

## De la catharsis passionnelle à la catharsis esthétique dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono

**Nihad Said**

University of Ibn Tofail, Laboratoire Littérature, Arts et Ingénierie Pédagogique, Kénitra ✉ 

**Abdellah Romli**

University of Ibn Tofail, Laboratoire Littérature, Arts et Ingénierie Pédagogique, Kénitra ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.96193>

Recibido: 25 de mayo de 2024 • Aceptado: 07 de noviembre de 2024

**Résumé :** Dans un monde modelé par les passions et les instincts, tout projet utopique est guetté par l'échec. C'est à ce constat que nous sommes ramenés en parcourant *Les chroniques romanesques* de Jean Giono. D'*Un roi sans divertissement* jusqu'à *L'Iris de Suse*, le romancier assume la tâche de dévoiler le cœur humain, à l'image de Machiavel, et d'en recenser les démesures. L'ennui, le divertissement et la violence deviennent ainsi indissociables de la création romanesque qui pense la condition humaine sans transcendance. L'imagination créatrice de Giono évolue ainsi esthétiquement au gré des tragédies historiques et explore les ressources du romantisme en vue de réenchanter le monde, des ressources à même de rendre le monde habitable. Le romantisme de la désertion permet dès lors à Giono de prendre une distance salvatrice vis-à-vis des soubresauts de l'Histoire puisqu'il voit en l'art la seule réponse à la condition misérable de l'homme.

**Mos clefs :** Jean Giono ; tragique ; violence ; catharsis ; désenchantement ; modernité ; ironie.

## <sup>ES</sup> De la catarsis apasionada a la catarsis estética en *Las crónicas románticas* de Jean Giono

**Resumen :** En un mundo marcado por las pasiones y los instintos, cualquier proyecto utópico está condenado al fracaso. Es a esta observación a la que llegamos cuando leemos *Las crónicas románticas* de Jean Giono. Desde *Un roi sans divertissement* hasta *L'Iris de Suse*, el novelista asume la tarea de revelar el corazón humano, como Maquiavelo, e identificar sus excesos. El aburrimiento, el entretenimiento y la violencia se vuelven inseparables de la creación romántica que piensa la condición humana sin trascendencia. La imaginación creativa de Giono evoluciona así estéticamente según las tragedias históricas y explora los recursos del romanticismo con vistas a volver a encantar el mundo, recursos capaces de hacerlo habitable. El romanticismo de la deserción permite, por tanto, a Giono tomar una distancia salvadora con respecto a los trastornos de la Historia, ya que ve en el arte la única respuesta a la condición miserable del hombre.

**Palabras clave:** Jean Giono; tragedia; violencia; catarsis; desencanto; modernidad; ironía.

## <sup>ENG</sup> From Passionate Catharsis to Aesthetic Catharsis in *The Romantic Chronicles* of Jean Giono

**Abstract :** In a world shaped by passions and instincts, any utopian project is doomed to failure. This conclusion emerges clearly in *The Romantic Chronicles* of Jean Giono. From *Un roi sans divertissement* to *L'Iris de Suse*, the novelist assumes the role of revealing the human heart, much like Machiavelli, and exposing its excesses. Boredom, entertainment, and violence become inseparable from romantic creation, which perceives the human condition without transcendence. Giono's creative imagination evolves aesthetically in response to historical tragedies, exploring the resources of romanticism to captivate the world and make it more livable. Thus, the romanticism of desertion allows Giono to maintain a safe distance from the upheavals of History, seeing art as the only response to the miserable condition of man.

**Keywords :** Jean Giono ; tragedy ; violence ; catharsis ; disenchantment ; modernity ; irony.

**Sommaire:** Introduction. 1. La poétisation de la violence. 2. La désacralisation de la modernité. 3. Vers une catharsis esthétique. Conclusion.

**Cómo citar:** Said, Nihad; Romli, Abdellah (2024). « De la catharsis passionnelle à la catharsis esthétique dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 39 (2): 313-321. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.96193>

## Introduction

Cet article se propose de réfléchir sur les objets et les moyens du roman tragique pour parvenir à dévoiler une conception cyclique de l'histoire, et que nous pouvons lier à la phénoménologie du sacré. Le roman se présente dès lors comme une voie parmi d'autres pour comprendre ce qui amène le héros tragique à être ce qu'il est. Car si dans la tragédie, *Œdipe* en l'occurrence, le héros ne sait pas qu'il est coupable, le héros romanesque dégage un tragique immanent que l'écrivain moderne tente de dévoiler, non pour changer la condition humaine, comme l'aurait suggéré la critique sartrienne, mais pour *comprendre*, comme l'expose la théorie de la culpabilité tragique de Paul Ricoeur<sup>1</sup>.

La catharsis quitte alors le domaine poétique (littéraire) et rejoint un domaine rationnel<sup>2</sup>, voire esthétique, annonçant par là la mort d'un genre, celui de la tragédie, et la naissance d'une vision du monde, celle du tragique. Il ne s'agit plus de souffrir pour purger ses passions, mais de souffrir pour comprendre, comme le dit le chœur dans *Agamemnon* d'Eschyle. Ce faisant, et contrairement à ce que pense Barthes du héros tragique, qui se ferait coupable pour sauver Dieu, le héros gionien se montre coupable pour se sauver lui-même, étant conscient de la force d'une nature instinctive qui le dépasse et face à laquelle il est impuissant.

Cette hypothèse de lecture soumettra quelques *Chroniques romanesques* de Jean Giono à une analyse où il sera question de voir comment, à travers la poétisation de la violence en tant que nature immanente à l'être au monde, Giono parvient à annoncer la faillite des idéologies totalitaires (modernité et historicisme), en reconfigurant le sacré par le biais d'une invention romanesque versée dans le romantisme.

Rappelons d'emblée que le projet de rédaction des *Chroniques romanesques* répondait à un impératif que Robert Ricatte évoque dans sa notice génétique du tome III de la Pléiade, « La préface de 1962 aux 'chroniques romanesques' et le genre de la chronique », où il montre comment cette œuvre correspondait d'abord à une littérature alimentaire qui n'avait d'autres fins que d'assurer sa survie ; Giono faisant partie de la liste noire du Comité national des écrivains, s'oriente vers l'Amérique où on commence à s'intéresser à son œuvre. Il envisage alors de composer : « des œuvres courtes, plus proches des nouvelles que des romans et écrites à la volée, ce qui entraîne un style spécifique, que Giono désigne brièvement par " un style récit ", grâce auquel tout s'enchaîne et court à son terme » (Giono, 1974 : 1281).

