

Les Avatars de l'humble

dans *Noé*, “ Le Déserteur ” et *L'Iris de Suse* de Jean Giono

Dans ce qu'on appelle, pour simplifier, “ le Giono première manière ”, c'est-à-dire dans les œuvres écrites avant 1938, cette “ rosse de terre si dure d'ongle et si belle de poils ”^[1] occupe clairement le devant de la scène, tandis qu'accrochée à ses flancs ou terrée dans les tranchées de 14-18, une humble humanité lutte, avec plus ou moins de succès selon les ouvrages, pour sa survie et pour sa “ joie ”. Plus que tout autre, ce Giono là semble conscient de l'étymologie du mot “ humble ” et du lien indissoluble qui unit humus, homme et humilité.

En revanche, à partir de la première ébauche des *Deux Cavaliers de l'orage* (1938) et dans les œuvres de maturité qui suivront, les âmes fortes et cyniques et autres fringants hussards qui s'imposent soudain et durablement au premier plan ne semblent guère briller par leur humilité. Leurs “ cœurs, passions, caractères ”^[2], leurs “ délires et délices féodaux ”^[3] parlent plutôt d'*hybris*, tandis que leur créateur et leur metteur en scène, loin de présenter l'humilité d'un post-moderne réduit à une saisie émiettée et débile, affiche l'orgueil d'un illusionniste voire d'un alchimiste. Pourtant, c'est précisément dans ces œuvres de maturité que l'humble sous toutes ses facettes revêt, à mon sens, le plus d'intérêt. *Les Vraies Richesses* et d'autres œuvres de la même époque peuvent à juste titre gêner le lecteur par un certain schématisme militant lié au parti pris de redorer le blason d'humbles métiers et d'humbles aspirations. Même lorsqu'il “ parle d'or ”, Giono y fait un peu trop figure de donneur de leçons et ses accents messianiques manquent précisément d'humilité :

“ A force d'efforts, vous redeviendrez des hommes primitifs, humbles et extasiés, et vous serez aveuglés de joies calmes, sans amertume et sans mensonge. Les seules. ”^[4]

C'est sur des avatars plus tardifs, et j'ai même envie de dire sur une conception plus **mûre** de l'humble que je vais essayer de me pencher ici. D'abord à travers une chronique écrite en 1947 : *Noé*. Cette chronique a l'intérêt de nous inviter en quelque sorte dans le laboratoire du romancier. Partant de confidences sur les conditions d'écriture d'*Un roi sans divertissement* et sur les prolongement de ce roman achevé neuf mois auparavant dans son imagination, Giono embarque le lecteur dans son arche et, l'entraîne dans une navigation qui n'a rien de linéaire et de reposant : mêlant fiction et réflexions métaphoriques, il multiplie, en effet, les sauts dans l'espace et dans le temps et les incursions en amont et en aval de l'œuvre écrite. Tout au long de *Noé*, il s'attache surtout à montrer le processus créatif qui structure une trame romanesque elle-même ouverte sur des

projets d'écriture.

Mais j'étudierai aussi les avatars de l'humble à travers deux œuvres clausulaires : une nouvelle écrite en 1966, " Le Déserteur ", et le dernier roman de Giono : *L'Iris de Suse*, publié en 1970. " Le Déserteur " brode sur une trame réelle : la vie mystérieuse d'un peintre du XIXème siècle qui semble choisir une vie de dénuement absolu au sein d'une communauté rurale du Valais. Quant au roman intitulé *L'Iris de Suse*, il raconte le curieux parcours d'un homme au flamboyant de brigand qui semble soudain choisir l'honnêteté, le dévouement et une vie " obscure " dans la montagne.

L'humble, on le sait, est tissé de paradoxes ; chez Giono nous verrons qu'il unit en particulier l'envie de ne pas perdre une miette et l'art de " vivre nu et cru ".

Ma première partie se penchera plus sur l'infime et la deuxième sur l'humilité.

I] La miette et le monde

Je suis partie, pour ce premier développement, de la récurrence, dans les œuvres qui m'intéressent aujourd'hui, de l'injonction " ne pas perdre une miette ". Cette formule d'usage courant, voire humble elle-même, nous permet, me semble-t-il, d'entrer de plain-pied dans le territoire de l'humble. La miette, par définition, est ce qui a vocation à être perdu, justement, puisque c'est le minuscule bout de mie qui tombe lorsque l'on coupe le pain. A elle seule, elle évoque déjà la petitesse et la vulnérabilité extrêmes, le détail dans toutes ses connotations y compris celle du verbe " détailler " dans son acception première : couper en morceaux.

Du pain, j'en viens au sandwich, puisque, résumant les débats philosophiques concernant le détail, Gérard Dessons note qu'ils le prennent

" en sandwich entre des questions de nature logique (celui du rapport entre le simple et le composé) ou ontologique (celui du rapport entre l'accident et l'essence). "[5]

Or, l'injonction " ne pas perdre une miette " contient en puissance le refus de la perte mais aussi le refus de la hiérarchie et du tri entre essentiel et accidentel. A l'instar de Jean Bellemin-Noël, Giono semble bien convaincu qu'" il n'existe pas sous le soleil quoi que ce soit qui puisse immédiatement, sans médiation, se nommer un détail ". Qu'" il existe d'une part des choses, des objets de saisie, et d'autre part des appréciations, rudimentaires ou élaborées, sur ces phénomènes "[6].

Autre point de départ primordial : de même qu'il offre au célèbre " Triomphe de la mort " de Bruegel un pendant littéraire intitulé *Triomphe de la vie*, Giono, retournant, avec le tranquille irrespect qui le caractérise souvent, la parole de l'Ecclésiaste, affirme que " rien n'est vanité "[7], que " rien n'est poussière "[8]. Formule provocatrice qui mérite quand même quelques mises au point.

L'ensemble de l'œuvre de Giono proclame suffisamment haut son mépris de ce qui est " richesse d'argent, magot, picailions "[9] et sa pitié vis-à-vis de tous ceux qui, " imbu[s] de [...] prérogatives "[10], se croient investis d'un pouvoir, pour qu'il soit inutile d'insister sur ce premier point : dans l'univers de Giono, la vanité de telles possessions les disqualifie à elle seule, à moins que ne s'y ajoute une vision, une passion qui les transcende et les transmue, leur apportant, sinon un sens, du moins une grandeur, une superbe démesure (je pense, en particulier, à deux personnages de *Noé* pour lesquels le narrateur invente des pseudonymes révélateurs : Empereur Jules, et Charlemagne).

Mais le livre de l'Ecclésiaste va bien plus loin dans le pessimisme réduisant à la même fumée insignifiante et âcre toutes les prétendues sources de satisfaction des hommes ici-bas :

" Tous les mots sont usés, on ne peut plus les dire, l'œil ne se contente pas de ce qu'il voit, et l'oreille ne se remplit pas de ce qu'elle entend. " [...]

" J'ai vu toutes les œuvres qui se font sous le soleil ; mais voici que tout est vanité et poursuite du vent. Ce qui est courbé, on ne peut le redresser, ce qui fait défaut ne peut être compté. "[11]

Or, cet amer constat, ce désenchantement n'est pas étranger non plus à Giono qui écrit, par exemple,

" [...] il est incontestable que nous mourons d'ennui, de détresse et de pauvreté. Je parle d'une pauvreté d'âme, et d'une *pauvreté de spectacle*. "[12]

dans une œuvre dont le titre est marqué lui-même au coin du détaillisme : *Fragments d'un paradis*.

Pascal ne fait pas vraiment partie des auteurs de prédilection de Giono, même si ses œuvres figurent déjà dans sa bibliothèque de jeunesse et s'il raconte à son ami Pierre Magnan le bonheur qu'il eut à relire *Les Provinciales* en prison au fort Saint-Nicolas où les trois volumes décortiqués du livre se trouvaient... sur une ficelle dans les latrines. S'il entreprend finalement de lire, relire et annoter l'édition de la Pléiade des œuvres de Pascal, s'il fait d'une de ses formules le titre de sa première

chronique (*Un roi sans divertissement*) et en vient à le citer fréquemment dans des textes tardifs comme *Virgile*, *Voyage en Italie* ou *Le Désastre de Pavie*, ce n'est pas parce qu'il adhère aux conclusions du penseur janséniste, mais bien parce qu'il partage avec lui un point de départ, une vision pathétique, pour ne pas dire terrifiante. Notre planète apparaît, en effet, à Giono comme " une petite cloque de feu doux, perdue au milieu des ténèbres sidérales "[13]. De nombreuses pages gioniennes mettent aussi l'accent sur la petitesse dérisoire de l'homme, sur l'étroitesse de son champ d'action et de ses facultés, sur nos " pauvres petits prismes à sept couleurs et [...] pauvres petites portées à sept notes "[14] : un dialogue pathétique entre Œdipe qui incarne l'humanité souffrante et sa fille qui représente l'intelligence, la tentation – divine ou diabolique – de l'abstraction pure, souligne impitoyablement la finitude de l'appareil sensoriel des hommes, même lorsqu'ils ne sont frappés d'aucune infirmité particulière.[15]

Si Giono en vient à proclamer pourtant, au rebours de l'Écclésiaste et des grands auteurs chrétiens que " rien n'est vanité ", c'est, pour reprendre une formule de Paul Valéry à propos de Léonard de Vinci, parce que

" [s]on goût de n'en pas finir avec ce que contient le plus léger fragment, le moindre éclat du monde lui renouvelle sa force et la cohésion de son être. "[16]

