

---

# Le refus d'héroïsme chez le personnage de Jean Giono

---

## The Refusal of Heroism at Jean Giono's Character

---

BECHIR KAHIA

*Université d'Aix-Marseille (CIELAM)*

In Jean Giono's last novels, an exceeding, romantic form of heroism counterweights entertainment. It is the sign of an inner revolution which should be achieved unless one subdues to fears and anguish. A desperate character seeing clearly everything that awaits him, yet radiating happiness: happiness in the ruin or happiness in the crime. What the hero has as a main feature is the opportunity of an absolute beginning, that allows him both the self-achievement and the inner revolution that leads to the conversion of reality into illusion. We must return to the origins of the world, of the self, and take a long journey overcoming deception, excessiveness, deadly desire, in order to eventually attain heroism.

**Keywords:** Jean Giono; novel; character; hero's death; challenge; entertainment.

Soulignant le changement de la conception du personnage chez Giono, Nelly Stéphane (Stéphane, 1974 : 53) remarque à juste titre que le héros fruste avait fait place à un personnage plus grave, plus conscient, donc plus hésitant. C'est ce qu'explique la déclaration qui clôt *L'Écossais* : « Dans cent ans, il n'y aura plus de héros » (Giono, 1980 : 120). Et Giono ajoute encore, dans *Recherche de la pureté* : « Nous venons d'assister à la mort des héros » (1989 : 638). Dès le début, le héros était torturé dans un contexte de divertissement cruel. Un héroïsme très terre-à-terre, très enraciné dans des choses qui pourraient paraître médiocres a été bien enterré par Giono. Doit-on mettre fin à des personnages comme Thérèse des *Âmes fortes*, l'Artiste des *Grands chemins*, M. Joseph du *Moulin de Pologne* et à son narrateur ? C'est, en tout cas, le héros qui met fin à lui-même, qui désire disparaître : l'Écossais qui s'est donné un coup de pistolet, Langlois qui a une cartouche de dynamite dans la bouche et Angelo – un personnage en suspens qui disparaît dans la matière –, puis Tringlot qui dit : « Je suis en train de disparaître » (*L'Iris de Suse*, 1983 : 382). La mort du personnage ou sa disparition, nous dit Giono, « c'est comme un héros sur un piédestal et petit à petit, la boue ; il s'enlise dans cette matière qui monte et dans laquelle il disparaît » (Chabot, 1992 : 426).

Depuis V. Hugo, le héros était conçu comme celui qui représenterait le Prométhée moderne qui remplit sa mission civilisatrice et dont le sacrifice incarne, pour un moment du moins, l'espoir d'une libération de l'humanité. Comme les génies décrits dans *William Shakespeare*, le héros romanesque ne sera plus l'exception qui domine le reste de l'humanité, mais, au contraire, l'incarnation de la grandeur de cette humanité à venir dont il se fait le guide. Le héros grotesque est aussi génie sublime et homme essentiel. Il est à la fois intuition et action, création et contemplation, associant les figures du mage et du titan. Or, c'est cette esthétique du sublime-grotesque qu'on découvre sous la dérision du burlesque gionien et qui remettra à nouveau en place un romantisme de nostalgie. Le corps du personnage gionien serait en rapport avec cette esthétique

dans la mesure où il semble ouvert au maximum à l'extérieur, à la mort.

### La désintégration du corps

Pendant qu'Angelo est en colère, son sang monte à la tête. Son sang le traite « comme un pantin » (*Le Hussard sur le toit*, 1977 : 272). Les pantins et les marionnettes sont des moyens privilégiés pour tourner en dérision la comédie humaine de la mort et c'est là qu'un grotesque pur s'infléchit en grotesque romantique parce que celui-ci recoupe l'idée d'une force inhumaine, étrangère, qui régit les hommes et les transforme en marionnettes (Bonhomme, 1994 : 40). Angelo se demande si elle ne serait pas « quelque part mêlée à l'univers, une énorme plaisanterie » (*Le Hussard sur le toit*, 1977 : 296). Il s'agit là d'un rire de la dérision, d'un humour noir qui exprime un vertige, un regard sur le monde. C'est ce qui nous fait croire qu'il y a quelque chose d'inquiétant dans le corps déformé, entre autres, le haut degré d'incertitude qui l'habite. Le corps chez Giono est extrêmement discret dans sa littéralité et c'est pourquoi il demande une interprétation qui peut éventuellement réduire l'ambiguïté désagréable qui lui est attachée.

