

autre ex.: D
70.-

Emery Christian
Mémoire de licence
Lausanne août 2003

Directrice de mémoire
Doris Jakubec

Le Déserteur de Jean Giono,
critique génétique d'une œuvre de commande.

**TB
12.273**

3822988

TB 12.273

(2)

Médiathèque VS Mediathek



1010621789



05/326

Sommaire

Formes abrégés, convention de lecture et de citation	3
Préambule	4
1. Histoire de la genèse	6
1.1 La critique de Janine et Lucien Miallet	
1.2 Problèmes de définition	
1.3 « Localiser et dater » (Grésillon : 110)	
1.4 « Classer et déchiffrer » (Grésillon : 113)	
1.5 Le manuscrit et les éditions	
2. Une œuvre de commande	8
2.1 La rencontre imagée	
2.2 Les documents fournis par Creux	
2.3 Avant-propos de l'éditeur en rapport à l'écriture du texte	
3. Les personnages	12
3.1 Fictionnel vs factuel, le défi d'une écriture documentée	
3.2 Le système des personnages et les sources exogénétiques	
3.2.1 Le cas de Brun, l'incipit	
3.2.2 Les personnages dont l'existence n'est pas avérée	
3.2.3 Les personnages inventés	
3.2.3 Les personnages génériques	
3.2.4 Les personnages ancrés dans le réel	
3.3 Mise en scène d'une microsociété	
3.4 Le portrait physique de Charles-Frédéric Brun	
3.5 Le portrait moral de Charles-Frédéric Brun	
4. Les voix du <i>Déserteur</i>	27
4.1 Objectifs	
4.2 Terminologies	
4.3 Les différents êtres discursifs du <i>Déserteur</i>	
4.4 Deux formes de polyphonie	
4.4.1 Retour au texte : typologie des êtres discursifs	
4.4.2 Les discours produits (le narrateur, le scripteur, le narrateur villageois)	
4.4.3 Les discours représentés (les personnages, le <i>Déserteur</i> , la peinture, le chœur)	
4.4.4 Les discours implicites, la voix des sources	
5. L'utilisation des signes de ponctuation et le scripteur	50
5.1 Fonctions des parenthèses	
5.2 Les guillemets	
5.3 L'italique	
6. La notion de genre	57
6.1 Généricité auctoriale : le texte	
6.2 Généricités lectoriales : les critiques ; les éditeurs	
6.3 Généricité et critique génétique	
7. Conclusion	69

Bibliographie

- Annexe 1 : les activités de Giono de 1964 à 1965
 Annexe 2 : Le travail sur la documentation exogénétique
 Annexe 3 : *Folklore Suisse*

Dossier Génétique

Formes abrégées, conventions de lecture et de citation¹

Tous les ouvrages mentionnés dans le corps du travail se trouvent dans la bibliographie.

Différentes éditions du *Déserteur* (Notre édition de référence est celle de la Pléiade)²

- Édition originale, aux éditions Fontainemore, 1966 → (*Or.* : n° de page)
- Édition Gallimard, *Le Déserteur et autres récits*, 1973 → (*D.* : n° de page)
- Édition Gallimard, Pléiade, 1983, pp. 191-250 → (n° de page)

Textes de Giono

- Dans la mesure du possible, nous nous référons aux différent tomes de la Pléiade → (Pléiade, t. n° du tome, n° de page)

Appareil critique du *Déserteur* dans la Pléiade, par Janine et Lucien Miallet

- « Notice », pp. 934-950 → (*Notice* : n° de page)
- « Note sur le texte », pp. 951-952 → (*Note sur le texte* : n° de page)
- « Notes et variantes », pp. 952-972 → (*N.V.* : n° de page, note x)

Sources exogénétiqes

- « Notes dactylographiées » de René Creux → (*Notes*)³
- *Valais / 26 itinéraires* de Beerli, date inconnue → (Beerli : n° de page)
- *Le Livre du Souvenir* de Michelet, 1957 → (Michelet : n° de page)

Ouvrage généraux et théoriques

- Ouvrages répertoriés dans la Bibliographie de ce travail :
 - (Ducrot 1984 : n° de page), on ne précise la date de publication que lorsqu'il y a plusieurs ouvrages d'un même auteur
 - Un article d'un auteur dans un ouvrage collectif : (Chabot 1982 : n° de page)
 - S'il n'y a pas de confusion possible, on indique le numéro de page uniquement
- *Folklore Suisse – Bulletin de la Société suisse des Traditions populaires*, 1964 → (*F.S.* : n° de page). Lorsqu'il est utile de préciser un article de ce bulletin, on utilisera :
 - « Le Déserteur, peintre valaisan », pp. 29-30 → (*Le Déserteur, peintre valaisan* : n° de page)
 - « Les aquarelles du "Déserteur" (Vallée de Nendaz, Valais) » de Georges Amoudruz, pp. 30-32 → (*F.S.*, Amoudruz : n° page)
 - « Ce que l'on sait encore du Déserteur » de Rose Claire Schüle, pp. 32-37 → (*F.S.*, Schüle, n° de page)
 - « La technique et l'art du Déserteur » de Rose Claire et Ernest Schüle, pp. 37-46 → (*F.S.*, Schüle : n° de page)

Manuscrit

- L'unique document manuscrit du *Déserteur*, trouvé en 1979 dans la bibliothèque de Giono (*Notice* : 935), actuellement perdu, est abrégé *Ms.*

¹ Dans la mesure du possible, lorsqu'elles existent, nous utilisons les abréviations utilisées par les Miallet dans l'appareil critique de la Pléiade.

² Les flèches ci-dessous veulent dire : "mentionné comme suit" dans notre travail.

³ Les Miallet n'ont pas numéroté les 36 feuillets composant cet écrit de René Creux.

La réalité est une matière presque inutilisable, pour moi.
J'en reçois des exemples ou des reflets, que je
transforme après. La réalité ne me sert que par reflet.

Jean Giono¹

0². Préambule

Lorsqu'en 1964, l'éditeur lausannois René Creux, s'armant de tout son *courage*³, vient *frapper à la porte de Jean Giono*, il amène avec lui non seulement quelques saveurs du Valais – *pain de seigle, fromage de montagne et vin valaisan* – mais un projet : présenter au public *l'œuvre et l'histoire d'un imagier français*, surnommé le Déserteur. *Ne sachant guère s'il lui appartenait de l'écrire*, René Creux offre à Giono – *séduit par le charme de l'œuvre et la personnalité mystérieuse du Déserteur* nous dit Creux – la possibilité d'en rédiger la vie. En acceptant la proposition de René Creux, qui lui fournit des *photographies et des documents*, Giono s'attelle alors à "fabriquer" un personnage, à partir de la biographie lacunaire de Charles-Frédéric Brun, de même qu'une géographie valaisanne.

C'est le travail d'enquêteur, mentionné par Giono dans ses différentes lettres à Creux, puis dans le *Déserteur*, qui nous intéresse, ainsi que les transformations que Giono apporte à la documentation transmise par son éditeur. Il s'agit pour l'essentiel de deux textes : *Le livre du souvenir* du conteur Jean-Pierre Michelet, qui retrace la vie du Déserteur par des anecdotes ; et *Valais / 26 itinéraires* d'André Beerli, ouvrage documenté qui propose non seulement des itinéraires, mais donne accès à des éléments historiques et folkloriques concernant le Valais.

Giono reprend de l'ouvrage Beerli des considérations géographiques et il s'inspire de Michelet pour donner un corps et un environnement à son nouveau personnage, hugolien⁴ de naissance, mais dès lors gionien de facture. Notre propos sera d'entrer dans cette fabrique du personnage, dans la genèse du texte, en travaillant sur

[...] la tension qui existe entre la pulsion documentaire et la pulsion scripturaire, entre le réel de l'histoire et l'imaginaire de l'écriture, en étudiant, matériaux en main, les différentes phases de citation, transformation, intégration et rejet du discours autre. (Grésillon : 173)

Dans cette perspective, nous avons cherché à prendre connaissance d'un éventuel manuscrit (ou de plusieurs), de notes de travail et des documents fournis par René Creux. Le premier de ces objets s'est avéré inaccessible, les secondes inexistantes (ou pas encore mises à jour), les troisièmes disponibles. On a donc adapté notre étude de la genèse du *Déserteur*, en fonction des informations de l'appareil critique qu'offre l'édition Pléiade du texte – dont les auteurs Janine et

¹ Parole de Jean Giono à J. Amrouche, citée par Citron : 153.

² Nombre utilisé en hommage à Giono, voir Claude-Guy Jasmin, « L'invention du zéro ».

³ Les termes entre parenthèses sont reprise de l'« Avant-propos » de René Creux dans l'édition originale. On fait l'économie des marques de citation dans le préambule.

⁴ On renvoie à l'incipit du *Déserteur*, p. 193.

Lucien Miallet ont eu connaissance du manuscrit – et des documents fournis par René Creux, le livre de Michelet et celui de Beerli.

Notre premier objectif est la constitution d'un dossier génétique, au sens défini par Almuth Grésillon, « [...] un ensemble constitué par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après-coup à un projet d'écriture déterminé. » (Grésillon : 109). On élabore ensuite un discours critique autour des différents processus rédactionnels, en accord avec la terminologie de De Biasi, pour tenter de comprendre l'histoire de la genèse du *Déserteur*.

Deuxièmement, on analyse les différents prélèvements que Giono a pratiqué dans le texte de Michelet et celui Beerli, lors de la rédaction de son propre texte. On explicite alors – troisièmement – l'élaboration des personnages, lorsqu'ils sont repris de Michelet, et la construction de la géographie valaisanne, lorsqu'elle est reprise de Beerli. Dans le cas contraire, lorsque les personnages sont inventés par Giono, on met en évidence une fonction de l'écriture gionienne, celle de la crédibilisation. Notre objectif n'est pas de débusquer la vérité derrière l'invention, mais de comprendre comment cette dernière se légitime et s'intègre aux faits attestés concernant la vie du *Déserteur*.

Quatrièmement, on s'intéresse à la narration, à l'orchestration de voix, pour comprendre comment l'énonciation porte en elle la trace d'un travail de genèse, lorsque ce dernier se base sur des sources documentaires. La différence essentielle de notre démarche avec celle d'une approche génétique – qui prend en compte des manuscrits – réside dans le fait que notre travail porte sur un texte établi par sa publication, en quelque sorte figé. On ne peut y lire qu'indirectement les traces de la genèse, la valeur temporelle des variantes du manuscrit ayant disparu dès la publication posthume du texte. C'est pourquoi on propose une approche polyphonique du texte, à l'aide de la théorie élaborée par Ducrot. On émet l'hypothèse qu'il est possible de découvrir dans la langue un dialogue cristallisé entre le narrateur (qui représente le point de vue de "Giono"⁵) et les sources (essentiellement Michelet).

Cette approche nous conduit – cinquièmement – à considérer l'utilisation de la ponctuation dans le *Déserteur* : les guillemets pour marquer les différentes voix des êtres de discours ; les parenthèses comme dédoublement du narrateur.

Finalement, on discute du genre du *Déserteur*, en tenant compte des propositions des différents critiques qui ont pratiqué le texte de Giono. On prend en considération – pour traiter de l'appartenance générique du texte – le fait qu'il s'agit d'une œuvre de commande, et que sa rédaction est pratiquée par un auteur au faite de sa carrière d'écrivain, dont la plume est forgée par des années d'expérience. Ce dernier et sixième chapitre convoque les différents résultats de cinq chapitres précédents.

Notons que nous ne prendrons pas en compte les considérations picturales développées par Giono. Cette étude est menée à bien par Janine et Lucien Miallet dans leur « Notice » au *Déserteur* de l'édition Pléiade.

⁵ Les guillemets signifient que l'on parle non pas du Giono individu, mais de la machine valérienne, « [...] le processus d'écriture à l'œuvre dans l'avant-texte [...] » (Ferrer : 22).

2. Histoire de la genèse

2.1 La critique de Janine et Lucien Miallet

Nous avons utilisé les renseignements de l'appareil critique de la Pléiade afin de prendre connaissance des sources procurées par René Creux, lues et travaillées par Giono. De même, nous utilisons leurs remarques pour repérer les inventions et les reprises de Giono. En effet, les Miallet ont eu accès à la totalité des documents de Creux, y compris à ses notes dactylographiées, qu'ils intègrent à leur commentaire. Ils ont aussi mené des recherches sur les personnages absents de cette documentation (les différents criminels du début du texte), sur des ex-voto prétendument reçus par Giono, ainsi que sur des écoles d'ex-voto de France.

2.2 Problèmes de définition

Tout comme le suggère Almuth Grésillon, on utilisera plutôt que la notion d'avant-texte, celle de « dossier génétique » comme :

[...] une ensemble constitués par les documents écrits que l'on peut attribuer dans l'après coup à un projet d'écriture déterminé. (Grésillon : 109)

Un problème se pose quant à la constitution de ce dossier. En effet, issu d'une étroite collaboration, le *Déserteur*, s'il est l'œuvre d'une seule main, demeure quand même la réalisation d'une double genèse, dans une chronologie successive : d'abord une somme de connaissance récoltée et compulsée par Creux puis une genèse du texte par Giono. Ces deux moments sont tout à fait dissociables :

[...] tous les renseignements objectivement récoltés, la légende du personnage, et même les aquarelles qui lui survivent, ne seront que des stimulants. Une fois encore Giono tirera l'essentiel de lui même. (Notice : 936)

Toutefois, s'il faut considérer le travail d'un imaginaire, celui de Giono, comment faire fi de celui de Creux qui, en quelque sorte, fournit la matière même sur laquelle Giono va « rêver ». De plus, entre les différentes reprises du *Livre du Souvenir* de Jean-Pierre Michelet, où se situe véritablement cet *essentiel* dont parlent les Miallet ? Dans l'idéal, une critique génétique devrait donc être triple : la genèse d'une documentation chez Creux qui choisit, par son métier d'éditeur, les images qui figurent dans l'édition Fontainemore, puis le travail de Giono, et enfin la transcendance textuelle qui s'instaure entre les deux genèses. Cela nous mènerait trop loin. Ainsi, on restreint l'analyse au texte de Giono. Les notes qu'il aurait pu prendre sur les documents de Creux prennent alors le statut de *carnet de travail*, d'autant plus qu'il ne semble pas y en avoir eu d'autres. (Notice : 951).

Sur le livre de Beerli, Giono

souligne un nom, trace des flèches sur les cartes des vallées, repère des détails – termes locaux, particularités géographiques – que son texte intégrera. La carte *Valais (1/200 000)*, où se lit, tracé en rouge, avec quelques repentirs, le trajet du fugitif, permet de préciser les limites du territoire à l'intérieur duquel il se déplace [...] (Notice : 938)

Ces quelques remarques mettent en évidence le travail préparatoire de Giono, comme ses choix lexicaux. Il aurait été intéressant de pouvoir concentrer notre propos sur ces termes pour comprendre leur formulation dans le manuscrit. En l'absence de cette possibilité, nous nous contenterons de relever dans le chapitre 5

les marques de ponctuations qui mettent en évidence la reprise d'un parler régional¹.

2.3 « Localiser et dater » (Grésillon : 110)

L'appareil critique de la Pléiade, à savoir la « Note sur le texte » et les « Notes et variantes » de Janine et Lucien Miallet, nous renseigne exactement sur les différentes factures des diverses éditions, ainsi que sur l'état du manuscrit de Giono. Les documents consultés par Giono ont été fournis par les bons soins de la fille de Jean Giono, Aline Giono, et René Creux a procuré aux Miallet des photocopies des lettres qu'il avait reçues de Giono, ainsi que des détails sur leurs rencontres (Notice : 934-935).

2.4 « Classer et déchiffrer » (Grésillon : 113)

Les Miallet tout en suivant l'édition originale, donnent « en variantes les quelques leçons du manuscrit qui en diffèrent » (Note : 951). Il leur « est arrivé de retenir la leçon du manuscrit, si la rectification [leur] paraissait s'imposer ; [ils] justifient alors la leçon retenue » (Note : 951). Comme le texte n'est pas une fin en soi, mais que notre intérêt porte sur sa genèse, nous considérons le passage de la version originale *et* la leçon comme des variantes d'un même possible, au même titre que les différentes éditions.

La période de composition, informations sur la genèse

Datée grâce à la correspondance Giono-Creux que ce dernier a fournie à Janine et Lucien Miallet (Notice : 935), la période de composition va de juillet 1965 au 19 octobre 1965, « date confirmée par le manuscrit » (Notice : 935) et par une lettre envoyée à René Creux.

Les différentes éditions

Nous reprenons les informations fournies par Janine et Lucien Miallet. Ils ont repéré les éditions successives du texte, auxquelles on ajoute celle de l'édition de la Pléiade, en 1983 :

L'édition originale du *Déserteur* est celle des éditions Fontainemore, Paudex-Lausanne, Suisse, achevé d'imprimer du 15 septembre 1966, ouvrage cartonné de 163 pages (format 25,5 cm/ 21 cm). Avant-propos de l'éditeur, René Creux, aux pages 5-7 ; texte de Giono, aux pages 9-93. Le reste de l'ouvrage est consacré à l'œuvre du peintre C.-F. Brun : 30 reproductions en couleurs, 66 reproductions en noir ; 17 pièces non reproduites sont mentionnées à la fin du livre. [...] *Le Déserteur* a été ensuite publié aux éditions Gallimard, achevé d'imprimer du 1^{er} octobre 1973. (Note : 951)

Cette édition posthume : *Le Déserteur et autres récits*, est préfacée par Henri Fluchère. Notons que cette version², de même que celle de la Pléiade, ne contient plus les reproductions de l'œuvre de Charles-Frédéric Brun, ni l'« Avant-Propos » de l'éditeur. Les liens tissés entre Creux et Giono sont désormais absents, de même, la présence du *Déserteur* par son langage pictural a disparu, accentuant par

¹ Voir à ce titre le chapitre « 2.7. Le manuscrit et les éditions » qui met en évidence quelques problèmes relatifs à une analyse qui se passe du manuscrit, et cela malgré l'utilisation de l'appareil critique de la Pléiade. A l'exemple du terme *D/dieu*, on peut rajouter le terme *raccard* qui est systématiquement mis entre guillemets dans l'édition originale à l'inverse de l'édition Pléiade où il ne l'est pas.

² Le terme se justifie étant donné les variantes entre les différentes éditions, comme la ponctuation.

ce biais le caractère fictionnel de l'ouvrage. Charles-Frédéric Brun, après la disparition de son œuvre, même s'il a existé, tend à devenir irréel.

Janine et Lucien Miallet mentionnent encore

une troisième édition (format 36/25), publiée en Italie, en décembre 1972, par les soins de Franco Maria Ricci, à Milan, sous le titre *Il Desertore*, puis en français (achevé d'imprimer de mars 1981). Le texte français est celui de l'édition originale. (Note : 951)

2.5 Le manuscrit et les éditions

Nous avons précisé dans le préambule la restriction de notre étude au texte de la Pléiade, spécifiant que Giono « aurait pu » retravailler cette version. Cette précision ne fait pas du texte de la Pléiade un manuscrit, mais elle permet l'analyse d'un texte que nous considérons comme « version » (Grésillon : 246), afin d'éviter d'entreprendre une « entreprise téléologique » (Grésillon : 136). Ainsi nous avons plutôt recherché des constantes dans le travail de la forme (stylisation de l'oralité de certaines voix) ou encore dans la relation de transcendance textuelle entre le texte de Giono et les documents de Creux. Par cette démarche, l'interprétation que nous faisons de certains procédés d'écriture reste attentive aux exceptions, aux accidents. Lorsque nous dirons, par exemple, que les parenthèses relèvent d'un commentaire fait par une instance plus proche de l'écriture du texte que de sa narration, il ne s'agira pas de classer ainsi toutes les parenthèses, mais de constater qu'une forte proportion de celles-ci sont effectivement prises en charge par cette instance.

Les variations entre les différentes éditions quant à la ponctuation, non sans effet, sont une preuve supplémentaire de cette ouverture du texte. Par exemple le *d* de *dieu*, dans ses occurrences³, est en majuscule, dans l'édition originale et dans l'édition Gallimard de 1973, alors qu'il est en minuscule dans l'édition Pléiade. On n'a pu consulter le manuscrit pour y déceler la forme que lui donne Giono, mais une remarque de Pierre Citron, faite à propos de *Jean le Bleu* souligne notre propos :

Giono a plus tard insisté pour que le mot soit imprimé avec une minuscule, sauf s'il est mis dans la bouche de personnages qui visiblement le pensent avec une majuscule. Souvent les typographes ont d'autorité corrigé « dieu » en « Dieu » et – insouciance ou inattention – Giono l'a laissé subsister. (Citron : 186)

Ainsi, le terme *D/dieu* se trouve⁴ dans des dénominations, *l'homme de dieu* (212), ou encore dans des expressions entre parenthèses, (*et Dieu sait s'il était attaché à la monnaie fiduciaire, ce siècle*) (238). Une interprétation de ce mot ne pourra donner lieu qu'à un faisceau d'hypothèses, distinguant plusieurs possibilités de lecture.

Le texte publié n'est donc pas pris comme étant une forme parfaite. Dans notre analyse nous reviendrons si besoin est sur les variantes entre les différentes éditions du *Déserteur* et les lectures multiples qu'elles permettent.

3. Une œuvre de commande

3.1 La rencontre imagée

³ On peut consulter pour s'en convaincre : « Un beau jour (Dieu qu'il était laid avec ses bourrasques glacées et ses neiges noires) » (*Or* : 62 ; Gallimard : 79), respectivement avec la minuscule dans la Pléiade (229).

⁴ Ce repérage n'est pas exhaustif, il sert à exemplifier notre propos.

La première rencontre entre l'éditeur et Giono a lieu en décembre 1964, à Manosque (Citron : 556 ; Notice : 934), suit une deuxième dont nous ne savons rien et une troisième et dernière en septembre 1966 (Notice : 934-5, note 3). La rencontre des deux hommes⁵, si l'on s'en tient à l'« Avant-Propos » de Creux (Or : 5-7), s'inscrit dans le monde de la fiction

[...] je parvins à frapper à la porte de Jean Giono, le cœur battant de la *même inquiétude que celle du Déserteur le jour de sa rencontre avec le « président »*. (Or : 6, je souligne)

Cette commande est issue d'une passion éditoriale, dont l'objectif est de présenter

[...] l'œuvre et [...] l'histoire d'un imagier français réfugié dans les montagnes valaisannes, voici un siècle. (Or : 5)

Ainsi, la composition du *Déserteur* n'est pas un choix premier de Giono, pourtant, par son texte sur Charles-Frédéric Brun, il reste dans le domaine d'un imaginaire⁶ qui s'est construit au fil de ses œuvres et par l'intermédiaire d'événements de sa vie.

3.2 Les documents fournis par Creux

Le parcours essentiel de la recherche documentaire, si on en croit les Miallet, n'est pas fait par Giono lui-même mais par son éditeurs, auquel il demande par lettres des renseignements, soit quinze lettres « entre le 31 décembre 1964 et le 7 septembre 1966 » (Notice : 935). Hormis son enquête plus ou moins douteuse selon les Miallet sur les différents déserteurs et les écoles d'ex-voto de France, dont l'étude est détaillée dans la « Notice », on connaît dans le détail les textes préparatoires que Giono a consultés et annotés, « le stylo à bille rouge à la main » (Notice : 938) En 1979, Aline Giono a trouvé le

[...] dossier du *Déserteur* [...] dans la bibliothèque paternelle. Il comprend, datée du 16 septembre 1965, la seule lettre conservée, semble-t-il, de René Creux à Giono ; répondant au désir exprimé par l'écrivain, son éditeur fait le point sur les résultats des recherches entreprises, soit pour connaître les œuvres du Déserteur conservées dans les collections privées, soit pour tenter de préciser les sources de son inspiration, soit pour retrouver les traces d'une possible naissance du peintre à Colmar ; la réponse des archives de la ville fut négative. A cette lettre, sont jointes des listes d'œuvres appartenant à divers collectionneurs et deux séries de *Notes dactylographiées*, réunies par l'éditeur à l'intention de Giono : la première ne comprend que cinq feuillets, mais la seconde, qui en compte vingt-six, est riche en renseignements soigneusement classés (vie du peintre, géographie et histoire du Valais, caractère de l'art du Déserteur). Le dossier contient encore de belles photographies du Valais et de ses types humains, la reproduction de la plupart des œuvres du peintre et toute une petite bibliothèque sur le Valais. (Notice : 935)

Cette petite bibliothèque comprend deux ouvrages et une carte :

⁵ N'y a-t-il pas un clin d'œil de Creux au *Souvenirs sur Igor Stravinsky* de Ramuz, dans le « pain de seigle, fromage de montagne et vin valaisan » (Or : 6) qu'il partage avec Giono, au même titre que Ramuz et Stravinsky (10-11), à la différence près que leur vin est vaudois.

⁶ On consultera l'ouvrage biographique de Citron (auquel renvoient les pages entre parenthèses) pour comprendre les motivations à traiter le sujet proposé par Creux. Ainsi, le thème du déserteur est présent chez Giono dans son histoire familiale, son grand-père aurait déserté de la Légion étrangère (16-19, 393) ; dans son histoire personnel, enfermé à Manosque, mais « voyageur immobile » il déserte ses lieux par l'invention (570), ou dans la veine anarchiste de Giono, tenté par la désertion durant la première guerre, tentation thématifiée et réalisée par Olivier dans *Le Grand Troupeau* (159-160) ; dans ses œuvres, *Naissance de l'Odysée* (108-109), *Le Voyage en calèche* (359), *Le Hussard sur le toit* (445) *Que ma joie demeure* avec le départ de Bobi (223, 256, 317), *Noé* dans la pulsion documentaire, entre la générosité et le mensonge que recourent le sauveur et le déserteur (153-154) ; dans un parallèle avec Melville qui déserte la terre pour la mer (327).

- 1) *Valais / 26 itinéraires* d' André Beerli ;
- 2) *Le Livre du Souvenir* de Jean-Pierre Michelet ;
- 3) Une carte : *Valais, nouvelle carte du Touriste* (1/200 000, Kümmerli et Frey, Berne).

Nous avons pu prendre connaissance de tous ces documents, mais malheureusement pas des originaux consultés par Giono. Nous n'avons ainsi pas pu analyser ses annotations. Les différentes relations que nous repérerons entre le texte du *Déserteur* et les documents de Creux ne seront donc pas vérifiées dans les traces laissées par Giono. On postule alors que le texte publié dans la Pléiade possède, dans sa narration et dans sa ponctuation, des marques de ces relations.

3.3 Avant-propos de l'éditeur en rapport à l'écriture du texte

Une partie des qualificatifs utilisés par René Creux pour dénommer Charles-Frédéric Brun⁷, nom qui n'est pas cité dans l'« Avant-Propos », marque d'emblée une appropriation de la personne réelle au profit de la légende, et cela même s'il ne s'agit pas d'une *histoire imaginaire* (Or : 5). Ainsi, malgré l'intention d'ancrer Brun dans le XIX^{ème} siècle, en tant que personne, ce dernier se déréalise par son surnom chez Creux et dans l'invention gionienne, jusqu'au mensonge d'enquête. En effet, l'éditeur rapporte :

Il abandonna, un temps, la Provence pour s'en aller, en pays valaisan, mettre ses pas dans ceux du Déserteur. Et c'est probablement là [...] qu'il lui donna son *vrai visage*. (Or : 6, je souligne)

Pourtant, Giono ne bougea pas de Manosque, des problèmes de santé lui empêchant entre autres l'altitude (Citron : 557). Sa fille et son gendre n'iront pas non plus en Valais⁸, comme affirmé par Giono dans une lettre à Creux du 14 janvier 1966 (Notice : 938). Ce mensonge est fait pour légitimer auprès de l'éditeur des démarches d'enquête menées sur le terrain. En fait, ce travail n'a été accompli qu'imaginativement ou par la consultation de « la collection d'ouvrages, annales ou répertoires d'affaires judiciaires que possédait » Giono (Notice : 951). Le *vrai visage* est alors issu d'un travail de bureau et de lecture : texte sur le Valais, photographies, reproductions des œuvres de Brun. Au demeurant, de vrai, il n'y a que les peintures, signées le plus souvent C.F.B., et les quelques documents de la main de Charles-Frédéric Brun, fournis en fac-similé par Creux en fin de l'édition originale.

Ces différentes considérations sont développées pour mettre en évidence la genèse du texte, qui avant sa mise par écrit, se double d'un rapport auteur – éditeur, faussé par Giono, notamment dans deux de ses lettres à Creux :

[...] dès le 3 mars 1965, il écrit à René Creux : « [...] j'ai rassemblé pas mal de renseignements, sinon sur votre déserteur, mais sur une grande quantité de "déserteur" qui à la même époque, se sont répandus dans des régions diverses [...] ».

Trois mois plus tard, Giono n'a encore rien rédigé, mais signale, le 19 juin, qu'il a trouvé « des quantités de choses, sinon sur le déserteur lui-même, sur une série de gens du même acabit et sur une sorte d'école d'ex-voto ». (Notice : 943)

⁷ On relève : *imagier français* ; « *Déserteur* », entre guillemets pour signaler l'appropriation du surnom donné par Les Nendards ; *un certain Déserteur* ; *notre personnage* ; *un vagabond de la création et du merveilleux* ; *le nôtre, homme humble* ; *grand imagier de l'art populaire et le Déserteur* (Or : 5-7).

⁸ Témoignage oral fait aux Miallet par Mme Elise Giono et sa fille Mme Sylvie Durbet (Notice : 938, note 5).

Dans un parallèle étonnant ces deux lettres révèlent le travail de l'imagination de Giono qui tente de convaincre son éditeur de l'avancement de ses travaux. Ainsi, plutôt que de cerner son propos sur Brun, il étoffe sa matière d'une multitude de prétendus déserteurs, et pousse son enquête jusqu'à trouver une école d'ex-voto, mais,

[...] quelque soit la piste proposée, elle se perd dès qu'on tente de la suivre. Les ateliers que Giono prétend avoir découverts dans l'est de la France sont introuvables [...].
(Notice : 943)

Si enquête il y a, sur des ateliers, cette dernière est fictive, imaginaire et littéraire, mais pas concrètement menée sur le terrain. Et, comme le texte du *Déserteur* se développe, dans sa première partie (193-199), sous la forme de l'illustration de cette enquête – dont les lettres à Creux sont un avant goût – nous tenterons de repérer, dans la facture du texte, cette « verve qui rend suspecte la véracité du récit » (Notice :944). Cette suspicion ne sert pas à séparer une vérité factuelle d'une vérité fictionnelle. Les deux univers auxquels le texte réfère sont disjoints et possèdent chacun leur vérité intrinsèque. Il ne s'agit donc pas de nier des faits fictionnels (des inventions) comme n'appartenant pas à l'univers factuel, mais de considérer le processus de crédibilisation textuel. Des éléments du texte – narration, ponctuation – nous font croire que la référence de ces faits fictionnels porte sur l'univers factuel.

Pour souligner notre propos nous analysons un extrait de l'arrivée de Brun dans la région de Salvan :

Donc, aux Rappes, aucun renseignement. Tout ce qu'on sait, c'est qu'il arrive à Salvan, un jour de brume intense, vers les midi, tenant le coin de tablier d'une vieille fromagère.
(204)

L'invention est ici la *vieille fromagère* que l'on ne retrouve dans aucune source. La rencontre ne réfère donc pas à un fait attesté comme réel. Toutefois, par la mention *aucun renseignement* qui s'oppose à *Tout ce qu'on sait*, modalisé épistémiquement comme une certitude, l'acte de narration crédibilise la *vieille fromagère* comme quelqu'un de l'univers factuel. Au même titre le détail temporel, *vers les midi*, et le détail météorologique, *un jour de brume*, par leur précision, font accroire à l'existence de ce personnage. Notre analyse portera sur le repérage de ces détails et plus largement sur la narration et la ponctuation, comme processus visant à produire cette crédibilisation. Mais tout d'abord, nous allons discuter des différents personnages.

3. Les personnages

3.1 Fictionnel vs factuel, le défi d'une écriture documentée

A propos « du risque de confusion entre personnage et personne vivante », Jean-Marie Schaeffer note que

[...] la notion [de personnage] trouve une application dans les récits factuels tout autant que fictionnels : or, au personnage que le lecteur construit lors de la lecture d'un récit factuel [...], correspond par définition une personne réelle [...] sans que cela remette en cause la distinction logique entre le personnage construit par le lecteur et la personne réelle dénotée (comme le montre notamment le fait que l'on peut critiquer l'auteur de la biographie¹ en arguant du fait que le personnage qui se dégage de sa biographie n'est pas "fidèle" à la personne réelle). (Ducrot et Schaeffer : 754)

[...] la construction de la réalité factuelle et celle des univers fictifs suivent pour une large part des voix parallèles, ceci au niveau de la création des textes tout autant que de leur compréhension. (Ducrot et Schaeffer : 754)

Nous le suivons dans son idée et proposons de garder la notion de personnage pour tous les êtres nommés dans le texte, même si le récit oscille entre le factuel et le fictionnel, générant ainsi un système de personnage complexe.

Lorsqu'il s'agit d'établir une référence pour les personnages **présentés** par le narrateur (principal et villageois) **comme** renvoyant à une personne réelle et perçus comme tel par le lecteur dans son activité projective², on s'intéressera aux différentes dénominations, puis :

- d'une part, à déterminer, dans la perspective du lecteur, si l'existence de cette personne à qui le personnage réfère est attestée comme réelle par des sources autres que le texte ;
- d'autre part, au processus mis en œuvre par le biais de la narration pour crédibiliser (présenter comme) la référence au réel, lorsque l'on sait par le point précédent que le personnage est inventé de toutes pièces.

En somme notre attention vise à « distinguer le statut sémantique du personnage de fiction de celui du personnage d'un récit réel » (Ducrot et Schaeffer : 754) :

[...] une personne réelle est toujours ontologiquement irréductible aux récits (factuels) qu'on peut raconter à son sujet, un personnage fictif se réduit à ce que l'auteur en dit [...](Ducrot et Schaeffer : 754)

Nous nous intéressons dès lors à cette tension qui s'instaure entre la mise en fiction de personnages réels, et à l'inverse, la crédibilisation narrative qui se développe pour rendre existant des êtres purement fictionnels, issus d'une imagination, celle de l'auteur. C'est donc par un aller retour constant du texte à ses sources que l'on tentera d'analyser cette friction.

De plus, autour de la personne qui a existé s'est formée une légende avant même que Giono n'y travaille. Ainsi, il y a au minimum quatre regards qui plongent à chaque fois au travers des visions précédentes : des témoins

¹ Par cette citation nous n'argumentons absolument pas en faveur d'une lecture biographique du texte de Giono, comme le laisse entendre René Creux dans son « Avant-propos » à l'édition originale : « Ce livre n'est pas une histoire imaginaire[...]. Il s'agit en réalité de l'œuvre et de l'histoire d'un imagier [...] » (Or : 5)

² Elle « [...] consiste à entretenir l'idée qu'au nom du personnage et aux lexèmes qui le caractérisent correspond une quasi personne. » (Ducrot et Schaeffer : 754)

contemporains de Brun à son histoire orale³, puis des premiers écrits sur le peintre à la compulsion de Creux, et finalement de cette compulsion à la composition de Giono. A chaque passage une liberté d'invention s'avoue ou non.

La liberté d'invention se caractérise essentiellement par le genre. Ainsi pour le texte de Michelet, une liberté absolue du fictionnel sur le factuel est explicitée : « Récits, contes et légendes de Nendaz » (Sous-titre de la page de couverture), ou encore par le paratexte : « histoires que j'avais entendu raconter par les anciens de mon village au coin du feu » (Note de l'auteur, p. 7). Schüle, dans le paratexte, exprime le désir d'un retour au factuel :

Il y a bien des traits légendaires dans la biographie du Déserteur. Le fait que sa vie est si mal connue semble les appeler. Cette naissance d'une légende dans le cadre d'une communauté rurale est certes faite pour intéresser les folkloristes.

En revanche, nous ne pouvons attacher le même intérêt à d'autres traits tout aussi légendaires : aux enjolivures, aux détails fantaisistes de leurs crus, dont certains biographes ont orné leur texte. Pour réagir contre ce genre de littérature, nous plaçons en tête de ce fascicule quelques documents *sûrs* se rapportant à notre peintre [...] enfin nous publions une bibliographie critique [...] attirant l'attention des futurs usagers sur ce qui est digne de foi dans les écrits consacrés au Déserteur. (*Folklore Suisse*, Note de la rédaction : 48)

Chez Giono, l'invention est à la fois attestée par des personnages présentés comme réels, mais qui ne trouvent pas de répondant dans une recherche documentaire, et contredite dans le texte par la critique qu'il développe sur la naissance de la légende dans la communauté de Nendaz.

3.2 Le système des personnages et les sources exogénétiques

Par le terme "crédibilisation" utilisé dans le texte qui suit, on entend la mise en jeu, par Giono, d'éléments – stylistiques, narratologiques, thématiques – qui amènent à penser que tel personnage est authentique, en l'absence d'une sources exogénétique qui attesterait son existence. Dans la mesure du possible, si elle existe, nous mentionnons la source dans laquelle se trouve mentionné le personnage. Par contre, si il est inventé (c'est le cas de ceux de la partie 3.2.2), on recherche alors les éléments du texte qui servent à authentifier le personnage, avec plus ou moins de succès.

De plus, nous comparons le texte de Giono et ceux de ses sources – Beerli, Michelet et accessoirement les « Notes dactylographiées » de René Creux – lorsqu'ils peuvent contribuer utilement à notre propos. Nous analysons les reprises de Giono lors de l'élaboration de son texte.

3.2.1 Le cas de Brun, l'incipit

Le texte débute par une sorte de mise en fiction de la personne, par le nom qui est tu, pour en cacher l'existence jusqu'à la page 216. L'activité projective de lecture se développe tout d'abord sur le surnom donné par le titre, les mains blanches et l'accent, avec la caution du narrateur qui ancre son récit dans les *Misérables*. L'incipit signale donc qu'il s'agit d'une personne – réelle – dont on parle, par l'usage de son surnom, mais qu'il est permis d'en faire un personnage,

³ « Souvent un groupe se forme autour de deux vieux frères : chez eux, on conte. [...] on vient à parler du Déserteur qui, lui aussi, est venu de loin et aurait quitté son régiment. Tous connaissent quelques détails de sa vie ; chacun les raconte à sa façon, mais on est plus ou moins d'accord sur les traits essentiels. » (*Folklore Suisse* : 33, récit de l'été 1947, à Nendaz, par Rose Claire Schüle)

en somme, la personne est postulée aussi par le paratexte (image, « Avant-Propos ») et la liberté d'en faire un personnage assertée.

3.2.2 Les personnages dont l'existence n'est pas avérée, en l'état actuel des recherches (première partie, 193-199)

*Les repris de justice en fuite : Carrelet, Esenbeck et Major Nadaud (194)*⁴

Ces personnages n'appartiennent pas à l'histoire du Déserteur. Ils font partie de la démarche d'enquête du narrateur. Leur fonction est d'exemplifier la facilité de certains passages, que le Déserteur ne choisit pas pour entrer en Suisse : *on se demande pourquoi [le Déserteur] va faire le tour du lac pour venir traverser la frontière au pas de Morgins.*

Aucun crime ne leur est reproché, on sait juste, qu'ils sont en fuite et recherchés par les gendarmes. Carrelet et Esenbeck annoncent indirectement la poursuite des gendarmes – rapidement abandonnée – et la fuite éternelle du Déserteur. Dès le début du texte, ces deux mouvements qui vont rythmer la vie du Déserteur sont mentionnés par être *pris aux basques par la police et se dépêtr[er] des gendarmes.*

Carrelet et Esenbeck sont présentés comme des personnages historiques, au moyen de leurs surnoms populaires, formulés au discours direct : *dit « Beau Garçon »* et *dit « le Hoogkyker »*. Ils sont crédibilisés par une modalisation adverbiale qui marque la certitude du narrateur quant à l'époque – *précisément en 1839* – et par leur trajets respectifs qu'authentifie *une liste des quarante-trois sentiers de passages de la frontière*. Quant à Major Nadaud, c'est la formulation d'une de ses paroles – *« facilité du Jura »* – qui tend à l'authentifier, ainsi que les détails de son trajet.

A l'encontre de cette crédibilisation, on discerne l'humour – avec la parenthèse narquoise (*même à Paris*) – et l'exagération⁵ des chiffres, entre autres, qui rendraient caduque l'existence des hors-là-loi :

De la Faucille à Delle, il y a *quarante-trois* sentiers de passages de la frontière non gardés et *neuf* gardés par des militaires qui se vendent. C'est connu. (je souligne)

*Les conspirateurs*⁶ (196-197)

La blancheur des mains de Brun en fait *un monsieur* – discours désigné des Nendards – d'où une recherche sur les conspirations autour de 1850. Les divers personnages dénommés à cet effet – Badinguet, la duchesse de Berry, le général Lamarque et Cugnet de Montarlot – sont des personnages historiques (N.V. : 196, note 3 ; 197, note 1). Toutefois leurs activités sont antérieures à la période qui concerne le Déserteur. Ils sont mentionnées uniquement pour dire que *tout est calme pour le moment*. De plus, ils sont disposés, dans le texte, entre le groupe des fuyards et celui criminels. Du fait de leur authenticité historique, ils tendent donc à attester l'existence des deux autres groupes.

⁴ Pour ne pas alourdir la formulation, les citations sont données en italique. La référence au texte, lorsqu'il n'y a pas d'ambiguïté, est donnée pas le numéro de la page, à côté du titre. Ces pages ne représentent pas un repérage exhaustif. On relève les passages les plus intéressants, lorsque les personnages sont impliqués de part leur rôle ou leur voix.

⁵ Pour Paris, l'ironie se base sur le fait que Giono n'aimait pas cette ville et qu'il la mentionne comme un lieu où l'on peut *même* connaître les filouteries des provinciaux. Voir aussi : « Destruction de Paris », *Solitude de la Pitié*, Editions Rencontre, Lausanne, 1962, pp. 231-237.

⁶ Une exception dans cette partie, les conspirateurs cités ont existé. On les traite ici en raison de leur rapport avec les autres criminels mentionnés, et pour respecter leur ordre d'apparition dans le texte.

Les criminels (p. 198)

Les criminels mentionnés pour être comparés à Brun sont : un *braconnier*, un *canut*, un *clerc de notaire*, un *peintre en soierie*, et deux *crimes de bruns et de brutes*.

On ne sait pas si ces personnages ont existé (N.V. : 193, note 3). Toutefois ils sont, aux dires du narrateur, issus d'une enquête menée *en dépouillant la Gazette des Tribunaux, avis de recherches, causes célèbres, etc., dans un rayon de cent kilomètres*. A nouveau, ils apparaissent dans un foisonnement de détails. Si leurs noms ne sont pas mentionnés cette fois, c'est par leurs métiers respectifs qu'ils sont définis, ainsi que par leurs signalements – « *Blond, taillé en sifflet, trente ans* » – auxquels le Déserteur est comparé et ne ressemble pas. Pourtant, dans la sobriété des traits retenus pour constituer les avis de recherche, on discerne une anticipation du portrait ternaire du Déserteur, esquissé par une taille corpulente, un accent alsacien et des mains blanches.

Du point de vue de leur crédibilisation, il s'agit ici d'une authentification médiatisé par un style, sous la forme d'une relation intertextuelle⁷, par la reprise de la syntaxe et du contenu sémantique typique de l'avis de recherche. Ce style est mis en valeur par la citation entre guillemets. Ainsi, l'effet de référence demeure – que la citation soit réelle ou fictive – “comme si” elle avait été récoltée dans *la Gazette des Tribunaux*.

On note une variante éditoriale, de l'ordre de la typographie, pour le segment suivant : *ni par exemple « qu'il a une belle voix de basse-taille et aime à en faire profiter les assemblées »* (Or. : 17, je mets en gras). L'édition originale utilise des guillemets, alors que l'édition Pléiade ne les conserve pas, sans explication de la part des Miallet qui en établissent le texte. On pourrait interpréter cette variante par le fait que les guillemets ne délimitent pas un énoncé qui renvoie au style de l'avis de recherche. En effet le segment est syntaxiquement plus élaboré, avec un sujet, deux verbes conjugués et le connecteur *et*, remplacé par une virgule, dans les trois autres avis de recherche de la page 198. Toutefois nous n'en savons rien, à part que l'édition Pléiade abonde dans le sens de la crédibilisation énonciative, via ces trois seules citations entre guillemets.

3.2.3 Les personnages inventés (dans la deuxième partie, 199-250)

Les guides du val d'Illiez et les hôtes du val Ferret : le paysan des Prabys, le vieille femme et le brave homme (203-205 ; 209)

Les personnages rencontrés par le Déserteur dans le val d'Illiez et le val Ferret « sont de l'invention de Giono » (N.V. : 203, note 1). Leur dénomination est générique, représentant une classe sociale ou un métier, lui même connoté socialement comme non bourgeois, respectivement pour les trois personnages :

- *un homme barbu, le paysan des Prabys, le paysan, le vacher (203-204);*
- *la vieille paysanne, un vieille fromagère, la vieille femme (205);*
- *un brave homme, cette famille de l'homme et de la femme, et le petit garçon (209).*

⁷ Au sens de Genette (1982 : 8). Il eut été plus intéressant de parler d'une transcendance, restreinte au fragment d'énoncé, qui par son style renvoie à une qualité générique. Toutefois, Genette ne signale cette transcendance que dans les revendications du paratexte. Or, on suit sa terminologie, sans penser à alourdir ses néologismes d'un terme supplémentaire. On restreindra donc cette relation textuelle à l'intertexte, tout en pensant que ce dernier plus que « la présence effective d'un texte dans un autre » peut être la présence du style d'un texte dans un autre, comme l'avis de recherche dans *Le Déserteur*.

Ils sont décrits sobrement par des traits physiques et un trait moral : *un homme barbu et une vieille femme ; un brave homme*. Leurs portraits respectifs – un adjectif chacun – ne permettent pas de les sortir d’une certaine stéréotypie. Ils restent des représentants communs/générique/unique du monde pastoral, au même titre que les visages peints par le Déserteur qui se ressemblent tous⁸, à l’encontre de ce qu’en dit Giono :

Regardons la variété des visages [...] les portraits des paysans de ce coin du Valais qui de 1850 à 1870 se sont promenés, ont travaillé, ont vécu entre Haute-Nendaz [...] (236)

N’y a-t-il pas alors un jeu qui s’institue pour le lecteur, invité à donner corps à ces personnages, comme il le veut, au même titre que Giono lit des visages particuliers dans les œuvres du Déserteur ? Un parallèle peut aussi s’établir entre l’utilisation par Giono des œuvres du Déserteur et celle qu’il fait des personnages. Il emploie la description des peintures pour dévoiler l’état d’esprit du Déserteur, pour faire avancer sa psychologie. Pareillement, ses personnages servent de pivots diégétiques, pour faire avancer le Déserteur dans sa quête d’un lieu, et au même titre faire avancer l’histoire. Il y a donc une utilisation comparable entre une image et un personnage dans la pratique d’écriture de Giono.

Ainsi, les guides du val d’Illiez marquent l’entrée dans l’action de la diégèse, qui débute avec « A Morgins, [le Déserteur] est au-dessus des brouillards du Rhône. » (202). Ils remplissent des fonctions de nourricier et de guide, en menant le Déserteur à travers les chemins valaisans. Ils n’ont pas accès à la parole dans le texte, si ce n’est le paysan des Prabys, dans un dialogue à l’indirecte libre, souligné par des traces d’oralité (*Les choses vont aller.*). Pourtant on sait qu’ils ont discuté, par la mention de leur conversation : le vacher a intronisé le Déserteur dans l’ordre du langage paysan ; de même pour la vieille femme : *Avec celle-là aussi, il parle « fleuri à l’envers » pendant qu’ils cheminent*. Le contenu de leur conversation ne sera dévoilé que deux pages plus loin, à Champex :

Il se souvient de la vieille femme dont il a tenu le coin du tablier pour se dépêtrer des précipices de Salvan. Elle lui a parlé d’un lac où se cache la Vouivre et il se dit que c’est sans doute celui-là. (207)

Que ce soit avec le paysan ou avec la fromagère, les échanges ont portés sur cette *mythologie* (203) valaisanne que l’on découvre chez Beerli et chez Michelet.

Finalement, on remarquera qu’avec la rencontre du *brave homme*, le Déserteur entre peu à peu dans l’ordre du silence, et dans la quête mystique qui va le pousser au fond du val Ferret.

Beerli : 22

Le curé de Salvan sauveur d’âme? (211-214)

Ce personnage inventé (Note 1 p. 212) occupe quatre pages de la Pléiade, et est le premier à prendre une certaine importance. Sa fonction première passe par la parole – formulée au discours direct – que le Déserteur écoute au-delà de *la compréhension [...] pour se garder vivant* (211). Sa deuxième fonction,

⁸ A défaut de s’en convaincre soi-même dans la consultation de l’édition originale, on relira cette remarque des Miallet : « Les visages ne sont pas variés, car ils sont indiqués par quelques traits qui reproduisent tous le même schéma; tout au plus présentent-ils une légère différence de traitement selon l’époque à laquelle ils appartiennent. Tous les personnages masculins ressemblent à ce saint Maurice dans lequel Giono prétend voir “un Valaisan (de 1850) ordinaire [: barbe fournie, moustaches épaisses, petits yeux rieurs, carrure imposante.]” (p. 212), et tous les personnages féminins à Marie-Jeanne Bournissay (p. 222). » (N.V. : 232, note 1) Notons la description de ce saint Maurice qui se rapproche de nouveau d’un portrait d’avis de recherche, comme discuté précédemment, pour les criminels de la page 198.

diégétique celle-là, est de servir de passeport face aux gendarmes lorsqu'il accompagne le peintre pour traverser les villes du Valais.