Les *Chroniques romanesques* portent également l'idée d'un récit sur le passé de ce « Sud imaginaire » (Giono, 1974 : 1277) que les œuvres de *première manière*, dont *Colline*, *Regain* et *Un de Baumugnes*, avaient inscrit dans une temporalité imprécise. Par ailleurs, dans un article consacré aux techniques qu'entreprend Giono dans l'écriture romanesque de l'Histoire, André-Alain Morello dit qu'elles « sont des récits qui cherchent à établir une certaine vérité d'une histoire passée » (Morello, 2018 : 250).

Rappelons enfin que Giono qualifie lui-même ses *Chroniques* de *livres de braise* dans l'un de ses  *carnets* : « Le Hussard est le milieu du cigare. *Colline* est la pointe où l'on met la bouche. Après viendront les livres de braise à l'autre bout » (Giono, 1974 : 1282). Cette thématique s'inscrit au cœur du projet gionien, celui de peindre la condition humaine dans sa nature la plus terrifiante. Nous comprenons par là que la chronique s'est détournée de son objectif initial en devenant plus indépendante et tout en gardant sa teneur esthétique. *L'Iris de Suse*, dernière chronique du cycle, atteste sans contestation de la force ironique de cette ultime tentative dans l'esthétique romantique, où le style précipité et sec, s'entremêlant au grotesque et au comique, participent à dévoiler les forces démoniaques de l'homme moderne. On notera qu'il s'agit dans la majorité des *Chroniques* d'une narration allusive, ambiguë et fulgurante qui ne livre que des hypothèses sur le drame de ces êtres lucifériens.

Dans *Préface aux Chroniques romanesques*, en affirmant qu'il n'est pas le témoin de son temps et qu'il n'est que le témoin de lui-même, Giono insiste sur la souveraineté de l'œuvre à travers ce qu'il appelle la « liberté de non engagement » (Giono, 1974 : 1277), s'animant par conséquent contre toute rhétorique et tout formalisme susceptibles de dépouiller l'œuvre de sa profondeur métaphysique où l'homme vient avant la nature. La liberté qu'il réclame est autant celle dont dispose l'auteur à créer de nouvelles formes de récit, en brouillant les limites entre réel et fiction comme dans *Noé*, ou à s'amuser en inversant les perspectives narratives comme dans *Les Âmes fortes*, que celle dont jouit le héros tragique qui, à travers le suicide, exprime l'inscription de l'être dans un absolu infini comme dans *Un roi sans divertissement* ou *Les Grands Chemins*. Cette approche temporelle dont se réclament les *Chroniques* permet de saisir l'intériorité de l'individu dans une continuité indivisible, où sa condition tragique s'inscrit dans les situations les plus familières du quotidien, loin de toute fragmentation mécanique du temps.

<sup>1</sup> Dans son article intitulé « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », Paul Ricoeur distingue la faute tragique du péché biblique : « Par ce comprendre, la tragédie est prête à être reprise dans la réflexion » (1953 : 288).

<sup>2</sup> Proche de la « catharsis intellectuelle », dont parle Gaston Bachelard dans *La formation de l'esprit scientifique*, un livre où il entreprend d'élucider « le destin grandiose de la science abstraite » qui ne peut advenir que si l'homme parvient à se libérer des préjugés communément admis : « toute culture scientifique [...] doit commencer par une catharsis intellectuelle » (Bachelard, 1938 : 18).

## 1. La poétisation de la violence

La violence chez Giono est synonyme du sacré, celui-ci étant ce qui lie l'individu au groupe. Sa mise en texte se déploie par différents procédés thématiques et stylistiques, à commencer par la l'imitation. En effet, suivant René Girard, « toute mimesis portant sur le désir débouche automatiquement sur le conflit » (Girard, 1972 : 217). La violence est ainsi définie à partir du désir mimétique qui serait la cause des conflits entre les hommes ; les rivalités ne naissent que parce qu'on désire le même objet. Ce processus prend plusieurs formes dans les *Chroniques romanesques* de Jean Giono, dont principalement celle de l'isotopie de la mimesis par le désir d'être ou l'imitation et le langage dramatique.

Pour Giono, la violence est une loi de l'univers que le héros tragique met en scène et que l'homme, par sa lucidité, doit accepter comme une composante essentielle de sa nature. Dans *Les Âmes fortes* le désir mimétique se manifeste amplement chez Thérèse qui imite Madame Numance, comme nous pouvons le lire dans le passage suivant : « Son ardent *désir d'être* remplaçait fort bien l'amour, et même était de l'amour le plus vrai » (Giono, 1980 : 352). Dès le passage de la narration de la focalisation interne à la focalisation omnisciente, Thérèse, de par l'amour et l'intérêt que lui manifeste Mme Numance, passe à l'imitation de sa rivale dont elle envie, non seulement la vie, mais aussi et surtout *l'être* : « Elle imitait sur place tous les pas. Sa hanche ondulait exactement comme la hanche de madame Numance. Elle prenait son port de tête [...] Thérèse regardait comme elle, anxieusement et tendrement le mur du cabinet » (Giono, 1980 : 350).

Par ailleurs, l'affirmation hégélienne selon laquelle tout désir est désir du désir de l'autre, est rendue encore plus problématique par René Girard qui affirme que « tout désir est désir d'être » (Girard, 1994 : 28). Nous nous retrouvons de ce fait devant une situation où la rivalité ontologique entre les hommes est le fondement nécessaire d'un mécanisme qu'ils sont incapables de démanteler sans le recours à une prise de conscience et à une lucidité pratique que la philosophie du tragique tente d'asseoir. L'imitation devient même une stratégie : « Pour arriver à ce résultat, il y avait des quantités de choses à imiter. J'en étais capable, mais il ne fallait pas courir des risques. Et je jouissais de pousser ma ruse jusqu'au bout. Je me dis : tu n'imiteras jamais si bien que si tu pars de choses vraies » (Giono, 1980 : 430).

Comme tout est art chez Giono, même l'imitation aspire à s'élever à ce rang prestigieux : « Enfin j'allais jusqu'au bout, en méprisant de plus en plus, en imitant de mieux en mieux [...] et je me dis tu as réussi. C'est parfait » (Giono, 1980 : 420). Ce système mimétique rend compte d'une violence égoïste, voire sadique, de la bête humaine qui dévoile la nature carnassière des hommes, qui peuvent tuer pour assurer leur ascension sociale. La métaphore animale est d'ailleurs très présente dans *Les Âmes fortes* où Mme Numance a « des yeux de loup » (Giono, 1980 : 270), Firmin se lèche « comme un renard » (Giono, 1980 : 317) et Thérèse apprend déjà l'égoïsme puisqu'elle « ronronnait comme un chat » (Giono, 1980 : 324). Dans ce sens, Giono pense que « l'homme est un animal avec une capacité d'ennui » (Amrouche, 1990 : 58).

