

Article

« Giono-Gygès »

Marcel Neveux

Études littéraires, vol. 15, n° 3, 1982, p. 397-417.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/500587ar>

DOI: 10.7202/500587ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

GIONO — GYGÈS

marcel neveux

Le romancier est un voyeur, c'est une affaire entendue. Ou alors un exhibitionniste. Ces gentillesses et particulièrement la première, devenue inoffensive depuis une vingtaine d'années, témoignent d'une étrange forfanterie, en même temps que d'une banalisation des perversions. Cependant, comme il n'y a pas la moindre apparence qu'on puisse enrôler Giono, à titre posthume, dans l'école du regard ; comme il convient aussi d'éviter toutes les insinuations indiscrettes (et gratuites) concernant l'homme Giono, je préfère parler d'un « complexe de Gygès »¹ que la pathologie sexuelle n'a pas encore, à ma connaissance, annexé à la carte médicale du Tendre. D'un autre côté cette appellation exprime avec plus d'exactitude la disposition du romancier Giono que je veux décrire : il ne s'agit pas d'un trait à la fois général et métaphorique, mais bien d'un intérêt singulier pour les personnages qui voient sans être vus², la nature de la scène n'étant pas nécessairement érotique.

Cependant on n'aurait aucun mal à trouver, dans les premières œuvres, quelques scènes gaillardes qui relèvent du voyeurisme ordinaire. Dans *Naissance de l'Odyssée* : Ulysse furetant dans les calanques, pour surprendre Circé au bain³ ; Conconidès et l'ânier, derrière les avelaniers, assistant aux ébats de Pénélope et d'Antinoüs⁴. Dans *Jean le Bleu* : Maillefer, découvrant par hasard les amours d'Aurélie, la femme du boulanger⁵. J'hésite un peu, pour des raisons qu'on comprendra mieux tout à l'heure, à ranger parmi les scènes simplement gaillardes la longue guette d'Albin et du petit Marseillais crevé⁶, ou la première rencontre de Panturle de d'Arsule⁷. Et pourtant dans l'une la culpabilité est notée⁸, dans l'autre l'émotion sexuelle décrite⁹. En revanche on trouvera dans *Colline* une caricature du voyeurisme gaillard : Maurras, dans une niche d'ombre, découvre les amours pitoyables de Gagou l'idiot, et d'Ulalie la disgrâciée¹⁰ : et,

dans *Manosque des Plateaux*, une transposition tragique de *Suzanne et les Vieillards* : Joselet, le souffle court, voyant Hélène se déshabiller et s'apprêter à profiter de l'aubaine ; hélas la pauvre fille ne se jette pas dans le Largue pour s'y baigner, mais pour y mourir¹¹. J'ajouterai, pour clore le chapitre de la gaillardise, quelques passages allusifs des œuvres de la maturité, dans lesquels Giono note chez des personnages qu'il a mis en situation d'espions ou de suiveurs dissimulés, une émotion suspecte, parfois même lorsque le spectacle n'est pas directement érotique ; c'est très net dans la *Description de Marseille*¹², un peu moins dans *Noé*¹³, et très frappant dans le *Moulin de Pologne*, où le Narrateur compare la joie cruelle qu'il tire de son indiscretion, au trouble des passants devant des chiens collés¹⁴.

Mais tout ceci ne vaudrait pas qu'on s'y arrête s'il n'y avait aussi dans l'œuvre de Giono la redite obsessionnelle d'une scène d'amour originale. L'un des éléments du couple se cache pour voir l'autre. Et, chose plus originale encore, il arrive que les deux partenaires se cachent pour s'observer mutuellement. Il y a là sans doute le trait le plus remarquable de l'érotique gionienne : l'union charnelle remplacée par son symbole platonique, des regards invisibles et croisés, réalisant, chacun pour soi, une prise de possession si discrète qu'elle confine au sacrifice. Ulysse et Pénélope s'entre-regardent à travers un lacis de rosiers qui est à la fois cachette et poste d'observation¹⁵. Étranges amours enfantines : Jean le Bleu et la petite Anne se guettent secrètement, l'une assise dans les roseaux, l'autre enfoui dans le feuillage d'un figuier¹⁶, répétant, en tous les sens du mot, les amours inachevées de Kalissada et d'Antinoüs¹⁷. Gina et le Besson ont un coup de foudre réciproque de part et d'autre d'une haie d'osiers, chacun croyant échapper à l'attention de l'autre¹⁸. Angelo et Pauline flirtent par saule interposé, mais, cette fois, devinant que l'autre est aux aguets¹⁹. Et, scène stupéfiante par la transposition et la précision psychologique, Thérèse se met à la fenêtre d'un galetas pour surprendre Madame Numance *en flagrant délit de la regarder*²⁰. À ces situations où l'érotique gionienne est pour ainsi dire complètement développée, il faudrait adjoindre toute la série des esquisses dans lesquelles l'amour non partagé, ou non encore partagé, est figuré par un regard sans réciprocité, protégé par diverses ruses. C'est ici

qu'il faudrait situer l'épisode de l'arrosage du regain dans *Un de Baumugnes*, et le double affût de Panturle, à travers une lucarne, puis sur une branche de pin²¹. Sans oublier le narrateur de « Sylvie », couché dans les herbes jaunes²², ni Melville, tremblant d'être vu par Adelina White, et profitant des vitres du coupé, puis des carreaux de l'auberge, pour la contempler impunément²³, ni Tringlot, fondu dans les ténèbres de la cathédrale et se perdant dans le visage lumineux de l'Absente, jusqu'à l'oubli de soi²⁴.

Ces répétitions ne sauraient être fortuites. Elles ne renvoient pas non plus à une symbolisation délibérée. Car, ce qui se répète, d'un amour à l'autre, n'est pas la simple forme abstraite du regard caché, mais un ensemble de circonstances concrètes : une situation. Les écarts ne sont sans doute pas négligeables, et le modèle thématique ne se montre jamais que dans des exemples mutilés, ou, des lambeaux qui se complètent mal. La reconstitution du modèle n'est sans doute pas possible. D'ailleurs était-il autre chose, pour l'écrivain, qu'une nécessité obscure, une fatalité de la pensée ? Et, pour le lecteur, existe-t-il autrement qu'en pièces de puzzle, qui se raccordent, si tant est qu'elles se raccordent, en un lieu inconnaissable ? On peut cependant, sans trop interpréter les textes, se fonder sur quelques constances, sur quelques traits appuyés, pour faire apparaître les fragments survivants d'une image-maîtresse, un peu comme on restaure une fresque mangée de lacunes. L'arbitraire de l'entreprise sera moindre si nous la limitons à quelques motifs : un arbre, une couleur, un geste, une idée.