Sept dénominations différentes sont utilisées pour dénommer le curé. Elles incluent une qualification de son métier : *curé de Salvan* ; *curé des montagnes* ; *vieux prêtre* ; *homme de dieu* ; *prêtre itinérant* et de sa position sociale rehaussée par la parenthèse du scripteur : *le prêtre (qui est au deux tiers paysan)*. Elles ont peut-être l'utilité syntaxique d'éviter les répétitions. Toutefois, les répétitions ne gênent pas Giono, si l'on consulte par exemple les pages 218 et 219 qui traitent du président Fragnière et de sa femme, où la répétition des patronymes est presque obsédante.

Une autre hypothèse porterait sur l'économie d'une description, comme précédemment pour les guides du val d'Illicz, mais d'une manière plus accentuée. En effet, jusqu'à ces pages (211-214), seul le Déserteur et les différents paysages ont été décrits par le narrateur. Le portrait du curé et celui des paysans ne sont constitués que par leurs dénominations, à l'exception négligeable de l'âge et de la barbe, trait dominant au milieu du XIX^e siècle. A l'inverse, celui des fuyard et des criminels est adjoind de traits physiques ou de surnoms ayant trait au physique⁹.

Ainsi, les détails abondants propres aux personnages de la première partie – qui ont peut-être existé¹⁰ – disparaissent. Ils sont remplacés, au détriment d'une allure, par des rôles nécessaires au cheminement du Déserteur (nourrir, guider, héberger), par une posture (berger, prêtre : les seules possibles à ces altitudes que le Déserteur côtoie par peur du gendarme) et par un trait pas franchement distinctif (vieux, jeune, barbu). Le paroxysme est atteint avec Mayoraz le fils et Micheloud le père (220), dont le rôle est l'achat de peinture. Leur description se réduit à leur dénomination, dont le seul trait est la filiation : le père et le fils. Or, ce trait est superfétatoire – leurs prénoms ne sont pas identiques – si ce n'est qu'il forment apparemment un tout, le scripteur devant préciser : « qui doivent (*chacun pour son compte*) descendre à Sion » (220, je souligne).

Mayoraz le fils et Micheloud le père (p. 220)

Ils sortent de la masse indistincte des paysans de Nendaz, avec la fonction de pourvoir Brun en peinture. Ces deux personnages sont imaginaires (Note 1 p. 220), ils apparaissent dans le discours désigné du président Fragnière, et il est intéressant de noter la remarque du scripteur quant à leur descente à Sion : « (*chacun pour son compte*) ». Ce commentaire est en effet inutile à la diégèse, mais par le détail qu'il relève, il tend à donner du volume à ces deux personnages.

3.2.3 Les personnages génériques

Les bourgeois, les gendarmes (204 ; 205 ; 213 ; 214 ; 215 ; 235 ; 244)

⁹ A titre d'exemple mentionnons « Esenbeck, dit "le Hoogkyker" (à cause de ses lourdes paupières) » : « M. Pierre Brachin, professeur de néerlandais à la Sorbonne, a bien voulu nous indiquer l'étymologie du surnom — *hoogkijker* (*ky* est l'ancienne graphie), c'est « celui qui regarde vers le haut » — et le sens propre du nom attesté par le dictionnaire de Van Dale : « poisson de la Méditerranée aux yeux exorbités dirigés vers le haut », ce qui correspond exactement d'ailleurs au nom grec latinisé de cet animal, *uranoscopus*. L'explication donnée par Giono n'est pas sans rapport avec les « yeux exorbités » du poisson, mais les « lourdes paupières » qu'il attribue à Esenbeck devraient le faire regarder vers le bas et non pas vers le haut. » (*N.v.* : 194, note 2)

¹⁰ « Nous n'avons pu trouver trace de faits judiciaires, peut-être inventés par Giono, *plus probablement découverts dans la collection d'ouvrages, annales ou répertoires d'affaires judiciaires* que possédait l'écrivain. Le repérage de ces faits aurait exigé des années de recherches. » (*Note sur le texte* : 953, je souligne)

Les représentants de la loi ainsi que de l'ordre établi : *une maréchaussée qui pose des questions* (204), *les hommes qui guettent et le menacent* (205), *un bourgeois mal luné...* (215) avec le point de suspension qui suggère le pire, sont des instances génériques, suggérées et non actives, reliées aux villes comme *Martigny* (204) et qualifiées par des termes connotées négativement. Ainsi les gendarmes qui *sont montés de Sion* (244) dérangent les Nendards, lorsqu'ils viennent chercher Brun (244-245). A cette occasion, la connivence entre Brun et les paysans ou le curé, jusqu'au parjure, est totale. A travers elle, le narrateur évoque une division du monde et de l'espace en deux. D'une part les paysans et le peintre protégé dans les hauteurs, d'autre part les gendarmes et les bourgeois que Brun a quittés dans la plaine :

Il a déserté d'une société ; il a fui la société bourgeoise [...] (235)

De plus, ces derniers sont des variations sur un même thème, celui de la loi qui prend consistance dans cette remarque où sont reliés les bourgeois instigateurs et les gendarmes exécutants de la privation de liberté :

La ville (de 1850), la bourgeoisie (de la même époque) ne conviennent pas aux misérables. On les fourre en prison ou dans des hospices pires que la prison ; te toutes façon on les bouscule. (199)

La crainte qu'ils développent en Brun s'étend jusqu'à supplanter la nature hostile, décrite en début de chapitre page 199-200 :

[...] notre homme est dépassé par le coche du courrier escorté de trois gendarmes. Voilà qui lui glace les oreilles, *plus que* la bise qui siffle dru. (205, je souligne)

Et même ils sont au-dessus de cette loi qu'ils ne semblent brandir que pour les misérables : on ne réclame pas de papier au bourgeois (213) et les gendarmes représentent l'enfer, « le vrai : celui des lois » (214) comme des cerbères, ainsi dans l'image suivante :

[...] allez donc proposer une alcôve au renard [Brun] qui a les chiens aux trousses. (244)

Cette métonymie reprend au monde naturel la distinction entre la liberté et la domesticité, au même titre que la métaphore de la chasse fait de Brun une *proie* qui *déplace la cible pour fuir les coups* (245). La liberté n'est ainsi vécue que sous la forme d'un « enfer d'inquiétude, d'incertitude » (245) face aux gendarmes qui finalement n'en sont « pas à un trimardeur près ! » (246).

La rencontre de Brun, en chemin (p. 214), avec *un gendarme* et le bout de route qu'ils font ensemble sont symptomatiques de cette généricité négative. Par les dénominations que ce dernier reçoit : *le représentant de la loi*, *le bicorné* et *le gendarme*, il demeure une étiquette qui impose la crainte. Aucun trait de caractère ne vient le dissocier de l'ensemble qu'il instancie provisoirement. Il n'a pas d'histoire et l'on n'apprend rien de leur dialogue, si ce n'est que Brun en réchappe grâce au nom du curé de Salvan dont « il eut l'esprit de parler [...] comme d'un parent » et par le fait qu'« on interpelle pas quelqu'un avec qui on marche ».

Par leur fonction, les douanier (p. 249) appartiennent à ce monde de la loi, mais ils s'en distinguent parce qu'ils *sont du peuple*, ainsi l'appartenance sociale prime sur la fonction. Même s'ils repoussent Brun à la frontière, c'est avant tout pour le protéger car ils

[...] savent bien que le délit de Charles-Frédéric Brun ne sera jamais pardonné par personne [...] (249)

Les Nendards, cette société paysanne (196 ; 217-219 ; 222 ; 227 ; 244)

Ils sont présentés génériquement de part leurs dénominations : *les autres* par rapport au président ; *les habitants du village* ; *ces gens* ; *la population des villages*, mais aussi par quelques traits qui en font leur portrait : *ces rudes Valaisans, ces hommes barbus, ces femmes rougeaudes, ces filles replètes, ces garçons abrupts* et à qui Brun s'associe :

[...] il se sent dans leur catégorie zoologique. (222)

pour se distinguer du cerf en fuite qui caractérise sa posture face aux gendarmes.

Leur parole collective est désignée dans le discours du narrateur, à quelques exceptions près comme à la page 244 où c'est *des femmes et des enfants, puis des hommes* qui avertissent Brun de la présence des gendarmes, au discours direct, dans une parole qui protège le peintre, jusqu'aux actes, dans la proposition de le cacher qui est refusée.:

« N'allez pas plus loin ! lui dit-on. Les gendarmes vous cherchent [...] Cachez vous. »

Les Nendards sont décrits non sans humour dans les parenthèses du scripteur

[...] (se disent ses braves Nendards qui ne quittent le coin de l'âtre que pour aller se mettre à cheval sur des chaises autour du poêle) [...] (227)

Leurs faits et gestes recourent le monde paysan dans ses travaux avant l'hiver. Leur acceptation de Brun est due au fait que ce dernier peint le portrait de la femme du président Fragnière. Brun n'est plus alors

[...] « promis au monde minéral » [mais] membre d'une communauté « en chair et en os ». (222)

En retour de cette acceptation, le narrateur insiste sur la nécessité de

[...] tirer son chapeau à ces Haut-Nendards qui en plein XIX^e siècle (et dieu sait qu'il était attaché à la monnaie fiduciaire, ce siècle) donnent libéralement des droits à l'artiste. (239)

Par cette assertion il invite l'allocutaire à constater la grandeur d'âme des paysans de Nendaz, en opposition à la bourgeoisie visée dans la parenthèse (on se souvient que Fragnière n'est pas riche, p. 217).

On notera finalement qu'ils sont à la source de la légende forgée sur Brun et qu'ils le baptisent Déserteur (p. 235). C'est là une de leur fonction principale contre laquelle le narrateur plus que de discuter semble lutter. Il représente dans son discours la voix des gens qui sont à la source de la légende, et par un commentaire sur cette source émet de nouvelle hypothèse. Ainsi, s'il concède à Brun la posture de fils d'archevêque (p. 237), il refuse celle d'archevêque et celle de notaire, par tout un travail de réfutation qui passe tout d'abord pas la concession – oui il a peint en choisissant « aristocratiquement ses rapports de couleur » – puis par une restriction – il est aristocrate, mais de l'âme seulement – et finalement par la réfutation totale qui repose à la fois sur la peinture du Déserteur (ses œuvres profanes), sur sa fonction de « magicien » qui ne peut faire de lui un évêque et sur son orthographe défailante qui ne peut faire de lui un notaire.

Quelques Nendards se distinguent de la masse, mais ne se voient pas attribuer de fonction. Ils sont mentionnés respectivement comme donateur d'un tableau et pour la plupart leurs noms sont repris des inscriptions apposées par Brun dans la partie inférieure des tableaux, comme *Maurice un tel* (229), dont le nom de

famille ne se trouve pas sur le tableau (*Or* : 157), d'où son indétermination par *un tel*. L'œuvre peinte à son intention quant à elle

[...] classait définitivement le peintre parmi ceux qui font respecter leur travail et leur caractère. (229)

L'acceptation passe ainsi par des preuves à faire, et les personnages évoqués à cet effet se réduisent aux œuvres qui les représentent. Giono invente certaines œuvres et les donateurs auxquels elles réfèrent, de même que son narrateur engage l'allocutaire :

Regardons la variété des visages [...] (232)

alors qu'en fait comme le note Schüle (*FS* : 43), les visages sont rendus de façon tout à fait « stéréotypée ». Giono sublime donc son interprétation des œuvres et permet ainsi de mettre en évidence la séduction opérée par :

[...] des victoires successives [...] sur Jacques, Pierre, Paul pour en faire quelque chose de définitif sur tout haut Nendaz. (230)

3.2.4 Les personnages ancrés dans le réel

Leur existence réelle est attestée dans les inscriptions portées par Brun sur les tableaux, le livre de Michelet et le bulletin du *Folklore Suisse* qui recourent les mêmes personnes, à l'exception de Jacques Louis dit « le Fou » qui ne se trouve que chez Michelet, pp. 86-87. On se réfère aux Notes et à la Notice de Janine et Lucien Miallet pour les personnages qui sont éventuellement nommés dans les notes compulsées par Creux.

Les témoins de la diégèse (pp. 205-206 ; 210)

Jules Dayen et Marie Asperlin de Sion sont les destinataires des paroles et des histoires de Brun :

[...] une aventure qu'il a racontée plus tard à Jules Dayen de Basse-Nendaz. (205)

Il en a parlé plus tard à Jules Dayen, il en a également parlé un an ou deux avant sa mort à Marie Asperlin de Sion. (206)

Il ne sut pas dire à Jules Dayen ni à Marie Asperlin de Sion comment trois jours plus tard il se retrouva au Trétien, au dessus de Salvan. (210)

Ils sont représentés, par leur seul nom et origine, comme les témoins principaux de la rencontre de Brun avec la poste et les gendarmes. Par cette fonction, ils attestent de son entrée dans le val Ferret. Ils n'ont pas de rôle diégétique mais en crédibilisent le déroulement par leur fonction narrative d'allocutaires témoins. De plus, ils ne seront plus mentionnés dans la suite du texte, ni comme donateurs ni comme représentés dans une peinture de Brun, ce qui clôt leur existence au seul témoignage du passage de Brun dans le val Ferret.

Jean-Bartélemy Fragnière, président de la commune de Nendaz (215-219, 226, 250)

Les différentes dénominations qui caractérisent le personnage ne semblent pas être gérées de prime abord par une volonté contextuelle, mais plutôt par une insistance sur sa fonction de président. Par la suite (p. 226) et en fin de texte (p. 250) lorsqu'il reçoit la dernière œuvre de Brun, un crucifix, seul son patronyme *Fragnière* est conservé. On note une exception : *le président Fragnière, le mari de Marie-Jeanne Bournissay* (250), alors qu'autrement c'est toujours sa femme

qui se définit en rapport à lui. Ce renversement marque sous une forme synthétique que si c'est bien le président qui a accueilli Brun, il n'en demeure pas moins que c'est sa femme qui a légitimé sa présence dans le village, via son portrait.

Ainsi, il est présenté tout d'abord par sa fonction de président au même titre que le curé de Salvan ou le gendarme, mais à la deuxième occurrence de sa fonction, celle-ci est immédiatement précédée par son nom de famille et son prénom. Cette dénomination est positive, étant donné qu'il n'y a que les deux témoins de la diégèse qui ont cette qualité, jusqu'à ce point du texte. Et, il s'agit bien d'une qualité, car la dénomination n'est pas générique (gendarme, bourgeois, curé), elle exprime donc une première personnification. En comparaison avec les autres personnages, le président est plus précisément décrit, non par l'intermédiaire d'un tableau mais dans un mélange physique : *des petit yeux malins et gentils ; sa bonne voix ; ses gestes paysans sans fioriture, sa tranquillité d'arbre* et moral : *un bon vivant paisible ; Il n'est pas riche et*

 Sa volupté était simple et consistait surtout en grosses soupes familiales de toutes sortes, mais toutes dégustée en paix. Du lard (de toutes sortes) suffisait à ses luxures, quelques qu'elles soient, d'un bout de l'an à l'autre, à condition qu'elles fussent intercalées à date fixe dans le train-train des travaux et des jours. (216)

On accède à ses pensées qui sont formulées au discours direct, de même qu'à certaines de ses paroles formulées ou désignées, auquel cas on les repère par des traits d'oralité. Sa fonction est d'écouter, au même titre que le curé de Salvan, de loger et de nourrir Brun, avec ce lard qui recoupe son seul plaisir et qu'il partage car

 [...] il comprit qu'il ne pourrait jamais plus rien savourer tranquillement tant que ce personnage serait malheureux. (216)

En échange, Brun va lui « ouvrir son cœur » (216) et surtout lui donner son nom, que le lecteur apprend en même temps. Cette autodénomination, *Charles-Frédéric Brun, Français*, le fait naître et extrait *ce néant de France* (201) de l'indéterminé qui avait permis à l'enquête narrative de le rechercher parmi les fuyards et les criminels. Plus que d'

 [...] avoir un nom, c'est une preuve d'existence. (216)

La dénomination permet d'absoudre un passé, qui dès lors ne sera plus que de l'ordre de la légende.

Son arrivée dans la communauté du Val de Nendaz, permet de tisser des liens entre les personnages, alors que dans les pages qui précèdent, ils sont tous des individualités qui n'entrent pas en contact. Ainsi, le narrateur villageois dans son discours sur Jacques Louis dit « le Fou », fait référence au président et à sa femme par son portrait.

***Mme Fragnière* (219 ; 221 ; 226 ; 248)**

Elle « préside son ménage et préside le président » (219) c'est donc par elle que finalement Brun est accepté par tout le village, à travers le portrait qu'en fait Brun, à la demande du président :

 [...] le portrait de Marie-Jeanne qui était, en quelque sorte, la racine pivotante qui avait fixé le Déserteur dans le cœur de Haute-Nendaz [...] (229)

Les différentes dénominations utilisées à son propos renvoient plus qu'à la personne au tableau : *Marie-Jeanne Bournissay de son nom de jeune fille*, ou

encore à sa fonction : *une ménagère ; la patronne née Marie-Jeanne Bournissay*. Par la voix des Nendards, elle est prénommée *Marie-Jeanne*, immédiatement en rapport avec le tableau qui est fait d'elle, puis par la suite son prénom passe dans le discours du narrateur au même titre que celui du président.

Ce procédé d'intimisation narrative passe par deux étapes : le personnage est présenté en bloc avec nom, prénom, fonction (une sorte d'ancrage dans le réel par ces attribut principaux qui font la personne) puis une fois ce cadre posé, ce n'est plus que le prénom qui est utilisé dans la narration (à l'exception de quelques variations). A l'inverse, les personnages fictifs de la diégèse reçoivent des dénominations variables, pour marquer leur appartenance par le métier à un monde rural – *vieille paysanne ; vieille fromagère* (204) – ou rattachées au contenu sémantique de la phrase dans laquelle ils se trouvent désignés. Par exemple à la page 211, dans la même phrase on comprend : *Ce curé des montagnes* pour marquer son appartenance à une communauté paysanne, *de rudes hommes*, et sa santé par rapport à Brun *au bout de toutes ses forces* et désigné par *celui-ci* qui anaphoriquement renvoie aux *rudes hommes* et l'en distingue.

Il est à remarquer que dans le discours emboîté du narrateur villageois, le même procédé est utilisé, la dénomination passe du prénom *Jacques Louis* et des différents surnoms « *le Fou* » et « *Le Chercheur de mines* » (sortes de portraits moraux, entre guillemets pour marquer la reprise narrative du sobriquet populaire) à simplement *Jacques Louis*.

François Délèze (249)

Il est évoqué par un enchaînement sur les pensées de Brun qui se « souvient du jour où ». Par son métier de *jeune notaire* et par le fait qu'il est « le seul de la région à être abonné à un journal » sa position est ambiguë dans la diégèse, étant donné qu'il représente le lien entre les paysans et la loi. Ainsi, il lance la dernière quête de Brun pour acquérir des papiers, donc une identité, qui est un échec :

Le délit de Charles-Frédéric Brun n'est jamais amnistié par aucune loi : c'était le délit de misère, son crime était d'être misérable. (249)

et finit par amener la mort, de Brun, las d'errer.

Bornet de Beuson (238)

Sa fonction est d'introduire dans le discours d'enquête sur le passé de Brun, la légende populaire. Ainsi, il a forgée par son témoignages la posture de Brun archevêque. Ce personnage recoupe une fonction narrative dans la présentation d'hypothèses que le narrateur discute et récuse, lorsqu'il dresse le portrait de son Déserteur.

Tiepolo (225)

Antérieur à l'époque traitée Tiepolo est *un Vénitien de l'ancien temps* qui a peint une chapelle de la région de Nendaz. Il sert à marquer l'acceptation de Brun par la communauté villageoise, habituée aux mains blanche et pour qui Brun « est une sorte de Tiepolo ».

Louis dit le « Fou » (227-228)

Ce personnage, repris d'une histoire de Michelet (« Le chercheur d'or », pp. 86-87) légitime la présence de Brun : « Il y avait un autre phénomène [...]. On était donc un peu habitué [...] ». Il représente un double de Brun, comme

personnage, mais aussi de l'histoire du peintre par le processus de narration. Son histoire est narrée par un discours emboîté dans celui du narrateur et est coupée du récit de ce dernier, sous forme d'aparté. Le double du personnage se reflète ainsi dans un doublement de la narration et d'une histoire.

3.3 Mise en scène d'une microsociété

Les personnages se définissent indirectement comme appartenant à des classes sociales délimitées, dans une division verticale de l'espace géographique du Valais, de la ville au village, avec un pôle positif dans les hauteurs et un pôle négatif dans la plaine. Ainsi, les bourgeois (notables, commerçants, pharmaciens) et les représentants de la loi (les autorités, gendarmes, policiers, bicornes) vivent en bas, à Sion ou Martigny, tandis que les paysans et les petits artisans, les hommes d'église (prêtre, curé), sont dans les villages qui surplombent la plaine. On notera deux exceptions.

Fragnière, malgré l'insistance sur sa fonction de président, n'est pas une autorité, il se joue d'ailleurs de la verticalité, *se promène de haut en bas et de bas en haut* (217), et ne comprend rien à la panique de Brun qui n'a pas de papier. Il est soudé à sa communauté par ses *gestes de paysan sans fioritures* (216) et n'exerce sa fonction à aucun moment du texte. Sa dénomination en fait juste la personne publique de Nendaz, le pivot central du village par qui l'acceptation de Brun est rendue possible.

François Délèze représente un entre deux, par sa fonction de notaire il relie la ville au village, la loi aux paysans. Pourtant il est annonciateur de bonne nouvelle et il s'exclut du côté négatif de la loi par la connaissance qu'il en a, via ses facultés de lecteur.

3.4 Le portrait physique de Charles-Frédéric Brun

Son physique est décrit sommairement par quelques traits inspirés des sources : son âge, *un homme dans la force de l'âge entre trente-six et quarante ans* (207) ; sa corpulence, *de belle prestance et à ce moment-là, solide* (202), qui se dégrade au cours du temps, *blanc comme un navet, à bout de force* (245) car il *vieillit plus vite que d'autres, en raison même de ces jeûnes et du froid et de l'inquiétude* (244) ; ses *yeux marron* et *la barbe (elle est châtain)* qui lui permet de passer inaperçu en lui donnant *un visage familial* (207).

Le port de la barbe permet au narrateur de faire une digression qui réunit le temps de la diégèse et celui de l'écriture :

[...] porter la barbe en 1850 est comme aujourd'hui (en 1966) fumer la pipe. Cela dénote une virilité solide et paisible. Ce qui est faux – naturellement – car il n'est ni solide ni paisible et il n'a que la virilité de sa vertu. (207)

L'allusion à la pipe, par renvoi à un autre texte de Giono, « Le tabac »¹¹, antérieur à 1966, nous permet de discerner peut-être dans cette remarque une pointe d'autodérision de l'auteur, grand fumeur de pipe et qui en est privé sur la fin de sa vie. Mais surtout elle nous procure une clé de lecture pour l'interprétation du terme *aristocrate* tel qu'il est utilisé à la fin du texte pour qualifier la posture de Brun face au monde paysan, au travers d'une peinture profane, la *Montagne d'Oseraz* :

¹¹ Dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Jean Giono, Gallimard, 1976, pp. 119-14.

Il voyait donc au-delà des saint simulacres et la réalité ne le rebutait pas. [...] Il usait simplement de l'organisation agricole à la façon d'un aristocrate. (247)

Par une lecture parallèle du texte « Le tabac » (p. 119), on constate que le terme *aristocratie* se trouve en opposition à *self-service* (rapidité, manie, servitude) pour recouper la différence entre la pipe – qui mérite les qualifications de plaisir, de sensualité, de temps paisible – et les cigarettes. C'est donc ces notions positives que recouper le terme d'*aristocrate* : le plaisir de peindre lorsque Brun a *de bons jours* (247). On remarquera que ce plaisir se pratique *au-delà des saints simulacres*, dans l'œuvre profane, justification à rebours des deux œuvres inventées : *Le vieux soldat au val des Dix* et *Tablard de vigne* (246).

3.5 Le portrait moral de Charles-Frédéric Brun

Les mains blanches, même si elles relèvent d'un trait physique, introduisent un questionnement incessant sur l'être au monde. Signalées dès la troisième phrase du *Déserteur*, elles reviennent constamment. Ainsi, elles se constituent comme un motif pivot de la légende élaborée par les Nendards sur Brun, telle que Giono a pu la lire dans ses sources.

Suite à la description de Brun par le narrateur, le point de vue implicite des sources¹² vient se greffer par le biais de l'interjection ¹³ *Hélas !*, qui représente la voix des Nendards :

Ajoutons que notre Déserteur est de bonne taille, mais qu'il a les épaules un peu voûtées, ce qui lui donne l'air d'un travailleur manuel. (208)

Hélas, si on regarde ses mains, on ne sait plus quoi penser : il a les mains blanches et fines. (208)

Ce point de vue est à comprendre au même titre que cette exclamation du narrateur qui représente les multiples hypothèses que les Nendards formulent sur les mains blanches, comme celle du notaire, et qu'il récuse :

[...] qu'est-ce qu'on ne trouve pas, pour expliquer ces mains blanches ! (238)

Ainsi, pour les paysans, Brun pourrait faire partie de la bourgeoisie cléricale ou de la bourgeoisie des villes :

[...] cette blancheur de la main à été remarquée tout de suite par les paysans du valais. C'est donc un monsieur. (196)

Toutefois, le narrateur met en jeu toute une subtilité rhétorique qui passe par la présentation de points de vue et leur négation, pour extraire Brun de ce milieu. Ainsi les deux mondes qu'il met en opposition, la bourgeoisie et les paysans, sont conservés, pour conclure :

Il était plus près des paysans que les paysans ne le pensaient. (247)

De plus, le personnage du Déserteur se double dans l'indifférence de ce qui fait les valeurs bourgeoises, comme le soucis de l'argent, par Jacques Louis qui ne trouve un filon que pour l'échanger contre un manteau. Et la distinction des deux mondes ne s'arrête pas là, ils y a les moines avides et païens de la plaine qui y

¹² « "Il a trop peur de salir ses mains blanches", disait-on. » (Michelet : 80) ; Les Nendards sont « [...] plus ou moins d'accord sur les traits essentiels. [...] C'était un bel homme, grand, aux longues mains blanches, plus citadin que paysan. » (FS : 33).

¹³ Voir l'interprétation polyphonique de l'interjection et de la négation dans Ducrot 1984 : pp. 186-187 ; 200 ; 214-221).

vénéraient d'abord Mercure, le dieu des voleurs (200) en opposition au bon prêtre, le curé de Salvan, *qui est aux deux tiers paysan* (212).

Le narrateur pour sa part fixe le portrait moral de Brun à la fin de la première partie du texte :

On ne s'improvise pas déserteur ; on ne saute pas d'un seul coup dans la vie d'un *contemplatif* et surtout dans la peau d'un homme qui accepte la *misère*. (198, je souligne)

Il y ajoute la vertu dont Brun est un *fabricant* (207) et la timidité qui

[...] lui fait préférer les racines à l'approche des gens civilisés. (243)

Ces qualifications morales reviennent périodiquement dans le discours du narrateur, jamais dans les discours représentés, et s'allient à la faim, dont Brun souffre et qui le rapproche de l'ascèse mystique :

Libéré à l'extrême limite du travail de son estomac, il se sert presque tout le temps de son esprit. (208)

Pourtant le narrateur refuse l'idée d'en faire un adepte de la piété et le préfère un peu fou. En effet, la folie et la piété sont présentées successivement et de manière complémentaire, la folie en référence aux stylites, et la piété par les œuvres que produit Brun,

[...] mais il n'y a pas de dieu dans tout ça, [...] c'est une simple matière qu'il travaille [...] Il faut bien le dire, car on le verra souvent dans la campagne, les prés et le bois, à genoux, les bras en croix, en train de prier. (242)

Si le narrateur spécifie *une simple matière*, c'est à l'encontre de la voix populaires, *on le verra souvent*, révélée à contre cœur par la modalisation subjective d'obligation *Il faut bien*. Ce dialogue avec la légende de Nendaz est confirmé par la marque de distance *Au siècle dernier* qui renvoie du présent de l'écriture, au récit ancré en 1850, et dénote la piété comme une simple ruse, pour se faire accepter :

Il ne faut jamais oublier *l'époque*. *Au siècle dernier* les marques extérieures de la piété étaient de bon ton [...] (242, je souligne)

On relèvera aussi la critique ironique assénée par la même occasion à la bourgeoisie dans l'expression de forme proverbiale :

On priait comme on saluait les notables. Ça n'allait pas plus loin. (242)

De même que l'utilisation de la parole de Brun comme paraphrase à ces manifestations :

Elles signifient [les manifestations de piété] : « Je suis un brave garçon, je suis très bien élevé, je ne met pas les pieds dans le plat. Vous pouvez m'accepter parmi vous ! » (242)

Ainsi, les Nendards expriment leurs points de vue dans le discours du narrateur qui s'en distancie et fait parler Brun. Mais apparemment cela ne suffit pas à expliquer ses prétendues marques de piété, posture dont le narrateur veut débarrasser son personnage. C'est pourquoi le paragraphe suivant embraye sur une citation indirecte de la parole de Brun, citée ci-dessus, acquiescée mais reprise pour le qualifier d'un peu fou :

C'est un brave garçon, mais il est un tout petit peu « perchée sur à califourchon sur l'épicycle de Mercure » comme on disait au temps d'Henri IV. (242-243, je souligne)

Suit alors toute une description de ses différentes pratiques de magicien :

Toute une pharmacopée qui s'accorde mal avec une foi à vous jeter subitement à genoux les bras en croix dans les champs. (243)

A la parole se joint l'action de Brun qui ne peut pas faire de lui un homme de piété, et ses peintures, toutes issues de *cette légende dorée* qu'elles soient, sont *une composition très désinvoltes*, un *Saint Joseph [...] particulièrement rigolard*, *une caricature et la Vierge Marie une dame patronnesse* (243), peintes dans

[...] le style des « petits peintres de chapelle ». Tout à fait la manière aussi. (243)

Pour aller jusqu'au bout de sa démarche, et contre la légende, le narrateur en appelle au regard du lecteur, sorte d'obligation d'accroître en sa faveur, de présentation sous la forme de l'évidence :

Il n'y a pas besoin de beaucoup le regarder pour s'apercevoir [...] (243)

Il n'y a qu'à voir [...] (243)

C'est à la fin une sorte d'humour pictural qui dénie la posture de piété, et le Déserteur *reste laïque* (243). Le scripteur apporte encore, entre parenthèses, une précision sur ce thème de la piété, deux pages plus loin, la rapportant à un choix personnel de défense :

[...] on ne lui voit jamais ni ruse ni hypocrisie (ses prières publiques ne sont que de l'automatisme de défense vis-à-vis de la société en général) [...] (245)

C'est donc tout un processus textuel complexe que le narrateur met en jeu, allocutaire et scripteur à l'appui, pour imposer sa conception de Brun, à l'encontre d'un passé de légende. Ce processus se comprend comme l'orchestration par le narrateur de toute une série de voix que nous allons examiner dans le détail.

4. Les voix du *Déserteur*

4.1 Objectifs

Les voix du *Déserteur*

On postule que ce texte est essentiellement d'une part un texte de la voix, c'est-à-dire : *qui parle, raconte et assume la présentation des événements ?* ; d'autre part un texte qui met en valeur des perspectives, à savoir *qui perçoit et sous quel angle sont présentés les faits ?* Nous discuterons du partage de la gestion de la narration entre

- le narrateur principal du texte, hétérodiégétique¹, et un narrateur secondaire, homodiégétique, sorte de témoin ou d'observateur qui appartient par son registre de parole (spécifiés en détail ci-dessous) à la communauté du val de Nendaz et que l'on nomme le narrateur villageois ;
- le narrateur principal et celui que l'on nommera le scripteur présent par les parenthèses ;
- le narrateur, le scripteur et un allocutaire interpellé incessamment, témoin actif de la construction de la personnalité du *Déserteur*.

Les apports réciproques de la théorie de la polyphonie et de la critique génétique des textes

On se propose de rechercher les éventuelles traces des documents exogénétiques utilisés par Giono², lors de l'élaboration de son texte. L'absence de traces explicites de ces documents, dans le texte, a nécessité le recours à la théorie de la « pragmatique linguistique » d'Oswald Ducrot, d'où une introduction à sa terminologie. En effet, d'une part on ne trouve pas de trace des sources³ sous la forme de citations marquées par des guillemets⁴ dans le texte publié ; d'autre part, on n'a pas pu les repérer dans l'élaboration manuscrite du *Déserteur*, étant donné l'absence de carnets de travail (voir la Typologie des documents de genèse).

On postule un certain jeu dans la narrativisation des informations reprises des documents exogénétiques par Giono et dans celle de ses inventions. Dans le texte, le narrateur tait ses références, lorsque celle-ci renvoient à un document exogénétique. De plus, alors que le renvoi aux sources dans le *Déserteur* est effacé, les inventions de Giono sont crédibilisées par des procédés stylistiques, thématiques ou narratologiques⁵. On peut représenter ces deux aspects de la création sous le rapport suivant :

$$\frac{\text{savoir exogénétique}}{\text{gommage de la référence}} = \frac{\text{savoir "inventé" }}{\text{crédibilisation de l'invention}}$$

L'objectif visé, en reprenant la théorie de Ducrot, est d'analyser les énoncés du narrateur, pour repérer les points de vue qu'il présente, ces derniers étant

¹ Bien que par le récit de son enquête il se mette lui-même en récit et se donne une image d'enquêteur, il n'appartient pas à l'histoire qu'il raconte sur le *Déserteur*.

² Il s'agit de trois textes : Beerli, Michelet et les « Notes dactylographiées » de l'éditeur René Creux. On renvoie au dossier génétique constitué à partir de ces documents que Giono a lu et travaillés.

³ Les expressions « documents exogénétiques » et « sources » ont le même sens dans ce chapitre. Elles renvoient aux trois textes mentionnés dans la note de bas de page 2.

⁴ Mentionnons l'exception des avis de recherche cités à la page 198. Ils réfèrent explicitement à des textes traitant de faits judiciaires comme la *Gazette des Tribunaux*, dont l'origine n'a pas été retrouvée. (*Note sur le texte* : 951)

⁵ Pour l'analyse de ces procédés on renvoie au chapitre 2.

révélateurs des sources de Giono. Cette théorie ne nous permet pas de déceler l'invention dans la reprise effective d'une source – on l'a fait au chapitre 2 moyennant la comparaison entre *Déserteur* et les documents exogénétiques – mais elle permet d'apprécier le travail de l'écrivain dans son rapport à une documentation de travail.

Pour résumer, la liberté d'invention se masque entre autres dans le surplus de détails. A l'inverse, la contrainte des documents exogénétiques (comme des témoignages de l'existence du Déserteur) n'est pas citée, comme s'il s'agissait d'une évidence, Giono ne se sentant pas obligé de préciser ce qui est par ailleurs accessible chez d'autres auteurs (Michelet tout particulièrement). La seule mention faite à un témoignage portant sur le Déserteur est celle des dialogues qu'il aurait eu avec Jules Dayen et Maris Asperlin (206-210) :

Il [...] a gardé un souvenir très vivace [du val Ferret], quasi obsédant. Il en a parlé plus tard à Jules Dayen, il en a également parlé un an ou deux avant sa mort à Marie Asperlin de Sion. (206)

Il ira (dira-t-il plus tard à Jules Dayen) jusqu'à Ferret. (210)

Il ne sut pas dire à Jules Dayen ni à Marie Asperlin de Sion comment trois jours plus tard il se retrouva au Trétien [...] (210)

Le narrateur aurait eu connaissance des deux témoins, relais d'une expérience du Déserteur, par une quelconque source écrite ou orale, mais une lecture attentive des documents exogénétiques de Giono⁶ n'a pas permis de retrouver leur trace. Le jeu mentionné dans le rapport ci-dessus devient subtil : le témoignage "inventé" se présente comme un savoir exogénétique, il est donc crédible, mais ne se vérifie pas.

Finalement, le recours à la notion de polyphonie se justifie par le fait que ces traces ne peuvent se repérer qu'au niveau de la langue, dans les informations sur les différents locuteurs et énonciateurs. Certains points de vue ne pouvant être soutenus directement par le narrateur, on y verra une présence des sources, sous la forme d'énonciateurs. On considère ainsi certaines parties du *Déserteur* comme la cristallisation d'une relation du narrateur aux sources exogénétiques.

4.2 Terminologies

Nous reprenons deux terminologies⁷ pour expliciter l'orchestration des voix dans *Le Déserteur*. D'une part, nous utiliserons celle de l'approche modulaire⁸ dans laquelle

[...] l'organisation énonciative traite des différents discours qui sont **produits ou représentés** en surface du texte, ainsi que des voix qu'ils font entendre, à différents niveaux d'emboîtement [...]. Dans l'analyse d'un récit ordinaire, on est ainsi conduit à distinguer le discours **produit** par le narrateur des discours **représentés**, généralement attribués aux personnages, et structurellement **emboîtés** dans le premier. Pour une large part, cette identification repose sur des informations linguistiques, les discours représentés étant souvent marqués par différents éléments, selon qu'ils sont, dans la typologie énonciative genevoise, simplement **désignés** (par un verbe ou un syntagme nominal, généralement une nominalisation) ou franchement **formulés**, auquel cas on retombe sur les distinctions traditionnelles entre discours direct et indirect (simple ou libre) ou enfin

⁶ Ces deux personnages sont absents du texte de Michelet, de celui de Beerli et des « Notes dactylographiées » de René Creux (pour cette dernière information, cf. *Notice* : 951). On note même leur absence des textes postérieurs au *Déserteur*, comme la revue *Folklore Suisse*.

⁷ Il ne semble pas y avoir de problème majeur de confusion quant à l'utilisation de ces deux terminologies, du moins dans le cadre limité du *Déserteur* et dans l'approche pratique que nous souhaitons.

⁸ Développée à Genève autour de Roulet.

implicités. Ce dernier constitue une catégorie de discours représenté propre au dialogue. (Roulet et Burger : 293)

D'autre part la conception de la polyphonie, reprise de Bachtine et développée par Ducrot en linguistique nous permettra, compte tenu de la signification rattachée à la phrase⁹, par une variable argumentative comme *mais*, d'interpréter l'énoncé par l'examen du contexte dans lequel il s'intègre, et de comprendre comment plusieurs points de vue se font entendre¹⁰ et quelles voix sont responsables de ces derniers.

Bien que la polyphonie de Ducrot ne concerne à priori la création du sens qu'au niveau des énoncés¹¹ (unité certes mal délimitée¹² pour une interprétation linguistique des textes) et non des textes littéraires¹³, nous avons recouru à la conception de la négation *ne... pas* et de la conjonction *mais*¹⁴ qui s'y développe pour tenter de délimiter dans le texte, via les énoncés, la présence des sources utilisées par Giono, dans les points de vue qu'elles soutiennent en tant qu'énonciateur.

Nous reprenons de Nølke et de Ducrot la terminologie suivante pour les analyses d'énoncés :

Les points de vue

[...] sont des unités sémantiques avec représentation (référence virtuelle) et pourvues d'un jugement. Les points de vue peuvent concerner des faits extralinguistiques ou linguistiques, des états mentaux, etc. (Nølke 2001 : 63)

*Les êtres discursifs*¹⁵

[...] sont les êtres susceptibles d'être tenus responsables des points de vue exprimés. (Nølke 2001 : 63)

Les êtres discursifs peuvent être d'autres personnes que celles du locuteur, au même titre que dans le discours indirect (libre ou non) une parole est rapportée ou qu'un point de vue est soutenu par un *on* collectif recoupant la société, une rumeur, un ouvrage.

4.3 Les différents êtres discursifs du *Déserteur*

Le locuteur

[...] est celui qui, selon l'énoncé, est auteur de l'énonciation. C'est au locuteur que renvoient les pronoms de la première personne. (Nølke 2001 : 63)

⁹ Sur la définition de la phrase et de sa signification, ainsi que de l'énoncé et de son sens, nous renvoyons à : (Ducrot 1984 : 13-17) et (Nølke 1989 : 28-30)

¹⁰ Ce que l'approche modulaire genevoise nomme ci-dessus les discours représentés implicités, conception que nous n'avons pu approfondir dans l'approche modulaire, mais qui semble assez proche de la théorie de la polyphonie de Ducrot.

¹¹ Elle ne s'intéresse qu'à « la structure polyphonique qui est un fait de langue » (Nølke : 2001 : 62).

¹² Ducrot propose les deux principes de cohérence et d'indépendance.

¹³ A ce sujet, voir les considérations que développe Nølke 2001 : 61-73.

¹⁴ On prend en compte à cet effet les remarques de Nølke : « [...] les analyses linguistiques s'effectuent typiquement au micro-niveau. Pour les faire servir l'analyse littéraire, il faut combiner beaucoup d'analyses de détails, ce qui aboutit facilement à des structures extrêmement complexes [...] » (Nølke 2001 : 70) A cet effet, nous pensons pouvoir déterminer par quelques exemples une constance de l'écriture du *Déserteur*, dans la polyphonie qui s'établit par entre les sources et le narrateur, sous la forme d'une relation architextuelle.

Le style oralisé utilisé pour rendre les paroles de certains êtres discursifs ne se repère pas au niveau de la langue, mais à celui essentiellement d'un usage, d'une parole par rapport à une norme, donc son analyse ne fait plus partie de l'analyse linguistique mais de celle littéraire de la polyphonie.

¹⁵ Ducrot parle de « fiction discursive » (Ducrot 1984 : 198).

ou

[...] un être qui dans le sens même de l'énoncé, est présenté comme son responsable, c'est-à-dire comme quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. (Ducrot 1984 : 193-194)

De plus, le locuteur en plus d'être responsable des actes de langage dans les énoncés, met en scène et gère les points de vue des différents énonciateurs.

L'allocutaire

[...] est celui à qui l'énonciation est destinée, toujours *selon l'énoncé*. Parmi les traces qu'il laisse se trouvent notamment les pronoms de la deuxième personne. (Nølke 2001 : 63)

L'allocutaire ne doit pas être confondu avec la notion d'auditeur qui

est une notion empirique et extérieure au sens. (Ducrot 1980 : 35)

mais on peut le considérer comme un lecteur virtuel dans le cas du texte littéraire.

L'allocutaire participe à l'enquête du locuteur au sens où :

Le locuteur est le metteur en scène du jeu polyphonique présenté [...] et il le fait pour le récepteur (physique), dont [l'allocutaire] est une image, l'interprète. En ce sens, [l'allocutaire] participe à la création de la structure polyphonique. (Nølke 2001 : 64)

*Les énonciateurs*¹⁶

[...] qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation, sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, non pas au sens matériel du terme, leurs paroles. [...] l'existence d'un énonciateur appartient à l'image que l'énoncé donne de son énonciation. (Ducrot 1984 : 204, je souligne)

4.4 Deux formes de polyphonie

Suite à ces définitions formelles, nous mettons en évidence, avec Ducrot, deux formes de polyphonie.

Une première forme est due à

[...] l'existence de deux locuteurs distincts en cas de « double énonciation » – phénomène rendu possible par le fait que le locuteur est un être de discours, participant à cette image de l'énonciation apportée par l'énoncé. (Ducrot 1984 : 203)

Comme indice de cette forme de polyphonie, on a par exemple dans le cas du discours rapporté, l'utilisation de référent différent pour le pronom *je* dans un même énoncé. Ainsi dans « Si Pierre dit "Jean **m'** a dit : **Je viendrai** » (Ducrot 1984 : 196, je mets en gras), on distingue un **m'** qui représente le locuteur Pierre, qui ne prend pas en charge l'acte d'affirmation du **Je** représentant le locuteur Jean :

Il est ainsi possible qu'une partie d'un énoncé imputé globalement à un locuteur premier soit néanmoins imputées à un locuteur second (de même que, dans un roman, le narrateur principal peut insérer dans son récit le récit que lui a fait un narrateur second). (Ducrot 1984 : 196-197)

Une seconde forme est repérable dans la représentation d'un autre point de vue dans un discours, lorsqu'

¹⁶ Ducrot parle aussi de voix : « [...] le sens de l'énoncé, dans la représentation qu'il donne de l'énonciation, peut y faire apparaître des voix qui ne sont pas celles d'un locuteur. » (Ducrot 1984 : 204)

[...] au niveau de l'énoncé, [...] le locuteur présente une énonciation – dont il se déclare responsable – comme exprimant des attitudes dont il peut refuser la responsabilité. Le locuteur parle au sens où le narrateur raconte, c'est-à-dire qu'il est donné comme la source d'un discours [par le sens de l'énoncé]. Mais les attitudes exprimées dans ce discours peuvent être attribuées à des énonciateurs dont il se distancie – comme les points de vue manifestés dans le récit peuvent être ceux des sujets de conscience étrangers au narrateur. (Ducrot 1984 : 208)

Pour replacer ces divers êtres de discours dans le cadre d'un récit, on peut dire, avec Ducrot, que le producteur effectif de l'énoncé ou le *sujet parlant empirique*, « extérieur au sens de l'énoncé » (Ducrot 1984 : 207), correspond à l'*auteur*¹⁷, « extérieur au récit » (Ducrot 1984 : 207) et qui gère l'invention de ce dernier, l'imagine ; son *locuteur* correspond au *narrateur*, le premier parlant tandis que le deuxième a comme attitude par rapport aux événements racontés de les rapporter.

Ce qui structure l'énoncé polyphoniquement c'est :

[...] la valeur lexicale des mots, mais aussi les catégories grammaticales, les structures syntaxiques [des ponctuations ou encore des paragraphes] et même – dans certains cas – la prosodie [...] Les connecteurs, différentes particules et autres « petits mots » (par exemple la négation) sont le plus souvent des marqueurs clairs de polyphonie, mais l'emploi des articles, des temps et des modes [...] ont aussi leur rôle à jouer. (Nølke 2001 : 64)

4.4 Retour au texte : typologie des êtres discursifs

4.4.1 Structure discursive générale

En ne tenant compte que de l'orchestration des voix, on extrait du texte la structure discursive suivante (les êtres discursifs mentionnés sont traités séparément dans les sections qui suivent cette vue d'ensemble) :

- pp. 193-220¹⁸ : narrateur, scripteur et discours représentés des personnages ; cloisonnement des voix¹⁹ ; l'articulation entre les discours est claire, le discours du narrateur se distingue de celui de ses personnages (les paysans rencontrés par le Déserteur en chemin vers Nendaz ; le curé de Salvan ; Fragnière) ;
- pp. 220-221 : narrateur, (scripteur plus discret), discours représentés du chœur villageois ; décloisonnement des voix, le discours du narrateur est contaminé par l'oralité de celui de ses personnages (génériques) ; l'articulation entre les discours est moins marquée ;
- pp. 222-223 : narrateur, scripteur, discours représenté du Déserteur (monologue) ; cloisonnement des voix ; l'articulation entre les

¹⁷ Plus encore dans notre intérêt porté à la critique génétique, il s'agit du "Giono" envisagé comme processus d'écriture, comme "machine valérienne", voir (Ferrer : 22).

¹⁸ Pour être plus précis, on devrait structurer l'orchestration des voix au niveau du paragraphe, mais le repérage en deviendrait illisible. On renvoie donc le lecteur au texte, pour une compréhension plus fine des alternances de discours.

¹⁹ Nous reprenons cette expression dans le sens que lui donne Jérôme Meizoz. En effet, dans le *Déserteur*, la voix du narrateur est différente de celle de ses personnages, essentiellement du point de vue de l'oralité qui caractérise les discours représentés. Le cloisonnement s'explique donc uniquement par les expressions mimées comme "populaire", les marqueurs d'oralité comme les présentatifs, etc. qui se trouvent dans les voix mises en scènes par le narrateur, mais aussi – dans une moindre mesure – dans son discours. On dira que son langage est en général plus "soutenu", moins oralisé, sans pour autant devenir « [...] la figure [...] d'un lettré, spectateur dégagé qui observe et décrit le personnage du dehors [...] » (Meizoz 2001 : 23). En somme, le narrateur conserve encore des traits de la langue parlée.

discours est claire, l'oralité éventuelle du narrateur est marquée par des guillemets ;

- pp. 224-225 : idem que pp. 220-221, avec un glissement dans le discours représenté du chœur villageois vers un seule représentant de la communauté (début de la page 225) ;
- p. 226 : narrateur, scripteur ; cloisonnement de voix, les quelques paroles des personnages sont entre guillemets ;
- p. 227 : idem que pp. 220-221 ;
- p. 228-229 : narrateur villageois dont la voix est fortement oralisé (histoire du chercheur d'or) ;
- pp. 229-231 : retour du narrateur, scripteur, discours représenté du Déserteur (monologue modalisé par les indications de régie du narrateur : *Brun se dit*, page 230 et utilisation des guillemets p. 231) ; le cloisonnement des voix n'est pas total, sans les indications de régie, on ne repère pas de traits distinctifs entre les différents discours, le Déserteur est comparable à celui du narrateur ;
- p. 232-250 : narrateur, scripteur ; cloisonnement des voix ; dans le discours du narrateur, on relève les discours représentés suivants :
 - une citation de la parole de Bornet de Beuson, au discours direct (237) ;
 - une intervention du chœur villageois (premier paragraphe de la page 238) ;
 - deux monologues du Déserteur (242) ;
 - une citation du chœur villageois de Veysonnaz, au discours direct (244).