Mais les hommes s'entretuent aussi pour assouvir leurs fantasmes rivalitaires. C'est le cas des *Deux cavaliers de l'orage* où Mon cadet cherche à comprendre et à posséder l'être de Marceau en lui disant : « Comment as-tu fait ? » (Giono, 1983 : 160). Il prise de la sorte les malices employées par Marceau pour battre des lutteurs forts comme des taureaux. Il ne trouve aucune raison logique à cette querelle, ou du moins aucune de celles avancées par Hobbes pour justifier la guerre et la violence entre les hommes. Un seul mobile semble animer Mon cadet, c'est celui que nous lisons dans le passage suivant : « Nous jurons qu'il n'y a entre nous ni haine particulière, ni question d'intérêt ; et nous allons nous battre loyalement devant vous pour l'art de la lutte » (Giono, 1983 : 174). Cet art atteint son paroxysme lors de la deuxième lutte, la première ayant échoué parce que Marceau n'avait pas encore compris que le désir mimétique allait l'emporter sur l'amour fraternel. « C'est à refaire » (Giono, 1983 : 178), s'écrit Marceau, ivre de mal et de colère, aveuglé par une fureur orgueilleuse, mais aussi fasciné par la beauté du sang qui jaillissait du corps de son frère.

L'ambiguïté est du coup le lot des désirs des protagonistes. C'est parce qu'ils s'ennuient que les hommes du plateau se livrent au divertissement le plus luciférien, tout comme Langlois d'*Un roi sans divertissement* et l'Artiste des *Grands chemins*. L'art de la lutte, étant l'essence même de la cosmogonie gionienne depuis *Colline*, annonce déjà ce grand thème qui traverse les *Chroniques romanesques*, celui de la crise sacrificielle, où le héros n'est qu'un bouc émissaire dont la mort correspond pleinement au statut du pharmakos innocent. Elle est alors consentement ou abdication devant l'ambiguïté et l'inaliénable<sup>3</sup> ou encore châtement d'avoir nié l'équilibre du monde. Dès lors, le passage du jeu à la violence procure le désir de la démesure qui n'est pas si différent de l'art de la triche dans *Les Grands Chemins*.

Un autre procédé que met en œuvre la poétisation de la violence est en rapport avec la fonction métalinguistique du langage où il est question d'accorder à la fiction le rôle de reconquérir et comprendre le langage originel d'un monde désenchanté. Il en résulte alors que la violence devient un sujet de réflexion et interpelle sans cesse le processus de la création romanesque. Ce procédé se manifeste tragiquement dans *Deux cavaliers de l'orage* à travers le nom du dernier chapitre intitulé : « Le chœur ». Le chœur dit la vérité, il prend la forme d'une voix collective chargée de rapporter les événements, de corriger les rumeurs et de dévoiler les vrais motifs qui animent les personnages, comme c'est le cas de Violette qui tente de justifier le fratricide commis par Marceau. Mais c'est surtout dans *Les Âmes fortes* que le lecteur est étonné de la présence du langage dramatique où Giono file la métaphore théâtrale. Ainsi lisons-nous : « Joue donc un peu voir ta première scène » (Giono, 1980 : 431) ; « passons dans les coulisses » (Giono, 1980 : 298) ; « je n'étais pas encore

<sup>3</sup> Dans cet ordre d'idée, Albert Camus a écrit dans *Conférences et discours 1936-1958* (2017) : « La seule purification revient à ne rien nier ni exclure, à accepter donc le mystère de l'existence, la limite de l'homme, et cet ordre enfin où l'on sait sans savoir. « Tout est bien », dit alors Œdipe et ses yeux sont crevés » p. 222.

vraiment entrée en scène [...] je me préparais à la vraie comédie » (Giono, 1980 : 433). Il s'agit ici d'une théâtralisation de la violence. Étant par définition mimesis, le théâtre est sollicité ici pour plaider en faveur d'une crise mimétique où les personnages, face à un monde déréalisé, finissent par tomber dans l'abîme du tragique, par être fascinés par la beauté du sang : « C'est du sang ! elles voudraient déjà danser plus vite que la musique. Il ne s'agit plus de leurs histoires, c'est du sang. Quelle histoire ! La plus grande histoire du monde. Il n'y en a même pas d'autre. [...] Le sang est le plus beau théâtre » (Giono, 1983 : p. 94-95).

Nous pouvons relier cet usage à la fascination des origines où les personnages gioniens seraient tentés par un mal originel, comme nous pouvons l'interpréter d'un point de vue générique, le genre dramatique étant à l'origine des genres littéraires comme le théorise Aristote dans sa *Poétique*. Giono, tout imprégné des lectures des classiques de l'Antiquité, subvertit les modes de représentation en privilégiant le roman tragique qui se substitue à la philosophie selon Schlegel en tant que « dialogues socratiques de notre temps » (Schlegel, 1978 : 83). Enfin, c'est le langage lui-même qui devient un instrument de violence comme dans *Deux cavaliers de l'orage* où nous lisons : « une belle petite lettre chargée tira deux coups comme un bon fusil de chasse » (Giono, 1983 : 25). Il devient clair que derrière le romantisme ironique qui plane dans les *Chroniques romanesques*, un romantisme qui ne croit plus au pouvoir de la métaphore de réenchanter le monde, il y a un choix conscient de dire la violence humaine avec toute la distance qu'exige le jeu de la fiction.

L'on sait que la violence s'appuie essentiellement sur la volonté de dominer l'autre. Cette *libido Dominandi*<sup>4</sup> ou cette pulsion de domination est largement représentée dans *Deux cavaliers de l'orage* où les fils Jason incarnent cette concupiscence qui ne tarde pas à attirer les personnages dans l'hubris. De là se manifeste au niveau du texte le polyptote qui rend compte de ce système en faisant subir à certains signifiants, tous relatifs à l'isotopie de la démesure comme la passion et la domination, plusieurs variations morphologiques de nombre, de temps, de mode ou de voix :

Quand l'amertume mord un Jason, il se passionne, mais un Jason ne peut avoir de passion que pour un Jason : voilà ce qui les avait tous dominés jusqu'à présent. Tu as besoin de dominer. Tu es la domination des pieds à la tête. Que fait la domination ? Elle réjouit la tête. Il y a le plaisir d'abattre et de gagner. Il y a le plaisir de démolir et de renverser. Il y a le plaisir de tuer et c'est le plaisir de dominer. (Giono, 1983 : 93)