Cette nouvelle catégorie n'est qu'une réduction de l'être jusqu'à son essence de lémure. Le grotesque relève ainsi d'un déséquilibre physique, comme dans le cas d'Ennemonde qui peut être perçue comme une énorme incarnation de l'instabilité. Tout en elle semble s'inscrire contre une possible limite : « Elle pesait plus de cent trente kilos mais qu'elle déplaçait avec une agilité surprenante » (*Ennemonde*, 1983 : 286). Son corps prolifère, mais dans un mouvement centrifuge : « Il faut ajouter que ses chairs, depuis qu'Ennemonde est paralysée [...], se sont mises à croître et à embellir à la va-comme-je-te-pousse. On a l'impression que si on ne les contenait pas à pleines mains dans le cadre et la limite du lit de sangle elles s'écrouleraient sur le parquet, tellement elles sont abondantes » (*Ennemonde*, 1983 : 324).

On voit que l'exagération est poussée jusqu'aux limites du ridicule, du banal. Ennemonde ne peut rester insensible à l'apparence de son futur amant, champion de graisse, et c'est là qu'on découvre une litote :

C'était un amas de graisse et de muscles d'un mètre soixante de haut et d'un mètre cinquante de large ; il n'avait pas de cou, la tête était plantée directement dans les épaules et y tenait attachée par une nuque bombée comme un melon d'août. Il n'avait ni regard, ni nez, ni bouche digne du nom. On le voyait respirer comme aurait pu respirer un rocher ou un bloc de fer : c'était aussi surprenant. Ennemonde se prit à respirer à sa cadence (*Ennemonde*, 1983 : 291).

À l'opposé d'Ennemonde, les paysans du Haut-Pays ressemblent à des squelettes vivants ou à des sacs d'os : « Ils font de vieux os, ils ne font pas de vieilles âmes, cela vient de ce qu'ils perdent leur cœur de bonne heure, certains ne l'ont plus à dix ans, d'autres n'en avaient même pas en naissant ; les meilleurs se débarrassent tout naturellement de ce muscle inutile vers vingt-cinq ans » (*Ennemonde*, 1983 : 260).

Les hommes et les femmes dont parle *Ennemonde* sont réduits à la répétition des gestes mécaniques :

Il n'est pas rare d'en rencontrer de plus de quatre-vingt-dix ans, de nombreux approchent de la centaine, mais ils se faisant à partir de quatre-vingts ans. Tels qui, jusque-là, gardaient leur allure et même parfois semblaient partis pour en trouver une nouvelle, s'effondrent, se recroquevillent et sont la proie des vers avant la mort, qui n'est plus qu'une formalité exigée par la loi. On pourrait sans risque (de conscience) les enterrer avant cette formalité (*Ennemonde*, 1983 : 260).

### Apparences

Si l'héroïsme est la tentative de désagrégation du réel, cela implique que, par son acte, il ne cesse de détruire l'univers des apparences. Le héros de *Noé* désagrègeait le réel en inventant un espace complexe et ramifié. *Ennemonde* désagrège le réel en l'observant depuis une infinie distance,

tandis que *L'Iris de Suse* le détruit à travers le rire de Tringlot. Quand le narrateur de *Noé* qualifie les filles de Mme Tim de « *paquets de soleils d'artifice* et de *machines de l'Arioste* » (1974 : 625), c'est parce qu'il veut célébrer la cruauté de la beauté, il songe à donner un caractère ambigu à la beauté. Peindre pour effacer, « les machines de l'Arioste » renversent complètement « les paquets de soleils d'artifice ».