4.4.2 Les discours produits (le narrateur, le scripteur, le narrateur villageois)

Le narrateur

Le narrateur principal²⁰ comme voix est le locuteur qui prend en charge non seulement son propre discours, sa production, mais aussi la gestion des divers discours emboîtés dans le sien, celui des Nendards en tant que vox populi, celui des personnages, tout particulièrement de Brun, que ce soit ses paroles ou ses pensées.

Sa fonction principale est ainsi de raconter et de mettre en scène la parole d'autrui tout en l'assumant ou non, sous la forme de point de vue – discours implicite qui met en valeur les sources et que nous traitons par la polyphonie de Ducrot – ou sous la forme de discours représentés.

Il appartient au temps de l'écriture spécifié par celui qu'on dénomme le scripteur : « aujourd'hui (en 1966) » (207), qui intervient par la parenthèse.

*Le scripteur*²¹

Le scripteur, marqué dans le texte par les parenthèses qui délimitent son propos, se distingue du narrateur par un travail de commentaire sur ce que ce dernier raconte (énoncé) et sur comment il raconte (énonciation). Il a une fonction

²⁰ On le nommera simplement *narrateur* par la suite.

²¹ Son rôle discursif est analysé plus en détail dans le chapitre qui traite de la ponctuation du texte.

de régie de la temporalité, dans le rappel ou l'ancrage de la chronologie de la diégèse par rapport au temps de l'écriture. Il détermine parfois les instances qui prennent en charge un point de vue ou un discours indirect, respectivement :

« S'ils pouvaient imaginer (*les Haut-Nendards*) qu'on peut être misérable et aristocrate [...] » (237, je souligne)

« Il ira (*dira-t-il plus tard à Jules Dayen*) jusqu'à Ferret. » (210, je souligne)

Ces deux fonctions de régie servent à clarifier ou à orienter la lecture du texte, au même titre que la didascalie du théâtre.

Le terme de *scripteur* est utilisé pour mettre en valeur l'instance qui tient entre parenthèses un discours plus proche de l'activité d'écriture et de réflexion sur celle-ci, de par son appartenance au temps de l'écriture, « aujourd'hui (en 1966) » (207).

Ainsi, il est en étroite relation avec l'allocutaire, investi par le lecteur, dont la participation à ses remarques se repère entre autres par

- l'utilisation du pronom *nous*, comme dans :

[...] (à l'époque qui *nous* intéresse) [...] (193, je souligne)
- par des remarques sur l'énonciation :

(qu'on prononce Ninde) (195)
- et par la connivence ironique lorsqu'il s'agit des mots « qu'on prononce d'une certaine façon » (239) et que Brun connaît pour accomplir « quantités de choses » (239) :

[...] (mais il ne faut en parler qu'entre nous) [...] (239)

La conjonction *mais* ne porte pas sur le segment de phrase qui précède, mais sur l'énonciation, sur le « dire »²² modalisé à la manière d'un secret confié, base de la propagation de la rumeur. Cette dernière est déjà présente sous cette forme dans les sources chez Schüle, par l'usage du conditionnel et de marqueurs métadiscursifs comme « à ce qu'on dit » (FS : 34). En somme, l'ironie, introduite par le *mais* porte sur la façon de dire la connivence qui alors même qu'elle réclame le secret, se divulgue par le texte hors de la parenthèse.

Le narrateur villageois

Le narrateur villageois est l'instance qui prend en charge le récit de Jacques Louis dans le récit du narrateur (p. 228-229). Son propos se distingue de celui du narrateur par le fait qu'il appartient ou a appartenu à la communauté villageoise. Pour la voix, il s'en distingue afin de rapporter ou témoigner de l'existence d'un « autre phénomène à Haute-Nendaz en 1850 » (227). Il est n'est pas à proprement parler un personnage de la diégèse du narrateur et car regard porte sur l'entièreté de l'histoire du Déserteur :

On était loin de croire qu'il allait faire ainsi le portrait de tout le monde [...] (228-229)

Cette phrase dénote, par la prolepse (Genette 1972) du narrateur villageois, qu'il est déjà au courant de l'avenir du peintre à Nendaz, lorsqu'il tient son propos. Cette singularité en fait un témoin qui a participé à la vie d'un village et qui en parle maintenant au passé.

²² Au sens de Ducrot.

Ainsi, son discours n'est pas représenté, il tend à en être le producteur, se distinguant du discours rapporté des autres villageois et de celui des personnages, représentés en dialogue. De plus par sa fonction de régisseur, il met en scène l'histoire qu'il raconte et qui se structure ainsi :

- un récit pur à l'imparfait, avec le pronom *il* pour expliquer les actions de Jacques Louis ;
- le mystère, « Pas impénétrable toutefois »²³ (228), qui entoure Jacques Louis, rapporté dans le registre de la rumeur, avec le pronom *on* indéterminé (quelqu'un) et des verbes au présent qui marquent l'incertitude du narrateur villageois par rapport au contenu de son histoire (« on ne sait pas » ; « quant à savoir » ; « prétendent »). De même il rapporte la parole d'autrui qui sous-entend la rumeur : « Duc dit que son liquide ne peut pas servir pour le cuivre » ;
- une interpellation de l'allocutaire, mis en scène comme doutant de l'histoire racontée, et que le narrateur villageois essaie de convaincre à l'encontre de la rumeur qu'il a lui-même mise en scène (« Des blagues ? Eh non, pas des blagues ! » ; « vous m'entendez bien »). Il valorise à ce propos l'indifférence des Nendards par rapport aux mystères et leur acceptation des étrangers, par la dénomination *notre peintre* :

Alors, vous savez, un de plus un de moins, qu'est-ce que vous voulez que ça nous fasse ? Disons simplement que notre peintre est bien tombé, quand il s'est arrêté chez nous.

- le récit, au passé simple cette fois à cause de la chronologie fixée au « premier hiver », de l'accueil de Brun qui reprend des éléments que le narrateur principal a déjà présentés ;
- le désir exprimé au nom de la communauté d'« [...] avoir un bout de n'importe quoi avec des couleurs dessus pour accrocher au mur. (229) », accentué par le biais du pronom *nous* précisé par *tous*, au paragraphe suivant, qui renvoie à la collectivité villageoise, dénombrée un par un dans le désir de posséder une peinture.

On remarquera finalement que son discours relève de l'oralité, par les expressions familières et des termes que l'on peut qualifier d'un usage populaire, par exemple :

cet homme-peinture ; à venir prendre un petit air de feu ; il gelait à pierre fendre (228)

tripotait ; des blagues ; asticota (229)

Les autres marques de l'oralité sont, pages 228 et 229 : l'ellipse du *cela* en *ce* ; les répétitions de constructions syntaxiques identiques dans la description du travail de Jacques Louis : *Il* + imparfait dans un rythme soutenu, proche de la frénésie du personnage « Chercheur de mines » ; la description des actions des paysans envers Brun : *on l'*+ passé simple.

On relève aussi la surabondance des connecteurs comme les conjonctions qui marquent un surinvestissement des signes discursifs propres à l'oralité, dont voici le relevé : *donc, même si, donc, mais quant à, mais, enfin, Si, Alors, car, mais, mais*). Enfin on constate l'usage de signe diacritique comme le point d'exclamation et d'interrogation, avec l'interpellation d'un allocutaire dans un

²³ Chez Michelet : « Transpiré, ce secret ne tarda pas à être connu du public. » (87)

développement accentué de la fonction conative²⁴ : *vous m'entendez bien ; vous savez*. Cette fonction est en interaction avec la fonction expressive du narrateur villageois (*mystère ! ; enfin ; Eh non*), qui relève d'un discours écrit mimant l'oral d'une communication :

[...] mais quant à savoir ce que Jacques Louis en fait, de ce liquide, mystère ! (228)

[...] enfin : industriellement comme on peut le faire en 1850. (228)

[...] découvert le filon et l'â donné, vous m'entendez bien, pas vendu, donné [...] (228)

Si ce n'est pas un phénomène, que-ce que c'est ? (228)

[...] on aurait aimé avoir un bout de n'importe quoi avec des couleurs dessus pour accrocher au mur. (229)

Nous n'avons pas tous, c'est entendu [...] (229)

Les saints sont autant que les présidents. (228)

Deux parenthèses viennent couper ce discours. la première présente un souvenir du villageois, les hésitations de Brun quant au refus systématique d'entrer dans les maisons ; tandis que la deuxième reste inexplicite, à moins qu'elle ne mette en valeur des légumes typiques de l'époque.:

(et, certains jours, c'était bien tentant) ; (pour ses patates et ses poireaux) (228)

Le discours du narrateur villageois est distingué de celui du narrateur par l'absence de guillemets, donc de distance énonciative par rapport aux vocables ou aux expressions familières. A l'inverse, dans le discours du narrateur²⁵, la syntaxe marque l'apparition d'un vocable étranger à sa langue. Un autre trait distingue le narrateur villageois du narrateur principal : ce dernier est le seul qui s'exprime sur son énonciation (*ce mot pouvait faire sourire*) ou ses énoncés, et qui use de l'anaphore comme figure de style dans les enchaînements de paragraphes (en fin de deuxième partie) :

Il travaillait volontiers, mais il voulait travailler sans témoins, à son aise, chez lui. *Ce mot pouvait faire sourire*, appliqué à la baraque mal ficelée ouverte aux quatre vents, faisant eau de toute part, où il s'était réfugié, mais c'était bien de chez lui qu'il s'agissait.

Il y a donc comme une contiguïté des discours, même si très peu d'éléments passent de l'un à l'autre. Ce cloisonnement dénote une distance du narrateur par rapport à l'oralité de ses personnages.

4.4.3 Les discours représentés (les personnages, le Déserteur, la peinture du Déserteur, le chœur villageois)

Les personnages

Lorsqu'ils accèdent à la parole, c'est par le biais de discours représentés,

- soit formulés au moyen de marqueurs métadiscursifs (*ce qu'il appelle* (194, Major Nadaud) ; *dit-il* (213, le curé de Salvan) ; *avait-il dit* (214, le curé de Salvan) ; *il se dit* (217, le président Fragnière), etc.), et de guillemets, propres au discours direct ;

²⁴ Au sens de Jakobson.

²⁵ L'édition originale est plus explicite en ce sens, par l'utilisation fréquente, presque systématique, des guillemets qui dénotent les expressions et termes comme des idiomes ou des usages familiers, dans le discours du narrateur. Ces guillemets sont en partie supprimés dans l'édition Pléiade.

- soit par l’indirect libre et l’utilisation de tournures qui relèvent de l’oralité : le présentatif *voilà*, les expressions *la patronne* et *enlever le morceau*, et le point d’exclamation qui clôt le discours :

Jean-Barthélemy Fragnière interroge Charles-Frédéric. Est-ce qu’il ne pourrait pas faire le portrait de la patronne née Marie-Jeanne Bournissey ? Voilà qui enlèverait sûrement le morceau ! (219)

- soit par de simples mots entre guillemets qui marquent dans le discours du narrateur la parole d’autrui, à nouveau sous la forme d’un discours à l’indirect libre. Par exemple, dans l’extrait ci-dessous, le narrateur présente les pensées de Fragnière, et laisse transparaître deux expressions propres à son parler :

il [le président Fragnière] a compris que voilà un travail manuel [...] ; que cet homme « sans papier » est un « travailleur ». (219)

L’expression « *sans papier* » – elle apparaît deux fois dans cette page – semble tout d’abord étonner le président (p. 216). Elle est reprise ici, entre guillemets, pour marquer l’acceptation par Fragnière de cette caractéristique de Brun, au même titre que le curé de Salvan est « un passeport suffisant » (213) pour éloigner les gendarmes. L’absence de papier est compensée par l’autre expression, « *travailleur* », fonction qui est bien plus importante aux yeux des paysans de Nendaz. Ainsi, le couple axiologique papier – travail, mis en opposition et en évidence par les guillemets, souligne la division sociale entre le monde bourgeois, muet, qui valorise les papiers (p. 199) et le monde paysan (p. 212, le curé l’est « aux deux tiers » nous dit le scripteur) qui seul accède à la parole dans ce texte.

Si le paysan et la vieille rencontrés dans le val d’Illiez parlent ce « langage fleuri à l’envers » du monde rural, aucune qualification ne vient modaliser leur voix. Avec le président, un élément plus intime de cette voix est donné, *bonne*, qui remplace aux oreilles de Brun les bruits de précipices, le vent, et finalement par opposition, le silence de la neige (215) qui le pousse peut-être vers Praz-Savioz. Le fond sonore s’il est puissant semble pousser le Déserteur, mais soudainement le silence l’accable et le voilà sauvé par la bonne voix de la « confiance » (216) qui

se dit surtout : « Quoi qu’il [le Déserteur] ait fait, cet homme n’est pas méchant, un méchant ne meurt pas de faim. Avant de mourir de faim, un méchant fait le méchant. De toute façon, il n’est pas question que j’abandonne ce zèbre à son triste sort. C’est aussi important pour moi que pour lui. » (217)

On constate encore un usage uniformisé de la dénomination *cet homme* (on paraphrase : celui-là qui est devant moi), pour qualifier le Déserteur hors du discours du narrateur : dans la perspective du curé de Salvan (p. 211) ; dans les paroles et pensées du président Fragnière, entre guillemets (p. 217) ou à l’indirect libre (p. 119) ; dans le discours désigné des Nendards (221, 224, 225, 237) ; dans le discours du narrateur villageois (228). Cette dénomination est utilisée une seule fois dans le discours du narrateur, dans une convocation de l’allocutaire à un regard sur le Déserteur :

Depuis que nous sommes en train de le regarder vivre, le temps a marché, le premier hiver s’est terminé dans des tourmentes et des convulsions. La saison n’a pas changé sans mordre dans cet homme mal protégé, qui se sent mal protégé. Il a eu froid, il a eu faim. (238)

Cette convocation, justifiée par le démonstratif *cet* pour qualifier le personnage et par un regard porté du dehors de la diégèse – *Depuis que nous sommes en train de le regarder vivre* –, invite l’allocutaire dans l’atelier d’écriture²⁶.

Le Déserteur (223, on va la coiffer comme...)

Les paroles de Brun sont données au discours indirect, le plus souvent sous la forme de monologues. Elles relèvent principalement de ses pensées qui concernent son arrivée à Nendaz, ses rapports avec le maire, dont la femme est le pivot de son acceptation et enfin son appropriation par le village (« Jacques, Pierre et Paul ») :

Brun pense que Fragnière a été très gentil. [...] Brun se dit que Fragnière n’a pas hésité à mettre en péril sa paix et sa tranquillité [...] J’aurais pu plaire, se dit Brun, au président et déplaire au reste de la commune. Il m’aurait fallu, alors, de nouveau plier bagage, et c’était la mort. (230)

Son désir de vivre s’exprime ainsi par des paroles, mais c’est quand même sa peinture qui le dit le mieux :

Il le dit d’ailleurs, sinon de vive voix (car il parle le moins possible), mais dans sa peinture. (231)

Cette transposition de l’ordre du langage dans celui de la peinture, marque métaphoriquement la rupture du fictionnel et du factuel.

La peinture, expression de Brun jusque dans la langue

Mais là ne s’arrête pas la métaphore, si la peinture est parole, elle est aussi posture, d’un visage ou d’un élément possible du passé légendaire de Brun, qui « se livre » et « se cache » (231) dans les éléments qui composent son tableau. Le narrateur est fortement impliqué par ses jugements lexicaux, « poncif » plus de trois fois, et diégétiquement par un retour sur les hypothèses émises dans la première partie. Elles sont rétroactivement tirées de la légende créée par les villageois et réinsérées dans leur voix. Le narrateur y découvre un passé, mais aussi un avenir (de légende) :

[...] le Déserteur se livre par le cheval, par le drapeau, par le visage du « donateur » ; il se cache sous le poncifs de l’arbre, du bouquet, de la croix, du casque et de l’uniforme. Le casque est l’exacte reproduction du casque des « soldats du pape » qui accompagnent toutes les processions des paroisses riches, l’uniforme est celui des porteurs de dais aux archevêchés. L’arbre, le bouquet, le château fort : poncifs ; le cheval, le drapeau : le rêve du fuyard ; le cheval pour aller vite et sans fatigue, le drapeau : le meilleur des passeports ; on ne demande pas ses papiers à un cavalier qui brandit un drapeau. Quant au visage, où il faut voir le timide portrait du paysan de Haute-Nendaz à qui le *Saint Maurice* était destiné, il exprime la plus touchante volonté de vivre et de vivre enraciné, de ne plus fuir, d’être accepté, adopté, aimé, admis. (231)

Le tableau parle jusqu’au discours direct :

« Je te représenterais sous les traits d’un saint, s’il le faut, mais fiche moi la paix » Tout ça dit d’ailleurs avec beaucoup de gentillesse : une harmonie de rose, de brun, de vert et de léger bleu d’acier. (231)

Ainsi, la voix picturale par prosopopée accède à l’ordre du langage, et c’est par cette voix qu’elle convainc les Nendards de la gentillesse de Brun :

²⁶ A ce titre, on renvoie au texte de Marcel Neveux, « L’Espion et le Procureur ». Neveux met en évidence chez Giono le goût de la représentation – au travers de la narration – d’une prise de distance par rapport aux personnages. Giono fait participer son lecteur à la création, il l’invite à regarder ses personnages évoluer aux frontières de la fiction, dans l’atelier d’écriture.

Un jour de foire à Sion on voit tous ces visages, ces peintures ont été faites pour les conjurer. (232)

Le chœur villageois (196²⁷, 220-221, 224-225, 227, 238, 244²⁸)

La parole des Nendards est une voix collective, un « chœur villageois » (*Notice* : 950). Elle est emboîtée dans le discours du narrateur et rendue par le discours désigné :

[...] la forme de discours la plus narrativisée de discours rapporté [...] qui a pour effet de fondre la parole dans le récit en l'assimilant à tout autre événement de l'intrigue [...] » (Burger et Roulet : 295)

On la repère généralement par le pronom *on*, l'utilisation de démonstratifs et d'expressions familières pour dénommer le Déserteur : « ce loustic » ; « ce zèbre » ; « Ceci est donc un homme » (220). Ainsi, le discours désigné de Nendards, s'il est intégré au récit du narrateur, s'en distancie sur le plan stylistique :

- par l'utilisation de termes propres au langage familier ou oral, marqué de plus par des approximations lexicales²⁹ :
 - un micmac bougrement intéressant à regarder faire / il ne faut pas être manchot de la comprenette pour faire tout ce trafic (220) ;
- par les présentatifs :
 - c'est un truc dans le genre de la messe / c'est comme toutes les choses dans lesquelles il faut de l'école (221)
- par la redondance syntaxique et le gallicisme, qui connotent l'expressivité de l'oral et l'élémentaire dans la construction :
 - Il y a des vagabonds, il y a des bêtes fauves à face humaine, il y a tout un déchet humain qui flotte [...] (221)
- par les expressions elliptiques :
 - Enfin, toute une histoire ! (221)
- par la ponctuation qui marque l'expressivité des certaines phrases
 - [...] c'est avec tout ça qu'il va peindre Marie-Jeanne ! On aimerait voir comment il fait ! (220)
- par l'usage du *ça*³⁰ marqueur d'oralité à l'écrit, de démonstratifs, du gallicisme *c'est... que* :
 - tout ça est dosé ; c'est un métier ; ce que font les hommes (220)
 - Et celui-ci, de métier, est joli. ; c'est un truc dans le genre de la messe, approximativement ; c'est comme dans toutes les choses (221)
 - c'est avec tout ça qu'il va peindre ; (221) [le gallicisme qui sert à mettre en évidence un élément de la phrase, porte dans ce cas sur *tout ça*, donc l'oralité même est mise en valeur, en exergue]

²⁷ Voir l'analyse de « C'est donc un monsieur », dans le chapitre 6, note de bas de page 4.

²⁸ Voir l'analyse **bourgeois-paysan, ci-dessous**.

²⁹ Voir Clair Blanche-Benveniste : 27, sur « [...] le travail de la dénomination qui lorsqu'il n'aboutit pas, peut se rabattre sur une solution d'"approximation lexicale" : emploi de terme comme *truc, machin* [...] ».

³⁰ Voir entre autres sur l'usage du *ça* chez Ramuz et chez Giono : (Meizoz 2001 : pp. 100-128 et pp. 335-339)

- par l'utilisation du présent avec le pronom *on* et de déictiques, qui font de la voix collective un énonciateur qui actualise les éléments racontés et engendre une participation totale de l'allocutaire à la scène racontée :

D'autant que Micheloud le père remonte *ce soir*, si la neige ne s'obstine pas trop, et de toute façon demain matin au plus tard. Quant au bout de planche, il n'y a qu'à démolir ce coffre à pain et voilà un morceau de bon chêne bien lisse qui fera l'affaire. Il semble qu'*on* le voit déjà *ce portrait*.

Micheloud le père a remonté les couleurs. **Voilà qui l'épate et qui épate aussi Fragnière et les quatre ou cinq Hauts-Nendards qui sont là sur le seuil de la grange du président à regarder faire *ce loustic***. Cette couleur est en poudre dans du papier et il faut la mélanger à de l'huile de lin et c'est déjà tout un micmac bougrement intéressant à regarder faire, et il ne faut pas être manchot de la comprenette pour faire tout ce trafic. On se rend compte que tout ça est dosé et que, tout compte fait, ce zèbre, sorti de la forêt et de la nuit, connaît son affaire. *Ceci est donc un homme.* (220, je mets en gras)

Voilà sur la planche ; Si on réfléchit, à voir avec quelle habileté ce zèbre a préparé ses couleurs (221)

Ce n'est pas le premier venu qui est capable de ça. (221)

Ces traits qui relèvent en majeure partie de l'oralité se trouvent aussi – dans une moindre mesure – dans le discours du narrateur, d'où une certaine perméabilité dans le cloisonnement des voix. Le discours du narrateur est parfois du même registre que celui du chœur de Nendards – dont il gère la voix – ce qui ne va pas sans poser des problèmes de délimitation des discours respectifs. Leur articulation n'est pas délimitée, mais elle fusionne. Par exemple, dans la phrase en gras ci-dessus, la perspective semble être celle du narrateur qui regarde ses personnages du dehors de la scène – *qui sont là* – mais d'un autre côté, par une sorte de mise en scène cinématographique (un "travelling avant" qui s'opère par le déictique *ce* et l'expression *loustic* qui relève de l'oralité des villageois) c'est le regard des personnages qui est porté sur le Déserteur.

On répertorie ci-dessous d'autres traits spécifiques au chœur villageois, des constantes stylistiques en lien avec une appréciation du Déserteur (pour les points 2 et 3 un notaire ; pour le point 4 un aristocrate) :

1) *Les parenthèses*

Le discours désigné des villageois est en principe marqué par une absence des parenthèses du scripteur (par exemple les pages 220-221 ; 224 ; 227), à l'exception du cas où les pensées des Nendards sont signalées par le scripteur (et son humour) :

Certes, on le sait, le foin est chaud [...], mais s'en contenter quand le ciel est si dur de gel [...] il faut y être poussé par quelque réflexion ou combinaison cordiale (*se disent* tous ces braves Nendards qui ne quittent le coin de l'âtre que pour aller se mettre à cheval sur des chaises autour du poêle). (227, je souligne)

En effet, le scripteur n'intervient pratiquement que dans le discours du narrateur, comme un double qui modalise les propos du narrateur par un commentaire, qui se permet plus de liberté et qui peut user de l'ironie.

2) *Le glissement de la prise en charge du discours, du chœur villageois vers un représentant individuel : le Déserteur, un notaire ?* (224-225)

Le chœur villageois s'incarne parfois dans un seul personnage, quelconque (il n'est pas nommé). Dans les extraits qui suivent, un glissement s'opère, d'une voix

collective vers une voix individuelle, dans la prise en charge du discours, pour raconter comment le village a fini par accepter les mains blanches du Déserteur, malgré et le fait qu'il soit peut-être un notaire.

En italique on repère les marques de ce villageois et les déictiques qui marquent un témoignage direct des événements racontés ; en gras, on relève le marqueur d'une voix individuelle (qui annonce le narrateur villageois de l'histoire du chercheur d'or) :

Et fines, c'est-à-dire intactes, sans cette peau de cuir et ces cals qu'imposent à *nos* mains les travaux des champs [...] (224)

On ne peut pas prétendre que les mains blanches soient en haute estime ici. (225)

C'est pourquoi *on* ne serait finalement pas étonné du tout d'apprendre un beau jour que *cet* homme sorti du bois est un notaire. (225)

[...] il pèse et soupèse les couleurs et les combinaisons, car on ne **me** dira pas qu'on peut faire le portrait de Marie-Jeanne sans combinaison. (225)

Rétrospectivement, le pronom *on* – dans l'extrait – tend vers deux énonciateurs : d'une part un *nous* collectif ; d'autre part un *je* individuel. Quoi qu'il en soit, ces deux types d'énonciateur instiguent la rumeur qui fait du Déserteur un notaire, à cause de ses mains blanches.

Le terme apparaît à la page 224, sous la forme d'une question, dans un processus de réflexion/rumeur :

C'est manifestement un homme qui n'a jamais manié autre chose que les pinceaux, ou, qui sait ? peut-être même des outils encore plus légers : la plume, ou la réflexion. Un notaire ? Car, en fait de plumitif à Haute-Nendaz, on ne voit pas ce qu'on peut imaginer à part un notaire !

Remarquons que l'idée de notaire est acceptée, par défaut (non sans une ironie auctoriale) : c'est le seul métier de *plumitif* imaginable à Nendaz.

Puis à la page 225 l'idée de notaire ressurgit : « [...] C'est pourquoi on ne serait finalement pas étonné du tout d'apprendre un beau jour que cet homme sorti du bois est un notaire. ». Mais, elle n'est pas confirmée, en vertu de la succession pléonastique *en quelque sorte - une espèce de* : « C'est en réalité, en quelque sorte une espèce de notaire [...] ». Toujours est-il que le tableau de Marie-Jeanne et cette hypothèse de notaire sont à la base de l'acceptation à Nendaz du Déserteur, et surtout de ses mains blanches. Cette acceptation se redouble par l'anecdote de Tiepolo, « [...] un Vénitien de l'ancien temps [...] » (225), lui-même accepté, ainsi que ses « image »³¹ (225), au profit du Déserteur :

Eh bien, celui-ci, qu'on a maintenant dans la grange à Fragnière et qui vit dans le foin de notre président, c'est une sorte de Tiepolo. (225)

La voix de cet énoncé – le chœur villageois – reprend à son compte l'explication du narrateur – « [...] accepter l'étranger ça va tout seul, mais accepter l' « étrange » n'est pas à la portée de tout le monde. » (225) – avec pour effet de marquer l'acceptation du Déserteur du dedans de l'intrigue. Par ce procédé fictionnel, c'est alors les Nendards eux-mêmes qui semblent nous dire leur ouverture à l'autre.

³¹ Le peintre Tiepolo est repris de Beerli page 130. Beerli parle de gravures que Giono transforme en images, d'une part pour être en accord avec un énoncé du début du texte, « [...] le Déserteur peint et ne grave pas. » (195) ; d'autre part pour rendre la comparaison entre le Déserteur et Tiepolo plausible. Pour plus de détails, voir l'Annexe 3, page 1.

3) Le pronom "on" et la pensée en construction : le Déserteur, un notaire ! (227)

La forme désignée du discours représenté procède d'un changement dans la prise en charge des voix, du narrateur vers un discours emboîté, celui des Nendards, pour mettre en valeur la légende qu'ils projettent sur le Déserteur. Le marqueur de ce changement est le pronom *on*. Il permet un glissement de la référence. Par exemple dans le deuxième paragraphe de la page 227, *on* représente tout d'abord le narrateur, qui s'exprime sur sa propre activité de conteur :

Si on s'attarde à décrire cet hiver [...], c'est que cet hiver prépare et rend possible le long séjour du Déserteur dans ce village et spécialement dans celui-ci. (227)

Puis, suite à une digression du narrateur sur « Le paysan montagnard », la référence du *on* change du narrateur aux Nendards qui prennent la parole, et l'assument :

La blancheur des mains n'est plus un vice, on ne sait même pas jusqu'à quel point ce n'est pas une vertu. *On en parle, on se le fait remarquer les uns aux autres*, mais c'est pour donner un sens au mystère qui entoure *cet homme*. Un notaire ! un notaire, c'est-à-dire cet homme à redingote, et qui manipule les lois comme le forgeron son fer rouge, un notaire qui a abandonné sa maison pour venir *ici* se tapir dans le foin et faire le portrait de Marie-Jeanne ! Avouez que c'est quelque chose ! Et quelque chose qu'on ne peut pas *traiter sous la jambe*. (227, je souligne les éléments qui renvoient à la prise en charge de la parole par les Nendards)

Un effet d'oralité contribue à mimer la pensée en train de se constituer, la légende en train de naître – le Déserteur est un notaire – par :

- les trois reprises du terme *notaire* ;
- l'expressivité (trois points d'exclamation), relevée d'une interpellation de l'allocutaire : *Avouez que c'est quelque chose !* ;
- l'expression *traiter sous la jambe* qui n'est pas marquée entre guillemets, comme il est d'usage pour les expressions populaires, lorsqu'elles se trouvent dans des assertions du narrateur.

La première occurrence de *notaire* est une forme d'interjection³². Le déclencheur de l'interjection est la rumeur qui grandit – *on se le fait remarquer les uns aux autres*³³ – jusqu'à la trouvaille : *Un notaire !*, idée présentée comme surgie de nulle part. Par suite, pour s'en convaincre, et pour légitimer la rumeur, viennent les deux répétitions du terme. Premièrement le métier de notaire est comparé à celui du forgeron et donc valorisé, car il s'agit d'un métier "artisanal". Deuxièmement, un passé est donné au Déserteur : *un notaire qui a abandonné sa maison pour venir ici se tapir*.

Ne reste pour les Nendards qu'à l'accepter – *quelque chose qu'on ne peut pas traiter sous la jambe* – d'où l'histoire de Jacques Louis dit « le fou », dont la morale est :

Alors, vous savez, un de plus, un de moins, qu'est-ce que vous voulez que ça nous fasse ?
Disons simplement que notre peintre est bien tombé [...]. (228)

En recoupant les points 1, 2 et 3, on résume :

- Les parenthèses du scripteur sont absentes du discours du chœur villageois.

³² On s'appuie sur l'ouvrage *Le dire et le dit* de Ducrot, dans son approche de l'interjection : « [...] l'énoncé communique une qualification de son énonciation [...] (187), c'est-à-dire que « [...] l'exclamative [...] décrit [...] l'énonciation comme "échappée" à son auteur. » (186)

³³ La rumeur s'ébauche à la page 226 : « Et sur les oreillers on s'est demandé de mari à femme : Qu'est-ce que tu en dis, et qu'est-ce que tu en penses ? Et il a fallu démêler ce qu'on en pensait au milieu de quantités de choses [...] ».

- L'hypothèse qui fait du Déserteur un notaire n'est pas présentée dans le discours produit par le narrateur, mais dans celui représenté des Nendards, sous la forme d'une rumeur croissante. Le narrateur ne prend donc pas cette hypothèse à sa charge.
- La structure de présentation de l'hypothèse du notaire, des pages 224-225 et 227, est similaire : les mains blanches ; un passé mystérieux ; l'hypothèse du notaire ; l'acceptation qui passe par le portrait de Marie-Jeanne ; une anecdote qui vient confirmer l'acceptation.

Finalement, en tenant compte des sources exogénétiques, Giono, par un travail sur la narration, rejette l'hypothèse du notaire, proposée dans les « Notes dactylographiées » de René Creux³⁴. En effet, cette hypothèse est présentée au travers du discours du chœur villageois. De plus, le narrateur et le scripteur sont absents de ce discours, qu'ils n'assument dès lors plus, ni ne commentent. Le processus d'écriture, à partir des sources, se développe donc par un gommage des instances principales de *Déserteur*, dont le seul rôle se réduit à laisser *donner* au Nendards *un sens au mystère qui entoure le Déserteur* (227).

4) *Le chœur villageois, le narrateur et la légende du Déserteur aristocrate* (236-238)

A l'inverse du procédé narratologique développé par Giono – pour rejeter l'hypothèse du Déserteur notaire à la seule responsabilité des Nendards – dans les pages 237 et 238, la posture d'aristocrate est présentée comme relevant de la légende.

Ainsi, le narrateur relate la création de la légende qui voudrait que le Déserteur soit un aristocrate. Ce thème est amorcé à la page 236, et mis en doute comme relevant de l'imagination de Nendards. Pour le narrateur, c'est deux peintures du Déserteur qui sont à la source de cette imagination :

Les légendes naissent à partir de faits réels observés ou sentis, interprétés par des imaginations peu habituées à les observer ou à les sentir. Haute-Nendaz est, cet hiver [1850], en présence, en particulier, de ces deux tableaux : *Saint Jean et Saint Joseph* et *Sainte Philomène et Sainte Catherine*. Dans ces deux ouvrages le Déserteur a donné aux couleurs des rapports hautement aristocratiques. (236)

Parce qu'il choisit aristocratiquement ses rapports de couleurs, on l'imagine aristocrate. Il l'est bien sûr, mais d'âme seulement. L'âme ne suffit pas aux Hauts-Nendards. (237)

De plus, cette hypothèse d'un Déserteur aristocrate est augmentée par Bornet de Beuson³⁵ qui prétend l'avoir vu « [...] dans un évêque aumônier à la cour de Charles X [...] » et précise même : « “Je suis sûr de ne pas me tromper” [...] ». Mais, cette hypothèse est rejetée par le narrateur au moyen de trois arguments, page 237, dont la force est croissante :

- d'une part par un proverbe : « Ceux qui sont sûrs de ne pas se tromper se trompent toujours. C'est le cas ici. »

³⁴ Voir le tableau qui reproduit les informations de ces « Notes dactylographiées » dans le chapitre 2.

³⁵ Le texte de Michelet mentionne : « Un certain Bornet de Beuson qui avait servi en France dans l'armée de Charles X, soit quelques années avant la Révolution de 1848 qui détrôna ce monarque, affirmait l'avoir vu à la Cour en qualité d'évêque-aumônier. – Sa figure ressemble trop à celle-là, pour que je puisse me tromper », affirmait-il, à qui émettait quelques doutes et objections. Toutefois ceux plus sceptiques qui se refusaient à l'en croire, lui faisaient alors rappeler le proverbe qui dit : “ A beau mentir qui vient de loin ”. »(48-49)
« Il faut croire, si des gens de distinction comme le paraissait cet étranger qui aurait vécu à la cour revêtu d'habits ecclésiastiques (si tant c'était vrai) [...] » (50) (79).

- puis par une impossibilité matérielle : « Sinon il faudrait admirer une rare coïncidence : la rencontre du mercenaire et de l'évêque fuyard. »
- et enfin à cause de l'orthographe défaillante du Déserteur : « Au surplus un évêque n'écrit pas Babylone avec un tréma sur l'î grec et deux n [...] »

Le narrateur impose alors : « Non, le Déserteur n'est pas un évêque; « fils d'archevêque » tant qu'on voudra, mais pas évêque à la cour de Charles X. » (237)

Finalement, « tout serait dit » (237), sans l'aveuglement des Nendards, dont l'ignorance relance l'enquête : « tout reste toujours à dire » (237). Le discours produit du narrateur est contaminé par le discours du chœur villageois, désigné par l'utilisation de l'adjectif possessif *nos*, du pronom *nous* et du verbe *regarder*, marqueurs qui déplacent le point de vue :

De toute évidence non plus, il n'est pas un assassin, ni passionnel, ni de droit commun, ni politique. Mais, il est beau de l'imaginer, quand la neige tombe, que la nuit est noire, que le vent gémit, que la montagne gronde, que le froid vous confine près de l'âtre et que le loup le plus horrible, c'est l'ennui. S'ils pouvaient imaginer (les Haut-Nendards) qu'on peut être misérable et aristocrate et surtout que l'aristocratie n'est pas un rang social mais la qualité d'un cœur, tout serait dit ; mais ils ne le peuvent pas et tout reste toujours à dire sur cet homme aux mains blanches qui donne nos visages à nos saints patrons avec de si belles couleurs.

Ce n'est pas qu'on ne cherche pas, on cherche, et après l'évêque, ou assassin, qu'est-ce qu'on ne trouve pas, pour expliquer ces mains blanches ! On ne peut pas ne pas les voir, quand on regarde peindre le Déserteur [...] c'est le pinceau qu'on regarde. Ce sont les seules mains blanches de tout Haute-Nendaz (et même de plus loin [...] sauf peut-être à Sion, et encore !) Ici, même les femmes mettent la main à la pâte et c'est une pâte assez dure pour mettre des cals sous tous les doigts [...] Pendant les vingt ans que le Déserteur passera à Haute-Nendaz et dans les environs, il ne mettra jamais la main à cette pâte paysanne et montagnarde ; il n'aidera jamais personne, et, chose étrange, personne ne le lui reprochera. On a vu du premier coup (quand pour la première fois il a préparé ses couleurs sous les yeux des gens du village) que c'était un homme, et qui connaissait son métier. Chacun son métier, dit le proverbe. Il ne nous demande rien pour peindre tous nos saints patron portant nos visages. nous n'avons pas le droit de lui demander de nous aider à rentrer le foin. (237-238, on souligne la voix du chœur villageois)

Ainsi, la voix du narrateur³⁶ laisse place à celle des Nendards, au milieu d'un énoncé, puis le temps d'un énoncé complet. Cette double contamination, concentré dans deux paragraphes, dénote une lutte du narrateur contre la légende qui est forgée par les Nendards, en fonction de son art pictural. La contamination est mentionnée par deux fois au moyen de deux constructions syntaxiques similaires. Le narrateur conclut :

C'est un respect plus grand qu'on ne croit, qu'on lui porte ainsi. C'est une grande victoire de l'art, de l'esprit sur la matière. Il faut tirer son chapeau à ces Hauts-Nendards qui en plein XIXe siècle (et Dieu sait s'il était attaché à la monnaie fiduciaire, ce siècle) donnent libéralement des droits magnifiques à l'artiste. (238)

Les gendarmes

Leur accès à la parole est limité. La direction que suit le gendarme rencontré par le Déserteur, en route pour la région de Nendaz, est désignée: « Le

³⁶ On pourrait émettre l'hypothèse qu'il s'agit en fait non pas de deux prise en charges différentes, mais d'une seule par le narrateur villageois. Toutefois, en raison de l'absence de traits relevant de l'oralité et à cause du thème de l'aristocratie qui est propre au narrateur principal (voir le début de la page 237 et la page 247), il ne peut s'agir que de ce dernier.

représentant de la loi *allait au Villard*. » (214, je souligne). On relève aussi en fin de texte les gendarmes qui veulent

[...] voir de près qui était ce « particulier » [le Déserteur]. Il se dérobe, eh bien, qu'il se dérobe, on en est pas à un trimardeur près ! Mais lui a été lancé dans une fuite sans fin. (246)

Ainsi leur rôle se confine à celui de représentants (de la loi) au sens propre du terme. Leurs deux interventions pour trouver le Déserteur (244 ; 245) ne sont pas efficaces, ils sont réduits à de la figuration dans l'intrigue. Cette figuration est accentuée par l'incapacité de leur voix à être formulée dans le discours du narrateur. Seule subsiste leur conception du Déserteur – ce « *particulier* » – terme qui dénote leur relatif désintérêt, de même que l'énoncé qui suit, marqué d'oralité par *eh bien*. Ajoutons que le seul reproche fait aux gendarmes est d'être liés aux bourgeois et à la ville : « Ils sont montés de Sion [...] » (244) ; « [...] les gendarmes de la vallée [...] » (246). Pour preuve, les douaniers représentent aussi la loi, mais [...] ceux-là, qui *sont du peuple*, qui savent bien que le délit de Charles-Frédéric Brun ne sera jamais pardonné par personne, le refoulent. (249, je souligne)

Ces constatations – figuration et silence relatif – nous poussent à postuler l'absence du mal et d'un enfer extérieurs à la seule conscience du Déserteur³⁷, modélisée par sa peur. De là à dire que le personnage se fait des idées, il n'y a qu'un pas que nous ne franchirons pas. Toujours est-il qu'une certaine mortification semble propre au Déserteur, lui que le narrateur absout de toutes fautes : « La loi aux regards de laquelle il n'avait que le tort d'être misérable. » (245) La solitude est recherchée pour la fécondité créatrice qu'elle procure, et la peur du gendarme n'en est peut-être que l'unique légitimation :

Ces instances, ces visites renouvelées, la longue station des enfants (malgré le froid) près de la grange dans l'espoir qu'ils allaient assister à l'utilisation des pinces magiques décidèrent le Déserteur à lever le camp. [...] Cette fuite cependant (qui aurait pu compromettre la bonne opinion, qui faisait la bonne amitié et le bon voisinage) n'était pas une fin de non-recevoir à toutes ces demandes de peintures. Au contraire, il vint lui-même apporter à Maurice un tel un *Saint Maurice d'Agaune*. (229)

Les bourgeois

Paroxysme de silence, leur discours est absent du texte. Dans le portrait des Alpes et des récits de voyage, en début de deuxième partie, le narrateur mentionne le récit qu'ils font de leur voyage :

Il n'y a qu'à voir les gravures de l'époque. Certaines étaient dessinées de chic par des artistes qui n'étaient jamais montés plus haut que les tours de Notre-Dame et qui faisaient ainsi le portrait de la légende. Tout voyageur, même s'il ne quittait pas le coupé de la diligence (et il y fallait parfois, au-dessus des précipices, un fameux courage), écrivait à son retour sa relation de voyage, *pleine de points d'exclamations, de oh! de ah! de mon Dieu! et d'hélas!* Passer les Alpes, c'était passer de l'autre côté. (199-200, je souligne)

Le contexte est ironique, par le commentaire entre parenthèse qui relève le *courage* des bourgeois, du seul fait qu'ils restent calfeutrés dans leurs calèches.

³⁷ Dans la continuité des œuvres qui précèdent le *Déserteur*, Citron relève : « Surtout, Giono revient, avec *Le Déserteur*, à cet univers d'où le mal était absent : si c'est le roman d'un malheureux, qui connaît l'enfer sur terre, c'est un roman sans méchants d'aucune sorte ; même ces gendarmes devant lesquels tremble le Déserteur se révèlent être de braves gens. » (Citron : 558). C'est d'ailleurs « par pur hasard » que les gendarmes « mirent le nez hors d'un brouillard à couper au couteau vers le soir du 30 janvier » (241), et non pour chercher le Déserteur qui malgré tout prend la fuite.

De plus la mention de leur *relation de voyage* marque une expressivité heurtée, en contradiction avec « l'héroïsme sordide » (199) des autochtones "visités".

Les bourgeois, à l'inverse des gendarmes dont ils sont les maîtres, n'amnistent pas le Déserteur :

« La ville (de 1850), la bourgeoisie (de la même époque) ne conviennent pas aux misérables. On les fourre en prison ou dans des hospices pires que la prison; de toute façon on les bouscule. » (199)

Ils refusent la misère comme une contre-valeur à la richesse exclusive des *villes*. C'est d'ailleurs seulement là que l'argent – terme qui n'est mentionné qu'en rapport avec les villes – s'échange contre de la peinture : « [...] c'est même de l'argent (peu) pour la couleur et les pinceaux (qu'on va toujours acheter à Sion) [...] » (243).

4.4.4 Les discours implicites, la voix des sources

Des exemples pris dans la première partie du texte nous convaincront de l'utilité de la pragmatique linguistique pour comprendre comment un dialogue s'instaure entre un locuteur – le narrateur – et les sources du *Déserteur*, c'est-à-dire les documents fournis par Creux. Cette partie porte essentiellement sur la première page et la première partie du texte. En effet, dans la deuxième partie, les sources sont essentiellement représentées par les personnages de l'intrigue.

Les voix : Je et nous ; je et on

Le narrateur se pose comme enquêteur, avec des propositions de pistes. Il se donne aussi, en même temps, par la première phrase du livre qui réfère à Victor Hugo, le droit de recours à l'invention. Ce droit ne va pas jusqu'à trahir les informations des sources, et sans pour autant aller entièrement jusqu'à l'omniscience, il présente Brun de l'extérieur.

Les différents êtres discursifs ne sont mis clairement en évidence qu'à la page 196. Le narrateur³⁸, celui qui dit *je* dans

Je ne parlerais pas ; J'en signale ; J'ai reçu (196)

est toutefois déjà en évidence à la page 195 par l'embrayeur *m'* :

on m'en a signalé d'autres en Alsace. (195)

Au travail d'enquête est mêlé l'allocutaire, interpellé et inclus dans le discours. A cet effet, l'utilisation de la fonction conative du langage³⁹, définie par Jakobson, relève d'une volonté pragmatique : faire participer un allocutaire à la démarche de réflexion sur le Déserteur. On la relève

- dans l'utilisation des présentatifs comme *voilà, c'est* ;
- dans la fréquence des conjonctions de coordination (principalement : *si, donc, mais, et*) qui articulent le texte comme un conte, captant sans cesse l'attention de la personne à qui il est dévolu ;

³⁸ Comme preuve supplémentaire de la prise en charge des énoncés par un narrateur hétérodiégétique, la recherche de crimes passionnels pouvant mener au crime du Déserteur (dès la page 197) n'est plus présentée sous la forme d'un récit au passé simple (ce qui était le cas pour le récit des hors-la-loi passeurs de frontières, page 193-194) mais au présent, introduit par « A l'époque qui nous intéresse » (197). Le narrateur explicite son travail de dépouillement « dans un rayon de cent kilomètres » (197) et relate les crimes trouvés dans le genre de la notice, de l'avis de recherche avec des guillemets utilisés pour citer les descriptions des criminels.

³⁹ Dans une moindre mesure, on note aussi la fonction expressive, par l'interrogation, la suspension, l'exclamation du locuteur quand il s'adresse à son allocutaire.

- par le pronom *nous* incluant un allocataire (lecteur virtuel que le lecteur réel investit) au même titre que l'impératif de première personne du pluriel : « Suivons » (194), « Admettons » (195).

Les sources personnifiées qui sont désignées parfois par le pronom *on*, sont sous-entendues par le complément élidé de « J'ai reçu » (196) *de quelqu'un*. Toutefois, l'image du Déserteur, « transmise [par] ceux qui l'ont approché et connu » (197) n'est pas parvenue à l'auteur sous la forme d'un témoignage oral, mais par le biais d'une légende lue dans plusieurs ouvrages (les documents de Creux). Ces sources ne sont donc pas, en général, présentées sous la forme d'un discours rapporté direct ou indirect par le narrateur, mais par le truchement d'un énonciateur qui développe un point de vue dans le sens de l'énoncé⁴⁰.

Exemple

A la question : « Où en a-t-on signalé de semblable à celle [la peinture de Brun] de Nendaz ? » (195, je souligne), le narrateur répond, par exemple, dans l'énoncé suivant, autonome par rapport au cotexte, selon les deux principes de Ducrot, la cohésion et l'indépendance⁴¹ :

Loin dans le nord, à Epinal, il y a un art qui ressemble à première vue à celui du Déserteur. [Mais] Examiné de plus près, il en diffère totalement. L'imagerie d'Epinal est gravée sur bois et colorisée au pochoir ; le Déserteur peint et ne grave pas. » (195)

On y repère les deux segments suivants (E = énonciateur) :

E1 : Loin dans le nord, à Epinal, il y a un art qui ressemble à première vue à celui du Déserteur.

[mais]

E2 : Examiné de plus près, il en diffère totalement. L'imagerie d'Epinal est gravée sur bois et colorisée au pochoir ; le Déserteur peint et ne grave pas.

Ducrot⁴² décrit

[...] les énoncés du type « p mais q » en disant que le premier segment (p) est présenté comme un argument pour une certaine conclusion (r), et le second pour la conclusion inverse [...]. (Ducrot 1984 : 229)

Dans le cadre de la polyphonie, la responsabilité globale de l'énoncé est attribuée au narrateur, mais l'énoncé met en scène deux énonciateurs. Le premier (E1) argumente que le Déserteur peut appartenir à une école d'Epinal (présupposé), alors que le second énonciateur (E2), auquel le narrateur s'assimile, argumente contre l'appartenance à cette école, acte de langage que Ducrot nomme « affirmation argumentative » (Ducrot 1984 : 230). Dans la première partie de l'énoncé il s'agit d'un

⁴⁰ On peut remarquer que l'utilisation des guillemets, dans cette première partie, permet de citer les paroles de personnages inventés par Giono, selon les précisions des « Notes et variantes » de Jeannine et Lucien Miallet dans l'édition Pléiade du texte. On analyse plus loin la fonction de crédibilisation des guillemets, par l'effet de la parole rapportée qu'ils instaurent, bien que ces considérations sortent du cadre de la pragmatique linguistique de Ducrot étant donné qu'elles viennent d'une connaissance des sources d'inspiration de l'auteur.

⁴¹ Cohésion : « il y a cohésion dans un segment si aucun de ses constituants n'est choisis pour lui-même » (Ducrot 1984 : 175).

Indépendance : « une suite est indépendante si son choix n'est pas commandé par le choix d'un ensemble plus vaste dont elle fait partie. » (Ducrot 1984 : 175).

⁴² Dans *Le dire et le dit*, Ducrot reprend sa théorie de l'argumentation par la conjonction *mais* pour l'intégrer à sa nouvelle conception de la polyphonie, pp. 229-230.