L'on voit ici que la dérivation lexicale affecte le verbe clé de la violence : dominer, et de ce plaisir que procure la pulsion de destruction, ou le thanatos dans son acception freudienne, résulte la triste vérité de ce mal naturel dont on ne peut se détacher. Dans ce sens, Jean Yves Laurichesse avance que « l'effondrement du 'sens de la vie' libère une pulsion de mort qui peut rester individuelle, mais devenir aussi collective » (Laurichesse, 2012 : 221). Cette pulsion de domination s'exprime aussi sur le plan onomastique par le déterminant possessif, qu'on peut mettre en rapport avec le désir d'être. C'est le cas dans *Deux cavaliers de l'orage* où le personnage Ange est appelé « Notre cadet » avant d'être baptisé par Marceau : « Mon cadet » rendant sien l'objet de désir. Le narrateur des *Grands Chemins* adopte la même démarche puisque l'étranger qu'il a rencontré s'appelle désormais « Mon Artiste à moi » (Giono, 1980 : 497). Le possessif traduit probablement une tentation de rendre légitime l'acte de violence en s'appropriant l'objet de désir. La violence se manifeste aussi à travers la perception de la nature. Aussi lit-on dans *Les Grands Chemins* : « Je me promène dans une plaque photographique : les arbres sont blancs et le jour noir. On est vraiment intéressé par tout ce qui n'est pas naturel. Si tout était d'aplomb, arbres noirs et ciel clair, je ne prendrais pas le même plaisir. Dans le contraire des choses, la curiosité devient gourmande » (Giono, 1980 : 560).

L'on remarque ici que la spatialisation du discontinu inverse la nature des choses. Par la figure de l'oxymore contenue dans « arbres blancs » et « jour noir », l'association des qualifiants hétérogènes et antithétiques est frappante. C'est donc en inversant l'ordre des choses que le sens apparaît, mais aussi le plaisir ; et nous savons que, même d'un point de vue linguistique, comme chez Benveniste, c'est par la substitution et la segmentation qu'on peut accéder au sens et à la signification d'un mot ou d'une phrase. Ici, la substitution prend une forme d'inversion naturelle de l'état du monde. Le paysage est ainsi transfiguré par la perception du personnage qui prépare l'avènement de l'événement tragique.

Au-delà de ce contraste naturel, c'est aussi le contraste que laisse entendre la métaphore du jeu de cartes dans *Les Grands Chemins*, celui de la vérité et du mensonge, où le moi social se livre aux jeux du hasard et de la contingence : « Il a trouvé mieux que le jeu. Il triche. [...] il n'est pas obligé d'être un saint, c'est lui qui joue la vérité. Tricher l'oblige à miser l'essentiel. Il est quelqu'un en plein » (Giono, 1980 : 546). De même que dans *Un roi sans divertissement*, le thème pascalien du divertissement et du jeu apparaît dans *Les Grands Chemins* où l'artiste détourne les règles du jeu pour se libérer du sacré et des contraintes sociales : « on n'est pas des saints », comme le répète deux fois le narrateur à la même page.

## 2. La désacralisation de la modernité

En rapport à cette poétisation de la violence, nous pouvons évoquer la métaphorisation du réel qui procède chez Giono d'une reconfiguration du sacré par le biais de la transgression. En effet, l'aspect transgressif dans l'écriture de Giono est annoncé dans *La Lecture*, chronique publiée dans *Le Dauphiné libéré* en 1969, où la découverte d'un colombier terrifiant au dernier étage de sa maison dont l'accès lui fut interdit, rappelle

<sup>4</sup> Un concept repris par Pascal de Saint Augustin qui distingue trois formes de concupiscence : la *libido sentiendi*, la *libido dominandi* et la *libido sciendi*. Elle renvoie à cet orgueil qui nous amène à vouloir dominer l'autre, et nous éloigne ainsi de la connaissance de soi.

déjà la couleur tragique de son écriture. Dans sa démarche scripturale, Giono transgresse le genre en inventant un de plus particulier, à savoir la chronique romanesque, et en appelant la catégorie esthétique du tragique dont il fera une métaphore filée dans toutes ses *Chroniques*.

Cette transgression se traduit aussi par la profanation des liens sacrés en créant des personnages dont les rapports sont parsemés d'ambiguïtés d'ordre moral. Par ailleurs, le lecteur de *Deux cavaliers de l'orage* est submergé par l'éthopée des personnages qui les tire vers un inceste. Il y aurait alors une passion démesurée qu'on peut lire à travers les passages suivants : « il souffrait physiquement d'être séparé de lui » (Giono, 1983 : 29) ; « Il était à tout moment appelé par un furieux appétit à se serrer contre Marceau » (Giono, 1983 : 32) ; « Dès qu'il commença à laver son frère avec l'éponge de feuilles, il sentit qu'il prenait un plaisir inouï » (Giono, 1983 : 20). Mais cette hypothèse de lecture, que le lexique d'une passion incestueuse suggère, ne tarde pas à être transcendée un peu plus loin dans le texte par « leur fraternelle passion » (Giono, 1983 : 32). Giono adopte la même démarche dans *Les Grands Chemins* où le narrateur est épris par le regard vilain et naturel de l'Artiste : « J'ai envie de lui parler gentiment. Il est brun et il a les cheveux frisés. Il ressemble à une fille et il est fort. Son regard a été d'un seul coup tellement désagréable que j'ai envie de le revoir » (Giono, 1980 : 485). Mais vers la fin du récit, nous lisons : « J'ai pris en somme plaisir à lui faciliter les choses. Est-ce cela l'amitié ? » (Giono, 1980 : 606), car « lui faciliter les choses » revient à lui faciliter la mort. Enfin, c'est dans *Les Âmes fortes*, où l'amour maternel, l'Agapè, est plus régi par le feu que par le lait, autant envers Mme Numance qu'envers la patronne de la cantine du village nègre, qui représentent les deux figures maternelles de Thérèse.

Dans *Le Désastre de Pavis*, Giono affirme que « l'Histoire n'est faite ni par les rois, ni par le peuple. Elle est faite par les appareils passionnels » (Giono, 1995 : 922). Il y a ici manifestement un passage de la catharsis passionnelle à la catharsis intellectuelle, du sentiment tragique à l'étonnement dans la mesure où il amène le lecteur, et par là, l'être au monde, à s'interroger sur le sens de son existence. En effet, l'homme a ce privilège de pouvoir penser sa condition de mortel, de par sa conscience réflexive. Dans ce sens, la littérature de Jean Giono correspond à une forme de philosophie de l'étonnement en ce qu'elle engendre un mouvement de questionnement pour rompre avec le déterminisme et reconsidérer le sens de l'Histoire. Les personnages des *Chroniques* évoluent au sein de cet étonnement heideggérien qui prépare, voire même justifie, l'avènement du tragique. Comment ne pas évoquer ici la réaction de Marceau envers la demande de Mon cadet de lutter contre lui ? Ainsi, le passage précédemment cité évoque, à travers un dialogue rythmé par la stichomythie où dominent l'interrogation et la répétition, la tentation du héros tragique de se sauver de cet engrenage sacrificiel, de même son échec d'affronter ses démons passionnels, échec d'accéder à la souveraineté esthétique.