(A noter d'ailleurs que certains passages plus avant dans le livre de l'Écclésiaste, moins souvent cités et exploités, délivrent, avec une grande poésie, des leçons quasi épicuriennes qui, finalement, sont loin de contredire Giono sur ce point.) La pauvreté incite à l'économie et développe l'art de tirer le meilleur parti du moindre bout de bien. Ce que, précisément, la Miette de Bergounioux expérimente à échelle ménagère – " exprim[ant] jusqu'à la dernière goutte l'utilité enclose dans les plus petites bribes "[17] –, Giono le fait redécouvrir plus largement et au sens figuré à ses personnages de maturité :

" Le pays est si pauvre ici qu'on ne détruit rien ; ni ce qu'on aime ni ce qu'on déteste, on garde tout, tant bien que mal, car on sait qu'un beau jour, on peut avoir besoin de tout. "[18]

Ce faisant, il les transforme parfois en trappeurs de l'infime : (je cite *Noé*)

" Empereur Jules [...] passait toutes ses journées à chercher sa jouissance dans les nuances du cœur, trappeur des sons les plus légers, des iris que le vent brasse dans le blond des avoines sèches, des fumées, des odeurs, des silences avec lesquels il composait son bonheur quotidien [...]. "[19]

Mais ce n'est pas parce que les matériaux sont humbles et rares, que les " compositions " seront nécessairement sobres et linéaires ; bien au contraire. Il semble d'ailleurs assez légitime de les qualifier de " baroques " comme on a envie de qualifier de baroques le goût marqué de Giono pour

le trompe l'œil et les fioritures, son envie de chanter “ le rythme mouvant et le désordre ”[20]. Son attirance instinctive pour le matériel et pour ce qui déborde les lignes et les cadres n'est pas sans évoquer la définition que propose le *Littré* du mot “ détail ” en histoire de l'art :

“ Il se dit, en peinture, des poils, des petits accidents de la peau, des draperies, des broderies, des feuilles des arbres et, en architecture, des rosaces, des modillons des feuilles d'acanthé. ”[21]

La feuille d'acanthé, leitmotiv, à titre de référent ou de comparant, de la description gionienne apparaît bien comme l'emblème de son imagination (attention, je ne parle pas ici de l'écriture) et de celle qu'il prête à ses personnages, toujours profuse et ornée. Si la Miette de Bergounioux, à force de ravauder ses chausses finit par leur donner des allures de nef Argo[22], les mondes intérieurs des trappeurs gioniens de l'infime sont, eux aussi, dignes des compagnons de Jason. Giono choisit d'ailleurs pour ces paysans ou petits propriétaires des prénoms ou de surnoms évoquant les mythes antiques ou plus modernes : la campagne gionienne des œuvres de maturité grouille de Titus et de Camille, de Jules, de Charlemagne et d'Armide. En un sens, on peut dire que la priorité de Giono est exactement inverse à celle des théoriciens classiques de l'art : au lieu de s'employer à trier farouchement dans le réel ce qui est digne d'entrer dans une composition artistique, il s'emploie au contraire, **sans en perdre une miette**, à cueillir et à faire cueillir par ses personnages tout ce qui peut l'être et à le démesurer par l'imagination pour “ composer ” un nouveau monde. Une des scènes inaugurales de *Noé* offre presque la parabole de la poétique que je viens de d'essayer de dégager. Il s'agit d'une magistrale scène d'olivade. Le narrateur, juché sur l'arbre, les mains comme aimantées irrésistiblement vers les fruits minuscules et inestimables, se découvre soudain “ avare ” et, dans un deuxième temps, voit apparaître entre les branches les fantômes de ses personnages et de ses livres futurs.

Si on choisit de lire cette scène comme une parabole du processus créatif, on note que la première étape consiste bien à se colleter avec le réel, dans l'âpreté de la bise, pour lui arracher les moindres miettes de ses maigres trésors. Viennent alors se superposer au monde réel des mondes imaginaires infiniment plus riches et plus libres. Le mot “ fantôme ” ne doit pas ici faire illusion à cause des images d'Épinal qui s'y attachent : cette matière imaginative est sans conteste plus vaste, plus variée et plus somptueusement ornée que le monde réel, comme en témoigne en particulier un autre passage de *Noé*, évoquant la genèse d'*Un roi sans divertissement* :

“ J'avais devant moi un immense théâtre, fait de milliers de scènes alignées les unes à côté des autres et les unes sur les autres, comme [...] l'étagement des prisons du Piranèse. Pas question pour moi de ne regarder qu'un seul spectacle [...]. ”[23]

Toujours dans la même chronique spéculaire, Giono aborde d'ailleurs fugitivement le fantasme de faire entrer toute cette matière dans un livre. Ce fantasme débouche sur des tentatives – ou du moins des tentations – esthétiques que l'on pourrait qualifier de simultanés. A la suite des Unanimistes comme Jules Romains et ses amis de l'Abbaye qui “ s'attachent à monter une multitude d'individus dont les trajets parallèles ou croisés forment le mouvement de la société ”, la “ vision multiple et totale de l'*Individuel*, du *Collectif*, de l'*Humain* et de l'*Universel* ”, telle que la conçoit Henri-Martin Barzun à la veille de la Grande Guerre, doit, en effet, engendrer un “ chant polyphonique ”

nouveau, dont “ La Prose du transsibérien ”, le poème dit “ simultané ” de Cendrars illustré par Sonia Delaunay présente encore un avatar.

Même s’il convient ici de faire la part de la coquetterie et du jeu, on ne peut que s’arrêter sur les propos du narrateur de *Noé* :

“ Il y aurait également le projet (valable) de décrire par le menu [...] *tous* les gestes faits par *tous* les habitants d’un même village pendant les dix mille heures de ces cinq cents jours. Étant entendu alors qu’il ne faudrait pas penser à un drame quel qu’il soit, autre que le drame pathétique qui *devrait* fumer de ce monceau de gestes comme la fumée qui sort d’un bûcher. [...] C’est une aventure à tenter ; c’est aussi un chemin dans lequel on peut aller voir ce qui se passe. ”[24]

“ Finir une, commencer l’autre ; ne se soucier de rien, aller son train, jusqu’à ce qu’on ait exprimé ainsi la monstrueuse accumulation des vies entremêlées, parallèles, solitaires, de tous ces braves gens qui ne feraient pas de mal à une mouche [...] ”[25]

Plus qu’un besoin torturant, plus que la réelle conviction qu’il faut *tout* faire entrer dans l’œuvre parce que chaque hiérarchie, chaque sélection s’apparente à une mutilation et à une déformation, c’est un prurit d’expérimentation esthétique qui se fait jour dans cette chronique dont certains critiques ont pu dire qu’elle constituait, à plus d’un titre, le tout premier Nouveau Roman. La tentation expérimentale affleure en particulier dans la formule “ c’est un chemin dans lequel on peut aller voir ce qui se passe ”. Mais cette tentation esthétique est bien appuyée sur la conscience d’une légitimité : d’une certaine manière la moindre miette a légitimement sa place dans l’œuvre. Dans la vraie vie, tout participe à l’impression globale, l’humble détail, comme le reste, participe au “ chant du monde ” que l’homme peut percevoir ou plutôt reconstruire.

Un épisode de *Noé* présente carrément un passage à l’acte expérimental. Quarante pages durant, le narrateur s’attache, en effet, à peindre l’humble cargaison humaine que le tramway 54 emporte au long des rues marseillaises. Ce morceau de bravoure si représentatif de “ l’invention du quotidien ”, pour reprendre la formule de Naomi Schor, présente au lecteur des personnages “ dans leur plus simple appareil ”, ai-je envie de dire. Leur trivialité même, leur absence totale de pose est paradoxalement assez imposante et n’est pas sans évoquer, sur un mode mineur, la révolution opérée, dans une autre domaine artistique, par l’“ Enterrement à Ornans ” de Courbet. Étonnant parallèle quand on pense à la manière dont Giono se démarque malicieusement des prétentions réalistes traditionnelles dans la même chronique :

“ J’ai ma vision du monde ; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d’une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques ; et la voilà, *telle qu’elle est* : magique. Je suis un *réaliste*. ”[26]

Et, de fait, en nous livrant une sorte de kaléidoscope visuel et auditif, “ signe de l’être-là de la diversité du monde ”[27] – morceaux d’épaule, plumes de chapeau, ruban rouge et jaune à un revers, mais aussi lambeaux de conversations très ordinaires ouvrant parfois des perspectives sur des drames courants comme celui de la “ femme aux rayons ” – Giono s’éloigne considérablement de ses sujets d’inspiration habituels. A la fois urbaine et peu propre *a priori* à stimuler l’imagination, la cargaison du tramway marseillais fait tache et prête à réflexion. Et cela d’autant plus que, vivement attiré par l’esthétique du roman américain, et dévorant, au moment où il écrit *Noé*, Steinbeck, Faulkner et Hemingway, Giono porte en revanche un jugement d’une sévérité très partielle sur une tentative simultanéiste trop attachée à reproduire le réel urbain :

“ John Dos Passos satisfait le besoin de renseignements, un point c’est tout [...] Beaucoup de renseignements sur des quantités de gens, [...], sur des pays, sur des actions, sur des gestes [...]. Bon. Mais, dites-moi, [...] qu’est-ce que ça a à voir avec la création, – oh avec un petit *c*, minuscule : la création, créer ? ”[28]

L’opposition sous-jacente entre *mimesis* et *poiesis* est ici aussi nette que brutale. On comprend dans ces conditions que certains critiques aient vu dans les quarante pages de *Noé* consacrées aux “ vies minuscules ”[29] et parallèles du tramway 54 une volonté de parodie et de charge. Cette interprétation ne me convainc pas tout à fait personnellement et je me demande si, précisément, l’intérêt continu et profond de l’écrivain pour l’humble, ne peut expliquer cette brève rencontre avec l’esthétique réaliste. Rencontre tout à fait indépendante d’un **projet** mimétique car Giono reste bien convaincu que la principale qualité du créateur est le mensonge (c’est lui qui choisit ce terme) et que, s’il tâche de ne pas perdre une miette dont son imagination puisse faire son miel, il n’y a, dit-il “ pas une miette de réalité objective dans ce qu’[il] écri[t] ” :

“ [...] j’invente ma carte de géographie physique et politique, mon hydrographie et ma rose des vents, sans parler de ma chimie personnelle, et je place mes asiles de fous où je veux, au-delà des décrets préfectoraux. ”[30]

La brève tentation simultanéiste, pour intéressante qu’elle soit, ne doit, en effet, pas masquer l’essentiel : Giono n’a jamais cru à la possibilité de faire tout entrer dans un livre, pas même dans le bateau-livre[31] nommé *Noé*.

