énorme éclaboussement d'or » (page 244). Si le roman expose l'ennui profond de l'existence, il nous procure en même temps un moyen pour y échapper, sans avoir recours au meurtre : à savoir la littérature. Selon Denis Labouret, Langlois doit périr parce qu'il ne possède pas la faculté de raconter, de traduire son intérieur en littérature, en art. Cette faculté qui, en revanche, fait survivre, et même atteindre un âge très élevé, les personnages qui ont le statut de narrateur : les « vieillards » et Saucisse²⁵. À notre avis, Giono mérite d'être étudié parce qu'il nous enseigne sur nous-mêmes, sur nos côtés obscurs, mais aussi sur la force de l'art, de la littérature, comme moyen, non seulement de se divertir, mais de survivre.

²¹ Comme chez le narrateur des *Grands Chemins* : « Jusque-là c'est parfait. C'est un mensonge parfait. On peut y croire. Et je ne demande pas mieux. » (p. 69)

²² Comme celui de l'Artiste des *Grands chemins*, qui « joue au feu » : « Je lui dis : 'Tu jouais avec le feu.' Il me répond : 'Naturellement !' (Je retiens ce mot-là.) 'Avec quoi veux-tu qu'on joue ?' » (p. 218.) Vertige aussi chez M.V., qui se pose sous le hêtre pendant un orage : « De dessous son hangar, Frédéric II voyait pourtant cet homme *dénaturé* adossé contre le tronc du hêtre dans une attitude fort paisible, même abandonnée ; dans une sorte de contentement manifeste [...] » (p. 33)

²³ Celle de M.V., qui tue pour se divertir.

²⁴ Sacotte, Mireille, *op.cit.*, p. 120.

²⁵ « L'écriture (la pratique narrative, l'art de raconter mais aussi le plaisir de lire de bons romans) procure comme le meurtre sanglant le charme de la transgression, mais en transposant sur le plan créateur ce potentiel de cruauté. [...] Langlois, enfermé en lui-même, est victime de son mutisme et n'accède pas au statut libérateur et apaisant de narrateur. » Labouret, Denis, *art.cit.*, p. 12.

Notre travail se veut avant tout une *analyse de texte*. Celle-ci est conçue comme un « méthode de travail qui consiste à isoler les unités constitutives d'un texte, pour les soumettre à un examen systématique d'un point de vue formel, sémantique, thématique ou idéologique »²⁶. Nous prendrons comme point de départ les séquences²⁷ du roman qui contiennent des descriptions de la nature. Souvent, ces séquences sont tellement denses en images et en tropes, que l'on serait tenté des les traiter en poèmes lyriques²⁸. Nous ferons donc des analyses spécifiques de ces séquences pour relever leurs images et la symbolique qui en découlent. Car, comme nous l'avons déjà indiqué, la nature prend, dans ce roman, avant tout une valeur de symbole considérée par rapport aux personnages et aux thèmes de la condition humaine. Une analyse *immanente*²⁹ n'est intéressante que dans la mesure où elle sert de voie d'accès pour des perspectives plus grandes. Il s'agit donc pour nous de mettre les analyses de la nature dans un contexte qui est à la fois thématique et narrative ; ainsi pourrions-nous déterminer le rôle joué par les descriptions de la nature dans la construction de l'univers romanesque, surtout en ce qui concerne les personnages qui le peuplent, et dans l'établissement des thèmes du roman.

Par *descriptions de la nature*, nous comprenons tout passage qui décrit des êtres vivants non humains : animaux, oiseaux, insectes, végétaux, arbres et plantes, mais aussi minéraux et phénomènes météorologiques telle que la neige, la pluie, le soleil. Faut de place, nous avons pourtant jugé nécessaire de restreindre encore l'objet de recherche. C'est pourquoi nous avons choisi de nous intéresser particulièrement aux *arbres* et à certains *paysages*. Cette dernière notion, nous la comprenons dans son sens le plus concret, comme une étendue de terre, avec des traits distinctifs qui relèvent de la topologie, de la botanique, et du climat.

La première partie de notre mémoire sera consacrée à la séquence qui décrit l'arrivée de l'automne à Trièves, séquence où la forêt joue le rôle principal. La deuxième partie se concentra sur trois paysages différents : celui du village et de ses alentours cachés par la neige ; le paysage montagneux que traverse le meurtrier M.V. pour se rendre au village ; et le val où se passe la chasse au loup. Dans la troisième et dernière partie, l'accent sera mis sur le grand hêtre qui se dresse à l'ouverture du roman et dans lequel M.V. cache ses victimes.

²⁶ Gorp, Hendrik van (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, Paris, 2005, p. 34.

²⁷ Nous utilisons le mot « séquence » pour décrire une partie textuelle qui « form[e] un tout cohérent dans le temps ou dans l'espace ». Cette définition est tirée de Schmitt, M.P. & Viala, A., *Savoir-lire – Précis de lecture critique*, 5e édition corrigée, Les Éditions Didier, Paris, 1982, p. 27. Notre usage du mot correspond à peu près à la notion de « scène », terme que nous avons jugé bon d'éviter, à cause de la thématique liée au théâtre exposée plus bas.

²⁸ C'est surtout le cas des séquences où sont décrits les arbres.

²⁹ Notre traduction de « tekstimmanent analyse ». Le terme est tiré de Gaasland, Rolf, *Fortellerens hemmeligheter – innføring i litterær analyse*, Universitetsforlaget, Oslo, 1999, p. 16.

Les arbres automnaux – évocateurs de rites sanglants

Les arbres semblent jouer un rôle essentiel tout au long de l'œuvre gionienne. Il suffit de lire le récit moral et écologiste *L'Homme qui plantait des arbres*¹ pour y découvrir le grand amour que voue l'auteur manosquin aux chênes, aux bouleaux, aux hêtres. Dans l'article « L'Arbre dans l'œuvre de Jean Giono »², Bernard Boullard a essayé de retracer une partie des références aux arbres et aux forêts dans les romans de Giono. Elles sont nombreuses, et de fonctions variables. *Un roi sans divertissement* n'est pas mentionné dans l'article ; pourtant, les arbres occupent aussi dans ce roman une place centrale. Le hêtre, élément charnière de la première partie, deuxième « personnage » à apparaître à la première page du roman, dépôt des victimes, et ainsi complice du meurtrier, en est évidemment le meilleur exemple. Cependant, d'autres arbres se dressent aussi au premier plan de l'énoncé, avant tout dans la séquence qui décrit l'arrivée de l'automne en Trièves (pp. 35-38)³. Cette séquence relativement courte semble toutefois un passage-clef du roman, par son abondance de figures et d'images poétiques, mais aussi par sa mise en scène de motifs centraux et récurrents, comme la cruauté et l'image de sang sur la neige. Nous proposons ici une étude de cette séquence, en mettant l'accent sur trois thèmes : l'avènement de l'automne comme divertissement et image de cérémonie/spectacle, et sa relation avec d'autres cérémonies, telles que la messe de minuit ou la chasse au loup ; la relation entre les arbres et les personnages du roman ; le thème de la cruauté et l'importance des couleurs dans l'établissement de celui-ci.

La cérémonie automnale

La peinture que nous fait Giono de l'arrivée de l'automne n'est absolument pas *réaliste*. L'auteur provençal transpose sur ce phénomène naturel des créations culturelles, en ayant recours à des images relatives aux cérémonies religieuses aztèques et catholiques et au théâtre antique. Les arbres dépassent leur rôle de simple élément naturel pour devenir les protagonistes d'un spectacle à la fois religieux, militaire et théâtral.

La première phrase indique déjà que cet automne est quelque peu hors du commun. Le passage s'ouvre sur une interrogation à l'attention du lecteur : « Je suppose que vous savez

¹ Publication: Gallimard, 1980.

² Boullard, Bernard, « L'Arbre dans l'œuvre de Jean Giono », dans *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, no. 28, automne-hiver 1987, Manosque.

³ Le hêtre figure aussi dans la description de l'automne. Cependant, le hêtre occupe une place tellement singulière que nous avons jugé préférable de lui consacrer une partie indépendante. D'autant plus que le passage qui décrit le hêtre pendant l'automne en Trièves se distingue typographiquement.

*où** l'automne commence ? » (p. 35) Le lecteur attentif devrait facilement remarquer le décalage qui existe par rapport à la perspective ordinaire de l'automne. Ne serait-il pas plus correct de demander *quand* l'automne commence ? Non, le narrateur⁴ insiste sur la substitution du temps par l'espace : « Il commence exactement à 235 pas de l'arbre marqué M 312, j'ai compté les pas. » (p. 35) La description minutieuse de l'emplacement (« *exactement** à 235 pas ») souligne l'existence d'un décalage. L'automne devient donc un phénomène spatial, ce qui est un premier aperçu de son caractère cérémonial. Comme une pièce de théâtre grecque, l'automne a ici lieu dans un endroit précis.

Le narrateur poursuit avec une description de paysage qui ressemble à l'itinéraire pour se rendre au spectacle, comme si quelqu'un l'avait arrêté pour lui demander des renseignements :

*Vous êtes allé** au col La Croix ? *Vous voyez la piste** qui va au lac du Lauzon ? A l'endroit où elle traverse les prés à chamois en pente très raide ; *vous passez** deux crevasses d'éboulis assez moches ; *vous arrivez** juste sous l'aplomb de la face ouest du Ferrand. Paysage minéral, parfaitement tellurique : gneiss, porphyre, grès, serpentine, schistes pourris. Horizons entièrement fermés de roches acérées, aiguilles de Lus, canines, molaires, incisives, dents de chiens, de lions, de tigres et de poissons carnassiers. *De là, à votre gauche**, piste pour les cheminées d'accès du Ferrand : alpinisme, panorama. *A votre droite**, traces imperceptibles dans des pulvérisations de rochasses couvertes de diatomées. *Suivre ces traces** qui contournent un épaulement et, dans un creux comme un bol de faïence, *trouver** le plus haut quadrillage forestier ; peut-être deux cents arbres avec, à l'orée nord, un frêne marqué au minimum M 312. Là-bas devant, et à deux cent trente-cinq pas, planté directement dans la pente de la faïence, un autre frêne. C'est là que l'automne commence. (pp. 35-36)

Le narrateur souligne une fois encore le caractère spatial de l'automne, en introduisant un frêne comme son *point de départ*. Jusqu'ici, l'image de cérémonie ou de spectacle n'est pas explicitée, mais un indice est donné qui, rétrospectivement, fait penser au théâtre de l'Antiquité ; à savoir, la localisation du frêne « dans un creux comme un bol de faïence ». Une fois l'idée de « spectacle automnal » introduite, le lecteur aperçoit ce « bol de faïence », qui entoure le quadrillage forestier, devenir l'image d'un amphithéâtre entourant la scène où se trouve le frêne. Dans la partie suivante, qui décrit le grand hêtre, et dans laquelle les autres arbres ont pris un rôle de spectateurs, cette image est rendue explicite : « Les forêts, *assises sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes**, dans leur grande toilette sacerdotale,

⁴ La structure narrative du roman est assez compliquée, comme le montre Denis Labouret (*art.cit.* p. 18). La voix narrative est distribuée verticalement entre trois niveaux narratifs. La critique fait souvent référence au narrateur du premier niveau comme le « narrateur-enquêteur », et nous allons nous servir de cette dénomination dans les cas où il pourrait y avoir confusion entre les différentes voix narratives.

n'osaient plus bouger. » (p. 39) Par ailleurs, l'image de la « toilette sacerdotale » souligne l'aspect cérémoniel du spectacle.

Avant d'être reléguées aux tribunes, les « forêts » avaient pourtant occupé une place au premier plan du spectacle. Car le surgissement, ou, pour employer un mot central dans le roman, l'*éclaboussement* de l'automne est décrit comme une cérémonie éblouissante au centre de laquelle trône un frêne en maître de cérémonie :

Ce matin, comme vous ouvrez l'œil, vous voyez mon frêne qui s'est planté *une aigrette de plumes de perroquet jaune d'or sur le crâne**. Le temps de vous occuper du café et de ramasser tout ce qui traîne quand on couche dehors et il ne s'agit déjà plus d'aigrette, mais de tout *un casque fait des plumes les plus rares** : des roses, des grises, des rouille. Puis, ce sont *des buffleteries, des fourragères, des épaulettes, des devantiers, des cuirasses** qu'il se pend et qu'il se plaque partout ; [...]. (p. 36)

Le début de l'automne prend forme en ce frêne à travers un habillement que ce dernier revêt en trois temps : 1 : « une aigrette de plumes » 2 : « tout un casque fait des plumes les plus rares » 3 : « des buffleteries, des fourragères, des épaulettes, des devantiers, des cuirasses ». Mireille Sacotte décrit l'impression de spectacle que dégagent ces trois étapes : « Le spectacle s'annonce, comme il se doit, par trois coups, visuels, brusques changements de couleurs du frêne métamorphosé en « prêtre-guerrier » »⁵. Les trois coups font penser aux coups de gong initiant une cérémonie exotique. Le brusque commencement du spectacle – « C'est instantané. » (p. 36) – ne fait que renforcer cette impression.

Le frêne personnifié se pare d'atours qui font allusion à la fois aux prêtres aztèques (aigrette de plumes, casque fait des plumes) et aux soldats (buffleteries, fourragères, épaulettes, devantiers, cuirasses).⁶ Il apparaît comme le point initial de la cérémonie ; c'est par lui que l'automne commence. Lorsqu'il est prêt, qu'il s'est habillé « dans ses armures et fanfreluches complètes de prêtre-guerrier qui frottaille de petites crécelles de bois sec » (*Id.*), les autres arbres le suivent: le frêne voisin, M 312, qui « n'est pas en reste » (*Id.*), se met des vêtements ecclésiastiques : « aumusses », « soutanes de miel », « jupons d'évêques », « étoles couvertes de blasons et de rois de cartes » (*Id.*). On passe donc d'un groupe d'images relatives aux prêtres indo-américains et aux soldats, à un groupe d'images relatives au clergé catholique. Dans ce dernier groupe, les « blasons » et les « rois de cartes » peuvent aussi renvoyer à la noblesse et à la royauté, qui entretiennent des relations avec le soldat et le guerrier. L'image du prêtre aztèque et catholique devient encore plus évidente avec le point

⁵ Sacotte, Mireille, *Un roi sans divertissement de Jean Giono*, Éditions Gallimard, Paris, 1995, pp. 82-83.

⁶ Mireille Sacotte le note bien: « [...] richesse et exotisme amérindiens par le perroquet et l'or, violence guerrière par le casque et l'armure, caractère sacré par le prêtre. ». *Ibid.* p. 83.

culminant de cette parade d'arbres, quand se forme toute une « garde » d'« Indiens », « Aztèques », « papes », « cardinaux », « évêques » (p. 37). La métaphore du prêtre, qu'il soit chrétien ou païen, aide évidemment à créer l'image d'une cérémonie, le prêtre ayant comme fonction principale *maître de cérémonie*, aussi bien dans les rites aztèques que catholiques (à un plus fort degré, sans doute, que dans la messe protestante).

Nous voyons donc dans cette description de l'automne, trois champs d'images qui renvoient à une sorte de spectacle, rite ou cérémonie : le théâtre gréco-romain, la messe catholique et le rite aztèque. Ces trois types de spectacle ont tous des ressemblances. Le théâtre grec remplissait à l'origine une fonction religieuse, ce qui le rapproche évidemment des deux autres. Le spectacle automnal semble alors avant tout figurer une cérémonie religieuse. Celle-ci paraît à son tour empreinte d'une certaine violence, ce dont témoigne au niveau énonciatif l'image du « prêtre-guerrier » et au niveau référentiel l'allusion au sacrifice humain pratiqué chez les Aztèques. Or, ce qui arrive quand le narrateur juxtapose les deux groupes d'images renvoyant respectivement au monde catholique et au monde aztèque, est qu'il prononce et renforce des ressemblances entre ces deux mondes. Pour le narrateur, le rite sacrificiel des Aztèques et la messe des catholiques reviennent au même. Comme nous allons le voir, ils relèvent tous deux, dans la logique interne du roman, d'un même thème, à savoir le thème du *divertissement*.

En même temps, il existe un lien plus immanent entre ces deux sortes de cérémonie religieuse, et celui-ci porte sur le sacrifice humain. Le passage qui mène à la cérémonie automnale commence sur un col nommé La Croix : « Vous êtes allé au col La Croix ? » (p. 35) Comment ne pas voir dans ce col le Calvaire, sur lequel Jésus-Christ a été, justement, l'objet d'un *sacrifice humain* ? En outre, le sacrifice du Christ est constamment reproduit par les gestes et les paroles du prêtre, et donc du curé d'*Un roi*, lors de la messe catholique.

Le sacrifice, qu'il soit humain ou non, est évidemment un thème récurrent dans le roman. Par ailleurs, il apparaît très souvent indissociable d'un rite. Le meurtrier M.V. dépose toutes ses victimes au même endroit, c'est-à-dire dans le feuillage du hêtre. Le hêtre devient alors une sorte d'endroit sacré, une impression qui ne peut être que renforcée par les métaphores « divines » accordées à cet « Apollon-citharède des hêtres » (p. 9).⁷ L'exécution

⁷ André Not emploie le terme « autel » pour décrire le hêtre : « La liturgie romanesque dispose ainsi de son autel (le hêtre divin) [...] » « Le style de la liturgie dans *Un roi sans divertissement* », p. 106, *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque International Jean Giono, Aix en Provence 7-10 Juin 1989, Roman 20/50, Lille, 1990, pp. 105-115.

de M.V. lui-même porte le signe d'un rite. L'ambiance y est calme et solennelle ; la victime et le bourreau sont tous les deux conscients de, et même d'accord sur, ce qui va avoir lieu :

Ainsi nous voilà à cent mètres les uns des autres, à nous en aller paisiblement d'un pas de promenade que réglait celui [M.V.] qui, là-bas devant, était en tête. (p. 84)

Nous sommes restés ainsi un petit moment face à face, à travers cinquante mètres. Puis Langlois s'est avancé, pas à pas, jusqu'à être à trois pas en face de l'homme. Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, l'homme et lui, sans paroles. (p. 85)

La battue au loup, que nous allons étudier plus loin, porte aussi des signes d'une certaine ritualité, ainsi que fait le suicide de Langlois, qui, par son « énorme éclaboussement d'or » (p. 244), est rapprochée de la cérémonie éblouissante de l'automne.

Ainsi, tous ces épisodes se trouvent d'une certaine manière reproduits métaphoriquement dans le rite au premier plan duquel trône un prêtre aztèque, incarné par le frêne « qui s'est planté une aigrette de plumes de perroquet jaune d'or sur le crâne ». Or, ce qui caractérise la cérémonie automnale, c'est qu'elle *empêche* le sacrifice ou le meurtre, ou du moins les remet à plus tard, en en créant un substitut. Elle ressemble ainsi plutôt à une autre cérémonie du roman, à savoir la *messe de minuit*.

Il semble que ce sont le vide et l'ennui de l'hiver, quand « tout est couvert, tout est effacé » (p. 15), qui déclenchent l'envie meurtrière de M.V. Toutes les disparitions (et même toutes les autres *mises à mort*, de M.V., du loup, de l'oie décapitée (p. 242), de Langlois) ont lieu pendant l'hiver. Durant l'été et l'automne qui suivent le premier hiver de disparitions (l'hiver de 1843), rien de grave ne se passe, et le narrateur nous raconte qu'« [o]n eut ensuite de très belles journées. » (p. 35) Il nous donne ensuite une indication de la relation existant entre l'hiver et les meurtres en juxtaposant l'arrivée de l'hiver avec la disparition de Bergues : « Ce qui n'empêcha pas l'hiver 1844 d'arriver ; au contraire. Et Bergues disparut. » (pp. 39-40)

Le lecteur arrive alors à assembler ces deux « pièces de puzzle » ; c'est-à-dire la description du vide de l'hiver : « Dehors, il n'y a plus ni terre ni ciel, ni village, ni montagne ; il n'y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d'un monde qui a dû éclater » (p. 15) ; et la description extraordinairement colorée de l'automne : « [...] les prairies à chamois bleussent de colchiques. [...] des sapins dont le vert-noir exalte toutes les autres couleurs. [...] Un blême vert, un violet, des taches de soufre et parfois même une poignée de plâtre là où la lumière est la plus intense [...]. » (p. 37) L'hiver est la saison de l'ennui et du vide. L'automne, par contre, comble ce vide avec sa palette de couleurs. Le

lecteur peut donc, sinon tirer la conclusion immédiatement, du moins sentir inconsciemment que l'automne, les couleurs fournissent un divertissement suffisant à empêcher de nouveaux meurtres. D'autant plus que dans le titre du roman est déjà indiquée, par sa référence à Pascal, la thématique de l'ennui et du divertissement.

La messe de minuit fonctionne de la même manière, la grande différence étant que sa fonction de divertissement est plus explicitement indiquée par le narrateur. C'est le plein hiver, et les villageois vivent dans un état de grande peur : « On vécut novembre et décembre en bombant le dos et en attendant on ne savait quoi. » (p. 53) Langlois, qui « était à ce moment-là tellement près de connaître toute la vérité » (p. 54), a pourtant compris instinctivement que le spectacle de la messe va divertir le meurtrier : « Dès que la fumée balsamique commença à se répandre en orbes balancés dans le petit vaisseau de l'église, Langlois (qui pensait à toutes les églises du canton) eut la certitude que la nuit se passerait sans rapt. » (p. 56) Effectivement, la messe se passe comme elle devrait, sans incidents, mais ce n'est pas parce que « le monstre [n'a pas pu] approcher du sacrifice divin » (p. 57), comme l'affirme le curé :

-En vérité, dit Langlois, je ne voudrais pas vous troubler, monsieur le curé, mais je crois qu'il s'en approche fort bien et je crois, au contraire, que c'est parce qu'il s'en est approché que nous n'avons rien risqué. -La grâce divine ? demanda M. le curé. - Je ne sais pas comment cela peut s'appeler, dit Langlois. Nous sommes des hommes, vous et moi, poursuivit-il, nous n'avons pas à nous effrayer de mots, eh bien, mettons qu'il ait trouvé ce soir un *divertissement* suffisant. (p. 57)

La fumée « balsamique » de l'encens, stimulus pour l'odorat, et les stimuli visuels que représentent « les candélabres dorés, les cierges entourés de papier d'étain et les belles chasubles » (p. 54), procurent donc à M.V. un *divertissement suffisant*, de la même façon que le fait le spectacle des couleurs automnales.

Cet effet de divertissement n'agit pas seulement sur le meurtrier qui rôde autour de l'église, mais aussi sur ceux qui se trouvent à l'intérieur. Selon Mireille Sacotte, la messe de minuit dépasse sa fonction conventionnelle :

Si la messe ordinaire ne réunit que quelques bigotes, celle-ci attire tout le village, hommes et femmes, jeunes et vieux, gais ou tristes. Ce n'est donc pas le contenu catholique de l'office mais bien la cérémonie rouge et or, évocatrice de rite sanglant, qui les rassemble autour de l'objet central, l'ostensoir qui rayonne comme un soleil de minuit.⁸

⁸ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 85.

La messe de minuit devient autre chose qu'une messe catholique, à savoir une sorte de cérémonie païenne qui repose sur la force des couleurs et de l'encens. Tout comme l'arrivée de l'automne, qui dépasse son rôle de simple phénomène naturel pour devenir, elle aussi, une cérémonie « évocatrice de rite sanglant ».

En plus des ressemblances qui concernent leurs fonctions, il existe aussi des analogies dans les *dispositions* des deux cérémonies. Le col de « La Croix » et les habits ecclésiastiques des arbres créent évidemment un lien entre la cérémonie de l'automne et la messe de minuit. La procession des arbres en habits de soldats – « Les mélèzes se couvrent de capuchons et de limousines en peaux de marmottes, les érables se guêtrent de houseaux rouges, enfilent des *pantalons de zouaves**, s'enveloppent de capes de bourreaux, se coiffent du *béret** des Borgia. » (p. 36) – peut être retrouvée dans la procession des villageois rentrant de l'église : « Cela fit une procession au long de laquelle les cierges et les flambeaux avaient des flammes droites comme des *fers de lances**. » (pp. 56-57) Il y a, dans les deux cas, deux « personnages » qui s'écartent du reste (étant nommé au singulier) : le curé et Langlois pour la messe, le frêne marqué M 312 et le frêne maître de cérémonie pour l'arrivée de l'automne. Nous allons étudier plus loin la relation entre les arbres et certains personnages. Tenons-nous en simplement ici à mettre le doigt sur quelques repères textuels qui donnent du poids à l'interprétation des deux parties comme des sortes de séquences parallèles.

Nous allons aussi inclure une autre séquence du roman qui s'inscrit dans la lignée cérémoniale de l'automne, à savoir la chasse au loup. Encore une fois, il s'agit des analogies aussi bien dans la fonction narrative qu'en ce qui concerne la disposition et les repères textuels. Comme l'automne et la messe, la chasse au loup sort de son rôle conventionnel, pour ainsi dire, en devenant autre chose qu'une simple chasse :

Si vous vous étonnez que nous n'ayons pas mené les nôtres de chiens et que je ne vous aie même pas dit s'ils étaient là ou non, je vous dirai que, nous, nos chiens sont des chiens de berger ou des chiens de chasse. – *Eh bien, me direz-vous, est-ce que ça n'était pas une chasse ?* – *Non, monsieur !** Et, pour vous le faire comprendre, vous n'avez qu'à voir et entendre. [...] Ne croyez-vous pas que ce soit la première fois au monde que les fonds de Chalamont voient des *femmes de cérémonie** ? Et, si nous vous disons, nous, *que les chasses, d'ordinaire, se passent très bien de fameux procureur royal**, est-ce que vous nous croirez ? Voilà pourquoi ce matin nous avons enfermé nos chiens. (pp. 139-140)

La chasse est donc aussi une cérémonie, mise en scène cette fois par Langlois, qui « mit beaucoup de cérémonie dans tout » (p. 138). Les deux femmes sont là en habit du dimanche, Mme Tim dans une « capeline de velours » et Saucisse « sous le capuchon vert d'un beau manteau de Mme Tim » (p. 138). Comme il faut à une vraie cérémonie, celle-ci suit un plan

bien préétabli, les chasseurs ne faisant que « suivre pas à pas l'itinéraire qui [leur] avait été tracé » (p. 134). C'est le commandant⁹ Langlois qui, d'une « main de maître » (p. 118), tire les ficelles du cérémonial, distribuant des ordres aux tirailleurs par l'intermédiaire d'un cor de chasse : « Il y avait, paraît-il, là-bas à côté de Langlois, un autre corniste de métier qui savait faire *parler le cuivre*. C'est de cette façon-là que Langlois nous parlerait pour nous donner les ordres. » (p. 128)

Pendant la messe de minuit, Langlois occupe un rôle contrôleur qui ressemble un peu à la façon dont il dirige de loin ses « troupes » de chasseurs. La messe, elle-même, est bien le domaine du curé, mais c'est Langlois qui s'occupe de la logistique avant et après. C'est lui aussi qui reste comme un surveillant à l'entrée de l'église pendant la cérémonie : « M. le curé avait préparé une chaise pour Langlois, au premier rang, mais le capitaine resta près de la porte. – Ma place est là, monsieur le curé, nous sommes de service tous les deux ce soir, dit-il. » (p. 56) Par contre, lors de la chasse, quand les chasseurs ont finalement encerclé le loup, Langlois prend le commandement *in persona*. Il apparaît alors comme le maître incontesté de la cérémonie, sa présence étant essentielle pour le succès de l'affaire : « Sans Langlois, quel beau massacre ! Au risque de nous fusiller les uns les autres. » (p. 143) Maintenant, c'est Langlois qui prend la fonction de prêtre, tout comme l'ont fait avant notre frêne et le curé (évidemment). Une telle interprétation se laisse défendre par la façon dont le narrateur décrit le comportement du commandant de louveterie. Par des mots, mais encore plus par des gestes, Langlois fait justement allusion à un homme en train d'exécuter un rite sacré :

D'abord, nous ne voyons rien. Langlois, en trois pas rapides, s'est mis devant nous. De ses bras étendus en croix et qu'il agite lentement de haut en bas comme des ailes qu'il essaie, il nous fait signe : stop et, tranquille ! (p. 142)

-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 s'avance. Nous n'avons pas envie de le suivre. Langlois s'avance pas à pas. (p. 143)

Langlois s'avance ; le loup se dresse sur ses pattes. Ils sont face à face à cinq pas. Paix ! (p. 144)

Aussi bien par le sentiment de silence et de solennité que crée ce passage que par les mots qui renvoient au christianisme¹⁰, Langlois apparaît ici comme une sorte de grand-prêtre qui, à la

⁹ Après son deuxième retour, Langlois est nommé commandant de louveterie. Voir entre autres p. 88.

¹⁰ Jean Arrouye affirme dans son article sur l'infra-texte dans *Un roi* que ce passage participe dans l'établissement de Langlois comme une figure du Christ. De ce que nous pouvons voir, cette interprétation ne contredit aucunement la nôtre, mais soutient simplement l'image d'un homme sacré que nous avons proposée. La métaphore qui fait de la torche une colombe évoque, selon Arrouye, la Pentecôte. (Dans le christianisme, la

fin, accomplit le rite sacrificiel. Son accomplissement distingue cette cérémonie des deux autres : le sacrifice est ici un fait réel, le loup étant tué par « deux coups de pistolet dans le ventre » (p. 144). Cependant, si nous insistons sur le fait que la battue au loup a la même fonction que l'avènement de l'automne, c'est que la chasse fonctionne tout d'abord, par son caractère cérémonial, comme un *divertissement*, et qu'au fond, la mise à mort du loup est, elle aussi, un simple substitut du « vrai » sacrifice, c'est-à-dire le sacrifice humain. Nous souhaitons ici emprunter les mots d'André Not, qui resitue historiquement ce fait dans une longue tradition occidentale :

L'exécution du loup *succède* à celle de M.V. *Le sacrifice animal se substitue au sacrifice humain**. Figure mimétique de l'évolution des rites, le roman présente ici une analogie avec la *Genèse* – Abraham offrant un bélier à la place d'Isaac que Yahvé épargne (22, 13) – et avec l'histoire des Atrides où Diane remplace Iphigénie par une biche sous le couteau des prêtres d'Agammemnon. (Racine : Préface d'*Iphigénie*).¹¹

Ce n'est pas seulement la fonction qui rapproche l'automne et la chasse. Il existe aussi un motif qui représente un lien plus concret entre les deux parties, à savoir les *crécelles de bois*. Celles-ci constituent un élément central dans la séquence de la chasse, central par son importance sémantique aussi bien que par sa fréquence¹². Les chasseurs apportent des crécelles de bois à la chasse comme un instrument de rabatteurs, pour effrayer le loup et le faire sortir de sa cachette. Cet instrument prend pourtant, à travers le récit, aussi d'autres sens, qui relèvent beaucoup plus d'un cérémonial que d'une chasse. Il devient un vrai instrument musical, un instrument de percussion qui accompagne les « fanfares » du cor : « Fanfares sur fanfares ces braiments qui tombaient du ciel, venant de Saint-Baudille ; et, en réponse, le jaillissement sous bois de ces hoquets de cor, le continuels craquement de nos crécelles¹³ : voilà ce que depuis des heures il [le loup] avait dans les oreilles. » (p. 134) Le son émit par les crécelles n'est pas un simple bruit qui dérange le loup, mais une « musique », qui agit d'ailleurs terriblement sur la bête : « Je me l'imaginai comme une énorme oreille à vif, où toute *notre musique** tournait en venin [...] » (p. 135). Le cor et les crécelles prennent des valeurs autres que celles auxquelles ils étaient destinés du départ. (Destinés par les villageois,

colombe est le symbole de l'Esprit-Saint, reçu par les disciples de Jésus à la Pentecôte.) Arrouye, Jean, « Les divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien », dans *Jean Giono – Imaginaire et écriture*, Édisud, Aix-en-Provence, 1985, pp. 141-154.

¹¹ Not, André, *art.cit.* p. 115, note no. 2.

¹² La dernière indique souvent (mais non pas toujours) l'existence de la première. Le mot *crécelles* est d'ailleurs mentionné neuf fois entre les pages 129 et 140.

¹³ Remarquer l'emploi des allitérations – « ces hoquets de cor, le continuels craquement de nos crécelles » – qui cherchent à imiter le son des crécelles.

tout au moins. On peut présumer que Langlois, qui donc « mit beaucoup de cérémonie dans tout », en était bien conscient d'avance.) À mesure que la chasse se développe en une cérémonie, les instruments de rabatteurs deviennent des instruments cérémoniaux.

Cette fonction est en fait indiquée dans le paragraphe qui introduit les crécelles : « Avant d'arriver à la lisière nous sortîmes tous de nos gibecières les grosses crécelles de bois avec lesquelles, pendant le temps de Pâques, on remplace les cloches. » (p. 129) Giono se réfère sans doute à une coutume qui a aussi été pratiquée (et l'est toujours) en Lorraine : « Dans la Lorraine, pendant la semaine sainte, Pâques, quand les cloches se taisent, les enfants [...] annoncent les offices à l'aide des crécelles nommées aussi trétreles, qui remplacent les cloches, et ainsi, annoncent les offices religieux. »¹⁴ Encore une fois, Giono nous indique un lien entre le rite sacrificiel (la battue au loup) et les coutumes catholiques (les crécelles annonçant l'office). Les crécelles des villageois annoncent l'office, qui est l'encerclement du loup et le sacrifice accomplis par le « prêtre » Langlois.

Retournant à la séquence de l'automne, l'on découvre là aussi la présence des crécelles de bois. Les branches des arbres sont deux fois comparées aux crécelles. La première fois, c'est le frêne maître de cérémonie qui « joue de l'instrument » : « Enfin, le voilà dans ses armures et fanfreluches¹⁵ complètes de prêtre-guerrier qui frottaille de petites crécelles de bois sec. » (p. 36) Les autres arbres le suivent la seconde fois : « Les arbres font bruire inlassablement dans l'ombre de petites crécelles de bois sec. » (p. 38) Comme nous l'avons déjà vu, la séquence décrivant l'automne contient un grand nombre de métaphores. Or, en répétant la phrase – « petites crécelles de bois sec » – aux mots exacts même, le narrateur souligne l'importance de cette métaphore, et fait en sorte que le lecteur doive la remarquer. En même temps, elle apparaît peut-être au premier coup d'œil comme mystérieuse et sans signification apparente ; jusqu'à ce que l'on arrive à la chasse au loup et découvre que ces crécelles établissent un lien à travers les cent pages, ou presque, qui séparent les deux séquences.

¹⁴ www.uruffe.fr/histoires_traditions.htm (site web de la mairie du village lorrain d'Uruffe). Date de lecture : 06.09.2005. Il faut préciser que l'auteur de cet article est un peu imprécis dans son emploi des termes *semaine sainte* et *Pâques*. Le lecteur attentif va sûrement remarquer que la semaine sainte, qui commence le Dimanche des Rameaux, est autre chose que Pâques. C'est le jour de Pâques, lorsque la semaine sainte s'est terminée, que commence véritablement la fête de Pâques. Nous croyons bon d'attribuer l'imprécision à un traitement populaire de ces termes. La coutume d'employer des crécelles appartient sans doute à la semaine sainte, et non pas à Pâques comme l'affirme le narrateur-villageois, puisqu'il est normal dans la tradition catholique de faire taire les cloches pendant cette semaine. Toute imprécision prise en compte, il reste que les crécelles occupent une fonction religieuse et cérémoniale.

¹⁵ « Fanfreluches » est un autre mot qui apparaît dans les deux parties, entre lesquelles le mot « crécelles » aide ainsi à faire surgir la relation. Les villageois, qui tournent les crécelles, sont aussi vêtus en « fanfreluches » : « Est-ce que nous ne serions pas les dindons de la farce, nous autres, dans cette histoire, avec nos cors et nos fanfreluches ? » (p. 142)

Ce lien textuel semble, avant tout, souligner la relation entre l'automne et la chasse en tant que cérémonies. La connotation religieuse des crécelles peut fonctionner comme un fil conducteur de manière à indiquer le côté cérémonial de ces deux séquences. Par leur fonction d'instrument cérémoniel dans la séquence de la chasse, les crécelles prennent rétrospectivement la même valeur dans la séquence de l'automne. Par ailleurs, en découvrant l'allusion aux coutumes de Pâques – « les grosses crécelles de bois avec lesquelles, pendant le temps de Pâques, on remplace les cloches » –, le lecteur arrive à se rendre compte que les « petites crécelles de bois sec » entrent en fait dans l'isotopie catholique qui est si importante dans la séquence de l'automne (« aumusses », « soutanes de miel », « jupons d'évêques », etc.).

Comme nous venons de l'affirmer, le phénomène naturel que constitue l'arrivée de l'automne dépasse son rôle conventionnel, étant décrit comme une sorte de cérémonie à la fois religieuse et théâtrale. Cette fonction semble contribuer à l'établissement de l'automne comme un *divertissement* esthétique. L'aspect cérémonial et « spectaculaire » (c'est-à-dire en tant que spectacle) qui est attribué à cette partie aurait entre autres fonctions celle d'expliquer et de justifier comment l'automne peut donner des plaisirs divertissants que l'hiver de montagne n'arrive pas à procurer.