[...] « acte de concession » : il consiste à faire entendre un énonciateur argumentant dans un sens opposé au sien, énonciateur dont on se distancie (tout en lui donnant [...] une certaine forme d'accord). (Ducrot 1984 : 230)

L'accord est ici marqué par l'expression à *première vue* qui permet au narrateur de mettre en évidence sa capacité

de prendre en considération le point de vue des autres : tout le monde sait que la concession est, parmi les stratégies de la persuasion, une des plus efficaces, essentielle en tout cas au comportement dit « libéral ». (1984 : 230-231)

Remarquons que l'ellipse du *mais* est rendue possible grâce à l'expression *Examiné de plus près*, en opposition sémantique avec à *première vue*.

Si la théorie de Ducrot nous permet de déterminer les points de vue opposés dans le sens des énoncés, elle est pourtant limitée dans l'identification des énonciateurs, tout au moins dans le cas du texte littéraire. C'est la connaissance des sources qui nous permet de retrouver l'énonciateur E1 de l'exemple ci-dessus et de déterminer le *on* de la question qui a engendré l'énoncé dont nous discutons.

Dans « Les aquarelles du "Déserteur" (Vallée de Nendaz, Valais) » par Georges Amoudruz, *Folklore Suisse*, p. 32, on lit :

Le Déserteur s'est fortement inspiré des images d'Epinal. En décadrant une de ses aquarelles, j'ai trouvé au dos une image de la fabrique Dembour et Gangel à Metz [...]

Cette affirmation forge le point de vue soutenu par E1, duquel le narrateur se distancie, tout en le présentant, comme appartenant à l'auteur du texte mentionné. Ainsi, le point de vue d'une source se trouve implicite par le narrateur, dans son propre discours.

Le pronom on⁴³ et la négation

L'effet de flou narratif du pronom *on* par l'indétermination qu'il engendre quant à la prise en charge énonciative (narrateur et/ou sources documentaires et/ou personnage et/ou allocutaire) est accentué par la construction syntaxique négative, *on ne ... pas*. Cette construction permet au narrateur de laisser affleurer d'autres points de vue que le sien, qu'il peut choisir de récuser ou d'accepter.

Le repérage des diverses instances présentes dans le texte permet de lire rétrospectivement le début du texte, en conscience de ces embrayeurs (*m'* page 195 ; *Je, J', J'* page 196) liés aux deux pronoms *nous* et *on*. La référence de ces pronoms révèle l'allocutaire et le narrateur pour le *nous* de même que l'utilisation du possessif « *notre Déserteur* » (198, je souligne) ; et les sources pour le *on* comme vu dans l'exemple qui traite du *mais* ci-dessus.

Prenons la quatrième phrase du *Déserteur*, à titre d'exemple :

Il a dû commettre *on ne* sait quel crime, en tout cas celui d'anarchie : quelque chose, *on ne* sait quoi, flamboie dans son passé. (193, je souligne)

Dans la première partie de cet énoncé, on peut mettre en valeur « une sorte de dialogue cristallisé », un « affrontement de deux énonciateurs », au sens de deux points de vue opposés (*p* et *non-p*) destinés à deux destinataires D1 et D2. Ces points de vue sont soutenus par deux énonciateurs (E1, E2) avec comme perspective :

E1 : *p* : on sait quel crime il a dû commettre → D1

E2 : *non-p* : on ne sait pas quel est ce crime → D2

⁴³ Pour une discussion théorique du pronom « on », nous avons consulté l'ouvrage d'Anne Herschberg Pierrot 1993, pp. 27 à 43.

La suite de l'énoncé et le cotexte nous permettent d'identifier les instances qu'on a schématisées par E1, E2, D1 et D2. L'expression *en tout cas*, que l'on peut paraphraser par *oui, je sais*, précise que le narrateur est assimilable à l'énonciateur E1⁴⁴ (à son point de vue présupposé) par la reprise affirmative « de l'assertion primitive, qu'elle "débusque" à l'intérieur de l'énoncé négatif⁴⁵ » (Ducrot 1980 : 51), à savoir *p*. De plus, le thème de l'anarchie est fortement connoté et récurrent dans le lexique gionien, cette affirmation ne peut donc être que celle du narrateur. On peut justifier ce fait différemment en disant que le narrateur, qui met en parole le travail d'enquête autour d'un personnage encore indéterminé à ce point du récit, peut mettre en valeur une autre voix et s'y opposer.

Si l'on se réfère l'intertexte, c'est-à-dire aux documents dont Giono a eu connaissance et dont il s'inspire, on constate que ceux-ci expriment le point de vue de l'incertitude E2. En effet, on ne retrouve pas dans l'ouvrage de Michelet et le bulletin du *Folklore Suisse* d'information sur le passé de Charles-Frédéric Brun. Le pronom *on* réfère alors plus spécifiquement à ces documents et peut être paraphrasé par « les sources ne savent pas quel est ce crime ».

D1 représente l'allocutaire, qui n'est pas marqué par des pronoms de deuxième personne mais à qui le locuteur pose des interrogations et soumet ensuite des affirmations. D2⁴⁶, dans le jeu énonciatif de la présentation de l'ignorance des sources, représente provisoirement l'allocutaire qui semble tout d'abord le destinataire du refus. On pourrait en faire une instance intermédiaire, pour faire participer le destinataire au dialogue polyphonique, avant la prise en charge du discours par le narrateur qui enchaîne sur le présupposé plutôt que sur la négation de ce dernier.

Pour Ducrot, on lit dans l'énoncé *non-p* une image de l'énonciation où cette dernière est à la fois le point de vue *p* d'un énonciateur et un rejet de ce point de vue par un deuxième énonciateur, en l'occurrence le locuteur qui prend en charge l'assertion *non-p*. A l'inverse, dans cet extrait, le narrateur réinvesti les sources, relevant leur incertitude quant au passé du Déserteur, mais par la suite du texte, il prend plutôt en charge *p*, le présupposé, et lutte par tout son discours contre l'indéterminé propre à la légende, recréant par ses hypothèses une histoire, ouverte sur les multiples possibles de ses suppositions.

Pour la deuxième partie de l'énoncé – « en tout cas celui d'anarchie : quelque chose, on *ne* sait quoi, flamboie dans son passé » – en utilisant la même terminologie on obtient ce schéma :

E1 : *p* : on sait ce qui flamboie dans son passé → D1

E2 : *non-p* : on ne sait pas ce qui flamboie dans son passé → D2

La suite du texte atteste que le narrateur, assimilable à (E1), prend en charge la détermination de ce *quelque chose*, sous forme d'hypothèses nécessaires à la suite du récit. E2 est à nouveau assimilable aux sources, à leur méconnaissance. Un dialogue s'instaure donc en continu entre un locuteur qui échafaude des hypothèses et un intertexte, avec un retour incessant du locuteur sur les

⁴⁴ A l'inverse des exemples de Ducrot où « [...] E2 (celui qui rejette) est en général identifié avec le locuteur [...] » (Ducrot 1980 : 50).

⁴⁵ Au même titre que « [...] la négation d'un énoncé négatif peut s'exprimer [...] à l'aide d'un morphème étymologiquement positif. » (Ducrot 1980 : 51).

⁴⁶ Absent des discussions théoriques de Ducrot.

suppositions qu'il a faites, comme dans cet énoncé où la possibilité d'un crime qui a été commis par le Déserteur dans son passé obscur est à nouveau discutée :

Quel est son crime (si crime il y a !) : politique, passionnel, de droit commun ? (196)

Cette analyse de l'utilisation de la négation dans le premier paragraphe du texte, explicite la gestion des points de vue, mais le fait que le locuteur enchaîne son discours sur les présupposés des énoncés négatifs, et non sur le refus de ces présupposés, engendre une sorte de flou énonciatif. Les instances qui prennent en charge les énoncés semblent donc être les sources, qui ont un pouvoir de représentation dans le texte et contre lesquelles le narrateur utilise sa propre voix, au même titre qu'il l'utilisera dans la diégèse contre la voix des Nendards.

En somme, l'approche de la pragmatique linguistique nous permet de repérer dans les structures polyphoniques de la langue considérée comme un système (et ses aspects grammaticaux) les êtres discursifs qui prennent en charge des points de vue ou prennent la parole à travers leurs points de vue. Nous déterminons⁴⁷ ensuite littérairement ses divers êtres discursifs (dont certains sont des variables de la structure polyphonique) par l'interprétation du contexte⁴⁸ et de l'intertexte, ce qui nous donne la configuration polyphonique, puis finalement nous les mettons en relation par l'approche modulaire. Il est à noter que nous conservons la notion de hiérarchie introduite par Ducrot, qui nous permet de distinguer le « double rôle que joue [le narrateur qui] crée ou "gère" les voix en même temps qu'il peut en être une lui-même » (Nølke 2001 : 69, l'ironie est un exemple de hiérarchie).

A l'instar des voix des personnages et des points de vue des sources, les ponctuants servent à marquer les différents discours. Nous analysons dans le chapitre suivant les guillemets, les italiques et les parenthèses du *Déserteur*, dans leur fonction de représentation d'un processus d'écriture en œuvre.

⁴⁷ Nølke parle de « [...] saturer les variables fournies par la forme linguistique et pour apporter la multitude de nuances interprétatives auxquelles donnent lieu tout texte [...] » (Nølke 2001 : 77).

⁴⁸ Par contexte, nous entendons : [...] l'entourage *linguistique* d'un élément ([...] d'un mot dans une phrase, d'une phrase dans un texte) [...] » (Ducrot et Schaeffer : 764).

5. L'utilisation des signes de ponctuation et le scripteur

Les guillemets, parenthèses, tirets et italiques tel qu'ils sont utilisés dans le texte sont « des signes démarcatifs des niveaux d'énonciation » (A. H. Pierrot : 265). Ils marquent essentiellement une distance par rapport à ce qui est dit (parenthèses et tirets), la voix d'autres énonciateurs (les guillemets) et une mise en relief (italique).

A cet effet, en simplifiant un peu, pour les parenthèses et les italiques, on distingue au moins deux instances :

- le narrateur dont la fonction principale est de raconter, de mettre en scène la parole d'autrui tout en l'assumant ou non ;
- le scripteur¹ qui se distingue essentiellement par un travail de commentaire sur ce qui est raconté par le narrateur et par un travail de régie, de rappel, à la manière du conteur qui recadre les événements pour la suite, qui informe en supplément. Il s'agit d'une schématisation fictive arbitraire, dont la qualité principale est de permettre de discuter des différents points de vue en relation dans le texte, de comprendre le

[...] doublage du texte écrit par l'écho interne d'une parole qui s'y faufile. Ce doublage participe d'une fonction poétique de l'écriture gionienne, dans la mesure où il met en relief et littéralement visualise un mythe de la parole créatrice qui est « l'eau vive, la source » (III, 82) du cours linéaire de l'écriture. (Chabot 1992 : 352)

De leur côté, les « guillemets jouent le rôle de signaux critiques. Mais plutôt qu'une limite franche avec l'extérieur, ils désignent les bords instables du discours, il le désigne comme étant en interaction avec la parole des autres. L'hétérogénéité "montrée" dans le discours par les guillemets a pour revers une hétérogénéité "constitutive", qui échappe à la visée volontariste du sujet. » (Anne Herschberg Pierrot : 266)

5.1 Fonctions des parenthèses

Suite à un repérage exhaustif (128 parenthèses dans le texte), on constate quatre volontés principales d'usage des parenthèses, ainsi que quelques cas rares ou dérivés des fonctions principales² :

- la parenthèse la plus courante qui marque un commentaire général et dont l'énoncé est fortement modalisé, de type subjectif (appréciation des faits contés), c'est-à-dire selon un lien anaphorique au cotexte (la portée du commentaire), mais aussi au moment de l'écriture, par un renvoi plus spécifique aux sources (l'origine marquée du commentaire). La modélisation, comme commentaire de l'énoncé, passe par une prise en charge. L'instance de la prise en charge correspond au scripteur. Par exemple, les parenthèses de cette catégorie sont³ :

¹ Cette distinction est faite pour mettre en valeur l'instance qui tient entre parenthèses un discours plus proche de l'activité d'écriture et de réflexion sur celle-ci.

² Ces quatre fonctions de même que les catégories des guillemets et des italiques, ne sont pas aussi étanches que ce que la rigidité théorique semble impliquer. Une même parenthèse peut recouper plusieurs catégories, d'où une finesse plus subtile dans l'utilisation de ces démarcations que ce que les catégories laissent entendre.

³ Pour ne pas surcharger la lecture de signe de ponctuation, étant donné que c'est l'objet de ce chapitre, on fait l'économie de la représentation typographique de la coupure des phrases dans les citations extraites du texte. Il n'y a donc exceptionnellement pas de crochets [...].

[le pas de Morgins] (qui n'est pas si connu que ça, ni si commode). (193)

[la petite route d'Allevard] (il faut imaginer ce qu'elle était en 1850, Gustave Doré en à Donné dans le *Magasin pittoresque* des gravures qui font frémir) [...] (194)

(qu'il n'a pas pu se procurer depuis que nous l'avons vu surgir des forêts au pas de Morgins) (212)

[le premier hiver de Brun en Valais, en référence à aux inscriptions que laisse Brun sur ses tableaux] cet hiver de 1850 (ou 51 ou 52, on ne sait quelle année, car il n'est pas certain que ce portrait [celui de la femme du président] ait été fait dès l'installation du Déserteur, mais quoi qu'il en soit, les motifs, les raisonnements ont dû être ceux qu'on indique ici). (220)

le Déserteur, ou plus exactement maintenant pour Charles-Frédéric Brun (car, contradictoirement pendant qu'il a l'impression de retrouver son nom propre, les Nendards lui donnent un nom commun avec lequel il viendra jusqu'à nous) (222)

[une peinture de Brun et un ex-voto de Toulon] (exactement le même, superposable) (223)

(car le Déserteur va rester vingt ans ici, et y mourir) (227) ; (et dieu sait s'il était attaché à la monnaie fiduciaire, ce siècle) (238) ; (le fait est unique dans la vie du Déserteur) (240) ; (chanson de métier de la corporation des cordonniers en 1820) (241) ;

- celles qui dénotent une appréciation certaine ou incertaine des pensées, des états des personnages (le plus souvent Brun) et marquées lexicalement, syntaxiquement, etc., comme tel (modalités épistémiques), par exemple :

(elle est châtain) [la barbe de Brun] (208)

(et certains jours c'était bien tentant) [de se réchauffer] (228)

Il aurait pu avoir chaud (ou tout au moins tiède) (238)

(eh oui, pour lui c'est une sorte d'amour, et qui lui suffit bien) [la tolérance des villageois] (239)

la peur ou le malheur (c'est la même chose pour lui) (248)

il ne cesse de vivre dans des conditions d'une dureté inouïe. Parce qu'il le veut bien (ou parce qu'il n'a pas l'esprit de vouloir mieux) (249)

- celles qui renvoient au code, à la chose écrite ou encore à l'énonciation, la chose dite, une modalisation de la production de l'énoncé :

Nendaz (qu'on prononce Ninde). (195)

Et voit-on une huile, même (ou surtout) républicaine sans le sous ? (197)

Les éléments, même déchaînés, ont ceci de particulier qu'ils semblent (et qu'en fait ils sont) faits pour l'homme (209)

le Déserteur (nous pouvons dire désormais Charles-Frédéric Brun) est habile. (217-218)

Cette acceptation n'est pas si facile que ça (c'est pourquoi on insiste) (225) [La parenthèse porte sur la répétition du texte.]

à sa grange (enfin, à la grange de Fragnière). (226)

(et il faudra aller encore plus profond dans la description) [du premier hiver de Brun en Valais] (227)

la profession est encombrée [...] de timides (précisément) (235)

des nourritures données qui parfois (souvent) ne conviennent pas à son estomac resserré. (249)

- et finalement celles qui précisent la chronologie de la diégèse :

(à l'époque qui nous intéresse) (193)

La ville (de 1850), la bourgeoisie (de la même époque) ne conviennent pas aux misérables. (199)

Saint Maurice y a le visage d'un Valaisan (de 1850) ordinaire (212)

S'il l'a employé (ce temps) à apprendre à préparer les couleurs (221) [Le temps passé à Nendaz]

Les traqués (de 1850 – et de toutes les époques) (231)

(quand pour la première fois il a préparé ses couleurs sous les yeux des gens du village) (238)

(deux ans avant sa mort) (248)

On aurait pu grouper les trois dernières fonctions dans la première et les décliner comme des variations du commentaire ; au même titre qu'on pourrait diviser cette fonction de commentaire en sous-fonctions, avec par exemple le commentaire :

- ironique (marquée par des connotations lexicales et des renvois connivents aux sources) :

(car avec un phénomène de sa trempe c'était bien possible) [de ne pas avoir de sacs] (201)

(un peu affolé par la présence de cet huluberlu à bout de forces) [le curé en face de Brun] (211)

(se disent les braves Nendards qui ne quittent le coin de l'âtre que pour aller se mettre à cheval sur des chaises autour du poêle) (227)

Sainte Jeanne, reine de France (de quelle Jeanne s'agit-il ? la fameuse reine Jeanne ? mais elle ne l'était pas de France ! au surplus, elle n'avait rien d'une sainte !) (247)

- qui renvoie clairement aux sources, orales ou écrites, que l'auteur virtuel aurait consultées, et qu'avec une connaissance de l'intertexte (les ouvrages de Beerli, de Michelet, les *Notes* de Creux) on peut relever :

(Agaune – *Acaunum*, « pierre », en celte – était un défilé rocheux débouchant dans de fétides paluds. On y vénérât d'abord Mercure, dieu des voleurs.) (200, en référence à Beerli : 11)

(dira-t-il plus tard à Jules Dayen) (210)

(car celui [le Saint Maurice] qu'il peindra plus tard est à cheval) (212)

(qui [les Granges] ne sont rien – mais il n'a besoin de rien) (204) ; (si on veut éviter les montagnes) (213) [références à la lecture de cartes géographiques ou de l'ouvrage de Beerli dans lequel les cartes sont nombreuses]

(et dont on ne sait rien) [de Brun] (221)

(qui, dit Brun, appartient à Nicolas-Michel Mayoraz de Mâche) (232) [référence à l'inscription portée par Brun sur un tableau]

(la seule femme [Philomène-Catherine Mayoraz] de Haute-Nendaz ayant, à ce moment-là, ces deux prénoms) (236)

les os en croix les bâtons flottants de La Fontaine (de près c'est quelque chose et de loin ce n'est rien) (248) [citation inversée d'une phrase de La Fontaine : « De loin c'est quelque chose ; et de près ce n'est rien », *Le Chameau et les Bâtons flottants*, *Fables*, IV, 10, Bibl. de la Pléiade, p. 100, selon les *Notes* : 970, note 3. p. 248]

Remarquons que la position syntaxique des parenthèses n'est pas fixée. Elles s'utilisent quand le scripteur se doit d'intervenir pour un commentaire ou une précision.

A quelques exceptions près, toutes les parenthèses sont prises en charge par le dénommé scripteur. Anne Herschberg Pierrot retient la « fonction de *supplément sémantique* » (266) pour les parenthèses, mais l'usage qui en est fait dans ce texte, plus que d'un apport de sens, porte sur un « comment lire », se rapprochant de la fonction de régie de la didascalie. L'effet indirect des parenthèses est de mettre le lecteur en présence d'une instance narrative libérée, la « liberté de conteur » (17) dont parle Molino, conteur qui

[...] ne croit pas à ce qu'il dit avant de se monter la tête, avant de s'en persuader soi-même en même temps qu'il veut persuader les autres. Giono fait partie de cette famille des romanciers-fabulateurs qui ont besoin de la parole pour orchestrer et provoquer l'évocation des fantômes. (23)

Les parenthèses sont l'expression la plus marquante de cette liberté, par la coupure syntaxique qu'elle engendre, cet espace qui se détache visuellement du texte. Pourtant on retrouve aussi ce commentaire incessant dans le corps du texte, par un éternel retour sur le personnage, dont le portrait se fait par l'enquête ou encore dans le commentaire, non marqué typographiquement sur l'écriture :

C'est par là [la vertu] qu'il [Brun] donne entrée chez lui à tout ce qu'il regarde et surtout à ce qui touche les dieux. *Ils sont mis ici au pluriel* car [...] (207, je souligne)

Un repérage du nombre de parenthèses par page n'a évidemment pas un sens inhérent, mais ce comptage permet de repérer des passages où l'intensification de ces dernières marque une volonté. Ainsi, les parenthèses de la page 194 mettent en évidence l'invention des hors-la-loi, et la liberté du conteur qui s'affranchit de ses sources⁴. Ses dires sont crédibilisés par les parenthèses du scripteur et les citations de leur parole⁵. Les pages sans parenthèses sont :

- 196 : le passage est déjà en-soi un commentaire sur les ateliers d'ex-voto en France ;
- 198 : les divers criminels qui pourraient être rapprochés de Brun, leur authenticité n'est pas avérée, mais la présentation qui les rend authentique, passe par l'usage des guillemets (« Blond, taillé en sifflet, trente ans »).

On notera aussi dans toute la page 195 un faible nombre de parenthèses dont une s'adresse à l'allocutaire et porte sur l'acte de lecture : « (qu'on prononce Ninde) ». Elle s'explique par le fait que le commentaire sur l'énonciation, le dire, se fait au moyen des parenthèses, par le scripteur.

5.2 Les guillemets

Nous suivons la classification de l'usage des guillemets (82 occurrences), selon les catégories proposées par Jacqueline Authier (citée dans Anne Herschberg Pierrot : 102 ; à l'exception des « guillemets de “distinction” au sens de P. Bourdieu » et des « guillemets de condescendance » non usités par Giono dans *Le Déserteur*) :

⁴ Selon le Miallet, ces personnages n'existent pas, ils sont inventés par Giono.

⁵ Pour la page 194, on trouve aussi un usage élevé des guillemets, qui marquent le discours des personnages ainsi que les surnoms de ces derniers, sorte d'attribution populaire, par exemple « Esenbeck, dit “le Hoogkyker” (à cause de ses lourdes paupières) » que le scripteur commente et crédibilise.

- les « guillemets désignant des mots appartenant à un autre discours : étrangers, néologiques, techniques, familiers », citation de paroles d'autrui (discours direct), d'une source réelle ou inventé, auquel cas le guillemet la rend crédible (aussi marqués par l'utilisation de l'italique et de la parenthèse), par exemple :

Carrelet, dit « Beau Garçon » (194, repris d'un surnom populaire, donné par la population)

« falourde » (194, néologismes : combine, truc)

« huile » ou une « tête » (197, mots familiers et connotés populairement)

« dieu presque diable » (203, expression néologique)

« pinte » (204, repris du parlé local)

« louange perpétuelle des hommes et des pierres » (200, repris d'un passage de Beerli, p. 16)

(qui, dit Brun, appartient à Nicolas-Michel Mayoraz de Mâches) (232, repris d'une inscription sur un tableau)

« synagogue » (203, repris de Michelet p. 23 et Beerli p. 178)

Les « petits peintres de sacristie » comme les appelle Gérard de Nerval (235, intertextualité inventée ou pour le moins douteuse, on ne retrouve pas une telle phrase chez Nerval, cf. *Notes* : 963, note 1. p. 235)

le style des « petits peintres de chapelle » (243, rappel de la citation reprise de Nerval)

« coq de Saint Pierre » ; « clairon de trahison » (240, référence à la Bible)

« Restez là », lui avait dit Jean-Barthélemy Fragnière (217)

en train de peindre (de « peinturer », dit [Fragnière]) (218)

- les « guillemets de protection, signalant d'avance un mot comme approximatif » ou utilisé dans un sens peu commun (ironique, métonymique) :

« petite » propriété (206, usage euphémistique)

sa « résidence » [celle de Brun qui erre sans cesse] (212) ; son « chez-lui » (226)

un air « désaffecté » (218, à propos des Nendards)

notre « Déserteur » (194),

Ils sont utilisés au même titre que les surnoms de criminels – dit « Beau Garçon » – mais ils marquent ici, plus encore que la reprise du surnom donné par les Nendards, l'appropriation progressive du surnom par le narrateur. A ce stade du récit – c'est la première occurrence de ce terme, mis à part le titre – il garde encore sa distance.

Jacques Chabot discerne une nouvelle utilisation de l'italique dans les œuvres tardives de Giono, qu'il appelle « un flou poétique » (1992 : 351) et définit

[...] comme un truc tout aussi élégant qu'efficace pour faire glisser, sans trop en avoir l'air, le sens des mots. L'italique est un clin d'œil subreptice que l'auteur fait à son lecteur pour lui *signifier* (activement et pratiquement) qu'il y a du flou dans la signification. Mais c'est l'éclat du regard malicieux qui détermine le lecteur à (chercher à) comprendre bien plus que la précision des termes. Tout l'art du peintre n'est pas ici dans l'exactitude avec laquelle sont rendus les objets et leurs propriétés ; il est dans leur éclairage, à la lumière de l'esprit [...] du regard qu'échangent subrepticement (et *en douce*) ces deux contemplatifs-actifs que sont l'auteur et le lecteur *artiste* absolument étrangers aux raideurs de l'*homme théorique*. (Chabot : 351)

Dans le *Déserteur*, cet usage de « flou poétique » n'est pas dévolu à l'italique mais au guillemet (ou à la parenthèse, quand cette dernière renvoie au code, par exemple le choix entre « même » ou « surtout », p. 197), comme dans les expressions « néant de France » (201) qui qualifie Brun et « “fleuri à l'envers” » (203, 204) qui qualifie le parler paysan. Si la première expression est compréhensible, la deuxième laisse l'interprétation pantoise et libre pour le lecteur, malgré le cotexte : langage « où il y a plus de verbe que de sens » (203). On note encore ce flou dans l'usage de « “lardoire” » (203), objet qui par dérivation de sens peut représenter un instrument de torture, au même titre que « “tourniquet” ».

Cette hypothèse de « flou dans la signification » (Chabot : 351) est confirmée par l'usage dans le cotexte d'expressions du folklore romand – « Vouivre », « diablats » que l'on retrouve chez Beerli et Michelet – mais qui ne sont pas marqués comme des reprises dans le texte.

Ainsi, les guillemets

[...] permet[tent] à Giono de souligner à l'intention du lecteur les passages où le texte, en abîme, réfléchit sa propre signification ; où il ne se contente plus de raconter une histoire mais en donne à voir le sens caché, décrypte sa propre symbolique. (Chabot : 352)

L'utilisation du verbe faire – Si nous ne pouvons pas le « faire » avec ces ingrédients, rien ne l'expliquera jamais. (205) – met en évidence le travail du créateur, du conteur, sur les mots, les ambiances, les paysages, avec l'usage du pronom *nous* qui incite le lecteur à participer à cette création.

5.3 L'italique

L'utilisation des italiques par Giono⁶ dans ses œuvres, amène Jacques Chabot à repérer les « usages strictement typographiques. Chez lui comme chez tout le monde, l'emploi de l'italique est étroitement codifié : il l'utilise pour marquer⁷ » (1992 : 351) :

- les mots étrangers ou dialectaux :

Agaune – *Acaunum*, « pierre » en celte (200)

- les citations, fabriquées ou non par Giono :

requiescat in pace (248, inscription sur un tableau)

- les titres d'ouvrage, de tableaux et de chansons :

Misérables (193, 237)

Le Magasin pittoresque (194, ouvrage de Gustave Doré, la référence est erronée, c'est un autre ouvrage du même auteur qui contient des gravures sur les Alpes, cf. Notes : 953, note 4. p. 194)

ce *Saint Maurice* (231)

la complainte du *Pou et de l'Araignée* (241)

En somme l'enquête narrative se reflète dans le texte par le truchement des sources signalées ou non, jusque dans l'écriture par le choix des ponctuations et des termes, et enfin par le commentaire de l'instance productrice (le scripteur) avec l'appel au lecteur :

⁶ Il y en a 71 utilisations de l'italique dans *Le Déserteur*.

⁷ La liste présentée est en citation libre pour des raisons pratiques évidentes et ne contient que les catégories présentes dans le texte du *Déserteur*.

Le poète réfléchit dans son œuvre l'opération et surtout chez Giono, le sens de l'opération – de son œuvre. (Chabot 1992 : 353)

Au même titre que le personnage du Déserteur se constitue par l'enquête en cours de texte, se développe une recherche sur le *comment dire*, offrant par ce biais une image de lui-même que le lecteur se représente : « [...] une création originale de l'artiste qui se produit dans son œuvre en la produisant [...] » (Chabot 1992 : 354)

La réflexion de Chabot, qui localise dans l'usage de l'italique une mise en abîme du processus créateur, se remarque plutôt dans l'usage des parenthèses – comme mentionné ci-dessus – ainsi que dans le discours du narrateur par l'incessant retour sur le passé du Déserteur. Comme ce dernier fonctionne en boucle, il produit une récurrence de thèmes : la fuite, les mains blanches, l'homme sorti des bois, etc. Il mime ainsi la parole qui se cherche, par vague successive, par variation sur un même thème, une écriture musicale en quelque sorte, qui ne débouche que sur le chant monotone d'une vie d'ascèse créateur, celle que choisit le Déserteur de Giono.

6. La notion de genre

La réflexion sur le genre¹ du *Déserteur* porte d'une part sur l'unité générique du texte – elle ne semble en fait pas homogène – et par conséquent sur la possibilité d'une appréhension globale ou non du texte lors d'une analyse. Ainsi,

L'horizon générique d'un discours paraît essentiel tant à sa production qu'à sa réception. Pour comprendre un texte, il est souvent fondamental de connaître son appartenance générique. (Roulet et Burger : 41)

L'appartenance générique du *Déserteur* n'est pas explicitée dans le texte, ni dans un quelconque paratexte de Giono (voir la note 22, pour l'instant, celle qui traite du terme *texte* utilisé par Giono). On tentera donc de la rechercher dans l'organisation linguistique du texte. De plus, cette appartenance n'est pas unanime entre les différents critiques de Giono comme Pierre Citron dans sa biographie, Janine et Lucien Miallet dans leur « Notice » ou Marilyne Bertocini dans son article « Une fiction (auto)biographique [...] », comme on le verra dans la section 6.2 qui traite des généricités lectoriales. Et finalement, elle diverge dans les paratextes des différentes éditions : l'« Avant-Propos » de René Creux à l'édition originale ou la préface d'Henri Fluchère à l'édition du texte Gallimard. A défaut de trouver un genre unique pour le *Déserteur*, on essayera de discuter de sa généricité dans une perspective génétique.

Pour l'analyse du genre, on procède par une division du texte en deux parties distinctes qui respectent la division opérée dans des différentes éditions, marquée par l'usage d'un astérisque dans l'édition Pléiade (199), un triple espace dans l'édition Gallimard de 1973 (*D.* : 34). Cette division n'a pas lieu d'être si on trouve une unité générique pour l'ensemble du texte. Toutefois, la multiplicité des genres attribués au *Déserteur* par ses lecteurs critiques, nous pousse à opérer une coupure : la première partie (193-199) est une introduction générale aux recherches entreprises sur les origines du *Déserteur* et de son art ; la seconde partie (199-250) porte sur l'entrée en Valais du *Déserteur*, sa vie, ses pensées et ses relations avec le monde paysan.

6.1 Généricité auctoriale : le texte

Première partie (193-199), enquête sur les origines du *Déserteur*

Pour une appartenance générique implicite,

[...] certaines formules stéréotypées peuvent venir déterminer l'orientation générique du discours [et] l'orientation générique [...] doit souvent être reconstruite au moyen d'indices intra-discursifs. (Roulet et Burger : 42)

Un repérage de ces *formules stéréotypées*² dans la première partie du texte semble nous mener globalement au genre de l'enquête policière, genre mis en valeur par un jeu intertextuel, dont le but est de découvrir un passé au *Déserteur*. En effet, l'enquête narrative débute par une référence à des investigations qui sont journalistiques :

¹ On utilise dans ce chapitre en partie la terminologie développée par J.-M. Adam, S. Durrer, J.-D. Gollut et M. Noël (Roulet et Burger : pp.14-54).

² « Il vient d'où ? » (193) ; « Avait-il peint avant Nendaz ? » ; « Qu'y faisait-il ? De la peinture ? Où est-elle ? » (195) ; « Quel est son crime (si crime il y a) : politique, passionnel, de droit commun ? A-t-il conspiré, tué une femme, dévalisé à main armée ? » (196) : essentiellement des formules interrogatives auxquelles le narrateur tente d'apporter une réponse, formules qui constituent les marqueurs génériques d'une enquête, policière, à cause des domaines de recherche que sont le crime et la conspiration.

[...] en dépouillant la *Gazette des tribunaux* [...] (197)

A l'époque qui nous intéresse, les crimes passionnels laissent des traces. On en parlait dans les journaux [...] (197)

[et l'affaire du] *Courrier de Lyon* [...] (198).

Par ces références à d'autres textes, sous la forme de citations³ d'avis de recherche – « "petit, gros, myopie extrême" » (198), le narrateur mène sa propre enquête sur le prétendu⁴ passé criminel du Déserteur, enquête inaboutie : « Le Déserteur n'est donc pas non plus un criminel passionnel » (198).

Ensuite, l'enquête se développe autour de l'art du Déserteur⁵, le narrateur faisant office de ses recherches en France pour en découvrir l'origine soit au nord, soit au sud,

Loin dans le nord, à Épinal, il y a un art qui ressemble à première vue à celui du Déserteur. [...] Plus près de sa manière serait un artisanat d'ex-voto qui existait au début du siècle à Liffol-le-Grand, près de Neufchâteau. On connaît un autre atelier de cet artisanat à Recey sous le plateau de Langres, un autre à Vaudeuvre près de Troyes. On m'en a signalé d'autres en Alsace autour de Colmar. (195)

Loin dans le sud, dans le comté de Nice, on retrouve le travail de plusieurs ateliers de peintres en ex-voto. Je ne parlerai pas de ceux que tout le monde connaît qui sont célèbres, ils ne nous apprendraient rien. [...] J'ai reçu la reproduction en couleur d'un quatrième ex-voto qui a été photographié à Olmeto dans le sud de la Corse. Il a ceci de particulier qu'il est exactement dans les tons de l'*Ecce Homo* du Déserteur. (196)

Mais à nouveau, malgré l'abondance des pistes énumérées, le narrateur conclut : « Beaucoup de recherches pour un bien maigre résultat. » (196).

On relève encore une piste suivie par le narrateur dans la recherche du passé du Déserteur, celle de l'appartenance à des associations de conspirateurs :

Les sociétés secrètes : Dévorants et Hyrcaniens, le Grand Orient, Mustapha le Persan, petits îlots de bonapartistes, flaques et étangs de républicains, la Grande Marianne, les Quatre Saisons, le Bonnet phrygien, la Tante Aurore, les Fils de Bobèche, le Fil en Quatre, le Lion dormant, etc. Est-ce qu'il a fait partie de ces associations, petites et grandes bandes [...] (197)

Mais une fois de plus, cette quête s'achève sur un insuccès : « Ce n'est donc pas dans ce sens-là qu'il faut chercher. » (197)

³ On notera la subtilité du procédé de citations qui repose à la fois sur les guillemets et sur un style propre à l'avis de recherche, dans la concision des détails corporels différenciateurs. Peu importe que la référence soit réelle ou fautive, la présentation de ces discours les rend crédibles. Mentionnons les recherches des Miallet : « Nous n'avons pu trouver trace de faits judiciaires, peut-être inventés par Giono, plus probablement découverts dans la collection d'ouvrages, annales ou répertoires d'affaires judiciaires que possédait l'écrivain. Le repérage de ces faits aurait exigé des années de recherches. » (*Note sur le texte* : 951)

⁴ Cette prétention est celle des sources exogénétiques. Elles sont représentées entre autres par les paysans du Valais dans le texte, comme l'indique le changement de locuteur – du narrateur aux paysans valaisans – dans le passage suivant : « Ses mains sont blanches ; cette blancheur de la main a été remarquée tout de suite par les paysans du Valais. *C'est donc un monsieur*. De là, tout de suite des idées politiques et de conspiration. » (196, je souligne la voix des paysans du Valais). On relèvera la contradiction avec – une page plus loin – : « [...] l'image du Déserteur telle que nous l'ont transmise ceux qui l'ont approché et connu, n'est ni physiquement ni psychologiquement celle d'un conspirateur. Ou même d'un simple politique. » (197). Cette incompatibilité, concernant la perception des sources mise en valeur dans le discours du narrateur, dénote la multiplicité des points de vue présents dans les sources elles-mêmes.

⁵ Elle est présentée comme relevant d'une investigation dans les faits, non dans l'imaginaire : « On m'en a signalé [...] (195) ; « J'ai reçu la reproduction en couleur [...] » (196).

Pour une analyse détaillée des prétendues recherches du narrateur et de la filiation qu'il établit entre l'art du Déserteur et différentes écoles françaises, on consultera la « Notice » de l'édition Pléiade (*Notice* : 942-946).

Les investigations mènent systématiquement à l'échec, stigmatisé au moyen des trois phrases courtes de conclusion citées ci-dessus. Il n'en demeure pas moins que la démarche suivie par le narrateur mime celle d'un enquêteur.

Pour dépasser cette première perception du genre, appréhendé d'une manière "intuitive" comme relevant de l'enquête (journalistique et policière), il nous faut repérer les caractéristiques génériques, à travers une analyse textuelle, « en fonction de plans⁶ d'organisation plus linguistiques » (Roulet et Burger : 47) :

- « plan sémantico-référentiel » : les informations d'enquête sont mêlées, éventuellement fictionnelles (voir la note x ci-dessus 3 pour l'instant), mais dans tous les cas présentées comme vraies, par des renvois à des sources comme la *Gazette des tribunaux* (197). Le narrateur reproduit ses recherches sous la forme d'hypothèses concernant le passé de son personnage et l'origine de sa manière de peindre.
- « plan énonciatif » : les cinq instances⁷ présentes sont 1) le narrateur (*Je, on, m', nous*) qui gère le discours d'enquête ; 2) le scripteur qui intervient par des commentaires entre parenthèses ; 3) l'allocutaire interpellé par le narrateur (*nous*) et par le scripteur qui modalise la lecture ; 4) la voix populaire formulée par citations ; 5) les sources⁸, présentes sous la forme d'un énonciateur ignorant qui soutient des points de vue ou qui projette sur le passé du Déserteur ses propres hypothèses (« un monsieur » (197), voir la note de bas de page 4). Un dialogue polyphonique s'instaure entre le narrateur et ces sources, au sens où il laisse entendre dans son discours d'autres points de vue que les siens.
- « plan du médium » : le discours du narrateur est « truffé » de connecteurs et fortement modalisé quant aux éléments rapportés. On constate un cloisonnement des voix : contrairement à la voix populaire, oralisée dans les citations entre guillemets : *dit « Beau Garçon », les « facilités du Jura »* (195), la voix narrative tend à être plus « soutenue⁹ ».
- « plan thématique » : Le narrateur cherche la provenance de son personnage au travers de ses peintures et propose plusieurs pistes d'ateliers d'ex-voto. A travers cette recherche, l'enquête porte aussi sur le passé du Déserteur et met en parallèle deux mondes : 1) les gendarmes liés à la bourgeoisie et à la ville ; 2) les hors-la-loi et les paysans. Les thèmes principaux sont donc le passé que fuit Brun et la provenance de son art. Le développement de ces thèmes ne porte à aucune conclusion, l'enquête reste ouverte et se clôt sur l'« acceptation de la misère » qui « explique tout » (199).

⁶ Les plans évoqués (Roulet et Burger : 47-48) sont ceux proposés par les auteurs mentionnés dans la note de bas de page numéro 2. On les reprend pour tenter de « [...] remont[er] à la **généricité auctoriale** [et de] retrouver l'ensemble des normes et des règles que l'auteur a mises en œuvre, qu'il a respectées ou violées. » (Ducrot et Schaeffer 1995 : 636)

⁷ Pour une définition de ces termes, voir le chapitre : « 8. Les voix du Déserteur »

⁸ Au sens des ouvrages consultés par Giono : Michelet et les notes de Creux. Le point de vue de ces ouvrages, dans cette première partie, est principalement marqué par de l'ignorance du passé de Brun, contre laquelle le narrateur propose ou impose ses propres pistes.

⁹ Dans la deuxième partie du texte, les termes propres au lexique valaisan sont mis entre guillemets dans le discours du narrateur. Il y a toutefois une différence de taille entre les éditions : les termes *raccard* et *mayen* sont entre guillemets dans l'édition originale, tandis qu'ils ne le sont pas dans la Pléiade. La voix narrative de l'édition originale, par ces faits, tend à être plus distincte de celle des personnages. En l'absence du manuscrit ou d'un commentaire de Giono à ce propos, la question reste ouverte. Cette remarque porte sur l'usage des guillemets, mais les différentes voix se distinguent par d'autres traits plus marqués. (voir le chapitre X)

- « plan compositionnel » : les informations résultant de l'enquête sont bloquées en série. A titre d'exemple¹⁰, on relève onze expressions dans une seule phrase pour dénommer les sociétés secrètes auxquelles le Déserteur aurait pu appartenir (197, citées ci-dessus). Ce procédé porte le doute sur leur existence (voir le commentaire des Miallet, *N.V.* : 197, note 1). Enfin, la surabondance de détails et de connecteurs dans le texte lui confère un aspect désorganisé. Pourtant, il est composé de façon structurée, dans la présentation des hypothèses concernant le passé et la provenance du Déserteur. On relève dans l'ordre : les accès à la Suisse par les hors-la-loi et leurs connaissances des cols ; l'origine picturale avec les ex-voto du nord et du sud de la France ; les mains blanches et la conspiration ; les crimes passionnels.

En somme, la première partie, par sa thématique, semble se présenter sous le genre de l'enquête policière. Par contre, elle s'en éloigne sur le *plan du médium*, par la surabondance des connecteurs, et sur le *plan de la composition*, par le relatif foisonnement des pistes poursuivies. En quelque sorte, l'enquête est mise en valeur de façon excessive, presque jusqu'à la parodie. Le narrateur signale à l'occasion son ignorance qu'il comble par une multitude d'hypothèses (inventées) et d'affirmations (inventées).

De plus, sur le *plan énonciatif*, on constate une demande de participation de l'allocutaire – *Suivons-le* (194), *C'est probable, Admettons* (197) – à l'enchaînement discursif des hypothèses. Ainsi, si l'allocutaire – le *lecteur idéal* investi par le lecteur réel – accepte le genre de l'interrogation-enquête, il admet aussi la demande de participation engendrée par la voix narrative. Or, les hypothèses du narrateur sur le passé de Brun s'offrent comme un ensemble de pistes, ouvertes, jusqu'à ce qu'il fasse l'aveu d'un échec :

On ne l'a jamais vu, il n'a jamais existé, il n'est jamais né avant le pas qui le fait sortir de la lisière des forêts au-dessus de Morgins. [...] A différents endroits de son histoire, il nous faudra revenir à ce "néant de France", à ce zéro dont maintenant nous le voyons sortir. [...] Sous la candeur de ses coloris, sous la fraîcheur de ses émois, il ne faudra jamais oublier le noir d'où il vient, l'ombre qui l'a longtemps contenu. (201-202)

Cet échec d'enquête est offusquant pour le narrateur qui s'exclame : « [...] qu'il sorte du néant, voilà qui est *insupportable* [...] » (201, je souligne). Par cette affirmation, il justifie rétrospectivement les tentatives¹¹ faites pour combler ce *néant* par une enquête, et prospectivement le droit à l'imagination pour le récit qui va suivre. L'échec marque alors le commencement d'un récit au présent, début de l'intrigue qui va se nouer autour de Brun : « A Morgins, il est au-dessus des brouillards du Rhône. [...] C'est un soir d'automne. Il fait froid. » (202), phrase charnière qui marque un changement de genre.

¹⁰ Le procédé reste le même pour les faits judiciaires (198) et les ateliers d'ex-voto, avec la mention de trois ateliers – Recey, Liffol-le-Grand et Vaudeuvre (195) – les deux derniers revenant trois fois dans la même page. De même, à propos des « Frères de la tabatière » (197) les Miallet relèvent : « Les traditions comme l'organisation de ces prétendus compagnons sont décrites avec une verve qui rend suspecte la véracité du récit. » (*Notice* : 944) ; ce que confirme « M. Roger Lecotté, conservateur du musée du compagnonnage de Tours, [pour qui] l'appartenance des artisans peintres au compagnonnage lui paraissait relever de la pure fantaisie. » (*Notice* : 944, note 4).

¹¹ Pour rappel, ces tentatives sont mentionnées dans la note la note de bas de page 3.

Ainsi, la première partie se comprend comme une introduction à l'intrigue qui va suivre, et une légitimation indirecte¹², auprès du lecteur, de l'invention qui va porter sur l'avenir d'un personnage. Son devenir s'ébauche au mépris de son passé qui est délaissé. S'il est reconsidéré sporadiquement, au besoin, ce n'est que pour être comblé par l'imagination de Giono (223-224 ; 233-236). On se propose de paraphraser cette introduction comme : "J'ai tenté, par une enquête, de fournir un passé à mon personnage. C'est un échec. Ce ne sera pas celui de son avenir, que je me donne le droit d'inventer si besoin est.", et finalement il ne reste plus qu'à « suivre [...] le chemin qui va le conduire du pas de Morgins à la fosse du cimetière de Nendaz » (199)

On rajoutera que le droit d'inventer se légitime premièrement par l'auteur, pour lui-même, dans sa démarche créative, puis pour le lecteur. Cette lecture est confortée par l'analyse que développe Marilynne Bertoncini, à propos du thème de la « sortie »,

comme une épiphanie, qui revient en « leitmotiv », autant que les « mains blanches » : il « sort éberlué des forêts » (193), il « sort du bois comme un cerf » (196), « il sort comme un cerf, tout éberlué, des forêts » (199), mais aussi « il sort du néant » (201), « il émerge de la forêt par génération spontanée » (201) : quelle plus belle façon de nous avertir qu'il ne s'agit pas même d'une biographie « romancée », puisqu'au fond l'origine ne nous regarde pas, nous demeurera à jamais celée, et qu'il nous faudra prendre le Déserteur au point où naissent tous les personnages gioniens [...] D'ailleurs, Giono insiste bien :

« il n'a jamais existé, il n'est jamais né avant le pas qui le fait sortir de la lisière des forêts au-dessus de Morgins » (201).

Autant dire que seule l'écriture le crée pour nous [...] (Bertoncini : 45-46, je souligne)

Remarquons finalement que l'invention n'est jamais marquée comme telle, hormis par l'incipit qui la justifie par l'ancrage du Déserteur dans le monde de la fiction des *Misérables* de Victor Hugo. Cet ancrage est rappelé dans la deuxième partie : « C'est ainsi, comme on le disait dès le début, que le Déserteur reste toute sa vie un personnage des Misérables. » (237).

Deuxième partie (199-250), la vie du Déserteur en Valais

La deuxième partie s'ouvre sur un bref portrait des Alpes de 1850¹³, avec une ironie marquée envers les voyageurs de l'époque et leurs récits faits de poncifs (199-200). Vient ensuite un rappel de l'origine indéterminée du Déserteur (200 dernier §-202 1^{er} §) – *cette absence de traces* (201) – sous la forme d'une synthèse de la première partie, avec la mention de l'échec d'une recherche plus ciblée du passage du Déserteur dans les villes proches de la frontière du Valais.

Ce rappel introduit une narration au présent – *A Morgins, il est au-dessus des brouillards du Rhône*. (202) – avec comme effet, l'atténuation de la distance entre le temps de la diégèse – 1850 un soir d'automne – et celui de la lecture. La narration se focalise sur le Déserteur, sur ses perceptions visuelles et sonores.

¹² Elle est indirecte au sens où une lecture sans connaissances des sources exogénétiques ne permet pas de discerner la part d'imagination dans les faits relatés, sauf éventuellement par quelques indices. Ainsi, la surabondance des détails autour de certains faits met en doute leur authenticité (par exemple la vie de compagnonnage des peintres de piété, voir note de bas de page 15). Toutefois cette approche se réfère aux habitudes d'écriture de Giono qui est plus affable lorsque son imagination déborde. Ces indices ne mènent donc qu'à la suspicion et la vérification passe alors par la connaissance des sources du texte.

¹³ On y retrouve en substance certains textes des premiers voyageurs en Suisse, du XVIII^{ème} et XIX^{ème} siècle, mentionnés par Claude Reichler et Roland Rufieux dans leur anthologie, notamment : « Les habitants des Alpes », pp. 332-353.

L'omniscience du narrateur – « il [le Déserteur] ne sait pas qu'il y a des sources ferrugineuses dans les parages » (202) – nous fait participer aux sens en éveil du Déserteur.

Le récit enchaîne alors sur une série de rencontres, *un homme barbu* (203) qui nourrit le Déserteur, *une vieille femme qui sort de la brume* (204). Ces personnages font office de guide et ils intronisent le Déserteur au langage des paysans. La suite du récit concerne ses errances en Valais, puis sa vie proche de la *communauté* (222) du village Nendaz, dans laquelle il s'établit, sans pour autant cesser ses pérégrinations concentriques autour de Nendaz.