La disqualification et l'identification du réel fonctionnent à travers un regard qui saisit l'implacable mécanisme du monde. Celui-ci joue le rôle de miroir qui reflète les détails du jeu d'inversion. Souvent, une menace pèse sur ce monde : le vide, le désenchantement, la solitude, ou la sécheresse. Le héros cherche un rapport entre l'insolite et le quotidien, une réponse à l'absence d'équilibre dans ce monde. Le narrateur d'*Ennemonde* constate que, dans le Haut-Pays, beaucoup se mettent à rétrécir pour échapper à la banalité du quotidien. Ainsi Honoré décide un jour de ne plus rien vendre, ni brebis, ni agneaux, ni moutons. D'autres décident de ne plus se déshabiller, de ne plus aller en ville, etc. Comme l'a bien remarqué J.-F. Durand (1999 : 165), les personnages gioniens se donnent habituellement un cœur, comme l'exigeait *Fragments d'un paradis*, afin de peupler le vide effrayant du monde.

Dans *Ennemonde*, Giono trace un portrait très « pince-sans-rire » de son héroïne, en se donnant l'air sérieux : « Ennemonde était une femme de grand sens, sage, solide, d'une conduite éclairée, égale, unie, et avec cela ménagère et d'un ordre admirable » (VI : 296). Ce portrait permet de mesurer l'écart qui sépare la femme dont le récit nous fait suivre toutes les turbulences et son image figée à l'usage des dupes. Dans *L'Iris de Suse*, Tringlot est qualifié de zèbre (le mot est fréquent dans d'autres romans tels que *Ennemonde*, *Les Grands chemins*) : « On ne peut pas l'appeler autrement » (*L'Iris de Suse*, 1983 : 353), dit le narrateur. Ce *on* est cette voix extérieure qui vient souligner l'étrangeté du personnage. Le personnage aux valeurs multiples, contradictoires perd surtout l'équilibre dans sa personnalité, puisqu'il est bien qualifié d'un côté, mais disqualifié de l'autre. C'est le cas d'Ennemonde, peinte à grand renfort d'hyperboles, dont la teneur hésite entre la vie et la mort : « Elle est sur le lit de sangle. Amorphe comme un mélange de farine, d'eau et de sel avec un levain toujours d'une grande fraîcheur, qu'on pétrit encore un peu ce soir, mais que demain on écrasera au rouleau à pâtisserie pour lui donner forme utile » (*Ennemonde*, 1983 : 325).

L'attitude du narrateur se concrétise tout particulièrement dans la distance ou dans la familiarité vis-à-vis des personnages, de leur forme et de leur caractère. Au niveau du style, les zeugmes et les syllepses dissolvent les distinctions entre les valeurs et confondent le noble et le prosaïque, le spirituel et le matériel, l'homme et l'objet, retirant ainsi aux divers éléments du monde les qualités qui leur sont propres et conduisant ainsi à une relativisation généralisée de celles-ci. Les énumérations et les analogies fonctionnent selon le même principe, mais les analogies ont cela de particulier, qu'en dénonçant la perte des valeurs, du sens et de l'unité, elles proposent paradoxalement et dans le même mouvement, une reconquête du sens et une vision globale du monde. Ce phénomène est bien présent dans *Les Âmes fortes* où l'on voit l'inversion des valeurs chez Thérèse. Elle se dit : « Ma vieille, il est temps qu'il t'arrive quelque malheur bien touchant », puis elle se fait « mettre enceinte ». Mais le malheur n'était pas possible avec Firmin : « Ah ! Si au moins le bon Dieu l'avait voulu ! Enceinte et abandonnée, j'étais la reine du monde ! Mais non. Depuis qu'il était question d'enfant, Firmin, cet imbécile rayonnait. Il ne s'agissait pas du tout de m'abandonner, hélas : il s'agissait de m'adorer comme une châsse » (1980 : 430). Le fait d'être adorée et la venue de l'enfant qui réjouit Firmin sont un mal aux yeux de Thérèse.