L'arbre est un saule. Entre toutes les cachettes de Gygès, les plus fréquentes sont végétales : avelaniers, chênes-blancs, figuiers, genêts, graminées, ifs, ormeaux, pins, rosiers, tamaris, vigne-vierge²⁵. Et, entre toutes les cachettes botaniques la plus belle, la plus émouvante est le saule²⁶. Les trois grandes scènes qui décrivent la naissance de l'amour, dans *Un de Baumugnes*, *le Chant du monde* et *Angelo* ont un décor viminal. Giono, sans doute, reconnaît à cette essence beaucoup d'autres mérites, mais son privilège principal est de couvrir et de découvrir l'amour. De sorte que les autres postes de guet sont probablement des saules déguisés ; de sorte que, lorsque le saule manque à la rencontre amoureuse, une nécessité imaginaire l'y ajoute parfois, comme par la ruse d'un

acte manqué²⁷. Il est d'abord un rideau derrière lequel se cachent des créatures désirables (souvent peu vêtues) : Kalisada, Aurélie, Hélène, une lavandière²⁸, mais aussi, et avant tout, Angèle, Gina, Pauline. En deuxième lieu, et par une transition somme toute logique²⁹, il fournit une cachette pour ainsi dire rétorsive à l'œil indiscret, Gygès usurpant la fonction du rideau. Enfin il est une lisière³⁰, limite idéale entre le possible et l'impossible, limite spatiale entre le monde quotidien et le monde du bonheur, limite temporelle entre la joie et le regret. Ainsi Angelo et Pauline, avec les gestes que leur situation rend possibles, miment un amour impossible, séparés par le jeune feuillage ; ainsi Madame Hélène et Jourdan, la première aimant le second, demeurent dans deux mondes étrangers l'un à l'autre, les saules formant une frontière qu'ils ne peuvent franchir³¹. Ainsi surtout, arbre de l'instant, point de rupture entre la durée joyeuse, le cœur bondissant d'espoir, et celle du déboire et des souvenirs amers, le saule est destiné à demeurer dans la mémoire la figure allégorique de l'occasion perdue et des remords. « Regardons bien à travers les saules » dit Angelo, mais la musique qu'il entend s'appelle « les Regrets »³². Quant aux amours d'Albin et du Besson, si elles tiennent leurs promesses, c'est après maintes traverses, et un moment de désespoir à la frontière des saulaies³³.

La couleur est le rouge. Toutes les nuances, du vermillon au carmin, de la rousseur à la pourpre, pourvu qu'elles brasillent et brûlent : paquets de cheveux roux de Sylvie, cheveu rouge du Besson à travers les osiers, robe pourpre de Pauline. Pourquoi ces rougeoiements ? Naturellement le rouge est la couleur complémentaire du vert, et un peintre impressionniste ne manquerait pas de l'ajouter au feuillage du saule, pour le faire vibrer. Mais quand le saule manque ? Et quand la couleur est remplacée par son équivalent thermique ? « Elle me brûlait comme un fer à marker des moutons » dit Albin³⁴. L'enfant qui guette la petite Anne et la voit surgir des roseaux gardera le souvenir d'une cuisson : « ses lèvres que je touchais à tout moment du bout de mon doigt brûlaient comme des morceaux de braise »³⁵. Gina qui vient d'apercevoir le Besson à travers les branches, se sentait « marquée de cet homme aux cheveux rouges comme par une marque d'arbre », et le jeune homme en effet est occupé à plonger dans le feu un outil de fer dont l'empreinte est un sceau de propriété. Melville caché dans le

hangar à fourrage, tâche de voir Adelina White par la fenêtre de l'auberge : la silhouette de la jeune femme lui apparaît sur un fond de flammes, car on a installé sa table devant l'âtre³⁶. Enfin dans la scène de la cathédrale de Villard, l'Absente est vue par Tringlot dans la lumière d'un « buisson ardent », et c'est le verbe « brasiller » qui décrit significativement la combustion des cierges³⁷. Faut-il ajouter que l'Absente habite une forge, et que, lorsque Tringlot se rend au village, pour tâcher de l'apercevoir, il est accueilli par un embrasement, l'atelier d'Anais, illuminé d'éclairs et d'étincelles³⁸.

L'œil de Gygès serait-il incendiaire ? Ou l'ardeur de la flamme doit-elle nécessairement éclairer le décor quand un regard clandestin rencontre l'amour, dont elle est d'ordinaire l'emblème trop abstrait ? À considérer le nombre des échecs amoureux, et toutes les fausses promesses du saule, je me demande si ces braises et ces cuissons ne sont pas celles du remords. Les amours enfantines de Jean le Bleu sont inachevées ; soit, elles n'étaient que des amours enfantines ; elles n'en ont pas moins laissé des regrets d'inachèvement. Saint-Jean, Melville, Angelo sont condamnés à souffrir des nostalgies de Jean le Bleu. Et même l'aventure heureuse d'Albin et du Besson sera marquée en son début par la précarité d'une joie prête à se changer en mélancolie³⁹.

Le geste est celui de Galatée. Il se pourrait que le saule dût une part de son prestige au souvenir de Virgile⁴⁰. En tout cas, avec ou sans les saules, Giono paraît très sensible à la coquetterie simple d'une femme qui feint de se cacher pour attirer l'attention sur elle : ce manège est récurrent dans son œuvre et semble bien une réminiscence des *Bucoliques* : « Malo me Galatea petit, lasciva puella — et fugit ad salices et se cupit ante videri »⁴¹. Ainsi Ulysse aperçoit pour la première fois Circé : « elle courait en dansant sous les tamaris. Avant d'entrer dans la pinède elle tourna la tête »⁴². La transposition végétale ne suffit pas à masquer l'emprunt. La deuxième phrase est une adaptation libre et ingénieuse du « se cupit ante videri » ou de la traduction française dont disposait Giono⁴³. Manque la pomme dans le roman de jeunesse ? Attendons vingt-cinq ans : dans *les Grands Chemins* une femme lance une pomme au narrateur : « en lançant la pomme elle avait vingt ans »⁴⁴. Est-ce par hasard que les femmes rajeunissent par la grâce d'un geste banal ? Mais ce qui paraît

compter pour Giono, c'est principalement le charme d'un acquiescement qui est en même temps un refus. Lorsque Pauline se promène au bord de l'étang et s'approche de la fenêtre d'Angelo, « à travers le brouillard des petites feuilles de saule » elle s'arrange pour être à la fois dissimulée dans la verdure légère, mais remarquée par « son énorme robe pourpre »⁴⁵. Et Thérèse manœuvre d'une manière semblable avec Madame Numance : elle l'attire d'abord à l'étendoir, puis court se cacher derrière les rideaux pour jouer secrètement d'un regard « plein d'anxiété et de demande »⁴⁶ qui rencontre le vide.