Comme précédemment, afin de procéder à une analyse textuelle, on se concentre les plans d'organisations linguistiques. On obtient :

- « plan sémantico-référentiel » : les anecdotes¹⁴ concernant le Déserteur sont présentées comme vraies, avec parfois une nuance d'interprétation de la part du narrateur (comme les démonstrations de piété du Déserteur (242) qui ne sont pour le narrateur que des faire-valoir). Elles sont alternées avec des considérations sur la peinture du Déserteur référant aux œuvres de ce dernier (mises en regard du texte dans l'édition originale). L'enquête sur son passé continue, le narrateur présentant et discutant la perception qu'ont les Nendards du Déserteur : un archevêque ; un notaire ; un « connaisseur de secret ». On note aussi des incursions de l'enquête sur l'origine de la peinture et donc du Déserteur – entreprise dans la première partie et du même genre –, incursions introduites par : « Et ici, il faut ouvrir une parenthèse. » (223-224) et « Il faut donc dire un mot, en passant, de ces ateliers de peintres d'ex-voto. » (233-236). Les informations développées – les *monogrammes* que l'on retrouve *dans tous les ex-voto de la chrétienté* (223) ; *Les « petits peintres de sacristie », comme les appelle Gérard de Nerval* (235) – sont présentées comme vraies¹⁵, références à l'appui : citation de Nerval, noms de lieux où sont conservés les ex-voto, description de ces derniers.
- « plan énonciatif » : les sept instances¹⁶ présentes sont 1) le narrateur (*on, nous*) qui gère le récit des errances du Déserteur, les différentes voix, les pensées du Déserteur et les discours d'enquête sur la peinture ; 2) le scripteur qui intervient par des commentaires entre parenthèses ; 3) un narrateur second plus proche des Nendards et homodiégétique qui donne un témoignage direct de la vie du Déserteur ; 4) l'allocutaire interpellé par le narrateur (*nous*) et par le scripteur qui modalise la lecture ; 5) la voix du

¹⁴ On relève : errance dans le val Ferret ; rencontre du curé de Salvan ; arrivée à Nendaz et rencontre avec le président Fragnière ; acceptation progressive du Déserteur par les Nendards ; les démonstrations de piété du Déserteur qui n'en sont pas ; fuite devant l'arrivée des gendarmes ; le Déserteur retrouvé gelé et ramené à la vie ; la tentative de regagner la France ; la mort.

¹⁵ En réalité, ces informations sont fictives comme le font remarquer les Miallet, après enquête (pour les détails voir : *Notice* : 944-946 – les peintres itinérants – et *N.V.* : 235, note 1 – citation de Nerval).

Mentionnons leurs résultats : « La lecture attentive des œuvres de Nerval publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade ne nous a pas permis de localiser la citation. Deux nervaliens aussi avertis que Mme Béatrice Didier et M. Jean Richer ont bien voulu nous dire qu'elle ne leur paraissait pas devoir être attribuée à Nerval. » ((*N.V.* : 235, note 1) ; « Son inspiration se fait bouffonne dans la description des six ex-voto de la chapelle de Saint-Crognat [de la page 235], *chapelle jusqu'ici introuvable, tout comme le saint lui-même !* » (*Notice* : 944, je souligne) ; « Les ateliers où se forme le Déserteur sont donc imaginaires, comme l'appartenance des "peintres en piété" au compagnonnage. » ; « La preuve en est qu'à partir du moment (le milieu du XIXe siècle pour la région marseillaise) où la moitié environ des ex-voto porte une signature, on peut découvrir, en recourant aux archives, que l'auteur de l'ex-voto est un *sédentaire* habile de ses doigts [...] » (*Notice* : 945, je souligne).

¹⁶ Ces termes sont définis dans le chapitre : « 8. Les voix du Déserteur ».

Déserteur sous la forme de monologues ; 6) la voix populaire rendue par le discours désigné ; 7) les sources exogénétiques, présentes sous la forme d'un énonciateur qui soutient des points de vue ou qui projette sur le passé du Déserteur ses propres hypothèses – *un notaire* (224), *un évêque* (237). Le dialogue polyphonique instauré dans la première partie entre le narrateur et ces sources perdure.

- « plan du médium » : On constate un décloisonnement des voix. Le discours plus soutenu du narrateur omniscient et hétérodiégétique est contaminé jusqu'à être remplacé parfois par le discours d'un narrateur second¹⁷, homodiégétique, et dont les expressions relèvent de l'oralité. Entre ces deux types de discours se glissent des monologues du Déserteur, entre guillemets (231 ; 242).
- « plan thématique » : les thèmes développés sont : l'errance du Déserteur ; sa condition d'homme en lutte contre une tension récurrente qui le pousse vers un état de nature et d'animalité ; l'acceptation du Déserteur par les Nendards. Ces thèmes circulent via l'état d'esprit du Déserteur joint à son état physique, exprimés au moyen de la solitude, de la peur du gendarme, de ses mains blanches, de la faim et du froid. Les deux mondes mis en évidence dans la première partie continuent de s'opposer : les gendarmes liés à la bourgeoisie et à la ville contre le monde paysan et pastoral, lié aux villages de montagne. Comme dans la première partie, le narrateur cherche la provenance de son personnage au travers de ses peintures, mais plus qu'une région, c'est une manière de vivre qui est déduite de l'activité des peintres d'ex-voto. Les développements de ces thèmes ne portent à aucune conclusion, l'enquête reste ouverte et se clôt sur l'« acceptation de la misère » qui « explique tout » (199).
- « plan compositionnel » : l'arrivée du Déserteur en Valais et ses pérégrinations autour de Nendaz sont surtout évoquées par un enchaînement de toponymes, entrecoupé parfois de descriptions succinctes du paysage (205-206 ; 214-215 ; 245). Les anecdotes concernant la vie du Déserteur sont relatées cursivement puis discutées par le narrateur, mais sans une réelle progression de l'histoire du personnage. Elle ne se concentre qu'autour : du *premier hiver* (228 et 236) dont la description ne prend fin qu'à la page 238 ; *De ces années d'errances relatives* (240) avec une chronologie vague, donnée par la succession des peintures datées du Déserteur, décrites à nouveau par le procédé du blocage en série des titres des tableaux (236 ; 240 ; 245-246). Pour la suite des anecdotes, reprise de Michelet, la datation se fait encore plus vague – *Une fois, il allait à Hérémenche*. (244) ; *Une autre fois, à Nendaz* (245) ; *Un jour d'hiver on le trouve raide* (249) ; *le jour où François Délèze l'a rencontré* (249) – sauf pour la mort *qui l'atteint en 1871* (249). Ainsi, après l'expérience mystique du val Ferret – qui prend fin à la page 210 – le texte s'éloigne du simple récit pour tendre vers une alternance d'anecdotes, de descriptions picturales, d'enquêtes et de monologues.

Si on exclu les enquêtes picturales et les descriptions de tableaux du Déserteur, cette partie (210 à 250) fait écho dans sa morphologie aux spécificités du conte merveilleux, à ses lois et aux actions des personnages dans le déroulement de l'intrigue. En évitant d'appliquer un schéma

¹⁷ Le narrateur villageois est défini dans le chapitre « 8. Les voix du Déserteur ».

préconçu qui somme toute fonctionne (trop) bien, on ne peut échapper à la mention des analyses de Propp. Une telle lecture confirmerait l'hypothèse de l'élaboration d'un autre genre que celui de la première partie.

En somme, le texte ne possède pas d'unité compositionnelle, ni de développement régulier, thème après thème. Cette deuxième partie relève plutôt d'un genre hybride ou de plusieurs genres en alternance : l'enquête policière, le récit, la biographie et même le conte. L'approche du personnage procède d'une pluralité de moyens, tant dans les instances utilisées et gérées par le narrateur pour donner accès aux informations concernant le Déserteur, que dans le choix des thèmes, dont l'emploi est récurrent. Les Miallet résument :

Au total, Giono, cherchant à déchiffrer le mystérieux étranger, trouve dans cette approche brouillée, aussi peu logique que le cheminement d'un rêve, un instrument d'une singulière ampleur et d'une exacte convenance. (*Notice* : 950)

On repère une seule constante, celle du « plan sémantico-référentiel ». Toutes les informations qui proviennent du narrateur (principal et villageois¹⁸) sont exposées comme étant vraies, ou plus précisément, elles ne sont pas présentées comme à mettre en doute. A l'inverse, certaines informations présentées par le narrateur comme provenant des Nendards¹⁹ – elles concernent essentiellement la posture du Déserteur (un archevêque ; un notaire ; un “connaisseur de secret”) – sont relativisées comme issues de la légende forgée par ces mêmes Nendards : « Non, le Déserteur n'est pas un évêque ; “fils d'archevêque” tant qu'on voudra, mais pas évêque à la cour de Charles X. » (237). Ce procédé authentifie les inventions²⁰ auctoriales, du fait de ce discours sur la légende qui met en garde contre l'imagination fallacieuse des Nendards. L'effet le plus visible de ce procédé se lit dans l'« Avant-propos » de l'éditeur René Creux, sous la forme d'un pacte de lecture : « Ce livre n'est pas une histoire imaginaire [...] » (*Or.* : 5). Cet effet nous conduit à considérer les généralités paratextuelles, celles des indices du péri-texte lié à l'édition et celles des critiques de Giono.

6.2 Généralités lectoriales²¹ : les critiques ; les éditeurs

Les critiques

Pour un auteur, le genre légitime et dirige le processus d'écriture, s'il figure par exemple dans les documents génétiques comme la recherche d'un « comment on va écrire ». A défaut de la connaissance d'un tel objectif chez Giono, nous avons essayé de déterminer le genre dans la facture du texte. Nous y avons plutôt décelé une intention cachée, un processus d'écriture qui se légitime sans l'avouer explicitement. Par intention, on n'entend pas une intention de Giono, ni un inconscient du texte, mais bien un effet de son écriture.

Cela sous-tend d'ailleurs qu'un genre peut échapper à son auteur – par un surcroît d'inventions dans le cas d'un projet biographique²² – ou qu'il peut ne pas

¹⁸ Voir le chapitre « 8. Les voix du Déserteur ».

¹⁹ Ils sont les témoins directs de Brun dans la diégèse, et, dans une lecture génétique du texte appuyée sur la théorie de la polyphonie, ils “instancient” les sources exogénétiques.

²⁰ Elles sont identifiées comme telle suite à une comparaison du texte de Giono avec les sources exogénétiques, et grâce aux recherches entreprises par les Miallet pour l'établissement de leur « Notice ».

²¹ Ce terme est proposé par Ducrot et Schaeffer 1995 : pp. 636-637.

²² Mentionnons le cas de *Pour saluer Melville* (Pléiade, t. III : 3-77). Tout d'abord, le genre échappe à Giono : « L'idée même qui va transformer en roman ce qui ne devait être qu'une courte biographie jaillit en cours de rédaction, bouleverse les plans de travail [...] » (Pléiade, t. III : 1095, « Notice » d'Henri Godard). Puis, Giono et son ami Lucien Jacques justifient rétrospectivement leur refus du genre biographique, dans

en choisir un lorsqu'il rédige son texte. Cette hypothèse est corroborée par deux éléments : Giono lorsqu'il mentionne *Le Déserteur* ne parle que d'un *texte*²³. Il ne fait pas mention d'un genre et il laisse le soin de l'« Avant-Propos » à Creux (*Or* : 5). Il évite par ce biais de parler de son texte, de trahir son imagination ou de la redoubler²⁴. On postulera encore que cette abstention de Giono sur la généricité de ses textes est une caractéristique appliquée aux ouvrages qu'on lui commande, comme le *Déserteur*. En effet, si l'intention d'écrire une œuvre vient de Giono, il s'attache très tôt à en définir le genre, dans ses plans, ses carnets préparatoires, lors de la recherche d'un titre. A titre d'exemple et dans la même période que celle de la genèse du *Déserteur*, lorsqu'il rédige *Dragoon*, il confie lors d'une interview accordée à André Parinaud pour la revue *Arts* (8 décembre 1965) :

J'ai voulu écrire un roman que je ne savais pas écrire, pour me distraire ; car faire des romans qu'on sait écrire ne présente plus beaucoup d'intérêt pour le vieil homme.²⁵

En l'absence d'un commentaire de Giono sur le *Déserteur*, la définition d'un genre est dès lors dévolue à l'éditeur et au critique. Ainsi, c'est une question qui interpelle Citron (elle occupe un quart des pages qu'il consacre au *Déserteur* dans sa biographie de Giono). Lorsqu'il parle du texte de Giono, on repère ces différentes appropriations²⁶ qui changent selon le contexte :

une biographie mieux accordée à son mode de création (556) ;
il [Giono] se sent devant une enquête policière à mener (557) ;
C'est ainsi qu'il aime à écrire ses « biographies » (558) ;
biographie romanesque (558) ;
un roman sans méchants (558) ;
écrit sous forme de longue notice (559) ;
sous son allure de notice, *Le Déserteur* est un roman (559) ;
cette « biographie d'inconnu » (559)

Pour Marilyn Bertoncini, on relève :

Une fiction (auto)biographique (43, Titre de son article) ;
un récit (43) ;
une fiction tragique et paisible (43) ;
rien n'est plus éloigné d'une biographie ; aucune date, aucun lieu ; l'unique filiation est sentimentale (ce barbu anarchiste et paisible évoque irrésistiblement la figure du Père

l'introduction à la "vie" de Melville : « L'entreprise fut décidée quand il nous apparut que Melville lui-même nous donnait les principes qui devaient diriger notre travail. "Il y a des entreprises, dit-il, pour lesquelles un soigneux désordre..." ceci correspondait si exactement à nos deux natures et à la matière de ce livre [...] qu'il n'y avait plus qu'à nous laisser faire. » (Pléiade, t. III : 5).

²³ Lettres de Giono à Creux (*Notice* : 935 ; 942). Dans les citations prélevées par Janine et Lucien Miallet, Giono ne parle que d'un *texte*, mais peut-être mentionne-t-il ailleurs le *Déserteur* par un autre terme.

²⁴ A titre d'exemple, son texte *L'homme qui plantait des arbres* a donné lieu à une polémique en 1953, entre Giono et les éditions du Reader's Digest, commanditaires d'un texte pour la série « The Most Unforgettable Character I've Met » (Pléiade, t. V : 1402). Ces dernières, après enquête, ont réalisé que Giono avait inventé le protagoniste de son texte qui, dans le projet éditorial, devait être réel. Les éditions du Reader's Digest attendaient un texte proche d'une biographie, tandis que Giono fournissait un conte, arguant comme toujours le droit à l'invention (voir le récit qu'en fait sa fille Aline, Pléiade, t. V : 1407). La malice de Giono se redouble quelques années plus tard, lorsqu'il accrédiitera encore son histoire de l'étiquette "biographie", « en envoyant à un éditeur allemand, en 1968, une photo de ce personnage fictif » (Citron : 486-488).

²⁵ Voir *Dragoon*, Pléiade, t. VI, « Notice » d'Henri Godard, page 1120, ainsi que d'autres exemples équivalents, pages 1126 et 1129.

²⁶ On fait l'économie des crochets qui marquent une citation tronquée.

Jean, ou celle du grand-père, carbonaro en exil), et littéraire : “C’est à l’abord un personnage de Victor Hugo. Plus que de la frontière française, il sort des *Misérables* avant la lettre.” (193). (45)

Pour Henri Godard, on lit : « Il rédigea, jusqu’en février 1966, la “biographie” du *Déserteur*. » (Pléiade, t. VI, 1120).

En somme, le genre du *Déserteur* est choisi selon les besoins et les orientations de la critique, sans qu’une option ou un argument déterminant ne nous poussent à en choisir un. Ce constat se rapproche des considérations de Schaeffer, pour qui, « Conçues comme catégories de lecture, les distinctions génériques [...] sont en perpétuel mouvement [...] » (Ducrot et Schaeffer : 637). Il n’y a donc pas lieu de s’étonner d’un tel foisonnement de genres attribués au *Déserteur*, dont on ne peut tirer qu’une seule constante, le terme *biographie*, mais enrobé de guillemets, adjoint d’un qualificatif ou renvoyé aux oubliettes, c’est selon.

Les éditeurs

D’un point de vue éditorial, trois cas se présentent :

- « l’histoire d’un imagier français », pour René Creux dans l’« Avant-propos » à l’édition originale Fontainemore (*Or.* : 5);
- un récit pour l’édition Gallimard, *Le Déserteur et autres récits* (*D.* : 5, page de titre) ; un « récit » et un « conte » pour Fluchère dans sa préface à l’édition (*D.* : 9) ;
- une « Œuvre romanesque [...] » pour la Pléiade et pour les Miallet, à la fois : « un récit » (Notice : 951) après avoir parlé de « La chaîne narrative du conte [...] » (Notice : 947), et finalement une « Biographie romancée, [une] légende valaisanne, [un] petit traité [...] ». » (Notice : 949).

Suite à ces genres attribués par les éditeurs, on comprend la difficulté d’une appréhension générique du texte, appréhension qui donne lieu plusieurs lectures possibles, selon l’édition choisie. Ainsi, l’édition originale met en regard du texte d’une part les images peintes par Charles-Frédéric Brun, signées, nommées, datées et par-là même inscrites dans le temps ; d’autre part le texte de Giono, qui laisse une large place à l’imagination. Dans l’édition de la Pléiade et dans celle de Gallimard, le texte est séparé des reproductions de Brun qui ont disparu. Cette décision éditoriale va à l’encontre du projet de l’éditeur René Creux, qui fait appel à Giono, après avoir vu les créations du *Déserteur*. Par ce manque d’images comme témoins d’un travail et d’une existence, la fiction se retrouve renforcée, d’où peut-être l’intention des Miallet et de Fluchère d’y voir un conte. Désormais il n’y a plus que les personnages, sans rien qui les rattache à la réalité, si ce n’est les efforts du texte pour les rendre crédibles.

En définitive, reprenons ces derniers mots de Creux qui clôt l’édition originale comme il l’a ouverte dans son « Avant-Propos », sur les indiscutables traces qu’a laissées Brun :

Au moment de mettre sous presse, nous découvrons chez Mr M. Gross à Salvan ces documents écrits de la main du « *Déserteur* ». [...] Le dernier document est caractéristique des recettes de métier des « petits maîtres ». (*Or.* : 152)

Ces traces vont à l’encontre de l’imagination débordante de Giono qui invente même des tableaux – *Le vieux soldat au val des Dix* et *Tablars de Vignes* (246) – que le *Déserteur* n’a pas peints. De plus, la dénomination « *petits maîtres* » renvoie aux « *petits peintres de sacristie* », comme les appelle Gérard de Nerval

du texte de Giono (235), soit une citation qui est fictive (N.V. : 235, note 1). Creux répercute ainsi l'imaginaire gionien jusque dans les données factuelles, lorsqu'il prend comme source de son propos le propre texte qu'il a commandé. Par cette référence de Creux, l'édition originale fonctionne en boucle, les documents attestés du *Déserteur* crédibilisant les faits imaginés par Giono, et réciproquement.

L'impossibilité de définir un genre donne alors toute sa saveur au *Déserteur*. Le texte est ouvert à tous les types de lecture, de la crédibilité la plus totale – la biographie avec le pacte de lecture proposé par René Creux – à la mise en doute de ce qui est raconté – une biographie romancée, un court roman, etc. Cette alternative est relevée par la tension entre les termes de fiction et de biographie, chez les critiques mentionnés, dans leurs tentatives de définir un genre pour le *Déserteur*.

6.3 Généricité et critique génétique

Cette section s'ouvre sur une question : dans le *Déserteur*, l'alternance générique peut-elle découler d'une impulsion donnée par les sources exogénétiques ? Comme on l'a vu précédemment (Section 6.2), lorsque l'auteur ne spécifie pas explicitement le genre de son texte, deux alternatives peuvent s'offrir : soit il ne fait pas le choix d'un genre et se laisse guider par son inspiration ; soit un genre choisi peut lui échapper en cours de composition.

Ces deux alternatives peuvent être complémentaires dans le processus d'écriture : il y a un choix premier de l'auteur – la biographie – mais ce dernier se laisse emporter par sa matière vers un autre genre – l'autobiographie (c'est l'hypothèse de Marilynne Bertoncini²⁷). Il décide alors de ne plus mentionner de genre pour son texte ou rétrospectivement de rédiger une introduction qui légitime le nouveau choix (c'est le cas de *Pour saluer Melville*, tel qu'il est analysé dans les carnets préparatoires du texte par Henri Godard, voir la note de bas de page 21 qui traite de Melville, ainsi que l'Annexe 1, point 2. « Giono lecteur assidu et passionné de document »)

Pour le *Déserteur*, on ne peut se baser que sur des hypothèses, à cause de l'absence de carnets de travail, qui, s'ils ont existé, n'ont pas été retrouvés. Une première hypothèse se base sur la maturité de l'"écriture" de Giono. Il a septante ans, lorsqu'il prend la plume pour rédiger le *Déserteur*, et une multitude d'œuvres à son actif. De plus, la période de rédaction du texte est précédée d'une production qui reste intense malgré les problèmes de santé, et sans doute intercalée avec la composition d'autres textes (des articles pour divers quotidiens de province, qu'il rédige régulièrement de 1962 à 1970). Giono a dû restreindre le nombre d'heures quotidiennes passées à son bureau pour écrire²⁸. Il est d'une part avéré²⁹ que

²⁷ Giono a conservé l'aspect de « l'écrit biographique [qui] permet seul à l'auteur, re-crédant son sujet, de sa propre matière, de se regarder lui-même écrivant, comme en un miroir. Par cette "répétition" qu'il se joue sur le plan de l'écriture, [...] il se libère aussi : car il ne s'agit pas là de se "remémorer" (comme pour une autobiographie), mais de s'écrire créant, et ainsi de se voir, en proie à la fascination mortelle des images qui est le risque ultime de l'écriture, jusqu'au terme que le genre impose, sans qu'il soit nécessaire de l'inventer, ou de l'éluder : "cette formalité indispensable" (246), la mort de son personnage, lui permet ainsi de maîtriser par procuration l'œuvre qui autrement, toujours lui échappe. (Bertoncini : 49). Mais en même temps, « Giono a fait, avec le *Déserteur* une autobiographie du créateur : je veux dire qu'à travers lui, il représente le créateur "idéal", celui qui abandonne résolument la société, pour vivre dans son désert intérieur [...] » (Bertoncini : 48).

²⁸ Pour cette approche qui tient compte de la vie de Giono on se réfère aux informations fournies par Pierre Citron, dont on a reproduit une partie des textes dans l'Annexe 1.

²⁹ Giono laisse des traces sous forme de traits au stylo à bille rouge dans les documents fournis par Creux (Notice : 938)

l'écriture du texte se fait à proximité des documents exogénétiques. D'autre part il est probable que Giono n'utilise pas de plan préconçu, composant alors son texte en fonction de ce qu'il a médité lors de son inaction matinale forcée, ou directement, avec les idées qui surgissent en cours de rédaction³⁰. Le texte ne possède alors pas d'unité générique, en raison des aléas de son imagination, libérée d'un planification écrite, et à laquelle se soumettent les genres, en alternance.

Plus vraisemblablement, et en accord avec le degré de maturité de l'«écriture» gionienne, certaines caractéristiques des plans d'organisation linguistique peuvent découler des sources exogénétiques. Ces dernières influencent le traitement des informations que fournit Giono et notamment le genre utilisé lors de la mise texte, dans le processus d'écriture. Ainsi, le genre de l'enquête peut provenir :

- des lacunes concernant le passé du Déserteur, tel qu'il est décrit par Michelet ;
- des suppositions contradictoires des personnages indistincts – *Nos grands-pères et [...] nos grands-mères* (48) – de Michelet, qui tour à tour proposent pour le Déserteur la posture de criminel, d'un ecclésiastique, etc. (voir la note de bas de page 4);
- des peintures dont Giono dispose, et qui l'ont amené à faire des recherches sur les ex-voto (même si les recherches sont imaginaires et en raison du manque de certitude quant aux résultats avancés, le fait d'avoir dû y penser justifie l'option pour le genre de l'enquête).

De même, le récit des errances du Déserteur avant Nendaz provient d'une démarche de consultation des sources exogénétiques. On a pour commencer³¹ des itinéraires dessinés par Giono sur la carte *Valais, nouvelle carte du touriste* (*Notice* : 3). Ensuite viennent les contraintes du relief et de la configuration des lieux, telles qu'elles sont présentées dans les itinéraires de Beerli. Cette canalisation de l'invention, qui doit disparaître au profit d'un récit proche de la réalité géographique³², laisse d'un autre côté émerger le conte, avec l'invention de ces guides pastoraux qui mènent le Déserteur dans le brouillard.

Pour conclure, on perçoit l'influence possible des sources, mais l'absence du manuscrit et des carnets de travail ne nous permet pas de vérifier cela dans le texte en train de se construire. Toujours est-il qu'à partir d'une documentation, de faits authentiques (dates de tableaux, anecdotes attestées) et qui plus est d'une légende que Giono investit, l'imagination reconquiert ses droits. La fidélité à la vie du Déserteur, à ses œuvres, est dépassée par la création d'un personnage qui à l'exemple de Giono recherche l'ascèse de la création.

³⁰ C'est ce que laisserait à penser le manuscrit – « Les ratures sont rares. Giono se contente de biffer ici et là quelques mots et de renvoyer par un astérisque à la correction faite en marge. » (*Note sur le texte* : 953) – s'il n'y en a pas eu un antérieur. Cette absence d'un quelconque travail préparatoire est une hypothèse valable si Giono écrit son texte, page après page, jetant celle qui ne lui convient pas pour la recommencer sur un feuillet blanc (C'est en général sa démarche de travail, voir Annexe 1, point 3. « Les habitudes d'écriture »).

³¹ On fait ici l'ébauche du processus de rapport aux sources (voir De Biasi, *processus exploratoire, préparatoire et d'initialisation*, chapitre X), qui n'est pas chronologique – Giono a pu tracer les itinéraires sur la carte après avoir consulté l'ouvrage de Beerli – mais reconstitué par l'approche critique.

³² *Le Déserteur* demeure une œuvre de commande, et les paysages ainsi que les routes doivent – à lire les attentes de Creux dans l'« Avant-propos » – ressembler au Valais.

7. Conclusion : Le rapport des sources et des voix

“Giono” réinvestit deux types de sources, les faits ethnographiques et géologiques de Beerli pour constituer un décor, et les faits anecdotiques de Michelet pour discuter de leur validité, sous forme de questions hypothétiques, laissées parfois ouvertes (le cas du Déserteur notaire est laissé à la solde des Nendards). Ainsi le discours du narrateur tend soit à marquer une distance par rapport à la légende – déjà mentionnée et développée par Michelet –, soit à réaffirmer des faits, tout en les transformant (l’aristocratie prétendue du Déserteur n’est marquée que par l’utilisation des couleurs). Pour cela “Giono” étaye ses affirmations avec certains procédés de crédibilisation :

- des modalisations, marquées dans le texte par des verbes, des adverbes et des déictiques ;
- une argumentation rhétorique supportée par des conjonctions qui réactualisent et logicisent le discours (à l’excès) ;
- des digressions savantes sur des ateliers de peinture d’ex-voto ;
- des lectures interprétatives des tableaux du déserteur ;
- des rapports en style direct et indirect, en intégrant la parole populaire dans le texte via la double énonciation ou bien dans la prise en charge énonciative des points de vue d’un énoncé par un autre locuteur.

Si la pragmatique linguistique de Ducrot permet de repérer dans le sens de l’énoncé des êtres discursifs, par l’existence de points de vue différents, marqués dans les matériaux linguistiques, ces points de vue demeurent des variables. On ne peut les déterminer qu’à l’aide du cotexte ou des sources de Creux.

Ainsi, pour le narrateur qui met en scène des voix au début du texte, c’est une lecture prospective de la page 196 – dans laquelle le narrateur se dévoile – qui permet une interprétation cohérente. Tandis que pour les sources exogénétiques, à l’œuvre comme énonciateur, au moyen de points de vue signalés par le pronom *on*, c’est la connaissance des textes de Michelet et de Beerli qui nous permet de repérer leur présence, dans le dialogue polyphonique. Cette connaissance des sources exogénétiques justifie le recours à la critique génétique.

Ducrot place l’analyse au niveau de la langue et la relie à la parole. Pour l’analyse du texte littéraire, si l’étude de la langue permet de repérer les points de vue exprimés, c’est essentiellement dans la parole et l’intertextualité qu’elle soutient que l’on peut déterminer, par l’interprétation, tous les énonciateurs.

Du point de vue des personnages, “Giono” met en scène dans le discours du narrateur la voix représentée des Nendards qui soutiennent la légende du Déserteur, au même titre qu’ils la créent : un monsieur, un notaire, un évêque. Sur cette légende, “Giono” échafaude sa propre conception du Déserteur, par une enquête basée plus spécifiquement sur sa peinture et la solitude que le Déserteur recherche, à proximité des hommes, sous la forme d’un ascèse propre au créateur.

Ainsi, le monde réel nourrit le monde imaginaire – celui du processus d’écriture – et réciproquement. Dans un cannibalisme littéraire propre à Giono, grand lecteur, phagocytant des sources, l’invention n’est pas forcément forgée de toutes pièces, mais elle participe de ses souvenirs, de ses lectures et des souvenirs des autres. Finalement la recherche ne s’arrêtera « [...] que lorsque [le Déserteur] trouvera sur place une fuite en profondeur. » (208).

C’est-à-dire, jamais, avant « cette formalité indispensable » (247) qu’est la mort. Cette réflexion de Giono a pour effet de mettre la diégèse au second plan.

L'important n'est pas ici ce que Brun a fait – d'autant plus que son passé reste un mystère – mais de cerner par tous les détours possibles ce « *néant de France* » (201). Le jeu du langage prend le dessus : « le plus important est ce qu'on peut en dire », jusqu'à placer le vrai nom du Déserteur entre parenthèses : « le Déserteur (nous pouvons dire désormais Charles-Frédéric Brun) est habile. » (217-218). Car son vrai nom, Charles-Frédéric Brun, valorisé un instant, est ensuite oublié au profit du surnom. L'important n'est plus alors la personne mais l'image qu'en donne Giono, le personnage qu'il *fait*, au moyen du langage. Le Déserteur et le *Déserteur* ne sont finalement que des mots, des phrases, des paragraphes, de la ponctuation, etc. Le propos de ce livre est la jouissance d'écrire.

Ainsi, le processus d'écriture de Giono, lorsqu'il "fabrique" son Déserteur – « Si nous ne pouvons pas le "faire" avec ces ingrédients, rien ne l'expliquera jamais. » (205) – relève du bricolage¹, mais d'un bricolage agrémenté d'une pratique de la langue épanouie, du plaisir de construire, vite, au détriment des contradictions, sans se soucier d'un tableau imaginé qui se glisse sous la plume. On relève les traces de ce bricolage jouissif notamment dans les traits stylistiques, comme le blocage en série de termes toponymiques, de noms de tableaux, de facultés démiurgiques que le Déserteur aurait possédées, comme si Giono voulait tout y mettre, tout son savoir, tout ce qu'il a lu et que son imagination a travaillé. Pour preuve la complexité de la construction narrative.

A l'encontre de cette liberté d'écrire, il y a bel et bien un "projet du *Déserteur*" – la commande de René Creux – mais l'écriture de Giono se soustrait à la contrainte éditoriale. Giono n'est pas seulement avide de matière à transformer², mais sa liberté se donne par l'invention pure. C'est à cause de la légende des Nendards qu'il y a toutes ces hypothèses sur le passé du Déserteur : un notaire, un fils d'archevêque, un criminel ?... Qu'importe, Giono la redouble par la sienne, jusque dans la structure du texte qui se répète invariablement sur les mêmes thèmes : les mains blanches, la fuite, la solitude, l'ascèse. Et même si toutes les sources utilisées ont fourni suffisamment de détails, « [...] tout reste toujours à dire sur cet homme [le Déserteur] (237).

Au fond il y a moins à dire (la vie du Déserteur se résume à deux hivers et quelques anecdotes) qu'à montrer comment on peut dire, le texte devenant une prouesse, une variation sur un même thème : la fuite en avant d'un personnage « Peut-être [...] un peu fou » (242), mais "Est-il fou le fou qui dit du fou qu'il fou ?" ou plutôt "Est-il fou le sage qui dit du sage qu'il est fou ?" et ainsi de suite.

Pour conclure, les dernières nouvelles de Manosque : une lettre de Madame Sylvie Durbet - Giono, reçue le 26 janvier 2004, me signale :

Désolée de ne pas vous donner la nouvelle de la découverte du dossier "Déserteur" qui comme son héros reste introuvable. Il doit être entre les mains peu scrupuleuses d'un quelconque professeur. Désolée pour vous et pour moi. Si par un heureux hasard ce dossier revenait à la surface je me ferais un plaisir de vous en avertir.

Très cordialement

Sylvie Durbet Giono

Rétrospectivement – la poésie n'enlevant tout de même rien à la déception – l'utilisation de l'appareil critique de la Pléiade comme base pour un travail de critique génétique se trouve légitimée, à défaut de mieux.

¹ Ce mot est pris dans l'acception positive que lui a donné Claude Lévi Strauss dans « la Pensée sauvage », Paris, Ed. Plon, 1960, p 27.

² Voir l'épigraphe de ce mémoire.

Bibliographie raisonnée

Quand le lieu d'édition n'est pas précisé, il s'agit de Paris.

Ouvrages et textes cités de Jean Giono

Giono, Jean, *Le Déserteur*, Éditions Fontainemore, Paudex-Lausanne, 1966.

[Édition originale, « Avant-Propos » de l'éditeur René Creux pp. 5-7.]

Giono, Jean, *Le Déserteur et autres récits*, Gallimard, 1973.

[Préface d'Henri Fluchère, pp. 9-22.]

Giono, Jean, « Le Déserteur », *Œuvres romanesques complètes*, t. VI, Gallimard, La Pléiade, 1983, pp. 193-250.

[Ainsi que les textes de l'appareil critique de la Pléiade : Miallet, Janine et Lucien, « Notice », pp. 934-950 et « Notes et Variantes », pp. 951-972.]

Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, II, III, IV, V, VI, Gallimard, La Pléiade, 1971, 1972, 1974, 1977, 1980, 1983.

Giono, Jean, *Récit et essais*, Gallimard, La Pléiade, 1989.

Giono, Jean, *Journal, poèmes, essais*, Gallimard, La Pléiade, 1995.

Ouvrages traitant de l'œuvre de Charles-Frédéric Brun

Bouvier, Nicolas, *L'art populaire en Suisse*, Éditions Desertina et Éditions Zoé, Carouge-Genève, 1999.

[Principalement les pages qui concernent Le Déserteur, pp. 278-281.]

Le Déserteur Peintre d'image, Hospice du Grand-Saint-Bernard, 1992.

[Contient une bibliographie des écrits sur le Déserteur, ainsi que la reproduction de certaines de ses œuvres.]

4 portraits, édité par les Musées Cantonaux du Valais, 1989.

[Contient des explications sur Charles-Frédéric Brun, sous forme de dossier pédagogique.]

Ouvrages consultés par Giono pour rédiger le *Déserteur*

Beerli, André, *Valais / 26 itinéraires*, collection « La Suisse inconnue », Touring Club Suisse et Shell Switzerland, sans date.

Michelet, Jean-Pierre, *Le Livre du Souvenir*, éditions La Rhodanienne, Saint-Maurice, 1957.

Ouvrage dont Giono a eu connaissance après la rédaction du *Déserteur*

Folklore Suisse – Bulletin de la Société suisse des Traditions populaires, 54^{ème} année, n° 1-2, Bâle, 1964 (parut en 1965, selon l'indication de la page 72).

[Notons qu'il s'agit en fait des numéros 1-2, non 3-4 comme spécifié dans la *Notice* de Janine et Lucien Miallet, p. 934, note 2. Dans ce bulletin, nous prenons en compte les textes suivants :

- Des informations sur l'état civil de Brun issues du registre de Nendaz et la première mention des tableaux de Brun par Victor Tissot pp. 29-30 ;
- « Les aquarelles du "Déserteur" (Vallée de Nendaz, Valais) » par Georges Amoudruz, pp. 30-32 ;
- « Ce que l'on sait encore du Déserteur » par Rose Claire Schüle, pp. 32-37, texte critique qui prône la recherche des faits contre l'imagination de certains "biographes" du Déserteur ;
- « La technique et l'art du Déserteur » par Rose Claire et Ernest Schüle, pp. 37-71, avec des reproductions du Déserteur que les auteurs analysent en détail pp. 49-69 et une « Bibliographie critique » pp. 47-48 qui met en garde le lecteur contre des textes où la légende de Brun est trop enjolivée.]

Actes de colloques

Giono aujourd'hui : Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence (10-13 juin 1981), Édisud, Aix-en-Provence, 1982.

- Arrouye, Jean, « Parenthèses imaginaires - Fonction poétique de l'imaginaire plastique », pp. 124-138.
- Bouvier, Jean-Claude, « Giono et le conte de tradition orale », pp. 114-123.
- Chabot, Jaques, « Actualité de l'œuvre et du texte de Giono », 1982, pp. 5-7.
- Jasmin, Claude-Guy, « L'invention du zéro », pp. 189-203.
- Kègle, Christiane, « Présent de narration et instances énonciatives dans "Les Grands Chemins" », pp. 50-60.
- Planche, Alice, « Le lexique des œuvres tardives de Jean Giono : Un classicisme flamboyant », pp. 31-49.
[Le seul texte critique qui traite expressément du *Déserteur*.]

Jean Giono - Imaginaire et écriture : Actes du colloque de Talloires (4, 5 et 6 juin 1984), Édisud, Aix-en-Provence, 1985.

- Decottignies, Jean, « L'Écriture et la Connaissance : Giono Philosophe », pp. 109-123.
- Favre, Yves-Alain, « Structures narratives dans le "Bonheur Fou" », pp. 67-78.
- Molino, Jean, « Celui qui va parler : La parole et le récit dans "Un de Baumugnes" », pp. 9-24.
- Neveux, Marcel, « L'Espion et le Procureur », pp. 79-95.
- Ricatte, Robert, « Giono et l'Alpe imaginaire », pp. 221-233.

Autres ouvrages traitant de Giono ou de son oeuvre

« Liste et références des articles de Giono, publiés dans divers quotidiens de province de 1962 à 1970 », signé “La Rédaction”, *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n° 31, printemps - été 1989, pp. 24-27.

[Données utilisée pour se faire une idée de l'activité créatrice de Giono durant la période de rédaction du *Déserteur*.]

Bertoncini, Marilyne, « Une fiction (auto)biographique : note sur *le Déserteur* de Jean Giono », *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n° 35, printemps - été 1991, pp. 43-50.

[Un des rares textes consacrés au *Déserteur*, avec celui de Christian Morzewski. Bertoncini met en évidence des parallèles entre la vie de Giono et son personnage, avec comme hypothèse : le *Déserteur*, « un récit qui [...] est avant toute chose un nouveau portrait de l'écrivain. » (43)]

Chabot, Jacques, « Un “truc” stylistique de Giono : Les italiques ont du caractère », *Giono : L'humeur belle*, Publication de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 1992, pp. 349-359.

Citron, Pierre, *Giono 1895-1970*, Seuil, 1990.

[Biographie monumentale et sympathisante.]

Kègle, Christiane, *Fiction et scriptibilité. L'exemple de Giono*, Les Éditions Paratexte, Toronto, 1989.

[Une lecture lacanienne de certaines œuvres de Giono qui utilise une terminologie propre aux études de l'“inconscient”.]

Morzewski, Christian, « *Le Déserteur* ou l'éloge de la fuite », *dix-neuf vingt. Revue de littérature moderne*, Numéro 5, mars 1998, pp. 165-179.

Ouvrages théoriques

Blanche-Benvéniste, Claire, *Le français parlé : Etudes grammaticales*, CNRS Éditions, 1990.

Bourdieu, Pierre, « Vous avez dit “populaire” », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 46, mars 1983, pp. 98-105.

Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Seuil, 1998.

De Biasi, Pierre-Marc, « Qu'est-ce qu'un brouillon ? Le cas Flaubert : Essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », *Pourquoi la critique génétique ? Méthode, théories*, Sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, CNRS Editions, 1998, pp. 31-60.

[Dans la rigueur d'une approche génétique des archives de Flaubert, De Biasi propose – par sa typologie – un outil de classement des divers documents de genèse. On s'en inspire pour comprendre les différents processus d'écriture mis en œuvre par Giono pour rédiger *Le Déserteur*.]

De Biasi, Pierre-Marc, *Flaubert, L'homme-plume*, Gallimard, Collection Découvertes, 2002.

[Cet ouvrage permet de se faire une idée de la démarche de la critique génétique qui doit une bonne part de ses concepts à l'étude des archives flaubertiennes. Cet ouvrage présente des reproductions du travail manuscrit de Flaubert.]

Ducrot, Oswald et Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Éditions du Seuil, 1995.

[Ouvrage utilisé ponctuellement pour des questions théoriques, entre autres : « Narratologie », pp. 229-240 et ses limites théoriques dans la prise en compte des récits non fictionnels ; « Fiction », pp. 373-384 ; « Genres littéraires », pp. 626-637.]

Ducrot, Oswald, et al., *Les mots du discours*, Les Éditions de Minuit, 1980.

Ducrot, Oswald, *Le Dire et le Dit*, Les Éditions de Minuit, 1984.

Ferrer, Daniel, « Le matériel et le virtuel : du paradigme indiciaire à la logique des mondes possibles », *Pourquoi la critique génétique ? Méthode, théories*, Sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, CNRS Editions, 1998, pp.11-30.

[L'auteur propose une réflexion sur les notions d'indice, d'intentionnalité, de virtualité et de mondes possibles, ainsi qu'une distinction théorique entre l'individu-auteur et ce qu'il appelle à la suite de Valéry « la machine valérienne », soit « le processus d'écriture à l'œuvre dans l'avant-texte » (22).]

Genette, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Seuil, 1982.
[Plus spécialement le chapitre I et II pp. 7-19, pour tenter de comprendre sa terminologie néologique, et les passages qui traitent de Giono.]

Grésillon, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, PUF, 1994.

Grésillon, Almuth, « La critique génétique à l'œuvre. Etude d'un dossier génétique : "Vivre encore" de Jules Supervielle », *Pourquoi la critique génétique ? Méthode, théories*, Sous la direction de Michel Contat et Daniel Ferrer, CNRS Editions, 1998, pp. 61-93.

[Utilisé en guise d'exemple d'une démarche idéale à suivre.]

Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Éditions Belin, 1993.

Meizoz, Jérôme, *Le droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Zoé, Collection Critique, Genève, 1998.

Meizoz, Jérôme, *Ramuz. Un passager clandestin des Lettres françaises*, Zoé, Collection Critique, Carouge-Genève, 1997.

Meizoz, Jérôme, *L'âge du roman parlant (1919-1939). Écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Droz, Genève, 2001 (Avec une préface de Pierre Bourdieu).

[Plus spécialement : « Jean Giono : “Mes paysans parlent comme ceux de *Regain*, exactement” », pp. 323-364.]

Nølke, Henning, *Le regard du locuteur*, Kimé, 1989.

Nølke, Henning, *Le regard du locuteur 2*, Kimé, 2001.

[Plus spécialement « La polyphonie : analyse littéraire et linguistique », pp. 59-73, article qui traite de l'enrichissement réciproque possible entre l'analyse linguistique et l'analyse littéraire par la médiation de la notion de polyphonie ; et « Si le linguiste et le littéraire se comprennent ; mais se comprennent-ils ? », pp. 75-81, article aussi présent dans le recueil de Roulet et Burger, cité ci-dessous.]

Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Éditions du Seuil, 1965 et 1970.

Roulet, Eddy et Burger, Marcel, *Les modèles du discours au défi d'un “dialogue romanesque” : L'incipit du roman de R. Pinget « Le libera »*, Presses Universitaires de Nancy, Nancy, 2002. Plus spécialement :

- J.-M. Adam, S. Durrer, J.-D. Gollut et M. Noël, « *Le Libera* : roman-poème et mise en variation de la langue et des genres », pp. 14-54.
- M. Burger, L. Filliettaz, A. Grobet & A. Kuyumcuyan, « La mise en forme du “brouillage” », pp. 265-305.

Starobinski, Jean, *La relation critique*, Gallimard, 1970, 2001 (édition augmentée).

Tadié, Jean-Yves, *La critique littéraire au XX^e siècle*, Belfond, 1987.

Todorov, Tzvetan, *La notion de littérature et autres essais*, Éditions du Seuil, 1987.

[Plus spécialement : « La notion de littérature », pp. 9-27 ; « L'origine des genres », pp. 27 à 47 ; « Les deux principes du récit », pp. 47 à 66 ; « Les limites d'Edgar Poe », pp. 108 à 123.]

Pour finir : connaissances annexes et sites Internet

Musée d'Hérémece. Le conservateur, monsieur Lucien Gauye, m'a aimablement fait remarquer un buffet peint par Charles-Frédéric Brun. Il se trouve dans une pièce où est reconstitué l'habitat valaisan du XIX^{ème} siècle.

Ramuz, Charles-Ferdinand, *Souvenirs sur Igor Strawinsky*, Editions de l'Aire, Lausanne, 1978.

Reichler, Claude et Ruffieux, Roland, *Le voyage en Suisse. Anthologie des voyageurs français et européens de la Renaissance au XX^e siècle*, Robert Laffont, 1998.

Valais – Wallis, *Carte nationale de la Suisse*, 1 : 100 000, Office fédéral de la topographie, Wabern, 1987.

Valais – Wallis, *Carte touristique*, 1 : 200 000, Edition MPA Verlag, Hallwag AG, Berne, 1998.

[Cette carte correspond à la carte qu'a possédée Giono pour l'établissement du parcours du Déserteur en Valais, Kümmerly et Frey ayant été racheté par Hallwag AG.]

<http://www.valdabondance.com/>

[Source d'informations relatives l'Abbaye « Notre-Dame d'Abondance », dont il est question dans le *Déserteur*.]

Dossier génétique

1. Ouvrages utilisés par Giono

Ce recueil d'extraits de textes est basé sur les documents fournis par l'éditeur lausannois René Creux à Giono, pour la rédaction du *Déserteur* :

- Michelet, Jean-Pierre, *Le Livre du Souvenir*, éditions La Rhodanienne, Saint-Maurice, 1957.
- Beerli, André, *Valais / 26 itinéraires*, collection « La Suisse inconnue », Touring Club Suisse et Shell Switzerland, sans date.
- *Valais – Wallis ,Carte touristique*, 1 : 200 000, Edition MPA Verlag, Hallwag AG, Berne, 1998.

On a pris connaissance de tous ces documents, mais malheureusement pas des originaux consultés par Giono. La carte touristique correspond pour l'édition et pour l'échelle, pas pour la date de publication. On n'a ainsi pas pu analyser ses annotations. Les différentes relations que nous repérerons entre le texte du *Déserteur* et les ouvrages de Michelet et de Beerli ne seront donc pas vérifiées dans les traces laissées par Giono.

Les pages retenues pour ce recueil ont été sélectionnées en fonction des comparaisons possibles qu'elles offraient avec les choix opérés par Giono, lors de la phase rédactionnelle de son texte. La démarche utilisée dans la sélection se base sur une lecture comparative entre les ouvrages documentaires qui ont valeur d'hypotexte et le texte de Giono dans l'édition Pléiade.

2. Organisation du dossier¹

I. Jean-Pierre Michelet, *Le livre du souvenir* :

- « Note de l'auteur », pp. 13-14 ;
- « Le Déserteur », pp. 48-55 ;
- « Le saint de Civiez », pp. 55-59.
- « Le chercheur d'or », pp. 64-66.

II. André Beerli, *La Suisse inconnue* :

- carte « Du Léman au val d'Illiez et à l'antique "*Tarnaiaie*" », photographies et description de la région du val d'Illiez, pp. 1-9 ;
- « Saint-Maurice d'Agaune », photographies et description, pp. 10-17 ;
- carte « Martigny-Octodure et ses voies d'accès par l'ouest », p. 27 ;
- carte « Au val de Bagnes en passant par la montagne », photographies et description, pp. 38-41 ;

¹ Dans le dossier, on conserve les numéros de page des ouvrages de Beerli et Michelet. Ces pages sont recueillies dans un ordre chronologique qui ne devrait pas poser de problème de référence.

- carte « *Des gorges aux aiguilles : val Ferret* », photographies et description, pp. 69-73 ;
- carte « *Mayen-de-Sion et val de Nendaz* » et description, pp. 129-132 ;
- « *Les collines d'Ayen* », p. 139 ;
- « *Hérens : Le réduit d'Evolène* », photographies et description, pp. 160-163 ;
- carte « *val d'Anniviers* », photographies et description, pp. 177-181.

III. Extrait de la carte *Valais – Wallis, Carte touristique*.

3. Documents auxquels nous n'avons pas eu accès

Les documents qui font défaut au dossier génétique sont :

- le manuscrit de Jean Giono ;
- d'éventuels carnets de travail.

On y ajoute ceux qui sont mentionnés par les Miallet (*Notice* : 935) comme fournis par René Creux :

- la correspondance² Creux – Giono, dont nous n'avons que les extraits utilisés par les Miallet dans l'appareil critique de la *Pléiade* ;
- « des listes d'œuvres appartenant à divers collectionneurs » jointes à une lettre de René Creux ;
- « [...] deux séries de *Notes dactylographiées*, réunies par l'éditeur à l'intention de Giono : la première ne comprend que cinq feuillets, mais la seconde, qui en compte vingt-six, est riche en renseignements soigneusement classés (vie du peintre, géographie et histoire du Valais, caractère de l'art du Déserteur). » ;
- « [...] de belles photographies du Valais et de ses types humains, la reproduction de la plupart des œuvres du peintre [...] » ;
- « [...] la reproduction de la plupart des œuvres du peintre [...] » que l'on peut consulter en partie dans l'édition originale du *Déserteur* ;
- « [...] toute une petite bibliothèque sur le Valais [...] ».

² Cette correspondance est incomplète, elle comprend une lettre que Giono a reçue de Creux et (toutes ?) les lettres que René Creux a reçues de Giono, lettres que l'éditeur lausannois a procurées aux Miallet.

NOTE DE L'AUTEUR

Ouvrier de la onzième heure, je ne saurais présenter ces pages au public sans un mot d'avertissement.