L’injonction “ ne pas perdre une miette ” vise d’abord à rappeler à l’artiste qu’il a besoin de tout ce qui est **en amont**, dans le réel et dans l’imaginaire, y compris des détails les plus minimes, les plus apparemment insignifiants. Giono en vient ainsi à une conclusion d’importance :

“ [...] [T]out me sert, tout m’est indispensable. Il y a de longues années de vie aixoise dans une pomme de Cézanne. ”[32]

Un des passages les plus riches de la chronique, à mon avis, correspond justement, dans ses trente dernières pages, à l'ébauche d'un roman qui s'intitulerait *Noces*. Giono nous y fait les témoins du processus créateur. Point de départ : une vieille photographie représentant un cortège de noces villageoises :

“ Et maintenant que je les ai tous sous les yeux (l'astuce du photographe m'ayant placé derrière le prêtre, face à toute l'assistance, comme si j'étais Dieu et que je regarde par le trou de la serrure du tabernacle), je n'en perds pas une miette de toutes ces *Noces*. ”[\[33\]](#)

Le résultat de ce petit carton jauni sur l'imagination gionienne ne se fait pas attendre : “ Je crépite, je fermente, je bous comme de la chaux vive qu'on baigne. ”[\[34\]](#). Mais pour lui, “ imaginer , c'est [aussi] choisir ”[\[35\]](#) – dans cette “ matière non pas première mais, disons seconde, dans cette matière imaginative “ très riche, trop riche ”[\[36\]](#) – pour obtenir “ les sons à l'état pur et toutes les possibilités de modulations à l'infini. ”[\[37\]](#).

Métaphore musicale fréquente chez Giono : *Noé* exprime, en effet, ouvertement, dans son fantasme simultanéiste, une jalousie par rapport à d'autres arts :

“ Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments. On les entend tous ; on est impressionné par l'ensemble ; [...] le total fait un grand drame. ”[\[38\]](#)

“ [...] [A]vec l'écriture, on n'a pas un instrument bien docile. [...] Tandis que Brueghel, il tue un cochon dans le coin gauche, il plume une oie un peu plus haut, il passe une main coquine sous les seins de la femme en rouge et, là-haut à droite, il s'assoit sur un tonneau en brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus. Et on a beau ne faire attention qu'au cochon rose et à l'acier du couteau qui l'égorge, on a en même temps dans l'œil le blanc des plumes, le pourpre du corsage [...], le brun du tonneau et le bleu des merles. ”[\[39\]](#)

Même si l'on sait que tout tableau offre en fait un chemin de lecture à l'observateur, nul doute qu'il permette malgré tout une saisie sinon instantanée et totale du moins plus globale d'un ensemble ; Léonard de Vinci y voyait déjà le signe de la supériorité de la peinture sur la littérature. Envieux du pouvoir dont disposent les arts auditifs et plastiques de faire directement impression sur les sens du récepteur au lieu d'être obligés de passer par une médiation, le détour de l'écriture, Giono déplore également de ne pouvoir en quelque sorte offrir qu'un objet à la fois au récepteur ; il se prétend frustré par l'ordre de succession inhérente à l'écriture, sa lenteur et son inadéquation à la cible visée :

“ Pour raconter la même chose je n'ai, moi, que les mots ” “ à la queue leu leu ” “ (et on en

saute). ”[40]

Handicap de la durée intrinsèque de la littérature dont Hegel a bien évoqué les effets dans son *Esthétique* :

“ [...] ce qui, dans la réalité, peut être embrassé d’un seul coup d’œil, la poésie ne peut le représenter que par une succession de traits séparés, ce qui fait qu’en s’attardant trop à la description de détails, elle ne réussirait qu’à troubler la totalité, voire à la faire disparaître. ”[41]

Plus que le cri de détresse et d’impuissance de Giono qui ne parvient pas vraiment à m’inquiéter, surtout au cœur d’un ouvrage qui constitue à lui tout seul un hymne aux pouvoirs de l’écriture et une étourdissante démonstration de souplesse et de virtuosité narratives, je retiens cette idée esthétique essentielle chez lui : l’acier du couteau n’aurait pas tout à fait le même éclat sans la minuscule tache bleue de la brochette de merles.

Ce qui nous amène à souligner un second postulat esthétique. Non seulement il faut savoir tout saisir en amont jusqu’à la moindre miette mais, en plus, il faut garder à l’esprit que, dans la réalisation esthétique, l’événement majeur a **toujours besoin d’un plus petit que lui**. Écarter les détails, les accidents, trier l’essentiel, ne garder que le sujet principal est sans doute une vertu dans un texte d’idées ; dès qu’il est question d’imagination et d’esthétique, selon le point de vue de Giono, tout change car tout peut compter. Si, fin XVIIIème, dans ses *Discours sur la peinture*, Joshua Reynolds définit le génie comme “ la compréhension d’un TOUT ”, “ la prise en compte exclusive de l’idée générale ”[42], il est clair que Giono peut tout à fait adhérer à la première partie de la définition mais nullement à la seconde.

Dans un des ces distinguos péremptoires et piquants dont il a le secret, mais reprenant cette fois, sciemment ou pas, une dichotomie métaphorique déjà utilisée par Baudelaire à propos des peintres, Julien Gracq oppose les écrivains “ myopes ” aux écrivains “ presbytes ” : ceux “ chez qui même les menus objets du premier plan *viennent* avec une netteté parfois miraculeuse, pour lesquels rien ne se perd de la nacre d’un coquillage, du grain d’une étoffe, mais tout lointain est absent ” et “ ceux qui ne savent saisir que les grands mouvements d’un paysage, déchiffrer que la face de la terre quand elle se dénude ”[43].

Si Julien Gracq lui-même, à l’évidence, appartient à cette seconde famille, on a, bien entendu, tendance à voir en Proust le parangon de la première forme de regard, mais on sait que lui-même protestait contre ceux qui le croyait armé d’un microscope alors qu’il s’était, disait-il, servi d’un télescope pour écrire : “ Là où je cherchais de grandes lois, on m’appelait fouilleur de détails. ”[44]

Dans le cas de Giono il est encore bien plus difficile de trancher, non qu’il fasse partie des exceptions signalées par Julien Gracq, et qui n’ont à l’évidence d’autre fonction que de confirmer la règle : “ les écrivains qui, la plume à la main, témoignent d’une vue tout à fait normale ”, mais bien plutôt parce que son regard semble sans cesse faire le va-et-vient entre le particulier et le général, le minuscule et le cosmique. Le personnage principal de *L’Iris de Suse*, Tringlot, se plaisant à revoir mentalement les scènes de son passé de brigand, en arrive à cette conclusion : “ ce que je vois le mieux, ce sont les détails ”[45], tandis qu’un de ses compagnons de route, Louiset est doté d’une vue qui lui permet d’embrasser un paysage à des distances impressionnantes : tout se passe comme

si le romancier adoptait tour à tour l'une ou l'autre de ces aptitudes visuelles. Feignant tour à tour d'être frappé de la myopie la plus sévère ou de la presbytie la plus caractérisée, il impressionne surtout par sa faculté d'*accommodation* hors du commun. Ainsi, par les yeux du narrateur de *Noé* juché sur son arbre, lui arrive-t-il de constater :

“ Une olive n'est pas une très grosse chose, mais quand on ne cesse de la regarder, elle finit par emplir l'œil. ”[46]

Le plus modeste des objets peut, à lui seul, devenir *tout un monde* dans la mesure où, pour l'imaginaire, chaque microcosme renvoie au macrocosme : les dessins du salpêtre au plafond d'une prison permettent des navigations imaginaires infinies et la chair d'une simple feuille de laurier, pour qui sait la regarder et la prendre, est “ pareille à cette immense poussière de sable vert sombre qu'est la nuit ”[47]. Ainsi lui arrive-t-il de porter très ostensiblement une attention passionnée à des éléments ou des événements qui semblent *a priori* mineurs. Naomi Schor, affirme dans ses *Lectures du détail* : “ Jusqu'à une date très récente, le détail a été envisagé en Occident d'un œil méfiant, pour ne pas dire hostile ”, mais “ nous vivons à une époque où le détail jouit d'une rare importance ”[48]. Et de désigner comme responsable de cet essor une série de phénomènes dont le démantèlement de la métaphysique idéaliste, l'invention du quotidien et la démocratisation. Giono, d'une certaine façon, s'inscrit donc bien dans une tendance générale des temps modernes, née avec “ l'émergence du réalisme ”[49]. On a vu, toutefois, à quel point Giono tenait le réalisme à distance. Ajoutons que chez lui, la promotion délibérée des petits riens évoque souvent plus la provocation que l'orthodoxie et peut sembler, même parmi ses contemporains, aller à contre-courant d'une certaine “ sagesse ” plus ou moins universellement admise. Le fait d'être largement autodidacte ne présente pas, pour un écrivain, que des inconvénients. L'esprit vierge de vestiges académiques et d'*a priori* sclérosants, Giono ne se laisse pas intimider par des interdits et ne se pose jamais en théoricien ; il apparaît bien plutôt comme un technicien de génie qui essaie tout pour voir si “ ça marche ”. Par rapport aux détails, au tri de la matière et aux hiérarchies narratives, il juge sur l'effet produit et non d'après des normes préexistantes. La chronique *Noé* qui nous fait pénétrer dans le laboratoire de l'écrivain présente en particulier quelques passages révélateurs à cet égard :