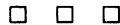
L'idée enfin, encore que le mot « idée » traduise bien mal l'opération intellectuelle et morale qu'il faut maintenant décrire. Revenons à Madame Numance : elle est folle d'inquiétude de savoir Thérèse livrée à un mari brutal. Une barrière d'ifs s'interpose entre la grande maison qu'elle habite et le pavillon de Thérèse : « un matin elle prit un gros sécateur et dans l'endroit qui était en face de sa fenêtre, elle coupa quelques grosses branches dans la barrière. Maintenant, à travers la brèche, elle pouvait de sa chambre, voir les fenêtres du pavillon. Elle fit changer l'orientation de son lit. Sans bouger la tête de son oreiller elle pouvait voir le point d'or de la lampe là-bas ⁴⁷ ». Le lit, l'oreiller : voilà de la libido, mais bien sublimée, et par la transposition maternelle et par la distance des corps. Il est frappant de retrouver dans *Ennemonde*, mais cette fois sans l'ambiguïté de la relation qui unit Thérèse et sa bienfaitrice, un phantasme identique. Titus-le-Long aimait Camille d'un amour chaste et à coup sûr immérité. Les frasques de Baucis, devenue de surcroît ivrogne avec l'âge, n'altéraient pas la constance de Philémon. La santé, mais aussi les cuites inopinées de Camille, requéraient une surveillance de tous les instants ; or le vieux Titus habitait à cinq kilomètres de sa bien-aimée. Il décida donc d'acheter une longue-vue ; puis s'employa à résoudre les problèmes de visibilité posés par le site. Les premiers temps il se perchait sur un grand hêtre, dominant ainsi, mais de façon inconfortable, les taillis de chênes-blancs qui lui bouchaient la vue. Puis il résolut de percer une tranchée dans le bois : « il passa des mois à ce travail. Il coupait les arbres sur trois mètres de large et droit vers le but, comme on fait aujourd'hui pour faire passer une ligne de force à travers une forêt. » Ces travaux

mythologiques sont un prétexte très gionien pour couvrir une émotion. Désormais, armé de son télescope, Titus « pouvait surveiller Camille en restant assis devant la porte de sa maison, l'été, et d'à côté de sa cheminée l'hiver⁴⁸. »

Deux mythes jumeaux de la possession oculaire. Mais les stratégies incroyables de Madame Numance et de Titus sont tellement surchargées de pittoresque que l'idée y apparaît peut-être moins clairement que dans deux autres textes, qui se font pendant, aux deux extrémités de la carrière de Giono, attestant ainsi la permanence d'une inquiétude et d'une aspiration. Il s'agit de « Sylvie ». Si l'on n'y prend garde, cette courte nouvelle risque de passer pour une pochade⁴⁹. L'anecdote est mince et devient une partition illisible si on l'isole des phrases liminaires et terminales, qui sont respectivement l'armature musicale et la note tonique du poème : « D'ici, je la vois ». « Elle ne peut pas me voir. Elle ne me verra jamais. Moi, je la vois. » Sylvie est donc dans un regard qu'elle ne perçoit pas et son histoire est chuchotée par une voix qu'elle n'entend pas. Sylvie est absente de la nouvelle qui porte son nom. La voix discrète du narrateur nous apprend que la ville l'a abîmée, et qu'elle redevient peu à peu la jeune fille qu'elle était dans la grande santé des choses naturelles. Cette voix contient un amour sans espoir, mais paisible. C'est la voix d'un sauvageon, qui ne sait guère parler aux filles, mais habile à s'approcher d'elles sans bruit, en rampant dans les herbes ; un sauvageon dont la discrétion est si raffinée qu'elle confine à l'indiscrétion : il est voyeur par respect ; il aime de loin, pour ne pas imposer une présence non désirée. La scène de la cathédrale de Villard, dans *l'Iris de Suse* a une symétrie presque parfaite avec le récit de *Solitude de la pitié*, à quarante ans de distance. L'Absente est « mise hors du commun », seule éclairée par les cierges de Saint-Côme, et livrée au regard de Tringlot comme Sylvie au regard de Jean, à la fois donnée et « hors d'atteinte ». L'extrême humilité de Jean, dans l'un des tableaux, et l'absence de l'Absente, dans l'autre, instituent entre l'aimant et l'aimée une même relation de respect (au sens strict) ou, si l'on veut ; de renoncement possessif. L'amoureux de Sylvie s'étonne quand il découvre en lui un peu de jalousie, car comptant la réciprocité de l'amour au nombre des choses impossibles, comme de demander la lune, il ne la souhaite pas, ou ne la souhaite plus,

et le manque n'en laisse presque pas d'amertume. Quant à Tringlot, sa tendresse a la forme de l'effacement. Et à la phrase de Jean, parlant de son amour inavoué : « elle ne le saura jamais ; et puis qu'est-ce que je suis moi ? » fait écho la dernière phrase de *l'Iris de Suse* : « elle ne savait même pas qu'il était tout pour elle »⁵⁰.

Singulière dialectique par laquelle la possession devient renoncement, ou pour parler comme Robert Ricatte, l'avarice se change « en pure perte »⁵¹. Mais les amants infortunés ne manquent pas qui, comme Swann, transfigurent leur jalousie en une morose tyrannie compensatrice : ils remplacent le bonheur qu'ils n'ont plus par la jouissance de tout savoir sur leur infortune, et à défaut de posséder leur maîtresse dans les formes ordinaires, ils la possèdent en pensée en se rendant maîtres de leur secret.



Mais le Gygès gionien n'est pas toujours amoureux. Que d'espions, dans les romans de Giono, que de suiveurs, que de guetteurs, que d'historiens juchés sur des collines. Thérèse, qui s'y entend⁵², dit : « L'ombre est comme le paon : elle a des yeux dans ses moindres plumes »⁵³ et cette phrase caractérise assez bien un univers romanesque peuplé d'yeux invisibles. Je ne soutiendrai pas le paradoxe d'un Giono spécialiste du roman d'espionnage. Parce qu'il a écrit aussi beaucoup de romans policiers. Parce que surtout ce serait rétrécir le champ de la curiosité de Gygès et réduire sa conduite à une routine professionnelle. Or il est avide de secrets qui n'intéressent pas les espions stipendiés, et il a une vocation métaphysique « à regarder par les fenêtres », comme disent Martial et Tringlot qui ont trouvé dans des métiers inverses de quoi satisfaire leurs goûts. Pour faire court je me bornerai à une classification très grossière des manœuvres et des techniques principales de Gygès espion.

Le travestissement est la ruse la plus élémentaire : Giono n'abuse pas de cette facilité. La transformation de Melville en un marin quelconque⁵⁴, la veste de velours d'Angelo⁵⁵ la métamorphose de Tringlot⁵⁶, ne sont que les attirails de l'incognito. Ils ne tendent à l'invisibilité que dans le dernier cas, et n'augmentent pas la pénétration du regard. Il n'en va

pas de même pour Ulysse. Sa défroque de mendiant⁵⁷ lui permet d'inspecter les lieux sans inspirer la méfiance, et surtout de voir Pénélope telle qu'elle est quand elle est loin du regard d'Ulysse.