Le personnage tragique est confronté à une énigme à laquelle il n'arrive pas à répondre, par manque de lucidité, ce qui explique le suicide des héros tragiques. Et c'est à ce niveau-là qu'apparaît le rôle de la philosophie du tragique qui est justement d'asseoir cette prise de conscience. Il s'agit en effet chez Giono d'une forme de communion assez surprenante où le fait littéraire permet de dénoncer le fait politique par le biais du philosophique. Aussi, par la dominance du tragique qui campe le parcours narratif des personnages, les *Chroniques romanesques* dénoncent-elles les prétentions totalitaires, jugées utopistes et idéalistes, en dévoilant la nature de l'homme qui annonce la faillite de leur idéologie, celui-ci étant naturellement violent, méchant et orgueilleux. Dans *Deux cavaliers de l'orage*, après la disparition de Marceau, Violette dit : « Ils ne voient pas que ça n'était plus Marceau, que ce n'était plus qu'une machine » (Giono, 1980 : 186). La redondance de cette structure dans notre corpus rappelle aussi le caractère cyclique de l'histoire. C'est en quelque sorte la même histoire qui se répète dans l'Histoire des hommes. Nous pouvons évoquer dans ce sens le propos de René Girard qui, dans sa théorie de la crise sacrificielle, rappelle que l'histoire des hommes et de leur violence les uns contre les autres ne fait que se répéter, et comment la guerre est ce moyen de divertissement des personnes qui s'ennuient.

La philosophie du tragique se propose alors de garder une « distance respectueuse » (Giono, 1974 : 575) avec le mal, fonction qui s'ajoute à celle où le tragique remet en question et reconsidère le réel, comme l'évoque le narrateur omniscient des *Grands chemins* où l'imaginaire de l'écriture en tant que remède contre l'ennui, continue de s'affirmer : « Mais après ? Refaire le monde entier : il en faut du matériel ! On s'aperçoit qu'en temps ordinaire on a à portée de la main des petits riens qui sont tout. La sécurité ne réjouit pas. Ce qui compte, pour le bonheur, c'est de tout remettre en question » (Giono, 1980 : 538).

Or, c'est là justement tout l'intérêt de la philosophie du tragique dans la littérature de Jean Giono, celui de réinterroger le monde et de transcender les vides qui le dépouillent de ses vraies richesses. Gilles Deleuze et Félix Guattari assignent à la philosophie cette fonction de « se connaître soi-même, [de] apprendre à penser, [de] faire comme si rien n'allait de soi, [de] s'étonner, [de] s'étonner que l'étant est » (Deleuze & Guattari, 2005 : 12). Giono refuse dès lors d'être esclave de la pensée totalitaire que véhiculent les concepts de la modernité, de la politique et de l'Histoire officielle. De la sorte, si l'absence des dieux n'a pas empêché la déclaration de la seconde guerre mondiale, comme l'annonce ironiquement *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, c'est parce que seule la présence des hommes qui s'ennuient est suffisante pour que la guerre advienne. Le monologue intérieur d'Ariane devant le cimetière où ses deux fils sont enterrés suffit de rappeler l'inutilité de la guerre : « alors qui a gagné maintenant ? » (Giono, 1983 : 906), s'interrogeant, non sans regrets, sur l'inhumanité de la violence. C'est dans cette optique que Jean-Yves Laurichesse, dans son article « Giono : de Pan au zéro » où il évoque le nihilisme personnel de Giono, affirme qu'« il ne croit plus que la guerre ait pour seuls responsables les pouvoirs institués : c'est dans l'âme humaine qu'elle prend racine, elle est ce qui précipite l'humanité dans la jouissance du néant » (Laurichesse, 2012 : 221).

### 3. Vers une catharsis esthétique

Comme l'attestent les fins connaisseurs de l'œuvre de Jean Giono<sup>5</sup>, l'évolution de l'esthétique gionienne témoigne d'une vive volonté de réenchanter la vie en l'esthétisant. Jacques Chabot, abordant *La vie rêvée de Jean Giono*, parle du dialogue entre le Moi social de l'auteur et son Moi artiste, montrant par là même, le désir de l'artiste de vivre une existence vouée à l'imaginaire et qui lui permet d'accéder à un accord total avec lui-même « où la beauté plaide le faux pour avouer le vrai » (Chabot, 2002 : 10), et d'entrer en possession d'un temps retrouvé qui libère l'artiste du temps perdu<sup>6</sup> engluant l'homme dans les contingences de la vie.

De ce fait, la verve philosophique dans les *Chroniques romanesques*, mais aussi dans les œuvres dites de *première manière*, trouve sa justification dans la philosophie de la modernité en ce qu'elle prône l'avènement d'un sujet qui, tiraillé par son dualisme, lutte pour sa liberté ; modernité qui, tout en assurant à l'homme progrès et émancipation, précipite sa décadence intellectuelle et morale en ce qu'elle instrumentalise ses passions pour aboutir à ses intérêts sociopolitiques. Laquelle décadence, qui n'est qu'une forme de déviation liée au néolibéralisme, pousse certains penseurs à poser la « limite sociale » (Wallerstein, 1990 : 19) devant la modernité technique.

De *Naissance de l'Odyssée à L'Iris de Suse*, l'œuvre gionienne tente d'explorer les possibilités qu'offre la littérature pour réenchanter le monde. C'est alors le romantisme, et par ses formes les plus diverses (celle du mythe, de la métaphore ou de l'ironie) qui assume le rôle de se révolter contre la modernité et les concepts qu'elle célèbre, comme l'indique ce passage de *Homère à Machiavel* :

Vingt siècles avaient faussé le sens de la pureté ; ils n'étaient pas des vapeurs immatérielles aux ailes de paon. La vie qu'ils menaient dans les pâquerettes, les aubépines, les narcisses, les muguets, les violettes et les lis, ils la menaient aussi dans les humus, les fumiers, les labours, les colères et les peines. On ne guérit pas l'hypocrisie, le mensonge, la cruauté, les sept péchés capitaux et les milliards des petits péchés secondaires avec des infusions de sauge et la vie au grand air, et il faut bien se rendre compte qu'on ne les guérit pas non plus avec des ostensoirs, des encensoirs, des hosties, des litanies et des prêches, fussent-ils sur le plus beau martyr de tous les temps. La preuve est là, chez les chrétiens. C'est la seule peuplade du monde qui, depuis vingt siècles, n'a pas cessé d'étripailler les autres et de s'étripailler elle-même [...] elle est incapable de créer un état de paix véritable [...] Et c'est la seule chose qui fait l'homme. Le monde mourra désormais sans même savoir ce que cela veut dire. (Giono, 1986 : 98-99)