### Une présence en réserve

Dans *L'Iris de Suse*, Giono appelle l'un de ses personnages l'Absente. Bien qu'elle ne soit ni sourde ni muette, elle ne parle jamais et ne semble rien entendre ; privée de raison, c'est une sorte de déesse des moutons, muette et lumineuse. Elle est une femme normale selon le médecin, anormale selon le mari puisqu'elle est inaccessible. Le narrateur l'appelle une « belle disponibilité » (*L'Iris de Suse*, 1983 : 424). Ici, nous sommes face à une représentation ambivalente de type « *ni*

ni » du héros. L'Absent est également présente, mais sans qualités. Comme le dit André Not (1999 : 403), il s'agit en somme de susciter la présence du personnage en créant ce qu'on appellerait en peinture une réserve. Une réserve ouverte à tous les vents de l'*ethos*, car les héros gioniens ne sont jamais contents de leur sort et sont pris, au contraire, par une tendance irrésistible à dominer les autres et le monde, une démesure dont le vecteur est le sang. Le héros est pris dans une ivresse dionysiaque, dont la violence devient une esthétique de vivre, un ascétisme des temps modernes. C'est ce qu'on peut conclure à partir de *Pour saluer Melville* : « L'homme a toujours le désir de quelques monstrueux objets. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite » (1974 : 4). C'est pourquoi les héros gioniens sont condamnés à perdre. Leur force, privée de véritable objet, va se retourner contre eux, leur sang est changé en feu.

Ce caractère aveugle et démesuré fait du personnage un coupable, malgré son innocence. Dans son cheminement vers la fatalité, le héros connaît le début, mais ignore pour autant la fin ; il tire simplement la moitié de la ficelle. Or dans le mythe d'origine, le héros connaît bien son destin, mais ignore le moment où il tombera dans le dangereux leurre. Son destin est une condition inévitable. Cependant, le héros gionien essaye de négocier, il fait du chantage. En face de la « veuve du destin », il y a un marchand du destin (Coste) : « Il n'y a pas de raison que nous ne puissions nous mettre d'accord si vous avez à vendre ce que précisément j'ai envie d'acheter » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 654). Son devoir est simplement d'être (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 673), tandis qu'au contraire, le devoir du héros mythique est d'abolir courageusement son être (existence). Toujours est-il que le sort, qu'il soit brave ou décadent, incarne une loi, plus ou moins prévisible, il n'est donc pas question qu'il nous réserve la moindre surprise. C'est le héros qui devrait être le seul surpris par le destin, car son but ultime c'est d'être un homme comme tout le monde, parce que le destin porte en lui-même des sens et des significations dont le héros, qui n'y est que le danseur, l'instrument et le scribe de ce même destin, n'est pas pour autant conscient. Et c'est justement cette ironie de la fatalité, par laquelle l'humour et la peur se créent, qui donne au récit cette fluidité particulièrement séduisante et cet abîme des impossibles qui laisse le héros imaginer qu'il est en mesure de défier et de saisir son destin.

Tout se passe comme si un inconnu avait radicalement changé la clé et la serrure et empêchait ainsi le héros de s'enfuir. Le héros a peur, hésite, tâtonne, tremble et, enfin, saute dans le vide. Il avance pour un voyage sans retour, avec toute la prétention d'un caractère orgueilleux et démesuré : absence de délicatesse, d'élégance, chantage, mauvais calcul. Il est tentant de rapporter ce penchant pour le roman itinérant des ironies du personnage relatives à leur manque de consistance. D'ailleurs, une phrase de *Noé* peut nous mettre sur la voie du destin : « c'est aussi un chemin dans lequel on peut aller voir ce qui se passe » (*Noé*, 1974 : 628). Cette phrase révèle presque spontanément l'image des habitants curieux du Moulin de Pologne. C'est d'autant plus vrai que nous avons affaire à un héros voyageur dans et vers l'inconnu, marchant vers un avenir complètement indécis et, à mesure qu'il s'approche de son destin, il se découvre dans l'opinion générale comme le héros de la décadence dans l'échec.