Selon notre thèse, les descriptions de la nature peuvent être vues comme des passages clefs qui nous renseignent sur la situation existentielle des personnages et sur la thématique du roman. Comme nous venons de le voir, la séquence décrivant l'automne fait partie d'une structure tripartie à laquelle participent également la messe de minuit et la chasse au loup, deux séquences rendant des événements culturels. Trois séquences donc – aux fonctions et dispositions qui à plusieurs égards se ressemblent – les deux dernières dans lesquelles les hommes sont les protagonistes, la première où les arbres figurent comme tels. Alors, peut-on dire que la séquence de l'automne nous renseigne sur les deux autres ? Nous le pensons ; les références aztèques juxtaposées aux images catholiques agissent par exemple sur le récit de la messe de minuit et font apparaître des ressemblances entre l'office catholique et des vieux rites païens. Les références au théâtre que contient la séquence de l'automne peuvent aussi avoir leur influence sur les séquences qui lui sont parallèles, introduisant une thématique de la vie comme un jeu de scène. Nous allons approfondir cette idée plus loin.

Avant de continuer cette étude avec une analyse des liens existant entre les arbres et certains personnages humains spécifiques, nous tenons simplement à indiquer la complexité de la relation entre les trois parties qui viennent d'être l'objet de notre étude. On peut bien dire que l'automne occupe une position *mimétique* en relation avec des événements culturels,

puisque les arbres imitent en quelque sorte les actes des hommes. En même temps, le narrateur nous donne des indications de l'origine du terme *mimèsis*, c'est-à-dire l'art comme imitation de la nature :

Langlois était à ce moment-là tellement près de connaître toute la vérité qu'il demanda si ce qu'on appelait l'ostensoir ça n'était pas cette (il chercha son mot) chose ronde ? Précisément, dit M. le curé, *avec des rayons semblables au soleil**. (p. 54)

« De même que l'automne de mon imagination se pose en cérémonie humaine, semble Giono nous indiquer, de même l'art, la cérémonie essaient-ils de reproduire la nature, de s'y identifier. » L'art se construirait ainsi sur des *ressemblances* avec la nature. Peut-être l'auteur manosquin essaie-t-il de nous dire que les beautés et les vérités que l'homme cherche à communiquer à travers l'art ou/et la cérémonie, il les a trouvées (ou *peut* les trouver) dans la nature.

Les arbres comme personnages et doubles

Bernard Boullard montre dans son article que Giono emploie fréquemment des images qui mettent en relation l'homme et l'arbre : « A force d'être continûment « nourri » tout au long de l'œuvre, *on finit par ne plus toujours distinguer clairement ce qui est encore arbres, ce qui est déjà homme, et réciproquement**. Ce double transfert est voulu par Jean Giono. »¹⁶ Pour décrire ses personnages, l'auteur manosquin sait bien se servir des éléments et des qualités constitutifs de l'arbre, comme dans *Colline* : « Maintenant que la chose énorme et lourde est sortie, Jaume respire mieux. Il est devenu subitement tout rouge ; *de grosses veines serrent ses tempes comme les racines d'un chêne.** »¹⁷ Ou bien, les arbres reçoivent des traits de l'homme, encore comme dans *Colline* : « Il passe à côté, la veste en peau de mouton, et le tilleul fait le chaton qui pleure, le châtaigner fait la femme qui geint, et le platane craque en dedans comme un homme qui demande la charité. »¹⁸ L'auteur fait des comparaisons entre l'homme et l'arbre, à tel point qu'ils finissent par s'identifier. L'homme devient arbre, l'arbre devient homme.

La séquence de l'automne en Trièves s'ajoute à cette tendance. Nous venons de le voir : les frênes, les mélèzes, les érables y sont personnifiés à un tel degré qu'ils deviennent les véritables protagonistes de cette scène de « cérémonie automnale ». La personnification

¹⁶ Boullard, Bernard, *art.cit.* p. 30.

¹⁷ Giono, Jean, *Colline*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome I, Gallimard, Paris, 1971, p. 210.

¹⁸ *Ibid.*, p. 179.

constitue évidemment un moyen essentiel dans la transposition d'un phénomène culturel (cérémonie) sur un phénomène naturel (automne). Cependant, si l'on regarde de plus près la *relation* entre ces arbres mués en personnages, il est possible d'y trouver une fonction plus significative encore. Car, non seulement les arbres sont personnifiés jusqu'à devenir des personnages ; mais, en tant que personnages, ils semblent aussi jouer un rôle de *doubles* par rapport à d'autres personnages du roman.

Nous avons déjà découvert quelques traces de la relation établie entre les personnages « végétaux » et les personnages humains. Les arbres, vêtus de « fanfreluches »¹⁹, tournent leurs « petites crécelles de bois sec », tout comme les villageois qui participent à la chasse au loup. Notre frêne, en figurant comme le maître de la « cérémonie automnale », occupe le même rôle que joue Langlois pendant la cérémonie de la chasse.

En fait, le rôle de meneur de jeu n'est pas la seule analogie à unir ces deux personnages ; ils partagent aussi les mêmes attributs. Le frêne est décrit à la fois comme un prêtre indo-américain – « une aigrette de plumes de perroquet jaune d'or sur le crâne » – et comme un soldat – « des buffleteries, des fourragères, des épauettes, des devantiers, des cuirasses ». Le narrateur résume cette description à la fin du paragraphe : « Enfin, le voilà dans ses armures et fanfreluches complètes de *prêtre-guerrier** [...]. » (p. 36)

Cela ressemble à la description consacrée à Langlois par les narrateurs-villageois²⁰ lors de son retour au village. C'est un nouveau Langlois qui revient au village après un an d'absence²¹ : « [...] un an après, en 46, il fallut faire effort pour reconnaître Langlois qui retournait chez nous. Il est vrai qu'il était changé. » (p. 86) C'est surtout son comportement vis à vis les villageois qui a changé : « Du temps de la chose, il nous avait fait pas mal de discours, soit pour nous rassurer, soit pour nous « *passer des savons* ». Maintenant, il ne parlait presque pas. Frédéric II par exemple : il ne le saluait que de la main, sans un mot quand il le rencontrait. » (p. 90) Ce nouveau comportement inspire aux villageois le portrait suivant :

Pour dire comment il était, il y a deux mots : *l'un monacal et l'autre militaire**. Le premier, c'est austère. Il était comme ces moines qui sont obligés de faire effort pour s'arracher d'où ils sont et venir où vous êtes ; imiter les rires et les mots auxquels vous

¹⁹ Cf. la note no. 15, p. 16 ci-dessus.

²⁰ La deuxième partie du roman, qui s'étend du retour de Langlois (p. 86) jusqu'à la mort du loup (p. 152), est présentée par un ensemble de narrateurs intradiégétiques, des villageois témoins de l'affaire. Ils racontent au pluriel, « tantôt l'un, tantôt l'autre » (p. 86), jusqu'à un certain moment, au plein milieu de la chasse, quand une voix individuelle, appartenant à l'un d'eux, s'écarte du reste.

²¹ Après avoir tué M.V., il démissionne et s'en va, mais revient donc s'installer au village un an plus tard. (Voir p. 86)

êtes habitués ; avoir la politesse ou le mépris de ne pas trop vous surprendre. Le second mot qui dépeint bien, ensuite, comment était devenu Langlois, c'est cassant. Il était cassant comme ceux qui ne sont vraiment pas obligés de vous expliquer le pourquoi et le comment ; et ont autre chose à faire qu'à attendre que vous ayez compris. (p. 91)

Ces deux mots, « monacal » et « militaire », ne correspondent-ils pas à la désignation du frêne comme « prêtre-guerrier » ? Certes, moine et prêtre ne reviennent pas toujours au même (quoiqu'un moine puisse être un prêtre et inversement), mais ce décalage nous paraît trop faible pour exclure le parallèle. De surcroît, le paysage entourant la « cérémonie automnale » est comparé à un monastère : « [...] tels sont les sujets de méditation proposés par les fresques du *monastère** des montagnes. » (p. 38) La double notion, monacale et militaire, est donc bel et bien présente dans les deux séquences.

Dans le paragraphe qui trace le portrait du frêne cité ci-dessus, l'image de personnification est obtenue par une dénomination étendue de vêtements et de coiffures. *Cérémoniaux*, ils sont décrits d'une manière qui met l'accent sur leur caractère éblouissant et extraordinaire : « perroquet *jaune d'or** » ; « des plumes les *plus rares** » ; « et tout ça est fait de ce que le monde a *de plus rutilant** et *de plus vermeil**. » (p. 36) À ces vêtements et coiffures remarquables, la grande tenue de Langlois entrant en parade dans le village n'est aucunement inférieure :

Le cavalier avait une redingote boutonnée jusqu'au cou, sanglée très étroit, sans brandebourgs mais un gibus tromblon d'une insolence rare. Les dimensions, les courbures, le poil, la façon dont il était posé de côté, quoique un peu sur le front, l'habileté qu'il fallait pour le porter en équilibre constant dans les voltes et passes à droite du cheval, faisaient de ce chapeau comme un coup de pied au cul collectif et circulaire à tous ceux qui le regardaient. (p. 87)

D'ailleurs, on s'était rendu compte que la redingote, quoique sans fioritures, était de drap fin ; qu'elle pouvait être remplacée par une veste de buffle, plus souple qu'un linge ; que les culottes étaient de droguet de Montmélian ou d'un velours d'Annecy à faire loucher. Il avait encore des bottes impeccables qu'il salissait imperturbablement ; qui lui faisaient le pied plus petit que celui d'une femme ; et surtout trois grosses casquettes à oreillères : une en drap anglais, à carreaux, une en bure et une en loutre, beaucoup plus amicales pour nous que le gibus tromblon qu'il continua cependant à porter le dimanche. (p. 89)

Nous avons vu que, dans la séquence du retour de Langlois, celui-ci est décrit comme « monacal » et « militaire », ce qui correspond donc à peu près à la dénomination « prêtre-guerrier » attribuée au frêne. Dans la même séquence, le narrateur-villageois fait une description détaillée de l'habit de Langlois. L'habit est éblouissant, au point de donner un « coup de pied au cul collectif et circulaire à tous ceux qui le regardaient ». Cela correspond aussi à la séquence de l'automne, où le narrateur-enquêteur décrit en détail l'habit

extraordinaire du frêne. Par surcroît, les deux passages descriptifs se ressemblent par le fait que le narrateur y montre un intérêt particulier pour les coiffures : pour l' « aigrette de plumes » et le « casque fait de plumes » du frêne, et pour le « gibus tromblon » de Langlois.

Si le frêne maître de jeu est ainsi le double de Langlois, et les autres arbres de la parade figurent les villageois assistant à la messe et à la chasse, il nous semble que le meurtrier, M.V., a son double dans le frêne nommé M 312. Non pas parce que leurs noms se ressemblent – quoiqu'une telle interprétation symbolique de noms ne soit pas sans précédent dans la critique de l'œuvre²² – mais parce que ces deux personnages *introduisent* chacun un autre personnage, plus central qu'eux.

Plusieurs critiques traitent du rôle de prédécesseur que joue M.V. par rapport à Langlois. Selon l'interprétation biblique de Jean Arrouye, par exemple, M.V. fait figure de Moïse. Comme le législateur d'Israël, M.V. descend de la montagne (Moïse du Sinaï, M.V. du Jocond²³) avec une nouvelle loi, « loi de la peur, loi de la barbarie, loi de la saloperie (sacrée), loi de la cruauté ». ²⁴ Aussi le meurtrier précède-t-il Langlois qui, lui, fait figure du Christ.²⁵

Pierre Tranouez développe aussi, mais selon une perspective bien différente, le rôle de prédécesseur que joue M.V. Il semble exister, propose Tranouez, une relation érotique entre le meurtrier et son chasseur. La mise à mort serait un acte érotique que M.V. souhaite recevoir de Langlois. Cela impliquerait que M.V., par les traces qu'il laisse, provoque *consciemment* l'entrée en scène de son bourreau.²⁶

Giono, lui-même, indique une relation de prédécesseur/successeur entre M.V. et Langlois. Pour l'auteur, cette relation relève de la genèse même de l'œuvre, comme il explique dans un entretien avec Jean et Taos Amrouche : « [...] il y a eu d'abord l'Arbre, puis la victime, nous avons commencé par un être inanimé, suivi d'un cadavre, le cadavre a suscité l'assassin tout simplement, et après, *l'assassin a suscité le justicier**. C'était le roman du

²² Comme chez Mireille Sacotte: « Les deux initiales [M.V.], oubliant un Monsieur singulier, finissent par absorber dans leurs angles toute la communauté humaine. Elles insistent sur le fait que Moi est Vous, ou le contraire, que le Meurtrier est la Victime, ou le contraire. » *Op.cit.* p. 105. On pourrait peut-être reconnaître dans le « nom » M 312, le même motif qu'accompagne M.V., c'est-à-dire comme un « homme comme les autres ». (p. 58) Le frêne M 312 serait alors un « arbre comme les autres », un arbre parmi au moins 311 d'autres.

²³ « La piste [dont se sert M.V. pour accéder au village et aux victimes] menait en plein bois noir et là elle abordait franchement le flanc du Jocond, à pic presque, et se perdait dans les nuages. » (p. 23)

²⁴ Arrouye, Jean, *art.cit.* p. 149.

²⁵ Jésus-Christ succède à Moïse en introduisant une nouvelle loi, un nouveau pacte entre Dieu et les hommes. Pour l'interprétation de Langlois comme une figure du Christ, voir la note no. 10, p. 14 ci-dessus.

²⁶ Tranouez, Pierre, « Les amants timides – Où mènent les grand chemins dans trois romans de Giono », dans *Littérales* no. 13, 1994, Paris X, Nanterre, pp. 209-231.

justicier que j'ai écrit. »²⁷ Voici donc trois perspectives selon lesquelles M.V. est un prédécesseur de Langlois. Les deux dernières font de cette relation une nécessité : c'est la présence de M.V. qui provoque (ou dans les mots de Giono : *suscite*) l'entrée de Langlois dans le récit.

Par ailleurs, M.V. précède Langlois en tant que « roi sans divertissement ». En exécutant le meurtrier, Langlois en hérite cette « maladie existentielle » que constitue la combinaison de l'ennui et du plaisir divertissant fourni par l'acte de sacrifice humain.²⁸

Dans ces perspectives, le personnage M.V. prend, au premier chef, sa valeur en tant que prédécesseur de Langlois, voire en tant que force agissante²⁹ nécessaire pour que le protagoniste fasse son entrée. Il nous semble que, d'une manière similaire, le frêne M 312 précède le frêne maître de jeu, et suscite, ou du moins, introduit l'entrée en scène de ce dernier.

Regardons de nouveau le début de la séquence : « Je suppose que vous savez où l'automne commence ? Il commence exactement à 235 pas de l'arbre marqué M 312, j'ai compté les pas. » (p. 35) Ce n'est donc pas chez le frêne M 312 que l'automne commence, ou que la « cérémonie automnale » trouve son centre. Toutefois, c'est justement ce frêne-là qu'évoque le narrateur. Et il reprend : « [...] peut-être deux cents arbres avec, à l'orée nord, un frêne marqué au minimum M 312. Là-bas devant, et à deux cent trente-cinq pas, planté directement dans la pente de la faïence, *un autre frêne**. C'est là que l'automne commence. » (p. 36) Deux fois donc, le narrateur évoque M 312, sans que ce frêne ne paraisse avoir d'autre fonction que d'indiquer la position de l'autre, le « frêne-Langlois ». S'il n'a pas, justement, dans cette « cérémonie automnale », la fonction de prendre un rôle d'introducteur du maître de cérémonie, de marquer son entrée en scène. Le narrateur nous paraît indiquer que c'est à

²⁷ Giono, Jean, entretien no. 14, dans *Entretiens* avec Jean et Taos Amrouche, Éditions Gallimard, Paris, 1990, p. 192-193, cité dans Sacotte, Mireille, *op.cit.* pp. 150-152.

²⁸ Langlois et M.V. sont des « rois » au sens où ils se trouvent « sans divertissement », excepté le meurtre, qui représente juridiquement et culturellement une transgression (M.V. le choisit comme sortie de l'ennui, alors que Langlois le refuse en se suicidant). Mais ils deviennent rois aussi grâce aux traits textuels qui, « royaux », leur sont attribués par l'auteur. La « majesté » de M.V. se trouve surtout dans son « pas de promenade (qui frappe tellement les gens d'ici pour lesquels ce pas signifie contentement, richesse, préfet, patron millionnaire) ». (p.69) Quant à Langlois, il fait, dans la troisième partie, figure du roi pascalien, environné de « personnes qui ont un soin merveilleux de prendre garde que le roi ne soit seul et en état de penser à soi, sachant bien qu'il sera misérable, tout roi qu'il est, s'il y pense ». (Pascal, Blaise, *op.cit.*, Fragment 127, p. 587.) Cette fonction de roi apparaît notamment dans la séquence de la fête à Saint-Baudille (pp.193-206), où Langlois est entouré de toute une *cour* d'amis qui tentent de le divertir, et par l'érotisme (les filles de Mme Tim) et par la gourmandise, (un projet qui, on le sait, échouera tragiquement).

²⁹ « Si un personnage est un être (ou un simulacre d'être), il est aussi un faire, une *force agissante*, en cela qu'il porte le mouvement de l'action. » Schmitt, M.P. & Viala, A., *op.cit.*, p. 73.

partir du frêne M 312 que le lecteur explicite³⁰ sera capable de repérer la position du « frêne-Langlois ». M 312 est ainsi *nécessaire* pour l'inclusion de l'autre frêne dans le récit. La relation entre les deux frênes serait alors analogue à la relation entre M.V. et Langlois³¹.

Concluons donc que les arbres occupent une fonction de double par rapport aux personnages humains. Quelles sont alors les significations qui résultent de cette fonction ? Nous pourrions par exemple revenir à l'idée indiquée plus haut, selon laquelle la séquence de l'automne, en tant que figure de théâtre cérémoniel (ou cérémonie théâtrale), contribue à construire une évocation (qui imprègne d'ailleurs la structure du roman) de la vie comme un jeu de scène. Ce jeu de théâtre, Mireille Sacotte le trouve effectivement dans la structuration interpersonnelle d'*Un roi* : « Les villageois observent Saucisse, qui fixe Delphine, qui suit des yeux le colporteur. Les villageois regardent le procureur, qui regarde Langlois, qui regarde le loup, qui regarde le chien. La vie est un théâtre où chacun est tour à tour, souvent en même temps, acteur et spectateur. »³² Si la séquence de l'automne constitue une scène parallèle aux séquences de la chasse au loup et de la messe de minuit, et si les arbres peuvent être perçus comme les doubles des personnages humains, ne peut-on pas affirmer que le jeu théâtral de l'automne est transposable à la séquence de la messe et celle de la chasse ? L'idée que la vie est une scène où se joue la relation entre les personnages humains, n'est-elle pas renforcée par la théâtralisation de la séquence de l'automne ?

Quoi qu'il en soit, la relation théâtrale des arbres semble constituer une mise en abyme de la relation théâtrale des personnages. De la séquence des frênes à celle du hêtre³³, les arbres changent de rôle, agissant de la façon dont parle Sacotte : « chacun est tour à tour [...] acteur et spectateur ». Comme nous l'avons déjà mentionné, les frênes et leurs arbres compagnons entrent en scène en tant que protagonistes de la cérémonie, avant de prendre un rôle de spectateurs, « assi[s] sur les gradins de l'amphithéâtre des montagnes » (p. 39) en train de regarder la danse virtuose du hêtre. La séquence de l'automne contribue donc bel et bien à la tendance qu'a « tout épisode [...] à s'organiser comme un acte de tragédie, de comédie,

³⁰ C'est-à-dire le lecteur fictif, le narrataire, à qui s'adresse le narrateur-enquêteur pour raconter l'histoire : « *Vous êtes** allé au col la Croix ? » (p. 35). Le terme « lecteur explicite » est tiré de Gorp, Hendrik van, *op.cit.*, pp. 271-272.

³¹ Évidemment, la relation narrative entre le meurtrier et le gendarme peut très bien être perçue autrement, comme une relation entre le héros (Langlois) et l'opposant (M.V.), relation que la séquence de l'automne ne nous semble pas reproduire. Cela dit, la façon dont ces deux hommes « eurent l'air de se mettre d'accord » (p.85) nous indique que la relation entre eux n'est pas sans ambiguïté, et que celle de héros - opposant n'est qu'une possibilité parmi plusieurs d'autres, dont celle que nous venons d'étudier.

³² Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 78.

³³ Qui est aussi une séquence centrée sur l'automne, certes, mais que nous avons choisi de séparer du reste et de traiter dans la troisième et dernière partie de ce travail.

d'opéra [...]. »³⁴ Et peut-être, puisque le caractère théâtral de la relation des arbres est tellement explicite (le mot « amphithéâtre » en témoigne), cette mise en abyme occupe-t-elle une fonction emphatique de ce qu'elle reflète, c'est-à-dire le caractère théâtral de la relation des hommes.

L'organisation théâtrale de la séquence de l'automne, et la relation de double qui existe entre les « personnages » de cette séquence et les personnages humains, donnent aussi au lecteur la possibilité de rompre l'illusion réaliste, de quitter cette « momentanée suspension volontaire de l'incrédulité »³⁵ ; c'est-à-dire que le texte permet de considérer les personnages, non plus comme ayant une existence réelle (ou du moins *réaliste*), mais comme des *créations romanesques*.

Les arbres, nous l'avons vu, occupent des fonctions préétablies dans une composition cérémoniale : M 312 est celui qui introduit le spectacle, son frêne voisin est le maître de cérémonie, les mélèzes prennent la tête de la procession et ainsi de suite. Ils jouent des *rôles* dans une pièce de théâtre qui sert à divertir les personnages. Grâce à la relation analogue entre les arbres et les personnages, le lecteur peut transposer cette disposition théâtrale sur la construction des personnages. Ayant découvert cette analogie, le lecteur peut se rendre compte qu'à la manière de la relation entre les frênes, la relation entre Langlois et M.V. est aussi marquée par une certaine disposition cérémoniale. Ne venons-nous pas de voir que, par analogie aux rôles joués par les frênes, Langlois joue un maître de cérémonie et M.V. celui qui l'introduit ? Après avoir lu la séquence de l'automne introduisant le motif de la cérémonie et du rite sacrificiel, le lecteur n'est-il pas tenté de voir l'exécution de M.V. par Langlois comme une cérémonie et un rite sacrificiel ?

Cette théâtralisation de la relation entre M.V. et Langlois n'apparaît pas au niveau de l'histoire, contrairement à ce qui est le cas de la messe et de la chasse ; c'est-à-dire que les personnages Langlois et M.V. ne sont pas *conscients* du fait qu'ils font partie d'un jeu de scène. Ce jeu se révèle donc à un autre niveau, un niveau métalittéraire, si l'on veut. Les arbres de l'automne participent, inconsciemment, à une composition esthétique où les éléments (arbres, couleurs, lumière) servent à divertir les personnages. De la même manière, les personnages « humains » deviennent eux-mêmes des *rouages* d'un jeu qui les dépasse, un *jeu divertissant*, qui, finalement, n'est que le roman lui-même. De même que la disposition cérémonielle des arbres sert à divertir les personnages du roman, de même ceux-ci servent à

³⁴ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 78.

³⁵ Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Éditions du Seuil, Paris, 1998, p. 113. Nous comprenons par cela un contrat tacite entre l'auteur et le lecteur selon lequel ce dernier croit, momentanément, à l'existence de l'univers littéraire, bref à son *réalisme*.

divertir le lecteur. Dans cette perspective, les personnages de M.V. et Langlois ne sont plus des êtres réels (ou potentiellement réels), mais, créations romanesques, renvoient à une existence proprement littéraire. La disposition théâtrale permet donc au lecteur d'avoir un regard sur le texte en tant que création esthétique.

On remarque effectivement dans la « seconde manière » de Giono un glissement vers un regard métalittéraire, une méditation sur l'acte créateur. Comme le formule Jacques Chabot, le Giono d'après-guerre « a vraiment commencé à préférer nous entretenir, plutôt que de la « ficelle de l'amitié », de ce qui le divertissait beaucoup plus : les *ficelles du métier** »³⁶.

Il nous semble aussi très significatif que le motif de doubles s'établisse encore plus fortement à travers les ressemblances entre le frêne (meneur de jeu) et le « nouveau » Langlois ; c'est-à-dire ces ressemblances que représentent les habits extraordinaires, les appellations « prêtre-guerrier » et « monacal » et « militaire », et les rôles analogues de maître de cérémonie. Le « nouveau » Langlois, c'est celui qui est arrivé à (trop) comprendre les raisons du meurtrier³⁷, qui par son acte de tuer le « roi sans divertissement » devient lui-même le nouveau « roi », et qui en conséquence se réinstalle au village pour exorciser ses démons et chercher un « *divertissement suffisant* »³⁸. D'une certaine manière, la transfiguration de Langlois, générée par sa rencontre avec les « raisons » de M.V., est *anticipée* par la séquence de l'automne. Celle-ci dépeint, par le biais du frêne-double, le protagoniste lorsqu'il est entré dans le royaume du *théâtre de sang*. Le rôle du frêne dans un théâtre cérémonial évocateur des rites sacrificiels (catholique et aztèque) anticipe en quelque sorte sur la nouvelle situation de Langlois : le nouveau « roi » doit trouver un moyen de canaliser, par des substituts, son besoin de voir couler le sang d'autrui.

Cela dit, nous n'employons pas le terme *anticipation* sans réserve, car une analyse de la relation chronologique et narrative des deux séquences en question soulève certaines ambiguïtés. La séquence de l'automne, c'est le narrateur-enquêteur qui nous la relate. Celui-ci se situe, au moment de la narration, en 1945 ou en 1946³⁹, soit plus de cent ans après l'affaire

³⁶ Chabot, Jacques, « Finir et ne pas finir », dans *Giono romancier*, Actes du IV^e colloque international Jean Giono, Colloque du centenaire, Aix-en-Provence, publ. de l'Université de Provence, 1999, p. 140.

³⁷ C'était, curieusement peut-être, son procédé en tant que policier, de tout d'abord *comprendre* le meurtrier. Langlois : « 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.* » (p. 158)

³⁸ Pierre Citron distingue quatre procédés : d'abord *la chasse*, qu'il appelle une « répétition » ; ensuite, trois « substituts », *la gourmandise, la fête et la femme*. Citron, Pierre, « Sur Un roi sans divertissement », dans *Giono aujourd'hui*, Édisud, 1982, pp. 172-173.

³⁹ « Admettons donc que le narrateur premier se situe vers 1945-46. Quand il dit « 43 », il doit donc préciser (« 1800 évidemment », p. 13), preuve que la confusion est possible. » Labouret, Denis, *art.cit.* p. 16.

de M.V. L'automne 1843, qui aurait fourni à M.V. (et aux autres gens de la région) un « *divertissement suffisant* », n'a donc pas été vécu par le narrateur:

On eut ensuite de très belles journées. Je dis « on », naturellement je n'y étais pas puisque tout ça se passait en 1843 mais j'ai tellement dû interroger et m'y mettre pour avoir un peu du fin mot que j'ai fini par faire partie de la chose ; et d'ailleurs j'imagine qu'il y eut un de ces automnes opulents que nous connaissons, vous et moi. (p. 35)

Par une sorte de procédé empathique (pareil à celui dont se sert Langlois pour résoudre le mystère), le narrateur a pu reconstruire l'automne de 1843, non sans se laisser pour autant inspirer par les automnes de l'époque de la narration (1945-46), ceux « que nous connaissons, vous et moi ». Par conséquent, le lecteur ne peut savoir tout à fait si c'est l'automne de 1843 ou celui du siècle suivant qu'il est en train de s'imaginer. Admettons que c'est en fait l'automne de 1946 qui se déroule sous nos yeux. Dans ce cas, la séquence de l'automne, qui au niveau du temps narratif précède la séquence du retour de Langlois (aussi bien que celles de la messe et de la chasse), est donc postérieure à cette dernière au niveau du temps de l'histoire. Ce qui fait de la « cérémonie automnale », non une anticipation, mais une *interprétation*, mise en œuvre par le narrateur, du destin de Langlois.

Anticipation ou interprétation, nous avons beau en discuter. Il n'en reste pas moins que, dans les deux cas, l'automne fonctionne comme une *mise en abyme* de certaines relations et actions au niveau des personnages humains. En plus d'occuper cette fonction esthétique, l'automne joue un rôle de force agissante, c'est-à-dire qu'il « participe à l'action »⁴⁰ : en mettant en scène une « cérémonie » divertissante, l'automne empêche de nouveaux meurtres le temps de son déroulement. Pour conclure cette partie, nous allons ensuite étudier comment la séquence de l'automne contribue à la construction des thèmes centraux du roman, ceux du sang et de la cruauté.

Le théâtre du sang et de la cruauté

La notion de cruauté et l'image de théâtre du sang représentent un thème⁴¹ récurrent dans l'œuvre de Giono. Souvent, ses personnages éprouvent de la fascination et du plaisir devant le spectacle (au sens de *ce qui se présente au regard*) du sang qui s'écoule : « [...] de voir ce sang comme ça, il est tout bouleversé. [...] Il s'est déroulé toute une belle portion de tripes

⁴⁰ Schmitt, M.P. & Viala, A., *op.cit.* p. 73.

⁴¹ Nous nous servons encore une fois d'une définition faite par Viala et Schmitt : « On emploie *motif* et *thème*, avec le sens qu'ils ont en composition musicale d'"éléments qui se répètent". Un *motif* est une isotopie minimale, simple (lexicale, sonore...) ; un *thème* est une isotopie complexe, formée de plusieurs motifs. » *Op.cit.* p. 29.

pleines, et de l'odeur, chaude comme l'odeur du fumier. Ça a fait la roue folle dans les yeux de Panturle. »⁴² La fascination face à ce spectacle peut conduire à un divertissement, un véritable *théâtre du sang* :

« Le dégoût ? Non, il n'y a pas de dégoût ; oui, au moment où ça commence à couler, mais, qu'est-ce que c'est ? [...] Arrive le ruisseau de sang. [...] Ils resteront là, autour de toi, sans bouger, avec leur chienne de vie à la laisse à côté d'eux. *Il regarderont le théâtre du sang**. Sans bouger, comme *endormis**. »⁴³

Selon Jean Pierrot, la notion de cruauté est chez Giono directement liée au spectacle du sang, par son sens étymologique : « un spectacle de cruauté, ce mot étant pris en son sens précis et étymologique, c'est-à-dire renvoyant à la fascination éprouvée à la vue du sang qui jaillit d'une blessure et s'épanche à l'air libre. »⁴⁴

Dans ce chapitre, nous allons voir comment la séquence de l'automne contribue à l'établissement de cette thématique ; à la « mise en scène », pour ainsi dire, du théâtre du sang et de la cruauté dans *Un roi sans divertissement*. Au préalable, il va pourtant falloir rendre compte de cette thématique dans l'ensemble du roman.

Dans *Un roi*, le thème du sang et de la cruauté apparaît central, comme une sorte de *leitmotiv* qui parcourt tout le roman. Il se révèle souvent sous forme d'une image qui met l'accent sur la *couleur* du sang, contrastée avec la couleur de la neige. Ce spectacle, du *sang sur la neige*, exerce – tout comme « le ruisseau de sang » qui endort les gens dans *Deux cavaliers de l'orage* – un effet *hypnotisant* sur le(s) spectateur(s). C'est cela qui arrive avec Bergues, lorsqu'il se met à la poursuite du meurtrier, sans qu'« il ne [pût] jamais apercevoir autre chose que cette piste bien tracée, ces belles taches de sang frais sur la neige vierge ». (p. 23) Il est fasciné et bouleversé par la beauté du sang sur la neige :

Il faut excuser Bergues qui est célibataire, un peu sauvage et qui ne sait pas retenir, ni pour boire, ni pour rien ; mais chez Ravel, un peu excité, fatigué, ou bien l'alcool, il se mit à dire des choses bizarres ; et, par exemple, que « *le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau** ». (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; opium ? Quoi ? Tabac ? aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige.) (pp. 24-25)

⁴² Giono, Jean, *Regain*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome I, Gallimard, Paris, 1971, pp. 368-369.

⁴³ Giono, Jean, *Deux cavaliers de l'orage* (« Les Courses de Lachau »), dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome VI, Gallimard, Paris, 1983, pp. 94-96.

⁴⁴ Pierrot, Jean, « La cruauté dans l'œuvre de Giono », dans *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981, Édisud, Aix-en-Provence, 1982, p. 203.

Avant ce point dans le récit, l'image du sang sur la neige a déjà été indiquée plusieurs fois par la juxtaposition du rouge et du blanc, comme l'a montré extensivement Guri Barstad dans sa thèse sur les *Chroniques*⁴⁵. Mais c'est avec « ce petit *démarrage* de Bergues » (p. 25) que l'image est évoquée sans équivoque et que la relation entre le sang et la beauté est explicitée. Une allusion à Perceval⁴⁶, qui est complètement figé devant « le sang des oies sauvages sur la neige », est ainsi introduite, et va être répétée à deux reprises. Après Bergues, c'est le loup qui se transforme le premier en « Perceval hypnotisé » : « Le loup regarde le sang du chien sur la neige. Il a l'air aussi endormi que nous. » (p. 144) Tout à la fin, juste avant de faire éclater sa tête, Langlois, à son tour, reste figé devant le sang d'une oie décapitée :

Il l'a tenue par les pattes. Eh bien, *il l'a regardée saigner dans la neige**. Quand elle a eu saigné un moment, il me l'a rendue. Il m'a dit : « Tiens, la voilà. Et va-t'en » Et je suis rentrée avec l'oie. Et je me suis dit : « Il veut sans doute que tu la plumes. » Alors, je me suis mise à la plumer. Quand elle a été plumée, j'ai regardé. *Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie**. J'y ai dit : « L'est plumée, monsieur Langlois. » *Il ne m'as pas répondu et n'a pas bougé**. Je me suis dit : « Il n'est pas sourd, il t'a entendue. Quand il la voudra, il viendra la chercher. » Et j'ai fait ma soupe. Est venu cinq heures. La nuit tombait. Je sors prendre du bois. *Il était toujours là au même endroit**. J'y ai de nouveau dit : « L'est plumée, monsieur Langlois, vous pouvez la prendre. » *Il n'a pas bougé**. Alors, je suis rentrée chercher l'oie pour la lui porter, mais, quand je suis sortie, il était parti. (p. 243)

Parti, donc, pour aller « fum[er] une cartouche de dynamite », pour que sa tête prenne, « enfin, les dimensions de l'univers. » (p. 244) Il se trouve que, à partir du moment où Langlois hérite de M.V. le plaisir de la *cruauté*, c'est-à-dire du spectacle du *sang*, il n'a que deux ressources possibles : faire couler le sang d'autrui ou disperser le sien. D'autant plus que ce plaisir intense (on aurait pu parler de *jouissance*, car celui qui l'éprouve semble sortir de lui-même, *s'oublier*) rend plus fort, en contraste et par son absence, le sentiment d'*ennui*. Pourtant, « le meurtre est impossible, en raison de l'idée que se fait Langlois de lui-même. [...] Tous les substituts (sang des animaux, loup ou oie, mariage, amitié) échouent. Reste la mort, qui serait, certes, arrivée de toute manière. »⁴⁷

⁴⁵ Barstad, Guri, *Stratégies narratives dans les chroniques romanesques de Jean Giono*, Université de Lille III, Lille, 1993. Première partie, chapitre 1.1, « Du sang sur la neige : constitution d'une image ».

⁴⁶ « Cette oie était blessée au col d'où coulaient trois gouttes de sang répandues parmi tout le blanc. [...] Et Perceval voit à ses pieds la neige où elle s'est posée et le sang encore apparent. Et il s'appuie dessus sa lance afin de contempler l'aspect. Cette fraîche couleur lui semble celle qui est sur le visage de son amie. *Il oublie tout tant il y pense** car c'est bien ainsi qu'il voyait sur le visage de sa mie, le vermeil posé sur le blanc comme les trois gouttes de sang qui sur la neige paraissaient. » Chrétien de Troyes, *Perceval ou le Roman du Graal*, Gallimard, Folio, 1993, traduction et notes par J.-P. Foucher et A. Ortais, cité dans Sacotte, Mireille, *op.cit.* pp. 164-165.

⁴⁷ Citron, Pierre, *art.cit.* p. 176.

La thématique du sang et de la cruauté est donc étroitement liée à celle de l'ennui. Giono aurait découvert que « les seuls spectacles, les seules activités qui puissent lutter victorieusement contre l'ennui, sont ceux au cours desquels on met en jeu l'existence humaine, la sienne et celle des autres. »⁴⁸ Enjeu existentiel, certes, mais aussi esthétique, car l'accent est mis, nous l'avons vu, sur la *beauté* du sang⁴⁹.