“ Il n'y aurait qu'un cas... Mais cela ne sert à rien d'en parler. Il faut tenter le coup entre quatre-yeux. Et après on voit : à l'usage. ”[50]

“ La seule chose qui m'inquiète un peu c'est que, tout ce que j'ai à dire sur ces *Noces*, il me faudrait le dire *entre parenthèses*. [...] Ce sera peut-être sans rapport avec la photo. Laissons faire. ”[51]

Les linguistes nous apprennent que le mot “ détail ” est le plus souvent qualifié négativement et nous rappellent que “ la langue française utilise une expression imagée parfaitement représentative des dangers d'une attention obsidionalement focalisée sur le détail, celle de l'*arbre* qui cache la *forêt* ”[52] : Aveuglé par ce qu'Edgar Poe appelle “ l'impalpable, la titillante poudre du détail ”[53], on risque fort de perdre de vue l'essentiel. C'est ce que les théoriciens de l'art et de la

littérature n'ont cessé de répéter au fil des siècles.

Ce danger, pourtant, n'est pas fait pour effrayer Giono, comme en témoigne exemplairement le hêtre qui étale ses branches apolloniennes sur toute la première page d'*Un roi sans divertissement* et "fait de l'ombre" ensuite à bien des êtres et des choses, voire, d'une certaine façon et pour certains lecteurs, à l'intrigue elle-même. Mais, qui veut bien suivre les petits cailloux semés par Giono dans *Un roi sans divertissement* prend conscience que ce sont précisément les "détails" comme cet ornement végétal encombrant qui donnent les clefs pour comprendre le nœud même de l'intrigue et ses enjeux. Comme le rappelle Jean Bellemin-Noël,

"Le matériel propre à l'analyste, ce sont les détails parce que la réalité de l'inconscient est d'être constitué de détails : fragments petits et qui peuvent passer pour insignifiants, qui donc trompent la vigilance de la censure, mais qui sont le plus souvent *hypersignifiants*." [54]

Porté, pour des motifs plus ou moins conscients, à charger les plus humbles éléments des significations les plus profondes, Giono est, en outre, extrêmement sensible, dans l'événementiel, à l'"infiniment petit à effet maximum" [55]. D'ailleurs, l'image qu'offre à la première page d'*Un roi sans divertissement* l'arbre adulte au passé chargé, est elle-même à la merci de l'infime :

"[...] 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, renversée, ne soit plus du tout étonnante." [56]

Montaigne observait déjà qu'"un souffle de vent contraire, le croassement d'un vol de corbeaux, le faux pas d'un cheval, [...] une brouée matinière" peuvent avoir raison de l'homme, "le renverser et le porter par-terre." [57]. *Topos* de l'"infiniment petit à effet maximum" [58] qui avait un riche avenir dans le roman du XX^{ème} siècle : on peut penser, par exemple, qu'il est devenu la pierre angulaire de l'esthétique de Nathalie Sarraute pour ne citer qu'elle, et il est abondamment illustré dans l'œuvre de Giono où l'on peut voir un héros mourir à cause d'un hameçon (Coste dans *Le Moulin de Pologne*) ou une héroïne devenir meurtrière parce qu'elle a raté le concours de l'École Normale (Ennemonde). La malice et une délectation un peu sadique viennent ici clairement se substituer pourtant aux leçons de morale, et Giono semble rendre un hommage parodique à de grands textes sur la question. Ainsi, je ne peux pas m'empêcher de voir un clin d'œil au fameux texte de Pascal sur la puissance des mouches – "Elles gagnent des batailles, empêchent notre âme d'agir, mangent notre corps." – dans les "minuscules mouches" qui sont censées propager le choléra d'après les discours médicaux prépasteuriens qui émaillent *Le Hussard sur le toit*...

Quoi qu'il en soit, si Giono fait une fréquente utilisation de "l'infiniment petit à effet maximum", c'est moins pour composer un nouveau tableau de *Vanités* à sa manière, que parce que, précisément, il est toujours préoccupé de produire "l'effet maximum" sur le lecteur.

Je pense ici à un passage particulièrement parlant de la correspondance de Chandler :

“ Ma théorie, c’[est] que les lecteurs [de romans noirs] croyaient seulement ne se soucier que de l’action ; en fait, mais ils ne le savaient pas, ce qu’ils aimaient et moi aussi, c’était la création d’une émotion par le dialogue et la description. Ce qui en restait et qui les hantait, ce n’était pas par exemple qu’un homme se fasse tuer, mais qu’au moment de sa mort, il ait été en train de ramasser un trombone sur la surface polie d’un bureau, sans y parvenir parce que ça glissait, si bien que son visage avait une expression de tension et que sa bouche était entrouverte dans un rictus, et la mort était la dernière chose au monde à laquelle il songeât. Il ne l’avait même pas entendu frapper à la porte. Ce foutu petit trombone continuait à lui glisser entre les doigts. ”[\[59\]](#)

A l’instar de Chandler et des écrivains qui se préoccupent avant tout de l’efficacité de leurs contes, Giono se garde de sous-estimer le rôle des détails mais ne perd jamais de vue pour autant l’impression globale qu’il veut produire. Il reste parfaitement conscient aussi, même dans une expérience-limite comme celle qu’il tente, quarante pages durant, dans *Noé* à propos du tramway 54, de la nécessité d’opérer des choix. Réfléchissant sur les tris bien plus drastiques opérés dans la matière “ seconde ” d’*Un roi sans divertissement* (c’est-à-dire dans le réel cueilli “ sans en perdre une miette ” puis revu, corrigé et démultiplié par l’imagination de Giono), le narrateur de *Noé* commente :

“ J’étais [...] tenu de choisir parmi ces gestes, juste ce qu’il fallait pour suggérer le bourdonnement confus de tous les autres et éviter que mon drame soit en l’air. ”

On comprend donc que la nécessité du choix va de pair avec la nécessité d’une suggestion d’ensemble pour faire, en élisant une ligne directrice **mais aussi des “ détails ”**, une œuvre qui ait une cohérence et un impact.

On voit donc, dans les œuvres de maturité et surtout dans la chronique *Noé*, qui nous invite dans le laboratoire de l’écrivain, que Giono nourrit en permanence une réflexion sur le détail, l’accident et l’essence et semble aboutir à la conclusion que tout réside dans l’usage imaginaire et esthétique que l’on fait des choses et non dans une quantité, une taille ou une complétude qui leur serait intrinsèques.

II] D'un humble l'autre : d'une humble figure à une figure de l'humilité

J'ai choisi ici pour exergue quelques mots d'un écrivain suédois qui me semblent en plein accord avec l'imaginaire et l'esthétique de l'humilité chez Giono :

“ L'herbe emporte la pluie sur des millions d'échines, retient le sol de ses millions d'orteils, répond à chaque menace en croissant. L'herbe est heureuse, que les temps soient durs ou non, l'herbe passe enracinée, l'herbe chemine debout.”[\[60\]](#)

Je m'intéresserai ici principalement aux parcours, assez parallèles malgré les apparences, de deux personnages : Charles-Frédéric Brun, le héros du “ Déserteur ” et Tringlot, le héros de *L'Iris de Suse*. Contrairement à Tringlot, Charles-Frédéric Brun dit “ le Déserteur ” exista bel et bien avant que les pages gioniennes ne lui donnent une seconde vie. Il s'agit, en effet, d'un peintre naïf du milieu du XIXème. L'éditeur René Creux décide vers 1960 de révéler au public l'imagier du Valais alors presque inconnu ; il réunit dans un album les reproductions de ses œuvres et s'adresse à Giono pour la rédaction d'une présentation de ce personnage énigmatique. *L'incipit* du texte de Giono met directement en avant les contradictions dont le peintre semble pétri :

“ C'est, à l'abord, un personnage de Victor Hugo. Plus que de la frontière française, il sort des *Misérables* avant la lettre. Il a les mains blanches et il va au peuple. Il est peut-être évêque et il s'abandonne à la charité publique. Il a dû commettre on ne sait quel crime, en tout cas celui

d'anarchie : quelque chose, on ne sait quoi, flamboie dans son passé. Il est simple avec grandiloquence. Il parle de Dieu comme un enfant. "[61]

Après avoir mené dans les premières pages une enquête qui ressemble à une chasse à l'homme haletante, le narrateur du " Déserteur " en vient pourtant vite à la conclusion que le seul crime de Charles-Frédéric Brun est la misère, et que son surnom même ne lui vient pas d'un délit aux yeux de la loi ; il n'a pas fui ses obligations militaires : " Il déserte une certaine forme de société pour aller vivre dans une autre. "[62], " Il a déserté d'une société ; il a fui la société bourgeoise "[63].