De là émerge cette vision de transcender le tragique, et au-delà, le sacré, par le biais de l'écriture et de l'art. La catharsis esthétique trouve ici sa justification dans le fait que seul l'art peut sauver l'homme de sa condition tragique, car « il n'y a plus de sauveur puisque le sauveur ne peut même pas se sauver lui-même » (Laurichesse, 2012 : 221). Seule le personnage artiste parviendrait à accéder à ce que Giono appelle *la souveraineté esthétique*, une souveraineté qui se manifeste dans la puissance de la contemplation, et le désir des hauteurs, comme l'annonce l'incipit de *Batailles dans la montagne*, où le désir de Saint Jean « était de monter le plus haut possible » (Giono, 1972 : 786), afin d'épouser les hauteurs des montagnes qui inspiraient l'auteur comme des muses et lui offraient « de multiples et nouvelles combinaisons entre les états de la vie et de l'inerte, du solide et du fluide » (Ricatte, 1985 : 232). En effet, l'artiste des *Grands chemins* est un artiste tricheur ; Marceau est aveuglé par la rivalité mimétique ; Thérèse cède à une destruction de soi et le suicide de Langlois annonce déjà l'échec du personnage tragique à transcender ses apories ontologiques. Ce sont des personnages qui s'abîment, et qui sont sans qualités, ce qui rappelle *l'homo occidentalis*, englouti dans un individualisme spécieux, travaillé par le désir de domination qui hante le moi héroïque et l'empêche de percevoir le temps réel dans le « vrai monde » : « Ainsi avec cet oiseau, nous sommes dans un temps éternel, avec celui-là qui a refusé toutes les batailles et vit seul dans les hauteurs du ciel, dans notre vrai monde où il n'y a ni champs ni villages, où rien ne s'efforce » (Giono, 1972 : 799).

Faute de volonté de puissance suffisante, ces personnages n'arrivent pas à garder la *distance respectueuse* avec le mal, avec le désir et l'indicible. Le vrai problème de Giono serait alors celui du désir, que nous devons aborder d'un point de vue religieux, même s'il était un non croyant, un adepte du déisme<sup>7</sup>. Il est une forme de diversion qui permet à l'artiste de se détourner de sa misère ontologique, étant intimement lié à une forme d'inachèvement qui naîtrait quelque part de la chute. Comment alors accéder à une forme de maturité du désir qui dépasserait les violences ? Violence que l'on retourne soit contre soi-même sous la forme de la mélancolie comme dans *Un de Baumugnes*, soit contre autrui comme dans *Un Chant du monde* où le besson devient un être violent puisqu'il veut entrer en possession avec son objet de désir, Gina. Un tel constat nous amène probablement à réfléchir à une forme de souveraineté esthétique à partir de ce roman à travers la figure tutélaire de Clara l'aveugle, de laquelle Antonio, le poète qui « nomme les étoiles » tombe amoureux. Mais dès qu'il s'en sépare, il ressent un désir de violence, c'est alors qu'il dit sous l'effet d'une dépression terrible : « j'ai envie de casser la gueule à quelqu'un » (Giono, 1972 : 362). Antonio bascule dans l'univers tragique et bute contre l'impossibilité de dire métaphoriquement le monde à Clara, puisqu'il peut lui ramener un

<sup>5</sup> Nous renvoyons ici par exemple au collectif *Les Mondes de Jean Giono* coordonné par Alain Romestaing et Denis Labouret (2022).

<sup>6</sup> Nous nous référons ici à la théorie proustienne par laquelle l'auteur s'oppose à Sainte-Beuve qui considère qu'on peut expliquer la vie d'un artiste par les conditions historiques qui prévalent à sa création. Proust pense que le Moi artiste échappe aux contingences historiques. Voir *Contre Sainte-Beuve*, œuvre posthume de Proust publiée en 1954.

<sup>7</sup> Dans *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Giono affirme qu'il n'est « pas doué pour Dieu » (Giono, 1990 : 130), manifestant par là sa méfiance et sa distance à l'égard de toute transcendance.

animal et un grain de blé qu'elle touchera, et lui offrir une fleur qu'elle sentira, mais comment lui dire le ciel ? Antonio s'assume dès lors le rôle de rétablir les correspondances entre le ciel et la terre. S'annonce aussitôt l'échec de l'utopie gionienne ou celui du romantisme de la métaphore.

Il ne reste pas moins évident que c'est avec *L'Iris de Suse* que Giono parvient à atteindre une vision quasi religieuse du monde dans la mesure où elle est travaillée par la séparation augustiniennne entre le royaume du ciel et celui du monde. Tringlot, tout bagnard qu'il fut, est venu vivre avec les bergers de la montagne non pas parce qu'il aime leur vie, mais parce qu'il a envie de fuir ses ennemis auxquels il a extorqué l'or qu'ils possédaient. Tringlot observe le rapport amoureux et violent qui unit la baronne au baron. Ce dernier se suicide pour échapper au désir de domination de sa femme, tandis que celle-ci reproduit le même schéma avec Murataure, les deux finiront carbonisés à la suite d'un accident de voiture, et c'est le médecin de Quelte, Casagrande, qui comprend la nature quasi animale de ce type de sentiments : « Il tendit l'oreille : la baronne chantait ! On ne peut pas dire que c'était une chanson ; c'était 'une manifestation' sans paroles ni musique, comme celle d'un insecte » (Giono, 1983 : 507)<sup>8</sup>. Travaillé par le désir animal, l'homme est dans le dionysiaque ou le désir de domination, sans jamais accéder à l'apollinien, c'est-à-dire le désir de maîtrise de soi. Toussaint, le guérisseur bossu dans *Le chant du monde*, en tant que « figure romantique du mythe et de la métaphore » (Durand, 2013 : 167), décrit les scarabées qui sont entrain de planter leurs œufs dans le sable. Cette image métaphorise l'instinct qui rend l'homme prisonnier du désir sexuel, de l'informe ; il ne peut donc se singulariser.