Dans l'établissement de cette thématique, la séquence de l'automne nous paraît être centrale. Ici s'épanouissent les images renvoyant au sang et à la cruauté. La densité d'images est telle que la séquence s'approche de la poésie lyrique. Dans les chapitres précédents, nous en avons vu quelques exemples, qui relèvent de l'automne en tant que cérémonie et théâtre. Faisons maintenant une analyse plus élaborée de ce champ d'images.

Cela commence tout de suite, avec le col « La Croix »⁵⁰. La Croix, symbole de la mort et du sang du Christ, de la cruauté de la foule qui exigeait que coule son sang et des soldats romains qui le torturait avant et pendant le Crucifiement. En même temps, la croix, avec une minuscule, est un instrument de torture et de supplice employée régulièrement par les Romains. Ainsi la croix est-elle également un symbole du sang d'un millier d'autres condamnés et de la cruauté d'un millier d'autres soldats.

« La Croix » ouvre la description donnée par le narrateur du paysage qu'il faut traverser pour venir au « bol de faïence » de la cérémonie automnale. Il nous semble que ce paysage prend la forme d'un passage, voire d'un couloir étroit. Il s'agit d'un « sentier », auquel le narrateur attribue un caractère *étroit* : « vous passez deux *crevasses d'éboulis** assez moches ; vous arrivez juste sous l'*aplomb** de la face ouest du Ferrand. » Les « crevasses » et « l'aplomb » évoquent en quelque sorte des murs se dressant autour du promeneur. Par surcroît, les horizons sont « entièrement fermés ».

Le passage est donc étroit, à éprouver un sentiment de claustrophobie. En plus, il est pénible, la piste allant « en pente très raide » et les crevasses étant « moches »⁵¹. Étant donné la présence de la croix et le fait que la piste mène à l'endroit d'un « rite sacrificiel » (aztèque et/ou catholique), il serait peut-être possible d'évoquer la *via dolorosa*, la voie menant le Christ au Calvaire. Une *via dolorosa* tant soit peu modifiée, certes, puisque la croix et le « Calvaire » se situe ici au début et non au bout de la « voie douloureuse », mais qui garde

⁴⁸ Pierrot, Jean, *art.cit.* p. 206.

⁴⁹ Cela dit, est-ce que la beauté, l'esthétique, ne relèvent pas, d'une certaine manière, de l'enjeu existentiel ? Le vertige peut-il engendrer une sensation de beauté ? Question pour tout un mémoire, sûrement.

⁵⁰ Les citations dans ce chapitre sont, si rien n'est indiqué, tirées des pages 35-38.

⁵¹ Selon le Petit Larousse, *moché* peut signifier *désagréable* et *pénible*.

toutefois un aspect d'hostilité et de douleur, préparant ainsi le promeneur (et le lecteur) à l'événement sanglant et cruel à venir, le « rite automnal ».

En effet, tout ce paysage véhicule une certaine hostilité : « Horizons entièrement fermés de roches acérées, aiguilles de Lus, canines, molaires, incisives, dents de chiens, de lions, de tigres et de poissons carnassiers. » Les horizons fermés sont en eux-mêmes menaçants, et ce sentiment de menace est renforcé par les éléments qui induisent cette fermeture : pour décrire le paysage rocheux, le narrateur a recours aux images qui transmettent toutes sur ce paysage un caractère *aigu, tranchant, mordant*. Canines, molaires et incisives⁵² sont des différentes dents, traduisant justement le trait mordant et tranchant (ou dans le cas des molaires, *broyant* – caractère destructif de toute manière). Les « incisives » évoquent en même temps l'adjectif qui en est dérivé (incisif, -ive), désignant au sens figuré ce qui est « acéré, mordant dans l'expression »⁵³. Viennent ensuite les carnivores, ou plus précisément leurs dents (toujours), avec un petit trait d'humour gionien dans « dents [...] de lion », le pissenlit n'étant évidemment pas tranchant ni mordant. Il reste pourtant que cette phrase, qui aboutit avec « poissons *carnassiers** », exprime, non seulement une hostilité, mais même une menace contre la chair, une menace dévoratrice. Le promeneur (et le lecteur, encore, qui « se promène » dans le texte) serait donc averti : le divertissement ultime est celui qui contient une menace, qui met en jeu l'existence du sujet.

À ce point-là, le promeneur se trouve face à deux choix :

De là, *à votre gauche**, piste pour les cheminées d'accès du Ferrand : alpinisme, panorama. *A votre droite**, traces imperceptibles dans des pulvérisations de rochasses couvertes de diatomées. Suivre ces traces qui contournent un épaulement et, dans un creux comme un bol de faïence, trouver le plus haut quadrillage forestier. [...] C'est là que l'automne commence.

Il peut ou continuer la *voie douloureuse* qui mène à la « cérémonie », ou la quitter et opter pour des divertissements moins dangereux, et, par conséquent, inférieurs : « alpinisme » et « panorama ». Le promeneur-lecteur, par contre, n'a pas ce choix. Il ne peut que suivre la piste du narrateur. Sa seule alternative serait d'arrêter là la lecture.

Le divertissement du panorama implique que l'on s'éloigne un peu de l'objet divertissant (qui peut être un paysage ou une ville) pour mieux le saisir dans sa totalité. La propriété du panorama, c'est la *distance*, entre l'objet qui divertit et le sujet qui cherche à se

⁵² *Canine n.f. – Dent pointue entre les prémolaires et les incisives. *Molaire n.f. – Dent de la partie postérieure de la mâchoire, dont la fonction est de broyer. *Incisive n.f. – Dent aplatie et tranchante, sur le devant de la mâchoire. *Le Robert Micro*, Dictionnaires Le Robert, Paris, 1998.

⁵³ *Le Robert Micro*.

divertir. Le divertissement de la cérémonie, par contre, nécessite une *proximité*, voire une *incorporation* du sujet dans l'objet divertissant. C'est vrai pour la plupart des cérémonies religieuses, où le chant, la prière, l'acte de la communion font en sorte que le sujet prend indissolublement part à la cérémonie.

Avec le théâtre du sang, où le sujet est tellement impliqué, tellement incorporé qu'il s'oublie et finit dans un état d'hypnose, la distance devient, d'une certaine manière, presque effacée, l'incorporation devient complète. Puisque la « cérémonie automnale » évoque le théâtre du sang (nous l'avons vu ci-dessus et nous l'approfondirons par la suite), le choix entre la piste gauche et la piste droite pourrait être le choix entre la distance et l'incorporation. Par ailleurs, cette dualité, distance – incorporation, pourrait-elle correspondre à la dualité entre l'apollinien et le dionysiaque, entre la méditation et l'ivresse⁵⁴ ? L'ivresse, le narrateur l'évoque effectivement par rapport au « *démarrage* » de Bergues : « Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; *opium** ? Quoi ? Tabac ? »

De plus, la dualité de l'apollinien et du dionysiaque est aussi présente ailleurs dans le texte, véhiculée par les différentes apparitions du hêtre. Celui-ci se dresse à la première page du roman comme « l'Apollon-citharède des hêtres ». (p. 9) « Mais – nous dit Jean-Yves Laurichesse – ce hêtre classique et apollinien n'est manifestement évoqué que pour introduire un violent contraste avec le hêtre baroque, ce hêtre de la deuxième description que l'on qualifierait volontiers de *dionysiaque*. »⁵⁵ Puisque nous, les promeneurs-lecteurs, ne voulons pas arrêter la lecture, nous sommes obligés de choisir la voie dionysiaque, qui nous mène au rite sacrificiel de l'automne.

L'image liant le plus directement la séquence automnale au thématique du sang et de la cruauté est donc celle du prêtre aztèque, incarné dans le frêne. Il faut préciser que l'identification du frêne comme un prêtre aztèque par son habit ne va pas nécessairement de soi : le narrateur ne mentionne pas dans ce paragraphe directement le peuple du Mexique, même si l'habit qu'il nous dépeint évoque fortement une allusion indo-américaine. Pourtant, les Aztèques et leur dieu Quetzalcoatl sont mentionnés ailleurs dans le texte (même dans la

⁵⁴ « Le regard d'Apollon doit être « solaire », conformément à son origine ; même chargé de colère ou de mauvaise humeur, la grâce de la belle apparence ne le quitte pas. » D'après Nietzsche, l'art apollinien implique la distance entre sujet et objet. Le philosophe allemand le compare avec le *rêve*. L'art dionysiaque trouve contrairement son analogie dans l'ivresse : « Que ce soit sous l'influence du breuvage narcotique dont parlent dans leurs hymnes tous les hommes et les peuples primitifs, ou lors de l'approche puissante du printemps qui traverse la nature entière et la secoue de désir, s'éveillent ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au plus total oubli de soi. » Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Œuvres philosophiques complètes, Éditions Gallimard, Paris, 1977, p. 44.

⁵⁵ Laurichesse, Jean-Yves, *art.cit.* p. 212.

séquence de l'automne, comme nous l'avons vu ci-dessus), ce qui nous permet de confirmer le lien entre le frêne et la religion aztèque :

Tous ces visages, qu'ils soient d'hommes, de femmes, même d'enfants, ont des barbes postiches faites de l'obscurité des pièces desquelles ils émergent, des barbes de raphia noir⁵⁶ qui mangent leurs bouches. Ils ont tous l'air de *prêtres d'une sorte de serpent à plumes**, même le curé catholique⁵⁷, malgré l'ora pro nobis gravé sur le linteau de la fenêtre. (p. 15)

Le « serpent à plumes », c'est le dieu Quetzalcoatl (ce nom se traduit simplement par *serpent à plumes vertes*⁵⁸), que les Aztèques auraient emprunté à la religion des Toltèques⁵⁹. Plus tard dans le récit, le nom de Quetzalcoatl est lui-même mentionné, lorsque le narrateur parle de cet « autre système de références [...] dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis. » (p. 49) Non seulement le dieu est ainsi évoqué mais le sont également ses prêtres et la pratique du sacrifice humain. Par conséquent, lorsque le lecteur-promeneur arrive, ou revient (puisque notre dernier exemple succède à la séquence de l'automne), à la « scène automnale », il n'y a plus de doute : il y aura lieu un rite aztèque sanglant.

Aussi le *théâtre du sang* est-il évoqué directement par le lien qu'établit le texte entre le frêne et le référent historique et mythique du rite sanglant des Aztèques et du dieu Quetzalcoatl. Comme nous avons vu plus haut, l'habit du frêne évoque également des soldats. Cela renforce évidemment cette thématique de cruauté et de sang, le soldat étant l'emblème de la guerre.

Les allusions aux actes sanglants de l'homme (qu'il soit prêtre ou soldat, ou tous les deux) se poursuivent dans le paragraphe suivant :

M 312 n'est pas en reste. Lui, ce sont des aumusses qu'il se met ; des soutanes de miel, des jupons d'évêques, des étoles couvertes de blasons et de roi de cartes. Les mélèzes se couvrent de capuchons et de limousines en peaux de marmottes, les érables se guêtrent de houseaux rouges, enfilent des pantalons de zouaves, s'enveloppent de capes de bourreaux, se coiffent du béret des Borgia. (p. 36)

⁵⁶ À propos de notre discussion sur la dualité apollinien – dionysiaque : Philippe Mottet affirme que « cette barbe de raphia noir [...] nous renvoie peut-être à la mythologie grecque : cette barbe peut rappeler certaines représentations de Dionysos [...] ». Mottet, Philippe, « Un Sud mexicain : Portrait de Langlois en serpent à plumes », dans *Jean Giono, Le Sud imaginaire*, Edisud, Aix-en-Provence, 2003.

⁵⁷ Nous voyons qu'ici, comme dans la séquence de l'automne, le monde aztèque est juxtaposé au monde catholique.

⁵⁸ Jobes, Gertrude, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, part 2, The Scarecrow Press, Inc., New York, 1962.

⁵⁹ Mottet, Philippe, *art.cit.* p. 121.

Au premier coup d'œil, les « pantalons de zouaves⁶⁰ » et les « capes de bourreaux » nous invitent au théâtre sanglant, évoquant respectivement la guerre et l'exécution. Cette dernière semble faire figure du théâtre du sang à proprement dit. On se souvient que l'exécution était jadis un événement public et fonctionnait comme divertissement pour la foule. Mais aussi M 312, dans son habit ecclésiastique, contribue à l'établissement de ce thème. La tenue d'évêque peut nous renvoyer à l'idée de rite sacrificiel qui, d'une certaine façon, imprègne la messe catholique, qui, elle, évoque indirectement un théâtre du sang.

M 312, lui, « n'est pas en reste ». Ainsi le narrateur désigne-t-il sûrement la qualité de sa tenue, comparée à l'habit cérémonial de l'autre frêne. En même temps, cette phrase, « *n'est pas en reste* », peut valoir aussi pour la dénomination « prêtre-guerrier » attribuée au frêne-aztèque. Après tout, la notion de « prêtre-guerrier » n'est aucunement inconnue dans l'histoire chrétienne occidentale. Il suffit de mentionner les croisades, ou, pour donner un exemple littéraire et plus spécifique, de rappeler l'archevêque Turpin dans *la Chanson de Roland*, qui n'hésite pas à faire couler le sang de son ennemi :

Il trait Almace, s'espee de acer brun,
En la grant presse mil colps i fiert e plus.
Puis le dist Carles qu'il n'en esparignat nul;
Tels .IIII. cenz i troevet entur lui,
Alquanz nafrez, alquanz par mi ferut,
Si out d'icels ki les chefs unt perdu. ⁶¹

L'exemple de l'archevêque Turpin, qui est en quelque sorte le prototype du « prêtre-guerrier » dans la littérature française, montre que le figure du prêtre peut aussi relever des actes de guerre. Dans cette perspective, l'habit ecclésiastique de M 312 renvoie aussi bien que la tenue indo-américaine de son voisin à des actes sanglants, qu'il s'agisse d'actes de guerre ou de rites sacrificiels.

L'allusion à la famille Borgia (« les érables [...] se coiffent du béret des Borgia ») est aussi intéressante, et nous tenons à nous y arrêter un peu. Elle évoque à l'esprit du lecteur versé en histoire européenne les intrigues et les assassinats politiques de la Renaissance italienne. Rodrigo Borgia (1431-1503), pape Alexandre VI depuis 1492, est connu pour des

⁶⁰ *Zouave n.m. – À l'origine, soldat algérien d'un corps d'infanterie coloniale créé en 1830. – Fantassin français d'un corps distinct des tirailleurs indigènes. *Le Robert Micro*.

⁶¹ « Il tire Almace, son épée d'acier brun;/au fort de la mêlée, il frappe mille coups et plus./Charles dit plus tard qu'il n'en épargna aucun:/il en trouva autour de lui bien quatre cents,/les uns blessés, les autres transpercés,/d'autres enfin avaient la tête tranchée. » *La Chanson de Roland*, Laisse 155, Édition bilingue (traduction par Jean Dufournet), GF-Flammarion, Paris, 1993, pp. 224-225.

intrigues politiques et luttes de pouvoir plutôt que pour sa sainteté⁶². Son fils, César Borgia (1475-1507), fut abhorré par ses contemporains et considéré comme un homme sans scrupules et capable de perpétrer des assassinats afin d'atteindre ses objectifs politiques⁶³. Son énergie et son caractère résolu lui valurent l'estime de Machiavel, qui en fit l'un des modèles de son livre *le Prince*. La sœur de César, Lucrece Borgia (1480-1519) est réputée pour avoir contribué aux crimes de son père et de son frère⁶⁴.

Cette allusion donne lieu à de nombreuses interprétations. Il est possible, à notre avis, de la faire entrer dans le cadre de la thématique du sang, vu le penchant meurtrier de Borgia fils. Cependant, ce n'est peut-être pas le sang et la cruauté qu'invoque en premier lieu cette allusion aux Borgia, mais plutôt l'ennui et le divertissement (thèmes dont le sang et la cruauté font, certes, un motif⁶⁵ très important). L'allusion aux Borgia est peut-être au premier chef un moyen indirect de faire référence à Machiavel. Par le biais du *modèle* (César Borgia), on arrive à l'*œuvre* (*le Prince*) et aux idées qui y sont exprimées. On sait que Giono s'intéressait à l'œuvre du penseur florentin⁶⁶ ; il en a même préfacé l'édition des œuvres complètes dans la collection de la Pléiade. Il semble que Giono ait trouvé dans les écrits de Machiavel des perspectives sur l'humanité analogues aux siennes. Dans l'essai *De Homère à Machiavel*, il écrit à propos de l'auteur du *Prince* : « Il sait qu'en réalité le crime est le divertissement par excellence. Qu'on y goûte et on est pris. L'univers n'est que de l'ennui en expansion. S'en distraire, voilà la grande affaire. »⁶⁷

Une allusion à Machiavel ouvre naturellement elle aussi à de nombreuses interprétations. Pris dans son sens courant, le mot « machiavélisme » invoque un cynisme et une conduite tortueuse, applicables surtout à ceux qui cherchent à accroître leur pouvoir. Aussi les érabes, en se coiffant « du béret des Borgia », jouent-ils dans ce « théâtre automnal » le rôle de princes machiavéliques, rôle de ceux qui « emploient la ruse et la mauvaise foi pour parvenir à ses fins »⁶⁸. En même temps, si nous suivons l'interprétation

⁶² « Even from a Renaissance view-point, his relentless pursuit of political goals and unremitting efforts to aggrandize his family were seen as excessive. » The New Encyclopaedia Britannica, volume I, Encyclopaedia Britannica, Inc., Chicago, 1997, p. 242.

⁶³ « A number of political assassinations have been attributed to him, but the crime of which he was most clearly the author was the murder in August 1500 of his brother-in-law Alfonso, duke of Bisceglie, the second husband of Lucrezia. » *Ibid.* volume II, p. 386. Il a même été soupçonné d'avoir tué son propre frère, sans qu'il y en ait jamais eu de preuve.

⁶⁴ « Daughter of the Spanish cardinal Rodrigo Borgia, later Pope Alexander VI, and his Roman mistress Vannozza Catanei, and sister of César, Lucrezia is often accused of sharing in their many crimes and excesses. » *Ibid.* p. 387.

⁶⁵ Au sens où les motifs font les constituants du thème. Voir la note no. 41, p. 26 ci-dessus

⁶⁶ Selon Pierre Citron, Giono lit Machiavel à partir de 1943. Citron, Pierre, *op.cit.* p. 148.

⁶⁷ Giono, Jean, *De Homère à Machiavel*, dans *Cahiers Giono*, tome IV, Éditions Gallimard, Paris, 1986, p. 144.

⁶⁸ Définition du *Robert Micro* du machiavélisme.

gionienne de l'œuvre de Machiavel, nous arrivons, par le biais de l'allusion, à une analyse plus profonde de l'âme humaine : le crime et la cruauté⁶⁹ se trouvent au cœur de l'existence humaine ; ils constituent un moyen suprême pour échapper au sentiment, profond et accablant, d'ennui.

Nous estimons que l'allusion aux Borgia pourrait donc évoquer deux champs significatifs : le premier est lié aux meurtres et complots mis en œuvre de Borgia fils ; l'autre est relatif à Machiavel et au machiavélisme. Ce dernier champ se divise à son tour au moins en deux⁷⁰ : un premier, « populaire », axé sur le machiavélisme défini comme cynisme, manque de scrupules ; et un second qui, plus particulièrement gionien, associe le machiavélisme à un besoin existentiel de divertissement. Ainsi les trois mots (« béret des Borgia ») qui décrivent de manière métaphorique le feuillage des érables, contribuent-ils à l'établissement du thème de la cruauté, tout en soulignant la relation que ce thème entretient avec celui de l'ennui et du divertissement⁷¹.

Pour décrire les arbres, le narrateur a donc recours à des métaphores qui renvoient, directement ou indirectement, au sang et à la cruauté. Il « revêt » les frênes, les mélèzes, les érables des habits qui évoquent le soldat, le prêtre-guerrier et le prince cruel. Cependant, le narrateur emploie aussi une autre stratégie, plus subtile, pour fonder la construction du thème du sang. Elle consiste à évoquer des couleurs, notamment de différentes facettes du rouge⁷², qui, à leur tour, pourraient indiquer la couleur rouge du sang : les plumes « rouille » du casque aztèque du frêne, dont les vêtements sont faits « de ce que le monde a de plus *rutilant** et le plus *vermeil** », et les « houseaux rouges » dont « se guêtrent » les érables. La rougeur de l'automne se glisse ainsi entre les métaphores qui renvoient à la guerre ou au sacrifice et contribue à la mise en scène romanesque du théâtre du sang.

Mais ce paysage n'est pas en camaïeu, car Giono possède une grande palette. Éclate ensuite toute une symphonie de couleurs automnales :

Le temps de les voir faire et déjà les prairies à chamois *bleuissent** de colchiques. Quand, en retournant, vous arrivez au-dessus du col La Croix, c'est d'abord pour vous trouver en face du premier coucher de soleil de la saison : du *bariolage** barbare des murs ; puis

⁶⁹ Que ce dernier mot se rapporte au théâtre du sang ou simplement à son sens actuel, celui de « tendance à faire souffrir » (*Robert Micro*).

⁷⁰ Un troisième serait le champ relatif à l'érudition historique, philosophique, politique tirées de l'œuvre de Machiavel.

⁷¹ Nous trouvons que cet exemple illustre bien la densité des images de cette séquence.

⁷² Comme le note aussi Béatrice Bonhomme: « Giono parle en peintre, on notera l'extrême richesse de la palette, la prédominance du rouge et ses variétés [...] motif musical récurrent du sang sur la neige. » Bonhomme, Béatrice, « Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXe siècle : innovation dans Un roi sans divertissement », *Giono romancier*, Publications de l'Université de Provence, 1999, p. 117.

vous voyez en bas cette conque d'herbe qui n'était que de foin lorsque vous êtes passé, il y a deux ou trois jours, devenue maintenant cratère de *bronze** autour duquel montent la garde les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'*or**, les mineurs d'*ocre**, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt ; entremêlant les tiaras, les bonnets, les casques, les jupes, les chairs *peintes**, les pans brodés, les feuillages d'automne, des frênes, des hêtres, des érables, des amelanchiers, des ormes, des rouvres, des bouleaux, des trembles, des sycomores, des mélèzes et des sapins dont le *vert-noir** exalte toutes les autres *couleurs**.

Il y a bien un véritable « bariolage », indiqué par des termes de couleurs spécifiques : « bleuissent », « bronze », « or », « ocre », « vert-noir ». On y trouve également des termes plus généraux : « bariolage », « peintes » et « couleurs ». Un peu plus loin, le narrateur évoque « un blême vert, un violet, des taches de soufre et parfois même une poignée de plâtre ». Dans cette « symphonie », c'est le « vert-noir », celui qui « exalte toutes les autres couleurs », qui constitue la voix dominante. Cependant, le rouge se glisse discrètement dans le texte, par l'« ocre » et encore plus par le « sang ». On y trouve même une allusion subtile au motif du *sang sur la neige*. La juxtaposition des mots « papes » et « cardinaux » n'est pas anodine. Elle permet au lecteur de mettre ensemble la couleur blanche de la robe du pape avec la couleur rouge de la robe des cardinaux, ces deux couleurs qui donc symbolisent le sang sur la neige.

La subtilité de cette dernière allusion, et la discrétion avec laquelle le rouge se manifeste dans ce paragraphe, témoignent peut-être d'une certaine stratégie de la part du narrateur. Selon Guri Barstad, la vérité qu'essaie de communiquer le narrateur, celle que « la fascination du sang sur la neige peut être une raison suffisante pour tuer », est tellement scandaleuse que le narrateur a recours « à la diplomatie et à la ruse » pour la « faire accepter à son narrataire »⁷³. Sa stratégie consiste alors à « rendre familiers au lecteur certains mots et images », pour « accoutumer le lecteur à certaines idées. »⁷⁴ En juxtaposant des mots comme « rouge », « sang », « rose », « blanc » et « beau », le narrateur se propose subtilement de rendre familier au narrataire l'idée que l'image du sang sur la neige est belle, ou, selon les termes de Béatrice Bonhomme, de « l'obséder lentement mais sûrement par le champ lexical de la cruauté et de la couleur sanglante. »⁷⁵ Parfois, le procédé est très direct, par exemple lorsque Bergues affirme que « le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau ». (pp. 24-25) D'autres fois, il est extrêmement subtil, comme lorsque le narrateur répète le motif du rouge et le blanc par la juxtaposition des mots « papes » et « cardinaux ».

⁷³ Barstad, Guri, *op.cit.* p. 16.

⁷⁴ *Id.*

⁷⁵ Bonhomme, Béatrice, *art.cit.*, p. 117.

Cette subtilité est peut-être nécessaire, parce que le narrateur, ne voulant pas choquer son narrataire, cherche, selon Barstad, à « dire quelque chose, sans donner l'impression de le dire. »⁷⁶ Ce qui le contraint parfois à dissimuler son message, et qui serait peut-être la raison pour laquelle le narrateur a recours à une telle palette variée où le « vert-noir » semble dominer⁷⁷. Les autres couleurs, tout en créant évidemment de belles images, aident à dissimuler un peu le motif du rouge, à faire en sorte qu'il ne soit pas trop évident. Le discours gionien pratique ce que Béatrice Bonhomme appelle une « stratégie du *masque**, mû par *la volonté d'obscurcir** d'une part et *la tentation de découvrir** d'autre part [...]»⁷⁸

Dans le paragraphe suivant, par contre, le narrateur retrouve une approche plus directe⁷⁹, et il y semble même dévoiler sa propre stratégie :

Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords. L'Ouest, badigeonné de pourpre, saigne sur des rochers qui sont incontestablement bien plus beaux sanglants que ce qu'ils étaient d'ordinaire rose satiné ou du bel azur commun dont les peignaient les soirs d'été, à l'heure où Vénus était douce comme un grain d'orge.

Ici, l'automne déploie son « caractère sanglant » dans toute sa splendeur : le ciel « saigne sur des rochers ». La beauté du sang, qui a déjà été explicitée par Bergues et qui se trouve en filigrane ailleurs dans le texte, le narrateur l'évoque ici très clairement : les rochers « sanglants » de l'automne sont plus beaux que ceux d'été, qui ne reflètent qu'un « ordinaire rose satiné ou un bel azur commun ».

Aussi le spectacle automnal symbolise-t-il, par sa beauté, celle du théâtre du sang. Grâce à cette valeur symbolique, le spectacle automnal peut procurer à M.V. (et à d'autres meurtriers potentiels) un divertissement suffisant, comme nous l'avons vu ci-dessus ; en conséquence, le meurtre n'est plus nécessaire. En même temps, les couleurs de l'automne sont telles qu'elles « facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords ». La peinture des « murailles du ciel » prédispose l'homme à une certaine attitude qui le conduit à accepter et à apprécier l'esthétique du théâtre du sang ou de la cruauté. Cette fonction – prédisposer quelqu'un, dans ce cas le meurtrier, à une certaine attitude – nous semble analogue à celle qui est au cœur de la stratégie du narrateur, qui cherche donc à « accoutumer le lecteur à certaines idées ». De même que les couleurs d'automne agissent sur

⁷⁶ Barstad, Guri, *op.cit.* p. 16.

⁷⁷ C'est peut-être aussi la raison pour laquelle le mot « évêques », qui évoque la couleur violette, est juxtaposé aux mots « papes » et « cardinaux ».

⁷⁸ Bonhomme, Béatrice, *art.cit.* p. 113.

⁷⁹ Selon Barstad, le récit du narrateur « oscille entre la dissimulation et le dévoilement, ce qui crée une tension permanente ». *Op.cit.* p. 13.

M.V., de même le texte agit sur le lecteur et essaie de lui faire accepter l'idée que la fascination devant l'image du sang pourrait constituer une raison suffisante pour tuer.

Cela dit, l'effet que produit l'automne sur M.V. a des conséquences encore plus fatales. La cérémonie automnale, tout en empêchant le meurtre (ou le « rite sacrificiel ») le temps de sa durée, prépare l'esprit de M.V. pour ce même acte, *délivre* le meurtrier (ou le « grand prêtre ») de « tout remords » et de toute hésitation d'ordre moral. Ce qui revient à dire que l'automne *incite* l'acte meurtrier qui se produira pendant la vacuité de l'hiver.

Ce dernier point est très intéressant, puisque nous avons justement fait l'ennui de l'hiver coupable des meurtres de M.V., et que nous avons considéré le spectacle automnal comme un substitut du véritable théâtre du sang. L'automne a bel et bien cette fonction de substitut. Pourtant, loin d'anéantir le désir qu'éprouve M.V. devant l'image du sang, le spectacle automnal semble même l'accroître, ce qui fait la différence entre l'été et l'automne. Là où l'« ordinaire rose satiné » et le « bel azur commun » de l'été arrivent simplement à empêcher l'ennui de s'installer (ce n'est que pendant l'hiver que les meurtres ont lieu), l'automne, quant à lui, reproduit le théâtre du sang : il met en scène un théâtre de couleurs d'une telle splendeur que le désir de la cruauté ne peut faire que croître, et que, par contraste, l'ennui de l'hiver apparaît encore plus accablant.

Nous voyons donc comment la séquence de l'automne contribue à établir les thèmes centraux du roman, ceux de la cruauté et du théâtre du sang. Les champs lexicaux de cette séquence renvoient à des différentes activités relatives au sang et à la cruauté, celles des rites sacrificiels et de la guerre, en même temps qu'ils évoquent la couleur du sang. La séquence met en scène un *théâtre du sang*, basé sur l'imitation des rites sacrificiels et souligné par l'accent mis sur la beauté du sang. En même temps que le spectacle automnal vise à agir sur les personnages du roman, la séquence qui le décrit appartient à une stratégie narrative qui veut agir sur le lecteur, en l'accoutumant à l'idée d'une esthétique du sang et de la cruauté.

Les paysages

La séquence de l'automne constitue à notre avis un morceau de récit qui est en quelque sorte *mis à part*. Les personnages humains n'y figurent pas, n'entrent pas dans le paysage qu'elle décrit, quoique l'on puisse présumer qu'ils sont influencés par ce paysage¹. La séquence de l'automne met en scène son propre drame (théâtre automnal), avec ses propres personnages : les arbres.

Il y a, bien évidemment, d'autres paysages du roman qui *font* justement partie du récit principal, qui constituent un cadre pour l'action des personnages. Ce sont les paysages où le lecteur voit les personnages vivre, se promener, aller à la chasse. L'action d'*Un roi sans divertissement* se déroule dans un environnement qui est, à une exception près², rural et montagnoux. L'histoire ayant lieu dans et autour des villages du Trièves, elle trouve comme cadre des prêtres, des forêts, des montagnes. Cela dit, ces paysages nous semblent dépasser une fonction de cadre. Les forêts, les prêtres et les montagnes, bien qu'ils ne soient pas personnifiés à la manière des arbres de la séquence automnale, ne se laissent pas pour autant réduire à de simples coulisses. Dans les pages suivantes, nous avons l'intention de montrer comment le paysage du roman, dans ses différentes variantes, joue un rôle important dans l'établissement de la thématique et dans la construction de l'univers romanesque³.

Vide, ennui et apocalypse – le paysage de la neige

Sans être véritablement un paysage, le phénomène naturel qu'est la neige agit pourtant décisivement sur le paysage, créant ainsi un espace littéraire qui, à son tour, joue un rôle essentiel dans le déclenchement de l'action. L'espace que constitue le paysage neigeux permet aussi de découvrir et d'approfondir certains thèmes importants, notamment ceux qui relèvent de la référence pascalienne (ennui et divertissement). Étudions de plus près les présentations textuelles de la neige et de l'espace littéraire qu'elles constituent.

Pour les habitants du petit village de Lalley⁴, l'histoire commence avec l'hiver de 1843 : « 43 (1800 évidemment). Décembre. L'hiver qui avait commencé tôt et depuis, dare-

¹ Cf. l'effet divertissant qu'est censée produire le « théâtre automnal » sur M.V. Voir la partie précédente, « Les arbres automnaux – évocateurs de rites sanglants ».

² Saucisse et Langlois font un voyage à Grenoble avec l'intention de trouver une épouse à ce dernier, pp. 225-235.

³ Les analyses suivantes recouvrent partiellement une analyse de l'espace littéraire. Nous nous concentrons sur un espace littéraire suggéré grâce aux descriptions de la nature.

⁴ Selon Denis Labouret, c'est ce village qui est menacé par le meurtrier. Giono ne livre pourtant pas son nom dans le roman. Labouret, Denis, *art.cit.* p. 8.

dare, sans démarrer. » (p. 13) L'hiver annonce son arrivée, mais « sans démarrer ». Ainsi crée-t-il une attente chez les villageois. Dès le début, il y a donc une certaine tension⁵ liée à l'hiver. Ce sentiment n'est pas atténué par la suite : « Chaque jour la bise ; les nuages s'entassent dans le fer à cheval entre l'Archat, le Jocond, la Plainie, le mont des Pâtres et l'Avers. » (pp. 13-14) La bise, c'est le vent froid et pénétrant ; elle a de quoi contribuer à un sentiment de tension. Les nuages, élément important par la suite, commencent donc à *s'entasser* sur les vallées ; le mot « entasser » traduit un sentiment de pression et de lourdeur. Les nuages deviennent ensuite de plus en plus lourds et noirs : « 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. » (p. 14) Les nuages d'octobre et de novembre ne disparaissent pas ; ceux de décembre se mettent tout simplement « par-dessus ». Le poids des nuages ne pèse plus uniquement sur les vallées et les montagnes, mais aussi directement sur les gens, « sur nous ». Aussi les nuages traduisent-ils un sentiment de *menace*, qui est renforcé par l'immobilité de ce grand « tout » qui « se tasse sur nous, sans bouger ». D'ailleurs, la menace et la tension n'atteignent-elles pas souvent leur plus haut point dans le silence et l'immobilité (apparemment) totaux ? Il s'agit peut-être du *silence avant la tempête*, la tempête étant dans ce cas la tombée excessive de neige et les actes meurtriers qu'elle déclenche.

La menace qui va se réaliser plus loin avec l'enlèvement de Marie Chazottes est donc déjà présente, préfigurée par l'entassement des nuages, ainsi que par l'assombrissement de la lumière : « 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. » (p. 14) Vient ici s'exprimer par surcroît le motif du sang, par le biais d'une des variantes de la couleur rouge : le « pourpre profond ». Nous avons déjà vu que le pourpre constitue la couleur principale du ciel automnal symbole du théâtre du sang : « L'Ouest, badigeonné de *pourpre**, saigne sur des rochers qui sont incontestablement bien plus beaux sanglants que ce qu'ils étaient d'ordinaire rose satiné ou du bel azur commun dont les peignaient les soirs d'été [...]. » (p. 37) Non seulement la description de la nature indique la menace qui va bientôt hanter le village, mais elle exprime aussi le motif, le paysage intérieur pour ainsi dire, de celui qui représente cette menace, M.V., l'homme obsédé par l'image du sang.

Le récit continue avec un *effacement* progressif du paysage :

⁵ Au sens étymologique ; 'tension' vient du latin 'tensio', dérivé du verbe 'tendere' qui a donné le verbe français 'tendre'. L'espace temporel entre les premières indications de l'hiver et son démarrage total est allongé, *tendu* par l'attente.

Il y a huit jours on voyait encore le Habert du Jocond, la lisière des bois de sapins, la clairière des gentianes, un petit bout des près qui pendent d'en haut. *Puis les nuages ont caché tout ça**. Bon. Alors, on voyait encore Préfleuri et les troncs d'arbres qu'on a jetés de la coupe, puis, *les nuages sont encore descendus et ont caché Préfleuri et les troncs d'arbres**. Bon. Les nuages se sont arrêtés le long de la route qui monte au col. On voyait les érables et la patache de midi et quart pour Saint-Maurice. Il n'y avait pas encore de neige, on se dépêchait à passer le col dans les deux sens. On voyait encore très bien l'auberge (cette bâtisse que maintenant on appelle *Texaco* parce qu'on fait de la réclame pour de l'huile d'auto sur ses murs), on voyait l'auberge et tout un trafic de chevaux de renfort pour des fardiers qui se dépêchaient de profiter du passage libre. [...] *Puis les nuages ont couvert la route, Texaco et tout** [...]. (p. 14)

Lentement mais progressivement, le paysage disparaît, caché par les nuages qui descendent sur le village. L'effacement s'accomplit à tel point que les villageois n'ont plus la possibilité de s'orienter : « [...] mais on ne voit plus la flèche du clocher, elle est coupée ras par le nuage, juste au-dessus des Sud, Nord, Est, Ouest. » (p. 15) Tout sens de direction est mis hors jeu, et avec lui toute relation avec le monde extérieur. Les villageois se trouvent *enfermés* par les nuages. Ce qui reste au regard ce sont « les vingt à vingt-cinq maisons du village avec leur épaisse barre d'*ombre pourpre** sous l'auvent » (p. 15). D'une certaine manière, ces maisons portent l'emblème du meurtrier, dans la mesure où la couleur pourpre donne une indication de l'image du sang.