Tout le reste de la nouvelle jusqu'au dénouement ambigu qui n'est pas sans évoquer, nous le verrons, celui d'*Un cœur simple*, nous montre plus qu'une vie d'artiste, une vie marquée, dans tous les sens du terme, par l'humilité. Cette vie mérite bien le qualificatif cher à Pierre Michon de " minuscule ". Nous pouvons tout de suite noter qu'il y a paradoxalement plus de points communs entre " Le Déserteur " et la nouvelle " Solitude de la pitié " avec ses deux vagabonds exploités et résignés, qu'avec les développements romanesques consacrés par Giono à d'autres artistes réels : Virgile et Melville. Giono, dans " Le Déserteur " passe sous silence un sujet qui lui tient pourtant à cœur : la dimension créatrice, cette " bataille avec l'ange " qui prête à l'auteur de *Moby Dick* une dimension surhumaine. A la fois redoutable adversaire et " coach " ailé, l'ange, emprunté au célèbre épisode de la vie de Jacob raconté dans la Genèse, y est vu comme une présence obsédante qui, *manu militari*, oblige le créateur à se dépasser. Il est " sur son dos " au sens propre et lui prête ainsi ses ailes, en quelque sorte :

" Seul, dans la pièce où il écrivait, pendant qu'il était penché sur la page, l'autre lui a souvent sauté sur les épaules, par-derrière. Avec cette espèce de poigne terrible qui tout de suite tord la nuque, cette cruauté sans pitié ; oui, sans pitié, oh ! sûrement ! ne tenant compte de rien, ni des fatigues, ni des désirs, ni des droits qu'on a à vivre paisiblement [...]. "[64]

En revanche, l'art de Charles-Frédéric Brun vu par Giono évoque davantage un artisanat, un art décoratif d'honnête homme :

" [...] Charles-Frédéric Brun a préparé ses couleurs, de beaux petits tas de pâte bleu ciel, et rouge incarnat, et pourpre et blanc de zinc et jaune comme de l'or et vert couleur de lézard [...]. "[I]l est plein de festons et d'astragales qu'il voudrait suspendre au faite de toutes ces misérables maisons de bois : il voudrait tout enrubanner de rose, fleurir ces neiges livides et réchauffer ces autans, donner à tout le monde le paradis naïf qui s'émerveille en lui. "[65]

Ce n'est pas la poigne de l'ange mais plutôt celle de la misère noire et de la peur qui lui tordent la nuque, et les commentaires de Giono, d'après les connaisseurs, ne font pas justice au talent authentique de l'imagier de Haute-Nendaz. Il est possible que Giono n'ait pas apprécié ses œuvres à leur juste valeur mais ce n'est pas ce qui m'intéresse ici. Ce qui me paraît significatif pour le thème de l'humble, c'est que Giono semble avoir décidé, à travers le Déserteur, de privilégier exceptionnellement le thème de la petite vie obscure, quitte à s'écarter de la vérité biographique, ce

qui n'était pas pour l'arrêter. D'ailleurs s'il rend au peintre comme à l'écrivain un hommage adapté du *Sermon sur la montagne*, ils n'ont pas du tout la même visée. En effet, il choisit pour Melville :

“ Bienheureux ceux qui marchent dans le fouettement furieux des ailes de l'ange. ”[\[66\]](#)

mais pour Charles-Frédéric Brun, “ Heureux les pauvres car ils verront Dieu. ”, ce qui représente à l'évidence, une mise en relief non de la grandeur du talent mais bien plutôt de l'humilité même.

Aucun de ces deux hommages ne recouvre exactement l'une de huit Béatitudes du *Sermon sur la montagne*, mais alors que le premier, évoquant la grandeur et l'orgueil révolté de la création, va presque à rebours de l'esprit biblique, celui qui salue le dernier soupir de Charles-Frédéric Brun est très proches de deux Béatitudes canoniques qu'il semble condenser : “ Heureux les pauvres de cœur : le Royaume des cieux est à eux ” et “ “ Heureux les cœurs purs : ils verront Dieu ”[\[67\]](#)

Le cœur, ou l'esprit selon les traductions, est ici à comprendre comme le centre de la personne. Une note de la *Traduction Œcuménique de la Bible* précise :

“ Ces *pauvres* appartiennent à la grande famille de ceux que les épreuves matérielles et spirituelles ont exercés à ne compter que sur le secours de Dieu [...] ”.[\[68\]](#)

Cette famille est bien la seule de laquelle Charles-Frédéric Brun puisse sans aucun doute se réclamer.

Une autre note de la même édition précise que la pureté, dans le *Sermon sur la montagne* ne désigne pas

“ une perfection morale, mais [...] une rectitude personnelle que les évangiles désignent aussi par le terme de *simplicité*. ”[\[69\]](#)

C'est bien cette simplicité foncière, quasi infantine, porteuse, dès le début, du germe de l'humilité, que Giono semble avoir voulu mettre en relief, plutôt qu'un don créateur prométhéen, quand il s'emploie à décrire, avec de très nombreuses infidélités d'ailleurs, les tableaux naïfs de Charles-Frédéric Brun :

“ Il y avait [...] de quoi composer un dragon rigolard, à la fois renard, poule et serpent pour la pointe de lance de saint Gorges. Toute misère a son soleil. ”[\[70\]](#)

Cette constatation est loin d'être anodine. Il n'est pas si fréquent de voir Giono focaliser son attention, page après page, sur une figure et, qui plus est, une figure de créateur qui ne s'est pas, d'une manière ou d'une autre, fixé la mission de sauver le monde ou de voler le feu des dieux, alors que

“ [...] la vertu, le Déserteur a l'air d'en être une sorte de producteur naturel, on le devine tout de suite vertueux comme on est myope, fabricant de vertu comme fabricant de sueur et tout aussi naturellement. ”[\[71\]](#)

L'Iris de Suse, dernier roman de Giono, présente lui aussi un *picaro*, mais il s'agit cette fois d'un authentique bandit, ex-bagnard sans autre talent que celui de trouver les magots cachés, ce qui le conduit, en l'occurrence, à fuir, par les chemins de la montagne, la police et surtout d'anciens complices dépouillés. Il me semble pourtant qu'en ce qui concerne la question de l'humble et de l'humilité qui nous intéresse ici, son parcours est remarquablement proche de celui du Déserteur.

Au départ, les héros du “ Déserteur ” et de *L'Iris de Suse* sont deux errants anonymes. Charles-Frédéric Brun est longtemps désigné par un simple pronom personnel ou par le substantif “ l'homme ”. Ironie du sort quand, mis en confiance par le président de la communauté qui lui offre asile, il lui révèle son patronyme, il n'est plus désigné que par le surnom de “ Déserteur ”. Le héros de *L'Iris de Suse*, quant à lui, est présenté dans l'*incipit* comme “ un zèbre ”, c'est-à-dire un individu bizarre, voire louche, avec la précision ambiguë “ on ne peut pas l'appeler autrement ”[\[72\]](#). Par la suite, on découvre que ceux-là même qui le connaissent le désignent plutôt par un sobriquet : Tourniquet et surtout Tringlot. Ces deux surnoms font référence au passé chargé du personnage. Le tourniquet était originellement un instrument de supplice et a donné, en argot militaire, l'expression “ passer au tourniquet ” qui signifie comparaître devant un tribunal militaire. Le second surnom peut largement prêter à confusion pour le lecteur moderne. En fait, c'est de l'expression argotique “ se mettre la tringle ”, équivalant peu ou prou à notre “ faire ceinture ”, qu'il est issu. Le contexte est là-dessus très éclairant :

“ (Il lui raconta ses bat' d' Af' .) – Pas de vin, pas de tabac, je faisais de nécessité vertu. Je m'étais tellement mis la tringle que j'avais même perdu le goût du pain. ”[\[73\]](#)

Ce sobriquet ne vise donc pas chez le personnage des dispositions particulières à la sexualité, comme l'ont avancé certains commentateurs peu attentifs, mais des armes exceptionnelles contre les privations. Nous verrons plus loin l'importance de cette mise au point.

Anonymat, donc, dans les deux cas, mais aussi déracinement : Charles-Frédéric Brun passe la frontière qui sépare la France son pays d'origine de la Suisse tandis que Tringlot quitte la région

toulonnaise pour tâcher de se fondre dans les montagnes “ comme un morceau de sucre dans du café bouillant ”[74]. Et pourtant, ni l’un ni l’autre ne se perdent dans une masse anonyme de misérables. Ils apparaissent, chacun à sa manière, comme très individualisés et marginaux.

C’est la peur qui les décide à cet exil : ils sont, au début, tous les deux dans la peau d’un gibier traqué, glacé d’effroi – “ il sort du bois comme un cerf ”[75] –, peau dont le Déserteur ne réussira presque jamais à s’extraire. Tous deux partis précipitamment et désireux de se faire passer pour ce qu’ils ne sont pas, ils n’ont pratiquement rien emporté avec eux de leur ancienne vie. Tringlot ira jusqu’à changer à trois reprises du tout au tout sa mise pour mieux se fondre dans son nouvel environnement. Enfant trouvé mais doté de goûts de luxe et venu tout droit de Toulon en costume de citadin, il doit, en effet, pour ne pas attirer l’attention de ses poursuivants acharnés, se faire accepter par des bergers en train de gagner les hauteurs, tandis que Charles-Frédéric Brun, homme aux mains blanches, au goût raffiné et au langage presque inquiétant pour le vulgaire –

“ Il s’exprimait fort bien, trop bien, avec le vocabulaire toujours inquiétant de ceux qui mènent à leurs pâtures de plus gros bestiaux que les vaches, et invisibles. ”[76] –

, doit convaincre un village de paysans suisses de tolérer sa présence et sa différence et de lui donner de quoi survivre.