En insistant sur le paradoxe dans lequel vit le nouveau héros, à savoir l'écart entre sa vie et son essence, on découvrira une certaine naïveté dissimulée dans sa vision du monde. Elle est caractérisée par la confiance et la foi en l'égalité de tous les êtres. Le refus du monde ; le mot d'ordre étant « non » conduit le héros à la solitude. *Le Moulin de Pologne* a adopté, dès le début, un style de non-coopération. Le héros conteste l'incontestable, il refuse une logique qui n'est pas la sienne, il veut éviter l'inévitable. Il mène un combat contre la fatalité, mais c'est un combat désespéré, inégal. De quoi serait-il condamné ce héros tragique dans la moqueuse tourmente de la fatalité ? Conscient de sa faiblesse, ayant peur d'échapper à soi-même, d'être dépossédé de ce moi devenu étranger à lui-même, le héros tragique est condamné à la solitude, au vide, à l'ennui. Comment dépasser cette condition ? Il faut un « truc », disait Giono dans *Les trois arbres de Palzem*. Le seul remède contre la solitude c'est le « truc » du sang : « C'est le truc le plus souvent employé ; sur la plus grande échelle. Dès que le sang des autres coule, on n'est plus seul. Comment résister ? On n'y résiste pas. C'est le *divertissement* par excellence. Dès que le sang des autres coule, c'est une

aubaine » (1984 : 13).

Ce désir de stopper le sang par le sang est le côté shakespearien du héros gionien. Comme le dit Mme de Staël (1991 : 218), la terreur de la mort est un sentiment dont les anciens, par religion ou stoïcisme, ont rarement développé les effets. Mais « Shakespeare l'a représentée sous tous les aspects »<sup>1</sup>. Autant dire la même chose sur Giono pour qui, non seulement Shakespeare, mais aussi « la fantaisie mexicaine » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 656) lui paraît être éclairée par le sang. Il considère la mort comme l'axe sur lequel tourne le destin, et l'excès de mort produit, chez le personnage, le sentiment de défi. Ce tragique est inconsolable, mais, tant qu'il n'y a pas chez Giono l'idée d'ennoblissement par le grand chagrin, il n'y a pas de complaisance avec la douleur. Par conséquent, le souci de la gloire est absent de la motivation du héros gionien. D'ailleurs, on le sait notamment depuis Proust, les « êtres de fuite » sont, dans une douleur solitaire, d'une certaine façon, inaccessibles. Or, c'est cette part d'inaccessible que l'on sent ou pressent chez les héros tragiques et qui les rend désirables. Pourquoi le sang coule-t-il ? On ne le sait pas. Au Mexique, la femme de Coste, puis ses deux fils sont morts l'un après l'autre, de manière spectaculaire. La première fois, Coste accepte, la deuxième, il ne dit rien, la troisième il se révolte : « non, je refuse » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657). Coste semble être naïf et innocent. Il est coupable du simple fait qu'il refuse d'être victime. Il ne voulait pas servir de souffre-douleur expérimental. Il a beaucoup affirmé qu'il n'est pas le roi de l'endurance : « Non, je ne suis pas Job », dit-il (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657). La morale de Coste trouve sa limite et sa dérision propre dans l'échec auquel est exposée toute tentative d'asseoir la paix de l'âme sur le seul fondement de l'existence humaine. Ainsi Job, dans la lecture de Kierkegaard, a découvert la fragilité des choses humaines et a perdu tout ce qu'il croyait devoir à ses propres mérites. Il n'a démérité en rien et, pourtant, il a tout perdu. Il y a alors selon Kierkegaard (2002 : 339) un soulagement humoristique à constater l'absurde. Coste refuse de tomber dans l'absurde. Sa méthode ? Elle est complexe et dérobée. D'abord à titre d'essai, il lance ses filles chaque après-midi dans un léger dog-cart que tirent deux chevaux : « Et, pendant deux heures sur les grand-routes, et même dans les landes, elles conduisaient à bride abattue et *les yeux fermés* » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 656). Pour l'instant, il n'y a aucun accident. Succès total d'un raisonnement par l'absurde. Et à chaque retour, Coste peut barrer les jours sur un calendrier : « un jour de plus où ses deux filles avaient échappé au destin, cependant défié » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657).