Dans ce cas, est-ce que nous ne nous trouvons pas en face d'une référence biblique ? Cette marque de sang sur la maison ne rappelle-t-elle pas *l'Exode*, plus précisément le récit de la dernière plaie d'Égypte ? Dieu demande au peuple juif de marquer leurs portes avec du sang : « Vous prendrez une touffe d'hysope, vous la tremperez dans le sang du bassin et personne d'entre vous ne franchira la porte de sa maison jusqu'au matin. »⁶ La marque sur les maisons du village français représenterait alors une inversion du mythe biblique, car Dieu fait tuer tout premier-né qui *n'est pas protégé* par la marque du sang : « Le Seigneur traversa l'Égypte pour la frapper et il verra le sang sur le linteau et les montants. Alors le Seigneur passera devant la porte et ne laissera pas le Destructeur entrer dans vos maisons pour frapper. »⁷ Selon certaines interprétations de *l'Exode*, Dieu fait tuer les nouveaux-nés par l'intermédiaire d'une sorte d'ange de mort, qui correspondrait au « Destructeur » dans la

⁶ *L'Exode*, 12, 30,22, dans *La Bible*, traduction œcuménique, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991.

⁷ *Ibid.* 12, 30,23.

traduction actuelle⁸. Le mot « ange » est justement prononcé à propos du meurtrier mystérieux d'*Un roi* :

A se faire enlever, c'était à se faire enlever par un *ange**, alors ! On ne parla pas d'*ange** mais c'est tout juste. Quand Bergues et les deux autres braconniers et qui connaissaient parfaitement leur affaire (tous les coins où l'on peut se perdre) rentrèrent bredouilles, on parla de *diable** en tout cas. [...] Le curé dit que *le diable était un ange, un ange noir, mais un ange.** C'est-à-dire que, s'il avait eu à faire avec Marie Chazottes, il s'y serait pris autrement. (pp. 18-19)

Finalement, on conclut que ce n'est peut-être pas un ange, mais un homme : « M. le curé avait raison. Il ne s'agissait pas du diable. C'était beaucoup plus inquiétant. » (p. 20) Pourtant, un possible rapport entre M.V. et l'image d'ange est néanmoins établi et renforce l'allusion au récit biblique. De la même manière que la marque de sang sur le linteau des Juifs, l'ombre pourpre sur les maisons des villageois donne une indication de la menace, des meurtres à venir. Cependant, alors que la marque de sang protège les Juifs contre la menace, la marque pourpre ne fait rien de la sorte pour les villageois. Tout au contraire : « [...] c'était la menace égale pour tout le monde. » (p. 25)⁹ Si les nuages et les ombres pourpres sont menaçants, ce n'est pourtant là que le début de la menace qui va hanter le village. Vient ensuite le temps de la neige, qui, elle, exprime aussi bien un sentiment d'ennui et de vide que de menace.

Lorsque le village est finalement enfermé, isolé du monde autour, la neige commence à tomber et elle efface toute trace : « D'ailleurs, tout de suite après il se met [à] tomber de la neige. A midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruits, plus rien. » (p. 15) Cet effacement total du paysage, voire du monde, occasionné par la neige, porte en lui l'explication des meurtres. Il symbolise le *vide* (il n'y a « plus rien »), qui à son tour permet à l'*ennui* de s'installer. Certes, le sentiment d'ennui qui suscite chez M.V. des envies meurtrières est aussi dû au fait que son village n'est pas exactement le « centre du monde » : « On n'y va pas, on va ailleurs, on va à Clelles (qui est dans la direction), on va à Mens, on va même loin dans des quantités d'endroits, mais on ne va pas à Chichiliane. On irait, on y ferait quoi ? *On ferait quoi à Chichiliane ? Rien.** C'est comme ici. » (p. 10) Pourtant, comme nous l'avons déjà mentionné plusieurs fois, ce n'est que pendant l'hiver que M.V. succombe au désir de tuer. Le simple fait que Chichiliane soit un endroit qui inspire

⁸ Voir la note p) de cette traduction de *La Bible*, p. 161 : « On pourrait traduire : *la destruction*. Cependant, les versions anciennes ont personnifié ce *Destructeur*. Gn 19,13 et 2 S 24,16 présentent des « anges » chargés d'une semblable mission. »

⁹ Cela signifie peut-être aussi que la menace vient, non pas d'un ange ou d'un monstre, mais d'un homme, ce qui est, selon le narrateur, « beaucoup plus inquiétant ». Le meurtrier peut être n'importe qui ; la menace est également une menace de potentiellement devenir *le meurtrier*, d'être touché par le désir de la cruauté. Même le curé en est menacé, « malgré l'ora pro nobis *gravé sur le linteau** de la fenêtre ». (p.15) La marque de pourpre, emblème du sang, symbolise donc aussi la menace du désir de la cruauté.

l'ennui ne suffit donc pas pour expliquer les meurtres. Ainsi semble-t-il que ce soit le vide créé par *la neige* qui constitue le catalyseur de l'ennui profond et fatal de M.V., cet ennui qui le pousse à tuer.

Notons entre parenthèses que la neige et le vide ont aussi une valeur métalittéraire : ils pourraient symboliser la page blanche qu'il appartient à l'écrivain de remplir par de l'encre. En effet, nous voyons que le texte met en relation l'écriture et le sang, qui serait alors un symbole de l'encre : « Ravanel frottait la bête avec de la neige et, sur la peau un instant nettoyée, on voyait le suintement du sang réapparaître et dessiner *comme les lettres d'un langage barbare, inconnu.* » (p. 22) Béatrice Bonhomme affirme, par ailleurs, que « le crime, dans le roman, figure l'écriture », et elle ajoute que « le crime c'est la passion de l'inutile, la beauté de l'écriture. Dès lors le criminel est une image en abyme de l'écrivain »¹⁰. Ainsi la neige nous semble-t-elle symboliser ce qui déclenche à la fois le meurtre et l'écriture, et ce qui exprime une certaine disposition dans l'âme de l'écrivain aussi bien que dans l'âme du meurtrier.

Au premier chef, la neige devient symbolique du vide, et ainsi de l'ennui, parce qu'elle efface le « tout » du monde, en remplaçant toutes les autres couleurs par le blanc. La neige contribue à l'établissement du thème de l'ennui aussi en ce qu'elle constitue un espace symbolique, un espace étroit et fermé, qui fait penser à certaines phrases des *Pensées* de Pascal, plus précisément les fragments sur l'ennui et le divertissement.

Il y a chez Pascal deux phrases surtout qui nous semblent dessiner les contours d'un espace étroit et enfermé. L'auteur des *Pensées* affirme que l'homme n'est guère capable de contempler sa propre condition sans tomber dans la misère et le désespoir.¹¹ C'est dans ce contexte qu'il prononce les mots suivants : « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de *ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre**. »¹² La chambre qu'évoque Pascal ici est insupportable pour l'homme parce qu'il y est solitaire, laissé à « considérer et [à] faire réflexion sur ce qu'il est »¹³. Elle représente en d'autres termes un isolement de l'homme retiré du monde, et replié sur soi. L'espace que connote une telle retraite du monde, c'est la *chambre close*. L'idée d'isolement et d'enfermement est reprise et renforcée lorsque, pour expliquer pourquoi l'homme cherche toujours à se divertir, Pascal

¹⁰ Bonhomme, Béatrice, *art.cit.* p. 108.

¹¹ « Mais quand j'ai pensé de plus près et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir les raisons, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans *le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable que rien ne peut nous consoler lorsque nous y pensons de près**. » Pascal, Blaise, *op.cit.*, Fragment 126, p. 584.

¹² *Ibid.*, Fragment 126, p. 583.

¹³ *Ibid.* Fragment 126, p. 584.

identifie à la prison la solitude où l'homme est abandonné à lui même, à la contemplation de sa propre existence : « De là vient que les hommes aiment tant le bruit et le remuement. De là vient que *la prison** est un supplice si horrible, de là vient que le plaisir de la solitude est une chose incompréhensible. »¹⁴ L'espace fermé devient donc symbolique de l'état d'ennui, d'où l'homme essaie toujours de sortir par voie du divertissement.

Nous avons vu que, dans *Un roi*, le temps de l'hiver, les nuages et la neige impliquent justement un isolement. Puisque la route est couverte, personne ne peut venir au village et les villageois s'y trouvent donc isolés. En plus, l'effacement de la flèche du clocher, « coupée ras par le nuage, juste au-dessus des Sud, Nord, Est, Ouest », symbolise assez explicitement l'impossibilité de sortir où se trouvent les villageois ; ils sont enfermés. À tout cela s'ajoute un sentiment de resserrement lié à l'hiver. Anne et Didier Machu affirment justement que « l'hiver, la saison de M.V., le temps du loup est la saison de l'étroitesse et du resserrement. »¹⁵ Ils en trouvent un exemple dans la séquence du loup, où l'hiver vient s'installer à nouveau :

« Revinrent les temps noir de neige, et le froid, et vaguement la peur. Nous n'en menions pas trop large. [...] les vallons obscurs de Bouvante et de Cordéac furent *serrés comme dans un pressoir à vis** par des gels qui écrabouillaient tout ce qu'il y avait de vivant ou le faisaient gicler hors des frontières. » (pp. 114-115)

Aussi la neige et les nuages engendrent-ils un sentiment d'enfermement et de resserrement, sentiment d'isolement qu'exprime l'image d'une sorte de *chambre close de l'hiver*, un espace clos. En plus de créer une « chambre » métaphorique qui enveloppe le village, la neige contraint les villageois à s'enfermer dans leurs maisons, dans les chambres proprement dites :

Des fumées lourdes coulent le long des toits et emmantellent les maisons ; l'ombre des fenêtres, le papillonnement de la neige qui tombe l'éclaircit et la rend d'un rose sang frais dans lequel on voit battre le métronome d'une main qui essuie le givre de la vitre, puis apparaît dans le carreau un visage émacié et cruel qui regarde. (p. 15)

Le sentiment de resserrement ou d'enfermement est ici d'autant plus fort que le visage du villageois qui regarde par la fenêtre est encadré dans un carreau. Le resserrement est présenté par voie de métonymie : non seulement le villageois est enfermé dans sa maison, mais son visage est aussi enveloppé, enfermé par le carreau et le givre.

¹⁴ Pascal, Blaise, *op.cit.*, Fragment 126, p. 584.

¹⁵ Machu, Anne & Didier, « Un roi sans divertissement ou les Méfaits du tabac », dans *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), 611-615, Ed. Minard Lettres Modernes, 1981, p. 50.

En outre, le motif de la chambre close revient plus loin dans l'histoire. Jean-Yves Laurichesse note que le *bongalove* que se fait construire Langlois, « avec ses murs intérieurs crépis à la chaux, ses fenêtres sans rideaux, son ameublement sommaire, *il tient de la cellule de moine** ». ¹⁶ Lieu d'isolement et de méditation sur « ce qu'on est », comme aurait dit Pascal, cette cellule sera la dernière étape du trajet par lequel Langlois essaie de se découvrir et de se comprendre. La méditation sur son propre être amène le héros à réaliser qu'il n'y pas d'autres moyens pour échapper à l'ennui que celui qui passe par la violence et la transgression, par le meurtre ou par le suicide. Ainsi cette cellule devient-elle le symbole de son échec, et, par conséquent, d'une victoire de l'ennui. À notre avis, le motif de la chambre close, qu'il s'agisse d'une chambre au sens métaphorique ou au sens propre, contribue à bâtir le rapport entre l'hiver et l'ennui : la neige forme un espace, symbole de l'ennui.

Notons que le visage du villageois encadré par le carreau est qualifié de « cruel ». Se profile ainsi encore une fois le thème de la cruauté, cette fois par le biais de l'enfermement occasionné par la neige. Par surcroît, ce même thème est souligné dans le paragraphe suivant : « Ils ont tous l'air de *prêtres d'une sorte de serpent à plumes**, même le curé catholique, malgré l'ora pro nobis gravé sur le linteau de la fenêtre. » (p. 15) Comme nous l'avons constaté plusieurs fois, le prêtre aztèque est dans le roman l'emblème par excellence de la cruauté.

Le passage du visage dans le carreau nous permet de tirer deux conclusions. Premièrement, l'hiver et la neige font apparaître chez l'homme une disposition cruelle, ce dont témoignent également les meurtres hivernaux de M.V. Deuxièmement, la cruauté est un penchant latent chez tous ¹⁷, ce qui n'est peut-être qu'une autre façon de dire que M.V. est « un homme comme les autres ». (p. 58)

Revenons au motif de la neige. Nous avons indiqué plus haut une allusion possible à l'Ancien Testament. L'espace que crée la neige nous évoque aussi un autre aspect de la religion judéo-chrétienne, aspect central dans d'autres systèmes religieux également : l'espace neigeux rappelle une *apocalypse*, une *fin du monde*. Nous en avons déjà vu des signes : « il n'y a *plus de monde**, plus de bruits, *plus rien**. » L'idée apocalyptique devient encore plus explicite par la suite :

Une heure, deux heures, trois heures ; la neige continue à tomber. Quatre heures ; la nuit ; on allume les âtres ; il neige. Cinq heures. Six, sept ; on allume les lampes ; il neige.

¹⁶ Laurichesse, Jean-Yves, *art.cit.* p. 216.

¹⁷ Guri Barstad le note aussi : « Généralisation en quelque sorte de la cruauté qui se lit sur tous les visages, même ceux des enfants. « Tous » pourrait être un mot-clef. » *Op.cit.* p. 19.

Dehors, il n'y a plus ni terre ni ciel, ni village, ni montagne ; il n'y a plus que les amas croulants de cette épaisse poussière glacée d'un monde qui a dû éclater**. (p. 15)

Les mots « ni terre, ni ciel » évoquent évidemment un dualisme que l'on trouve dans de nombreuses religions, dont le christianisme. Nous nous trouvons donc bel et bien dans le domaine des systèmes religieux. La mythologie norroise symbolise la fin du monde dans le *Ragnarok*, qui implique une destruction, non seulement du monde des hommes, mais aussi du monde des dieux. Notre texte romanesque revêt l'effacement du monde et du ciel d'un aspect de violence : le monde « a dû éclater ». Aspect qui reste conforme à la conception universelle de la fin du monde. Tant l'Apocalypse chrétienne (les *Révélation*s ne sont pas pour les plus sensibles d'entre nous) que le *Ragnarok* norrois¹⁸ sont marqués au coin de la violence¹⁹.

En effet, la référence apocalyptique n'est pas un phénomène rare dans l'œuvre gionienne. Laurent Fourcaut affirme qu'elle y constitue « une de ses sources d'inspiration privilégiées » : « le mythe imprègne l'œuvre entière ; on l'y rencontre sous des formes multiples qui, toutes, tournent autour de l'idée de fin d'un monde : fin d'un groupe, d'une civilisation, de l'« univers » personnel d'un être. »²⁰

Le Déluge est un autre mythe mis à contribution dans certains des romans de Giono, comme le note aussi Fourcaut²¹. Dans *Fragments d'un paradis*, par exemple, il apparaît dans sa forme « traditionnelle », en tant que pluie :

Toute la nuit la pluie tombe en grandes nappes qu'on entend rager sur le pont du navire. Quelquefois il y a des accalmies pendant lesquelles soufflent les mugissements des rouleaux d'eau qui de chaque côté de la baie se brisent contre les falaises, puis dans le lointain commence à grésiller l'autre nappe de pluie qui arrive. Elle s'abat sur le navire et piétine tout.²²

¹⁸ Nous ne savons pas si Giono avait connu le mythe norrois de *Ragnarok*, mais, chose intéressante, il y a des points communs entre le mythe et le roman à un niveau structural. Par exemple, le *Ragnarok* commence par l'arrivée d'un hiver affreux, tout comme l'action dans *Un roi* (« c'était un hiver terrible », *Un roi*, p. 25) : c'est l'hiver de *Fimbul* (*Fimbulsvinteren*), qui menace tout ce qui vit. Dans le chaos qui en suit, des monstres commencent à rôder, dont le loup *Fenris* (*Fenrisulven*). Dans *Un roi*, la menace est semblablement présente sous la forme d'un loup, et même de deux loups, puisqu'il y a une identification entre le loup et M.V. (Voir Sacotte, *op.cit.* p. 106.)

¹⁹ *Ragnarok* est le temps du *fratricide*, où « nul n'épargne autrui » (la traduction en français est la mienne) : « Brødre skal bli/hverandres bane;/søskenbarn bryte/slektsbånd;/hard er verden,/horskap rår,/øktid, sverdtid,/skjold blir kløvet,/vindtid, vargtid,/før verden styrter./ingen skåner/en annen mann. » *Voluspå*, dans *Verdens hellige skrifter*, De norske bokklubbene, 2003, douzain 45, p. 29.

²⁰ Fourcaut, Laurent, *Giono et son apocalypse*, avant-propos, Lettres modernes, Paris, 1995, p. 6.

²¹ « Déluges multifformes : de végétation ou de feu dans *Colline*, de pluie dans *Fragments d'un paradis*, de neige dans *Un roi sans divertissement*, sans oublier le « déluge » de la « civilisation de l'argent » dans les Vraies richesses. » *Id.*

²² Giono, Jean, *Fragments d'un paradis*, Éditions Gallimard, Paris, 1974, p. 154.

Pour l'équipage de l'*Indien*, la pluie n'aura pas de fin. Pendant un bon moment, cela semble aussi être le cas de la neige dans *Un roi* :

Le lendemain, à travers la neige qui continue à tomber dru*, on voit passer Bergues avec ses raquettes, et il descend du côté du cimetière des protestants, vers les Adrets. (p. 16)

La neige ne s'était pas arrêté de tomber parce que c'était dimanche*, au contraire, et le jour était si sombre que cette messe de dix heures du matin avait une lumière de fin de vêpres. (p. 19)

Au moment de l'histoire, puisque c'était l'hiver, et un des plus rudes qu'on ait connus, la neige qui tombait depuis plus d'un mois sans arrêt* avait naturellement recouvert les jardins ; et les maisons étaient plantées à vingt mètres l'une de l'autre dans une steppe unie et toute blanche. (p. 20)

En tout cas, il y avait une chose que le village ne pouvait plus ignorer et qui prit toute son importance le lendemain ; pendant que la neige continuait à tomber* (c'était un hiver terrible), c'était la menace égale pour tout le monde. (p. 25)

L'insistance du narrateur sur la tombée continue de la neige nous fait clairement penser au Déluge. D'autant plus que le Déluge biblique impliqua, tout comme la neige gionienne, un effacement du monde, la mer à perte de vue, égale à une « steppe unie et toute blanche ». Le Déluge implique aussi, comme la chambre close, un isolement : Noé et son équipage furent isolés, en tant que les seuls êtres survivants. Ce sentiment d'isolement marque aussi l'expédition de l'*Indien*, qui se trouve dans un paysage aquatique très monotone, semblable au paysage neigeux d'*Un roi* :

Il est impossible de savoir où l'on sera demain. L'endroit où on était planté dans la mer hier est exactement pareil à celui où on est planté dans la mer aujourd'hui, et l'endroit où l'on sera planté dans la mer demain sera exactement pareil à celui où on est planté maintenant. Le bourrelet d'eau qui se gonfle sur notre flanc bâbord sera exactement le même. Les crépitements de la pluie rouleront pareil, et les rideaux de pluie qui, de tous les côtés, nous enferment seront exactement pareils à ce qu'ils sont maintenant, sombres et bleus, palpitants et lourds, fermés de tous les côtés.²³

Il nous semble que chez Giono l'image du Déluge va de pair à la fois avec un sentiment d'isolement et une *uniformité* du paysage, qui contribuent à leur tour à créer un sentiment d'ennui. L'allusion au Déluge qu'introduit le paysage neigeux constitue donc encore un moyen d'exprimer le thème de l'ennui. En même temps, l'image du Déluge, qui engloutit le monde, s'ajoute à cette tendance qu'a la neige à traduire un sentiment de menace, lequel anticipe, en quelque sorte, la menace réelle venant de Chichiliane.

²³ Giono, Jean, *Fragments d'un paradis*, p. 189.

Toutes les références bibliques et mythologiques peuvent aussi être perçues comme des éléments d'une construction thématique qui relève d'une perspective atemporelle sur l'esprit de l'homme. Nous avons déjà vu comment le narrateur distingue entre deux perspectives sur le monde, deux « systèmes de références ». Nous allons montrer comment le paysage de la neige contribue à la construction d'un thème de l'atemporalité. Pourtant, regardons d'abord ce qu'impliquent ces « systèmes de références » :

Il existe, évidemment, un système de références comparable, par exemple, à la connaissance économique du monde et dans lequel le sang de Langlois et le sang de Bergues ont la même valeur que le sang de Marie Chazottes, de Ravanel et de Delphin-Jules. Mais il existe, enveloppant le premier, un autre système de références dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre, vers les montagnes du pays de Moria ; dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzacoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis. (p. 49)

Nous pourrions nous imaginer que ce premier « système » représente pour l'auteur des *Vraies richesses*²⁴ une perspective moderne (c'est-à-dire rationaliste) et temporelle sur le monde. Alors que l'autre « système » – d'après lequel il faut supposer qu'agit M.V., car c'est le système du désir de la cruauté et de l'esthétique du sang – remonte aux temps anciens, à l'histoire juive aussi bien qu'aztèque. Il s'agit donc là d'un « système » atemporel, voire éternel. D'autant plus que ce second « système » *enveloppe* le premier, et semble le dépasser, allant au-delà de sa mondanité, si l'on veut. Il nous semble donc que c'est dans la lignée de la dichotomie ainsi esquissée que les références bibliques et mythologiques se mettent en opposition avec une perspective moderne et rationaliste sur le monde. Le paysage « biblique » de la neige devient ainsi une expression de la perspective atemporelle.

Nous pourrions ajouter à cette dichotomie temporelle les « lettres » que dessine M.V. au couteau sur le cochon (p. 22). Étant attribué à un « langage barbare, inconnu » (archaïque ?), ces lettres se trouvent en opposition avec les lettres sur la girouette, lesquelles, françaises, bien compréhensibles, expriment peut-être avant tout la rationalité occidentale. Cette opposition traduit, à notre avis, la dichotomie des deux « systèmes de références », celui de l'économie temporelle et celui du désir éternel.

²⁴ Essai écrit par Giono en 1935 où il oppose à la vie et l'économie modernes les « vraies richesses » de la nature : « Ce dont on te prive, c'est de vents, de pluies, de neiges, de soleils, de fleuves et de forêts, les vraies richesses, ta patrie. On t'a donné à la place une patrie économique, un monstre qui exige périodiquement le sacrifice de jeunes hommes. » Giono, Jean, *Les Vraies Richesses*, 1936, cité dans Citron, Pierre, *op.cit.*, p. 56. Certes, cet essai n'exprime pas la perspective sombre sur l'homme qu'aura Giono après guerre, où l'image du sacrifice s'applique autant au « système » éternel qu'au monstre de la modernité. Cependant, cette citation permet d'identifier le premier « système », économique, à une certaine conception de la modernité, que l'on pourrait désigner comme « capitaliste ».

Ainsi le paysage traduit-il d'une autre manière encore ce deuxième « système de référence » lorsque les nuages viennent *effacer* les lettres de la girouette : « N'oubliez pas que le temps ne s'était pas relevé et que, pendant que je vous raconte les choses, le nuage est toujours en train de couper net la flèche du clocher à la hauteur des lettres de la girouette. » (p. 23) Grâce aux nuages, le paysage de la « connaissance économique du monde » disparaît, et un paysage éternel et atemporel, celui des « lettres barbares », se révèle à sa place.

Il nous semble que la neige et les nuages contribuent ainsi à ce que Denis Labouret appelle « une plongée dans les structures archaïques, atemporelles, du désir et de la mélancolie »²⁵, et nous pourrions ajouter : de la peur et de la menace. Le paysage de la neige évoque un sentiment de menace. En même temps, les références bibliques et mythologiques que ce paysage met en scène expriment l'atemporalité du même sentiment. Plus loin, lorsque la menace s'est réalisée sous la forme du meurtrier, le narrateur explicite cette idée d'atemporalité : « pendant que, dehors, dans des temps qui ne sont pas modernes mais éternels, rôdent les menaces éternelles ». (p. 28) Nous pourrions donc constater que la neige recrée un paysage archaïque, ou bien atemporel, qui se veut, à son tour, l'expression des sentiments et des dispositions d'esprit de valeur éternelle.

Concluons alors ce chapitre. Il nous semble donc que la neige et le paysage qu'elle crée constituent des éléments centraux dans la construction de l'univers romanesque. D'un côté, ils contribuent à établir un sentiment de menace qui anticipe l'arrivée du meurtrier. D'un autre côté, ils expriment les raisons derrière les meurtres : le vide, l'ennui, le désir de la cruauté que le paysage neigeux engendre. À cela s'ajoute la métaphore de la page blanche et de l'écriture du sang, qui évoque une identification entre le meurtrier et l'écrivain. Finalement, la neige et le paysage établissent des références aux mythes archaïques qui, tout en contribuant à la construction des thèmes comme l'ennui et le désir de la cruauté, revêtent ces thèmes d'une valeur qui se veut éternelle et atemporelle.

Royaume et nouveau monde - le paysage de M.V.

Un autre paysage qui nous paraît significatif est celui que traverse M.V. pour se rendre au village où il accomplit ses actes meurtriers, c'est-à-dire le paysage montagneux entre Chichiliane et Lalley. Inspiré par les métaphores « royales » que nous offre le titre du roman, nous sommes tenté de désigner ce paysage comme le *royaume* de M.V. Nous montrerons qu'il constitue une sorte de domaine emblématique de M.V., et se veut une expression du

²⁵ Labouret, Denis, *art.cit.* p. 8.

paysage intérieur du meurtrier. À la manière du paysage que nous venons d'étudier, le paysage à travers lequel Frédéric II poursuit M.V. paraît donc bien dépasser un simple rôle de cadre. La description de ce paysage nous semble aussi véhiculer certains thèmes centraux, particulièrement le thème du divertissement, qui est étroitement lié au personnage de M.V. En même temps, ce paysage joue aussi un rôle important dans la transformation de Frédéric II, dans la découverte que fait le scieur de son propre paysage intérieur.

Justifions d'abord notre idée que ce paysage est étroitement lié au personnage de M.V. Dans la partie antérieure, nous avons mentionné la théorie de Jean Arrouye (voir p. 21 ci-dessus) selon laquelle M.V. descend du Jocond comme un Moïse descendant du Sinaï. Cette image biblique pourrait refléter, entre autres choses, que le paysage où descend M.V. appartient à lui seul et reste fermé aux autres. Ainsi que l'ascension au Sinaï fut réservée à Moïse, ainsi M.V. semble-t-il seul autorisé à monter au Jocond. Après avoir apporté ses « commandements », c'est-à-dire les « lettres d'un langage barbare, inconnu » incisées sur la peau du cochon de Ravanel²⁶, M.V. remonte la montagne. Bergues part pratiquement tout de suite à sa poursuite. Pourtant, le meilleur traqueur du village doit rentrer « bredouille » :

Il avait suivi les traces et, d'ailleurs, des traces de sang. L'homme était blessé. [...] D'ailleurs, Bergues n'avait pas perdu de temps ; il était parti sur les traces avec à peine une demi-heure de retard ; c'est un spécialiste des randonnées d'hiver ; il a le meilleur pas de tout le village ; il avait des raquettes, il avait sa colère, *il avait tout mais il ne put jamais apercevoir autre chose que cette piste bien tracée**, ces belles taches de sang frais sur la neige vierge. *La piste menait en plein bois noir et là elle abordait franchement le flanc du Jocond, à pic presque, et se perdait dans les nuages. Oui, dans les nuages**. (pp. 22-23)

Le narrateur prend bien soin ici de souligner les facultés traqueuses de Bergues (« un spécialiste ») et sa grande motivation (« colère »). Néanmoins, elles ne suffisent pas pour attraper le meurtrier. Les nuages semblent créer pour Bergues une frontière, la limite de sa poursuite, comme les frontières d'un autre royaume où l'on n'a pas le droit d'entrer. Cette idée de frontière ou de limite se trouve renforcée par la forêt qui couvre le flanc du Jocond, et que le narrateur décrit à un certain moment comme une *muraille* : « Langlois et M. le curé, portant chacun un cierge, se trouvaient à ce moment-là tous les deux seuls au seuil du presbytère ; c'est-à-dire à l'orée du village ; et, à cent mètres au-delà d'un petit pré, on voyait dans la nuit très noire *la muraille très noire de la forêt**. » (p. 57) La forêt s'étend donc

²⁶ « D'ailleurs il [M.V.] a laissé aux villageois les tables de la nouvelle loi, sous la forme d'inscriptions, d'autant plus redoutables qu'incompréhensibles, sur la peau d'un cochon. » Arrouye, Jean, *art.cit.* p. 149.

comme une barrière qui marque la transition entre deux domaines, entre le village et ce paysage d'où vient et dans lequel disparaît le meurtrier mystérieux.

Le domaine au-delà de la forêt devient pour les villageois le symbole d'une menace, menace d'autant plus terrifiante qu'elle n'a pas pour eux de visage, cachée comme elle est derrière le noir de la forêt : « On voit le désert extraordinairement blanc jusqu'aux lisières extraordinairement noires des bois, *sous lesquels il peut y avoir n'importe quoi, qui peut faire n'importe quoi**. » (p. 26)

Le domaine derrière les nuages semble aussi signifier la mort. Évidemment, c'est de là que vient le meurtrier ; mais c'est aussi derrière le « rideau de nuages » que Bergues, qui ne franchissait donc pas cette limite dans sa chasse au meurtrier, paraît avoir fini ses jours :

Une fois chaussé, Langlois et un de ses hommes partirent dans la direction qu'avait dû suivre Bergues. Ils n'allèrent pas loin. Ils allèrent *jusqu'à l'endroit où la brume et le nuage commençaient à les effacer**. Là, ils firent des gestes pour qu'on aille les rejoindre. Pendant qu'on allait vers eux, ils avancèrent encore d'une vingtaine de pas, c'est-à-dire que, par rapport au village, *ils entrèrent carrément dans le nuage**. [...] Ils étaient penchés sur quelque chose. Ce n'était pas Bergues. C'était un grand piétinement de pattes de corbeaux. En fouillant la neige, à vingt centimètres (qui était à peu près l'épaisseur de neige tombée depuis six jours – en tenant compte du tassement produit par le gel nocturne et le balayage du vent) on trouva une grande plaque de neige agglomérée avec du sang. *Voilà donc l'endroit où Bergues avait fini. Derrière le rideau de nuages.** (p. 43)

Avec ces deux dernières phrases, le narrateur nous semble indiquer qu'il y a un rapport entre la mort de Bergues et l'endroit où il a été tué. La métaphore du « rideau » évoque, tout comme la métaphore de la « muraille », une idée de séparation, l'existence de deux domaines, de deux mondes, séparés par un « rideau » ou une « muraille ». Par surcroît, le domaine « derrière le rideau » paraît donc être lié aux disparitions et aux meurtres et, par conséquent, à M.V. Le fait que Bergues soit mort dans ce paysage couvert par les nuages souligne aussi la relation entre l'effacement du paysage et l'ennui : l'effacement du paysage engendre l'ennui qui provoque à son tour le meurtre. Les taches de sang (la mort) derrière le « rideau de nuages » (paysage effacé) deviennent, par conséquent, symboliques de cette relation. Aussi, puisque c'est avant tout le meurtrier de Chichiliane qui véhicule le rapport entre l'ennui et le meurtre, le domaine derrière le « rideau » constitue-t-il peut-être encore plus clairement un domaine privilégié de M.V.

Il nous semble donc que ce domaine derrière le « rideau » et la « muraille » symbolise pour les villageois l'inconnu (et ainsi la peur), la menace et la mort. Pour ceux qui y entrent, pourtant, la peur se transforme en quelque chose de « beaucoup plus effrayant » : Frédéric II,

invité dans le « royaume » de M.V., va y découvrir sa propre fascination du meurtrier, et donc sa propre cruauté.

Frédéric II découvre un homme mystérieux (qu'il saura plus tard est M.V.) en train de descendre du hêtre. Ayant grimpé au hêtre, il y trouve les cadavres des victimes. Frédéric II part ensuite à la poursuite de l'homme : « Frédéric II se retrouva au pied du hêtre sans savoir et sur les traces de l'homme, derrière le buisson, puis, dans le pré qui montait ; des traces toutes fraîches, dans le brouillard, avec l'espoir de ne pas le rattraper, oh ! non, non ! Et il suivait. » (p. 65) Très vite, ils entrent dans l'autre « domaine », à travers la « frontière » du brouillard et la forêt : « L'homme se dirigea très intelligemment vers le bois de Burle. Au bout d'un moment, la lisière de la forêt se mit à noircir le brouillard. L'homme entra dans la forêt. » (p. 66) Plusieurs observations semblent alors renforcer l'idée que ce paysage appartient à M.V., c'est-à-dire qu'il constitue métaphoriquement son « royaume ». Le meurtrier a l'air d'être accoutumé à la traversée de ce paysage situé entre son village et le village de Frédéric II : « D'ailleurs, comme il atteignait la lisière, le brouillard, tamisé sous bois par l'épais feuillage des sapins chargés de neige, lui laissa entrevoir, dans la pénombre grise, là-bas devant, le dos et la toque, et *le pas paisible du promeneur. Paisible mais solide, c'est-à-dire régulier. Promeneur habitué aux vastes espaces**. » (p. 66) Cela ne justifie évidemment pas tout seul la désignation de cet espace comme un royaume appartenant à M.V ; le meurtrier est effectivement habitué à cette traversée puisqu'il la fait chaque fois qu'il va enlever et tuer les gens. La dernière phrase – « promeneur habitué aux vastes espaces » – ne désigne-t-elle pas simplement ce fait ?

Pourtant, la culpabilité de M.V. nous semble avoir été suffisamment établie par la découverte des victimes dans le feuillage du hêtre. Il n'y a guère de raison pour le narrateur de la souligner encore une fois. C'est donc possible que la phrase en question souligne autant l'appartenance de M.V. à ce paysage. En plus, l'expression de « pas paisible » y est aussi pour quelque chose. L'homme se promène, non seulement comme s'il était bien habitué au paysage, mais comme si ce paysage était bel et bien à lui :

Il n'y avait aucune crainte à avoir : *l'homme descendait paisiblement, d'un tel pas de promenade (qui frappe tellement les gens d'ici pour lesquels ce pas signifie contentement, richesse, préfet, patron, millionnaire)** que Frédéric II était obligé de se souvenir de tout le chemin, depuis le hêtre jusqu'ici, où il n'y avait dans la neige *qu'une trace, une seule, une et unique** : celle de cet homme qui se promenait. (p. 69)

En effet, M.V. se promène comme un « patron » qui inspecte sa propriété, ou, pour nous servir encore une fois de la métaphore « royale », comme *un roi qui visite son royaume*.

Il convient ici de justifier la désignation de roi appliquée à M.V., laquelle fait de ce paysage une sorte de royaume. Nous allons voir que la description du paysage contribue à l'établissement de cette métaphore du roi.

Tout d'abord, M.V. est un « roi » parce que c'est lui qui, dans la première partie du roman, cherche son divertissement par le moyen suprême, le meurtre. En se donnant ainsi le droit de la vie et la mort, il fait figure de roi absolu. Cette idée se trouve même exprimée par le paysage à travers lequel il se promène, où il n'y a dans la neige « *qu'une trace, une seule, une et unique** ». En plus, de M.V., qui *trône* dans le paysage comme si celui-ci lui appartenait, rayonne pratiquement un grand air de noblesse : « Il était là haut comme une silhouette. [...] Ils n'avaient plus une très grande épaisseur de brouillard au-dessus d'eux et, au-dessus du brouillard, des nuages devaient passer, car, par moments, après de grandes ombres, *de longs rayons de poussière blanche** rouaient dans la brume. » (p. 67) Selon Mireille Sacotte, M.V. est « le vrai soleil dans le brouillard, homme transfiguré en Dieu, en saint, en roi, par cet artifice lumineux que les peintres appellent gloire »²⁷. Ainsi le paysan de Chichiliane devient-il en quelque sorte l'image de Louis XIV, le roi-soleil.

Frédéric II prend aussi d'une certaine manière un aspect royal, ce dont témoigne surtout son nom : le nom Frédéric II fait penser tout de suite au roi de Prusse. Fils de Frédéric I, père de Frédéric III et grand-père de Frédéric IV, Frédéric II fait partie de toute une dynastie²⁸. Il s'agit pourtant d'une dynastie de *scieurs* : « Frédéric a la scierie sur la route d'Avers. Il y succède à son père, à son grand-père, à son arrière-grand-père, à tous les Frédéric. » (p. 9) Le nom royal de Frédéric II relève d'une stratégie humoristique classique, qui consiste à confondre le haut avec le bas, en l'occurrence la royauté avec un « simple » scieur. La royauté de Frédéric II possède toutefois une certaine vérité qui dépasse cet effet humoristique, car, chez Giono, la « royauté » des personnages semble être liée au divertissement et à la qualité de celui-ci : « L'homme de Giono, lui, cherche son royaume ici-bas, avec les moyens de survie que lui offrent ses sens, son intelligence, son imagination, toutes puissances trompeuses ou limitées selon Pascal, et sa survie dépend alors de la qualité de son divertissement. »²⁹ Comme nous allons le voir, c'est peut-être les qualités royales de Frédéric II qui lui permettent d'entrer dans le paysage de M.V. En même temps, il paraît que

²⁷ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 31.