Ni Charles-Frédéric Brun ni Tringlot n’ont donc d’humbles origines : la vie qu’ils vont finalement choisir tous les deux, dans un milieu rural obscur et reculé n’était en aucun cas celle de leurs parents et de leurs ancêtres. Ils entrent en quelque sorte en humilité en cours de récit et c’est ce passage qui m’intéresse particulièrement ici. Je faisais tout à l’heure allusion à une poignante nouvelle de jeunesse intitulée “ Solitude de la pitié ” : deux vagabonds dont l’un presque à l’agonie investissent chacun une pièce de dix sous, en raclant le fond de leurs poches, dans un trajet en patache pour trouver un peu d’embauche. Un curé, totalement indifférent à leur misère, leur confie un travail long, pénible et terriblement périlleux dans un puits et, pour finir, les rétribue de dix sous pour deux, ce qui correspond à la moitié de leur investissement pour le trajet aller.

Cette nouvelle représente exemplairement la dignité de l’humble chez Giono qui ne confond jamais misérable et “ miteux ”. Les deux vagabonds à bout de forces et de ressources repartent comme ils sont venus : pas l’embryon d’une révolte autre que celle suscitée chez le lecteur. Le malade dont le regard lumineux semble voir à travers les choses terrestres, au-delà, a une dimension christique et les derniers mots mettent en valeur, de la part de son compagnon, une solidarité qui touche au sublime. Le curé, en tête-à-tête passionné avec un plat de ris de veau, ne voit même pas le message divin et c’est la bonne, personnage socialement humble aussi, qui se fait instrument de l’oppression en choisissant le montant du salaire. Bien qu’elle grandisse incontestablement les deux pauvres hères, l’humilité mise en scène par cette nouvelle est en même temps terriblement dérangeante pour le lecteur car elle signifie l’acceptation d’un ordre injuste. Comme l’exprime Régine Azria dans son article “ Les vicissitudes d’une vertu ” :

“ L’humilité est frappée du double sceau de l’ambiguïté et du paradoxe. La pensée judéo-chrétienne a voulu voir en elle la marque du sublime, du dépassement de soi, donc de la vraie grandeur de l’homme, tandis que la proximité lexicale avec l’‘humiliation’, qui l’apparente à la résignation, au renoncement, la place indubitablement dans le camp des faibles et des vaincus.[...] Trop

nombreuses sont les circonstances où l'exhortation à l'humilité s'est faite la complice objective de situations intolérables, où elle a causé l'oppression, réduit au silence ceux qui voulaient dénoncer l'injustice, étouffé les élans de révolte. N'est-ce pas en rejetant cette " théologie de l'humilité " que la " théologie de la libération " a permis aux populations d'Amérique latine et d'ailleurs de secouer le joug pour reprendre possession d'elles-mêmes et de leurs destinées ? Arme redoutable entre les mains des puissants, l'humilité sait pourtant être aussi un baume apaisant (anesthésiant ?) pour les faibles "[77]

Nul doute que Giono éprouve, face à l'humilité, le même respect mêlé de méfiance, d'où une oscillation entre deux pôles, particulièrement sensible dans " Le Déserteur ", et qui confère au récit comme une étrangeté. A certains moments, en effet, la vie et la mort misérables de Charles-Frédéric Brun sont rattachées à une sorte de dénonciation sociale. L'" innocent " égoïsme des paysans, leur aveuglement voire leur étourderie criminelle rappellent à plus d'une reprise quelques nouvelles de Maupassant marquées d'un terrible réalisme social comme, par exemple, " Le Gueux " :

" [...] [I]l y a au fond de leur bonté une lie de ces sentiments égoïstes que laisse la guerre derrière elle. [...] on oublie parfois le Déserteur : pas longtemps, un jour ou deux tout au plus.

Un jour ou deux, c'est beaucoup, surtout s'ils se répètent souvent, pour quelqu'un qui les passe le ventre vide ; et qui vieillit [...]. "[78]

Mais, la plupart du temps, c'est un autre fil que suit Giono en présentant l'humble vie de Charles-Frédéric Brun. On pourrait le résumer par une expression de Tringlot : comment faire " de nécessité vertu "[79]. Cette formule, avec ce qu'elle semble sous-entendre de contrainte, de résignation, voire de tartufferie, n'est pas directement séduisante. Sa signification n'est pourtant pas péjorative : c'est, d'après le Robert, faire courageusement ou de bonne grâce une chose désagréable dont on ne peut se dispenser. Condamnés par des circonstances indépendantes de leur volonté à une humble existence et à l'adoption d'un " profil bas ", Charles-Frédéric Brun et Tringlot gardent quand même une certaine marge de libre arbitre et c'est en en venant tous les deux, à **choisir** les chemins de l'humilité, qu'ils réussissent à " se fabriquer une âme "[80] dans le mouvement même de la fuite, et à trouver ensuite ce que Giono appelle une " fuite en profondeur "[81] : un emploi pour leur talent, leurs dispositions propres. Il semble, en effet, que le Déserteur n'ait jamais rien peint avant de franchir la frontière suisse comme un cerf aux abois et Tringlot, quant à lui, en vient tout seul à la décision de rendre l'or à ses complices pour se consacrer à la protection d'une femme qui, manifestant tous les symptômes de l'autisme, est surnommée l'Absente.

Comme l'écrit Giono à propos de Charles-Frédéric Brun,

" on ne saute pas d'un seul coup dans la vie d'un contemplatif et surtout dans la peau d'un homme qui accepte la misère. "[82]

Passer de la désertion pitoyable à la “ fuite en profondeur ” par l’art ou le dévouement suppose un parcours initiatique. Le texte le dit bien :

“ C’est un pays pauvre. Mais le Déserteur n’a pas besoin de richesses, au contraire. ”[\[83\]](#)

Il “ sait vivre petit ”[\[84\]](#) et, jusqu’au jour de sa mort, va obstinément refuser de vivre autrement, même lorsque la possibilité lui est offerte d’accéder à une existence plus douce. Une explication paraît se dessiner dans les sujets sacrés de ses tableaux et ses pratiques pieuses très ostentatoires : il aurait fait vœu de vivre dans le dénuement le plus extrême, il aurait choisi l’humilité par conviction religieuse. Or, à rebours de “ toute la légende dorée ”[\[85\]](#) qui entoure le Déserteur et même s’il le compare lui-même fugitivement à un fou de Dieu et à un styliste[\[86\]](#), Giono refuse sans ambages cette explication :

“ Il fait [...] foisonner autour de lui saints et saintes, Vierges Marie, Enfants Jésus, mais il n’y a pas de dieu dans tout ça, [...] c’est une simple matière qu’il travaille, dans laquelle il trouve son équilibre comme le menuisier le trouve dans l’odeur du bois, et le cordonnier dans l’odeur du cuir. Il faut bien le dire, car on le verra souvent dans la campagne, les prés, et les bois, à genoux, les bras en croix en train de prier. Il ne faut pas oublier l’époque. Au siècle dernier les marques extérieures de la piété étaient de bon ton [...]. On priait comme on saluait les notables. Ça n’allait pas plus loin. ”[\[87\]](#)

Si, comme le prétend Giono, au fond et malgré toutes les apparences, le Déserteur “ reste laïque ”[\[88\]](#), pourquoi va-t-il jusqu’à refuser, en échange des toiles naïves qu’il peint pour eux, le lit ou le verre de vin que lui proposent les paysans du Valais ? Cette attitude, attestée par les témoignages concernant l’authentique Charles-Frédéric Brun, a de quoi surprendre. Giono lui apporte une intéressante réponse par le biais d’un monologue intérieur prêté au peintre :

“ Restons à notre place. Ce que j’ai est déjà bien beau. Je n’en demande pas plus. Je reste au froid, vous restez chez vous, et les choses pourront durer ainsi. C’est tout ce que je désire. ”[\[89\]](#)

“ [C]onfiné pour toujours entre ces quatre murs : la misère, les gendarmes, la charité et la mort ”[\[90\]](#), le peintre ne parvient jamais, toute son humble vie durant, à se guérir de la peur. Peur, en particulier, de prendre plus que ce à quoi il croit avoir droit et d’encourir, par cet *hybris*, le risque d’une punition, d’un bannissement ; il préfère donc se contenter de survivre sans même accepter les petits cadeaux de la vie.

On pense ici à une phrase de Colette :

“ L’humilité a sa source dans la conscience d’une indignité, parfois aussi dans la conscience éblouie d’une sainteté. ”[\[91\]](#)

Chez le Déserteur, l’humilité est essentiellement “ conscience d’une indignité ” et, même s’il est tout à fait apte, de par sa propre constitution, à goûter “ les modestes gloires ” des “ jours campagnards ”[\[92\]](#), cet extrémisme et la permanence de la peur ne peuvent conduire à un véritable bonheur. Un dénouement ambigu, évoquant à la fois Flaubert et Lars Von Trier, réintroduit toutefois d’une certaine façon l’éblouissement de la sainteté :

“ Il était trop mystérieux pour qu’il n’y ait pas quelques remous à la surface des ténèbres où il plongeait. Il y a une tradition. Il a donné avant de partir sa dernière œuvre à Fragnière : un crucifix. Ce crucifix aurait fait des miracles. [...] il fallut charger le cercueil sur un mulet. Devant la chapelle de Sainte-Agathe, le mulet refusa de passer outre. Les mulets ont souvent de ces revertigots ; ici on préféra voir quelque malice divine. Comme la bête s’obstinait, les hommes se mirent en devoir de la remplacer [...]. Alors la petite cloche de l’église se mit à sonner toute seule et le cercueil devint léger comme une plume de pigeon.