Les instruments d'optique ; ils entrent peu à peu et sournoisement dans la panoplie de Gygès. Ils ne sont d'abord qu'un simple terme de comparaison « on voyait l'autre bord comme dans une lorgnette »⁵⁸, puis nous sont présentés comme des auxiliaires désirables de l'indiscrétion (« auriez-vous une lunette d'approche ? ... Je suis un monstre de curiosité »⁵⁹ ? Ils apparaissent dans le *Bonheur fou*, avec la lunette Cerruti⁶⁰, mais surtout avec un dispositif ingénieux bricolé par Angelo. Injustement accusé d'un meurtre, il est réfugié à Castelletto chez une vieille dame. Pour frapper la population une cérémonie à grande mise en scène est organisée en l'honneur de la prétendue victime, avec défilé militaire. Angelo constate qu'en déplaçant une glace de Venise, « il pouvait voir refléter tout ce qui se passait dans la rue et sans courir le risque d'être aperçu à la fenêtre. Il terminait son arrangement quand il se trouva nez-à-nez dans le miroir avec trois tambours qui marchaient sur lui à pas comptés en roulant leur caisse »⁶¹. Ce miroir magique est à rapprocher du miroir de sorcière qui passe en brève allusion dans l'« Histoire de Monsieur Jules »⁶². Finalement les appareils optiques comme instruments de délectation font leur entrée dans *Ennemonde*, et au terme de l'œuvre sont devenus de vieux complices entre les mains de Louiset et de Tringlot⁶³.

Les filatures. Je passe sur les exemples mineurs⁶⁴ et j'en viens tout de suite au grand texte d'*Un roi sans divertissement*. Frédéric II a surpris M.V. descendant de l'arbre aux morts. Désormais il ne lâche plus sa proie. Pendant des heures il marche dans les pas du lycanthrope, ne le quittant pas de l'œil, exploitant les bouquets d'arbres ou les accidents du terrain pour se camoufler. C'est une affaire sérieuse, Frédéric II n'est pas espion ou détective par simple dilettantisme. Pourtant ni le soulagement, ni le sentiment d'une juste et prochaine vengeance, ni le danger couru n'expliquent l'émotion neuve qu'il ressent. Mais l'avantage que lui donne sur M.V. sa position de poursuivant invisible, l'abus qu'il peut exercer sur le criminel — qui est maintenant vulnérable — le remplissent d'une délectation suspecte. « Ce n'était pas une

question de courage ; c'était une question de curiosité, (s'il est question de curiosité dans la *fascination*)⁶⁵. » Fascination si impérieuse qu'il prend le risque de pister à vue son gibier, alors qu'il aurait été facile de rester à couvert car les traces sont très lisibles dans la neige. Mais il importe moins à Frédéric II de découvrir l'identité et le domicile de l'assassin que de jouir, avec une espèce de gloutonnerie, de sa silhouette visible, de sa présence concrète. « Il me fallait le voir. » La joie de tenir le monstre dans son regard aussi implacablement qu'entre les mâchoires d'un piège, domine tellement la peur, ou toute représentation morale qu'il s'étonne et s'inquiète un peu : « Maintenant il collait à la piste pour des raisons différentes de celles qui l'avaient amené jusque-là. Peut-être un peu *honteux* d'être venu jusque-là avec des raisons incompréhensibles »⁶⁶. Étrange bonheur inavouable : car saurait-il exactement de quoi il est fait « il ne le dirait pas, il le cacherait pour toujours, même au moment final où il serait lui aussi ce promeneur traqué. »

Enfin la « guette ». Car les déguisements, les lorgnettes, les filatures ne sont qu'instruments ou manœuvres d'approche. L'espion doit bien finir par espionner, c'est à dire capturer ce qu'il a leurré, lorgné, traqué. La capture est obtenue par ce que Giono appelle la « guette ». Encoignures, buissons, niches d'ombre, tout est bon pour guetter. Là encore, et quoique beaucoup d'exemples aient autant de mérite, j'irai droit à une guette exemplaire, celle du *Moulin de Pologne*. Le narrateur, pendant que se déploient les fastes du « Bal de l'Amitié », si bien nommé, se faufile au plus près de Julie ; la maléficiée. La présence de la jeune femme, au milieu des principaux de la ville, et sa prétention à partager la joie de la musique et de la danse, déclenchent d'abord des ricanements, puis elle est expulsée par un énorme rire pour avoir revendiqué le bonheur. Le narrateur se lance à sa poursuite. Il est contrefait et de complexion délicate. Il a de plus, dans sa précipitation, oublié son manteau ; mais ni le vent froid ni la pluie ne sauraient le retenir. « Je pensais à la pneumonie, mais je n'aurais pas donné ma place pour tout l'or du monde ». On reconnaît là la chasse de Frédéric II. On retrouvera bientôt la même fascination. Julie, chose bouleversante, est entrée chez le mystérieux M. Joseph, le personnage le plus redoutable de la ville aux yeux du pleutre et du bien-pensant qu'est le

narrateur. Il est donc «comme vidé de son sang», mais la curiosité reprend le dessus : «j'étais comme *hypnotisé* par des événements si imprévus»⁶⁷. Le narrateur (bossu) grimpe sur la crête d'un mur qui le met à la hauteur de la fenêtre derrière laquelle Julie et M. Joseph sont en conversation⁶⁸. Il n'entend rien, mais s'emplit les yeux. Cependant son devoir est d'informer M. de K. le plus prudent des notables et qui condescend à le fréquenter un peu. Une deuxième guette s'organise, que va écouter la lâcheté de M. de K. contre le gré du narrateur, qui serait volontiers demeuré «spectateur jusqu'à la fin du monde». Sans doute tout le passage est-il parodique; le détail des souliers beurrés du narrateur, qui s'écorchent contre la muraille, de la courte échelle qu'il doit faire pour permettre à l'imposant notable d'accéder à l'observatoire, la sottise sentencieuse de ce dernier personnage, tout cela donne un tour grotesque à l'épisode, contraste avec l'espèce de grandeur de Julie et de M. Joseph. Mais l'ironie de Giono ne parvient pas à annuler la sincérité des notations émotionnelles : dans tous les autres textes où Giono décrit la fascination du guetteur on trouvera la même avidité, et comme une espèce d'extase. Les trois «hommes courageux» de *Naissance de l'Odyssée*⁶⁹, ou les «fumeurs de pipe» d'*Un roi sans divertissement*⁷⁰ (historiens à l'affût), Frédéric II à Chichiliane près de la maison du criminel⁷¹, ou encore Albin et son vieux copain occupés «à guetter la Douloire et son amande»⁷², et Martial, dans «l'Écossais», surveillant la Dragonne⁷³, tous devant le mystère dont ils ont enfin déterminé le lieu, sont des extasiés.