²⁸ « Ici, il faut parler d'un Frédéric. Le grand-père. Appelons-le Frédéric II, puisque la scierie a commencé à fonctionner avec Frédéric I et a continué à fonctionner sous Frédéric II, Frédéric III jusqu'à celui de maintenant, Frédéric IV. Parlons du deux. » (p. 31)

²⁹ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 37

la rencontre avec ce paysage offre à Frédéric II de nouveaux divertissements, d'une qualité encore plus grande.

Frédéric II a effectivement sa propre manière d'échapper à l'ennui de tous les jours. Le matin, plus précisément les quelques heures avant que sa famille ne se réveille, c'est le moment de sa « cérémonie divertissante » à lui : « Il regardait ces tiroirs de commodes qu'on ouvre rarement, ces dessus d'armoires où l'on ne va pas souvent voir. Ces deux heures de liberté de chaque matin, Frédéric II n'en aurait pas abandonné la prérogative pour tout l'or du monde. » (p. 59) Le matin du jour où il découvrira le meurtrier descendant du hêtre, Frédéric II trouve un divertissement particulièrement satisfaisant :

Ce matin-là, il en était aux tiroirs des commodes et, dans une, il trouva un joli petit cadran d'horloge colorié. Il y avait tout : le mécanisme, les aiguilles et même les deux clefs pour la sonnerie et pour le mouvement. La sonnerie était parfaite. *Ah ! ça, jamais Frédéric II n'avait entendu une sonnerie pareille !** [...] On la remontait en fourrant la clef dans son ouverture ronde qui était justement l'œil du berger aux cheveux d'or, à la veste d'or et au foulard rouge qui donnait ce bleuet si bleu à la bergère si blanche avec une touche de rose. Dans l'œil de la bergère on fourrait la clef pour remonter le mouvement. *Mouvement extraordinaire ! Ça alors !** La sonnerie était très belle mais il fallait attendre une heure pour la ravoir tandis que le mouvement, ça : tac, tac, tac, tout le temps. *Et avec un bruit ! Ah ! ça, jamais Frédéric II n'avait eu des bruits aussi gentils dans les oreilles.** (p. 60)

La « royauté » de Frédéric II vient d'une certaine manière de sa faculté de se réjouir de petites choses inutiles (nous dirions une faculté *esthétique*), en l'occurrence une horloge. Nous pourrions dire avec Sacotte que ses sens et son imagination lui procurent un « moyen de survie ». Dans ce divertissement apparemment innocent, nous trouvons même en filigrane la cruauté qui caractérise le divertissement suprême de M.V : pour remonter le mouvement de l'horloge, il faut « fourrer » la clef *dans l'œil* de la petite bergère³⁰.

Pourtant, ce divertissement, si « extraordinaire » qu'il paraisse au départ, devient quelque peu fade en comparaison de ce que trouve Frédéric II derrière le « rideau de nuages ». Au fur et à mesure que Frédéric II poursuit M.V. à travers le paysage, il se découvre un instinct carnivore, et subit une transformation qui le rapproche du meurtrier. Le scieur trouve avec cette chasse une « nouvelle manière extraordinaire » (p. 70), c'est-à-dire un

³⁰ Notons d'ailleurs que l'on y retrouve aussi le motif du rouge et du blanc, « sang sur la neige », motif que traduit la juxtaposition du « foulard rouge » et « la bergère si blanche avec une touche de rose ». Le « foulard rouge » fait en plus référence au foulard dont s'est servi M.V. dans la tentative d'étrangler Ravel Georges (pp. 21-22). Et que nous pourrions nous imaginer qu'il a utilisé pour enlever et tuer Marie Chazottes, décrite comme ayant « de la peau très blanche » (p. 49). Donc, si nous regardons de plus près, il devient clair que cette horloge, qui représente pour Frédéric II un divertissement « extraordinaire », fait allusion à un autre divertissement, moins innocent, à savoir le meurtre.

divertissement encore plus sophistiqué, et qui se rapproche encore plus du « divertissement suprême » de M.V.

Dès le départ, Frédéric II paraît avoir d'autres motivations que celles de Bergues ou de Ravanel, qui étaient avant tout poussés par leur colère³¹. Pour lui, il s'agit plutôt d'une *curiosité* :

Il se dirigeait droit vers le Jocond, comme la fois de Ravanel où Bergues avait suivi, puis abandonné dans le nuage. Frédéric II savait que, lui, n'abandonnerait pas. A ce moment-là ce n'était pas une question de courage : c'était une question de curiosité (s'il est question de curiosité dans la fascination). (p. 66)

La « curiosité » ou encore la « fascination » devant un meurtrier (ce qui n'est guère conforme à une certaine conception de la « bienséance ») témoignent sans doute de la même disposition d'esprit que celle provoquée par la fascination devant l'image du sang. L'état d'esprit avec lequel Frédéric II part à la poursuite de M.V. le prédispose en quelque sorte à la découverte des « raisons » de M.V., c'est-à-dire les pulsions, les désirs qui l'ont amené au meurtre.

En se livrant totalement à la chasse, Frédéric II entre dans un autre état, plus proche de la nature et du paysage, et se métamorphose en quelque sorte en *renard*. Cette métamorphose apparaît comme un processus progressif, c'est-à-dire que les repères textuels en deviennent progressivement de plus en plus fort. D'abord, Frédéric II « monta sur ses traces à quatre pattes* » (p. 68), comme un animal. Ensuite, le lecteur apprend que Frédéric II « eut même la ruse* de rester un mètre ou deux à contre-pente sur ce flanc-ci [...]. » (p. 69) Non seulement Frédéric fait une démonstration des facultés traqueuses qui semble surprendre le narrateur³² (dont l'adverbe « même ») et qui témoigne donc de quelque chose de latent, comme un instinct, mais le narrateur emploie aussi le mot « ruse[r] », verbe qui rappelle l'expression « rusé comme un renard ». Finalement, le narrateur explicite l'idée, et la métamorphose paraît complète : « il était devenu renard. Il rusait de toutes ses forces. Pas un cheveu de sa tête qui pensait à autre chose qu'à ruser ». (pp. 69-70)

La métamorphose coïncide avec la découverte des « raisons incompréhensibles », des raisons « différentes de celles qui l'avaient amené jusque-là ». (p. 69) Ces « raisons » ne sont peut-être pas très différentes de celles qui gouvernent les actions de M.V.³³. En effet, à la fin

³¹ « C'est là, devant sa propre grange que Ravanel, stupide mais tremblant de *colère**, se tenait avec deux de ses plus proches voisins. » (pp. 20-21) « [Bergues] était parti sur les traces avec à peine une demi-heure de retard ; [...] il avait des raquettes, il avait sa *colère**, il avait tout [...]. » (p. 23)

³² Et peut-être aussi Frédéric II lui-même, qui, selon la logique du roman, a dû relater ces événements au narrateur.

³³ Et, rappelons-le, Langlois insiste sur le fait qu'il y ait bien des raisons derrière les actions du meurtrier : « *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.* » (p. 158)

de la chasse, le narrateur ajoute que la « peau de renard » de Frédéric II « était presque une peau de loup. » (p. 73). L'image du loup le rapproche encore plus de M.V., que plusieurs repères textuels identifient au loup.³⁴ En plus, la transformation en animal, en un être livré aux instincts et, par conséquent, libéré de la conscience humaine³⁵, évoque aussi une sorte d'état d'hypnose, qui ressemblerait à celui qu'engendre le théâtre du sang. Dans les deux cas, il s'agit d'un oubli de soi³⁶ ; Frédéric devient « entièrement différent du Frédéric II de la dynastie de la scierie ». (p. 70)³⁷

Ce qui rend ce nouvel état de Frédéric II particulièrement intéressant pour nous, c'est qu'il semble étroitement lié au paysage. Non seulement le nouvel état, la « peau de renard » (ou de « loup »), rapprochent Frédéric II du paysage et de la nature, par le renforcement de ses sens et ses instincts³⁸. Mais le paysage semble aussi à la fois participer à la création de cet état et devenir une image de lui.

Le narrateur compare le paysage montagneux avec un paysage d'îles : « comme des îles* blêmes serties de noir, l'archipel* des sommets de montagnes » (pp. 67-68), et il établit un lien entre Frédéric II et Christophe Colomb découvrant les îles caraïbes : « Quand il parlera du pays derrière l'Archat il en parlera comme Colomb devait parler des Indes Orientales ». (p. 71) Frédéric II devient ainsi un explorateur et vit le paysage comme « la géographie d'un nouveau monde » (p. 68). L'adjectif « nouveau » crée un lien entre le paysage (le « monde »), et la « nouvelle* manière extraordinaire ». La découverte de l'état d'esprit coïncide donc avec la découverte d'un paysage. Puisque Frédéric se transforme justement en renard, un être qui appartient à ce genre de paysage, le lecteur pourrait tirer la conclusion que le paysage agit sur Frédéric II et contribue à sa métamorphose.

En même temps, le paysage du « nouveau monde » peut être perçu comme une image de l'état d'esprit, du *paysage intérieur* de Frédéric II :

³⁴ Le plus important de ces repères est sans doute celui des façons presque identiques dont Langlois tue le loup et M.V. : par « deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains, en même temps. » (pp. 86 & 144)

³⁵ C'est pour cela que les « raisons » de Frédéric sont « incompréhensibles » : il ne les médite pas, il les ressent.

³⁶ Voir p. 31 ci-dessus.

³⁷ La phrase précédente souligne cette relation avec le théâtre du sang. Elle ajoute à l'aspect « rusé » et « traqueur » que donne l'image du renard, un aspect « aérien » par l'image de l'oiseau et de l'esprit : « Tout gros qu'il était il était devenu silencieux et aérien, il se déplaçait comme un oiseau ou comme un esprit. Il allait de taillis de taillis sans laisser de traces. (Avec son sens primitif du monde, il dira : « Sans toucher terre. ») (p.70) Mireille Sacotte affirme que c'est ce même état « aérien » qui est évoqué dans le commentaire du narrateur sur l'hypnose de Perceval (et de Bergues) devant l'image du sang : « Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; opium ? Quoi ? Tabac ? aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois* hypnotisé par le sang des oies sauvages sur la neige. » (p. 25) Voir Sacotte, Mireille, *op.cit.* le chapitre intitulé « Montgolfières et aéroplanes ».

³⁸ « [...] pendant que, de la neige, du silence, du noir des ramures et même de lointaines odeurs anisées d'écorces humides qu'il était tout étonné de comprendre, lui venaient d'étranges enseignements qu'il était obligé d'interpréter tout de suite et d'utiliser sur-le-champ. » (p. 72)

Heureux d'une nouvelle manière extraordinaire à imaginer (c'est trop dire : à connaître instinctivement) que ce nouveau monde était d'un vaste sans limites ; semblable à l'archipel d'îles blêmes serties de noir que les rayons de poussière lumineuse avaient fait surgir de l'autre côté de l'Archat. (p. 70)

Lorsque le narrateur parlait de « la géographie d'un nouveau monde », il désignait le paysage de « l'autre côté de l'Archat ». Ici, le terme « nouveau monde » ne désigne plus ce paysage, mais un autre paysage qui lui est « semblable ». Puisque le narrateur vient d'évoquer, dans le même paragraphe, la métamorphose de Frédéric II, son entrée dans un nouvel état, cet autre paysage se présente à l'esprit du lecteur comme une métaphore de ce nouvel état. Ainsi la découverte du « nouveau monde » *est*-elle la découverte du nouvel état, de la « nouvelle manière extraordinaire » de Frédéric II. Le paysage « extérieur » prend une fonction de symbole du paysage intérieur.

Par ailleurs, si le paysage extérieur constitue, comme nous avons essayé de le montrer plus haut, le « royaume » de M.V., n'est-il pas naturel de supposer que ce paysage reflète également le paysage intérieur de M.V. ? Nous montrerons par la suite que c'est bien le cas. Peut-être la limite du « rideau de nuages » et de la « muraille de la forêt » devient-elle ainsi symbolique d'une transcendance : le franchissement de cette limite devient une sorte d'acte empathique par lequel Frédéric accède à l'esprit de M.V. Le fait qu'il faut avoir la bonne disposition d'esprit pour franchir la limite (« curiosité », « fascination » et non pas « colère ») nous paraît contribuer à cette idée. C'est la « fascination » de Frédéric II qui lui permet d'accéder au paysage intérieur de M.V. et d'y découvrir sa propre cruauté.

Cependant, s'il se découvre des instincts carnivores et qu'il finisse par absorber en quelque sorte les « raisons » de M.V., Frédéric II ne devient pas pour autant meurtrier. Certes, le narrateur indique que, peut-être, Frédéric « serait lui aussi ce promeneur traqué » (p. 70), ce qui revient à dire qu'il serait, comme M.V., un meurtrier chassé. Or le conditionnel aussi bien que la suite de l'histoire révèlent qu'il ne le sera probablement pas. Nous savons que la dynastie des Frédéric restera à la scierie, parce que, au moment de la narration, le petit-fils, Frédéric IV, est toujours là. Nous pourrions en déduire que c'est *l'acte de tuer* qui constitue le véritable point décisif, le divertissement dans sa manière la plus sublime. Quoique Frédéric II découvre en lui-même la même disposition d'esprit que M.V., celle d'une cruauté (toujours au sens étymologique lié à la fascination du sang) qui aurait pu l'amener au meurtre, il reste en deçà de ce point décisif, au-delà duquel il n'y a point de retour. Bien que ce soit lui qui découvre et poursuit le meurtrier, c'est finalement Langlois qui assume la lourde responsabilité de donner la mort à M.V.

La *manière sublime*, c'est-à-dire le théâtre du sang dans sa forme la plus directe (comme sacrifice humain et non pas comme substitut, tel que la chasse au loup, ou encore la messe catholique), est d'une nature telle qu'elle touche à la démesure, c'est-à-dire à l'intrusion dans le domaine de(s) dieu(x)³⁹. En tuant, M.V. non seulement prend dans ses mains la vie et la mort, mais il met en scène un théâtre du sang qui implique en plus une *ubiquité*⁴⁰ : « avoir le sentiment de sa propre vie bien chevillée au corps, tout en le voyant se défaire par personne interposée, jouir de la vie et de la mort en même temps, être celui qui meurt tout en restant en vie, soi et l'autre, mourant et vivant. M.V. »⁴¹ La transgression du théâtre du sang n'est pas essentiellement d'ordre judiciaire⁴², mais de nature existentielle et tragique : il s'agit de « se donner la chance de contempler dehors ce qui devrait être dedans »⁴³, en ouvrant les veines des victimes. Nous voudrions montrer par la suite comment le thème de la démesure de M.V. s'exprime à travers le paysage qui lui appartient.

Notons juste au passage que l'*ubiquité* semble aussi constituer l'une des aspirations de l'*Écrivain*. Comme l'affirme Pierre Bourdieu à propos de Flaubert : « Éternité et ubiquité, ce sont les attributs divins que s'octroie l'observateur pur. »⁴⁴ L'écrivain, n'est-il pas justement celui qui essaie d'être à plusieurs endroits en même temps, cherchant à décrire ce qui est à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur des personnages ? Encore une fois, l'acte de tuer semble devenir l'image de l'acte d'écrire.

Retournons alors à la démesure telle qu'elle se présente chez M.V. Le thème de la démesure nous semble bien trouver une expression dans le paysage que traverse le meurtrier, par le biais cette fois des éléments qui évoquent un aspect « divin ». Nous venons de voir comment la lumière dans ce « vaste espace » donne à M.V. un air, non seulement d'un roi, mais d'un dieu : « homme transformé en Dieu ». Par surcroît, le paysage donne l'impression, par ses espaces presque incommensurables, d'être en face de l'*infini*, de quelque chose qui ne se laisse pas saisir ou mesurer par l'homme :

³⁹ « Dans ce domaine de l'évolution considérée sous l'angle du divertissement, le chaînon le plus accompli sera représenté par la caste des *rois-loups*. Ceux-là ont découvert ces régions de la passion que les anciens appelaient *démesure*, et qui consiste à se mêler de ce qui alors ne regardaient que les dieux*. » Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 39.

⁴⁰ C'est-à-dire la faculté d'être présent en plusieurs lieux à la fois, apanage de Dieu.

⁴¹ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 39.

⁴² Ce que semble avoir compris Langlois qui donne la mort à M.V. au lieu de le rendre à l'autorité royale (nous sommes dans l'époque de Louis-Philippe).

⁴³ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 97.

⁴⁴ Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992 (1998), p. 61.

De l'autre côté de l'Archat, ces longues flèches devaient frapper dans ces *étendues immenses** qu'on domine, qui vont jusqu'au col du Negron, jusqu'au Rousset, jusqu'au *lointains inimaginables** : le *vaste monde !** Tout entièrement recouvert de brouillards : un *océan** de sirop d'orgeat aux vagues endormies, dans lequel ces jets de *lumière blanche** devaient faire surgir, comme des îles *blêmes** serties de noir, l'archipel des sommets de montagnes. La géographie d'un *nouveau monde**. (pp. 67-68)

On dirait que les mots soulignés créent l'impression d'un paysage sublime. Nous avons vu plus haut comment la lumière blanche créait autour de M.V. une sorte de *gloire*. La prédominance de la lumière blanche fait penser au *Paradis* de Dante, où justement la divinité se manifeste pour le poète italien comme une lumière blanche :

Oh, pur étinceler du saint Esprit!
comme éclata sa soudaine blancheur
à mes regards qui vaincus défailirent!⁴⁵

La description du « nouveau monde » pourrait aussi faire allusion à un autre « paysage divin », à savoir le monde d'avant la chute, juste après sa création. Il est possible, à notre avis, de considérer l'expression « nouveau monde » comme une référence à la *Genèse*, c'est-à-dire à la création du monde au sens biblique. Certes, le terme « nouveau monde » peut également renvoyer, comme nous l'avons vu, à une *découverte*, au « nouveau monde » des Amériques découvert par Christophe Colomb. Cependant, cette interprétation n'exclut pas l'autre. De plus, le narrateur explicite l'idée de création : « C'est à ce moment-là, pendant que là-haut *l'homme regardait paisiblement cette création**, que Frédéric II, dans sa pente, s'aperçut qu'il portait toujours sous son bras les deux petites feuilles de bois de noyer. » (p. 68) Il est vrai que l'on utilise souvent le mot « création » simplement pour désigner le monde. Pourtant, sa juxtaposition avec l'expression « lumière blanche », au caractère divin, et avec les mots « nouveau monde », donne priorité à l'impression d'une création *récente*, pour ainsi dire. Il nous semble que la notion de la création dans son enfance évoque l'acte créateur, et qu'elle renvoie ainsi indirectement au Créateur. M.V. contemple « paisiblement » la « création », presque comme s'il était Dieu en train de méditer sa propre création le septième jour ; ou du moins comme s'il était un Adam rentré à l'Eden. De toute manière, il s'agit dans les deux cas d'une métaphore de la démesure, d'une entrée interdite dans le domaine de Dieu ou dans un domaine auquel Dieu a défendu l'accès.

⁴⁵ Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, « Paradis », chant XIV, vers 76-78, la traduction d'André Pézard, dans l'édition de la Pléiade, Gallimard, 1965. Pierre Citron a d'ailleurs montré que le roman fait ailleurs une référence directe à la *Divine Comédie*. Voir Citron, Pierre, *art.cit.* p. 175.

Si la démesure et la transgression de M.V. se manifestent par des actes que sont les meurtres et l'*ouverture* des veines des victimes, il nous semble pourtant qu'elles témoignent avant tout d'une certaine disposition de son esprit. Car les actes de M.V., en tant que moyens de divertissement, ne sont finalement que le résultat de ses passions et de ses désirs. Comme nous rappelle Sacotte, ce sont les *passions* qui constituent la démesure (voir la note no. 39, p. 57 ci-dessus). Ce qui implique d'ailleurs que Langlois en soit autant coupable, car il incorpore ces mêmes passions dès qu'il tue M.V. Comme c'est le cas de Phèdre (notamment chez Racine), le *hamartia* de ces deux personnages réside dans leurs passions⁴⁶. Donc, si le paysage indique, par son aspect « divin », une thématique liée à la démesure, il devient en même temps, comme c'était le cas de Frédéric II, l'expression d'un paysage intérieur : le sublime du paysage – « étendues immenses », « lointains inimaginables », « vaste monde », « océan » – est avant tout une expression de la sublimité des passions de M.V.

Le paysage semble donc exprimer le paysage intérieur à la fois de M.V. et de Frédéric II, en même temps qu'il véhicule certains thèmes, comme ceux du théâtre du sang et de la démesure. Une troisième perspective permet de voir ce paysage comme une manifestation d'un schème thématique qui exprime la dichotomie entre l'ennui et le divertissement. Dans leur article « *Un roi sans divertissement* ou les méfaits du tabac », Anne et Didier Machu se réfèrent à un schème du resserrement et de l'élargissement : « [le schème] correspond à un resserrement et à une longue période d'obscurité suivi d'un feu bref qui est élargissement. »⁴⁷ La situation de Langlois en sert bien d'exemple. Les deux critiques attribuent au protagoniste un sentiment d'angoisse croissant, et ils identifient une « *contrainte** toujours plus grande qu'impose à Langlois la reconnaissance de sa propre nature »⁴⁸. À ce *resserrement* d'ordre existentiel, que l'on pourrait identifier à l'ennui, correspond un *élargissement* qui a lieu lorsqu'explose la tête de Langlois, prenant « les dimensions de l'univers ». (p. 244)⁴⁹ Il s'agit donc d'un couple dialectique : la tension que crée le resserrement trouve son apogée dans le « feu bref » de l'élargissement. L'élargissement représente le divertissement, la force duquel le resserrement (l'ennui) œuvre pour accroître. L'ouverture et l'élargissement constituent ainsi, et c'est peut-être là l'idée primordiale du roman, « le spectacle par excellence »⁵⁰.

La constitution de l'espace telle qu'elle s'exprime dans la description du paysage nous semble recréer cette dialectique. Comme déjà indiqué, la neige et les nuages créent un

⁴⁶ Et, comme pour la femme de Tésevs, leur seule issue possible est la mort.

⁴⁷ Machu, Anne & Didier, *art.cit.* pp. 39-40.

⁴⁸ *Ibid.* p. 44.

⁴⁹ Ou bien lorsque M.V. fait *ouvrir* les veines de ses victimes.

⁵⁰ *Ibid.* p. 41.

sentiment de resserrement et d'enfermement. Les nuages s'entassent sur le village, et la neige le ferme au monde autour, ce qui engendre l'ennui hivernal. De l'autre côté, le « vaste monde » que découvre Frédéric II dans le paysage de M.V. exprime à sa façon le phénomène opposé, l'« antithèse », si l'on veut⁵¹ : à savoir l'élargissement. Regardons comment le paysage reflète notre schème de resserrement - élargissement.

Le scieur et le meurtrier entrent d'abord dans le noir de la forêt et du brouillard : « Au bout d'un moment, la lisière de la forêt se mit à noircir le brouillard. L'homme entra dans la forêt. » (p. 66) L'entrée dans la forêt noire représente peut-être toujours le resserrement, constituant une « période d'obscurité ». Or, par contraste, lorsqu'ils atteignent le sommet de l'Archat, le paysage s'ouvre, *s'élargit*, dans les « étendues immenses » et dans l'« océan de sirop d'orgeat aux vagues endormies ». Par surcroît, les « longs rayons de poussière blanche » pourraient correspondre au « feu bref qui est élargissement ». Non seulement il s'agit de lumière et ainsi de « feu », mais ces rayons de lumière surviennent en plus « par moments », c'est-à-dire brièvement, après de « grandes ombres », qui correspondent à la « période d'obscurité ». En plus, le fait que les rayons « rouaient » insiste sur une certaine violence, ce qui reflète peut-être les actes « élargissants » du théâtre du sang⁵². Si le paysage est une image de *l'âme* de M.V., le schème du resserrement et de l'élargissement tel qu'il se manifeste dans ce paysage devrait exprimer la relation entre l'ennui et le divertissement dans l'âme du meurtrier. Si la lumière blanche fait de M.V. un roi ou même un dieu, elle trahit en même temps ses désirs violents et meurtriers.

Nous avons essayé de montrer que ce paysage est étroitement lié au personnage de M.V. et qu'il symbolise à un certain niveau le *paysage intérieur* du meurtrier. Le paysage contribue à la construction des thèmes relatifs à M.V., surtout le thème du divertissement et celui de la démesure. En même temps, la traversée du paysage représente pour Frédéric II la découverte de son propre paysage intérieur et des désirs semblables à ceux qui se trouvent au fond de M.V., au point que l'on peut parler d'une transcendance (le scieur se transcende en quelque sorte vers l'esprit du meurtrier).

Le fond de Chalamont - l'homme se découvre

Nous avons étudié le paysage de la neige et celui de M.V. Regardons ensuite le paysage de la chasse au loup. Comme dans la séquence de la poursuite à M.V., le paysage où se déplacent

⁵¹ La tragédie du roman réside peut-être dans le fait que cette dialectique n'a pas pour Langlois de « synthèse » possible, ce dont témoigne son suicide.

⁵² C'est-à-dire l'ouverture des veines des victimes.

les personnages, le val de Chalamont, apparaît comme l'image d'un paysage intérieur. De la même manière que la traversée du paysage de M.V. représente pour Frédéric II une découverte des recoins inconnus de son intériorité, de même la chasse au loup va se révéler pour les chasseurs un voyage vers les profondeurs de leurs âmes, où ils découvrent leur propre cruauté. Nous allons montrer comment le paysage de cette séquence exprime le paysage intérieur collectif des chasseurs, et comment il contribue en même temps à la construction des thèmes de la cruauté, de la démesure et de la mort comme divertissement suprême.

Déjà dans la séquence qui relate les préparations pour la chasse, le texte semble indiquer subtilement une relation entre l'événement à venir et une perspective tournée vers l'intérieur de l'homme. Cela grâce au personnage du procureur royal décrit comme un « *profond connaisseur du cœur humain* ». Les villageois sont surpris de voir cet homme important, qui devait avoir « cinquante procès (au moins) dans lesquels il aurait eu à dire raisonnablement son mot » (p. 124), se rendre à la montagne pour assister à une simple chasse. Le narrateur⁵³ le trouve d'autant plus étrange que les facultés réputées du procureur lui semblent peu propices à un tel événement :

[...] et, si sa réputation n'était pas usurpée, de ce procureur royal, car il avait la réputation d'être un « *profond connaisseur du cœur humain* » (comme disait la feuille), un « *amateur d'âmes* » (nous avons retenu les mots) si sa réputation n'était pas usurpée, c'est dans ses procurements qu'il aurait dû s'apprêter à connaître profondément le cœur humain. Et non pas ici. Qu'est-ce que c'était ici ? Une battue au loup. (p. 124)

Le narrateur nous avertit : les mots qui décrivent le procureur ne sont pas choisis au hasard. Lui même, il a « retenu les mots ». En insistant sur cela, il semble dire que nous devrions faire la même chose : la désignation du procureur comme « *connaisseur du cœur humain* » est importante pour la suite du texte. En même temps, le narrateur est donc de l'avis que cette *connaissance du cœur humain* appartient aux tribunaux et non pas à une simple chasse, dont il « avait vu d'autres » (p. 125). Or, malgré cela, le procureur est là : « Au lieu de quoi, le voilà ! Il arrive. Il est là ! » (*Id.*) L'insistance sur le décalage entre l'événement apparemment ordinaire de la chasse et les facultés du procureur indique qu'il ne s'agit pas après tout d'une *simple chasse*, mais de quelque chose de plus existentiel, où le « *profond connaisseur du cœur humain* » n'est pas du tout déplacé mais tout au contraire à sa bonne place.

Toutes préparations faites, la chasse, qui paraît donc avoir des enjeux plus profonds que la simple éradication d'un animal malfaisant, peut démarrer. La séquence des

⁵³ Nous sommes ici dans la deuxième partie du roman, où la voix narrative a été distribuée aux vieillards qui ont vécu les événements.

préparations et la séquence de la chasse sont séparées par une coupure dans le texte⁵⁴. La séquence antérieure se termine par une phrase presque dramatique qui crée un effet de suspense : « Et devant nous s'ouvrait le val de Chalamont. » (p. 127) Le lecteur, à qui la présence du procureur a sans doute éveillé la curiosité⁵⁵, se demande alors : que se passera-t-il dans le val de Chalamont ? Qu'est-ce que les chasseurs iront y trouver ? Déjà le paysage – « le val de Chalamont » – semble se trouver au cœur du sujet et de la curiosité du lecteur.

Entre les deux séquences s'installe une ellipse : après avoir « assisté » aux préparations pour la chasse, le lecteur se trouve tout à coup *in medias res* : « Où suis-je ? Qu'est-ce qui m'arrive ? C'était un drôle de matin. » (p. 127) Le narrateur même paraît concerné par l'ellipse : il est tout confus, comme s'il sortait d'une transe. Signes donc d'une hypnose, les questions que se pose le narrateur témoignent aussi de l'aspect *extra-ordinaire* de cette chasse. « Qu'est-ce qui m'arrive ? » Cette question indique que le narrateur ne reconnaît pas l'événement, bien qu'il ait été dans des situations apparemment pareilles : « Tous, plus ou moins, nous nous étions souvent affrontés seuls contre les dessous de la solitude et les bauges ; les endroits où une bête sauvage quelconque défend le peu de chaleur qu'elle a réussi à se faire, en recroquevillant ses cuisses sous son ventre. » (*Id.*) Or il ne s'agit pas, comme nous le savons, uniquement d'une simple chasse, mais aussi d'une *cérémonie*. Le narrateur en semble conscient, car il explique comment cette chasse se distingue d'une chasse ordinaire en ce qu'elle a un aspect *collectif*, aspect qu'elle a en commun avec, justement, la cérémonie. Alors que les chasseurs sont normalement « seuls » contre la « solitude et les bauges », ils n'ont ici « plus assez d'espace pour faire [leur] mea-culpa ». (p. 128) Le « mea-culpa », qui renvoie au catholicisme, ne peut que renforcer cette idée de cérémonie.

Cérémonie donc, mise en scène par Langlois pour recréer le rite sacrificiel. En même temps, ces mêmes paragraphes soulignent l'importance du paysage, et il nous semble que le narrateur y explicite même l'idée d'un *paysage intérieur*. Comme le montre Guri Barstad, le narrateur-enquêteur souligne parfois l'importance des éléments du texte par un procédé négatif, en insistant sur l'insignifiance de ceux-ci⁵⁶. Il nous semble que le narrateur-villageois en fait de même : « Ce n'était pas la première fois qu'on était en face des forêts d'hiver et, le val de Chalamont, pour tout dire, ce n'était qu'un val un peu plus touffu, un peu plus noir, un

⁵⁴ Procédé rare dans ce roman, où il n'y a pas de division en chapitres.

⁵⁵ En fait, la séquence est remplie de traits à éveiller la curiosité, comme les tenues éblouissantes des deux dames, Mme Tim et Saucisse, tenues qui, comme la présence du procureur, semblent déplacées dans une *simple* chasse.

⁵⁶ « Le comportement « scandaleux » de Bergues remplit au moins deux fonctions importantes : premièrement il permet au narrateur de s'indigner un peu en essayant de diminuer l'importance de la déclaration, ce qui est la meilleure façon de la faire réellement remarquer ! » Barstad, Guri, *op.cit.* p. 21.

peu plus mal famé que les autres. » (p. 127) Le narrateur insiste sur le fait que le val de Chalamont ne soit pas très différent d'autres paysages hivernaux qu'ont affrontés les chasseurs, juste « un peu plus » sombre et menaçant. Or cette différence fait toute la différence, ce dont témoigne justement l'insistance du narrateur. Si le caractère du paysage était vraiment insignifiant, le narrateur n'aurait pas besoin de l'évoquer.

La clef pour comprendre l'importance de ce paysage vient peut-être par la suite : « Et après ? *Qui n'en a pas en lui-même ?** » (*Id.*) Il nous semble que le narrateur exprime avec ce propos l'idée que le val de Chalamont représente un paysage intérieur. Guri Barstad affirme que ces questions « semblent renvoyer à une interrogation existentielle »⁵⁷. Encore une fois, le narrateur paraît vouloir diminuer la signification prise par le caractère sombre du val : « et après ? semble-t-il nous dire, le val de Chalamont est peut-être très « noir » et « touffu », mais cela n'a rien d'extraordinaire, car tout le monde a un tel paysage dans lui-même. » Mais en faisant cela, il éveille l'attention du lecteur et lui indique que la chasse est aussi un voyage à travers un paysage intérieur. Anne et Didier Machu le notent d'ailleurs : « Le val de Chalamont est un paysage intérieur. »⁵⁸ Il devient donc clair que le procureur royal, le « *profond connaisseur du cœur humain* », ne s'est aucunement trompé de chemin.

Qu'est-ce qui caractérise alors le paysage intérieur ? Qu'est-ce que les chasseurs vont découvrir lors de ce voyage ? Nous en avons déjà vu les premiers repères indicateurs : le paysage est « touffu », « noir » et « mal famé ». Il s'agit donc des recoins obscurs de l'âme humaine. Tout comme Frédéric II, qui, lors de la chasse à M.V., s'est rapproché des « raisons » de M.V. et qui a découvert la cruauté résidant en lui, les chasseurs découvrent dans le val de Chalamont *leur* propre cruauté, au point de s'identifier au loup :

Et qu'on s'est bourré en avant et que, plus il y avait de bruit, plus on voulait en faire, et qu'on aurait été capable (peut-être) de déchirer un loup avec les dents. En tout cas, l'envie y était. Et pire que l'envie : pendant que ce cor cornait, que les crécelles craquaient, qu'on guettait les buissons là-bas devant pour voir si, de l'un d'eux, n'allait pas jaillir le fuseau noir et rouge d'un loup, gueule ouverte. Nous nous regardions furtivement les uns et les autres et, si je ne sais pas de quelle qualité était mon regard je sais de quelle qualité était le regard des autres posé sur moi. Oui, sur moi. Qui n'ai jamais fait de mal à personne. (p. 130)

Les chasseurs attendent le danger, à savoir le loup qui à tout moment pourrait leur sauter dessus. Pourtant, la « qualité » de leurs regards révèle qu'ils sont presque sur le point de devenir eux-mêmes le danger. Peut-être le loup qu'ils attendent « jaillir » ne vient-il pas de

⁵⁷ Barstad, Guri, *op.cit.* p. 153.

⁵⁸ Machu, Anne et Didier, *art.cit.* p.49.

l'extérieur, mais plutôt des « buissons » du paysage intérieur, des profondeurs « touffus » de leurs cœurs. Autant et peut-être même plus que dans le « vrai » loup, le danger réside dans le loup « intérieur », celui qui rend les chasseurs capables de « déchirer avec les dents » un autre animal.

Comme c'était le cas de la cérémonie automnale, la séquence de la chasse contient des éléments *dionysiaques*. Guri Barstad montre que la capacité de « déchirer un loup avec les dents » rappelle « l'acte culminant de la danse hivernale des Ménades dans *Les Bacchantes* d'Euripide, qui consistait précisément à déchirer et même à dévorer tout cru un animal »⁵⁹. Nous avons évoqué dans la partie précédente la fonction rituelle de la chasse, où le cor et les crécelles devenaient des instruments cérémoniaux. Dans cette dernière perspective, le cor et les crécelles deviennent plus précisément des instruments qui reproduisent la « musique orgiaque »⁶⁰ du rite dionysiaque.

Pour Barstad, l'aspect dionysiaque qui se manifeste par la chasse donne à cet événement les allures d'un *rite cathartique* : « Purification collective, ce serait une façon d'exorciser le mal, la cruauté, la férocité. »⁶¹ La référence au rite dionysiaque relève ainsi du voyage « extérieur » que représente la chasse. La chasse *est* un rite, et se manifeste aussi pour les chasseurs en tant que tel. En même temps, le caractère du rite dionysiaque rappelle une idée d'inconscient⁶² qui, elle, se rapporte au voyage « intérieur ». Autant que de signifier un exorcisme du mal et de la cruauté, la référence au rite de Dionysos pourrait signaler pour le lecteur la *découverte* que font les chasseurs de leurs sentiments. Aussi pourrait-elle nous avertir de la gravité et de la profondeur du voyage interne, qui est poussé jusqu'au refuge normalement inaccessible de l'inconscient.