Bienheureux les pauvres car ils verront dieu. C’était bien le moins pour celui-là. ”[\[93\]](#)

Dans ce chef d’œuvre absolu que constitue à mon sens le dénouement d’“ Un cœur simple ”, on sait que la scène de transfiguration du perroquet de Félicité est présentée avec le modalisateur “ elle crut voir ”. Giono semble encore plus réticent que Flaubert face au miracle : comme un mulet frappé de “ revertigot ” il regimbe par trois fois en manifestant sa distance critique et laïque : “ aurait fait des miracles ”, “ on préféra voir quelque malice divine ” et, ultime coup de pied de la mule, “ c’était bien le moins pour celui-là ”, blasphème qui sonne un peu comme la grogne sympathique d’un militant dont les revendications n’ont été que partiellement satisfaites. Il me semble pourtant que ce dénouement, comme celui de Flaubert, laisse intact le potentiel sublime de l’envolée et vient auréoler *in extremis* le “ cœur simple ”.

L’Iris de Suse, contrairement au “ Déserteur ” se clôt sur une promesse de bonheur terrestre, mais il faut dire qu’à la différence de Charles-Frédéric Brun Tringlot va être aidé dans son cheminement – physique comme moral d’ailleurs – par une figure d’initiateur en la personne de Louiset. Avant de mourir d’un cancer (comme Giono lui-même, notons-le, quelques mois après la rédaction de *L’Iris de Suse*), le plus âgé des bergers accepte sans barguigner de servir de couverture à Tringlot dont il ne connaît rien mais dont il devine beaucoup, et lui prodigue, par le biais de quelques anecdotes, ce qui finit par apparaître comme une véritable leçon de sagesse. Commentant les mésaventures d’un jeune berger régulièrement battu à mort en cherchant à arracher celle qu’il aime de l’abbaye où ses frères l’ont enfermée, Louiset conclut qu’Alexandre ne peut être heureux à cause de son “ ambition ”[\[94\]](#) terme curieusement choisi ici puisqu’il désigne, en fait, on le comprendra bientôt, la force qui toujours le pousse à affronter le destin. Présentant les aventures hautes en couleurs de la baronne de Quelte et de son entourage, il utilise une autre expression étonnante : le “ système des grosses têtes ”[\[95\]](#). Tout un réseau d’expressions vient petit à petit compléter et donner sens à cette

expression première : les personnes de “ grand format ”^[96], les “ grands seigneurs ”^[97] à “ grands mots ” et à “ panoplie ”^[98], les “ cerveaux brûlés ”^[99] qui se prennent pour “ le premier moutardier du pape ”^[100] ou qui se croient sortis de “ la cuisse de Jupiter ”^[101] sont voués au malheur. On retrouve même, dans les propos de Louiset, un reflet exact du paradoxe présenté dans les Évangiles, par Matthieu et Luc: “ quiconque s’élèvera sera abaissé et quiconque s’abaissera sera élevé ”^[102] à travers une formulation imagée qui rappelle bien l’étymologie des termes “ humble ” et “ humiliation ” : “ Il tombe de son haut, lui si fier ”^[103], “ plus bas que terre, lui qui était le roi des montagnes ”^[104]. Notons toutefois que cette humiliation écrasante et infligée n’est pas, dans le dernier roman de Giono, la rançon d’aspirations mesquines et égoïstes mais aussi et surtout la rançon de l’*hybris* et des éternelles quêtes du Graal. L’onomastique est ici très signifiante : elle attribue en apanage au baron et à son épouse bien justement surnommée Armide le domaine de Quelte qui héberge aussi un parent nommé Casagrande, tandis que les deux autres “ grosses têtes ” éternellement insatisfaites et rebelles portent réciproquement le nom d’un insatiable conquérant (Alexandre) et un curieux surnom, Murataure, derrière lequel se profile peut-être un monstre de légende condamné à l’emmurement.

En face de ce “ système des grosses têtes ”, on remarque un diminutif, Louiset, Tringlot, qui d’ailleurs (je cite) “ se donnait un surnom personnel, intime : le petit Jules. Avec celui-là il s’aimait. ”^[105] et une femme si démunie qu’on l’appelle l’Absente.

La leçon de Louiset à son disciple bien disposé dans la mesure où il sait déjà qu’il n’est “ pas un grand capitaine ”^[106] ressemble fort à une leçon d’humilité : il faut savoir se passer de ce que l’on ne peut obtenir, et symétriquement, savoir ne pas refuser ce qui est à notre portée. Exactement ce qu’il fait en ouvrant “ avec un contentement visible ”^[107] la porte d’un logement dans les alpages dont personne ne veut et où il trouve des “ richesses incalculables : une table, trois chaises, un escabeau [...] ”. Exactement le contraire de ce que fait le baron : atteint de la folie des grandeurs, il “ s’install[e] en haut de son faux col et de quantité d’engins semblables, tout aussi faux et amidonnés ”^[108] et “ refuse [...] l’essentiel et à tire-larigot ”^[109]. Exactement le contraire de ce que fait Jeanne-Armide : en dépit de son apparence “ modeste, joliette ”, c’est aussi une “ ambitieuse ” de la plus dangereuse espèce qui, dans son insatisfaction déchirante, “ coupe les cheveux en quatre ”^[110], “ cherche midi à quatorze heures ”^[111] et “ trouv[e] peau de zébi fatalement ”^[112], alors qu’en cherchant midi à midi, elle aurait pu profiter de l’amour du baron, à qui elle a été, certes, mariée contre son gré mais avec lequel elle se découvre finalement de grandes affinités. Par mépris de l’humble (Louiset répète à plusieurs reprises, par exemple, “ Qu’est-ce que nous sommes pour elle ? Zéro en chiffre ”^[113]), elle se condamne à “ l’amer à boire ”^[114]. D’où un retournement de la hiérarchie : en fin de compte, c’est la baronne qui est “ une pauvre femme ”^[115] et l’Absente qui est “ dans la bénédiction du bon dieu ”^[116].

Ces “ grosses têtes ” n’ont, certes, rien de méprisable ; elles attirent même la sympathie et le respect par le panache de leur folie, mais elles courent, justement, droit dans le mur. Alexandre, de passage en tabac en “ cassage de gueule ” ne promet pas non plus une grande longévité et le baron se suicide – “ Savez-vous comment est mort le baron ? On raconte pis que pendre ; eh bien non il s’est pendu [...] ”^[117]. Quant à la baronne et à Murataure, ils se suicident à leur tour en jetant leur voiture dans un ravin. Parmi leurs restes calcinés, Casagrande retrouve, intacte, la toque à plume de faisan, symbole du superbe et vain panache de la baronne. C’est ce petit couvre-chef qui sera finalement placé dans le cercueil.

La sympathie que Giono éprouve pour Jeanne de Quelte est évidente et prévisible, mais le lecteur éprouve la curieuse impression qu’il est un peu fatigué de ce genre de personnage. On pense à l’auteur favori de Giono, indulgent face aux incandescentes folies de Mathilde de la Mole mais laissant le mot de la fin à Mme de Rénal qui, justement, n’a pas un mot plus haut que l’autre. De

même, sa sympathie pour la baronne n'empêche pas Giono de lui donner clairement tort. Tout son panache ne vaut pas le grain de sagesse et d'humilité.

Savoir donner du prix à ce qui, *a priori*, est minuscule, terne et désespérant de finitude, là est la vraie grandeur. C'est en tout cas la conclusion à laquelle semble arriver Tringlot décidant soudain de rendre l'or à ses anciens complices, de rester, de se faire bourrelier (je cite l'intéressante oxymore utilisée ici) " avec une humble fierté "[118] et de se consacrer à un être dont le surnom même dit les carences : l'Absente. Choix du zéro, revalorisation de ce qui, aux yeux des autres, peut apparaître comme nul, c'est probablement à cela que Giono faisait allusion dans une prière d'insérer où il disait que *L'Iris de Suse*, donnait à voir " l'invention du zéro ". Tringlot qui proclamait d'abord qu'il était comblé par l'or " maintenant, j'ai tout ", en vient à une formule infiniment plus humble et humaine qui constitue le dernier mot du roman : " Désormais, elle serait protégée contre vents et marées et elle ne savait même pas qu'il était tout pour elle "[119]. Celui qui se dépouille découvre ici avec émerveillement la supériorité du verbe " être " sur le verbe " avoir ".

Le berger Louiset, comme Giono au moment où il écrit *L'Iris de Suse*, est atteint d'un cancer mortel. Casagrande lui propose deux attitudes face à la maladie : " ou pousser de hauts cris, combattre le fait " ou " dire amen " et se débrouiller " avec les moyens du bord "[120]. Louiset choisit la seconde option et c'est clairement aussi celle qu'il conseille face à la condition humaine. Savoir " dire amen " mais surtout savoir se débrouiller " avec les moyens du bord ", c'est-à-dire en tout et pour tout avec ses sentiments et son imagination, comme nous le rappelle l'exergue de *Noé*, où sous le titre " Fragments d'un déluge ", l'athée Giono donne la parole à Dieu :

" Et la manigance, la voici :

il n'y avait pas d'arche. [...]

Il y avait le cœur

de Noé.

Un point c'est tout,

comme il y a le cœur

de tout homme.

Un point c'est tout.

Et j'ai dit à Noé

Comme je peux le dire

à tout homme :

– Fais entrer *dans ton*
cœur toute chair de
ce qui est au monde
pour le conserver en vie
avec toi
... et j'établirai mon
alliance avec toi. ”[\[121\]](#)

De même, en amont de cette recreation du monde qu'est une œuvre de fiction, “ toute chair de ce qui est au monde ”, sans en excepter une miette, doit entrer dans le cœur et dans l'imagination du romancier.