D'abord, conscient des nombreuses imperfections qu'elles contiennent, je les gardais pour moi. De loin en loin, dans mes rares moments de loisir, je continuai à mettre rapidement sur le papier quelques-unes des nombreuses histoires que j'avais entendu raconter par les « anciens » de mon village au coin du feu ou dans les veillées du mayen ou encore au mazot de Vétroz durant le travail des vignes.

Ces contes ou ces scènes, plus ou moins pittoresques, m'étaient restés si profondément gravés dans la mémoire que je ne pouvais résister, le moment propice, au désir de les transcrire, autant pour leur originalité que parce que, du train où vont les choses de notre temps, toutes ces « vieilleries », comme on les appelle dédaigneusement, allaient bientôt tomber dans l'oubli faute de conteurs et d'auditeurs.

Aussi bien je ne songeais guère à les faire imprimer ; elles resteraient, souvenirs de famille, dans les tiroirs.

D'autant que, avec mon seul bagage de l'école primaire et quelques lectures, je ne pouvais prétendre à passer maître dans l'art de tenir une plume...

Mais quelques jeunes amis, ayant lu ces pages, manifestèrent un vif désir de les voir répandre.

A eux de décider. Il me reste à faire mes excuses à mon lecteur éventuel, et à lui demander son indulgence. Qu'il veuille bien dégager l'amande s'il y en a une, et qu'il laisse le noyau.

Quoi qu'il en soit, j'ai le ferme espoir qu'un jour, un jeune, mieux outillé que moi pour les travaux de ce genre, reprendra et complètera mon humble tâche.

Ah ! il y aurait encore à glâner dans la vie de nos anciens paysans montagnards ! Les travaux, les fêtes, les peines, les deuils, les joies : quelle riche moisson ! Moi, je n'ai que ma gerbe et je vous la donne comme elle est.



LE DESERTEUR

Il y a quelque quatre-vingts ans, venait se réfugier à Nendaz et plus particulièrement à Haute-Nendaz où il séjourna le plus longtemps, un hôte étranger d'une belle prestance physique et d'âge moyen. Il avait des manières distinguées dont quelques-unes devaient paraître étranges à nos rustiques paysans montagnards d'alors, qui n'en connaissaient guère d'autres que les leurs, ignorant, certes, les usages et les formes de politesse du grand monde des villes.

Des curieux (il y en a toujours), essayaient parfois de l'interroger sur son pays d'origine, sur son nom de famille, sur sa profession, sur le but de son séjour parmi nous. Mais ils n'en pouvaient rien obtenir. Il gardait jalousement et par prudence peut-être, le secret le plus absolu sur ses affaires personnelles, ce qui avait le don d'intriguer davantage leur curiosité. Nos grands-pères et surtout nos grands-mères, devaient se contenter de vagues conjectures et d'émettre des suppositions. Quelques-uns allaient jusqu'à dire : « Il aura commis quelque crime, et à cause de cela il aura dû passer la frontière. »

Comme partout, d'ailleurs, il se trouva de ces gens qui prétendent tout savoir et veulent paraître mieux renseignés que les autres. Un certain Bornet de Beuson qui avait servi en France dans l'armée de Charles X, soit quelques années avant la Révolution de 1848 qui détrôna ce monarque, affirmait l'avoir vu à la Cour, en qualité d'évêque-aumônier. — Sa figure ressemble trop à celle-là, pour que je puisse me tromper », affirmait-il à qui émettait quelques doutes et objections. Toutefois ceux plus sceptiques qui se refusaient à l'en croire, lui faisaient alors rappeler le proverbe qui dit : « A beau

mentir qui vient de loin ». Pour le grand nombre, l'opinion prévalait tout de même que ce devait être un « grand ». « Il a trop peur de se salir ses mains blanches », disait-on.

De fait, on ne l'eût point vu prendre la faux ou le manche du fossoir pour retourner la terre de nos champs ! Non. Pourtant, il aurait fait grand plaisir à nos paysans, surtout au temps des fenaisons, s'ils avaient pu l'engager à prendre la fourche ou le rateau, particulièrement lorsque le ciel s'assombrissait et que l'on prévoit un orage imminent.

* * *

Cependant, de l'hospitalité qu'ils lui accordaient, il s'en montrait reconnaissant d'une autre manière : il peignait pour eux. En quelques heures, il avait brossé sur une toile ou sur verre, pour telle ou telle famille, quelque portrait de saint ou d'autres motifs ; tableaux que toutes se hâtaient d'encadrer et de suspendre bien en vue à la paroi de leur chambre. De ces toiles crûment coloriées, on en pouvait voir, il y a quelque vingt ans. On les gardait comme des reliques, en souvenir du « déserteur » français. Depuis, ils ont été remisés dans des bahuts ou vendus à des brocanteurs.

Quelquefois aussi, en récompense des « charités » qu'il recevait sans que du reste il n'en sollicitât, il rédigeait avec bonheur et avec une belle écriture bien lisible, d'étranges pièces et invocations entrecoupées de signes de croix pour la guérison de certaines maladies, tant des hommes que du bétail. En outre, il connaissait les « vertus » des plantes, bonnes ou mauvaises et il en faisait bénéficier les familles ayant gens ou bêtes malades, en leur fournissant des recettes efficaces. Au surplus, il

fut en vain : Jacques-Louis gardait jalousement le secret de sa découverte. Cependant, quelques intimes qui eurent la faveur d'entrer chez lui purent voir, en plus d'une occasion, de beaux lingots d'un jaune brillant. Il avait fini par avouer à ses amis que c'était de l'or pur et que cet or provenait de Cleuson. Mais il ne montrait à personne ni n'indiquait la place précise. Malheureusement, ces lingots, il les échangeait chez des marchands de la ville contre quelques habits ou des objets usuels d'une valeur dérisoire.

Transpiré, ce secret ne tarda pas à être connu du public. Depuis lors, de nombreux chercheurs ont fouillé la montagne dans tous les coins. Mais le mystérieux filon aurifère de Jacques-Louis resta introuvable. En revanche, un autre trésor existe à Cleuson. Il s'étale à la vue des excursionnistes sur les pentes du Mont-Fort et de la Rosa-Blanche. C'est le glacier du Grand-Désert. De son sein s'échappe un filon liquide, couleur d'argent, qui s'en va, par cascades d'abord, puis d'une allure paisible, se ramifiant dans les huit grands « bisses » qui, par les deux flancs de la vallée, vont apporter sur les territoires de sept à huit communes la richesse et la fécondité. Ajoutons que ce filon fait marcher pas mal d'industries et nous procure l'éclairage gratuit dans nos demeures. Il est susceptible de nous donner encore beaucoup dans l'avenir, car il est loin d'être épuisé.

Exploitions ce dernier filon et remercions Dieu de nous l'avoir donné.



JACQUES LE CORDONNIER-CHASSEUR

Maître Jacques était bien le plus habile cordonnier de la commune. Il n'avait pas son pareil pour donner à la chaussure le vrai cachet d'élégance et les danseurs et danseuses de son temps n'hésitaient pas à lui présenter le pied pour la mesure. De leur côté, les papas trouvaient des qualités solides aux grosses bottes ferrées confectionnées de ses mains. Aussi était-il fort recherché de loin à la ronde, et n'avait-il point à redouter le chômage. Sitôt arrivés les cuirs travaillés dans les tanneries du pays, après la Toussaint, sa tournée commençait. De maison en maison, de village en village, il allait, raccommo-
dant ici, rechaussant là ; il ne recueillait partout, avec son salaire, que des marques de satisfaction. De plus, on l'estimait pour sa probité et sa franchise proverbiales. Tout enfant, je battais des mains et sautais de joie lorsque mon père l'annonçait. J'étais aussi friand de ses histoires que des souliers neufs.

* * *

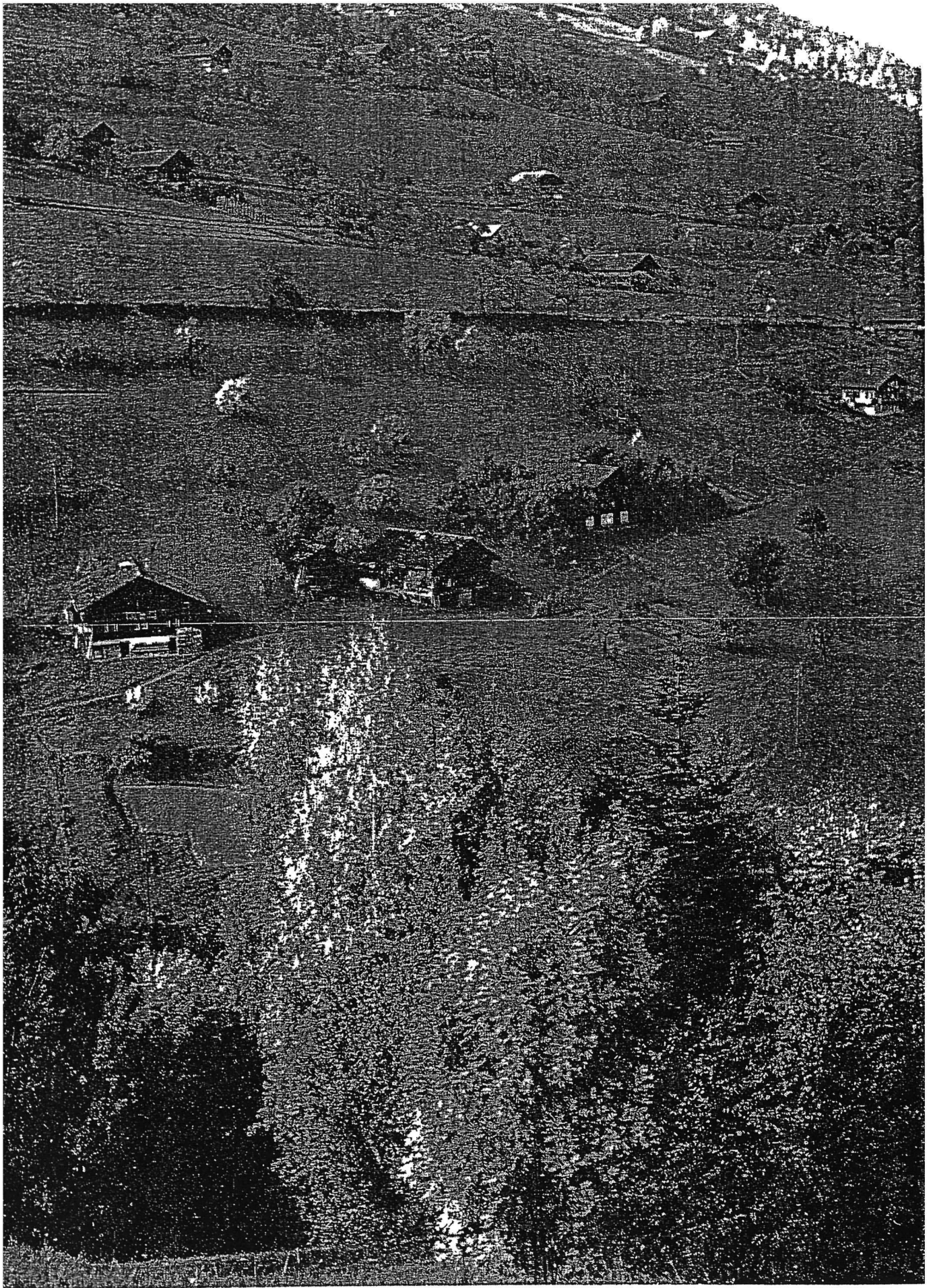
Heur ou malheur pour lui, maître Jacques avait une passion : la chasse. De son temps, les grands carnassiers, les ours et les loups avaient déjà disparu de notre vallée. Seuls, les chamois, les marmottes et d'autres gibiers de moindre prix, tentaient encore les disciples de St-Hubert. Ceux-ci n'avaient pas, il est vrai, à payer patente, ni à redouter les gendarmes ; mais le métier payait de moins en moins. Que de dangers, que de courses en pure perte ! L'agriculture et la religion en pâtissaient ; une passion tue les autres !

Et la passion de la chasse ne s'éteint qu'avec la vie ! L'hiver, Jacques passait des nuits à guetter le renard. Le lendemain, sa tête lourde penchait sur

**La Suisse
inconnue**



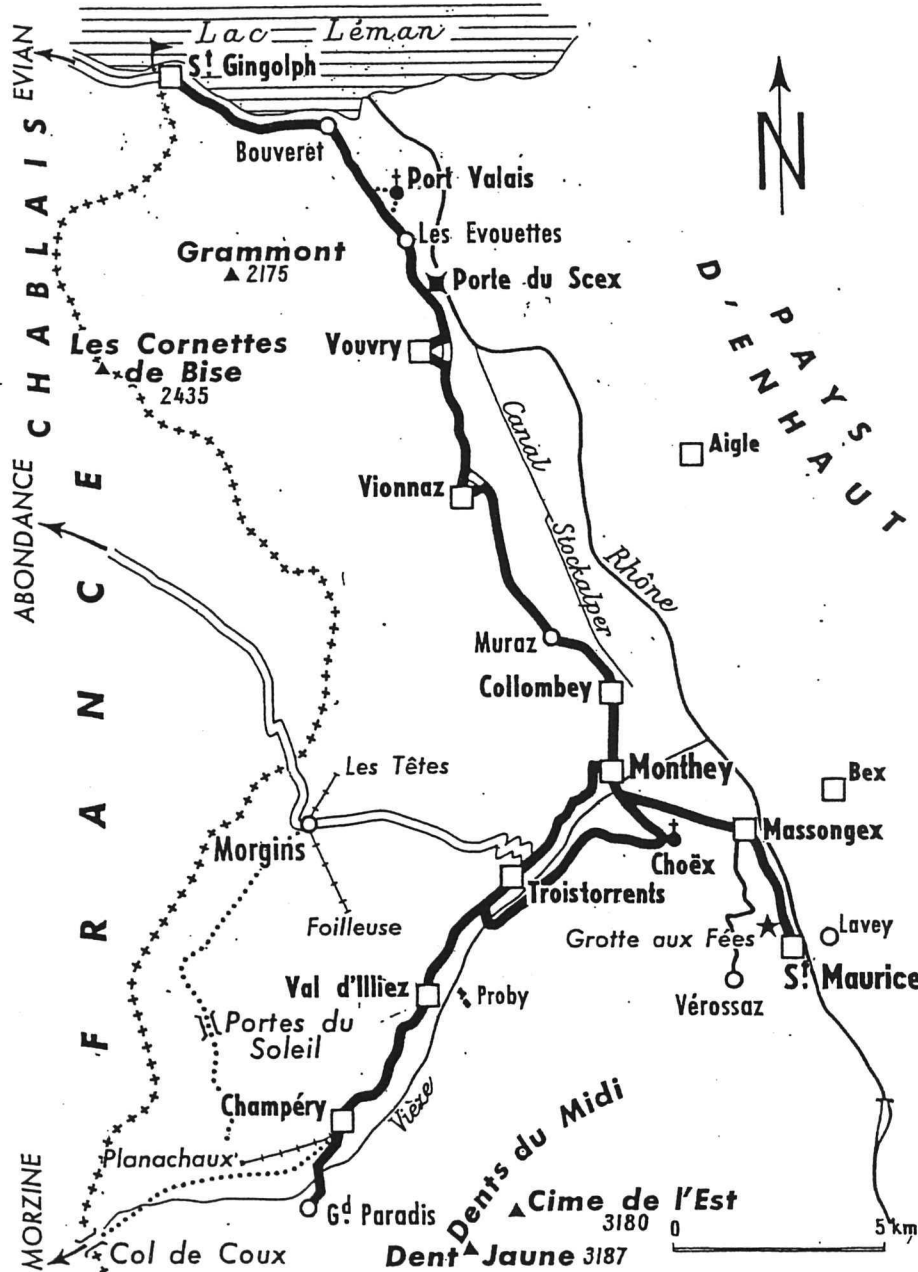
Valais



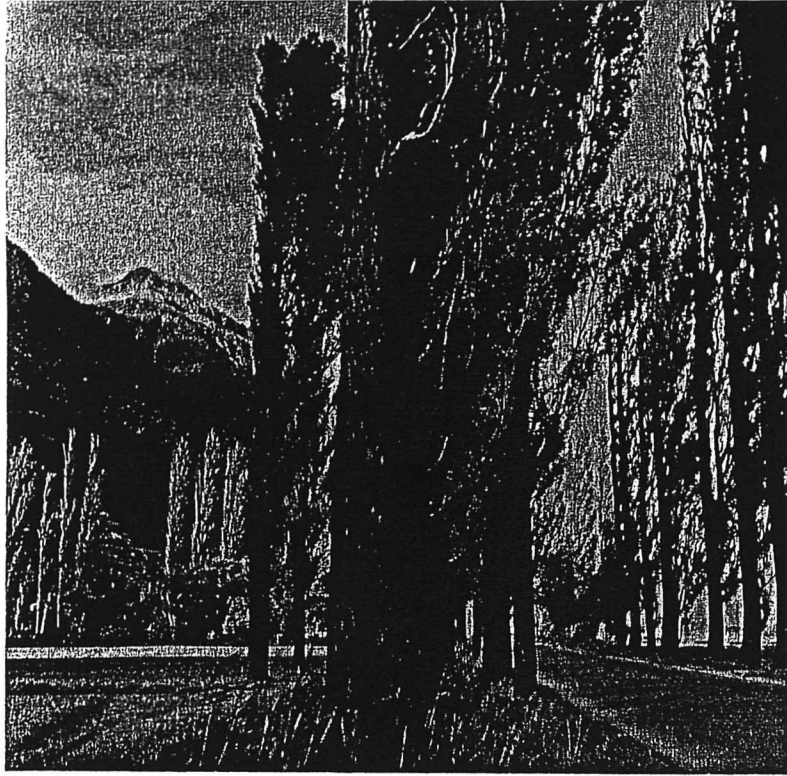
L'habitat dispersé du val d'Iliez

DU LÉMAN AU VAL D'ILLIEZ

et à l'antique « Tarnaiæ »

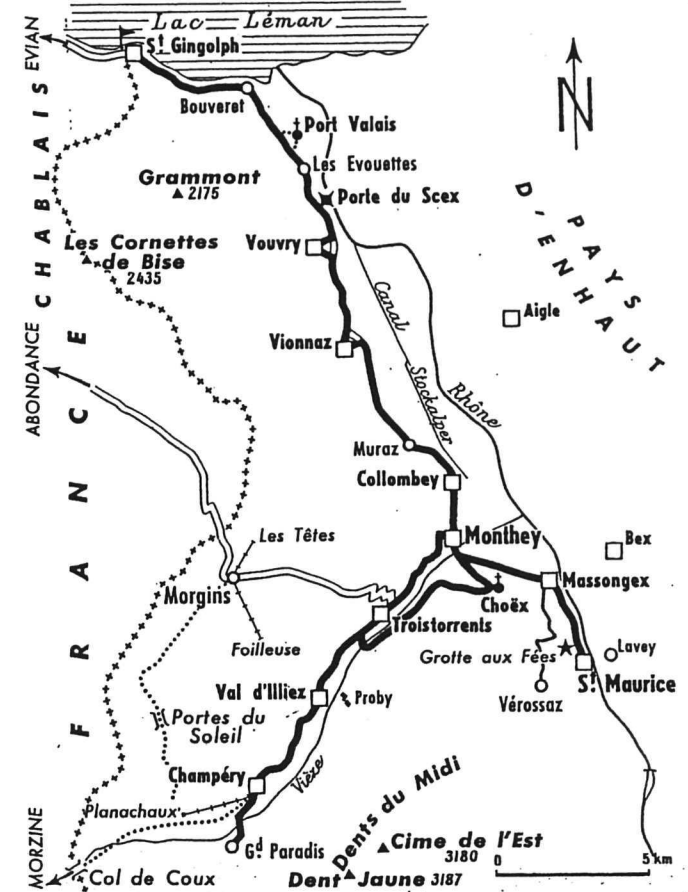


LE Valais commence tout doucement, sans qu'il y paraisse, à **Saint-Gingolph**. Les paroissiens s'y rassemblent au pied d'un vieux clocher sur territoire français, mais au-delà du pont, une chapelle montagnarde à portique italien a été érigée en 1677 par les Riedmatten, qui avaient pris possession, une trentaine d'années plus tôt, de l'ancien château du XVI^e siècle (actuellement Maison communale). Cette puissante famille, originaire de la vallée de Saint-Nicolas, donna au Valais six évêques, et de brillants officiers



La route du Valais.

DU LÉMAN AU VAL D'ILLIEZ
et à l'antique « Tarnaiæ »



LE Valais commence tout doucement, sans qu'il y paraisse, à Saint-Gingolph. Les paroissiens s'y rassemblent au pied d'un vieux clocher sur territoire français, mais au-delà du pont, une chapelle montagnarde à portique italien a été érigée en 1677 par les Riedmatten, qui avaient pris possession, une trentaine d'années plus tôt, de l'ancien château du XVI^e siècle (actuellement Maison communale). Cette puissante famille, originaire de la vallée de Saint-Nicolas, donna au Valais six évêques, et de brillants officiers

aux monarchies de l'ancien régime. Il y a un siècle encore, un Riedmatten de Saint-Gingolph matait à Naples une insurrection des régiments suisses, et défendait le plus réactionnaire des rois contre Garibaldi. Entre temps, les de Rivaz avaient succédé aux Riedmatten à Saint-Gingolph — ils habitaient, dès le XVIII^e siècle, la maison à toiture bernoise qui s'appuie au château. Les Valaisans se souviennent surtout de Charles-Emmanuel de Rivaz qui mérita bien de sa petite patrie durant les années dramatiques de la Révolution et de l'annexion française. La sympathie des touristes ira plutôt à l'ingénieur François-Isaac de Rivaz, inventeur d'une « locomotive routière » en 1785, d'une « machine à explosion » pour la navigation sur le Rhône et le lac, enfin d'un « chariot automobile », trouvaille qu'il considéra comme « un moyen des plus faciles de faire une fortune extrême, et d'acquérir une réputation des plus relevées, puisque cette découverte peut changer la face de la terre, surtout en temps de guerre... » En 1804, l'engin pétarada, roula sur une distance appréciable, et tomba au lac.

Si la Morge, ruisseau-frontière, peut se targuer de sa « pureté » — conformément à la racine celtique du nom, commun à de nombreuses rivières, jusqu'à la « Murg » thurgovienne — il n'en est pas de même du Rhône. Au Bouveret, le fleuve étale ses sables avant de plonger en éventail dans le Léman, qu'il fait pâlir sur un espace considérable. Quelques dragues cherchent à lui arracher un peu de toute cette poussière de montagnes effritées qu'il transporte à raison de 200 kilos par seconde. Il fut un temps où il transportait aussi des marchandises. En 1832, le financier William Haldimand remonta même le fleuve avec un bateau à vapeur. A Saint-Maurice, le président Macognin de la Pierre l'attendait, tenant en main un beau discours où il le félicitait d'avoir « forcé la nature d'obéir au génie » — hélas, le génial vaisseau ne dépassa jamais la Porte-du-Scex, car un flottage de bois l'arrêta. Il faut dire que ces radeaux étaient encombrants, et résistants; ils s'aventuraient sur le lac, certains atteignaient Genève; les barques du lac, elles, allaient à Vouvry, tandis que les bateliers valaisans menaient leur vin aux foires de Vevey. L'entreprenant Gaspard Stockalper facilita le trafic — tout en s'en assurant le monopole — par son fameux canal de 1659. Quant aux bacs, ils favorisaient surtout la contrebande du sel. Le nom de Port-Valais rappelle ce mouvement de batellerie aujourd'hui disparu. L'église de la commune a subi pas mal de changements depuis le XIII^e siècle; blanche, avec un beau clocher rhodanien à lucarnes, elle s'appuie à la longue colline boisée qui émerge de l'étendue plate des prairies et des champs de maïs.

C'est aux Evouettes, simple hameau dont les maisons d'allure mi-savoyarde, mi-gruyérienne se massent auprès d'un vignoble, au pied du Grammont, que certains savants placent la catastrophe du *Tauredunum* qui bouleversa tout ce pays aux temps mérovin-

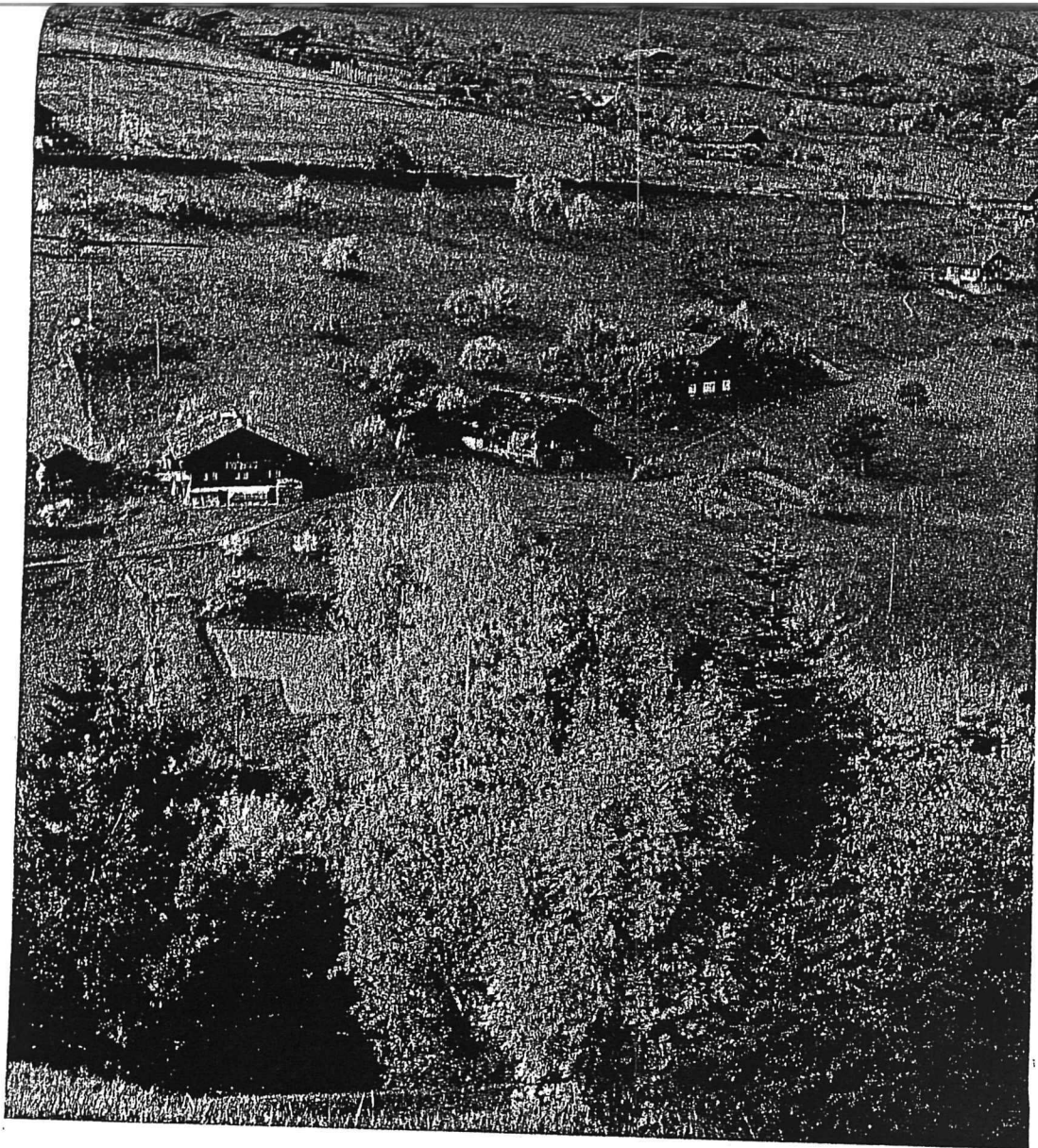
SAINT-GINGOLPH

Chapelle de la
Sainte-Famille et
Maison communale



Bords du Léman





L'habitat dispersé du val d'Illicz

giens. Comme d'autres savants situent, avec des arguments d'égale valeur, la catastrophe au Bois-Noir, en amont de Saint-Maurice, nous en reparlerons à cet endroit, sans avoir la moindre prétention de trancher cette querelle d'historiens et de géologues: l'avantage pour le touriste est qu'il y trouvera une rôtisserie où il pourra réfléchir tranquillement à la question devant un verre de muscat, en attendant son coquelet.

La véritable et visible entrée du Valais est à la **Porte-du-Scex** (dont subsiste la tour, de l'époque de Stockalper). C'est aussi ce que notait, dans ses *Voyages en Zigzag*, en 1841, Rodolphe Tœpffer. De son temps, l'on voyait encore la muraille crénelée et, dans la tour, « un petit bonhomme de Cerbère, qui, le soir, ferme la porte du pays, crainte des voleurs, et tout aussitôt, les Valaisans s'endorment tranquillement ».

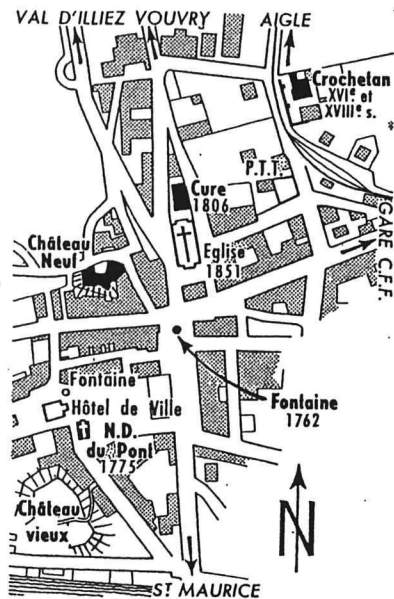
A **Vouvry**, Charlemagne en personne ouvrit un bal, c'est du moins ce que veut la tradition. Encore au XVIII^e siècle, le dernier couple marié l'année précédente devait balayer la neige du plancher, près de l'église, avant les danses et réjouissances de la Saint-Charlemagne, le 28 janvier. Plus anciens encore que ces souvenirs de fêtes sont les témoins de la coquetterie féminine. Plusieurs des vingt-trois tombes burgondes de Vouvry ont ébahi les anthropologues par la présence de frêles petits squelettes et de parures remarquablement lourdes — sans doute n'en fallait-il pas moins pour aguicher les guerriers barbares. Et que ne supporte une femme décidée à plaire? La visite de Vouvry consiste à monter le long du torrent, à tourner devant le Café de la Violette pour déboucher sur une accueillante placette triangulaire ombragée de platanes, d'où l'on grimpera jusqu'à l'église qui domine de sa haute façade néo-classique, de son modeste clocher gothique à lucarnes, de son cèdre noir enfin, un petit vignoble en terrasses: l'ensemble compose un tableau assez méridional. A l'intérieur de l'édifice (à plan centré en croix grecque, dont la coupole surbaissée retombe, aux angles, sur des doubles colonnes) on note, dans le chœur, deux vitraux donnés à la fin du XV^e siècle par un abbé de Saint-Maurice appartenant à la famille de Bernardi, qui détenait en fief héréditaire le vidomnat de Vouvry.

Appliquons à **Vionnaz** la même technique de sightseeing triangulaire; nous passerons ainsi non loin de l'ancien clocher (à flèche octogonale et à lucarnes, bien entendu), réduit à la fonction de gardien de cimetière, l'église ayant émigré en 1902, et nous verrons la maison forte — fière et délabrée! — des Barberini avec sa tour carrée et sa porte à linteau en accolade, où est gravé le millésime 1613.

La plaine, ici, s'élargit. Elle prend un style ample et nordique — terres tourbeuses, bouleaux, perspectives de peupliers; au fond, souvent comme suspendus au-dessus d'une nappe de brume, les pics et les parois calcaires du haut pays vaudois scandent le ciel.

Le clocher-porche de Muraz vient enrichir notre collection de fleches rhodaniennes, sans nous arrêter, tandis que Collombey nous retiendra du moins le temps d'apercevoir, sur une éminence, le couvent installé au XVII^e siècle dans les murs massifs d'un château fort (une étonnante voûte côtelée en surmonte l'entrée), et, au bord de la route, la cour à arcades d'un ancien manoir (propriété privée de Lavallaz). Six grandes compositions en dalles de verre de P. Monnier mettent, depuis 1950, quelque chaleur dans l'église paroissiale, bâtie à une époque malheureuse (1873).

Nous serons déçus si nous cherchons à Monthey les ruines du très vieux château de ce nom, ou les vestiges de la cité savoyarde que le Comte Vert honora, en 1352, d'une charte munie d'un ronflant préambule parlant de la « liberté naturelle de l'homme, rachetée par la bonté de son Créateur », liberté que ce seigneur prétendait restaurer en dépit du *Droit des gens* qui avait rétabli la condition de serf... Il est vrai qu'au moyen âge, un séjour d'un an et un jour dans une ville assurait en général le droit de bourgeoisie, et par conséquent l'affranchissement. Cependant, ces privilèges étaient accordés, en l'occurrence, ne l'oublions point, par une maison comtale en pleine expansion, prête à étendre sa domination sur le Valais, et à tirer de solides revenus des cités qu'elle favorisait. Monthey, centre d'une châtellenie savoyarde, était administrée par un vidomne, un major et un châtelain. Mais



PLAN DE MONTHEY

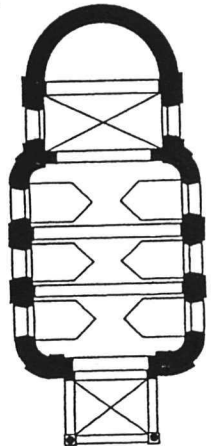
après 1536, c'en est fait des vieux privilèges communaux; un gouverneur haut-valaisan concentre pour ainsi dire tout le pouvoir entre ses mains. C'est du temps de cette souveraineté des Dizains que datent les rares monuments dignes de mention, quelques demeures nobles (le Crochetan, du XVIII^e, s'entoure d'une véritable enceinte fortifiée plus ancienne, près du départ du petit chemin de fer électrique d'Aigle); la chapelle de Notre-Dame-du-Pont, de 1775, troisième de ce nom, les deux autres ayant été successivement ruinées par la Vièze (sortie sud de Monthey); le château, enfin, qui borde une ruelle en pente. Le XIX^e siècle enleva à Monthey son cachet historique, dota la paroisse d'une élégante cure à

loggias, puis d'une froide église néo-classique, et fit prospérer le bourg par quelques industries: cigares, verrerie, produits chimiques.

Le « château vieux » et le bourg primitif, massés sur la « Motte », furent victimes du temps, et aussi de la Vièze, enfant terrible à qui il fallut creuser finalement un nouveau lit, en entamant la colline. Comme par défi, les Montheysans modernes ont osé demander à leur sculpteur Jean Casanova d'évoquer, sur une fontaine, la *Vièze déchaînée*. Le « nouveau » château, qui fut celui des vidomnes, domina le nouveau bourg. Il existe encore, avec

CHAPELLE NOTRE-DAME DU PONT

Les deux chapelles précédentes (celle de 1490, puis celle de 1673) ayant été successivement ruinées ou endommagées par la Vièze, l'édifice actuel fut élevé en 1775, peut-être par J.-J. Andenmatten, un autodidacte agréé par le Conseil de Sion après qu'il eut « appris les V ordres » (d'après Vignole sans doute) et « examiné toutes les églises du Haut-Valais ». Le porche à colonnes toscanes en marbre de Saint-Triphon rappelle celui de l'église du Collège à Sion, bâti par Andenmatten trente ans plus tard. Une inscription sur la façade ouest commémore le creusement du nouveau lit de la Vièze, « commencé sous les auspices de la Vierge Marie » et achevé en 1728. Le maître-autel en stuc comprend une belle Pietà polychromée; de part et d'autre ont été placées des statues d'un calvaire du Valais central (restauration, 1938).



son étroite cour à arcades du XVII^e siècle, et contient un modeste musée. Son plus grand mérite, cependant, est de rappeler aux Valaisans les exploits du gros Bellet. Vous n'avez pas entendu parler du gros Bellet? — Sachez donc que l'histoire et la légende se disputent ce personnage, qui surplombe, du haut de ses deux mètres, les dernières années de l'ancien régime. L'on raconte que ce paysan du val d'Illiez était fort populaire, et déplaisait fort à un gouverneur tracassier — Hildebrand Schiner — qui le faisait surveiller. Le gros Bellet, décidé à jouer un tour à ce Haut-Valaisan, fit semblant d'ensevelir un cadavre en cachette, sans le couvrir tout à fait. Les espions firent rapport, le gouverneur donna ses ordres, et l'on déterra solennellement... un mannequin bourré d'aiguilles de sapin. Schiner goûta peu la plaisanterie. Il choisit le premier prétexte pour faire saisir la jument du gros Bellet. Le géant, alors, marche sur Monthey, entre au château, s'empare du gouverneur par le derrière de ses chausses et le tient suspendu au-dessus du vide, par une fenêtre, au grand plaisir de la foule

du champ de foire — c'est ainsi qu'il lui arrache la promesse de rendre la jument. Schiner, dit-on, s'enfuit sans chapeau et sans perruque... Huit ans plus tard, le Bas-Valais proclamait son indépendance.

Il nous reste à faire le tour de ce très verdoyant jardin de Monthey que l'on nomme le val d'Illicz. Tandis que nous montons parmi les vignes, les noyers et les châtaigniers, les Dents-du-Midi — emblème de la vallée — surgissent d'abord en détail, isolées, puis avec leurs alvéoles et leur gencive commune, mais sans dessiner encore le profil conforme aux cartes postales (déjà, le dentiste le moins expérimenté détectera d'assez graves caries du côté de la Dent-Jaune!). Le panorama complet s'offrira à vous à un contour de la route, à un peu plus de 8 kilomètres de Monthey, au-delà de Troistorrents qu'il s'agira de visiter au préalable, ou dont il faudra du moins admirer la fière silhouette et, dans l'église rénovée, le maître-autel (véritable édifice, que de rutilantes torsades baroques visent dans l'espace). Devons-nous ajouter foi à la chanson:

C'est les filles de Troistorrents
Qui vont boire à la pinte...
Elles ont bu quatre-vingts pots
Et une chopine...?

Non, ce sont là de vieux refrains du temps où les femmes de la vallée surprenaient par leur liberté d'allure, leur pantalon et leur foulard rouge, les estivants guindés. Depuis lors, les hommes ont accordé un peu partout au sexe faible le droit constitutionnel de voter et le droit tacite de porter fuseaux, corsaires et shorts. Il faudra donc que les femmes du val d'Illicz inventent autre chose si elles tiennent encore à leur originalité.

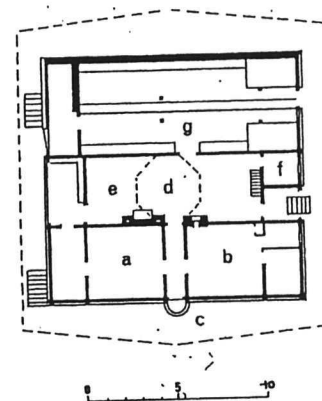
Vous sortiriez à peine du Valais en poussant, par Morgins (célèbre pour ses sources ferrugineuses ou « eau rouge ») et le Pas-de-Morgins, jusqu'à l'abbaye fondée peut-être avant le XI^e siècle à Abondance par des religieux de Saint-Maurice d'Agaune: l'église abbatiale présente un chœur gothique du XIII^e siècle d'un merveilleux développement, avec un hémicycle de chapelles rayonnantes inscrites dans un mur semi-circulaire, comme dans certaines églises bourguignonnes de l'ordre de Cîteaux (à Pontigny, à Charlieu).

Au val d'Illicz, vous rencontrez un autre chef-d'œuvre d'architecture, mais d'apparence modeste et reproduit en nombreux exemplaires, la maison paysanne. Solidement ancrée au terrain par son socle de caves (en règle générale maçonnées), elle tourne vers la vallée une longue galerie à balustrade, surmontée d'une croix, et abrite chambres, cuisine, étable et grange sous une généreuse toiture qui s'avance en s'élargissant vers le faite, les deux pans n'étant pas strictement rectangulaires, mais tendant au

trapèze. La cheminée, du type dit bourguignon, est une pyramide tronquée en planches, avec un couvercle. Les bardeaux lestés par des pierres forment la couverture traditionnelle de ces édifices, très proches du chalet de l'Oberland bernois. Parfois, une petite grange ou un grenier accompagne la grande maison, à quelque distance. Notons à l'intention de l'automobiliste distrait que dès la sortie de Troistorrents — très exactement à 600, 800 et 1200 mètres de la gare — il peut voir à droite de sa route trois bons spécimens de ce modèle régional.

Plan de l'ancienne maison
Avanthey à Champéry:

- a et b chambres.
- c balcon.
- d cheminée en planches.
- e cuisine
- f garde-manger.
- g étable



Contrairement à l'usage prédominant au Valais, l'habitat se disperse sur les pentes de sorte que les « villages » — qui n'en sont pas — ne comportent que l'église, la cure et la « pinte », à quoi s'ajoutent de nos jours hôtels et chalets de villégiature. Aussi rien n'est plus simplement éloquent que l'aspect de la petite capitale du pays, Val-d'Illicz: une grosse église baroque sur une terrasse; un clocher éminemment savoyard, avec sa double lanterne, et son bulbe; un prieuré de 1711 à comble aigu (en parfait contraste avec les toits à faible pente des chalets), résidence idyllique où le savant vicaire Jean-Maurice Clément put s'adonner aux méditations qui faisaient ses délices (*libri, solitudo, botanica, deliciae meae*, écrivait-il), compléter une culture qui s'étendait des brahmanes aux « monstres » du val d'Illicz, et construire « avec les fines membranes qui renferment le veau dans la vache » un ballon sphérique qui « s'éleva du jardin du vicariat en présence d'un bon nombre de personnes », en 1784. Un second ballon, parti de la place du village, disparut dans le brouillard, mais un troisième « de figure pyriforme », fit, en 1785, une brillante ascension en présence des notabilités de la vallée.

Champéry met à votre disposition son équipement de station d'été ou d'hiver, ses chemins de promenade au col de Coux, aux Portes-du-Soleil, et possède aussi de vieux chalets, dont la maison bien connue du Café du Centre, bâtie pour Pierre-Maurice Avanthey en 1778, très soignée dans l'exécution du détail de la balustrade, du petit balcon. Mais l'orgueil du village, c'est son clocher, maintenant isolé (1725). Ses arceaux semblent reproduire, en pierre, une forme de coupole ajourée que de nombreux clochers du Midi de la France dessinent avec le fer forgé.

En redescendant, ne manquez pas l'agreste chemin qui bifurque avant la gare de Troistorrents, longe les prairies de la rive droite (parsemées de chalets remarquables) s'enfonce dans un bois, débouche sur une terrasse vers le Café du Repos, d'où vous ferez à pied le pèlerinage de Choëx — église et cure du XVIII^e siècle, avec son jardin potager et son verger, le tout suspendu au-dessus de la vallée du Rhône, en vue de la pointe acérée et dorée de la Dent-de-Morcles. En peu d'instant, vous aurez rejoint la fontaine de la « Vièze déchainée ». Résumé: Monthey-Champéry, 13 kilomètres; Champéry-Monthey par notre variante, 16 kilomètres.

Vous n'aurez plus qu'à piquer sur Saint-Maurice par la route cantonale, à moins qu'un génie capricieux ne vous fasse tenter encore l'expédition de Vérossaz, plateau hanté de souvenirs de cultes druidiques. A ces mystères, la tradition locale préfère les histoires fantastiques du géant Cacuit et des folatons, ou esprits lutins, les *djinn* du pays. L'architecture paysanne de la région fait la transition vers un type plus latin et plus valaisan. L'habitation, murée cette fois, se sépare nettement de la grange et du grenier; pour la couverture des toits, devenus moins amples, l'ardoise commence son règne incontesté. L'église de Vérossaz, dénuée de prétention, a des vitraux modernes signés Albert Chavaz.

A la bifurcation des routes de Vérossaz et de Saint-Maurice, à l'endroit nommé aujourd'hui Massongex, la voie romaine venant de Gaule franchissait le Rhône et rencontrait la route de Genève avant de prendre la direction d'Agaune et de l'Italie: elle traversait une vieille bourgade des Nantuates — peut-être leur chef-lieu? — dont le temple était dédié au dieu gaulois du Tonnerre, *Jupiter Tarano*, ou Tanaro; de là dérive le nom de *Tarnaiæ* qui figure sur les itinéraires impériaux. Probablement saccagée par les Alamannes, *Tarnaiæ* déclina, dès le III^e siècle, au profit d'Agaune, et les dévastations des eaux après la rupture du barrage d'éboulement du *Tauredunum* firent le reste. Une inscription dédiée à *Sextus Varenus Priscus* est encastrée à droite de la porte de l'église. C'est sous une épaisse couche de sable, de 1 m. 70 à 2 m. 50 sous le sol actuel, que furent trouvés, à partir de 1921, la stèle votive à Jupiter (avec l'aigle enserrant la foudre), des poteries (presque toutes du I^{er} siècle); les thermes, enfin,

apparurent à une moindre profondeur, lors de travaux de transformation d'un café — les fouilles en déterminèrent le tracé jusqu'à l'angle de la Maison communale. Et voilà comment un café valaisan, au bord de la route, partage avec quelques petits bars de Rome (à la via del Portico d'Ottavia, par exemple) le rare privilège de « l'archéologie arrosée ». A Massongex vous pouvez, accoudé à un mur romain, déguster un apéritif tout en plongeant du regard sur une mosaïque de la palestre montrant deux pugilistes en slip, dont l'un a sa main protégée d'un ceste (gant à renforcement métallique, selon un mode de combat très populaire en Etrurie et en Gaule). Entre l'élève, représenté mains nues, et le moniteur qui lui enseigne la position de la mise en garde, l'on aperçoit la palme de la victoire, récompense des succès à venir.

« *Laus perennis* »,
la louange perpétuelle des hommes et des pierres.



TRÉSOR DE SAINT-MAURICE

Châsse romane de saint Sigismond, en argent repoussé, partiellement dorée, recomposée avec des pièces diverses; longueur 71,5 cm., largeur 33,3 cm., hauteur 45,4 cm. Sur les petites faces se voient le roi burgonde saint Sigismond d'un côté, de l'autre, saint Maurice à cheval représenté ci-dessus (sur les grandes faces, les apôtres; sur les pans du toit, le Christ crucifié et le Christ en gloire).

QU'ÉTAIT Agaune à l'époque où *Tarnaiæ* prospérait? — Un défilé rocheux (que les Celtes avaient dénommé *Acaunum*, « pierre »), débouchant sur une plaine marécageuse; une forteresse; un poste douanier. Les voyageurs y vénéraient Mercure, dieu des chemins, mais aussi patron des voleurs. Au pied de la falaise coulait une source bienfaisante, consacrée aux Nymphes. Il se peut que la déesse guérisseuse Hygie ait eu son temple à l'emplacement de l'église paroissiale de Saint-Maurice. La modeste bourgade n'aurait certainement pas survécu au déclin du trafic à l'époque barbare, s'il ne s'était produit, à la fin du III^e siècle, un mémorable incident parmi les légionnaires romains campés entre Agaune et Octodure, où se trouvait alors Maximien (ce prince partageait le pouvoir impérial avec Dioclétien). Une légion avait été déplacée de Thèbes, dans la vallée du Nil, en Occident, et avait reçu l'ordre de sévir contre les chrétiens. Or, ces « Thébains », ou du moins un certain nombre d'entre eux, étaient eux-mêmes adeptes de la nouvelle religion, ainsi que leur chef Maurice. Ils résistèrent donc, à deux reprises, à un ordre incompatible avec leur foi. Maximien, irrité, les fit massacrer. Tel est le récit fixé un siècle et demi plus tard par l'évêque de Lyon, Eucher, dont la *Passio Acaunensium martyrum* est un pieux panégyrique reposant sur un fait historique alors incontesté (et que nous pouvons accepter, puisque rien de valable ne le contredit). Selon la coutume, les corps des soldats révoltés ont dû être jetés dans une fosse commune à l'endroit de l'exécution, probablement à Vérolliez. C'est là que les exuma vers l'an 360 l'évêque du Valais, Théodore.