Le voyage de la chasse s'accomplit effectivement à travers un paysage de plus en plus profond et inaccessible : « Le Chalamont, rien qu'aux abords déjà, était sacrément touffu. » (p. 131) Même si le narrateur affirme à un certain moment se trouver « au plus fourré de Chalamont » (p. 132), ce n'est qu'après, lorsqu'ils auront trouvés les « foulées fraîches » (*Id.*) du loup, que les chasseurs vont se trouver devant « la véritable épaisseur* de Chalamont ». (p. 133) Les chasseurs se dirigent ainsi progressivement vers le lieu final qui est « le fond de Chalamont », où ils attendent trouver le loup :

⁵⁹ Barstad, Guri, *op.cit.* p. 154.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Id.*

⁶² Le narrateur renforce-t-il pas cette idée lorsqu'il dit qu' « on n'était pas là pour penser » ? (p. 131)

On y voyait assez clair en nous-mêmes pour savoir que, si on continuait à suivre pas à pas l'itinéraire qui nous avait été tracé, nous finirons par nous trouver face à face avec *le fond de Chalamont** ; c'est-à-dire une falaise à pic : un mur. Restait à savoir ce qui serait acculé contre le mur : dos au mur et face à nous. Or, si vraiment les autres se rabattaient comme le disait Pierre, si la fraîcheur des foulées ne mentait pas, si l'esquive grise qu'on avait aperçue venait d'une chose réelle et non pas d'une faiblesse de notre œil, il était facile de dire à l'avance ce que finalement nous allions trouver devant nous *au fond de Chalamont**. (p. 134)

Le narrateur répète la désignation « *fond de Chalamont* » un bon nombre de fois⁶³, signe pour le lecteur de la retenir et de s'interroger sur son sens. Dans la perspective du paysage intérieur et du voyage vers l'inconscient, le « fond » de Chalamont ne nous semble symboliser rien d'autre que le « fond » du cœur humain.

Ainsi le « fond » représente-t-il peut-être aussi « ces régions de la passion que les anciens appelaient démesure »⁶⁴. Comme c'était le cas de Frédéric II lors de sa poursuite à M.V., les chasseurs découvrent les « raisons » qui conduisent le meurtrier, qui en l'occurrence est le loup. Ce loup semble effectivement être plus proche du meurtrier humain que d'autres loups. Non seulement parce qu'il est identifié à une personne par la désignation « *le Monsieur* » (p. 141), mais aussi parce qu'il semble tuer par *plaisir* : « Le cheval et la vache étaient égorgés et l'on avait mangé un peu dans l'un, un peu dans l'autre. Treize brebis étaient éventrées, semblait-il, *pour le plaisir de s'agacer les dents dans la laine**. » (p. 116)

Le loup est donc aussi « un roi » qui se divertit par la transgression, que constitue dans son cas le fait de tuer pour le plaisir et non pour le besoin de manger. Il appartient à ce que Mireille Sacotte appelle « la caste des *rois-loups* », ceux qui ont découvert justement ces « régions » de la passion suprême. Partant à la chasse de ce chasseur de plaisir, les villageois finissent par s'identifier inconsciemment à lui, de la manière que faisait Frédéric II à M.V, et ainsi à découvrir en eux-mêmes cette passion interdite que représente le désir de la cruauté. Le « voyage intérieur » vers le « fond » devient donc une transgression ; les chasseurs s'aventurent dans un domaine interdit.

En effet, l'impression d'être en train de commettre une transgression se présente pour les chasseurs eux-mêmes, ou plus précisément pour le narrateur⁶⁵ : « Encore une idée, tenez, qui m'est venue. On est entré dans le bois. Silence et solennité. Des indications fort claires que nous n'avions rien à foutre dans un endroit pareil. Et on venait pour quoi ? » (p. 129) Les mots « silence » et « solennité » donnent au paysage un aspect *sacré*, et la présence des

⁶³ Nous en avons compté huit, aux pages 134 (2), 135 (2), 136 (1), 138 (1), 140 (1) et 141 (1).

⁶⁴ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 39.

⁶⁵ Qui, rappelons-le, participe lui-même à la chasse.

chasseurs dans ce paysage revient ainsi à constituer une sorte de *sacrilège* (« nous n'avions rien à foutre dans un endroit pareil »). Pourtant, pourquoi les chasseurs n'auraient-ils « rien à foutre » dans le val de Chalamont, si celui-ci n'était pas plus qu'un simple val, seulement « un peu plus mal famé que les autres », c'est-à-dire s'il ne symbolisait pas un paysage intérieur ? Peut-être le « fond » du cœur humain, qui garde les désirs et la cruauté archétypiques mais aussi interdits de l'homme, est-il un endroit sacré. Après tout, dans notre tradition judéo-chrétienne, n'est-ce que Dieu qui est censé connaître le fond du cœur humain ? Aussi les chasseurs s'approchent-ils de la démesure lorsqu'ils se mettent « à écraser dans [leurs] crécelles le silence et la solennité ». (p. 130) C'est peut-être dans ces « régions de la passion », où l'on trouve la cruauté et le désir de voir couler le sang d'autrui (qui est, nous l'avons vu, un désir de l'*ubiquité*), que l'homme n'a « rien à foutre ».

Si le val de Chalamont amène métaphoriquement au fond de l'homme, il conduit aussi, bien concrètement pour le loup, vers la mort. Le fond de Chalamont constitue une impasse, une « muraille » : « Nous arrivons au fond de Chalamont. Les torches nous font voir, par-dessus les derniers taillis, la muraille tellement à pic que la neige n'y tient dessus qu'en girandoles⁶⁶. » (p. 141) Les « *derniers** taillis » indiquent aussi subtilement l'idée d'une *fin*. C'est la fin du val, mais aussi de la vie du loup. Cependant, il semble à un certain moment que c'est le loup qui conduit les chasseurs à cet endroit, et non l'inverse :

Les foulées, naturellement toujours d'une fraîcheur exquise et si claires que tout le monde les voit, ne dénotent aucune inquiétude. Elles sont franches et sans retour. Peut-être que le Monsieur joue au plus fin ? Tout le monde y joue : Dieu lui-même. Mais le *Monsieur* y joue avec un sacré estomac. (p. 141)

Parvenu au « fond », le loup reste tranquille comme s'il y est allé de lui-même : « Eh bien, il y est. Et, si c'était un endroit qu'il ait choisi lui-même, il n'y serait pas plus tranquille. » (p. 143) De même que M.V. cherchait à recevoir la mort par Langlois, et que Langlois se l'a donné lui-même, de même le loup semble consentir à sa propre mort :

Qu'est-ce qu'il espère ? Qu'une porte de sortie s'ouvrira dans le mur ? A point nommé ? Et, dites donc, est-ce qu'il ne serait pas beaucoup plus instruit que nous ? [...] Est-ce que, par hasard, le *Monsieur* n'attendrait pas tout simplement la mort que nous lui apportons sur un plateau ? Ça, comme porte, vous avouerez que ça serait même un portail, un arc de triomphe ! Et ça expliquerait pourquoi, d'après les foulées que nous suivons, il est allé tout simplement se placer lui-même au pied du mur, sans esquiver, ni de droite ni de gauche. (pp. 141-142)

⁶⁶ Ici, la description du paysage contribue à établir la chasse comme une cérémonie. Le paysage est « décoré » par des « girandoles », comme pour un grand événement.

Par l'image de la « porte », la mort finit par faire partie du paysage, du moins du paysage intérieur et métaphorique. Ainsi le fond de Chalamont devient-il également une image du « bout de la vie », de la mort qui se trouve au « fond » de l'existence. C'est peut-être finalement cette prise de conscience, qu'elle soit intellectuelle ou instinctive⁶⁷, qui remplit les chasseurs d'« angoisse » (p. 142) et qui amène le narrateur à dire que le loup, étant arrivé au fond, « est bien à l'endroit où je craignais qu'il soit. » (*Id.*) Sentant que la chasse, ou le voyage « intérieur », va aboutir au « fond », aux *profondeurs existentielles* de la vie, les chasseurs perdent leur confiance et tombent dans l'angoisse et la peur.

Finalement, c'est uniquement Langlois qui prend les derniers pas, qui ose aller jusqu'au fond : « Langlois s'avance. Nous n'avons pas envie de le suivre. Langlois s'avance pas à pas. » (p. 143.) Dans la perspective du voyage « intérieur », cette différence – entre celui qui avance et ceux qui restent – devient symbolique : elle représente ce point sans retour que nous avons évoqué à propos de la relation entre Frédéric II et M.V. C'était notre hypothèse que Frédéric II, même s'il s'approche de la disposition d'esprit de M.V., des « raisons » du meurtrier, ne devient pas pour autant meurtrier lui-même, grâce au fait qu'il reste en deçà du point décisif que représente l'acte de tuer. De la même manière, les chasseurs, quoiqu'ils découvrent leur « loup intérieur », ne suivent pas Langlois jusqu'au fond, jusqu'à la dernière conséquence du désir de la cruauté : l'acte de mettre à mort et de faire couler le sang d'autrui. Cette réticence est peut-être ce qui sauve les chasseurs de subir le sort des « *rois-loups* », qui n'ont, à la fin du compte, que trois choix : tuer, être tué, ou *se tuer*.

Le fond de Chalamont devient ainsi la scène, aussi bien intérieure qu'extérieure, sur laquelle se joue plusieurs drames existentiels : le drame des chasseurs, qui découvrent leur « fond » ; le drame de Langlois, qui met à l'épreuve la cérémonie de la chasse en tant que substitut du sacrifice humain ; et le drame du loup, qui trouve de la délivrance dans la mort que l'on lui apporte « sur un plateau ». La mort du loup comme un « portail » et un « arc de triomphe » trahit une analogie avec la mort de Langlois, qui a aussi ce double caractère de triomphe et de délivrance : « C'était la tête de Langlois qui prenait, *enfin**, les *dimensions de l'univers **. » En même temps qu'elle permet aux « *rois-loups* » d'échapper au désir du sang, la mort procure à ceux-ci un dernier divertissement suprême.

Par ailleurs, aussi bien l'explosion de la tête de Langlois que le « portail » du loup indiquent le motif de l'ouverture lié au divertissement que nous avons vu dans le chapitre

⁶⁷ « Si je vous disais que j'ai pensé tout ça ? Bien sûr que non : ça vient à mesure. D'autant qu'on n'était pas là pour penser. » (p.131)

précédent. Ainsi, comme le paysage de M.V., le paysage du Chalamont se laisse-t-il inscrire dans le schème de resserrement - élargissement que nous proposons Anne et Didier Machu. Car, avant que la mort du loup n'ait fourni le « feu bref qui est l'élargissement », le resserrement a imprégné toute la traversée du val. Nous avons vu comment le val devient de plus en plus « touffu », jusqu'à ce qu'il aboutisse dans une « falaise à pic ». En plus, à l'étroitesse du paysage vient s'ajouter le resserrement de la nuit, ce qui incite le narrateur à faire cette description du Chalamont :

Chalamont, à l'instant précis où la nuit tomba, voilà exactement comment ça se présentait. Je vous l'explique rapidement. Tenez : le papier à cigarettes que vous pliez là, avant de mettre le tabac, voilà ce que c'était : une longue rigole *étroite** aux parois *abruptes**. [...] une dizaine d'hommes bouchant l'entrée. Au fond de la rigole, de ce côté-ci de votre papier à cigarettes, le fond de Chalamont, la muraille. Et, dans votre papier à cigarettes, pas encore tout a fait *coincé** mais *n'ayant plus beaucoup d'espace pour se remuer entre la muraille et nous** et ayant compris le coup, notez bien, ayant à cette heure compris le coup, le *Monsieur* ! (p. 136)

Le resserrement provoqué à la fois par le paysage et par les chasseurs crée une tension qui se relâche dans l'élargissement triomphant de la mort, où le « portail », l'« arc de triomphe » s'ouvrent majestueusement devant le loup. Si le loup semble aller de son plein gré vers le fond du Chalamont, où il sait que la mort l'attend, c'est peut-être qu'il ressent dans ce sort la possibilité du divertissement ultime et suprême que représente cet élargissement fatal qu'est la mort.

Nous avons vu comment la traversée du paysage de la chasse représente pour les chasseurs un voyage à travers leur paysage intérieur. Le « fond du Chalamont » devient l'image des recoins les plus profonds du cœur humain, où les chasseurs se trouvent une cruauté qui les fait ressembler au loup-roi. Ce « fond » semble en même temps symboliser la mort, le bout de l'existence. La chasse devient ainsi un voyage profondément existentiel : une découverte des *vérités* de l'existence, la mort et la cruauté. Aussi ce voyage constitue-t-il peut-être une transgression, une intrusion dans un domaine interdit ; le paysage paraît, par conséquent, contribuer à l'établissement du thème de la démesure.

Le hêtre – élément charnière

Le grand hêtre, dans lequel M.V. cache ses victimes, constitue sans doute l'élément naturel le plus évidemment significatif du roman. Cet arbre est présent dès la première page, et il resurgit régulièrement tout au long de la première partie du roman. Il est présent notamment dans quatre séquences importantes de la première partie : à l'ouverture du roman ; lors de la première rencontre entre Frédéric II et M.V., lorsque ce dernier s'abrite au-dessous du hêtre pendant l'orage ; dans la séquence de l'automne ; et finalement lors de la deuxième rencontre entre Frédéric II et M.V., lorsque le scieur découvre les victimes. Encore plus que les arbres de la « cérémonie automnale », le hêtre apparaît comme un *personnage* important. À cause de sa fonction de dépôt pour le meurtrier, il devient en quelque sorte complice des meurtres. En même temps, il est le gardien de l'énigme que sont les disparitions, aussi bien que le révélateur de la même énigme. Nous allons voir que le hêtre, comme les frênes de la séquence de l'automne, apparaît comme une image reflétée des personnages. Par ailleurs, les descriptions du hêtre véhiculent, à travers une grande densité d'images, plusieurs thèmes importants. En effet, il nous semble que les séquences qui décrivent le hêtre rassemblent en elles toutes les fonctions et tous les thèmes que nous avons examinés plus haut : le hêtre prend un rôle de double considéré par rapport aux personnages ; en plus, les descriptions qui lui sont attribuées véhiculent des thèmes tels que la cruauté et l'image du sang, le dualisme apollinien - dionysiaque, l'opposition entre les « deux systèmes de références ». Dans cette partie, nous proposons une étude des séquences du hêtre pour montrer comment cet arbre-personnage apparaît comme un élément charnière dans la construction de l'univers romanesque d'*Un roi sans divertissement*.

Un signe multiple

Considérons d'abord, en guise de prologue, le potentiel symbolique du hêtre. C'est donc le hêtre qui ouvre le roman, précédé uniquement par Frédéric IV : « Frédéric a la scierie sur la route d'Avers. Il y succède à son père, à son grand-père, à son arrière-grand-père, à tous les Frédéric. » (p. 9) Le narrateur démarre avec une introduction à la « dynastie » des scieurs, avant de nous faire une description de l'arbre qui occupe presque une page entière. Dès le début, le lecteur est donc censé se douter de l'importance du hêtre, tout simplement par la place qui lui est accordée. Ce n'est pas non plus par hasard que l'apparition du hêtre dans le récit coïncide avec celle des scieurs. L'idée de « dynastie » exprime une notion temporelle qui

devient particulièrement significative dans la rencontre avec le hêtre, qui, lui, parcourt toutes les couches temporelles du roman. Alors que les Frédéric de la scierie changent avec les siècles (au temps de l'histoire, c'est-à-dire au milieu du 19^e siècle, il s'agit de Frédéric II ; au temps de la narration, cent ans plus tard, celui-ci a été remplacé par Frédéric IV), le hêtre est toujours là, en 1843 aussi bien qu'en 1945-46 : « Le hêtre de la scierie n'avait *pas encore**, certes, l'ampleur que *nous lui voyons**. » (p. 38) Le narrateur évoque même à propos de lui la notion d'éternité, lorsqu'il affirme que le hêtre est d'une « *éternelle** jeunesse » (p. 9).

Guri Barstad affirme que la juxtaposition du hêtre et des Frédéric à la première page du roman crée « une sorte de mise en abyme de tout le roman »¹. L'énumération des Frédéric, qui exprime une linéarité dans le temps, représente l'horizontale. Le hêtre, qui non seulement assume une présence constante à travers le déroulement temporel, mais qui aussi monte littéralement de la terre vers le ciel, représente ainsi le contraire, c'est-à-dire la verticale.

En plus de l'aspect temporel, Barstad voit dans cette combinaison horizontale - verticale l'expression du couple dénotation - connotation, ou homogénéité - hétérogénéité : « On a l'impression qu'un Frédéric en vaut un autre (« tous les Frédéric »), qu'ils sont tous fondus dans une sorte de « frédéricité » homogène. [...] Le hêtre, par contre, représente une diversité, une pluralité d'images et de sens possibles. [...] A l'encontre des Frédéric, le hêtre représente un aspect *hétérogène*. »² Dès sa première apparition, le hêtre donne donc indication de pouvoir contenir une multiplicité de significations. Faisons alors une analyse de ses manifestations textuelles, particulièrement en vue des thèmes et fonctions que nous avons introduits dans les chapitres précédents.

Personnage, roi et double

Nous avons vu plus haut comment les deux frênes de la « cérémonie automnale » jouent des rôles de doubles considérés par rapport à Langlois et à M.V. Dans les pages qui suivent, nous allons voir comment le hêtre se veut aussi un personnage, et comment, en tant que tel, il exprime certains aspects des personnages « humains », c'est-à-dire des trois amis de Langlois – Saucisse, Mme Tim et le procureur royal – et, avant tout, de Langlois lui-même. Nous montrerons que le hêtre s'identifie surtout à ces personnages par sa position à l'écart des autres arbres. Le hêtre, arbre « noble », reflète, par son caractère extraordinaire, une noblesse intérieure chez les amis et chez Langlois, laquelle les distingue des autres personnages du roman.

¹ Barstad, Guri, *op.cit.* p. 146.

² *Ibid.* pp. 146-147.

Comme avec les arbres « automnaux », le narrateur décrit le hêtre avec les attributs et les traits d'une personne : « Il n'est pas possible qu'il y ait, dans un autre hêtre, où qu'il soit, une *peau** plus lisse, de couleur plus belle, une *carrure** plus exacte, des proportions plus justes, plus de *noblesse**, de *grâce** et d'éternelle *jeunesse**. » (p. 9) Les mots soulignés peuvent tous paraître un peu déplacés dans la description d'un arbre, mais sont parfaitement convenable à la description d'un homme. La personnification se révèle aussi par une comparaison établie avec Apollon (qui est un dieu, certes, mais anthropomorphe) : « c'est l'Apollon-citharède des hêtres. [...] Apollon exactement, c'est ce qu'on se dit dès qu'on le voit et c'est ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde. » (*Id.*) Le narrateur accorde même au hêtre une conscience : « Il est hors de doute qu'il se connaît et qu'il se juge. Comment tant de justice pourrait-elle être inconsciente ? » (*Id.*)

Le narrateur met donc en scène une image du hêtre, non seulement comme une personne, mais comme un être extraordinaire, un être qui est *divin* dans sa beauté. Rappelons que le *caractère extraordinaire* était un des critères dont nous nous sommes servis plus haut pour établir la relation de double entre le frêne-maître de cérémonie et Langlois. Les « vêtements » éblouissants du frêne semblaient correspondre à la tenue autant éblouissante de Langlois. Il paraît que, de la même manière, et peut-être à un plus haut degré qu'en ce qui concerne le frêne, le hêtre entretient des analogies notables avec Langlois. Le caractère *extraordinaire* du hêtre en est un premier indice, puisqu'il pourrait renvoyer à la description du « nouveau » Langlois.

Par sa beauté, le hêtre se distingue de tous les autres hêtres : « Il y a là un hêtre ; je suis bien persuadé qu'il n'en existe pas de plus beau. » (*Id.*) Plus loin, dans la séquence de l'automne, le narrateur donne une description du hêtre qui le met également au-dessus de *tous* les arbres, hêtres ou non :

Le hêtre de la scierie n'avait pas encore, certes, l'ampleur que nous lui voyons. Mais, sa jeunesse (enfin, tout au moins par rapport avec maintenant) ou plus exactement son adolescence était d'une carrure et d'une étoffe qui le mettaient à *cent coudées au-dessus de tous les autres arbres, même de tous les autres arbres réunis**. (p. 38)

Ici, la mise à distance du hêtre peut du premier coup d'œil paraître purement physique : le hêtre est tout simplement plus grand que les autres arbres. Pourtant, la personnification des arbres, que le lexique de ce passage maintient d'ailleurs pleinement (« jeunesse », « adolescence », « carrure », « étoffe », « coudées »), indique qu'il faut aussi comprendre cet écart au sens figuré. Par ailleurs, le texte évoque les expressions « avoir de l'étoffe » et « à

cent coudées au-dessus de quelqu'un », expressions qui mettent l'accent sur la qualité de la *personnalité* du hêtre³. Ainsi semble-t-il que ce soit par la grandeur de sa personnalité, autant que par sa grandeur physique, que le hêtre se distingue des autres arbres. Il s'agit donc d'un hêtre-personnage noble, ou peut-être même *d'un roi*, le roi des arbres, celui qui est « à cent coudées au-dessus de tous les autres arbres ». Car non seulement le hêtre a des qualités qui le rendent supérieur aux autres arbres, mais le narrateur parle aussi, comme nous l'avons vu, explicitement de sa « noblesse ».

De cette manière, le hêtre semble, tout comme le frêne, prendre un rôle de double par rapport à Langlois, qui est aussi, nous allons le voir, une sorte de personnage noble, sinon par son titre, du moins par le caractère de son esprit. D'autant plus que Langlois peut être considéré, nous l'avons vu, comme le personnage que vise le titre du roman, c'est-à-dire comme un *roi sans divertissement*.

Le motif de la noblesse n'est pas unique à *Un roi sans divertissement*, mais semble au contraire marquer un changement dans l'œuvre littéraire gionienne après la guerre et constituer l'une des caractéristiques de la « seconde manière » du romancier. Selon Pierre Citron, le Giono d'après-guerre va abandonner son éloge des paysans et de la vie campagnarde pour se tourner vers des personnages plus particuliers, qui sont souvent aussi des nobles : « Son univers est désormais avant tout humain, et centré sur des caractères hors du commun : plus souvent que des paysans ou des artisans, ce sont désormais des nobles, des bourgeois, ou des marginaux, rarement des intellectuels ou des artistes. »⁴ Cela dit, la noblesse s'exprime autant par le caractère du personnage que par son titre, ce dont Citron nous montre un exemple avec les protagonistes d'*Angelo* : « Tous trois sont, par leur *noblesse intérieure**, « amis de la démesure » ; les coordonnées de leur nature ne sont pas celles des autres. »⁵

Ces dernières phrases pourraient désigner aussi certains des personnages d'*Un roi*, notamment Langlois, mais aussi ses trois amis, Saucisse, Mme Tim et le procureur royal. Tout d'abord, aucun d'eux n'est paysan ni originaire du village, ce qui les écarte dès le premier coup d'œil du « peuple » villageois. Leur noblesse est avant tout « intérieure », constituée d'une connaissance extraordinaire de soi et de l'être en général. Cette connaissance se trouve explicitée dans le personnage du procureur royal, qui est un « « *profond connaisseur du cœur humain* », mais cette désignation vaut autant pour les deux femmes. Les amis de Langlois ont

³ « Être à cent coudées au-dessus de quelqu'un » - être très supérieur à quelqu'un. « Avoir de l'étoffe » - avoir de grandes qualités, une forte personnalité. (*Le Petit Larousse*.)

⁴ Citron, Pierre, *op.cit.*, p. 103.

⁵ *Ibid.* p. 108.

une sensibilité pour la lutte existentielle de l'ancien gendarme qui manque aux villageois, centrés sur leurs tâches quotidiennes de paysans. Tandis que les trois « nobles » suivent attentivement et avec inquiétude le conflit intérieur de Langlois, un conflit qui l'amènera finalement au suicide, les paysans ne s'occupent⁶ de rien d'autre que de leurs foins :

« Vous n'aviez pas remarqué qu'alors le procureur royal venait plus souvent qu'à son tour ? Vous n'avez pas remarqué que Mme Tim avait fait son quartier général de la placette des tilleuls jusqu'au seuil de ma porte ; [...] Vous couriez d'un côté et de l'autre, vous autres, parce que ce jour était noir et que vous craigniez l'orage pour vos foins. Et de te sortir des charrettes, et de te galoper avec les chars à travers champs. Passent huit jours ; je vois arriver le procureur. C'était huit heures du matin. [...] Nous sommes là tous les deux, lui assis, moi debout, et, entre nous, la table en marbre, le café dans un verre (parce que ce procureur ne boit le café que dans un verre, jamais dans une tasse) et, dans le verre la cuiller à café. Nous écoutons, Langlois siffle. Nous savons qu'il se rase. Et, tout d'un coup il ne siffle plus. Je m'appuie sur la table en marbre et la cuiller à café se met à cliqueter contre le verre. Et Langlois recommence à siffler. Il ne s'est arrêté que parce qu'il se rasait à un endroit difficile, ou près de la bouche, ou à la gorge. Je me remets d'aplomb et j'entre dans ma cuisine. Le procureur boit son café. Vous autres, vous avez rentré le foin mais maintenant c'est les pommes de terre. (pp. 184-186)

Ici, l'inquiétude et l'attention avec lesquelles Saucisse et le procureur suivent tout mouvement de Langlois sont telles que le simple arrêt de sifflement les fait craindre le pire. La connaissance qu'ils possèdent du cœur humain, ou de ce que Mireille Sacotte appelle le « mécanisme » de l'âme⁷, leur permet de comprendre la force du *divertissement suprême* que Langlois a tragiquement goûté. D'où aussi la profonde « tristesse » que trouve le narrateur-villageois dans les yeux du procureur lors de la chasse : « En même temps, à la même vitesse, malgré son âge, et vraisemblablement malgré cette *bibliothèque* qu'il portait dans ses yeux où, le soir de ce jour-là, j'ai vu la profonde connaissance dont on parlait... et la tristesse !... » (p. 125) Les trois amis sont bien conscients du fait que le sacrifice substitutif du loup n'est que trop insuffisant pour satisfaire aux désirs de Langlois : « [...] le soir de la battue au loup j'ai [Saucisse] vu que Langlois n'en prenait pas son parti quand il en fut encore réduit à cette improvisation qui consistait à tirer très vite deux coups de pistolet à la fois. Il se rendait bien compte que ça n'était pas une solution. » (p. 160)

Saucisse, Mme Tim et le procureur royal sont donc des « nobles » par leur qualité d'esprit, par une connaissance supérieure de l'âme humaine qui les écarte des villageois, de la même façon que l'« étoffe » du hêtre le met à l'écart des autres arbres. Cependant, si la « noblesse » du hêtre et sa mise à distance des autres arbres reflètent la distance entre les trois

⁶ C'est-à-dire selon Saucisse, qui est le narrateur de cette partie du roman.

⁷ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 39.

amis et les villageois, le hêtre nous semble refléter encore plus la situation de Langlois. Car au-dessus même de la connaissance supérieure des trois amis se dresse l'intelligence et l'esprit de l'ancien gendarme.

La connaissance de soi que possède Langlois est telle qu'il arrive à voir sa situation avec une lucidité exceptionnelle. Il a compris que l'héritage de M.V. le pousserait finalement à tuer, non seulement un loup-substitut, mais un homme ou une femme⁸, et que le fait de recevoir la mort de quelqu'un d'autre, comme il l'avait donnée à son tour à M.V. et au loup, ne ferait que transmettre encore cet héritage au nouveau bourreau. Une lucidité qui doit l'amener à la conclusion que le suicide est la seule issue moralement possible⁹. D'ailleurs, c'est sans doute cette lucidité extraordinaire qui avait permis à Langlois de pénétrer les raisons du meurtrier, et voir un homme là où tout le monde, y compris le curé du village, voyait un « monstre »¹⁰.

En effet, cette connaissance de soi que possède Langlois paraît trouver un écho dans le « personnage » du hêtre : « Il est hors de doute qu'il *se connaît** et qu'il *se juge**. Comment tant de justice pourrait-elle être inconsciente ? » (p. 9) Guri Barstad indique que cette description pourrait également avoir pour objet Langlois : « C'est ici que le pronom personnel « il » se problématise : à son point de départ il remplace bien le mot hêtre, mais ce qui est dépeint ici, ressemble curieusement au drame de Langlois. Bref, nous avons là un « il » ambigu. »¹¹ À notre avis, cette ambiguïté renforce l'idée que Langlois et le hêtre entretiennent une relation de doubles : les deux personnages semblent partager cette « noblesse intérieure » que représente la connaissance exceptionnelle de soi.

En plus d'avoir une connaissance de soi, Langlois exerce sur son entourage une *influence* exceptionnelle qui, elle aussi, témoigne d'une certaine « noblesse intérieure ». La séquence de la chasse le montre en vrai roi médiéval, dirigeant ses troupes avec une autorité indiscutable. Par surcroît, le charme et l'intelligence de Langlois lui permettent de manipuler plus subtilement les gens, même ses amis les « nobles », sans que ceux-ci s'en rendent

⁸ « Il sait désormais que son mal, connu, canalisé, est trop installé et qu'il devra un jour ou l'autre cesser de tuer des loups ou des oies pour tuer du gibier plus intéressant. » Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 27.

⁹ Selon Philippe Arnaud, c'est avant tout ce geste qui fait de Langlois une figure du Christ : « Mais ce qui compte et fait de Langlois une figure autour de laquelle les mythes antiques vont se regrouper pour s'incliner finalement devant celle du Christ, c'est qu'il choisit de subir la violence plutôt que de l'infliger, par quoi il incarne à son tour la Nouvelle Loi contre celle de l'Ancien Testament. » Arnaud, Philippe, *art.cit.* p. 32. Nous pourrions ajouter que, d'une certaine perspective éthique, la préoccupation morale de Langlois distingue celui-ci de M.V. et du loup (dans la mesure où le loup est personnifié et doit répondre à des lois morales), et fait de lui un personnage plus « noble » que ceux-ci.

¹⁰ « –Vous ne croyez cependant pas que le monstre... dit le curé. – Ce n'est peut-être pas un monstre, dit Langlois. » (p. 56)

¹¹ Barstad, Guri, *op.cit.* p. 149.

compte. Pendant la fête à Saint-Baudille, où les amis essaient de divertir et de séduire Langlois par les artifices de la gourmandise et de la femme¹², celui-ci joue magnifiquement avec. Par ses gestes et son comportement de vrai diplomate, Langlois laisse croire à ses amis au succès de leurs artifices. Seule Saucisse, qui relate cette séquence, semble pénétrer le jeu :

Langlois avait l'air de dire : vin des Chirouzes ? Pourquoi pas ? Je peux très bien boire ton vin des Chirouzes. [...] Un sourire à travers la table à la vieille dame de Mens ? C'est fait. Et avez-vous vu ? C'est très bien fait. Elle en palpite dans le jais de son hausse-col. Ah ! Le procureur, je ne l'oublie pas, soyez sans crainte, je n'oublie personne. Vous n'imaginez pas la mémoire qu'il faut avoir pour arriver à vivre dans les étendues désertes et glacées. Regardez : le procureur, le *profond connaisseur des choses humaines*, est aux anges. Pourquoi ? Mystère ? C'est bien simple : un geste qui lui a rappelé de vieux gestes dont il ne se souvenait plus, que nous avons fait ensemble dans le temps, quand nous étions jeunes. Et dont je me souviens. M. Tim ? M. Tim m'aimera toute sa vie. Je viens de lui dire deux ou trois mots dont il avait envie depuis vingt ans. [...] Croyez-vous que je pouvais courir le risque de négliger Mathilda ? Le désert est un pays de diplomates. [...] Si je [Saucisse] le regardais un peu trop, il détournait le regard, après avoir fort gentiment fait un petit clin d'œil de mon côté. (pp. 204-206)

Comme il avait fait avec la cérémonie de la chasse, Langlois « dirige » en vrai maître de jeu cette fête, qui était en réalité censée le divertir. Même dans les cas où il devrait se laisser séduire par les efforts divertissants des autres, son autorité naturelle semble prévaloir.

C'est ainsi que Langlois apparaît, encore plus que ses trois amis, comme un personnage extraordinaire, qui par ses qualités d'esprit se dresse « à cent coudées au-dessus de tous les autres ». Cette hauteur imagée de Langlois s'exprime d'ailleurs physiquement par son chapeau, le « gibus tromblon », qui reproduit en quelque sorte le mouvement vertical du hêtre. Comme le note Mireille Sacotte, Langlois est « à la fois en marge et au-dessus des villageois »¹³. Le hêtre, lui, se trouve donc également « au-dessus », par sa grandeur, mais aussi « en marge », étant donné qu'il n'appartient pas, dans le texte, à un *ensemble* d'arbres, comme c'est le cas des frênes, qui, eux, font partie d'une « cérémonie » ou d'une « parade » végétales. Les affinités entre Langlois et le hêtre nous paraissent d'autant plus fortes que ces personnages reflètent tous les deux le thème de la mort et du sacrifice humain : Langlois comme bourreau de M.V. et le hêtre comme dépôt pour les victimes de ce dernier.

La description du hêtre comme un arbre-personnage noble, mis à distance des autres arbres par ses qualités supérieures, fonctionne donc comme une sorte de mise en abyme de la situation de Langlois et de sa relation avec les autres personnages. Il nous semble effectivement que la séquence de l'automne contient en filigrane le développement de la

¹² C'est-à-dire les filles de Mme Tim.

¹³ Sacotte, Mireille, *op.cit.* p. 32.

relation entre Langlois et ses amis dans la dernière partie du roman. Les trois amis sont bien conscients de la lutte existentielle de Langlois, et ils pressentent même la fin fatale de cette lutte : « On perdait Langlois. Tout le monde allait le perdre si ça continuait. » (p. 190) À un certain moment, Saucisse se rend compte que, se sentant impuissants devant la situation où se trouve Langlois, ils sont en train de se distancier de lui, pour assister passivement à sa lutte avec ses démons intérieurs :

Et [Mme Tim] me fit remarquer que, tous les trois, nous le fuyions, le procureur oui, mais Mme Tim et moi aussi – ou plutôt, dit-elle, nous nous en tenons à *distance respectueuse*. La justesse de cette idée me frappa. Quelles paroles avions-nous échangées ce matin dans la si belle matinée ? Pas une. Deux mots à Bouvard. Mais, de lui à moi, pas une. Évidemment, je pouvais toujours prétendre que je l’imaginai dans le même bonheur paisible que moi ; que nous nous foutions mutuellement la paix pour nous permettre de le goûter. Hypocrisie ! Je me tenais à *distance respectueuse*. Voilà la vérité. (p. 196)

Cette « distance respectueuse » nous semble être métaphoriquement reflétée dans la séquence de l’automne, où, après avoir accompli leur « cérémonie »¹⁴, les autres arbres se tournent vers le hêtre pour devenir les spectateurs passifs de la « danse » de celui-ci :

Les forêts, assises sur les gradins des montagnes, finissaient par le regarder en silence. Il crépitait comme un brasier ; il dansait comme seuls savent danser les êtres surnaturels, en multipliant son corps autour de son immobilité. [...] Les forêts, assises sur les gradins de l’amphithéâtre des montagnes, dans leur grande toilette sacerdotale, n’osaient plus bouger. (p. 39)

Comme font les amis de Langlois, les arbres vont de l’action (« cérémonie automnale »/fête à Saint-Baudille) à l’immobilité (« regarder en silence »/« distance respectueuse »).

Nous voyons donc ici encore un exemple de la fonction de mise en abyme dont fait la séquence de l’automne, reprenant en miroir d’autres séquences du roman. De même que la disposition théâtrale de cette séquence reflète l’aspect théâtral de la disposition des personnages¹⁵, de même la distance mise entre le hêtre et les autres arbres reflète celle qui se met entre Langlois et les autres personnages¹⁶. Cependant, la valeur romanesque et esthétique incarnée par le hêtre n’est aucunement épuisée par cela. Dans les pages qui suivent, nous proposons une étude plus élaborée des valeurs symboliques du hêtre et des thèmes qui s’y attachent. Prenons comme point de départ la relation du hêtre avec le meurtrier, M.V.

¹⁴ Les amis de Langlois mettent aussi en scène une sorte de *cérémonie divertissante*, à savoir la fête à Saint-Baudille.

¹⁵ Cf. la première partie de ce mémoire.

¹⁶ Aussi bien les villageois que les amis les plus proches de Langlois, c’est-à-dire Saucisse, Mme Tim et le procureur royal.

M.V. et le hêtre-autel

Une étude de la fonction du hêtre dans *Un roi* ne peut se passer de considérer la relation entre l'arbre et M.V., étant donné que c'est dans le feuillage de l'arbre que le meurtrier cache ses victimes. Nous ferons ici une analyse de la séquence dans laquelle M.V. s'abrite sous le hêtre pendant un orage d'été. Partant de cette séquence, nous voudrions montrer comment une étude de la relation entre le meurtrier et l'arbre fait surgir des significations intéressantes. Leur relation contribue avant tout à l'établissement du thème que constitue le théâtre du sang ; le hêtre fonctionne à la fois comme une sorte d'endroit sacré où se déroule le sacrifice humain et comme le lieu privilégié où se passe un *jeu de vertige*. En même temps, cette relation nous semble s'inscrire dans une certaine stratégie narratrice, comme un élément d'un double jeu, celui du dévoilement et de la dissimulation.