Le terme “ essence ” a rarement un sens canonique dans l'univers de Giono. On est en droit de penser que Casagrande qui, par des pratiques de naturaliste, essaie de débarrasser les êtres vivants de l'accessoire, de l'accidentel, du contingent, pour les réduire à leur essence, n'aboutit en fin de compte qu'à un tas de petits ossements, même si l'un d'entre eux, selon lui, porte le doux nom d'Iris de Suse[\[122\]](#). Dans l'univers de Giono, ce qui est investi d'une valeur sacrée peut tout à fait sembler accessoire ou dérisoire : la partie vaut le tout, l'arbre a le droit de cacher la forêt, le zéro peut surclasser l'infini, du moment que l'homme “ fait son compte ” et trouve son compte, c'est-à-dire, en somme un **équilibre**. Tout est bon pour bâtir, pour repeupler un monde, et une miette comme une Absente peuvent y suffire.

Mais le temps n'est plus à l'orgueil flamboyant du démiurge. Je cite *L'Iris de Suse* : “ Une fin obscure ” vaut mieux qu’ “ une fin lumineuse ”[\[123\]](#), telle est la leçon d'humilité que délivre l'ultime roman de Giono. Leçon qui prend toute sa force quand on pense au bouquet final des “ ambitieux ”, des orgueilleux, des insatisfaits, à la fin “ éclatante ” de Langlois dans *Un roi sans divertissement* et à la “ fin lumineuse ” de la baronne et de Murataure : voiture lancée dans l'abîme et explosant dans la nuit. Parallèlement, “ sans bruit ni trompette ”[\[124\]](#), à la superbe du mythe prométhéen “ Le Déserteur ” substitue l'histoire d'un “ cœur simple ”.

Sylvie VIGNES, Université de Toulouse-le Mirail

[\[1\]](#) J. GIONO, *Un de Baumugnes, Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1970, t. I, p.240.

- [2] *Cœurs, passions, caractères* est le titre d'une œuvre inachevée de Giono, publiée à titre posthume.
- [3] J. GIONO, " Arcadie, Arcadie... " in *Le Déserteur*, t. VI, p. (folio p.182)
- [4] J. GIONO, Article " Il faut aimer ", paru dans *L'Intransigeant*, 13 septembre 1932.
- [5] *Pouvoir de l'infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection " Culture et société ", Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.55.
- [6] *Pouvoir de l'infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection " Culture et société ", Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.24.
- [7] J. GIONO, *Les Vraies Richesses*.
- [8] J. GIONO, *Ennemonde et autres caractères*, p.37.
- [9] J. GIONO, *Noé*, t. III, p. (folio, p.358)
- [10] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, p.220.
- [11] Qohéleth ou l'Ecclésiaste, 1, 8 et 1, 14-15.
- [12] J. GIONO, *Fragments d'un paradis*, t. III, p.900.
- [13] J. GIONO, *Le Poids du ciel*, volume *Récits et essais*, p.382-383.
- [14] J. GIONO, *Virgile*, t. III, p. 1030.
- [15] J. GIONO, *Les Vraies Richesses*, p. 189.
- [16] P. VALERY, " Introduction à la méthode de Léonard de Vinci ", in *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, t. I, p.1178.
- [17] P. BERGOUNIOUX, *Miette*, folio, 1999, p.31.
- [18] J. GIONO, *Ennemonde et autres caractères*, p.54.
- [19] J. GIONO, *Noé*, p.221.
- [20] J. GIONO, " Aux sources même de l'espérance ", in *L'Eau vive, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. III, p.204.
- [21] Cité in *Pouvoir de l'infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection " Culture et société ", Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.55.
- [22] P. BERGOUNIOUX, *Miette*, folio, 1999, p.30.
- [23] J. GIONO, *Noé*, folio, p.44.
- [24] J. GIONO, *Noé*, t. III, p. (folio, p.33)

- [25] J. GIONO, *Noé*, t. III, p. (folio, p.43)
- [26] J. GIONO, *Noé* (folio, p.147)
- [27] L. RASSON et F. SCHEREWEGEN, “ Le Peu d’existence ”, in *Pouvoir de l’infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rassinon et Franck Schuerewegen, collection “ Culture et société ”, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.13
- [28] Op.28/Op.29, f°18 v°, 12 et 14 mai 1946, cité dans la *Notice d’Un roi sans divertissement*, t. III, p.1436.
- [29] Cf roman de P. MICHON : *Vies minuscules*, Editions Gallimard, 1984.
- [30] J. GIONO, *Virgile*, t. III, p.1038.
- [31] *Noé de Giono ou Le Bateau-livre* est le titre d’une étude de Jacques Chabot (PUF, Collection “ Le Texte rêve ”, 1990).
- [32] J. GIONO, “ Notes sur la peinture ”, in *Cahiers de l’artisan* n°37.
- [33] J. GIONO, *Noé*, p.365.
- [34] J. GIONO, *Noé*, p.367.
- [35] J. GIONO, *Noé*, p.370.
- [36] J. GIONO, *Noé*, p.354.
- [37] J. GIONO, *Noé*, p. 371.
- [38] J. GIONO, *Noé*, (folio, p.52).
- [39] J. GIONO, *Noé* (folio, p.53)
- [40] J. GIONO, *Noé*, p.53
- [41] G. W. F. HEGEL, *Esthétique*, traduction de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, collection “ Champs ”, volume IV, p.113-114.
- [42] J. REYNOLDS, table des matières du *Discours sur la peinture*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1991.
- [43] J. GRACQ, *Lettrines*, (Corti, p.53)
- [44] Cité dans *Pouvoir de l’infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rassinon et Franck Schuerewegen, collection “ Culture et société ”, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.11.
- [45] J. GIONO, *L’Iris de Suse*, p.87.
- [46] J. GIONO, *Noé*, t. III, p. (folio, p.346)
- [47] J. GIONO, *Pour saluer Melville*, t. III, p.52.

- [48] N. SCHOR, *Lecture du détail*, Nathan, collection “ Le Texte à l’œuvre ”, 1994, p.9.
- [49] *id.*, quatrième de couverture.
- [50] J. GIONO, *Noé*, folio, p.53.
- [51] J. GIONO, *Noé*, folio, p.357.
- [52] J.-Ph. SAINT-GERAND, “ Du détail en linguistique : aspects du signe et des choses chez Antoine Meillet ”, in *Pouvoir de l’infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection “ Culture et société ”, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.87.
- [53] E. POE, cité in “ Du détail en linguistique ”, *op. cit.* ; p. 87.
- [54] J. BELLEMIN-NOËL, “ L’Infiniment détail ”, in *Pouvoir de l’infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection “ Culture et société ”, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.27.
- [55] Topos cité par L. RASSON et F. SCHERWEGEN in “ Le Peu d’existence ”, *Pouvoir de l’infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection “ Culture et société ”, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.10.
- [56] J. GIONO, *Une Roi sans divertissement, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974, t. III, p.455.
- [57] MONTAIGNE, *Essais*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p.452-454.
- [58] Topos cité par L. RASSON et F. SCHERWEGEN in “ Le Peu d’existence ”, *Pouvoir de l’infime, variation sur le détail*, sous la direction de Luc Rasson et Franck Schuerewegen, collection “ Culture et société ”, Presses Universitaires de Vincennes, 1997, p.10.
- [59] R. CHANDLER, lettre du 7 mai 1948, in *Lettres*, traduction M. Dowy, Christian Bourgeois Editeur, 1970.
- [60] A. LUNDKVIST, “ Feu contre feu ”, in *Poétique de la rêverie*.
- [61] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.193.
- [62] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t ; VI, p.199.
- [63] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t ; VI, p.235.
- [64] J. GIONO, *Pour saluer Melville*, t. III, p.26.
- [65] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.221-222.
- [66] J. GIONO, *Pour saluer Melville*, t. III, p.17.
- [67] Mt 5,3 et 5,8.
- [68] Traduction œcuménique de la Bible, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998, *Notes*, p.2314.

- [69] Traduction œcuménique de la Bible, Les Éditions du Cerf, Paris, 1998, *Notes*, p.2314.
- [70] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.248.
- [71] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.207.
- [72] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.11.
- [73] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.80.
- [74] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.58 et 186.
- [75] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.196.
- [76] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.203.
- [77] R. AZRIA, “ Les Vicissitudes d’une vertu ”, in *L’Humilité, Grandeur de l’infime*, Éditions Autrement, Séries Morales, 1992, p.96-97.
- [78] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.244.
- [79] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p. 80
- [80] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.205.
- [81] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.208.
- [82] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.198.
- [83] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.206.
- [84] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.207.
- [85] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.243.
- [86] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.242.
- [87] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.242.
- [88] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.243.
- [89] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.242.
- [90] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.249.
- [91] COLETTE, *Belles saisons*, Discours de réception, p.212.
- [92] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.247.
- [93] J. GIONO, “ Le Déserteur ”, t. VI, p.250.
- [94] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.96. (ou 48 ?)

- [95] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.76. (ou 96 ?)
- [96] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.220 et p.231.
- [97] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.196.
- [98] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.205.
- [99] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.213.
- [100] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.81 et p.111.
- [101] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.97 et p.123.
- [102] Mt 23 :12 ;Lc 14 :11, 18 :14 (cité dans Autrement, p.26).
- [103] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.111.
- [104] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.123.
- [105] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.25.
- [106] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.177.
- [107] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.67.
- [108] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.99.
- [109] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.64.
- [110] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.232.
- [111] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.97.
- [112] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.48.
- [113] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.96.
- [114] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.99.
- [115] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.127.
- [116] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.127.
- [117] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.205.
- [118] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.230.
- [119] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.297.
- [120] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.166.

[121] Exergue de *Noé*, p.5-6.

[122] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.258.

[123] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.290.

[124] J. GIONO, *L'Iris de Suse*, folio, p.11.