La seconde voie consiste à éliminer définitivement l'incertitude qui le lasse. Il entend donc mettre à l'abri le bonheur de ses deux filles, en les mariant à des garçons médiocres, issus d'une lignée parfaitement médiocre. La preuve, la lignée, au cours de plusieurs siècles, n'avait jamais connu d'événement particulièrement fâcheux. Mlle Hortense lui propose deux jeunes hommes ordinaires, les frères de M. : Pierre et Paul, justement parce qu'il n'y a rien à en dire : « La description de cent propriétaires fonciers de la région leur convient » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 662). Ils sont comme s'ils n'étaient pas, ils passaient comme le vent ou l'ombre, des êtres banals, transparents au regard du destin. Ceux qui sont heureux n'ont pas d'histoire, dit-on.

### ***L'aurea mediocritas***

Contrairement au héros romantique, qui s'affirme en luttant contre une puissance supérieure, le combat du héros gionien devient l'acte sublime d'une liberté qui se conquiert grandement, en perdant grandement. Bien qu'il refuse sa condition, le héros gionien refuse toutefois désespérément de combattre. Sa lutte, autrement dit sa « méthode », est médiocre. Étant naïf, Coste ne parvient à justifier son refus que par la ruse : « Que tu es bête, se dit Mlle Hortense » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 656). Pourquoi ? Elle se demande : « Nous sommes entre hommes. Puisque Dieu il y a, parlons de Dieu. Qu'est-ce qu'il vous a fait ? » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 657). Mais Coste ne répond pas, il refuse : « Lui, c'est parfait », dit le narrateur (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 655).

<sup>1</sup> Voir aussi Nietzsche : « On se hasardait à comparer l'homme moderne à Shakespeare », dans *Naissance de la tragédie* (1964 : 23).

Coste pense que le destin est un châtement, c'est pourquoi il se considère comme parfait, innocent, sans péchés. Or, étant parfait et donc orgueilleux, Coste interrompt tout dialogue avec lui-même et, par conséquent, il met en péril sa condition en même temps qu'il cherche une solution.

C'est la raison pour laquelle Julie demande l'égalité de bonheur. Julie poussait le sentiment de la justice jusqu'à la mélancolie : « Je ne veux pas être plus heureuse que les autres » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 654). En réalité, elle veut être oubliée par le destin, parce que celui-ci ne frappe que les plus heureux, les gens démesurés. Julie cache une forme de médiocrité aussi maligne qu'elle se montre raisonnable, équilibrée, humble, pour se faire oublier par le destin. Une stratégie de *calmer le jeu, laisser passer la tempête*. Cela prouve que Julie est médiocre. Or, la médiocrité c'est le bonheur suprême, la joie humaine. C'est bien ce que montre Mlle Hortense à Coste : « La médiocrité, dit-elle, mais, cher ami, vous n'y allez pas de main morte ! C'est le Pérou que vous demandez, ni plus ni moins [...]. Je n'ai jamais vu de bonheur qu'à des gens médiocres, mais la médiocrité n'est pas à la portée de tout le monde, il ne faut pas vous imaginer ça » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 658).

La médiocrité est l'intelligence supérieure, un don naturel : ou vous l'avez ou vous ne l'avez pas, c'est une stratégie très fine pour dépasser la fatalité de la loi. C'est une arme au profit de la liberté contre la loi prédestinée du destin. L'opposition tragique liberté/loi dans laquelle se déploie le combat humain contre la puissance insaisissable du destin peut être admise seulement dans l'art et la littérature. Ailleurs, dans le monde réel, il n'y a que la loi qui guide même la liberté.

Malgré l'initiative de lutter pour la vie, le héros tragique choisit une méthode médiocre, dégradée, superficielle. Il fuit en avant, en résistant. Son plus grand méfait est l'illusion d'être plus intelligent que le destin, également son orgueil et son arrogance, alors qu'il est, en réalité, naïf. Le héros porte, d'un côté, les larmes d'Héraclite, de l'autre, le rire de Démocrite ; une sorte de *biatus*, de déchirement de la conscience entre ces deux polarités contradictoires. La tension entre tragique et comique est donc celle qui donne au héros cette intensité si caractéristique. Elle oscille perpétuellement entre la dénonciation et la sympathie, entre l'intelligence et la tendresse. C'est pourquoi le plaisir esthétique produit par le destin tragique semble aussi difficile à cerner et insaisissable : il ne se réduit jamais à un procédé extérieur de la mort, mais il se nourrit du mouvement même de notre conscience.