Par ses diverses manœuvres Gygès essaye toujours d'obtenir le statut ontologique interdit d'une absence positive, d'une disparition sans anéantissement, d'une conscience survivant à l'annulation sensible. Son projet est une effraction sans trace par une infraction sans conséquence dommageable. C'est évident du guetteur, séparé de la chose guettée par divers équivalents de la glace sans tain, à l'abri dans sa guérite d'invisibilité : il demeure «hors du champ». Mais c'est vrai aussi de l'espion déguisé qui introduit un pseudonyme dans le champ à observer pour abuser et désarmer l'adversaire. C'est aussi vrai de l'effet longue-vue, qui est une effraction dans le mur de la perception : une percée ponctuelle, et, la bonde une fois débouchée, (c'est une question de mise au point) livre

passage à un foisonnement insoupçonné. Ainsi apparaît, issu de la montagne déserte, le miracle du château de Quelle, d'une auto filant à toute allure et d'un roman d'amour extravagant. Et tout cela clandestinement, car l'instrument d'optique confère l'ubiquité à son manipulateur ; il est protégé dans le lointain, et dépêche son double transparent au pied des murailles, tout près de la baronne et de Murataure. La filature enfin, réalise un truquage de l'espace qui maintient le suiveur dans un espace disponible, avec sa provision de cachettes, et emprisonne le suivi dans une étendue où règne la visibilité, dans l'étendue sans pli du panorama : le mouvement de M.V. est une fuite inutile, ou un repos ; il est immobilisé dans un regard.

Pourquoi ce désir obsessionnel de se sentir « hors du champ » ? À cette question il serait tentant de donner une réponse assez simple : l'observateur ne veut pas troubler par un effet psychologique connu, le personnage observé. Tout le monde a en mémoire la première entrevue de Julien et de Madame de Rênal : « avec la vivacité et la grâce qui lui étaient naturelles quand elle était loin du regard des hommes, Madame de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon »⁷⁴... Comment connaître cette vivacité que personne ne peut voir, et cette grâce nouménale ? Stendhal, en quelques mots, définit indirectement une « relation d'incertitude » aussi irritante que celle du physicien Heisenberg. Cette relation détermine comme une fatalité la limite supérieure de la psychologie « en deuxième personne » : la connaissance repousse dans l'inconnaissable cela précisément qu'elle voulait connaître. La ruse de Gygès serait-elle de disparaître du champ tout en y installant un pur sujet connaissant, afin de ne pas dénaturer les conduites qu'il étudie et de n'exercer à aucun degré cette espèce d'ascendant fluïdique qui fait trébucher les consciences et les corps, et invite les moins timides à prendre une pose ?

Il est bien vrai qu'une telle ambition n'est pas absente des calculs d'Ulysse, et qu'elle est une des visées de Thérèse, dans la scène de l'étendoir : la jeune femme a la maladie du doute⁷⁵, et recherche obstinément des marques d'amour qui « fassent preuve » — et qui la fassent exister. Cependant on resterait loin du compte en considérant le complexe de Gygès comme un simple désir de transparence interpsychologique.

Un texte très curieux de *Faust au village* suffirait d'ailleurs à nous détromper : l'éloge de l'yeuse, dans lequel est bien question d'observation protégée (ou encadrée dans une échancrure), mais d'où toute curiosité psychologique est absente : « C'est un arbre qui n'a pas son pareil pour servir de cadre [...] L'yeuse ne perd jamais ses feuilles qui sont noires et luisantes et, entre les feuillages vous voyez tout à coup un coin de champ. Jamais vous ne verrez la couleur du champ comme quand vous la regarderez dans le cadre des yeuses [...] Vous n'avez jamais vu un champ pareil »⁷⁶.

Simple effet de cadre ? Oui et non, car l'effet de cadre n'est pas simple et ne se réduit pas aux lois de la Gestalt-theorie. Il est l'accompagnement nécessaire, ou la modalité de toute perception indiscreète qui utilise trous de serrures, lorgnettes, rideaux entrebâillés, lucarnes, ouvertures de buissons. L'effet de cadre est souvent noté dans l'expérience de Gygès, mais le reste du temps il est implicitement imposé à l'imagination du lecteur. Par exemple, dans *Un de Baumugnes*, c'est le tunnel de verdure par où se glisse le regard coupable d'Albin ; dans les *Âmes fortes*, c'est le bureau éclairé de M. Numance qui paraît à Thérèse, cachée derrière un thuya, pareil à une scène de théâtre⁷⁷. Mais pourrait-on dissocier les premières images d'Adelina du carré de la portière ou du rectangle de la fenêtre à travers lesquels elle est admirée par Melville ? Comment imaginer autrement qu'une scène de drame le conciliabule de Julie et de M. Joseph, dans un salon illuminé, puisqu'il est enfermé dans une embrasure, et qu'il se donne à des spectateurs extérieurs juchés sur leur perchoir nocturne ? Et souvenons-nous du visage de l'Absente, dans l'église de Villard : il surgit au milieu des ténèbres dans une toute petite plage de lumière vacillante. Tableaux peints, ou tableaux de théâtre, mais tableaux inscrits dans un encadrement ou un proscenium c'est ainsi qu'on pourrait caractériser tous les larcins oculaires de Gygès.

Le passage de « Monologue » serait donc la description d'une guette ? Impossible, il n'y a rien à guetter, ou du moins personne, sinon quelques paysannes, ramassant des pommes de terre prosaïques, et n'ayant aucun secret à préserver. Voire. Car il faudrait d'abord s'entendre sur le secret (les cheveux de la Catherine Picolet, auxquels on ne prêterait pas attention dans la rue, sont secrètement beaux, à travers

l'yeuse). Et puis faut-il qu'il y ait toujours *quelqu'un* à espionner pour que Gygès soit en alerte? Un chapitre cocasse de *Journeyman* d'É. Caldwell nous présente trois voyeurs se disputant le privilège de regarder, à travers la fissure d'un hangar, un paysage très ordinaire, mais qui leur donne un grand bonheur car il est transfiguré par la circonstance gratuite de la clandestinité⁷⁹. J'accorde néanmoins que le mot « guette » s'applique mal aux conditions d'esthétique paysagiste prescrites par « Monologue ». Je préférerais, quittant le point de vue du sujet pour me placer du côté de l'objet, parler « d'émergence ». C'est le terme le plus approprié pour décrire le mode d'irruption dans le monde sensible, des secrets convoités par Gygès, qu'il choisisse de les « guetter » à l'abri des saules, des figuiers, des thuyas, ou bien de les attraper au passage à travers le feuillage sombre de l'yeuse.

J'ai fait brièvement allusion à un parallèle possible entre le couple Kalissada-Antinoüs et les deux enfants de *Jean le Bleu*. Une jeune Grecque se cachait dans les herbes pour enjôler l'amant de Pénélope ; la petite Anne était blottie dans les roseaux, cependant que son compagnon de jeu la guettait au milieu des feuillages d'un figuier. Si l'on relit attentivement les deux passages on notera une parenté plus étroite encore. Antinoüs tondait un rond de luzerne ; « il se coulait ; faux en avant, sous les branches emmêlées des saules quand il s'entendit héler par une voix de femme. Kalissada *émergeait* des herbes. » Anne « était presque toujours assise dans les roseaux. J'appelais une fois, deux, le plus ; son visage *émergeait* du monde »⁷⁹. Le même verbe, quoique son complément le rende infiniment plus saisissant dans le second texte.