En effet, M.V. paraît éprouver une affection particulière pour cet arbre : il s'en approche non seulement pendant l'hiver, pour déposer ses victimes, mais même pendant l'été, l'époque où le meurtrier paraît ne pas éprouver le même besoin de tuer qu'en hiver. Frédéric II le découvre qui s'abrite au-dessous du hêtre pendant un orage d'été :

Le temps de faire son affaire et il revenait en courant dans des rafales déjà très épaisses, des taillis d'éclairs et des ombres à couper au couteau, quand il aperçut un homme qui s'abritait sous le hêtre. Il lui cria de s'amener mais l'homme parut ne pas entendre. C'est enfantin, on ne s'abrite pas sous un arbre en temps d'orage, encore moins sous un arbre de l'envergure et de l'envolée de ce hêtre divin, et surtout par un de ses orages d'ici qui sont d'une violence terrifiante. De dessus de son hangar, Frédéric II voyait pourtant cet homme *dénaturé* adossé contre le tronc du hêtre dans une attitude fort paisible, même abandonnée ; dans une sorte de contentement manifeste : comme s'il chauffait ses guêtres à quelque cheminée de cuisine. (p. 33)

Ce passage donne lieu à plusieurs interprétations concernant la relation entre M.V. et le hêtre. Tout d'abord, la juxtaposition du hêtre et du meurtrier nous semble constituer une sorte d'indice dans l'énigme policière du roman. Sans que le lecteur ne puisse le savoir à ce moment-là, le narrateur lui a donné ici un indice, en montrant le « coupable » sur les « lieux de crime ».

La présence de l'homme inconnu¹⁷ devant le hêtre peut au premier coup d'œil paraître quelque peu énigmatique : quel est cet homme, et qu'est-ce qu'il fait sous le hêtre ? Le lecteur attentif se souviendrait cependant que le narrateur a indiqué qu'« en 1843-44-45, *M.V. se servit beaucoup de ce hêtre**. M.V. était de Chichiliane, un pays à vingt et un kilomètres d'ici, en route torse, au fond d'un vallon haut. » (p. 10) La relation ainsi indiquée entre M.V. et le

¹⁷ À travers toute la séquence, le narrateur réfère uniquement à lui comme « l'homme ».

hêtre pourrait donc permettre à cet lecteur attentif de tirer la conclusion que l'homme inconnu est M.V. D'autant plus que le lecteur apprend, avec Frédéric II, qu'aussi l'homme inconnu vient de Chichiliane : « – Hé ! d'où êtes-vous donc ? dit Frédéric II. – De Chichiliane, dit l'homme. » (p. 34)

Cependant, le lecteur ne saura que plus tard exactement *comment* M.V. s'est servi du hêtre¹⁸. Tout au début du roman, le narrateur introduit cet arbre au lecteur pour éveiller sa curiosité par la place textuelle significative et les descriptions extraordinaires qui sont consacrées à celui-là. Il présente également au lecteur le personnage mystérieux de M.V., qui aurait commis les actes d'un « malade », d'un « fou » (p. 13), tellement graves que les gens n'en parlent pas, de peur que « ça [...] fasse époque » (*Id.*). Dans la séquence de l'orage, il prend ensemble ces deux éléments mystérieux, stimulant encore plus la curiosité du lecteur, qui doit continuer de s'interroger sur le rôle que joue l'arbre dans l'histoire de M.V. Ce n'est donc qu'après coup, après la découverte faite par Frédéric II, que le lecteur peut comprendre tout à fait ce rôle.

Le passage de M.V. sous le hêtre nous semble ainsi faire partie d'une sorte de jeu de la part du narrateur, qui nous *indique* ainsi la complicité entre cet homme et le hêtre, sans la révéler complètement. Aussi ce passage constitue-t-il un de plusieurs repères textuels qui *signalent* la découverte des victimes dans le hêtre, mais dont le lecteur ne peut comprendre les indications que rétrospectivement. Le narrateur a déjà fait une telle indication au début du roman, lorsqu'il révèle que M.V. « se sert beaucoup de ce hêtre », sans dire comment. Par ailleurs, le narrateur indique dans un autre passage que le hêtre porte un « poids » : « Son feuillage était d'un dru, d'une épaisseur, d'une densité de pierre, et sa charpente [...] devait être d'une force et d'une beauté rares pour porter avec tant d'élégance tant de poids accumulé. » (p. 38) Au premier coup d'œil, le lecteur supposerait sans doute que l'expression « poids accumulé » se réfère au feuillage, qui est d'une « densité de pierre ». Cependant, une deuxième lecture lui permettrait de découvrir le clin d'œil du narrateur : le mot « poids » se réfère aussi aux cadavres déposés dans les branches.

Voilà donc une raison structurelle pour que M.V. se trouve sous le hêtre : le passage s'ajoute à une stratégie narrative qui veut encourager le lecteur à s'interroger sur la relation entre M.V. et le hêtre, stimuler sa curiosité, tout en gardant un aspect énigmatique. Nous arrivons peut-être là à ce que Béatrice Bonhomme appelle la stratégie du masque : « *la*

¹⁸ Lorsque Frédéric grimpe au hêtre et découvre, avec le lecteur, les cadavres qui y sont déposés : « Il resta face à face avec le visage très blanc quelques secondes à peine. Le temps de cent mille ans. Il se croyait dans un rêve et face à face avec le visage émaillé de la bergère de l'horloge. Cependant il dit : « Dorothée ! Dorothée morte ! » (pp. 64-65)

*volonté d'obscurcir** d'une part et *la tentation de découvrir** d'autre part [...]»¹⁹ Notons d'ailleurs que cette stratégie se trouve peut-être reflétée aussi dans le double rôle que joue le hêtre dans le mystère des disparitions : c'est le hêtre qui *garde* l'énigme du roman, qui *cache* la solution du mystère, à la fois au lecteur et aux villageois²⁰. En même temps, c'est aussi lui qui en quelque sorte *révèle* la solution, lorsque Frédéric II le grimpe et y trouve les cadavres. Nous avons là, peut-être, un exemple de la multiplicité du signe que constitue le hêtre.

Si nous avons trouvé là une raison structurelle pour expliquer la présence de M.V. sous le hêtre, quelles en sont alors les raisons *intra-fictionnelles* ? C'est-à-dire : quelle est la motivation qui fait agir le personnage M.V. lui-même ? Pourquoi est-il venu auprès du hêtre, lui qui habite « à vingt et un kilomètres d'ici », et qui ne paraît *s'en servir* qu'en hiver ?

À notre avis, sa présence sous le hêtre pourrait témoigner de ce que nous pouvons appeler un *jeu de vertige*, c'est-à-dire le jeu de mettre en péril sa vie et son existence pour ainsi éprouver une satisfaction intense. Frédéric II le sait, et le lecteur le sait sans doute aussi : « on ne s'abrite pas sous un arbre en temps d'orage », car c'est très dangereux. C'est pourquoi Frédéric II attribue la présence de l'homme inconnu sous l'arbre à un manque d'intelligence :

Car l'homme avait bel et bien entendu le premier appel ; il le dit très franchement. D'ailleurs, il avait bien vu qu'à dix mètres derrière lui il y avait le hangar de la scierie : il n'était pas aveugle. Mais, vous savez, il y a des gens timides ; et même pas : des gens bêtes. Frédéric II pensait qu'il était bête. (p. 34)

Or la suite du roman montrera que cet homme, M.V., n'est pas bête. Il nous semble, tout au contraire, que cette activité dangereuse correspond à un acte bien conscient, celui de tuer et enlever des gens. En enlevant des villageois, M.V. se met aussi, bien consciemment, en danger : celui d'être découvert et puni. Par surcroît, l'acte même de tuer représente, nous le savons, un théâtre du sang, où l'enjeu est le même que dans le jeu de vertige, à savoir l'existence humaine. Le jeu dangereux du hêtre et de l'orage constituerait ainsi un de ces spectacles dont parle Jean Pierrot : « les seuls spectacles, les seules activités qui puissent lutter victorieusement contre l'ennui, sont ceux au cours desquels on met en jeu l'existence humaine, la sienne et celle des autres. »²¹ L'acte de s'abriter sous le hêtre serait donc analogue au théâtre du sang, la seule différence étant que, dans le premier cas, M.V. met en jeu sa propre existence, dans le deuxième, celle des autres.

¹⁹ Bonhomme, Béatrice, *art.cit.* p. 113.

²⁰ Seul le narrateur est au courant, signe, peut-être, du fait qu'il s'agit bien d'une *stratégie* de sa part.

²¹ Pierrot, Jean, *art.cit.* p. 206.

En effet, M.V. semble, adossé contre l'arbre, se trouver dans le même état d'abandon, voire d'hypnose, que procure l'image du sang sur la neige à Bergues et à Langlois ; il paraît ne pas entendre les cris de Frédéric II, qui décrit cet homme comme ayant une attitude « fort paisible, même *abandonnée** » et un « *contentement** manifeste ». Le lecteur peut ensuite s'imaginer que l'homme a justement choisi le hêtre pour son jeu de vertige à cause de sa grandeur exceptionnelle, car ce choix fait accroître le danger du jeu (« encore moins sous un arbre de l'envergure et de l'envolée de ce hêtre divin ») et intensifier en conséquence le plaisir que le jeu procure.

Ainsi le hêtre, avec son allure exceptionnelle, devient-il un *symbole* du jeu de vertige, et, par voie indirecte, du théâtre du sang. Cette fonction symbolique est renforcée plus tard dans le récit, lorsque le lecteur découvre avec Frédéric II que le hêtre cache des cadavres ; l'arbre garde dans son feuillage des éléments constitutifs du théâtre du sang, à savoir *les victimes*. Par surcroît, comme nous allons voir plus loin, la description consacrée au hêtre dans la séquence de l'automne contribue elle aussi à l'établissement de cet arbre comme un symbole du théâtre du sang.

Restons pourtant encore un petit moment devant la relation entre le hêtre et M.V. Ayant découvert comment M.V. s'est servi du hêtre, le lecteur peut se faire une interprétation rétrospective de la présence de cet homme abrité sous l'arbre pendant l'orage : il serait là aussi pour contempler les actes qu'il a commis pendant l'hiver. Son air de contentement et d'abandon pourrait résulter du fait qu'il revit le plaisir que lui avait donné la mise en scène du théâtre du sang, c'est-à-dire les meurtres. Ainsi le hêtre semble-t-il prendre, non plus uniquement pour le lecteur mais aussi pour le personnage lui-même, une fonction symbolique du théâtre du sang. Le hêtre, lieu privilégié des actions meurtrières de M.V., remplacerait pendant l'été la valeur de ces actions en renvoyant à elles. Le hêtre jouerait donc un rôle symbolique aux deux niveaux : au niveau structurel, où le lecteur perçoit le hêtre comme un élément dans l'établissement du thème du théâtre du sang ; et au niveau intra-fictionnel, où le personnage lui-même peut se servir de la valeur symbolique du hêtre pour revivre le « théâtre » des actes meurtriers.

En prenant ainsi une fonction symbolique forte, le hêtre apparaît pour le meurtrier M.V. comme une sorte d'*endroit sacré*. De la même manière que l'autel dans une église rappelle le sacrifice de Jésus-Christ, le hêtre semble rappeler pour M.V. les *rites sacrificiels* qu'il y accomplit pendant l'hiver. Le lexique d'ordre religieux attribué au hêtre renforce cette idée : il s'agit d'un « hêtre *divin** ». Par surcroît, à la différence de l'autel dans une église, le hêtre sert donc aussi physiquement, pendant l'hiver, d'endroit pour ce rite auquel il renvoie

pendant l'été. Philippe Arnaud montre comment l'idée de l'arbre sacré et de l'arbre-autel trouve des racines dans des rites antiques, et il affirme que Giono aurait pu rencontrer cette idée dans sa lecture du *Rameau d'or* de J.G. Frazer :

Un hêtre oraculaire se dresse au seuil d'*Un roi* où l'on devine bientôt un de ces *arbres-autels auxquels on sacrifiait vierges et rois dans les mythes antiques** (il se peut d'ailleurs que Giono l'ait rencontré dans les bosquets sacrés qui entouraient le sanctuaire de Diane à Nemi, car Frazer rapporte comment « un noble romain en usait avec un superbe hêtre /.../ il embrassait cet arbre, il le baisait, il se couchait à son ombre et répandait du vin sur son tronc. Il croyait apparemment que l'arbre était la déesse »). [...] De tout temps, en effet, l'on a tendu la peau des victimes sur les arbres sacrés ou déposé les cadavres dans leurs branches comme autant de fruits monstrueux (voir, parmi cent exemples, le culte d'Artémis chêne-creux à Trézène (Frazer)).²²

L'idée du hêtre comme un endroit sacré se manifeste déjà dans le fait que cet arbre sert de dépôt pour les victimes de M.V. De plus, le texte semble renvoyer, plus subtilement certes, à cette coutume antique à laquelle se réfère Philippe Arnaud consistant à tendre « la peau des victimes sur les arbres sacrés ». Pour décrire les bourgeons du hêtre, le narrateur se sert d'une métaphore de la peau d'animale : « Dans le printemps c'est un dieu ! Avec son épais *pelage** de bourgeons qui le couvrent comme de la *dépouille* d'un de ces énormes taureaux d'or du temps d'avant les voûtes. » (p. 32) Comme nous le savons, le mot « dépouille » peut, outre la peau enlevée d'un animal, désigner le cadavre de l'homme. Sans que l'image esthétique de la peau de taureaux dorés disparaisse pour autant, le mot « dépouille » renverrait ainsi à ce rite antique et renforcerait l'idée du hêtre comme endroit sacré.

Par ailleurs, notre analyse de la séquence automnale a montré comment la figure de l'arbre contribue à l'établissement du thème du rite sacrificiel. La « cérémonie » automnale menée par les frênes a toutes les allures d'une cérémonie aztèque de sacrifice humain. De même, les deux exécutions accomplies par Langlois portent les signes d'un rite²³, et font de l'ancien gendarme une sorte de grand-prêtre. La thématique du sacrifice ainsi établie, nous pourrions nous permettre de considérer les actes meurtriers de M.V., bien que le narrateur ne les décrive jamais, comme une image du rite sacrificiel, dont M.V. constitue le grand-prêtre et le hêtre son autel.

Si M.V. s'abritait sous le hêtre pendant l'orage pour revivre les actes qu'il y avait commis, quelle serait alors sa motivation pour avoir, au départ, choisi justement ce hêtre-là comme « autel » ou comme cachette pour les victimes ? Une raison possible pourrait être le

²² Arnaud, Philippe, « La tentation de la sainteté », dans *Giono romancier*, Actes du IV^e colloque internat. Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, publ. de l'Université de Provence, 1999, p. 26.

²³ C'est-à-dire les exécutions de M.V. et du loup. Cf. le chapitre intitulé « La cérémonie automnale » ci-dessus.

simple fait que seul un arbre de la même grandeur que ce hêtre possède des branches capables de soutenir le poids des victimes. Car ses branches sont effectivement d'une épaisseur exceptionnelle, ce que découvre Frédéric II lorsqu'il le grimpe :

Et il sent que la branche, au lieu de s'amenuiser comme c'est la règle, s'épaissit au contraire. Ça arrive : ce sont des sortes de chancres qui dilatent le bois. Celui-ci était dilaté au point maintenant d'avoir au moins l'épaisseur de cinq hommes ; en même temps que la direction de la branche avait tendance à devenir horizontale. (pp. 63-64)

La constitution du hêtre le fait donc propice à garder les victimes, et pourrait expliquer pourquoi M.V. a choisi cet arbre comme dépôt. Pourtant, cette explication est-elle suffisante ? Nous pensons que non. À notre avis, il faut chercher une explication, non uniquement dans la constitution physique du hêtre, mais aussi dans son *esthétique*.

Nous avons vu à plusieurs reprises comment le meurtre symbolise l'acte d'écrire et comment le meurtrier fait, par conséquent, figure d'écrivain. Le texte met en relation le sang et l'encre par ces « *lettres d'un langage barbare, inconnu* » incisées sur la peau du cochon, ce qui permet de voir le motif du sang sur la neige comme une image de l'encre sur la page blanche. Ainsi le personnage du meurtrier est-il, en tant que figure d'écrivain, lié à un certain *sens esthétique*, celui de l'artiste. Par surcroît, l'acte meurtrier semble, dans l'univers du roman, motivé par le désir qu'a le meurtrier de se représenter une certaine *image*, celle, justement, du sang sur la neige. Cette image, le narrateur prend bien soin de l'associer, à travers les mots de Bergues, à la *beauté* : « le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau ». Le narrateur semble même souscrire à cette idée de son propre compte et associe la beauté du sang à l'art pictural :

[...] cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait, ou mangeait le sang (je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal), je ne veux pas parler du goût (qui doit être simplement salé), je veux dire qu'il est facile d'imaginer, compte tenu des cheveux très noirs, de la peau très blanche, du *poivre* de Marie Chazottes, d'imaginer que *son sang était très beau. Je dis beau. Parlons en peintre.** (pp. 48-49)

Si le divertissement du meurtre trouve sa valeur dans une mise en jeu de l'existence, il paraît donc avoir également une valeur esthétique, laquelle se trouve, certes, accrue par l'enjeu existentiel. Cette mise en valeur de la beauté du sang entre dans toute une *esthétique de la cruauté*, qui se manifeste entre autres dans la séquence de l'automne. Les couleurs de l'automne, qui rappellent le sang, sont plus belles que celles de l'été : « L'Ouest, badigeonné de pourpre, saigne sur des rochers qui sont *incontestablement bien plus beaux sanglants** que

ce qu'ils étaient d'ordinaire rose satiné ou du bel azur commun dont les peignaient les soirs d'été, à l'heure où Vénus était douce comme un grain d'orge. » (p. 37) Cette esthétique relève aussi de l'« autre système de références » : le système « dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoatl s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis. *Nous en sommes avertis par la beauté.** » (p. 49)

Le meurtrier fait donc figure d'artiste, celui qui cherche à *faire surgir* la beauté, et qui aussi, à un certain degré, s'écarte de la « foule » par son sens esthétique²⁴, c'est-à-dire, en l'occurrence, par son attirance *consciente*²⁵ vers la beauté du sang. En tuant, en faisant couler le sang sur la « toile blanche » de la neige, M.V. *fait du beau*, inspiré non seulement par le sang des victimes, mais aussi par le « tableau » cruel du ciel automnal.

Cette inspiration, M.V. l'a sans doute trouvée aussi dans le hêtre, et nous pourrions nous imaginer que c'est le sens esthétique du meurtrier qui l'a fait choisir cet arbre comme dépôt pour les victimes. Car le hêtre, tout comme l'image du sang, séduit par sa force et sa valeur esthétiques. Comme nous l'avons vu, le narrateur révèle son estime pour la beauté de l'arbre déjà dans la toute première mention : « Il y a là un hêtre ; je suis bien persuadé qu'il n'en existe pas de plus beau. » Il ajoute plus loin dans le même passage que « le plus extraordinaire est qu'il puisse être si *beau** et rester si simple ». (p. 9) Les mots « beau » et « beauté » vont ensuite désigner le hêtre dans toutes les séquences où il figure, à l'exception de la séquence où Frédéric II découvre les victimes. Lors du printemps 1844, Frédéric II et Bergues vont au hêtre pour y déposer de la boue : « Ils ont pensé au hêtre tout naturellement parce qu'il était (il est toujours) près du canal. Et surtout parce que c'était déjà le plus beau hêtre qu'on ait jamais vu. » (p. 32) Ensuite, dans la séquence de l'automne, le narrateur évoque la « virtuosité de beauté » (p. 39) du hêtre et affirme donc que son branchage « devait être d'une force et d'une *beauté** rares pour porter avec tant d'élégance tant de poids accumulé ». Nous avons constaté ci-dessus que ce « poids » pourrait renvoyer aux victimes déposées dans le feuillage du hêtre : le texte juxtapose donc le mot « beauté » et les victimes des meurtres, ce qui indique que la beauté du hêtre n'est pas sans relation avec l'esthétique de la cruauté. Nous verrons d'ailleurs plus loin que c'est pleinement le cas : le hêtre n'est pas

²⁴ Notons aussi que Guri Barstad trouve une référence à l'image du meurtrier-artiste dans la séquence de l'orage, lorsque M.V. est caractérisé comme « *dénaturé* » : « Mais le *dénaturé*, c'est aussi l'artiste – l'homme de la culture. » *Op.cit.* p. 42. En même temps, le « *dénaturé* » est celui qui s'écarte de la norme, et, par conséquent, de la « foule ».

²⁵ L'artiste n'est-il pas justement celui qui traite *consciemment* de la beauté, à la différence des « profanes », qui peuvent apprécier la beauté, certes, mais d'une manière plus ou moins irréfléchie ?

simplement *beau*, mais entre dans ce groupe d'éléments²⁶ qui trouvent leur valeur esthétique dans la représentation imagée du sang et de la cruauté.

Le hêtre se révèle ainsi un élément esthétique important dans l'univers du roman. Le lecteur peut s'imaginer que le hêtre représente une inspiration pour M.V., avec son sens du « beau ». Certes, les jugements esthétiques du hêtre sont toujours ceux du narrateur, mais l'exemple de Bergues et Frédéric II montre que le narrateur est soucieux d'attribuer ces jugements aux personnages également. Le fait que les deux villageois iraient déposer de la boue au pied du hêtre à cause de la *beauté* de celui-ci peut à première vue paraître quelque peu bizarre mais témoigne justement de la forte présence du hêtre dans le conscient (et dans l'inconscient sans doute) des villageois. Bergues et Frédéric II pensent au hêtre parce qu'il est bien présent dans leurs esprits, et il y est présent parce qu'il est tellement beau. En révélant cela, le narrateur ouvre aussi pour l'interprétation que c'est la beauté du hêtre qui séduit M.V. et le pousse à choisir cet arbre comme dépôt pour ses victimes. D'autant plus que M.V. paraît posséder un sens et une conscience esthétiques plus développés que les deux autres, faisant figure, par ses actes meurtriers, d'artiste, de « *dénaturé* »²⁷.

Il nous semble donc que le hêtre fait partie de l'*acte esthétique* du meurtrier-artiste M.V., cet acte que constitue la mise en scène d'un théâtre du sang, synonyme d'épanchement du sang des victimes. En fait, le hêtre ayant été choisi pour participer aux meurtres à cause de sa beauté, ne devient-il pas un emblème de l'aspect esthétique que prennent les meurtres commis par M.V. ? Le hêtre s'inscrit de toute manière dans la lignée d'éléments qui réunissent la beauté et la mort violente²⁸, l'esthétique et la cruauté, *l'esthétique de la cruauté*.

Gardien de cadavres et de thèmes

Nous avons jusqu'ici étudié les significations qui se trouvent exprimées à travers la relation entre le hêtre et d'autres personnages, Langlois et M.V notamment. Poursuivons l'étude de la fonction romanesque du hêtre en analysant d'une façon plus élaborée les images contenues dans les descriptions de cet arbre. Dans les pages suivantes, nous allons approfondir la valeur symbolique du hêtre et présenter les thèmes centraux qui s'y rattachent. Il s'agit en majorité

²⁶ Ce groupe dont font partie entre autres les arbres automnaux, la messe catholique et les éléments cérémoniels de la chasse au loup.

²⁷ Certes, Bergues fait aussi preuve, nous l'avons vu, d'appréciation de la beauté du sang. Pourtant, il ne va pas la développer en des actes « artistiques » conscients, comme le fait M.V. lorsqu'il enlève et tue des gens de manière préméditée.

²⁸ Nous avons mentionné les cérémonies – messe, chasse et automne – et nous pourrions ajouter le suicide de Langlois, le paroxysme final de la fusion de violence et de beauté : « Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers. » (p. 244)

de thèmes et de motifs que nous avons déjà rencontrés, et dont nous recensons les suivants : le double aspect apollinien - dionysiaque, qui semble aussi recouvrir partiellement une opposition entre le classique et le baroque ; la démesure ; la cruauté et le théâtre du sang ; l'atemporalité des désirs cruels et l'« autre système de références ». Par l'intermédiaire de son aspect apollinien – dionysiaque, le hêtre traduit en plus une opposition entre deux manières d'affronter l'ennui et l'existence.

En tant que lieu privilégié où se déroule le jeu de vertige de M.V., le hêtre se veut indirectement un symbole du théâtre du sang. Dans la séquence de l'automne, où le hêtre se met à « danser » devant les autres arbres²⁹, nous trouvons des images qui lient *directement* le hêtre au thème de la beauté et à celui du spectacle du sang. Le narrateur y répète l'image « percevalienne » du sang des oies sur la neige et de l'effet hypnotisant de celle-ci : « Cette virtuosité de beauté hypnotisait comme l'œil des serpents ou le sang des oies sauvages sur la neige. » (p. 39) Il reprend ensuite le motif du défilé des arbres qui fait allusion aux rites sacrificiels : « Et, tout le long des routes qui montaient ou descendaient vers elle, s'alignait la procession des érables *ensanglantés comme des bouchers**. » (*Id.*) La « cérémonie sanglante » des arbres se prolonge dans la scène de la « danse » du hêtre, lequel devient le point culminant de cette « cérémonie » par la force hypnotique qu'il exerce sur les autres arbres³⁰.

Le motif de l'hypnose rappelle aussi un certain état d'esprit que l'on pourrait désigner comme *dionysiaque*, car ce motif se trouve également dans les cérémonies qui ont pour objet l'éloge du dieu Dionysos. Nous avons déjà vu comment un aspect dionysiaque s'est manifesté dans la chasse au loup, où les chasseurs entraient dans un état de férocité et d'oubli de soi. En plus, nous avons montré que le concept même de cérémonie, qui exige la participation, voire l'incorporation, de tous présents, révèle aussi un aspect dionysiaque ; cela en comparaison du spectacle, où le spectateur reste passif, ou du moins limité à une méditation à distance, comme l'exige l'art apollinien³¹. Le hêtre se dresse dans le texte comme le symbole par excellence de ce dualisme : il réunit en soi à la fois l'apollinien et le dionysiaque.

L'aspect apollinien du hêtre est introduit explicitement dans la première description de cet arbre, à l'ouverture du roman. Le narrateur affirme qu'il s'agit de « l'Apollon-citharède des hêtres ». Le mot « citharède » désigne les personnes qui, dans l'Antiquité grecque, chantaient en s'accompagnant de la cithare. « Apollon-citharède » est le nom donné aux

²⁹ « [...]il *dansait** comme seuls savent danser les êtres surnaturels [...] » p. 39.

³⁰ Lesquels sont, rappelons-le, les spectateurs *passifs* de la « danse », et semblent hypnotisés dans la mesure où ils « n'osaient plus bouger » (p. 39).

³¹ Cf. la note no. 54, p. 31 ci-dessus.

nombreuses statues et statuettes antiques qui font le portrait d'Apollon jouant d'une cithare ou d'une lyre³². En employant cette désignation, le narrateur met l'accent sur le rôle d'Apollon comme dieu de la musique et de la poésie. Peut-être le hêtre donne-t-il ainsi une première indication de la thématique métalittéraire que forment les analogies entre le meurtrier et l'écrivain : le hêtre « citharède », c'est l'arbre de la poésie. La relation avec la poésie se trouve peut-être aussi exprimée dans « l'aspect hétérogène » que Guri Barstad voit dans l'axe vertical dessiné par le hêtre : l'hétérogénéité ne constitue-t-elle pas justement l'un des traits caractéristiques du langage poétique ? Arbre de poésie donc, le hêtre est en même temps, par son rôle dans les meurtres, un arbre du crime et de la mort. Aussi le hêtre devient-il un signe du meurtrier comme figure d'écrivain.

Le hêtre est également d'une *beauté* apollinienne, conformément à la notion de la beauté pronée par l'art *classique*³³ :

Il n'est pas possible qu'il y ait, dans un autre hêtre, où qu'il soit, une peau plus lisse, de couleur plus belle, *une carrure plus exacte, des proportions plus justes**, plus de noblesse, de grâce et d'éternelle jeunesse : *Apollon exactement**, c'est ce qu'on se dit dès qu'on le voit et c'est ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde. (p. 9)

Ce qui fait la beauté du hêtre apollinien, c'est donc l'exactitude et la justesse de ses proportions. En effet, l'art classique comporte une recherche de la justesse et de l'équilibre, et aspire à un style de la clarté et du naturel. Cette notion d'un style naturel et sans ornement superflu vient aussi s'exprimer dans le texte, lorsque le narrateur annonce que « le plus extraordinaire est qu[e] [le hêtre] puisse *être si beau et rester si simple** ». (*Id.*) N'est-ce pas là l'idéal des doctrines classiques selon lequel l'œuvre doit révéler la beauté des choses, sans laisser transpirer l'effort que lui a coûté la création de cette beauté ?

Or si l'œuvre classique donne, dans ses manifestations les plus réussies, l'impression d'être le résultat d'un geste aisé, son accomplissement exige pour autant un travail minutieux sur les détails, justement pour obtenir cet effet. Puisque c'est la précision qui détermine la réussite de l'œuvre, il suffit d'un détail de moins ou de trop pour diminuer sa beauté ou pour trahir le grand effort derrière. Comme Jean-Yves Laurichesse nous le montre, le hêtre apollinien répond à cette loi de l'esthétique classique. Le narrateur d'*Un roi* affirme qu'« il suffit d'un frisson de bise, d'une mauvaise utilisation de la lumière du soir, d'un *porte-à-faux* dans l'inclinaison des feuilles pour que la beauté [du hêtre], renversée, ne soit plus du tout

³² Dans le Musée du Louvre, l'on peut en voir plusieurs, entre autres dans la Salle des Bronzes, où se trouve une statuette d'un sculpteur anonyme, créée probablement entre 450 et 425 avant J.C.

³³ C'est-à-dire les principes esthétiques qui se manifestent dans le classicisme du 17^e siècle.

étonnante ». (p. 9) Laurichesse trouve dans cette phrase une expression littéraire conçue en conformité avec la définition de la beauté classique que donne l'historien de l'art Heinrich Wölfflin, selon qui « l'œuvre d'art parfaite doit donner l'impression qu'elle ne pourrait être autre, que toute modification ou toute transformation apportée, même au plus petit détail, détruirait sens et beauté de l'ensemble »³⁴.

Si la première description du hêtre en révèle ainsi une dimension apollinienne et classique, la description qui lui est consacrée dans la séquence de l'automne montre au contraire un hêtre dionysiaque et baroque. Dans cette description, le narrateur ne met plus l'accent sur la simplicité et la justesse des proportions mais dessine plutôt une ornementation foisonnante et un mouvement constant. Ici, le hêtre est rempli d'oiseaux et d'insectes, comme une multitude de petits ornements dans une œuvre d'art baroque :

Il était surtout (à cette époque) pétri d'oiseaux et de mouches ; il contenait autant d'oiseaux et de mouches que de feuilles. Il était *constamment charrué et bouleversé** de corneilles, de corbeaux et d'essaims ; il *éclaboussait** à chaque instant des vols de rossignols et de mésanges ; il fumait de bergeronnettes et d'abeilles ; il soufflait des faucons et des taons ; il *jonglait** avec des balles multicolores de pinsons, de roitelets, de rouges-gorges, de pluviers et de guêpes. C'était autour de lui *une ronde sans fin** d'oiseaux, de papillons et de mouches dans lesquels le soleil avait l'air de se décomposer en arcs-en-ciel comme à travers des *jaillissements** d'embruns. (pp. 38-39)

Ce qui est remarquable ici n'est plus la simplicité mais la *diversité* que représentent tous ces oiseaux et insectes différents, une diversité aussi bien en couleurs (« multicolores ») qu'en familles et espèces. Dans cette diversité, Jean-Yves Laurichesse souligne le soleil qui a « l'air de se décomposer en arcs-en-ciel comme à travers des jaillissements d'embruns », rappelant ainsi le « jeu avec la lumière qui est une autre caractéristique du baroque »³⁵. Le jeu du soleil dans l'arbre correspond, selon le critique, à ce que Wölfflin appelle l'« orgie d'espace et de lumière »³⁶.

Une autre caractéristique romanesque rappelle aussi l'art baroque : c'est l'impression de *mouvement* que nous laisse cette œuvre. Le texte de Giono cherche effectivement à créer des effets de mouvement, comme à travers les mots soulignés dans le passage ci-dessus. De plus, le mouvement qui anime le hêtre est *incessant*³⁷ : « *constamment** charrué et bouleversé », « *ronde sans fin** ». On peut trouver cette idée du mouvement constant chez

³⁴ Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock*, 1888, trad. fr. de Guy Ballangé sous le titre *Renaissance et Baroque*, Livre de Poche, 1961, pp. 155-156, cité dans Laurichesse, Jean-Yves, *art.cit.* p. 212.

³⁵ Laurichesse, Jean-Yves, *ibid.* p. 213.

³⁶ Wölfflin, Heinrich, *op.cit.*, p. 154, cité dans Laurichesse, Jean-Yves, *id.*

³⁷ « Le hêtre monumental est aussi animé d'un mouvement incessant [...] » Laurichesse, Jean-Yves, *id.*

Heinrich Wölfflin : « L'aspect apaisé et apaisant, en un mot la nécessité, fait tellement défaut à la composition, qu'il s'en dégage *une impression de mouvement incessant* [...]. »³⁸ Les mots « jonglait » et « ronde » décrivent un mouvement circulaire, qui pourrait rappeler la forme spirale, forme privilégiée de l'art du Baroque, en contraste avec la ligne droite que préfère le classicisme. Finalement, les mots « éclaboussait » et « jaillissements » traduisent un mouvement vif et excessif qui nous semble concorder avec l'ornementation abondante et parfois excessive de l'art baroque.

En outre, le verbe « éclabousser » peut signifier l'acte d'« écraser de son luxe, de sa richesse »³⁹, en accord avec le rôle que jouait l'art baroque pour l'Église catholique, qui chercha la collaboration des artistes à la Contre-réforme⁴⁰. L'art baroque était censé *éblouir* par sa richesse, ce qui impliquait non seulement une ornementation abondante, mais aussi l'usage de matériaux précieux.⁴¹ En effet, la description du hêtre évoque aussi bien une richesse matérielle qu'une abondance ornementale : « Et, à l'automne, avec ses longs poils cramoisis, ses *mille bras entrelacés** de serpents verts, ses *cent mille mains de feuillages d'or** jouant avec des *pompons** de plumes, des *lanières** d'oiseaux, des poussières de *crystal**, il n'était vraiment pas un arbre. » (p. 39) Ce n'est donc pas un arbre, mais plutôt une œuvre d'art. Voyons-nous ainsi exprimée dans la figure du hêtre la différence entre l'aspiration classique au naturel, et la conscience baroque centrée sur les apparences et sur l'artifice de l'art ? Le baroque, c'est également la conscience de la mort : une forte présence de la mort transparaît dans les œuvres d'art. En effet, le hêtre « automnal » paraît exprimer cet aspect baroque. Comme nous le rappelle Guri Barstad : « Le « poids accumulé » évoque la mort, association renforcée par la forte présence d'oiseaux et de mouches. »⁴² En tant qu'œuvre d'art, le hêtre est donc une sorte de *memento mori*.

La séquence de l'automne révèle un arbre, ou plutôt une œuvre d'art, baroque. En plus, nous avons indiqué que ce hêtre traduit un aspect dionysiaque : l'hypnose qu'engendre la « virtuosité de beauté » propre au hêtre rappelle la *perte de soi* à laquelle se reconnaissent

³⁸ Wölfflin, Heinrich, *op.cit.*, pp. 98, 110, 118, cité dans Laurichesse, Jean-Yves, *id.*

³⁹ *Le Petit Larousse*, 2004.

⁴⁰ « Or, la Contre-Réforme n'est pas iconoclaste : le culte restauré ou maintenu de la Vierge et des saints sollicitait la collaboration des artistes. Le baroque avec ses effusions sentimentales, l'éloquence de ses courbes et de ses lumières, son surréalisme, offrait des ressources infinies à une prédication qui voulait atteindre les âmes, sans renoncer à rien de ce qui fait la beauté divine de la création. » Babelon, Jean (dir.), « Art baroque », dans *Histoire de l'art*, tome III, Encyclopédie de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 239.

⁴¹ « [Le] souci de la nature, qui a mené au bizarre, mènera aussi à la surabondance et à la surcharge ; l'artiste, dégagé des entraves que lui imposait l'imitation de l'antique, laisse aller ses forces créatrices. *Il utilisera toutes les richesses dont il peut disposer : matériaux divers, couleurs, le tout dans une abondance foisonnante**, en multipliant les œuvres d'art et les formes décoratives. » *Ibid.* p. 369.