Tringlot, en tant que double de l'auteur, ne souscrit pas à cette vision puisqu'il parvient à échapper à cette mécanique du corps, au déterminisme qui engloutit les héros tragiques dans les méandres du mal. En envoyant tout son argent à ses ennemis, il transcende ses démons intérieurs et choisit d'aimer l'Absente. Absente, elle l'était non seulement sur le plan onomastique mais aussi ontologique, car « seule, l'Absente apparaissait hors du commun et hors d'atteinte » (Giono, 1983 : 493), mais aussi en ce qu'elle est absente du monde comme l'œuvre artistique est absente du monde. Pour posséder l'œuvre, cet *objet invisible*, cette chose imaginaire qu'on ne peut jamais dominer étant immatérielle, Tringlot renonce à la vie matérielle, et choisit de s'épurer et de s'élever aussi haut que s'élève les hauteurs des montagnes, en abandonnant la langue commune qui porte en elle les traces du conventionnel, et s'adonne au silence pour établir les correspondances ineffables du *poëin*<sup>9</sup>. Seul le poète est capable de se défaire de « cette connaissance économique du monde » (Giono, 1974 : 480-481). En effet, c'est par l'invention romantique que le poète réenchante le monde. Et à Giono de dire : « L'homme a besoin d'objets invisibles. Pour qu'il puisse supporter le fait que le monde a été créé, il est obligé chaque jour, parfois chaque heure, à tout moment, de refaire en lui la création du monde » (Giono, 1989 : 679).

Ces « objets invisibles » correspondent en effet à l'œuvre d'art, au pouvoir de la littérature à transcender le monde et le mal, à la possibilité de refaire « le monde sensible par l'imagination et l'écriture » (Vignes, 2020 : 253). Et George Bataille de renchérir dans *La littérature et le mal* : « La littérature est l'essentiel ou n'est rien. Le Mal- une forme aiguë du Mal-, dont elle est l'expression, a pour nous, je le crois, la valeur souveraine. Mais cette conception ne commande pas l'absence de morale, elle exige une hypermorale » (Bataille, 1957 : 9).

Tringlot serait alors l'aboutissement d'une quête romanesque mais aussi romantique depuis *Naissance de l'odyssée* où Giono tente de broser le portrait du Moi idéal : « Je suis comblé. Maintenant, j'ai tout » (Giono, 1983 : 527). Cela nous renvoie de nouveau à la réflexion augustiniennne sur le péché, les passions et les concupiscences qui a été approfondie par la métaphysique pascalienne du divertissement permettant à l'homme de se détourner de sa misère ontologique, d'autant plus qu'il est soucieux de palier aux méfaits du péché originel, lequel génère une forme d'inachèvement qui naît de la séparation avec Dieu : « Mais malheureux que nous sommes et plus que s'il n'y avait point de grandeur dans notre condition, nous avons une idée du bonheur et nous ne pouvons y arriver, nous sentons une image de la vérité et ne possédons que le mensonge » (Pascal, 2011 : 117).

Les concupiscences ne peuvent dès lors conduire qu'à des choses vaines, le salut ne peut advenir que par le recentrement du désir sur dieu, par la pratique de l'Agapè, cette forme épurée et maturée du désir. Giono, lui, mise sur le recentrement du désir sur l'œuvre d'art. L'Absente dans *L'Iris de Suse* serait cette figure du degré zéro<sup>10</sup> même de l'œuvre à venir.

La catharsis esthétique se défait par conséquent de toute morale, et ne s'assume qu'un seul rôle, celui de rétablir les correspondances d'un monde désenchanté, de la nature, ce « poème scellé dans une merveilleuse écriture chiffrée » (Schelling, 1978 : 28). La contemplation, à la différence de la possession et de l'obsession, devient alors le schibboleth de ce que nous appelons « une ascèse esthétique », inséparable d'un retrait du monde quantitatif que prônent les idéologies totalitaires, et qui ne garde sa pertinence qu'en tant qu'elle est génératrice d'une vérité prométhéenne de la vie, que seule l'œuvre à venir est capable de transfigurer. Le poète, tout autonome qu'il est, est libre des contraintes sociales qui domestiquent le héros tragique.

<sup>8</sup> Casagrande ajoute un peu plus loin dans le roman : « Souvenez-vous de la baronne qui chantonait, ou plutôt qui bourdonnait cet hiver. Ce ne sont pas les sentiments qui les remuent : ce sont des mécanismes » (*L'Iris de Suse*, VI : 513).

<sup>9</sup> En Grec, *poëin* est un verbe qui signifie créer. Substantivé, il renvoie à cet élan, cette puissance qui pousse l'artiste à créer.

<sup>10</sup> Dans un appendice du tome VI de *La Pléiade*, Giono dit à propos de *L'Iris de Suse* : « j'ai eu plusieurs fois l'intention d'intituler ce récit *L'invention du zéro* ; en effet, un de mes personnages est en définitive amoureux de ce symbole qui remplace dans la numérotation finie les ordres d'unités absentes et multiplie ainsi à l'infini toutes les mathématiques » (Tome VI, p. 1053).

En effet, seule la distance ironique est à même de dire les démesures de *l'homo occidentalis*. Dans *Noé*, ce « roman [qui] est en train de réfléchir sur lui-même »<sup>11</sup>, l'auteur annonce le point de repère au reste de sa création littéraire, l'ironie : « Que de ressource pour l'ironie ! Qui, désormais, pourra se prendre (ou se faire prendre) au tragique ? » (Giono, 1986 : 184). L'ironie est en cela salvatrice en ce qu'elle permet d'ancrer le sujet dans une conscience de soi, que seule la distance permet d'opérer. Dans *Seconde considération in-tempestive* Nietzsche explique la naissance de l'ironie : « À côté de la fierté de l'homme se dresse son ironie à l'égard de lui-même, la conscience qu'il lui faut vivre dans un état de vie rétrospectif, inspiré par le soleil couchant [...] Notre époque a fait un soubresaut vers l'ironie de soi-même » (Nietzsche, 1988 : 152-155).

Tout comme Nietzsche, Giono appelle à cette connaissance de soi qui n'est ni chrétienne, car elle refuse le corps et donc le dionysiaque, ni moderne car elle ne reconnaît que la raison et renie les puissances de la sensibilité ; une connaissance intimée à l'homme de reconnaître sa part animale et sa part spirituelle que symbolise chez Giono « l'archange animale » (Giono, 1989 : 345), sauf qu'il faut savoir transmuter le désir en poésie et le corps en métaphores, et c'est là où réside en effet le secret de l'art. L'œuvre devient *a fortiori* le réceptacle du portrait de l'artiste, quitte à esthétiser la violence par les vertus de la violence du texte car, en fait « quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait » (Giono, 1974 : 644). Et *L'Iris de Suse* est en effet le dernier *portrait de l'artiste par lui-même*. C'est alors qu'il refuse de se soumettre aux apparences du monde réel marqué par le triomphe de la rationalité et invente des catégories esthétiques qui répondent au désenchantement du monde, comme pour rappeler que « l'homme a besoin de ce qu'il y a de pire en lui s'il veut parvenir à ce qu'il a de meilleur » (Nietzsche, 1936 : 319). Le projet des *Chroniques* s'inscrit pleinement dans cette méditation nietzschéenne sur l'art :

C'est alors en ce péril extrême, que l'art s'approche de la volonté menacée, comme la fée qui sauve et qui guérit ; lui seul peut transformer ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence en images avec lesquelles on peut tolérer de vivre : je veux dire le sublime, qui est la domestication de l'horrible dans l'art, et le comique, par lequel l'art nous soulage du dégoût causé par l'absurdité de l'existence. (Nietzsche, 1970 : 25-26)

L'art devient ainsi une réponse au non-sens du monde, au désenchantement du monde et à la triste condition humaine qui se divertit par la pratique de la violence.