Qu'est-ce qui émerge « du monde » derrière l'yeuse de « Monologue » ? Un fragment, libéré du monde ; miraculeusement exempté de la législation vulgaire des apparences. Il est devenu autonome et sous le nom de « paysage », il ne reçoit plus son être de la grande circulation qui maintient, sous les yeux de tous, la vie monotone des apparences, mais possède son organisation propre et n'est plus soumis qu'à une législation esthétique. Révélation sans prix : il n'existe pas que « le monde », renvoyant au « on » anonyme de la perception utilitaire, tissu de rapports universels entrecroisés ; rapports linguistiques (ces choses grises sont des pommes de terre, ou plutôt des patates), rapports scientifiques (elles sont

des tubercules de solanées), rapports économiques (les femmes qui les ramassent sont des ouvrières agricoles payées par un patron)... Mais, cachée sous le monde, une réalité proteste de son existence méconnue; les mêmes choses y entrent dans des rapports stupéfiants, (qui laissent le souffle court, ou fascinent), et s'arrangent entre elles pour produire du bonheur. Or cette réalité ne peut se décrire qu'en termes de secret ou d'apparition⁸⁰. Le petit paysage de « Monologue » n'est pas ce qui paraît dans la perception de tous, mais ce qui apparaît à un seul⁸¹. Il est le secret de l'œil qui s'est caché dans les feuillages pour jouir d'une révélation exclusive.

Mais n'allons pas croire que Gygès — Giono soit en quête des seuls secrets esthétiques. C'est un amateur de fascination. Il recherche cette émotion extasiante comme d'autres la béatitude. Certes la beauté d'un paysage, ou d'une enfant surgie des roseaux ou de jeunes femmes derrière les osiers, ou encore d'un massacre de cerf brusquement issu d'un rideau de saule⁸², comme si la nuit se trouait pour laisser passage à « l'au-delà de l'air », peut lui fournir sa dose de stupeur. Cependant ce ne sont là que des mystères entre autres, et les plus stupéfiants ne sont pas à chercher du côté de la grâce, mais du côté de l'horreur sacrée.

Gygès aime rôder à la frontière du monde raisonnable, dans la zone où l'on peut espérer l'émergence d'un calmar géant ou d'une monstruosité humaine. Les confins du mystère et du monde peuvent s'annoncer par une « brûlure » comme dans le jeu de cache-tampon. Ce souvenir d'enfance pointe dans la mémoire de Martial, suspectant une présence dangereuse derrière les vieilles pierres de la Dragonne : « j'en sentais la chaleur comme en approchant des murs d'une forge⁸³. » Mais il est plus sûr d'aller droit vers quelque victime sublime dont les malheurs et la grimace sont la signature du Mal : le bossu du *Moulin de Pologne* manœuvre donc pour s'approcher prudemment⁸⁴ de Julie; il tient alors dans son regard « le destin en action », la forme en moulage du Diable qui s'est enchevêtré à une famille : « nous avons l'extraordinaire *bonne fortune* d'avoir sous les yeux le mouvement des Coste dans leur tombeau⁸⁵. » Ou encore de se rendre sur les lieux mêmes d'un drame incompréhensible. Ainsi les « trois hommes courageux » de *Naissance de l'Odyssee*, à l'abri de leurs mico-couliers, regardent impunément la ferme d'Ulysse où fument

encore les débris de la tragédie, mettant « leur point d'honneur à rester en face du terrible mystère⁸⁶. » Ainsi les vieux chroniqueurs d'*Un roi sans divertissement*, « les yeux fixés sur l'emplacement où s'était tenu Langlois », espèrent que « peut-être, un jour, au détour de cinq minutes, un éclat de rire, une larme, ou n'importe quoi finirait par [leur] expliquer ce qui ne s'était jamais expliqué⁸⁷. »

L'espèrent-ils vraiment ? Mon opinion est qu'au fond ils sont comblés par *l'évidence* de l'indicible et de l'inexplicable. Gygès ne cherche pas la clé des mystères. Les problèmes ont une solution, les mystères non⁸⁸. Ils ne sont pas de ces énigmes qui, une fois déchiffrées nous laissent déçus. Les dévoilements du mystère ne sont que des mises en évidence de leur nature indéchiffrable ; ils n'augmentent pas notre connaissance, mais ils comblent un désir, qui est désir de fascination. Si l'essence cachée du monde est mystérieuse il ne faut pas attendre la lumière qui en dissipera l'obscurité. Cette essence est inintelligible de part en part, et n'a rien en elle qu'on puisse mettre en théorème, puis réduire à quelque idée simple. La stupeur extasiée est tout ce qu'on peut attendre de sa rencontre, mais comme cette émotion nous comble, comme elle n'a pas, à la différence des curiosités inquiètes, le souci d'aller toujours plus avant vers plus de clarté, comme elle se suffit à soi-même et qu'elle a son espèce d'éternité, comme elle est la jouissance de l'obscur et de l'irrationnel, elle est « la jouissance infinie de l'être », elle est la béatitude de Gygès. Souvenons-nous de Langlois, enfoncé dans le fauteuil à oreillettes, absent du monde, absent de soi, absorbé dans le portrait de M.V.⁸⁹



Gygès amoureux et Gygès-espion sont-ils frères jumeaux ou sont-ils seulement de vagues cousins ? Il faut maintenant essayer de répondre à cette question. Une mode tenace nous ferait obligation de ramener le deuxième au premier, au prix de quelques symbolisations et assimilations frivoles. La vérité m'oblige à l'opération inverse, et puisqu'il faut tout dire, à intégrer à un solipsisme philosophique virtuel, caractéristique

du guetteur gionien, ce que j'appellerais le solipsisme amoureux, si je ne craignais de fournir une prise à l'une de ces symbolisations et assimilations égrillardes.

L'opération de voir, quand elle est la conduite d'un homme qui s'est d'abord assuré de son impunité, et qui a une sorte de gloutonnerie perceptive, modifie le mode d'être de la chose vue. Elle convertit tout ce qu'elle attrape en secrets. Gygès est captateur et producteur de secrets, car tout ce qu'il voit, il l'affecte aussitôt d'un coefficient d'exclusivité. La première et fondamentale infraction du voyeur est éminemment blâmable : il détourne à son profit une partie du monde : il s'approprie, par une dévoration visuelle, telle fraction de la réalité qu'il met au point dans le rayon de son regard, et se flatte, par sa solitude, de l'interdire à toute publicité. Gygès est un voleur ontologique. Les mots qui viennent spontanément pour dépeindre sa conduite devant la pensée : il furète, il regarde furtivement, ou à la dérobée. Mais ce qu'ils ne disent pas assez c'est que Gygès, amoureux ou non, garde pour lui le grain des choses et abandonne à autrui la balle des apparences. Les larcins platoniques, si épurés, si précieux du narrateur de Sylvie et de Tringlot (aux deux extrémités de l'œuvre, comme deux serre-livres, ils lui confèrent une sorte de symétrie et de constance dans l'esprit), qu'on est tenté de les décrire en termes de renoncement, sont aussi des rapt : les deux femmes sont intouchables, mais elles sont l'objet d'une possession qui défie le temps.