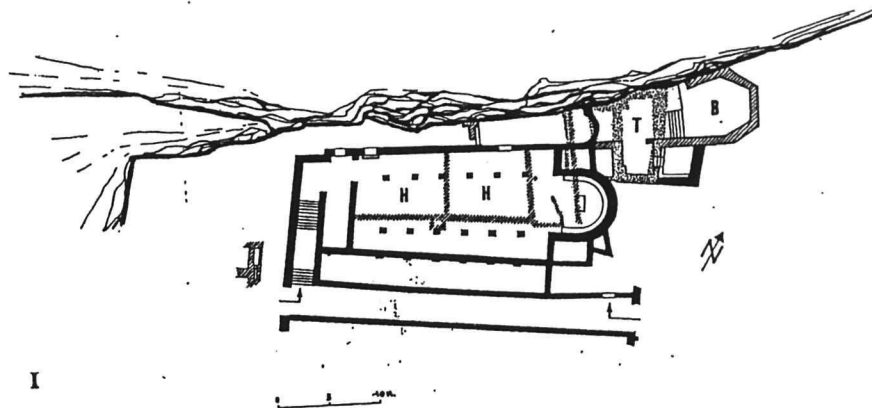
Ce saint homme était en rapport avec l'illustre évêque de Milan, Ambroise, propagateur zélé de ce culte des martyrs qui était pratiqué avec tant de ferveur en Orient. Souvenons-nous de l'immense prestige des rites et de l'art de ces vastes communautés d'Egypte, de Palestine, de Syrie, d'Asie Mineure, avant que l'invasion musulmane n'eût brisé l'unité chrétienne de la Méditerranée! Théodore fait transporter les ossements des martyrs thébains au bourg d'Agaune et fait aménager des tombes ainsi qu'un petit sanctuaire au pied du rocher préalablement entaillé. Des miracles s'y produisent. Les pèlerins y viennent en foule. Grâce aux fouilles opérées entre 1944 et 1955 par M. Louis Blondel, l'archéologie vient de jeter une lumière inespérée sur l'histoire d'un des plus vénérables lieux de culte d'Europe (nous en résumons

les étapes dans les croquis des édifices successifs, p. 13, 15, 17). A la chapelle de saint Théodore, ou Théodule comme on l'appelle en Valais, s'ajoutent au siècle suivant une hôtellerie, une infirmerie, puis un baptistère et une seconde église, appuyée au rocher, avec une abside à cinq pans dont on retrouverait des répliques contemporaines à la basilique de *Lugdunum Convenarum* (Saint-Bertrand-de-Comminges, au pied des Pyrénées) et à Tizirt (Algérie). Un goupe de clercs séculiers assurent le service religieux et accueillent les pèlerins: îlot de piété dans un monde bouleversé par les migrations barbares. Sur le Rhône et la Saône, les Burgondes organisent une monarchie au milieu des guerres et des meurtres. Sigismond, associé au pouvoir par son père Gondebaud, veut en outre susciter un mouvement religieux. D'abord arien, il se convertit à l'orthodoxie; il demande des conseils à saint Avit, évêque de Vienne, et à l'évêque de Genève, Maxime. Il choisit Agaune comme principal sanctuaire burgonde et y fonde, à l'exemple des couvents orientaux, une communauté monastique. Il y institue même un rite encore inconnu en Occident, mais pratiqué avec éclat à Constantinople, et très caractéristique d'un esprit qui sera celui de l'art byzantin. L'église est une image du ciel où les anges, perpétuellement, louent le Seigneur — devant l'Eternel, la notion de temps s'abolit. Les moines, divisés en chœurs qui chanteront à tour de rôle, s'imposeront la *laus perennis*. Dès lors est assurée, au lieu où reposent les héros thébains, la continuité ininterrompue de la psalmodie chrétienne.

A leur manière silencieuse, les pierres louent Dieu, elles aussi, de siècle en siècle. Ce sont en partie les mêmes pierres, toujours réemployées, avec des fragments d'édifices antiques, christianisés, comme cet ouvrier païen dont on raconte qu'il se convertit en bâtissant l'église pour saint Théodore. Mais à l'hymne perpétuel des pierres s'associe celui des morts; celui des grands abbés qui ont laissé leur épitaphe en nobles capitales; celui des simples fidèles qui ont gravé quelque passage d'un psaume sur une tuile funéraire; la voix des morts anonymes — chœur innombrable — dont les tombes se serrent, en réseaux superposés, auprès de ce sanctuaire obstinément rebâti en un même lieu austère et ingrat, sous la menace des rochers.

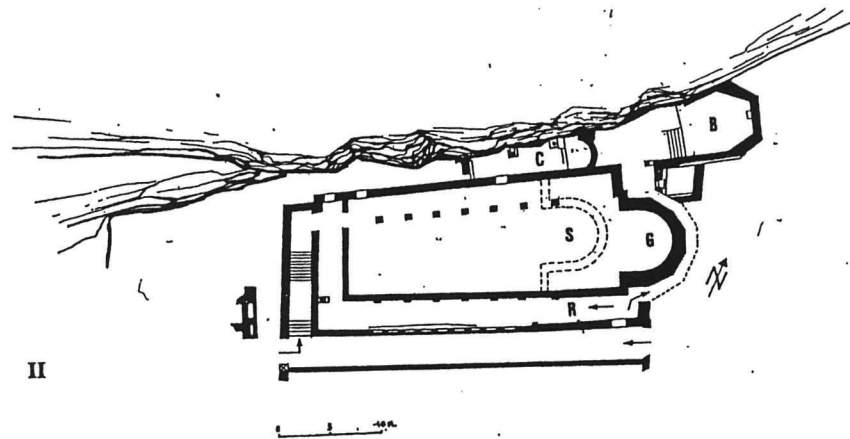
Sigismond périt dans une de ces tragédies assez fréquentes dans les cours barbares — il avait fait tuer l'un de ses fils, soupçonné de conspiration, et lui-même fut victime d'une vengeance des fils de Clovis, qui lui infligèrent une défaite et l'emprisonnèrent, avant de le jeter dans un puits avec sa famille (les rois burgondes étaient alliés aux Mérovingiens: Clotilde, femme de Clovis, était la nièce de Gondebaud). Ses restes, ramenés à Agaune, devinrent l'objet d'un culte, puisque l'église de Saint-Jean, où il repose, est aujourd'hui paroissiale du bourg de Saint-Maurice sous le vocable de saint Sigismond. Rude époque, en vérité! Un

LES SANGTUAIRES SUCCESSIFS DE L'ABBAYE DE SAINT-MAURICE



Jusqu'au VI^e siècle
Etapes successives.

- Caveaux romains et chapelle érigée par saint Théodore (T) au IV^e s.
- Basilique du V^e s. (B) et hospice (H).
- Basilique de saint Sigismond, du début du VI^e s., avec galerie d'accès, et chapelle latérale appuyée au rocher.

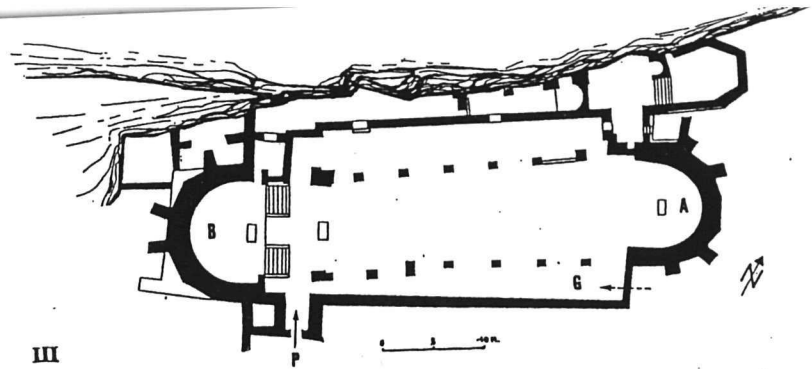


Basilique dite de Gontran, de la fin du VI^e siècle.

La Basilique du V^e (B) et la Chapelle latérale (C) demeurent, mais l'abside de saint Sigismond (S) fait place à celle de Gontran (G). Nouveaux accès: une rampe (R), et un couloir qui contourne l'abside polygonale.

maison qu'il avait à Agaune... Rien n'égalait, cependant, la violence des Lombards. En 575, ils pillent et incendient l'abbaye. Il ne faut pas moins de deux armées franques, envoyées par le roi mérovingien Gontran, pour les refouler jusqu'à Aoste. Stratégie et piété se superposent chez ce nouveau protecteur, à qui nous devons sans doute la basilique rénovée à abside polygonale, et qui instaure au couvent de Saint-Bénigne de Dijon la *laus perennis* d'Agaune (Dagobert, à son tour, tentera de l'introduire à Saint-Denis). Les rois mérovingiens accordent aussi à l'abbaye d'Agaune des privilèges pour mieux tenir tête à l'évêque de Sion — ce dernier participe en effet sous Clotaire II à une sédition des nobles bourguignons. Charles Martel, aux prises avec des révoltes analogues, confie la garde d'Agaune à un familier de son palais et un chef militaire, le duc Norbert. Plus soucieux encore de tenir les routes du Valais pour combattre les Lombards, les rois carolingiens réunissent l'évêché et l'abbaye dans les mains d'un personnage puissant et dévoué. Tel est ce Vultchaire ou Willicaire, abbé de Saint-Maurice, évêque de Sens, conseiller du roi Pépin et du pape Etienne II. Tel est son successeur Althée, peut-être apparenté à Charlemagne, avec qui il fait le voyage d'Agaune à Rome. Sous ces glorieux prélats, l'église abbatiale est dotée de deux absides opposées, disposition typiquement carolingienne, d'une crypte donnant accès au tombeau de saint Maurice, d'un ambon sculpté; une aiguière émaillée s'ajoute aux merveilles de son trésor.

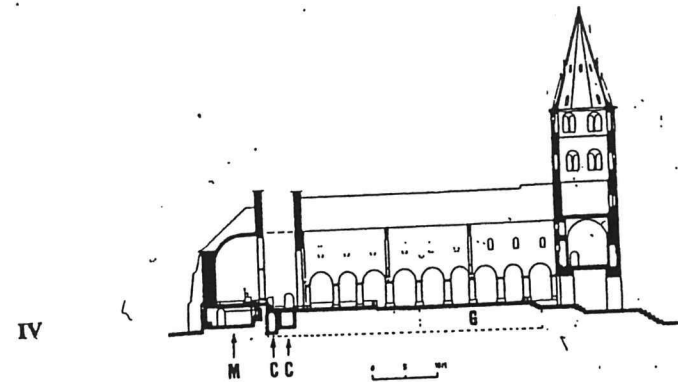
Les servitudes du contrôle princier, évidemment, forment la contre-partie de cette prospérité. Les rois n'oublient pas la position-cléf d'Agaune dans le réseau de leurs routes militaires! Les religieux n'ont plus le privilège de choisir leur abbé; ils abandonnent l'ancienne règle, et se constituent en un collège de chanoines; le rayonnement spirituel de leur communauté subit une éclipse. Leur richesse attire la convoitise de Sarrasins pillards, qui incendie l'abbaye en 940. Mais le sanctuaire survit à tous les désastres. L'abside orientale reconstruite reçoit un déambulatoire à chapelles rayonnantes, formule nouvelle appelée à un grand avenir dans les églises de pèlerinage; le plan d'Agaune se rattache à une variante bourguignonne, reprise deux siècles plus tard à l'abbaye-fille d'Abondance. Cette abside disparaît à son tour lorsque Bourcard, abbé d'Agaune et archevêque de Lyon, fils du roi de Bourgogne Conrad le Pacifique, ouvre, vers 1017 probablement, un nouveau chantier. Bourcard met fin à l'ambiguïté du plan carolingien (où le fidèle ne devait pas trop savoir dans quelle direction se tourner...); à la place de l'abside orientale, il plante un clocher-porche; désormais, l'église a un sens, est-ouest; la longue basilique (65 mètres, presque la dimension de celle de Payerne) aboutit logiquement à la crypte de saint Maurice.



III

Basilique carolingienne, de la fin du VIII^e siècle sous les abbés Vultchaire et Althée.

- (A) Abside orientale, agrandie, chœur surélevé au-dessus d'une crypte.
- (B) Abside occidentale et chœur occidental, au-dessus du tombeau de saint Maurice, aménagé en crypte.
- (G) Accès aux cryptes, par une galerie maintenant voûtée (« catacombes »), sous la nef, élargie considérablement.
- (P) Accès supérieur, au niveau de l'église.



IV

Basilique rénovée sous l'abbé Bourcard au XI^e siècle.

Un clocher-porche roman remplace l'abside orientale, démolie. L'église, rebâtie, s'oriente vers l'ouest, où est la crypte de saint Maurice (M). L'on accède à cette crypte par l'ancienne galerie voûtée (G) et par des couloirs (C).

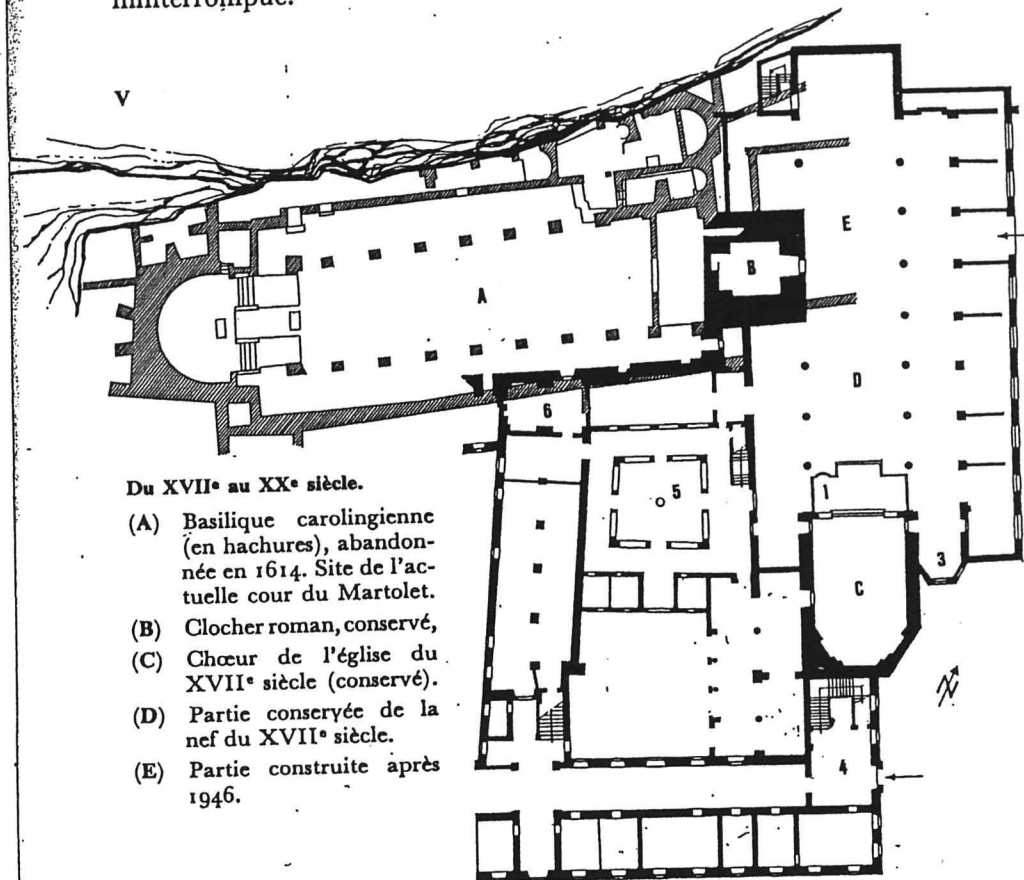
C'est ainsi que la louange perpétuelle des hommes et des pierres peut continuer, malgré chutes de pierres, tremblements de terre et incendies, sous la protection des comtes puis des ducs de Savoie. Après chaque accident, l'on refait simplement les toitures de charpente. Le clocher, surélevé, devient l'un des plus beaux de Suisse. Les chanoines ont adopté, en 1128, la règle de saint Augustin; ils retrouvent leurs libertés. La vie intérieure de l'abbaye s'en trouve stimulée.

Sous la domination haut-valaisanne, de nouveaux éboulements ravagent la vieille basilique branlante. Après de longues hésitations, les chanoines se résignent à abandonner le site consacré du Martolet, et en 1614, l'abbé Pierre de Grilly commence l'édification d'une église voûtée, cette fois, et orientée du nord au sud: il a préparé ainsi la joie des archéologues futurs qui pourront fouiller tout à leur aise les fondations des six églises précédentes dans la cour du Martolet.

En 1693 c'est l'abbaye qui flambe, en mettant d'ailleurs le feu à l'ensemble du bourg. On la rebâtit de fond en comble. Mais voici qu'en 1942, un bloc de rocher descend de la montagne, fait ricochet, éventre le clocher et va s'écraser sur les orgues de l'abbatiale, en pleine messe, sans tuer personne — ce qui n'est pas l'un des moindres miracles des martyrs thébains.

Courageusement, l'on se remet à l'ouvrage. L'abbé Louis-Séverin Haller prend l'initiative d'une refonte complète de l'église, en utilisant comme point de départ l'abside et le chœur, en allongeant l'édifice, en dégageant le pied de la tour (ouverte sur la nef), en dédoublant l'un des bas-côtés, et en renouant — c'est là l'essentiel — avec l'esprit fort original de l'abbatiale du XVII^e siècle, romane et montagnarde par la pesanteur de ses masses, gothique par ses fenêtres, renaissante plutôt que baroque par ses voûtes d'arêtes qui retombent sur des consoles, en tout d'une extrême sobriété. L'on garde le décor baroque du chœur, avec ses stalles (signées A. et H.-P. Mayer, 1706), mais l'on saisit l'occasion, trop belle, de débarrasser les quatre travées de la nef de 1625 des enjolivures désolantes du siècle dernier. Pour ses agrandissements, l'architecte Claude Jaccottet prolonge rigoureusement le tracé géométrique fondamental de l'ancienne basilique, afin d'en respecter les proportions. Guidé par la Commission fédérale des Monuments historiques et par l'archéologue Louis Blondel, il a trouvé une solution élégante à des problèmes redoutables, et réussi quelques tours de force: reconstitution de l'ambon dans un chancel délimitant l'avant-chœur; mise en place, dans le bas-côté, d'un caveau voûté du VIII^e siècle (orné d'une croix et de losanges peints) qui a été découvert en 1947 dans un ancien cimetière. Depuis que Maurice Denis, l'un des grands rénovateurs de la peinture religieuse, a fourni une mosaïque pour le maître-autel, en 1920, mais surtout à partir de 1937 (mosaïques de Paul

Monnier) et de 1950 (vitraux d'Edmond Bille dans le bas-côté), l'art moderne apporte sa contribution à l'abbatiale, ajoutant un anneau de plus à l'émouvante chaîne de quatorze siècles de prière ininterrompue.



Du XVII^e au XX^e siècle.

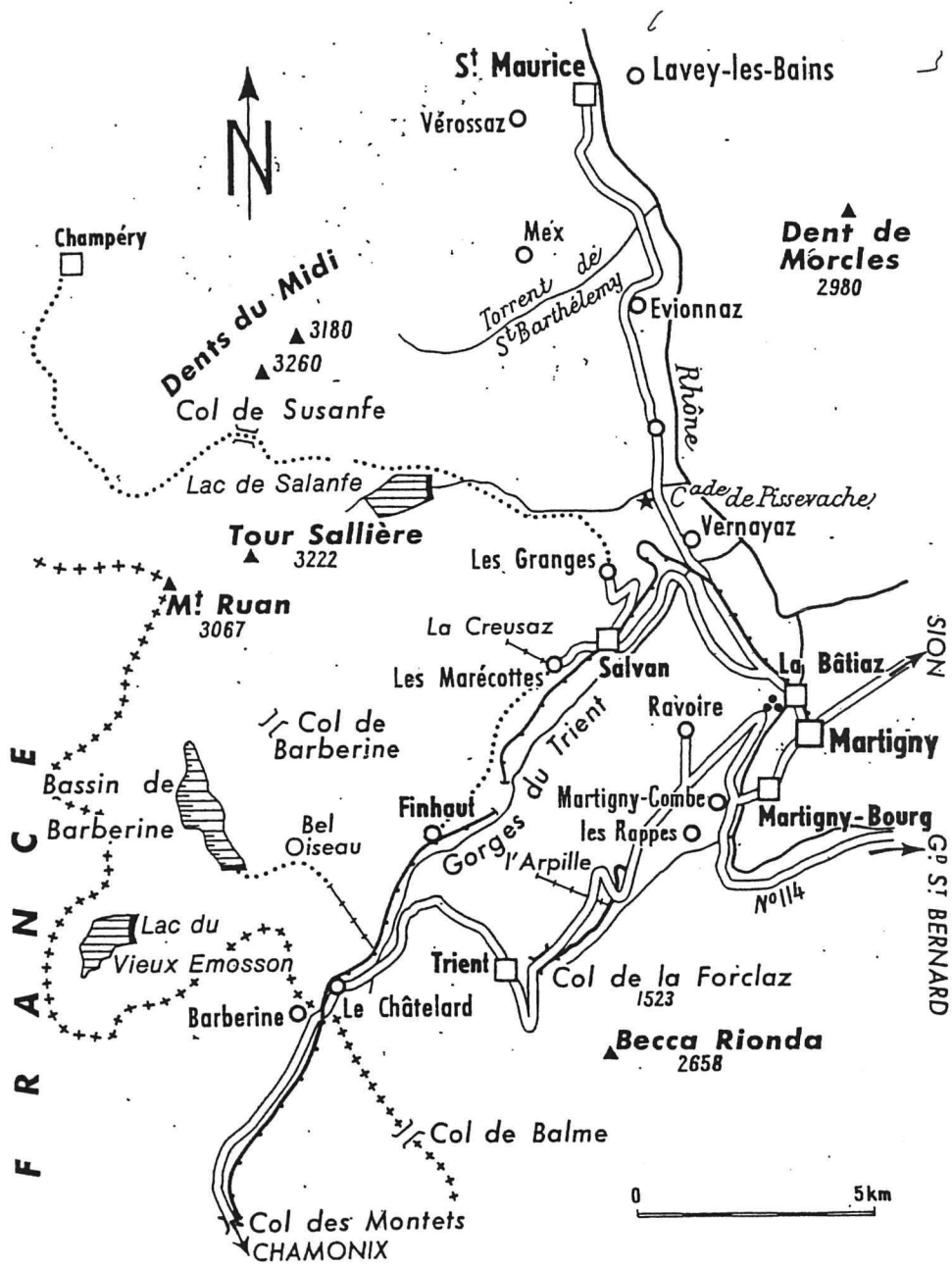
- (A) Basilique carolingienne (en hachures), abandonnée en 1614. Site de l'actuelle cour du Martolet.
- (B) Clocher roman, conservé,
- (C) Chœur de l'église du XVII^e siècle (conservé).
- (D) Partie conservée de la nef du XVII^e siècle.
- (E) Partie construite après 1946.

Visite de l'abbatiale

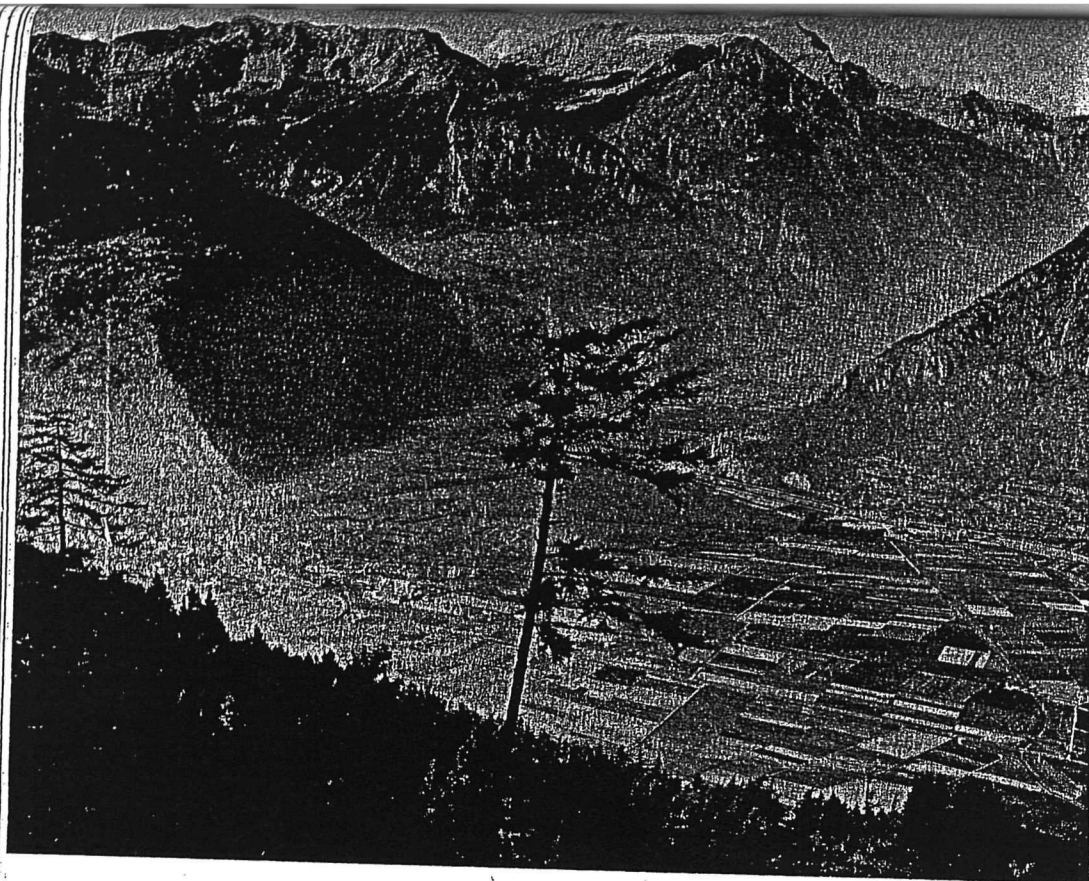
- | | |
|--|---|
| 1. Ambon sculpté, VIII ^e s. | 4. Entrée des bâtiments conventuels (pierres romaines). |
| 2. Arcosolium (crypte reconstituée, VIII ^e s.). | 5. Cloître. |
| 3. Chapelle (moderne) Saint-Sigismond. | 6. Salle du Trésor. |
| | 7. Chapelle des reliques (sculptures). |

MARTIGNY-OCTODURE

et ses voies d'accès par l'ouest



EN tant que paysage, le Bas-Valais se passe du Haut-Valais. Du moins la perspective qui se dessine en amont de Saint-Maurice peut-elle satisfaire l'esprit par sa parfaite logique: un dialogue entre deux dents, au-dessus de nos têtes (Dent-du-Midi, Dent-de-Morcles) — devant nous, la route et le Rhône, et dans leur prolongement, hissé dans le ciel, le prodigieux amoncellement de crème fraîche du Grand-Combin. De là-haut descendent d'ailleurs des masses d'eau parfois terribles, et la Dranse, divinité à trois têtes, rivalise alors avec le vieux père Rhône. Renforcez-la



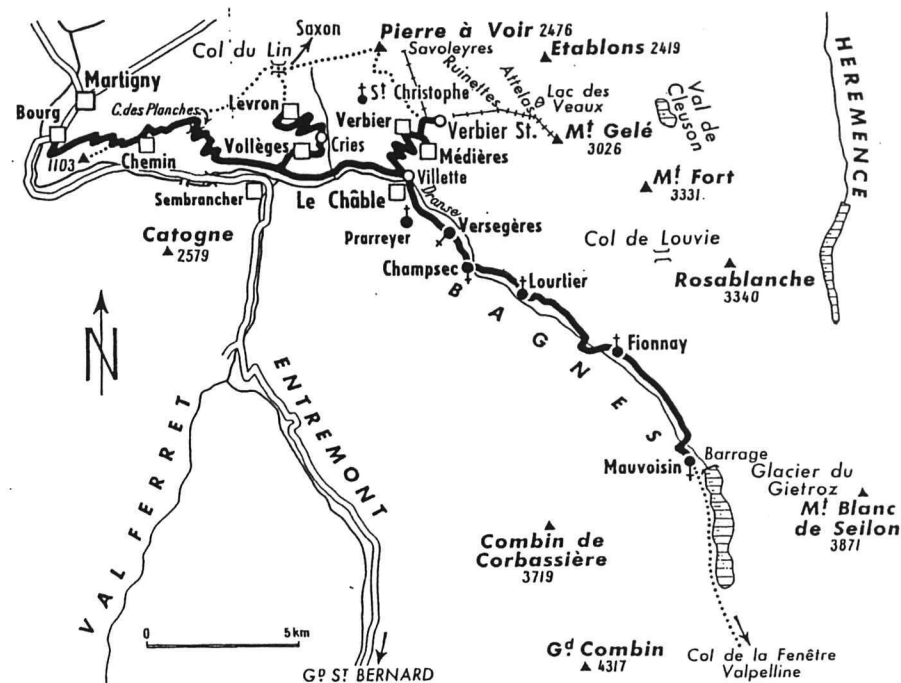
En montant au col du Lin: vue sur la vallée du Rhône et les Dents-du-Midi

Les toits du Levron



AU VAL DE BAGNES

en passant par la montagne



*F*ÉYOU! Maria! Fojé! Qu'à terra è te grocha! s'exclama une bonne vieille de Bagnes à la sortie du tunnel du défilé des Trappistes, qu'elle passait pour la première fois de sa vie, « Jésus, Marie, Joseph que la terre est grande! ». Avant le percement de ce tunnel et l'établissement de la voie ferrée, les éboulements et les crues rendaient souvent impraticable la gorge de la Dranse, et isolaient du monde les trois vallées en amont. Pour passer le Grand Saint-Bernard ou atteindre la vallée de Bagnes, il fallait alors escalader péniblement la montagne et franchir le col des Planches ou celui Lin, pratiqués sans doute dès les âges préhistoriques. Ce chemin millénaire sera le nôtre. Il nous initiera d'un seul coup à la topographie et aux traditions de Bagnes. Nous trouverons là-haut, sur une pierre, la trace de saint Martin, qui venait de Touraine et se rendait

à Rome. Il ne fit qu'un bond des montagnes de Fully jusqu'au col du Lin, où son pied laissa son empreinte: en traversant tant de siècles d'imagination populaire, les saints peuvent bien prendre la taille des géants. Gargantua en personne a d'ailleurs passé une nuit dans ces parages. Il posa sa tête sur le Catogne, où elle fit un creux, et ses pieds quelque part entre le Mont-Gelé et le Mont-Fort au-dessus de Verbier, de telle sorte que ses vêtements — amples et chauds, justement à cause du Mont-Gelé — trempèrent dans la Dranse vers le gros bloc qui porte depuis lors le nom de Pierre de Gargantua. Une troisième figure importante du légendaire de Bagnes, la Ouivre, cousine germaine, sans doute, de la guivre dévorante du blason des Visconti, ducs de Milan, personnifie ces fléaux de la nature que les montagnards s'habituent à endurer. Cette Ouivre avait de détestables habitudes. Demeurant très haut parmi des rochers éboulés, elle descendait se vautrer sur les alpages, ou serpentait jusqu'à la Dranse pour y boire, en saccageant les cultures sur son passage, et en brûlant le sol. Pour remonter, elle changeait d'itinéraire, car elle aimait la variété. Les habitants ne purent se débarrasser du monstre qu'à force de prières publiques. Un matin, on n'aperçut qu'une seule trace, celle de la descente; et l'on apprit de Martigny que la Dranse avait grossi, qu'une fumée et une odeur de soufre s'en était dégagée. Conclusion: la Ouivre avait crevé. De nos jours encore, un plateau un peu marécageux, au col du Lin, se nomme la *Ouavra*. Nous reparlerons des Diablats, qui se plaisent à lancer des pierres dans le ravin de la Pierre à Voir et ailleurs; peut-être ont-ils joué un rôle dans ces affreux éboulements qui désolent périodiquement la vallée. Le nom même de Bagnes (*Balnea*, bains) et les armoiries (d'azur à la baignoire d'argent...) font allusion à une source, sulfureuse, dit-on, et renommée au moyen âge, qui semble avoir disparu dans une catastrophe de ce genre. Et quels tours perfides la Dranse n'a-t-elle pas joués à ses riverains! Le premier coupable était un coquin de glacier de Giétroz, suspendu au-dessus d'un vallon (aujourd'hui comblé par le lac de barrage), où il laissait choir le surplus de la glace qu'il fabriquait. Par une année froide, en 1818, par exemple, la glace amoncelée retenait l'eau qui montait, montait, (au-delà de 60 m.!) jusqu'au jour où, brusquement, la chaleur du soleil aidant, tout craquait et une masse d'eau d'une trentaine de mètres de hauteur s'avancait dans la vallée, charriant des forêts arrachées, des rochers et des chalets. C'est de cette manière que la Dranse emporta 130 maisons et fit périr 34 personnes: elle en avait noyé le double en 1595. L'on conçoit qu'un semblable pays ait produit des légendes pleines d'optimisme et rassurantes, Satan y étant régulièrement berné (les plus belles ont été recueillies par Cl. Bérard dans son livre *Au cœur d'un vieux pays*); et l'on conçoit aussi qu'à la longue, les habitants accoutumés à ruser avec une montagne toujours menaçante, aient acquis cet esprit vif qu'illustre le dicton: Le

Bagnard, le renard et le Savoyard sont trois diables à contenance, mais il faut deux renards et trois Savoyards pour faire un Bagnard.

Maintenant que nous avons fait frémir nos lecteurs, notre devoir ne serait-il pas de les préserver des dangers du parcours? La protection infaillible consiste à passer dans les vêtements un fil béni le jour de la Sainte-Agathe (*Aguieta*, en patois, prononcez *Adièta*), soit le 5 février. En pleine nuit, cette invisible armure fit reculer les diabolotins prêts à assaillir un pauvre vacher de Lourtier, à l'alpage hanté de Louvy: *Pardié, s'écrièrent-ils, est tot cosu de fil d'Aguieta!* Ajoutons donc cet objet aussi précieux que léger à notre équipement, au même titre que la roue de secours, la corde, la courroie de ventilateur de rechange, et prenons la route.

Km 0 — Martigny-Bourg, chapelle Saint-Michel. Passage sur voie: la grimpée commence aussitôt, dans un bois de hêtres.

Km 2 — Nous dominons Martigny.

Km 2,8 — La vue s'amplifie sur la vallée du Rhône. Un hôtel (Belvédère, naturellement).

Km 3,2 — Gracieux accueil des mélèzes. Les Dents-du-Midi surgissent, montrant leur côté schématique, car elles réservent à Champéry leur côté fouillé.

Km 5,2 — Forêt plus dense, où les sapins s'imposent.

Km 5,5 — Terrasses ensoleillées, propices à la culture des fraises. Nous approchons de la crête: à 10 minutes à pied, Signal de Surfrète, à 1100 et quelques mètres, face aux aiguilles du massif d'Argentières.

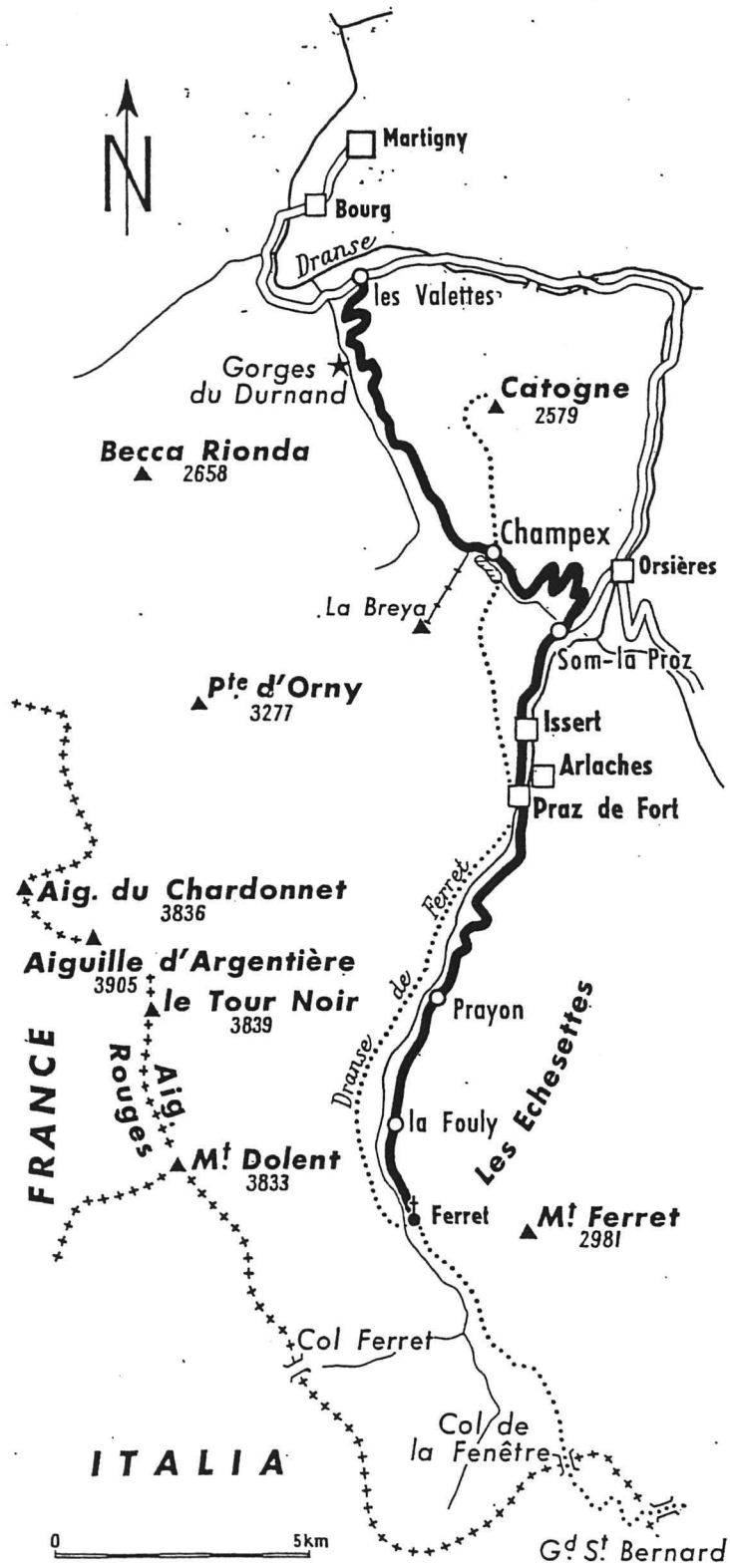
Km 6,6 — Village de **Chemin**; il se compose d'un groupe de maisons caractéristiques qui s'avancent vers le sud pour mieux voir les Aiguilles, et d'un noyau bien massé sur une colline arrondie; ailleurs s'éparpillent les chalets des estivants. L'église, vraiment, ne mériterait pas une visite, si elle ne possédait une Vierge de Pitié en bois sculpté, sans doute du XVIII^e siècle, dont les lignes amples et la noblesse font oublier le format modeste. La polychromie originale s'est conservée: ton ivoire du corps du Christ mort, bleu pétrole et rouge soutenu des draperies de Marie, le tout animé par un or froid, craquelé par l'âge, et d'une admirable patine.

Km 8,2 — Le plus adorable des bois de mélèzes, avec une herbe fine pour s'étendre et contempler le ciel à travers les branches légères.

Km 10,4 — Après un intermède de sapins, revoici les mélèzes, aux abords du tea-room qui marque le sommet du **col des Planches**. De là, une route spectaculaire plonge sur Sembrancher: elle décrit des lacets si serrés dans les éboulis où se cramponnent les pins, au pied d'une formidable paroi de rochers, que l'automobiliste en oublie de contempler, en face, la silhouette du

Des gorges aux aiguilles:

VAL FERRET





Val Ferret: Arlaches

plus haut. Maintenant le nouveau lac a inséré sa nappe bleue, à 2113 mètres d'altitude, parmi les montagnes silencieuses.

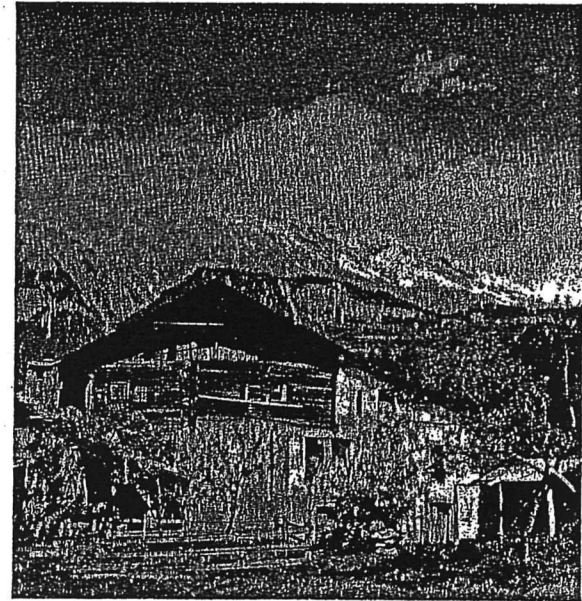
La partie supérieure de la vallée, humble, retirée (plus attrayante pour l'estivant que pour le touriste), a l'habitude d'envoyer au loin ses eaux, par les bisses de Saxon, de Vex, de Salins. Son lac reste dans la tradition, puisqu'il se raccorde par une galerie invisible au val des Dix et au réseau hydraulique de la Grande Dixence. Il ne contribue donc pas seulement à alimenter la chute de Chandoline, en face de Sion, mais il participe encore à ce surprenant chassé-croisé à la faveur duquel l'eau recueillie au Gornergrat et au pied du Mont-Rose va se promener à Fionnay, au val de Bagnes, avant de dégringoler sur les douze turbines installées dans une caverne, à l'endroit où les pentes de Nendaz plongent dans le Rhône.

En redescendant vers Sion nous rencontrerons, dans le virage qui précède Brignon, un « Café du Château » qui nous donnera un faux espoir. Sur le promontoire qui s'avance là au-dessus de la Printse, les bâtisseurs savoyards (peut-être Pierre Meinier en personne, qui fortifiait alors Saillon) avaient érigé, en effet, entre 1259 et 1261, un redoutable château à triple enceinte, dominé par un donjon circulaire semblable à celui de Saillon (plus de 10 mètres de diamètre). L'évêque Henri de Rarogne y assiégea en vain Pierre II de Savoie. Mais soudain, soit par crainte des frais d'entretien, soit qu'il doutât de l'efficacité d'une position trop isolée, donc trop difficile à secourir, le même comte de Savoie décida la démolition du château tout neuf, sans se douter qu'il priverait ainsi le futur canton du Valais d'une grande attraction touristique.

Cette perte — sensible aujourd'hui — ne devait guère affliger les anciens habitants de la vallée, plus touchés, à coup sûr, par la perte d'un beau pâturage tel que celui de Louvie, de l'autre côté de la Rosablanc. Les Bagnards, naturellement, s'intéressaient fort à cet alpage, qui donnait sur leur vallée, mais où un serpent à tête de chat, une *ouivra*, les tenait en respect. C'est du moins ce que prétend la légende. Une invention astucieuse leur permit d'affronter le monstre. Ils revêtirent d'une armure *ad hoc* soigneusement forgée et articulée, un jeune taureau qu'ils avaient nourri au lait durant des années. Ils conduisirent ce tank vivant sur l'alpage, et le combat s'engagea au milieu des sifflements de la *ouivra*, des beuglements du taureau, et des cris de la foule. Un premier coup de corné du bovidé cuirassé, couché dans les enroulements du serpent, recueillit une tempête d'applaudissements. Stimulé, le taureau retrouva son aplomb, prit son élan, et, de ses deux cornes, cloua la *ouivra* sur le sol; mais lorsqu'on voulut le soulager de sa carapace de fer, il s'effondra. On ne lui trouva aucune blessure. L'émotion l'avait tué. Depuis ce jour, les gens de Nendaz ont renoncé à mener leur bétail à la montagne de Louvie.

Les collines d'Ayant

A peine sommes-nous sortis du hameau de Drône que notre route s'enfonce pour aller chercher un pont sur la Sionne et remonter durement vers Ayent. Une seule des bosses dont est fait ce charmant pays s'étire en crête, à un millier de mètres d'altitude, non loin de La Place. Là s'élevait l'un de ces doubles châteaux qui n'étaient pas rares au moyen âge (il en existait un aux Allinges, en Chablais). Les de La Tour et les seigneurs d'Ayant pouvaient se trouver dans des camps opposés — les premiers du côté de la Savoie, les seconds du côté de l'évêque — cela ne les empêchait pas de partager ce fief indivis et d'avoir leurs deux donjons dans cette enceinte allongée, coupée de fossés, qui devait rappeler celle de La Soie.



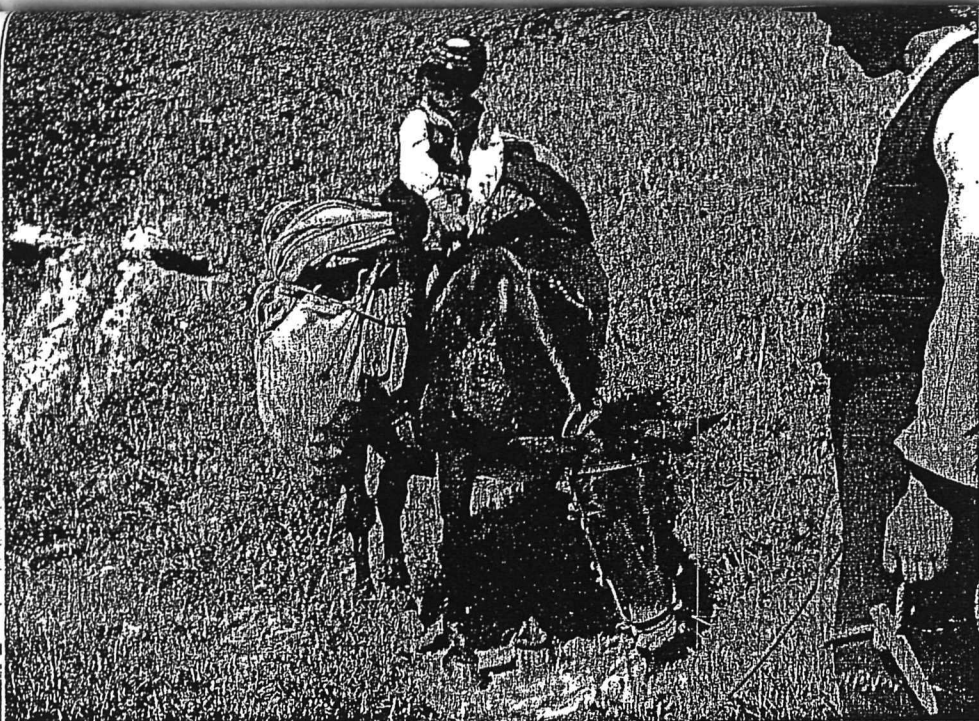
Maison paysanne à Grimisuat.

La contrée doit sa fertilité à deux bisses, cités dès le XV^e siècle. L'un irrigue les vignes disposées en étroits « tablars » que des murs d'une incroyable hauteur empêchent de glisser dans la vallée du Rhône. L'autre, le grand bisse, vient de plus haut. Ses eaux, prises à la Liène, courent le long d'une paroi entaillée au-dessus d'un vide de 250 mètres. Aussi un garde porte-t-il à chaque procession le « cierge du bisse ». Il fut un temps où la surveillance

Pour passer du Valais moderne au Valais antique, il suffit de traverser, un peu en amont de Mâche, cette petite Dixence, de remonter, au-dessus de la rive droite, par une route qui n'a l'air de rien, mais qui soudain vire à droite pour s'enfoncer dans le trou, sous les **Pyramides d'Euseigne**, en réalité plutôt des pains de sucre, coiffés d'un chapeau de pierre (ces blocs ont abrité le gravier plus fin et empêché une érosion régulière de la moraine). Walt Disney, au paroxysme de l'inspiration, n'aurait pas inventé une porte plus fantastique pour servir d'entrée à la vallée des fées et des esprits infernaux — ne l'appelait-on pas autrefois la « vallée du Diable? ».

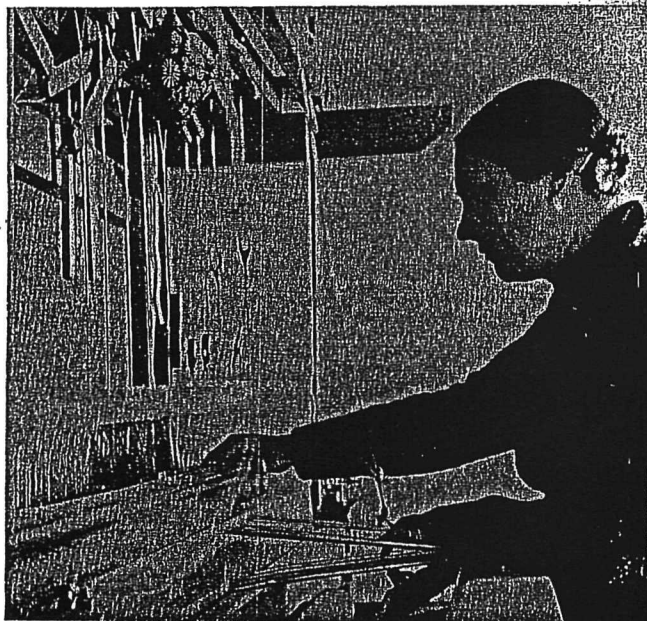
Une fois franchie la porte magique, le surnaturel ne saurait nous étonner. Nous voici prêts à croire à « l'âme en peine du glacier de Ferpècle », et à l'histoire de cet homme qui volait chaque hiver la chaudière de l'alpage de Mandalon, jusqu'au jour où il resta pris parce que le fromager avait jeté un sort, un *tsérno* devant la porte: au printemps, on retrouva l'intrus immobile, sa chaudière sur l'épaule. Personne ne put le faire bouger. Lorsque le fromager arriva enfin et leva le *tsérno*, le voleur tomba en poussière. Nous vous communiquons le secret de la procédure: vous tracez sur le sol un cercle avec le pied, en invoquant — du nom qu'elles portaient sur terre — les âmes des défunts. Celles-ci resteront en faction jusqu'au moment où vous « détsernez » l'endroit. Une pareille assurance contre le vol avait son importance chez une population remuante dont les habitations temporaires restaient longtemps inoccupées. Il faudrait raconter aussi l'affaire de l'alpage de la Crettaz, version hérensarde du mythe de Sisyphe. On y voit, certaines nuits, un berger gravir les rochers en portant une vache; parvenu à un escarpement, il la pousse dans le vide. C'était, dit-on, un berger jaloux qui avait jeté dans le précipice une « reina » trop longtemps victorieuse, et avait été entraîné par la chute de la bête... Nous entrons dans un étrange et antique pays. Bien entendu, les énigmatiques écuelles n'y font pas défaut: nous les trouvons, creusées, avec d'autres signes (roues, croix, cercles) dans un groupe de pierres, devant le chalet des « Mayens blancs », à l'Alpe Cotter, à plus de 2000 mètres d'altitude, sur le chemin du col de Torrent. Est-ce le souvenir de quelque lointain culte végétal qui survit dans la vénération des gens d'Hérens pour les grands arbres? Les troncs des mélèzes géants deviennent soit la poutre faîtière du chalet, soit la poutre maîtresse centrale, au plafond de la chambre principale — on y lit les initiales du constructeur, celles de ses enfants, ainsi que des signes gravés, parfois polychromés. Sur les poêles en pierre ollaire (portant aussi des initiales ou armoiries) et sur les « arches » anciennes apparaissent les obsédantes hélices — symbole solaire venu en droite ligne des âges





VAL D'HÉRENS

Montée au village



Métier à tisser

préhistoriques — et d'autres figures du décor barbare, avec une prédilection pour l'étoile à six rais. Peut-être par hasard, la chapelle Notre-Dame-de-la-Garde, des alentours de 1620, constitue elle aussi un hexagone. Les solennités religieuses, christianisées, laissent transparaître le vieux fonds païen. La *motta* de fromage que chaque propriétaire apporte au curé pendant la grand-messe en offrande à saint Jean-Baptiste, patron d'Evolène, n'allait-elle point, en des temps reculés, à quelque dieu du soleil, fêté en ce même jour du solstice d'été?