## La grandeur dans l'échec

Giono déclare qu'il manque d'estime pour ceux qui réussissent : « ça ne m'attire pas, dit-il » (1977: 125). Dans l'échec il reste toujours quelque chose de vivant. Dans *Le Moulin de Pologne*, l'irruption brutale de la violence, entendue au sens d'une force excessive, opère le dévoilement du tragique, qui est occulté par la quête et le culte du bonheur. Mais cette quête n'est pas authentique, d'où l'inquiétude du personnage. Coste joue l'innocent, alors qu'en réalité il est *fabricator*. Il croit qu'il décide son destin alors qu'il est en réalité décidé. Sa démarche est certes décadente ; il tombe diminué physiquement et moralement. Pour gagner le bonheur, sa recette est unique : « être oublié de Dieu ». M. Joseph joue le silencieux, l'étranger et le pseudo-jésuite. Julie joue la moche, la semi-folle et la modeste. Le narrateur – l'humble notaire et le bossu flatté dans son honnêteté mensongère.

Cette apparence flatteuse des héros montre la part de médiocrité, d'hypocrisie qu'ils ont. M. Joseph, qui a vaincu la ville, trouve dans le destin qui martyrise les Coste un adversaire à sa taille : le plus fort de tous les adversaires. Il se présente comme sauveur potentiel de la dynastie. Pour mener les choses à leurs termes, il lui ont fallu la ruse, la confiance et la force. Son amour pour Julie est si léger qu'il ne sait pas s'il devait la remplacer, mais « la perdre et rester seul ! La remplacer par quoi ? » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 744). C'est un amour médiocre sous le poids de la réalité écrasante de la terreur, et remarquons combien il est médiocre quand il compare l'amour, qui est noble, avec le destin qui fait peur : « Aimer cette femme [...], cela devait être facile en raison même de ce destin constamment menaçant » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 741-742). M. Joseph

finit par aimer Julie. Il met à ses pieds la société qu'il a domestiquée, étend le domaine jusqu'à l'horizon, accroît le patrimoine, éduque et forme Léonce ; tout dans le Moulin de Pologne réussit, et même vite. Un bonheur éphémère ; M. Joseph « se ruinait en raison d'espérer » (*Le Moulin de Pologne*, 1980 : 742). L'empire que M. Joseph a créé ne durera pas, vu le glissement fatal d'un bonheur par « instinct de conservation » vers une participation par espérance. Fragilité humaine devant l'inévitable destin ? Certes, mais surtout l'inévitable ironie du destin, incarnée par la naïveté et l'égoïsme du héros.

Comme les blocs de glace, le héros tragique s'accroche à son contexte originel, dépassant les mesures ordinaires de l'action, et conteste ainsi l'insaisissable et sa condition singulière. L'échec tragique apparaît dans le dialogue bloqué entre deux nécessités : l'autodétermination humaine et le destin écrasant. Mais à cet endroit où la participation naïve du héros donne l'illusion d'un cheminement vers le salut, le croisement, à quoi semble conduire le salut, se transforme en une opposition où se montre la supériorité du tragique. L'aggravation du mal montre, à chaque fois, l'inanité des moyens employés pour le combattre (Arnaud, 1995 : 46). Le héros, entraîné dans un tel processus impossible à résoudre avec les armes de l'intelligence, se rend coupable envers une puissance qu'il ne connaît, ni ne comprend. Le bloc de glace que l'homme semble l'être s'effondre. Angelo perd, peu à peu, toutes ses illusions : « C'est un optimiste qui devient optimiste éccœuré, puis enfin pessimiste » (*Postface à Angelo*, 1977 : 1172).