## Conclusion

Le tragique, en tant que « sources non philosophiques de la philosophie » (Ricœur, 1953 : 449), prépare le retour du sacré par la démythification de la modernité qui, selon Giono, est la manière dont s'est imposée progressivement une rationalisation du monde. Dans ces *Chroniques romanesques*, la nature désenchantée rappelle sans cesse les malaises de la modernité. Se trouve alors assignée à la littérature cette fonction absolue en tant qu'espace d'investigation philosophique du réel où Giono dénonce les utopies politiques et l'historicisme totalitariste. Giono, l'artiste qui « chante le rythme mouvant et le désordre » (Giono, 1974 : 204), déploie les ingrédients relevant du domaine du sacré pour mettre en lumière la cruauté de la nature humaine au cœur de laquelle l'homme est naturellement violent, ingrat et orgueilleux, lesquels caractères ne cessent de rappeler que *l'amour du prochain*<sup>12</sup> n'est qu'un leurre, et que l'homme, par sa conscience réflexive, doit comprendre que la politique et l'Histoire sont le miroir de la médiocrité humaine, mais aussi divine, le monde étant le théâtre d'un ennui métaphysique de Dieu. À cet *amour du prochain* se substitue alors un amour de soi, ce *figmentum malum* selon l'expression de Pascal, qui est à l'origine de *la guerre de tous contre tous*<sup>13</sup>, et par conséquent, de la violence. Celle-ci fonctionne en effet comme un élément moteur des *Chroniques romanesques* où le héros tragique incarne cette incapacité de l'être humain à dominer ses passions, l'orgueil l'en empêchant. Il finit alors par rivaliser avec *son prochain*.

## Références bibliographiques

- Bataille, Georges, (1957) *La Littérature et le mal*. Paris, Gallimard, « Folio essais ».
- Camus, Albert, (2017) *Conférences et discours 1936-1958*. Paris, Folio.
- Chabot, Jacques, (2002) *La vie rêvée de Jean Giono*. Paris, L'Harmattan.
- Durand, Jean-François, (2013) *Les métamorphoses de l'artiste : l'esthétique de Jean Giono. De Naissance de L'Odyssée à L'Iris de Suse*. Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pup.842>.
- Giono, Jean, (1990) *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*. Paris, Gallimard.
- Giono, Jean, (1972) *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome II.
- Giono, Jean, (1974) *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome III.
- Giono, Jean, (1980) *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome V.
- Giono, Jean, (1983) *Œuvres romanesques complètes*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », Tome VI.

<sup>11</sup> Titre emprunté d'un débat avec Claude Simon, organisé par Anne Villelaur, dans *Les Lettres Françaises*.

<sup>12</sup> Par référence au texte biblique.

<sup>13</sup> Expression traduite du latin « *Bellum omnium contra omnes* », reprise par Hobbes dans le *Léviathan*.

- Giono, Jean, (1986) *De Homère à Machiavel*. Paris, Gallimard.
- Giono, Jean, (1989) *Récits et essais*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Giono, Jean, (1995) *Le Désastre de Pavie* in *Journal, poèmes, essais*. Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade ».
- Girard, René, (1972) *La violence et le sacré*. Paris, Bernard Grasset.
- Girard, René, (1994) *Quand ces choses commenceront*. Paris, Arlea.
- Labouret, Denis & Alain Romestaing (dir.) (2022), *Les Mondes de Jean Giono*. Paris, Gallimard, Coll. Les cahier de la nrf.
- Laurichesse, Jean-Yves, (2012) « Giono : de Pan à zéro » in Benoit, Éric & Dominique Rabaté (dir.), *Nihilismes ?* Presses universitaires de Paris, pp. 217-228. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.pub.8184>.
- Morello, André-Alain, (2018) « Giono et l'écriture de l'histoire » in Bertrand, Michel, Not, André & Annick Jauer, (dir.), *Patrimoines gioniens*. Presses universitaires de Provence, pp. 249-257. Disponible sur : <https://books.openedition.org/pup/52403> [Dernier accès le 02 août 2024].
- Nietzsche, Friedrich, (1936) *Ainsi parlait Zarathoustra*. 1883-1885, Trad. M. Betz, Paris, Gallimard.
- Nietzsche, Friedrich, (1970) *La Naissance de la tragédie*. 1844-1900, Trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des Idées.
- Nietzsche, Friedrich, (1988) *Seconde considération intempestive : De l'utilité et de l'inconvénient des études historiques pour la vie*. 1874, Paris, Flammarion.
- Ricatte, Robert, (1985) *Giono et l'Alpe imaginaire* in *Jean Giono, Imaginaire et écriture*. Actes du colloque de Talloires, Aix en Provence, Edisud, pp. 221-233.
- Pascal, Blaise, (2011) *Pensées opuscules et lettres*. Édition par Sellier, P., Paris, Classiques Garnier Poche.
- Ricœur, Paul, (1953) « Culpabilité tragique et culpabilité biblique », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*. 33<sup>e</sup> année, n° 4, pp. 285-307. DOI : <https://doi.org/10.3406/rhpr.1953.3349>.
- Ricœur, Paul, (1953) « Aux frontières de la philosophie (suite). Sur le tragique », *Esprit*. N° 3, pp. 449-467.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, (1978) *Textes esthétiques*. Trad. A. Pernet, Paris, Klincksieck.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, (1978) *L'Absolu Littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*. Trad. P. Lacoue-Labarthe, J.-L. Nancy. Paris, Seuil.
- Vignes, Sylvie, (2022) « Pétrir, dit-il » in Labouret, Denis & Alain Romestaing (dir.), *Les Mondes de Jean Giono*. Paris, Gallimard, pp. 252-267.
- Wallerstein, Immanuel, (1990) « L'Occident, le capitalisme et le système-monde moderne The West, Capitalism, and the Modern World-System », *Sociologie et sociétés*. Vol. 22, n° 1, pp.15-52.