⁴² Barstad, Guri, *op.cit.* p. 159.

les cérémonies dionysiaques. Existe-t-il, dès lors, des affinités entre le baroque et le dionysiaque, comme nous en avons vu entre l'apollinien et le classique ? Nous trouvons que oui. Le lien entre le baroque et le dionysiaque se trouve avant tout dans l'idée du mouvement, et dans le caractère vif et excessif de ce mouvement. En effet, Laurichesse voit dans la « danse » hypnotique du hêtre un « mouvement de la matière [qui] conduit à une véritable frénésie dionysiaque »⁴³ :

Il crépitait comme un brasier ; il dansait comme seuls 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 repétri par l'ivresse de son corps qu'on ne pouvait plus savoir s'il était enraciné par l'encramponnement de prodigieuses racines ou par la vitesse miraculeuse de la pointe de toupie sur laquelle reposent les dieux. (p. 39)

Ce passage illustre bien à la fois la dimension dionysiaque et la dimension baroque du hêtre. Comme dans la description initiale, le hêtre semble ici faire figure d'un dieu, ou du moins d'un *être surnaturel*. Or à la justesse et à la méditation (« Il est hors de doute qu'il se connaît et qu'il se juge ») d'Apollon se substituent la frénésie et l'ivresse de Dionysos : le hêtre danse autour de son propre axe un peu comme un derviche tourneur, et semble entrer, comme le mystique musulman, dans un état de transe, « l'ivresse* de son corps ». Ce mouvement, qui est à la fois agité (« frémissant »), vital (« inlassablement* repétri ») et qui produit donc une ivresse, rappelle ainsi la danse extatique des ménades, les dévouées de Dionysos⁴⁴. Mais Jean-Yves Laurichesse trouve aussi dans ce mouvement une analogie avec l'art baroque :

« Le hêtre est « inlassablement repétri par l'ivresse de son corps » [...], comme tel édifice de Borromini dans lequel les colonnes « paraissent se tordre et se tourner constamment », de sorte que l'« on croit qu'une ivresse effrénée a saisi tous les éléments ». Il semble même danser sur place [...]. Ici encore, l'analogie avec l'art baroque est frappante : ainsi cette description d'une église, pour laquelle V.-L. Tapié utilise précisément l'image d'« une sorte de danse sacrée qui entraîne les colonnes des retables et les personnages des statues et des tableaux ».⁴⁵

Dans un seul passage coïncident donc ces deux aspects du hêtre, le dionysiaque et le baroque, qui forment un double contraste au hêtre apollinien et classique de la description initiale.

⁴³ Laurichesse, Jean-Yves, *art.cit.* p. 213.

⁴⁴ « [Dionysos] viendra te peupler de Ses danses bachiques/Il franchira, entraînant avec Lui/ses *ménades tourbillonnantes**, le fleuve Axios au courant rapide [...] » (p. 1613) « Elles passent, d'un bond, le torrent du vallon et les escarpements, saisies de frénésie sous le souffle du dieu. » (p. 1628) Euripide, *Les Bacchantes*, traduction de Victor-Henri Debidour, dans *Les tragiques grecs*, Éditions de Fallois, 1999.

⁴⁵ Laurichesse, Jean-Yves, *art.cit.* pp. 213-214.

Cela nous donne un bon exemple de la diversité de significations que représente le hêtre dans le texte. Le hêtre apparaît comme un élément à deux faces, en ce qu'il possède à la fois une dimension apollinienne et une dimension dionysiaque. Par surcroît, ce dualisme semble aller de pair avec un autre couple opposé, celui de l'art classique et l'art baroque.

Nous avons vu plus haut comment la relation entre le hêtre et les autres arbres constituait une sorte de mise en abyme de la relation entre les personnages « humains ». De la même façon, le dualisme apollinien - dionysiaque du hêtre nous semble aussi refléter une certaine opposition entre les personnages du roman, ou plus précisément une opposition entre deux manières différentes d'affronter l'existence et l'ennui : *tuer et raconter*. Regardons d'abord ces deux attitudes existentielles, avant de les lier au hêtre et au dualisme apollonien - dionysiaque.

Un roi sans divertissement est un roman sur l'ennui, comme l'indique déjà la référence à Pascal dans le titre et dans la phrase finale. Dans la rencontre avec l'ennui, M.V. cherche à se divertir par le meurtre. Langlois, ayant senti la force divertissante du théâtre du sang à travers l'exécution de M.V., va tout faire pour s'en distraire autrement, mais ne peut échapper à l'ennui et se trouve finalement devant un choix inéluctable : le meurtre ou le suicide. Cependant, comme nous le montre Denis Labouret, il existe une autre manière de combattre l'ennui, celle de Saucisse et des autres narrateurs, qui est en même temps celle de l'auteur : l'écriture ou l'art de raconter.

Dans la troisième partie du roman, Saucisse médite, en narratrice, la différence qui existe entre Langlois et elle-même. La « vieille lorette de Grenoble » (p. 52) accepte la vie telle qu'elle est, « en prend son parti », alors que l'ancien capitaine de la gendarmerie ne le fait pas :

*Pour vivre la vie que j'ai vécue, il faut en prendre son parti. Pour vivre n'importe quelle vie, il faut en prendre son parti.** Nous avons beaucoup discuté d'états de service avec Mme Tim et le procureur (voilà ce que nous faisons) et Mme Tim et le procureur en avaient pris leur parti, chacun en ce qui les concernait, mais le soir de la battue au loup j'ai vu que *Langlois n'en prenait pas son parti** quand il en fut encore une fois réduit à cette improvisation qui consistait à tirer très vite deux coups de pistolet à la fois. (p. 160)

Selon Labouret, l'acte de raconter représente justement « un moyen d'en « prendre son parti » [...] c'est-à-dire de se divertir sans mettre de vie en péril »⁴⁶. Nous avons indiqué le rapprochement que fait le texte entre le meurtrier et l'écrivain, entre le théâtre du sang et la littérature. Pourtant, les conséquences qui résultent du meurtre et de l'écriture ne sont pas les

⁴⁶ Labouret, Denis, *art.cit.* p. 12.

mêmes : « L'écriture (la pratique narrative, l'art de raconter mais aussi le plaisir de lire de bons romans) procure comme le meurtre sanglant le charme de la transgression, *mais en transposant sur le plan créateur ce potentiel de cruauté**. »⁴⁷ L'acte de raconter constitue aussi un divertissement, un moyen de *remplir le vide*, comme du sang sur la neige, mais possède en même temps un « pouvoir cathartique »⁴⁸. Saucisse représente donc une manière plus saine de confronter l'ennui et de « prendre son parti » de la vie, en acceptant le rôle de narratrice, lorsqu'elle raconte son histoire aux villageois⁴⁹. Langlois, au contraire, ne se livre rarement aux longs discours ; c'est un homme « cassant »⁵⁰. Denis Labouret affirme que « Langlois, enfermé en lui-même, est victime de son mutisme et n'accède pas au statut libérateur et *apaisant*⁵¹ [...] de narrateur »⁵². À cet enfermement de Langlois sur lui-même répond l'ouverture violente que symbolise l'explosion de sa tête ; alors que Saucisse arrive à confronter l'ennui de l'existence en s'apaisant petit à petit avec des mots, Langlois, qui n'a pas ou ne peut avoir recours aux mots, ne trouve pas d'autres solutions que de se délivrer dans un seul, grand éclat.

Notons aussi que le couple Langlois - Saucisse trouve à cet égard son double dans M.V. et son jeune descendant, qui figure au début du roman en train de lire *Sylvie* de Nerval : « D'habitude (enfin quand je l'ai vu moi), il lit, il lisait Gérard de Nerval : *Sylvie*. C'est un V. Il est (enfin il était) à l'école normale de, peut-être Valence, ou Grenoble. Et, dans cet endroit-là, lire *Sylvie*, c'est assez drôle. » (p. 11) D'après Denis Labouret, le jeune V. ne risque pas de se livrer aux mêmes activités que son parent, puisqu'il sait faire appel à la force cathartique de la lecture :

Ce n'est pas un hasard si Giono insiste sur la singularité de posture de lecteur au seuil de son propre roman : l'acte même de lire est ainsi mis en évidence en tant qu'attitude existentielle. C'est que lire (et lire Nerval en particulier) est aussi un divertissement de qualité – et qu'entre lire et tuer, il faut savoir choisir !⁵³

⁴⁷ Labouret, Denis, *art.cit.* p. 12.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ Qui à leur tour racontent cette histoire au narrateur principal

⁵⁰ « Le second mot qui dépeint bien, ensuite, comment était devenu Langlois, c'est cassant. Il était cassant comme ceux qui ne sont vraiment pas obligés de vous expliquer le pourquoi et le comment ; et ont autre chose à faire qu'à attendre que vous ayez compris. » (p. 91) En effet, les paroles de Langlois sont souvent très brèves, limitées à une seule phrase et parfois même elliptiques. Voir par exemples la discussion entre Saucisse et Langlois à propos du mariage, p. 209, ou encore lorsque Mme Tim entre dans la discussion, p. 222, où les réponses de Langlois sont réduites à des simples hochements de tête.

⁵¹ C'est le narrateur-villageois qui indique l'effet apaisant qu'a pour Saucisse l'acte de raconter : « Enfin, dans ce qui lui restait à vivre, elle a dû se rendre compte qu'*en nous parlant elle s'apaisait**. » (p. 151)

⁵² Labouret, Denis, *art.cit.* p. 12.

⁵³ *Id.*

Le texte dessine donc deux *attitudes existentielles*, deux manières d'affronter le problème de l'ennui. Le procédé de Saucisse⁵⁴ et du jeune V., celui de l'écriture (dans un sens étendu : raconter, écrire ou lire), s'oppose au procédé de Langlois et de M.V., celui du sang. À notre avis, cette opposition se trouve exprimée à travers la figure du hêtre, dans le dualisme de l'apollinien et du dionysiaque que celui-ci met en scène. Nous avons vu à plusieurs reprises comment le théâtre du sang met le spectateur dans un état d'hypnose : Bergues, le loup et Langlois se trouvent successivement comme figés, hypnotisés, étant exposés à l'image du sang sur la neige⁵⁵. L'état d'hypnose est à son tour l'un des traits caractéristiques de la cérémonie dionysiaque. Il constitue une perte de soi, semblable à celle que subissent les ménades : « [...] crachant l'écume, les yeux révoltés, le vertige aux prunelles, hors de toute raison qui se pût raisonner, possédée de Bacchus [...] »⁵⁶ Dans *La naissance de la tragédie*, Nietzsche parle de « ces émotions dionysiaques qui, à mesure qu'elles gagnent en intensité, abolissent la subjectivité jusqu'au *plus total oubli de soi**. »⁵⁷ Le théâtre du sang est donc dionysiaque, dans la mesure où il met le spectateur dans une transe où celui-ci peut oublier lui-même et l'ennui qui l'accable.

Par ailleurs, aussi les *substituts* au sang sur la neige, auxquels Langlois fait appel pour abattre l'ennui, nous paraissent empreints de cette dimension dionysiaque. C'est notamment le cas de la chasse au loup, où le rythme intense et régulier des crécelles de bois met les chasseurs dans une sorte de transe collective. Mais aussi dans la messe de minuit, on pourrait imaginer que le collectif de l'église serait mis dans un léger état de transe par l'odeur de la « fumée balsamique ». (p. 56) En plus, le dernier essai de Langlois pour trouver un substitut au théâtre du sang semble aussi d'avoir pour but de mettre l'ancien gendarme dans un état d'oubli ou de perte de soi. Il s'agit du mariage avec Delphine, qui, selon Pierre Citron, symbolise avant tout une manière pour Langlois d'accéder à la *sensualité* et à l'*orgasme* :

Delphine n'est pas là pour exorciser la solitude de Langlois, lequel refuse de cesser de « *vivre dans des solitudes désertes et glacées* » (p. 580)⁵⁸. [...] En fait, je suis convaincu que c'est ce que Giono voulait dire, ce que cherche Langlois dans la femme – c'est la sensualité, une sensualité à sa mesure. L'orgasme, la petite mort, voilà le seul équivalent possible au meurtre, les commentateurs l'ont bien vu.⁵⁹

⁵⁴ Et des autres narrateurs, d'ailleurs.

⁵⁵ Bergues : « Je pense à Perceval hypnotisé, endormi [...] » (p. 25) Le loup : « Le loup regarde le sang du chien sur la neige. Il a l'air aussi endormi que nous. » (p. 144) Langlois : « Il était toujours au même endroit. Planté. Il regardait à ses pieds le sang de l'oie. [...] La nuit tombait. Je sors prendre du bois. Il était toujours là au même endroit. [...] Il n'a pas bougé. » (p. 243)

⁵⁶ Euripide, *op.cit.*, p. 1629.

⁵⁷ Nietzsche, Friedrich, *op.cit.* p. 44.

⁵⁸ C'est-à-dire p. 204 dans l'édition dont nous nous servons.

⁵⁹ Citron, Pierre, *art.cit.* p. 174.

L'orgasme ne représente-t-il pas justement, si ce n'est que pour un bref instant, cette perte de soi qui est aussi un trait caractéristique de la cérémonie de Dionysos ? Chez Bataille, la sexualité est même étroitement liée à la mort : l'acte érotique implique un effacement du *moi* qui anticipe la mort⁶⁰. Perte de soi jusque dans la mort, l'orgasme apparaît ainsi à la fois comme un acte dionysiaque et comme le substitut par excellence du meurtre.

Pourtant, la voie de la sexualité sera aussi un échec pour Langlois, car Delphine n'est pas à la hauteur de donner à son mari ce dont il a besoin ; elle est « sans imagination, sans initiative ».⁶¹ En manque de la *petite mort*, il ne reste à Langlois que la mort véritable, qu'il choisit de se donner lui-même par l'explosion finale. Cette explosion représente peut-être un dernier symbole du dionysiaque, lorsque Langlois quitte le monde du conscient pour prendre « les dimensions de l'univers ». C'est là la perte de soi complète et finale.

La manière dont Langlois essaie d'affronter l'existence, une manière qui se présente aussi bien dans les substituts au théâtre du sang que dans l'image du sang elle-même, constitue ainsi une sorte de *procédé dionysiaque*. Il serait donc possible de considérer le hêtre dionysiaque de la séquence de l'automne comme un symbole de ce procédé. Cette fonction de symbole devient d'autant plus évidente que le hêtre apollinien de l'ouverture du roman nous paraît symboliser cette autre manière d'affronter la vie, le procédé de Saucisse.

Nous en sommes averti par la première désignation du hêtre : c'est l'« Apollon-citharède des hêtres ». Comme nous l'avons indiqué plus haut, cette désignation met l'accent sur Apollon comme le dieu de la musique et de la poésie. Saucisse, au lieu de se livrer à l'ivresse dionysiaque du théâtre du sang, se donne justement à la *poésie*, à l'acte de raconter. Son procédé est donc *apollinien*.

Nietzsche désigne le « regard d'Apollon » comme « solaire »⁶². À notre avis, cela signifie entre autres que l'art apollinien implique une distance entre l'artiste-sujet et l'œuvre-objet, à la différence de l'« abolisse[ment] [de] la subjectivité » de l'art dionysiaque. En effet, la notion de distance caractérise la manière dont Saucisse assume sa tâche, aussi bien celle d'amie que celle de narratrice. Car non seulement elle se retrouve à prendre une « *distance respectueuse* » par rapport à son ami Langlois, mais le moment de sa narration est aussi décalé d'une vingtaine d'années des événements qu'elle raconte : « Longtemps après, très longtemps après, au moins vingt ans après. » (p. 144)

⁶⁰ « Nul animal ne peut accéder à la reproduction sexuée sans s'abandonner au mouvement dont la forme accomplie est la mort. De toute façon, le fondement de l'effusion sexuelle est la négation de l'isolement du *moi*, qui ne connaît la pamoison qu'en s'excédant, qu'en se dépassant dans l'étreinte où la solitude de l'être se perd. » Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Éditions Gallimard, Paris, 1957, pp. 12-13.

⁶¹ Citron, Pierre, *art.cit.* p. 174.

⁶² Nietzsche, Friederich, *op.cit.* p. 44.

Le hêtre, qui se veut à la fois apollinien et dionysiaque, réunit donc, en un seul signe, ces deux attitudes existentielles, la voie du sang et celle de l'écriture. Par conséquent, il exprime aussi la contiguïté entre le sang et l'écriture, ces deux éléments qui se rencontrent également dans les « lettres d'un langage barbare, inconnu » incisées sur la peau du cochon.

Symbole du théâtre du sang, porteur de la dualité apollinienne - dionysiaque, et figure des deux attitudes existentielles proposées par le texte, le hêtre sert aussi comme élément constituant d'autres thèmes et motifs que nous avons indiqués plus haut, tels que le thème de la démesure et certains motifs bibliques.

Nous avons vu plus haut comment les actes meurtriers de M.V. reviennent à une sorte de démesure ; le théâtre du sang implique une ubiquité, qui est l'apanage de Dieu. En plus, la description du paysage attribué à M.V. contribue au thème de la démesure, en faisant figure de Paradis et en projetant sur la silhouette de M.V. une « gloire » de lumière. À notre avis, la description du hêtre participe aussi à la construction de ce thème. Comme l'affirme Guri Barstad, le hêtre paraît monter « jusqu'au ciel »⁶³. Par surcroît, il est mis en relation avec une demeure des dieux : « [...] on ne pouvait plus savoir s'il était enraciné par l'encramponnement de prodigieuses racines ou par la vitesse miraculeuse de *la pointe de toupie sur laquelle reposent les dieux**. » Il nous semble que le hêtre se veut ici un élément de liaison entre terre et ciel. Peut-être pourrait-on voir, par conséquent, l'image d'une sorte de tour de Babel : le hêtre, qui n'était donc « vraiment pas un arbre » mais plutôt une œuvre d'art, monterait avec désinvolture vers le domaine interdit des dieux. Mentionnons aussi à cet égard la signification possible de l'image des branches du hêtre comme « mille bras entrelacés de serpents verts ». Le serpent dans l'arbre ne rappelle-t-il pas le récit biblique d'Adam et Eve dans le Paradis ? Si le hêtre se veut ainsi un arbre paradisiaque, le fait que M.V. s'en sert pour y déposer ses « fruits monstrueux »⁶⁴ représentera aussi une entrée interdite dans un domaine divin, à savoir le Paradis duquel l'homme eut été chassé. Par ailleurs, le serpent symbolise en lui-même une démesure, à la fois celle du Diable, qui ose s'opposer à Dieu, et celle d'Eve, qui défie l'interdiction du Seigneur en mangeant la pomme que lui offre le serpent.

D'une certaine manière, le hêtre devient donc une image reflétée de la démesure de ceux qui prennent en leurs propres mains la vie et la mort et qui aspirent à cette ubiquité qu'implique l'acte d'ouvrir les veines de leurs victimes.

⁶³ « Ce hêtre est de plus d'une taille extraordinaire, il monte pour ainsi dire jusqu'au ciel. » Barstad, Guri, *op.cit.* p. 146.

⁶⁴ Arnaud, Philippe, *art.cit.* p. 26

Nous sommes en train, donc, de mettre en évidence la valeur symbolique du hêtre, et de montrer comment les images qu'il évoque contribuent à établir les thèmes du roman. Nous avons mentionné l'hypothèse du critique Jean Arrouye, selon qui les personnages Langlois et M.V. font figure de personnages bibliques, respectivement le Christ et Moïse. En effet, Arrouye prend appui entre autres sur la figure du hêtre, qui, selon lui, semble à un certain moment devenir le buisson ardent de Moïse :

Moïse est l'homme du buisson ardent, puisque c'est d'un buisson qui brûlait sans se consumer que Jehova s'adressa à lui pour la première fois, quand il le choisit pour le rôle de guide et d'initiateur du peuple élu. Or cet attribut de Moïse est présent dans l'ouvrage de Giono. C'est le hêtre dans ses atours ensanglantés d'automne : « Il crépitait comme un brasier ; il dansait comme seuls savent danser les êtres surnaturels. »⁶⁵

De plus, Arrouye voit dans la grande quantité d'oiseaux et de mouches qui s'abritent dans le hêtre une autre référence biblique, cette fois-ci à *Matthieu* : « Lorsqu'il a poussé il est plus grand que toutes les plantes, et devient un arbre, de sorte que les oiseaux du ciel viennent s'abriter dans ses rameaux. »⁶⁶

Le hêtre constitue donc un élément important dans l'établissement de toute une série de références bibliques. Nous avons vu plus haut que ces références font à leur tour partie d'un groupe d'éléments qui traduit une perspective atemporelle sur le monde, celle de l'« autre système de références »⁶⁷, qui évoque la valeur éternelle des désirs cruels. Nous retrouvons l'opposition entre les deux « systèmes de références » dans les deux axes dessinés à l'ouverture du roman, par le hêtre et par les Frédéric. Au « système » temporel et rationaliste correspond l'axe horizontal de la succession des scieurs : Frédéric III remplace Frédéric II, qui succède à Frédéric I, et ainsi de suite. Le hêtre, au contraire, reste toujours là, et constitue ce que Guri Barstad appelle un axe vertical. Cet axe traduit donc une certaine notion d'atemporalité et correspond ainsi à l'« autre système de références », celui qui se manifeste par cette « plongée dans les structures archaïques, atemporelles, du désir et de la mélancolie » dont parle Denis Labouret⁶⁸. En même temps que le hêtre véhicule des images bibliques qui contribuent à établir le thème de l'atemporalité, il se veut donc, par l'axe vertical qu'il dessine, un symbole de cette même atemporalité.

⁶⁵ Arrouye, Jean, *art.cit.* p. 149

⁶⁶ *Matthieu* (XIII, 31-32), cité dans Arrouye Jean, *art.cit.* pp. 149-150.

⁶⁷ Au « système » moderne, rationaliste, s'oppose un « autre système », atemporel et éternel, relatif au désir de la cruauté et à l'esthétique du sang. Voir p. 48 ci-dessus.

⁶⁸ Labouret, Denis, *art.cit.* p. 8.

Nous avons essayé de mettre en évidence les valeurs symboliques du hêtre. Il nous semble que le hêtre en tant que signe textuel constitue un dépôt riche d'images. Par le biais de ces images, il contribue à l'établissement des thèmes centraux, tels que la démesure, le théâtre du sang et le « système » d'atemporalité. Par ailleurs, le hêtre revêt des doubles aspects, du dionysiaque et de l'apollinien, mais aussi du classique et du baroque, aspects qui font de cet arbre une sorte d'œuvre d'art. Le dualisme dionysiaque - apollinien du hêtre semble de plus devenir l'expression symbolique de deux manières différentes d'affronter les problèmes de l'ennui et de l'existence : le théâtre du sang (la manière de Langlois et de M.V.) et l'écriture (la manière de Saucisse, des autres narrateurs, et du jeune V.). Le hêtre apparaît donc comme un élément charnière dans la construction de l'univers d'*Un roi*, comme un signe multiple qui manifeste une grande diversité symbolique.

Conclusion

Nous avons étudié le rôle que jouent la nature et le paysage dans *Un roi sans divertissement*. C'était notre intention de montrer la fonction romanesque, thématique et esthétique des descriptions de la nature, qui nous semble les plus centrales dans la construction de l'univers romanesque d'*Un roi*. Nous avons mis en évidence la richesse d'images et de valeurs symboliques à travers lesquelles ces descriptions établissent et soulignent les thèmes centraux du roman : l'ennui accablant de l'existence ; le désir de la cruauté et le théâtre du sang comme divertissement suprême ; l'aspect de démesure inhérent à cette manière de se divertir. Souvent, la nature et le paysage fonctionnent comme un miroir qui reflète et développe la situation existentielle et relationnelle des personnages.

La description que fait Giono de l'arrivée de l'automne en Trièves n'est pas du tout « réaliste », mais ressemble plutôt à une scène allégorique. Au moyen des champs d'images qui renvoient au monde aztèque, à l'Église catholique et au théâtre grec, l'auteur transforme l'automne, phénomène naturel, en un événement culturel, une sorte de cérémonie ou de spectacle. Les arbres personnifiés et revêtus d'habits cérémoniels deviennent de véritables protagonistes d'une séquence que le lecteur doit mettre en parallèle avec les autres cérémonies du roman, la messe de minuit et la battue du loup. De plus, les deux frênes qui se trouvent au premier plan de cette « cérémonie automnale » entretiennent des analogies avec deux des personnages, Langlois et M.V., si bien qu'ils en apparaissent comme des *doubles*. À plusieurs égards, la séquence de l'automne apparaît donc comme une *mise en abyme* de l'histoire principale, celle qui raconte la situation et les défis existentiels des personnages. Les affinités qui existent entre Langlois et le « frêne-maître de cérémonie » permet, par exemple, de mieux concevoir le rôle que remplit l'ancien gendarme comme une sorte de grand-prêtre qui essaie de se divertir de l'ennui et des désirs meurtriers par la mise en scène de divers cérémonies substitués.

Cette fonction de double et de mise en abyme se retrouve aussi dans la figure du hêtre. Décrit comme un arbre-personnage noble, le hêtre est mis à distance des autres arbres par ses qualités supérieures, fonctionnant ainsi comme une image reflétée de la situation de Langlois et de sa relation avec les autres personnages.

Si la nature et le paysage se veulent ainsi une mise en abyme qui nuance et développe chez le lecteur la perception de la situation des personnages, ils constituent aussi une force qui agit sur les personnages et sur le développement de l'histoire. La « cérémonie automnale »,

par exemple, paraît agir décisivement sur M.V., en ce qu'elle se substitue au théâtre du sang. En tant que spectacle divertissant, l'automne semble pouvoir provisoirement satisfaire les désirs cruels du meurtrier, et l'empêcher de tuer. De la même manière, le paysage de M.V. et le « val de Chalamont » agissent respectivement sur Frédéric II et sur les chasseurs. Ces derniers découvrent leur « loup intérieur », c'est-à-dire la cruauté cachée dans leurs cœurs, quand ils poursuivent un vrai loup à travers un paysage qui se donne comme image reflétée des recoins profonds de l'âme humaine. Le premier se retrouve aussi face à sa propre cruauté et à ses instincts carnivores, dans la rencontre avec un paysage qui extériorise simultanément le paysage intérieur de M.V. L'aspect divin de ce paysage exprime le sublime des passions du meurtrier, et en même temps la démesure qu'elles renferment.

Souvent, le paysage a donc une fonction de force agissante et prend conjointement une valeur symbolique comme expression imagée des paysages intérieurs. Le paysage vide créé par les nuages et la neige agit directement sur les personnages, apparaissant comme le catalyseur du sentiment d'ennui qui accable Langlois et qui pousse M.V. à tuer. En même temps, le paysage se veut un symbole de l'ennui et du vide existentiel dont souffrent les personnages. Tous les trois paysages étudiés s'inscrivent en plus dans un schème dialectique de resserrement et d'élargissement : en tant que concepts spatiaux, les paysages symbolisent l'ennui et le divertissement.

L'ennui et le vide constituent, comme nous l'avons indiqué à plusieurs reprises, l'un des thèmes centraux du roman. Un autre thème important est celui du sacrifice humain, le *théâtre du sang*, mise en œuvre comme manière suprême d'échapper à l'ennui. La richesse symbolique des descriptions consacrées à la nature et au paysage contribue donc à l'établissement de ces thèmes. La séquence de l'automne dilate sémantiquement les images renvoyant au sang et à la cruauté. Giono y met en scène tout un spectacle de couleurs où la couleur rouge et la juxtaposition entre le rouge et le blanc rappellent, plus ou moins subtilement, la couleur du sang, et se substituent à l'image récurrente du sang sur la neige. Le thème du sang et de la cruauté s'exprime aussi par le biais des références historiques et intertextuelles, comme les références aux rites aztèques et au *Prince* de Machiavel. Richesse d'images également dans les descriptions du paysage de la neige, où les métaphores et les références bibliques contribuent à développer l'idée selon laquelle les désirs incités par l'image du sang appartiennent à un « système de références » atemporel et archétypal.

En effet, les séquences qui décrivent la nature et le paysage sont tellement denses d'images et de références historiques et intertextuelles qu'elles s'approchent de la poésie lyrique. Les séquences consacrées au hêtre nous semblent particulièrement riches. Le hêtre

apparaît comme un signe multiple, qui déjà par sa forme verticale se veut une expression de l'hétérogénéité du récit. Il se revêt du double aspect apollinien - dionysiaque, qui, de surcroît, semble recouvrir partiellement une opposition entre le classique et le baroque. Le caractère dionysiaque du hêtre, caractère que l'on retrouve également dans la séquence de la chasse au loup, s'inscrit dans le réseau d'éléments qui construisent le thème du théâtre du sang, impliquant, lui-aussi, tout comme les rites dionysiaques, une *perte de soi*. En plus, par sa double nature apollinienne et dionysiaque, le hêtre traduit une opposition entre deux manières d'affronter le problème de l'ennui, à savoir par le sang (manière dionysiaque) et par l'écriture (manière apollinienne).

Comme un signe qui évoque à la fois le sacrifice humain et la beauté, le hêtre se veut aussi un symbole de toute une *esthétique de la cruauté*, notion qui trouve son expression la plus directe dans l'image de la beauté hypnotisante du sang sur la neige. La juxtaposition du thème de sang, ou des images rappelant le sang, avec le mot « beauté » est censée agir sur le lecteur, pour l'accoutumer à l'idée que le plaisir esthétique procuré par l'épanchement du sang pourrait être une raison suffisante pour tuer. Les descriptions de la nature, notamment celles du hêtre et de l'arrivée de l'automne, paraissent importantes dans cette stratégie narrative. Ces éléments naturels ont une fonction symbolique aussi bien au niveau structurel qu'au niveau intra-fictionnel. Le hêtre apparaît pour le lecteur comme un symbole du théâtre du sang et de l'esthétique de la cruauté. En même temps, le grand arbre a également cette même valeur symbolique pour le personnage M.V., qui le visite pendant l'été pour y revivre les actes meurtriers commis pendant l'hiver.

Il nous semble donc que la nature et le paysage jouent un rôle important à plusieurs niveaux : mise en abyme, force agissante, élément symbolique. Les arbres, la neige, les vals reflètent la situation des personnages, et constituent des éléments de construction de la thématique du roman. Si Giono dans sa « seconde manière » s'est tourné vers l'homme et sa situation au monde, il garde tout de même une place importante pour la nature, justement comme un élément romanesque qui se rapporte à l'exploration littéraire de l'existence humaine.

Finalement, il ne faut pourtant pas oublier que, pour un écrivain comme Giono, la nature a aussi une valeur esthétique propre, détachée de toute considération pragmatique et instrumentale, comme l'exprime le narrateur d'*Un roi* : « On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile. Ceci est tout à fait à part. J'ai eu envie de le dire, je l'ai dit. » (p. 49)

Bibliographie

Œuvres de Jean Giono

Colline, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome I, Gallimard, Paris, 1971.

De Homère à Machiavel, dans *Cahiers Giono*, tome IV, Éditions Gallimard, Paris, 1986.

Deux cavaliers de l'orage, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome VI, Gallimard, Paris, 1983.

Fragments d'un paradis, Éditions Gallimard, Paris, 1974.

Les grands chemins, Éditions Gallimard, Paris, 1951.

L'Homme qui plantait des arbres, Éditions Gallimard, Paris, 1980.

Noé, Éditions Gallimard, Paris, 1961.

Regain, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome I, Gallimard, Paris, 1971.

Un roi sans divertissement, Éditions Gallimard, Paris, 1948.

D'autres ouvrages et articles

Arnaud, Philippe, « La tentation de la sainteté », dans *Giono romancier*, Actes du IVe colloque internat. Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, publ. de l'Université de Provence, 1999, pp. 25-34.

Arrouye, Jean, « Les divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien », dans *Jean Giono – Imaginaire et écriture*, Édisud, Aix-en-Provence, 1985, pp. 141-154.

Babelon, Jean (dir.), « Art baroque », dans *Histoire de l'art*, tome III, Encyclopédie de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1965.

Barstad, Guri Ellen, *Stratégies narratives dans les chroniques romanesques de Jean Giono*, Université de Lille III, Lille, 1993.

Barstad, Guri Ellen, « Jean Giono mellom perlehøna og verden », dans *Festskrift til Nils Magne Knutsen*, Nordlit nr. 13 (ed. Theodorsen, Cathrine & Howlid Wærp, Henning), 2003, Det humanistiske fakultet, Universitetet i Tromsø.

Bataille, Georges, *La littérature et le mal*, Éditions Gallimard, Paris, 1957.

Bellemin-Noël, Jean, « Sous le signe du sang (*Deux cavaliers de l'orage* et « Silence ») », dans *Giono l'enchanteur*, colloque international de Paris, Bibl. Nat. de France (2-4 oct. '95) s.l.dir. de Mireille Sacotte, publ. Grasset, 1996, pp. 170-183.

Bible (La), traduction œcuménique, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991.

Bonhomme, Béatrice, « Contribution de Jean Giono à l'évolution du roman au XXe siècle : innovation dans *Un roi sans divertissement* », dans *Giono romancier*, Publications de l'Université de Provence, 1999, pp. 105-119.

Boullard, Bernard, « L'Arbre dans l'œuvre de Jean Giono », dans *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, no. 28, automne-hiver 1987, Manosque, pp. 42-59.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art – Genèse et structure du champ littéraire*, Éditions du Seuil, Paris, 1992 (1998).

Chabot, Jacques, « Finir et ne pas finir », dans *Giono romancier*, Actes du IVe colloque international Jean Giono, Colloque du Centenaire, Aix-en-Provence, publ. de l'Université de Provence, 1999, pp. 131-144.

Chanson de Roland (La), Édition bilingue (traduction par Jean Dufournet), GF-Flammarion, Paris, 1993.

Citron, Pierre, *Giono, Écrivains de toujours*, Éditions du Seuil, 1995.

Citron, Pierre, « Sur *Un roi sans divertissement* », dans *Giono aujourd'hui*, Édisud, 1982, pp. 172-185.

Compagnon, Antoine, *Le démon de la théorie*, Éditions du Seuil, Paris, 1998.

Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, la traduction d'André Pézard, dans l'édition de la Pléiade, Gallimard, 1965.

Euripide, *Les Bacchantes*, traduction de Victor-Henri Debidour, dans *Les tragiques grecs*, Éditions de Fallois, 1999, pp. 1591-1646.

Fourcaut, Laurent, *Giono et son apocalypse*, Lettres modernes, Paris, 1995, avant-propos, pp. 6-14.

Gaasland, Rolf, *Fortellerens hemmeligheter – innføring i litterær analyse*, Universitetsforlaget, Oslo, 1999.

Gorp, Hendrik van (dir.), *Dictionnaire des termes littéraires*, Honoré Champion, Paris, 2005.

Jobs, Gertrude, *Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols*, part 2, The Scarecrow Press, Inc., New York, 1962.

Labouret, Denis, « *Un roi sans divertissement* – 'roman contemporain' », conférence à l'Académie Versailles le 10 décembre 2003 :
www.ac-versailles.fr/pedagogi/Lettres/Giono/giono_dlabouret.htm

Laurichesse, Yves, « Un énorme éclaboussement d'or – tentation de rétablissement d'un retable baroque », dans *Giono l'Enchanteur*, Actes du colloque international de Paris (2-4 octobre 1995), sous la direction de Mireille Sacotte, Grasset, 1996, pp. 211-225.

Machu, Anne et Didier, « *Un Roi sans divertissement* ou les méfaits du tabac », dans *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), 611-615, Ed. Minard Lettres Modernes, 1981, pp. 37-65.

Magazine littéraire, no. 329, février 1995, dossier Jean Giono.

Mottet, Philippe, « Un Sud mexicain : Portrait de Langlois en serpent à plumes », dans *Jean Giono, Le Sud imaginaire*, Edisud, Aix-en-Provence, 2003, pp. 119-129.

New Encyclopaedia Britannica (The), volume I-II, Encyclopaedia Britannica, Inc., Chicago, 1997.

Nietzsche, Friedrich, *La naissance de la tragédie*, Œuvres philosophiques complètes, Éditions Gallimard, Paris, 1977.

Not, André, « Le style de la liturgie dans *Un roi sans divertissement* », dans *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque International Jean Giono, Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Roman 20/50, Lille, 1990, pp. 105-115.

Raimond, Michel, « Parole et silence dans *Un Roi sans divertissement* de Jean Giono », dans *Territoire de l'imaginaire, Pour Jean-Pierre Richard*, Textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Seuil, 1986, pp. 127-136.

Roth, Suzanne, « Calmar ou gigot : mystère et mystification chez Giono », dans *Jean Giono, imaginaire et écriture*, Actes du colloque de Tallvires (4, 5 et 6 juin 1984), Édisud, Aix-en-Provence, 1985, pp. 97-107.

Pascal, Blaise, *Pensées*, dans *Œuvres romanesques complètes*, Éditions de la Pléiade, tome II, Gallimard, Paris, 2000.

Pery, Jean-Pierre, « De la régression regrettable à la transgression immobile : *Un Roi sans divertissement* et *Le Déserteur* », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), 611-615, Edition Minard Lettres Modernes, 1981, pp. 11-35

Pierrot, Jean, « La cruauté dans l'œuvre de Giono », dans *Giono aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981, Édisud, Aix-en-Provence, 1982, pp. 203-216.

Sacotte, Mireille, *Un roi sans divertissement de Jean Giono*, Éditions Gallimard, 1995.

Schmitt, M.P & Viala, A., *Savoir-lire – Précis de lecture critique*, 5e édition corrigée, Les Éditions Didier, Paris, 1982.

Tranouez, Pierre, « Les amants timides – Où mènent les grand chemins dans trois romans de Giono », dans *Littérales* no. 13, 1994, Paris X, Nanterre, pp. 209-231.

Voluspå, dans *Verdens hellige skrifter*, De norske bokklubbene, 2003, pp. 13-37.