Toutes les figures de Gygès portent la marque de la culpabilité et de l'abus, ne serait-ce que la simple précaution de la clandestinité. Très souvent aussi le voyeur avoue sa mauvaise conscience (Albin, Frédéric II, le bossu du *Moulin de Pologne*.) Mais prenons garde à ne pas atténuer sa faute en le taxant d'indiscrétion. C'est là un travers social, irritant mais non pendable. La transgression de Gygès n'est pas de nature sociale, ni même morale, elle est métaphysique : elle transgresse l'ordre des choses. Dans un phantasme d'invisibilité du petit Bruno, un mot important est prononcé ; celui de *violence*. « Les longs après-midis, aux soins desquels on pouvait imaginer que le cabriolet rentrerait à la maison, il s'ingéniait à rapetisser, à tenir le moins de place possible. Il aurait voulu diminuer son corps, ses mains ses yeux, n'être qu'un tout petit chat⁹⁰ à côté de sa boîte à clous, *n'être qu'un regard bien*

personnel et en exercer la violence sur le gros ourson fauld, pataud et un peu bête qui ne lui prenait plus rien en s'asseyant à la gauche du père dans le cabriolet familial⁹¹. » Le phantasme d'une invisibilité moins précaire que l'abri des cachettes est très gionien⁹² : on le retrouve dans un passage de *Noé*, avec un caractère de confiance, et toujours lié à un désir d'usurpation démiurgique. Giono est assis, sous sa lampe, des photos de noces sont étalées sur sa table et il tient une loupe à la main : « 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 serrure du tabernacle*), je ne perds pas une miette de toutes ces Noces »⁹³. Naturellement Giono n'observe pas une noce réelle, à travers la porte d'un tabernacle réel. N'exigeons pas l'impossible. Il est déjà bien beau que l'impossible soit réellement rêvé, et que l'homme à la loupe, assis avec gourmandise devant ses photos exerce la violence de son regard bien personnel sur de vraies effigies. Il les persécute comme un bourreau, pour leur faire avouer le secret qu'elles cachent⁹⁴.

S'effacer, occuper le moins de place possible, n'être qu'une conscience, moins qu'un point⁹⁵, être dieu, ou Dieu, mais le Dieu de Bekeley : il maintient le monde dans l'être par son regard inlassable quand tous les hommes ferment les yeux.

Lycée de Monaco

Notes

¹ Je me réfère non au Gygès de Platon (*République II*, 360 b, c.) ou de Cicéron (*De Officiis III*, 9, 38.39) mais à l'ami abusif de Candaule, dans Hérodote, 1, 8 à 12.

² L'expression ou son équivalent est fréquente : O.R.C.I. p. 512, O.R.C.V., p. 105, p. 107, p. 706. Voir aussi *l'Iris de Suse*, Gallimard, 1970, p. 124.

³ O.R.C.I., p. 4. Voir aussi l'image du faune, *id.*, p. 82.

⁴ O.R.C.I., p. 26.

⁵ O.R.C.II., p. 108.

⁶ O.R.C.I., p. 232.

⁷ O.R.C.I., p. 373.

⁸ « J'avais honte » dit Albin.

- ⁹ Voir la description du rut de Panturle, O.R.C.I., p. 370.
- ¹⁰ O.R.C.I. p. 170.
- ¹¹ *Manosque des plateaux*, Émile Paul, 1930, p. 42.
- ¹² Voir les anatomies dorsales : « de belles fesses ballonnées », des « fesses superbes en ballon de foot ball ». O.R.C.III., p. 385 et 393.
- ¹³ Autres anatomies dorsales : par exemple la coiffeuse, ou « Pâquerettes et bleuets », O.R.C.III., pages 802 et 807.
- ¹⁴ O.R.C.V., p. 707.
- ¹⁵ O.R.C.I., p. 78.
- ¹⁶ O.R.C.II., p. 74.
- ¹⁷ O.R.C.I., p. 70.
- ¹⁸ O.R.C.II., p. 292.
- ¹⁹ O.R.C.IV., p. 132.
- ²⁰ O.R.C.V., p. 350.
- ²¹ O.R.C.I., pages 370 à 373.
- ²² O.R.C.I., pages 510 à 512.
- ²³ O.R.C.III., pages 42-43.
- ²⁴ *L'Iris de Suse*, p. 201.
- ²⁵ Ces essences sont tirées de *Naissance de l'Odyssee*, (avelaniers, genêts, tamaris) d'*Ennemonde* (chênes blancs), de *Jean le Bleu* (figuiers), de *Solitude de la pitié* (graminées), des *Âmes fortes* (ifs), du *Moulin de Pologne* (ormeaux), de *Regain* (pins), de *L'Iris de Suse* (vigne vierge).
- ²⁶ Il faut peut-être préciser que l'osier n'est que du saule cultivé à des fins de vannerie.
- ²⁷ Panturle, tombé d'un pin, reprend connaissance auprès des saules. Voir le récit de Gédémus. O.R.C.I., p. 415.
- ²⁸ La lavandière d'Angelo, dans le *Bonheur fou*, O.R.C.IV., p. 725.
- ²⁹ Le saule est un arbre hydrophile, au voisinage duquel on a des chances de rencontrer des baigneurs. Voir La Fontaine, « le Cas de Conscience », *Contes et Nouvelles*, IV. 4. Ou Voltaire, *l'Ingenu*, ch. III.
- ³⁰ Cette fonction est récurrente. Voir les saules-frontières des *Âmes fortes*, O.R.C.V., p. 344 et du *Moulin de Pologne*, O.R.C.V., p. 742.
- ³¹ *Que ma joie demeure*, O.R.C.II., p. 616.
- ³² Titre populaire de la Valse en la bémol majeur de Brahms.
- ³³ « Je suis bien décidé à ne pas rester dans l'ombre des saules », dit Albin, O.R.C.I., p. 276. Le Besson est « tout tremblant de revoir la fille à la lisière des saules. Il avait perdu son souffle. Perdu pour toujours disait-il : je ne respirerai plus comme avant ». O.R.C.II., p. 292.
- ³⁴ O.R.C.I., p. 232.
- ³⁵ O.R.C.II., p. 74. N'y aurait-il pas un phantasme du rouge sur fond vert à ajouter au phantasme du rouge sur fond blanc dont parle si bien Jacques Chabot, (*Giono aujourd'hui*, Edisud, 1982, p. 242 et suiv.) ?
- ³⁶ O.R.C.III., pages 43 et 44.
- ³⁷ *L'Iris de Suse*, p. 187.
- ³⁸ *Id.*, p. 201.
- ³⁹ « L'ombre des saules », « la lisière des saules » renvoient au « regardons bien à travers les saules » d'Angelo, en dépit de la chronologie.
- ⁴⁰ Le lien (surprenant) du saule et de Virgile, pour Giono, est attesté par un passage de Noé, O.R.C.III., p. 732 et un autre des *Notes sur l'Affaire Dominici*, Gallimard, 1955, p. 110.