## Conclusion

Giono se plaît de citer la formule provençale selon laquelle il est si « agréable d'être héros » (*Arcadie...Arcadie*, 1973 : 167). Refuser l'héroïsme n'implique aucune condamnation, mais la conscience de ce qu'il y a de fécond pour l'imagination dans une certaine perversité, car il n'y a de véritable héros que dans les mythes. Pour faire disparaître le héros, Giono insiste sur le rapport entre tuer et imaginer : « Quel que soit le personnage que vous rencontrez n'importe où, une seule chose est sûre : ce n'est jamais M. Seguin (de la chèvre). Il ignore la sentimentalité. S'il y a un loup, il le chasse. S'il n'y a pas de loup et qu'il ait envie de chasser, il invente le loup qu'il faut » (*Provence*, 1995 : 181).

Cette passion d'aller au-delà du possible, de vouloir à tout prix dire oui/non a de la grandeur, car le personnage ne reçoit d'ordres que de sa conscience. Pourtant, il lui manque de foi en sa propre volonté et facilement « se fout de tout » (*Noé*, 1974 : 667). Cependant, le personnage est de bonne foi lorsque, par renversement, il désire pour le bien d'autrui que disparaisse une forme d'héroïsme : « Ce n'est pas que je sois un héros » (*L'Écossais*, 1980 : 101). Cet « amateur d'âmes » serait, en quelque sorte, obligé d'être héros, car il faut que l'extrême divertissement soit aussi l'extrême amertume. Le besoin de divertissement que ressent Giono engendre des images cruelles, mais amusantes : l'humour macabre ou mieux « l'humour à froid » (*Provence*, 1995 : 172). L'image de la tête de mort est explicitée dans *La Mission*, lorsque le vieil aristocrate de la montagne apparaît « droit comme un if et aussi funèbre. Funèbre mais non pas triste ; on sait que les têtes de mort rient : il riait de la même façon » (1980 : 57). Ce divertissement est un mélange de rêve, de « réalités d'occasion », de poésie et, comme dans toute son œuvre, Giono flirte avec le désir, l'écriture et la mort.

## BIBLIOGRAPHIE :

ARNAUD, Philippe, « Angelo entre la Belle et la Bête », in *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n°41, 1994, pp. 46-56.

BONHOMME, Béatrice, « Mort grotesque et rire dans l'œuvre de Jean Giono », in Alain Faure (dir.), *Rires et sourires littéraires*, Nice : C.R.L.P, Publications de la Faculté des Lettres, art et sciences humaines de Nice, 1994, pp. 25-44.

CHABOT, Jacques, « Interview de Jean Giono, 4 avril 1968 », in *Giono : L'Humeur belle*, Aix-en-Provence : PUP, 1992, pp. 415-430.

DURAND, Jean-François, « Le thème de distanciation ironique », in *Giono romancier I*, Aix-en-Provence : PUP, 1999, pp. 163-171.

GIONO, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, La Pléiade, tomes III (1974), IV (1977), V (1980), VI (1983).

GIONO, Jean, *Récits et essais* (VII), Paris : Gallimard, La Pléiade, 1989.

GIONO, Jean, *Provence*, Paris : Gallimard/folio, 1995.

GIONO, Jean, *Les trois arbres de Palzem*, Paris : Gallimard, 1984.

GIONO, Jean, « Arcadie...Arcadie... », in *Le Déserteur et autres récits*, Paris : Gallimard/folio, 1973, pp. 181-238.

KIERKEGAARD, Sören, *Post-scriptum aux miettes philosophiques*, trad. Paul Petit, Paris : Gallimard, Nrf., 2002.

NIETZSCHE, Friedrich, *Naissance de la tragédie*, trad. C. Heim, Paris : Denoël, 1964.

NOT, André, « L'invention du lecteur dans *Le Déserteur* », in *Giono romancier II*, Aix-en-Provence : PUP, 1999, pp. 401-411.

STAËL, Madame de, *De la littérature*, Paris : GF Flammarion, 1991.

STÉPHANE, Nelly, « Une lecture de Giono : Le premier Giono et le second », in *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n°3, 1974, pp. 53-61.