- 41 *Bucoliques III*.
- 42 O.R.C.I., p. 4.
- 43 Dans les *Pages immortelles de Virgile*, Giono utilise la traduction de Goelzer : « Galatée me lance une pomme, la folle enfant, et s'enfuit vers les saules, et désire être aperçue auparavant. »
- 44 O.R.C.V., pages 475 et 483.
- 45 O.R.C.IV., p. 132.
- 46 O.R.C.V., p. 350.
- 47 O.R.C.V., p. 328.
- 48 *Ennemonde et autres caractères*, Gallimard, 1968, p. 59.
- 49 « Un rameau issu d'Un de Baumugnes », dit Pierre Citron, Notice de *Solitude de la pitié*, O.R.C.I., p. 1053.
- 50 *L'Iris de Suse*, p. 244.
- 51 Voir la très profonde analyse de R. Ricatte, in *Giono aujourd'hui*, Edisud, 1982, pages 217-225.
- 52 Elle espionne à l'abri des thuyas (O.R.C.V., p. 272), derrière ses rideaux (*id.*, p. 350), derrière les groseilliers (*id.*, p. 457).
- 53 O.R.C.V., p. 465.
- 54 O.R.C.III., pages 23 et suivantes.
- 55 O.R.C.IV., pages 447 et suivantes.
- 56 *L'Iris de Suse*, pages 23, 44, 48.
- 57 O.R.C.I., p. 75.
- 58 O.R.C.I., p. 232.
- 59 O.R.C.IV., p. 87.
- 60 O.R.C.IV., p. 662.
- 61 O.R.C.IV., p. 746.
- 62 Les alambics brûlent dans tout le pays : « les reflets venaient saigner sur la faïence blême de la cuvette. » O.R.C.III., p. 265.
- 63 *L'Iris de Suse*, p. 75.
- 64 La poursuite de Gagou (*Un de Baumugnes*), les étranges « dragues » de *Description de Marseille* ou de *Noé*.
- 65 O.R.C.III., p. 491. Souligné par moi.
- 66 *Id.*, pages 493-494. Souligné par moi.
- 67 O.R.C.V., p. 710. Souligné par moi.
- 68 *Id.*, p. 711.
- 69 O.R.C.I., p. 706.
- 70 O.R.C.III., p. 543.
- 71 *Id.*, p. 497.
- 72 O.R.C.I., p. 276.
- 73 O.R.C.V., p. 105.
- 74 *Le Rouge et le Noir*, I, ch. VI.
- 75 Voir la Notice de R. Ricatte, notamment O.R.C.V., pages 1030 et suivantes.
- 76 O.R.C.V., pages 185-186.
- 77 O.R.C.V., p. 272.
- 78 E. Caldwell, *Journeyman*, ch. XIV, tr. fr. de R. Merle sous le titre *Les Voies du Seigneur*, Gallimard, 1950.
- 79 O.R.C.I., p. 70 et O.R.C.II., p. 74. Le verbe est souligné par moi.
- 80 Le verbe « apparaître » est utilisé par Giono, dans l'épisode de Castelletto. Angelo « regarda son miroir. Il y vit apparaître la croix que portait un petit clergeon noir comme de l'encre. » O.R.C.IV., p. 749.

- ⁸¹ Il serait amusant de développer une opposition entre Giono et Michel Tournier. Le voyeur gionien est un solitaire, comme le héros de *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*. Mais le premier non seulement n'a pas besoin de la caution d'autrui, mais récuse la perception commune. Tournier, lecteur de Husserl, fait partager à son personnage des théories phénoménologiques : la réalité des choses est pour lui dans ce qu'elles ont de « regardable » par autrui. Voir *Vendredi ou les Limbes du Pacifique*, Gallimard, 1967, p. 47.
- ⁸² *Que ma joie demeure*, O.R.C.II., p. 510.
- ⁸³ O.R.C.V., p. 105.
- ⁸⁴ La ville est retenue de faire un charivari au moulin de Pologne « à la pensée que cette entreprise faisait précisément courir un affreux danger à ceux qui s'approcheraient ainsi du *centre du destin* ». O.R.C.V., p. 670 souligné par Giono.
- ⁸⁵ O.R.C.V., p. 709.
- ⁸⁶ O.R.C.I., p. 107.
- ⁸⁷ O.R.C.III., p. 543.
- ⁸⁸ Je reprends ici la célèbre distinction de G. Marcel.
- ⁸⁹ O.R.C.III., p. 562.
- ⁹⁰ Cette allusion, par antiphrase, à l'image de la petite souris (ou rat) est sous sa forme ordinaire dans l'histoire d'Ermelinda, qui comporte sa scène d'espionnage, avec saules. Voyage en Italie, Gallimard, 1954, p. 159.
- ⁹¹ O.R.C.V., p. 817, souligné par moi.
- ⁹² Ce phantasme revêt des formes multiples. « Il y aurait un très grand plaisir à regarder un endormi en train de rêver », dit le narrateur du *Moulin de Pologne*, dans une variante du ch. III, (O.R.C.V., p. 1319). Parfois c'est la tentation de regarder un aveugle : « Quand elle enlevait ses lunettes elle était presque aveugle. J'en profitais généralement pour la regarder » (Vie de Mlle Amandine, O.R.C.III., pages 133 et 146.) Le docteur Lantelme se comporte pareillement avec Caille, l'aveugle (*Mort d'un Personnage*, O.R.C.IV., p. 165). En d'autres endroits le phantasme est celui d'une dissolution physique. À deux reprises Tringlot compare sa disparition à celle du sucre dans du café bouillant (*Iris de Suse*) pages 48 et 153. L'image se trouvait déjà dans la Postface à l'édition du Club du Meilleur Livre pour le *Moulin de Pologne* (O.R.C.V., p. 1251).
- ⁹³ O.R.C.III. p. 853.
- ⁹⁴ Ce qui compte c'est ce qu'il y a « derrière les visages » (*id.*, pages 853 et suivantes).
- ⁹⁵ Voir les études de Jacques Viard (« L'invention du zéro ») et d'Alan J. Clayton (« Giono et l'attirance de l'abîme »), in *Revue des Lettres Modernes*, Giono 2, 1976.