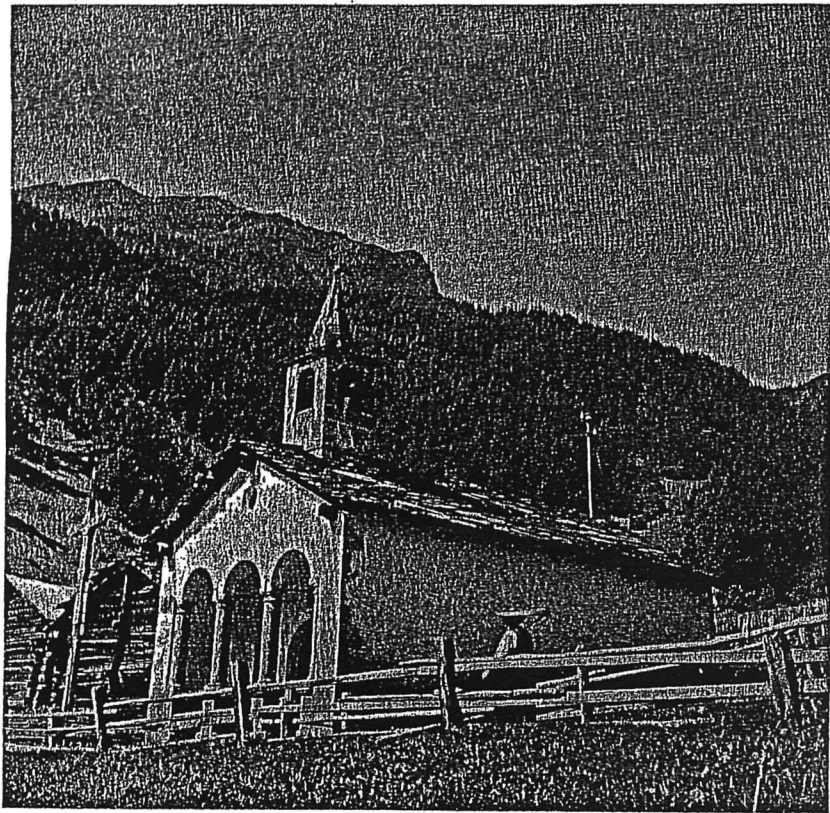
Tronçon par tronçon, la route inocule aux vieux villages la fièvre de la circulation moderne. Les mulets se font plus rares et n'apportent plus guère le courrier. Quelle joie, hier encore, par un beau matin d'été, de croiser au contour du chemin, « Marie-de-la-poste », ou Catherine, les joues en feu sous son chapeau recourbé, s'accrochant à la queue de la bête surchargée de paquets! Tout au plus verrez-vous surgir — annoncé par le bruit des cailloux qui roulent sous les sabots — un homme très droit sur sa monture, la veste pliée jetée sur l'épaule, et projetant sur le ciel de pur cobalt une silhouette de conquistador. A moins que vous n'assistiez à un remue-ménage familial, et pour peu que le mulet ait de longues oreilles, ce sera le tableau de la Fuite en Egypte peint par un maître du moyen âge, Joseph à pied, bride en main, Marie et le petit Enfant en selle.

Nous connaissons déjà le costume de travail des femmes d'Hérens: chapeau de paille recouvert de velours; corsage noir, larges manchettes empesées, fichu et tablier de couleur, longue robe de laine brune ou noire et bas blancs. Les filles du pays continuent de le porter, parce qu'il les protège à la fois du soleil ardent et du courant du glacier, mais aussi pour le plaisir de se distinguer des Saviésannes dont on réprovoie ici les jupes courtes... Aux jours de fête reparaissent foulards de soie, coiffes de dentelle et canotiers à falbala.



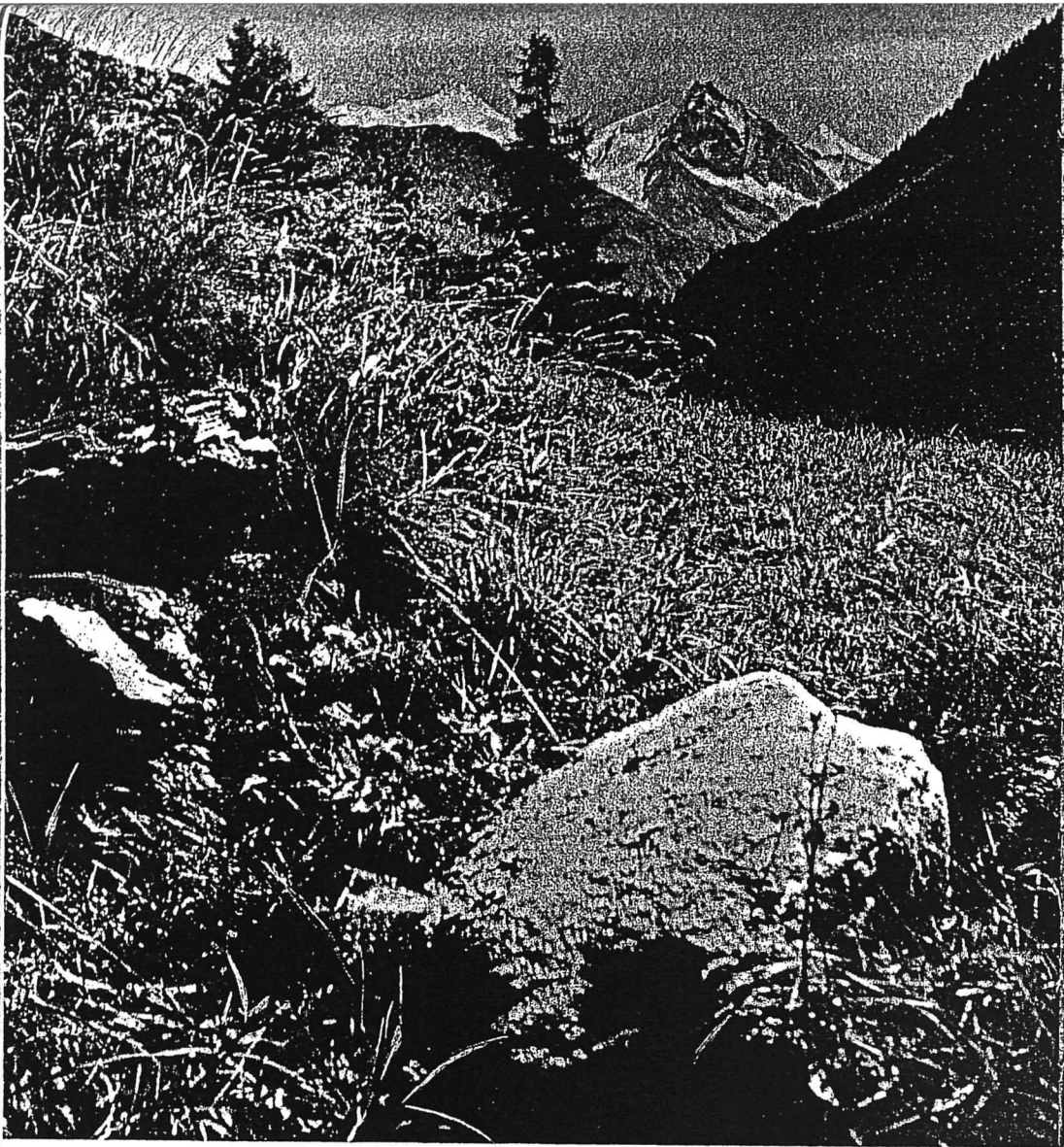
Sur le chemin d'Evolène: Notre-Dame-de-la-Garde.

Suivons donc dans leur merveilleux domaine les montagnards rencontrés à Sion. Mais de grâce, au seuil d'une vallée à explorer lentement, pleine de mystère encore, permettez-nous de jeter à la Borgne la casquette du guide. Nul besoin d'itinéraire pour découvrir les vénérables habitations d'Evolène, parfois hautes (jusqu'à quatre étages), d'un côté en mélèze, de l'autre en maçonnerie, avec des chaînages peints en ocre ou en gris, et un décor de fleurs, de vases, d'armoiries, combinés avec un symbole religieux. Des escaliers de bois relieut entre elles les galeries latérales des divers étages, sans exclure l'escalier de façade (perpendiculaire ou à deux rampes), du côté maçonné. La série de ces demeures empreintes de gravité et de gentillesse, comme leurs habitants, se

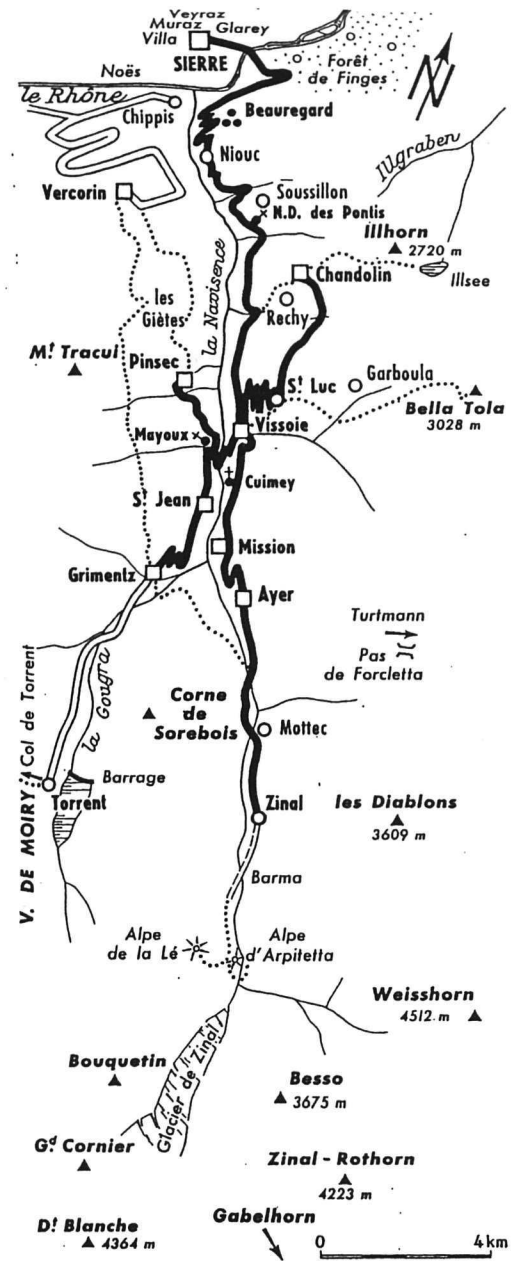


La chapelle de Lanna.

prolonge en amont, à La Tour, aux Haudères, où s'ouvre le sauvage vallon d'Arolla buriné de couloirs d'avalanches entre lesquels s'accrochent de pauvres hameaux. Notre croquis de la vallée suffira à vous orienter. Nous vous laissons la satisfaction de la découverte personnelle des villages perchés de La Forclaz, de La Sage, de Villa; et nous marquons d'une croix les chapelles isolées, baroques pour la plupart, qui méritent une estime particulière. Un dernier conseil: déplacez-vous à pied, ou à dos de mulet, ne lisez pas trop de livres (on a beaucoup écrit sur cette vallée), promenez-vous plutôt; prenez, par exemple, le chemin qui descend d'Evolène à la Borgne, passez le petit pont de bois, remontez à droite dans la forêt; vous ne tarderez pas à apercevoir, en un lieu découvert que domine tout un échelonnement de champs de seigle, un curieux village en rond autour d'un pré, « l'anneau », Lanna, c'est son nom, avec une chapelle à portique du XVIII^e siècle. Un écriteau annonce un *tea-room*. Avant l'arrivée — assez récente — du courant électrique, une paysanne de l'endroit (elle s'appelait Jeanne) s'empressait à la venue d'un visiteur. Elle faisait un feu de branches mortes, en plein air, sous une grande marmite. Le temps de s'enfumer, de bavarder un brin et la théière était là, à côté d'une assiette de myrtilles et de fraises des bois fraîchement cueillies. Muette, un peu engoncée dans son fichu d'Evolène, une fillette surveillait l'agape de ses grands yeux malicieux.



Montée vers Zinal – au fond du val d’Anniviers
le Besso dresse ses oreilles de faune



Nous vous souhaitons de ne pas rencontrer le zirizui. Cet oiseau fantastique hante les alpages d'Anniviers, et emplit la nuit de ses ululements à l'heure du sabbat, que l'on nomme ici *lâ synagouga*. Sans doute le zirizui régna-t-il longtemps sur une région sauvage, fermée aux humains. Qui osa se fixer en premier lieu dans cette vallée suspendue, accessible seulement par d'impossibles chemins (par Vercorin, les Giètes, à 1450 mètres, d'où l'on dégringolait pour passer la Navisence; ou encore par les ravins de la rive droite et Soussillon, car le passage des Pontis ne date que de 1613)? Il fut un temps où l'on parlait beaucoup des Huns. Cette thèse est passée de mode. Puis l'on interrogea la Pierre des Sauvages de Saint-Luc, couverte de cupules aussi mystérieuses que celles du col du Lin, au Levron: Il était tentant de donner le frisson aux touristes par des récits de sacrifices humains. D'après la légende, les habitants de la vallée demeurèrent longtemps païens, et farouchement xénophobes. Ils précipitèrent dans une fissure du glacier le nain Zachéo qui voulut les évangéliser. Mais Zachéo survécut, et sortit de sa crevasse — cette fois, les Anniviards se convertirent.

En fait, ce pays n'émerge de l'ombre qu'au moyen âge avec la dynastie des sires d'Anniviers, feudataires de l'évêque. Après six générations, leur héritage tomba en quenouille, et passa par mariage aux seigneurs de Rarogne (1380), qui entraînèrent la contrée dans leurs guerres. Pierre de Rarogne bâtit un débouché de la vallée la forteresse de Beauregard, dite « l'imprenable », qui fut prise deux fois, en 1387 par le Comte Rouge Amédée de Savoie, en 1416 par les Patriotes. A partir de 1467, et jusqu'à la fin de l'ancien régime, Anniviers fut sous la domination directe de l'évêque de Sion, tempérée par le respect des libertés, des privilèges, et de l'organisation locale: les chefs de famille se réunissaient pour discuter en plein air, sur la place ou au cimetière de Vissoie, plus tard dans les villages qui, dès le XVI^e siècle, eurent chacun leur maison de commune.

La vague de germanisation du Valais ne franchit jamais les gorges de la Navisence (prononcez *navigchingsi...*). La vallée devint un îlot linguistique. Elle a sauvé jusqu'à nos jours son patois franco-provençal, doux, chantant, d'une nuance fort originale, pour ainsi dire inchangé depuis le XIII^e siècle, et fidèle à ses origines latines. C'est ainsi que le mot *vivenda*, « victuailles », a gardé son sens dans la forme patoise *vyanda*, tandis que le français en a fait « viande », au sens plus étroit; la viande, en patois, se dit *tser* (chair). Le son français *u* est inconnu: le curé, c'est l'*incoura*. Des sons dits parasites donnent à cette langue une particulière

saveur. Dormir se dit *droumik*; perdu, *perdouk*, devient au féminin *perdouksa* ce qui fait assez russe, alors que le *h* légèrement guttural évoque le castillan — un raccard se dit *raja*.

Travailleurs, économes, les Anniviards avaient déjà si bien aménagé leur vallée au moyen âge qu'ils purent songer à garnir leur cave. Ils se mirent à descendre dans cette vallée du Rhône, qui leur était jusqu'alors presque étrangère, pour y cultiver un plant de vigne appelé la Rèze. Un texte de 1248 mentionne pour la première fois l'achat d'une terre à Sierre par un Anniviard. Ce n'était pas alors une contrée d'importants vignobles. Nos montagnards remuèrent le flanc des collines, à Noës, à Villa, à Muraz, à Veyras, à Glarey, y propagèrent la vigne, en remontèrent le produit dans leurs setiers (tonnelets ovales) jusqu'aux plus hauts villages, et découvrirent que le vin, là-haut, mûrissait admirablement: le « vin du glacier » était né!

Ce nouvel échelonnement de leur économie fit des cultivateurs et éleveurs d'Anniviers, d'abord sédentaires, l'une des populations les plus nomades d'Europe. Leur « remuage » a été facilité par l'ouverture du chemin, puis de la route des Pontis, et accéléré par la motorisation. Toutefois l'appel de la vie moderne et de ses techniques tend à mettre fin à cette héroïque autarcie. Bon nombre d'habitants émigrent en plaine. D'autres forment une catégorie nouvelle de cultivateurs-ouvriers, travaillant à Chippis et remontant chaque soir au village.

Voici quel était, avant la guerre de 1939, le calendrier d'une famille du village de Mission, observé par W. Gyr (*La vie rurale et alpestre du val d'Anniviers, 1942*).

JANVIER — Séjour dans les chalets de mayens à Zinal (1678 mètres) et au-dessus; le bétail consomme sur place le foin amassé dans les granges l'année précédente.

FÉVRIER — Retour au village de Mission (1307 mètres).

MARS — Descente à Sierre (542 mètres) pour les travaux de la vigne, les semailles et le jardinage. Tout le village (autorités, curé, école) émigre.

AVRIL — Remontée au village de Mission pour planter les pommes de terre et les fèves, semer le seigle, réparer les bisses.

MAI — Au village. Ramassage de la litière pour les bêtes (aiguilles de sapin et de mélèze). Quelques habitants descendent deux ou trois fois à Sierre pour ébourgeonner la vigne, arroser les prés, nettoyer les jardins.

JUIN — Du 10 au 20, aux mayens de Zinal avec le bétail, lequel monte alors à l'alpage (2000 à 2500 mètres) tandis que la famille retourne au village. Deux descentes en plaine pour le sulfatage et l'arrosage de la vigne. Un homme est de corvée à l'alpage. Fin juin, foin en plaine.

JUILLET — Foin au village. Montée à Zinal: foin avant le 15 août.

AOÛT — A la mi-août, descente à Sierre: regains; travaux de la vigne. Remontée au village: regains.

SEPTEMBRE — Au village: moisson. Vers le 20, montée à Zinal où arrive le bétail (« désalpe »). Division de la famille: enfants et vieillards, avec le bétail à Zinal; les autres descendent à Sierre préparer les vendanges.

OCTOBRE — Vendanges à Sierre. Ceux de Zinal descendent au village ou à Sierre.

NOVEMBRE — A Sierre jusqu'à la foire de la Sainte-Catherine (le 24), puis remontée au village: récolte des pommes de terre, boucherie, bois pour le chauffage.

DÉCEMBRE — Vers le 10 montée à Zinal avec le bétail.

Il en est de même des autres villages, sauf de Chandolin, la plus haute commune de l'Europe, dit-on, qui touche ses alpages, et a ses mayens au-dessous d'elle. Ses étages se répartissent comme suit:

2000 à 2500 mètres	Alpage
1936 mètres	Village
1600 »	Réchy, mayen inhabitable (bétail seul)
1387 »	Soussillon, mayen habitable
582 »	Muraz (Sierre)

Telle est la vie compliquée — mais combien indépendante, individuelle, combien colorée, étendue dans l'espace! — que se font les 1800 et quelques habitants d'Anniviers. Soustrayons un certain nombre de sédentaires (de Vissoie et d'ailleurs) qui ne participent pas au « remuage », et nous arriverons à un nombre de nomades équivalent à la population d'un grand bloc suburbain moderne. Dans sa Cité radieuse, Le Corbusier répartit 1600 Marseillais en 337 appartements. Ces citadins sont chauffés, baignés et douchés à satiété, agréablement logés, d'ailleurs. Mais comparez les limites de leur existence avec ce monde, entre le Rhône et le glacier, où circulent nos Anniviards! Ici, une seule famille dispose généralement sept à huit sortes de bâtiments:

1. La maison (ou la demi-maison) au village, avec une cave pour recevoir, avec une hospitalité cordiale, les amis et les hôtes.
2. La maison dans un village en plaine (vignoble de Sierre).
3. « Le mayen », plus primitif.
4. L'étable, appelée écurie (souvent combinée avec 5).
5. La grange, pour le foin, avec des fentes pour l'aération.
6. Le raccard (monté sur « champignons »), pour les gerbes de céréales, avec une aire pour battre le blé. La base, en pierre, sert d'étable pour le menu bétail ou de cave à provisions.
7. Le grenier, édifice plus soigné, sur champignons également, avec des galeries, des échelles, et souvent commun à deux propriétaires. Le grain est dans un coffre; la viande sèche à l'air. On y suspend des vêtements, on y conserve des fromages.
8. Les granges-écuries, éparpillées au gré de propriétés très morcelées: sur la carte au 50.000^e, elles couvrent la vallée comme d'une poussière noire...

Au val d'Anniviers nous trouvons donc, sous sa forme la plus systématique, la plus répandue, un mode de vie commun à beaucoup de montagnards du canton, et aussi, à l'état concentré, certains traits d'un caractère pas toujours commode — souvenons-nous de Zachéo! En 1834, la Navisence déborde. Une collecte s'organise dans toute la Suisse pour secourir les Anniviards. Ceux-ci renvoient la somme avec ces mots: « Que l'on fasse parvenir cet argent à de plus malheureux que nous, qui ne savent pas s'aider eux-mêmes! » Leur scrupule et leur piété ont inspiré leurs légendes, dans lesquelles une action malhonnête ou peu charitable, la cupidité ou l'avarice déchaînent les forces diaboliques, les éléments de la nature. Les pâturages de l'Illhorn, à ce qu'on raconte, appartenaient autrefois aux gens de Loèche. Or, l'éboulement de l'Illgraben coupa à tout jamais les chemins de ce ver-

sant. Les paysans de Chandolin saisirent cette aubaine, et envoyèrent désormais leurs troupeaux dans ces grasses prairies, sans se préoccuper des réclamations des propriétaires. Mais, certaine nuit, la synagoga fondit sur les troupeaux, le zirizui poussa son cri, les chevaux sans tête galopèrent, les génies de la montagne s'agitèrent — et les vaches de s'enfuir, terrifiées. Certaines finirent au val Moiry. Les gens de Chandolin payèrent alors une indemnité à ceux de Loèche...

Une menace plus grave encore que la synagoga, c'est la sécheresse. « Mon Dieu, quelle misère, les années de grande chaleur », écrit un curé du terroir dans un poème en patois. « L'un crève de colère, l'autre de chagrin. Tu veux prendre l'eau? L'eau ne t'appartient pas » (gentille mise en garde contre le détournement des bisses) « Longtemps tu peux attendre, longtemps te reposer. »

Moundo cuinta michéri
Le ch'ann de gran tzalor.
L'un criva de coleri,
L'altra mour de doulor.

L'évoué tou vin pou prindre,
L'évoué t'appartin pa.
Lontin tou pou attindre,
Lontin te repoja

(Zufferey)

La route des Pontis

Km 0 — Début de la route, dans la forêt de Finges. Au bout d'un kilomètre, l'on domine déjà Chippis, Géronde et les collines de Sierre. Assez large, la route monte en pente régulière.

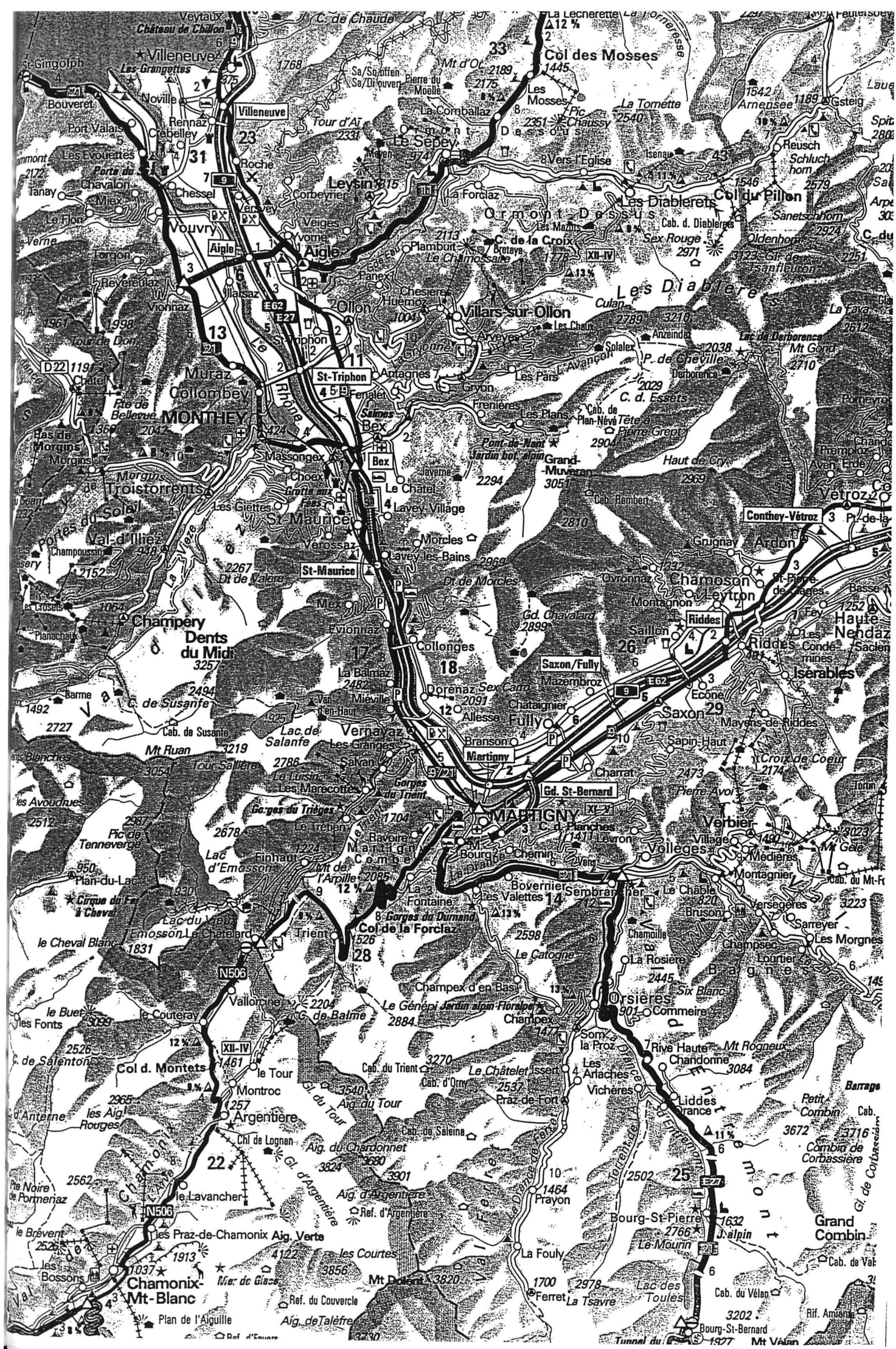
Km 4 — Niouc (ancien mayen de Saint-Luc, maintenant habitée toute l'année) a une situation privilégiée, les abricots y mûrissent. Premier coup d'œil vers le fond de la vallée. Promenade à pied: ruines du château de Beauregard, sur une arête détachée du versant de la montagne.

Km 6 — Première gorge: la route devient vertigineuse.

Km 8 — Seconde gorge, après l'oratoire de Notre-Dame-des-Pontis érigé auprès des tunnels par « les chauffeurs, les communes, les paroisses d'Anniviers » en 1947. Les « Pontis » ou « ponts » de 1613 étaient des galeries de bois suspendues aux parois, pour le passage des mulets. La route ne date que du milieu du siècle dernier — des tunnels remplacèrent les « pontis », en 1840.

Km 11 — La route, en palier, est taillée dans le rocher et protégée par des galeries. Puis, le paysage s'adoucit et s'humanise.

Km 13,3 — Vissoie, nœud de la vallée.



Annexe 1 :

Les activités de Giono de 1964 à 1965¹

Cette annexe est destinée à dresser le portrait de Giono, dans ses relations avec le monde du livre, et chez lui dans son univers de création. On esquisse aussi les activités extralittéraires de Giono de 1964 (première rencontre avec René Creux) jusqu'à la publication du *Déserteur* dans l'édition Fontainemore, en 1966. Cette esquisse permet de percevoir l'état d'esprit général dans lequel Giono compose le *Déserteur*. Nous reprenons, sous forme de citations des informations tirées de la biographie de Giono par Pierre Citron et de la « Notice » de l'appareil critique de la Pléiade.

1. Les séjours à Majorque, dans la petite ville de Son Sardina

Là, il est au calme. Pas de téléphone. Il ne reçoit pas de courrier ; pour être plus sûr qu'on ne le dérangera pas, il laisse parfois à Mlle Alice² la consigne de répondre non seulement qu'il est aux Baléares, mais, pour plus de sûreté, que Majorque n'est qu'une escale dans une croisière qu'il effectue avec des amis, et qu'il est impossible de le toucher. Il y fera jusqu'en 1968, chaque année deux séjours d'un mois ou de six semaines, au printemps et à l'automne. (Citron : 520)

2. Problèmes de santé et modification des habitudes d'écriture

Giono, atteint chroniquement de la goûte depuis l'âge de trente-cinq ans³, connaît ses premiers ennuis cardiaques, avec une crise spectaculaire en mai 1964, au festival de Cannes.

A partir de 1965, la santé de Giono est plus fragile. Ses craintes de voir la goutte lui paralyser le bras droit n'étaient heureusement pas fondée. Mais des accros plus ou moins sérieux se manifestent l'un après l'autre : la coqueluche, à la suite d'une grippe que lui a passée sa petite-fille Agnès, au début de 1965 : en octobre 1966, une crise de coliques néphrétiques [...] (Citron : 550)

Si ses problèmes de santé se retrouvent exprimés dans certaines de ses œuvres – selon Pierre Citron dès 1958, notamment dans la mort de ses personnages de récit – toujours est-il que le début de la rédaction du *Déserteur* s'en retrouve repoussé au mois de juillet 1965. De plus, les lettres de Giono à René Creux

[...] nous apprennent que Giono, pour des raisons de santé, ne s'attaque à son travail qu'en juillet 1965. (Notice : 935)

La période, qui va de la première rencontre Giono-Creux en décembre 1964 à juillet 1965, est consacrée à des recherches documentaires⁴ et à la consultation des

¹ On consultera la biographie de Pierre Citron pour les périodes qui précèdent et suivent les années 1964-1965.

² Il s'agit de la secrétaire de Giono, Mlle Alice Servin, employée à son service dès 1942 (voir Citron : 342).

³ On mentionne cet état de santé en raison de son impact sur les procédés d'écriture de Giono. Suite à l'immobilisation de sa main droite, en raison de la goûte, il apprendra à écrire de la main gauche (Citron : 152) – il n'aura pas besoin d'utiliser ce procédé –, ou encore, il dictera certaines parties de ses œuvres. Par exemple, *Fragments d'un paradis* (Pléiade, t. III, pp. 863-1015) sera dicté « à Mlle Alice, en une quarantaine de séances de l'après-midi, échelonnées du 28 février au 20 mai 1944 environ [...] » (Citron : 368). De même Giono dictera certains des derniers chapitres du *Désastre de Pavie* (Pléiade, *Journal, poèmes, essais*, pp. 903-1147), entre 1961 et 1962. Notons que pour le *Déserteur*, le manuscrit est de la main de Giono, à lire la « Notice » du texte. En effet, les Miallet auraient signalé un cas contraire.

⁴ Ces recherches sont mises en doute par les Miallet qui se basent sur la comparaison de deux lettres qu'envoie Giono à Creux, dans lesquelles l'écrivain fait mention de ses recherches. Le doute est suggéré par la structure identique des deux lettres, ainsi que par la surabondance des détails, signe de l'invention chez Giono. De plus Giono mentionne à Creux les investigations qu'il aurait menées lui-même en Valais, alors qu'il ne s'y est jamais rendu. De ces faits, Citron conclut : « [...] c'est ici de l'érudition imaginaire, et son travail de détective se fait en chambre. » (Citron : 557)

documents fournis par Creux, selon les lettres de Giono à ce dernier. La crise de 1964 oblige Giono à

[...] abandonner son bureau du second étage [où il a rédigé une majeure partie de ses œuvres]. Il s'installe au rez-de-chaussée, en faisant aménager une pièce à côté de la bibliothèque. Il y transporte son tableau de chevaux mongols, son astrolabe, et la série de carte 1/100 000^e, placées sur un chevalet à droite de sa table de travail, et où il cherche des noms de lieux pour ses romans. (Citron : 535)

C'est dans cet espace aménagé sur la fin de sa vie qu'il rédigera sans doute *Le Déserteur*, et peut-être en partie à Majorque, étant donné qu'il s'y rend au printemps. De plus, suite à ses problèmes, sa façon de vivre et d'écrire change, ainsi, il doit

[...] renoncer au tabac et au sel⁵, rester coucher jusqu'au milieu de la matinée, diminuer le nombre d'heures consacrées chaque jour à l'écriture. [...] les voyages en Italie sont terminés. Seuls déplacements à l'étranger : les reposants séjours à Majorque. (Citron : 535)

2. Giono lecteur assidu et passionné de document (quelques œuvres de commande)

2.1 La joie de lire

Il ne s'est jamais lassé de lire. L'autodidacte d'avant la guerre de 14 est devenu un très fin lettré, à la culture large et subtile, et passionnée de textes rares. Il aime à posséder plusieurs éditions de ses auteurs de prédilection, Dante, L'Arioste, Stendhal, entre autres ; et, pour les deux premiers, il recherche les éditions anciennes : il ne s'intéresse guère aux reliures, mais est fervent de belle typographie. Dans ses dix dernières années, il se passionne pour la littérature de L'Extrême-Orient, de la Chine en particulier. Mais rien de tout cela n'est passé dans ses œuvres romanesques, et les correspondances qu'on a cru pouvoir établir entre sa pensée et l'une ou l'autre de ces formes de la philosophie extrême-orientale sont trop générales pour ne pas être trompeuses. (Citron : 554)

2.2 Les enquêtes documentaires et l'invention : *Le désastre de Pavie ; Pour saluer Melville*

Le Désastre de Pavie (Pléiade, *Journal, poèmes, essais*, pp. 903-1144), ouvrage commandé par Gaston Gallimard, est un exemple de l'activité d'enquête de Giono :

Enfin, l'entreprise offre des à-côtés agréables. Il lui faudra faire un ou deux voyages en Italie. Il devra lire beaucoup de mémoires du temps, et c'est là une de ses passions. Il aura à constituer une réalité d'après des documents de natures diverses : enquête de détective qui plaît à l'amateur de romans policiers qu'il est resté. (Citron : 522)

Le réel, pour lui [Giono], c'est ce que révèle une énorme quantité de mémoires, de relations de contemporains. [...] Il se méfie des historiens venu après coup. S'il les cite, c'est souvent pour les réfuter. Leur vue, étant celle de leur temps, est anachronique. Giono lit les textes de l'époque, il les confronte. Il dresse lui-même une petite notice sur chacune des vingt sources d'après lesquelles nous est connue la bataille de Pavie. Il s'amuse à se donner de temps à autre une allure scientifique, à citer un auteur rare [...] (Citron : 523)

Pourtant, cette activité documentaire ne retient pas la faculté d'invention de Giono, comme l'analyse André-Alain Morello dans la « Notice » du *Désastre de Pavie* :

⁵ Coïncidence le sel est mentionné une fois à la page 200 du *Déserteur* : « On vendait en Savoie un sel spécial, rouge, chimiquement iodé. », mais le tabac, mentionné par la *pipe* donne lieu à un véritable développement, une comparaison entre l'époque du *Déserteur* et 1966 (207).

Giono historien ? En acceptant la proposition de Gaston Gallimard de réaliser un des volumes de la série des « Trente journées qui ont fait la France », le romancier du *Hussard sur le toit* a bien dû se poser la question à lui-même. Veut-il devenir historien, ou désire-t-il faire semblant, jouer à l'historien, voire se jouer des historiens ? Le doute est-il vraiment permis, dès lors qu'on lit ce qu'il écrit à Nimier le 14 janvier 1961 : « Je suis en train de travailler à porter la confusion dans la collection historique avec une bataille de Pavie qui est entièrement hors du coup. » Giono trublion, Giono subversif. L'aveu est clair : il ne s'agit pas pour Giono de se conformer à des normes, à des méthodes d'historien, mais d'introduire du Giono dans le domaine historique, dans le « territoire de l'historien ». Le résultat de cette intrusion est cet étrange livre tout à fait à part dans l'ensemble de l'œuvre de Giono et pourtant profondément solidaire de cette œuvre. Livre d'un écrivain en pleine maîtrise de ses moyens, et qui le sait, chronique italienne de la Renaissance sur fond de passions, de poisons, de prisons. [...]

Ce désir qu'éprouve Giono d'explorer l'histoire exprime aussi son rejet de plus en plus fort de l'époque dans laquelle il vit, qu'il ne cesse de stigmatiser comme le temps de la technique et de l'illusion industrielle. (« Notice » du *Désastre de Pavie* : 1544)

A l'encontre d'André-Alain Morello, on ne pressent pas *Le Désastre de Pavie* comme *un livre tout à fait à part*, mais plutôt, au regard du *Déserteur*, comme une préfiguration du travail d'imagination que va fournir Giono sur le personnage du Déserteur. Hormis la *pleine maîtrise de ses moyens* que l'on retrouve dans l'organisation narrative du *Déserteur*, on mentionne aussi une continuité thématique, dans le *rejet de plus en plus fort de l'époque dans laquelle [Giono] vit*. En effet, ce thème est exprimé dans le *Déserteur*, sous la forme d'une diatribe contre la modernité, escamotant au passage la société bourgeoise du XIX^e siècle – instigatrice du tourisme – dans sa vision caricaturale des Alpes :

Qu'on se représente la montagne en 1850. Ce n'était pas comme maintenant une usine à skis avec autoroutes, champs d'aviation, hélicoptères, télésièges, remonte-pentes, funiculaires, caravanes de cars et hôtels vingt-cinq étoiles. C'était l'héroïsme sordide. Dire les Alpes c'était évoquer Dante. [...] Il n'y a qu'à voir les gravures de l'époque. Certaines étaient dessinées de chic par des artistes qui n'étaient jamais montés plus haut que les tours de Notre-Dame et qui faisaient ainsi le portrait de la légende. Tout voyageur, même s'il ne quittait pas le coupé de la diligence (et il y fallait parfois, au-dessus des précipices, un fameux courage), écrivait à son retour sa relation de voyage, pleine de points d'exclamations, de oh! de ah! de mon Dieu! et d'hélas! Passer les Alpes, c'était passer de l'autre côté. (199-200)

De même, Giono ironise sur le *confort moderne* qui veut que le clochard dispose à son agrément, semble-t-il, de *couverture en papier journal* :

Quand on dit installé, à propos de Charles-Frédéric Brun, il ne faut pas voir du confort moderne. Il n'avait même pas la couverture en papier journal du clochard classique. Fragnière lui avait laissé la vieille capote de soldat [...]. (226)

On peut même faire remonter le goût de l'invention « biographique » – tel qu'il se développe pour le *Déserteur* – aux années 40', lors de la création de *Pour saluer Melville* (Pléiade, t. III, pp. 1-77), publié en 1941. En effet, Giono signale à la fin de son texte, par ses remerciements, les documents dont il s'est servi pour constituer son propos :

Nous devons remercier ici Miss Joan Smith dont l'aide nous a été si précieuse dans la traduction de *Moby Dick* ; Miss Katherine Allan Clarke qui a été constamment à côté de nous la lectrice américaine de *Moby Dick* dont il ne fallait pas se séparer ; Mrs. Clarke Mullen dont les lettres, les conseils et les photographies de lieux, de bateaux et de vieilles gravures ont reconstitué autour de nous le paysage et l'atmosphère de Nantucket.

Plus particulièrement moi-même j'exprime ici ma gratitude à Mrs. Una Stephen Borrow qui m'a communiqué les documents inédits me permettant de saluer Melville. (*Pour saluer Melville* : 77)

Pourtant, il signale dans une sorte d'avant-propos à *Pour saluer Melville*, le traitement personnel qu'il a opéré sur cette masse documentaire, sous la forme de la dérive de l'imagination :

L'entreprise fut décidée quand il nous apparut que Melville lui-même nous donnait les principes qui devaient diriger notre travail. « Il y a des entreprises, dit-il, pour lesquelles un soigneux désordre... » ceci correspondait si exactement à la fois à nos deux natures [– celle de Giono et de son ami Lucien Jacques qui participe à ce projet –] et à la matière de ce livre que tout nous parut être décidé à l'avance et qu'il n'y avait plus qu'à nous laisser faire. Nous nous laissâmes donc faire. Comme il est dit plusieurs fois dans ce livre et plus magnifiquement qu'on ne pourra jamais le dire, quand la baleine est harponnée, il faut la suivre ; quand elle plonge il faut l'attendre et quand de nouveau elle émerge il faut de nouveau l'attaquer. Ainsi fut fait. La phrase de Melville est à la fois un torrent, une montagne, une mer, j'aurais dit une baleine s'il n'avait péremptoirement démontré qu'on peut parfaitement connaître l'architecture de la baleine. Mais comme la montagne, le torrent ou la mer, cette phrase roule, s'élève et retombe avec tout son mystère. Elle emporte ; elle noie. Elle ouvre le pays des images dans les profondeurs glauques où le lecteur n'a plus que des mouvements sirupeux, comme une algue ; ou bien elle l'entoure des mirages et des échos de cimes désertes où il n'y a plus d'air. Toujours elle propose une beauté qui échappe à l'analyse mais frappe avec violence.

Nous nous sommes obstinés à essayer d'en reproduire les profondeurs, les gouffres, les abîmes et les sommets, les éboulis, les forêts, les vallons noirs, les précipices, et la lourde confection du mortier de tout. (*Pour saluer Melville* : 4-5)

Cette dérive est étudiée dans les carnets travail de Giono par Henri Godard. Ce dernier relève les intrusions de l'imaginaire de Giono (« Notice » de *Pour saluer Melville* : spécifiquement de 1095 à 1106) dans les ébauches de plan, et finalement son recours à l'invention, au détriment des documents sur Melville dont il ne se sert plus que comme piste d'envol.

3. Les habitudes d'écriture

3.1 Le désintérêt pour l'archive

Giono a souvent donné ses carnets de travail et ses manuscrits – à des critiques et des admirateurs – pour des études en cours sur son œuvre⁶. Les carnets contiennent des « [...] ébauches de phrases, plans partiels, remarques cursives [...] » (Citron : 552). Cette prodigalité est à l'origine de nombreux “trous” dans les archives de Giono, à l'exemple du *Déserteur*, dont le manuscrit prêté n'est toujours pas réapparu.

3.2 La joie d'écrire : une ascèse quotidienne

Enraciné à Manosque [et à Majorque], il est relativement solitaire [c'est-à-dire à distance du champ littéraire parisien] Outre qu'il n'aime pas Paris, qu'il déteste les milieux littéraires, qu'il se méfie des intellectuels, et qu'il est timide, il a autre chose à faire que de voir des gens : il vit de ce qu'il écrit, et il y travaille régulièrement, huit heures par jour en moyenne, parfois plus, produisant quatre à cinq pages. Giono, que l'on imagine volontiers – et ses lettres accèdent parfois cette vue – laissant jaillir une improvisation torrentielle, emporté par son élan lyrique, éprouve certes cet élan, mais il en contrôle l'expression. Son écriture, lente et réfléchie, est le fruit d'une concentration. Il est vis-à-vis de sa création d'une probité et d'une intransigeance exemplaire ; il n'hésite pas à écarter de séries de chapitres, représentant des mois de travail, s'ils ne lui paraissent pas correspondre exactement à ce qu'il veut dire, si ce qu'il appelle le « grain » de son texte ne lui offre pas l'image de la matière rêvée : grain rêche, lisse, gros, raide, souple, ce sont là des formules qui lui sont familières pour parler de son écriture.

⁶ A ce propos, lire une anecdote de Pierre Citron, à qui Giono avait procuré tous les documents nécessaires à l'élaboration de l'édition Pléiade, sans pour autant lui demander un reçu (Citron : 552-523).

3.3 *La négligence pour les corrections des épreuves*

Tant qu'il est en train d'écrire, porté par sa création, il s'enthousiasme sur les pages en cours. Une fois écrit le mot « fin », l'exaltation retombe [...]. Mais, très vite, pensant déjà au livre suivant, il se désintéresse du précédent. Il en corrige la dactylographie avec négligence. Quand arrivent les épreuves, il les corrige très vite et très mal – quand il prend le temps de les corriger. (Citron : 154)

3.4 *L'invention (dates et titres d'ouvrages inexistantes)*

Quand il recevra à partir de 1967 les commentateurs de ses romans pour l'édition de la Pléiade, il leur donnera sur la genèse de chacun d'eux des indications totalement inventées [...] Sur la naissance de ses romans, il bâtera un nouveau roman. Il l'a déjà fait dans *Noé* pour la genèse d'*Un roi sans divertissement*, et ce qu'il dit de sa création, dans ses entretiens avec Amrouche, est d'une vérité plus poétique que littéraire. Un jeu ? Oui, à condition d'admettre que ce jeu faisait profondément partie de lui-même et de son art. Il y avait là comme une logique : les romanciers inventent ; je suis romancier, donc j'invente. (Citron : 152)

Annexe 2

Le travail sur la documentation exogénétique : Beerli repris par Giono

Tiepolo : narrativisation au profit de l'histoire du Déserteur

Beerli

Plus récente d'un bon demi-siècle, la chapelle Notre-Dame-du-Bon-Conseil est restée, elle aussi, à peu près intacte avec son vieil autel, son chemin de croix (suite de gravures de l'illustre peintre vénitien D. Tiepolo, datées de 1749), dans l'intimité d'un bois de mélèzes. (130, carte p. 129)

Giono

Cette blancheur est une marque d'« étrangeté » ; accepter l'étranger ça va tout seul, mais accepter l'« étrange » n'est pas à la portée de tout le monde. Il n'y a qu'à voir, par exemple, les images du chemin de croix de Notre-Dame-du-Bon-Conseil. Elle n'est pas loin cette chapelle de Notre-Dame-du-Bon-Conseil ; par Veysonnaz et le Chalet-de-l'Evêque, on en a pour trois heures de marche et on la trouve dans son bois de mélèzes. Ce n'est donc pas la première fois que des mains blanches et notariales ont laissé des images dans la région. Elles sont d'un nommé Tiepolo, ces images, un Vénitien de l'ancien temps. Eh bien, celui-ci, qu'on a maintenant dans la grange à Fragnière et qui vit dans le foin de notre président, c'est une sorte de Tiepolo. (225)

Le chemin qui mène à la chapelle de Notre-Dame-du-Bon-Conseil est repris de la carte de Beerli, page 129. De même Giono reprend du texte de Beerli des informations sur la chapelle. Ainsi, le fait qu'elle se situe dans un bois de mélèze, qui devient *son* bois de mélèze chez Giono. Il conserve et authentifie par cette reprise l'aspect typique et intime du lieu.

On constate les variations suivantes :

- l'atténuation de la datation des œuvres donnée par Beerli, 1749 → *de l'ancien temps* ;
- un travail stylistique pour rendre le personnage de Tiepolo plus "flou", sans appréciation de sa valeur, *l'illustre peintre* → *un nommé Tiepolo* ;
- l'utilisation du terme *image* en lieu et place du terme *gravure* de Beerli.

Interprétation

La reprise de détails (mélèze) qui n'apporte pas d'éléments essentiels à l'intrigue, pose un paysage "reconnaissable", une sorte d'ancrage à la réalité (le plus souvent géographique) et qui par ailleurs permet d'autre liberté, comme celle de transformer les gravures de Tiepolo en image. Ce détail, relevé par les Miallet, doit son importance au regard des explications du narrateur, quant aux rapports qu'entretient la peinture du Déserteur avec l'imagerie d'Epinal :

Loin dans le nord, à Epinal, il y a un art qui ressemble à première vue à celui du Déserteur. L'imagerie d'Epinal est gravée sur bois et coloriée au pochoir ; *le Déserteur peint et ne grave pas*. (195, je souligne)

En effet, « [...] Giono, en nommant ces gravures des « images », nous fait croire à l'existence de peintures comparables à celle du Déserteur. » (N.V. : 225, note 2). Ce changement sert ici l'intrigue, permettant d'expliquer l'intégration du

Déserteur à la communauté des Nendards, par le thème des mains blanches (dont Tiepolo est aussi un représentant). On lit d'ailleurs à la suite de cet extrait une morale ironique¹, dans le style de l'apophtegme, mais version cliché :

Les mains sont donc légitimement blanches, et il est temps de perdre les façons anciennes de partager le bien et le mal², et de se mettre un peu à réfléchir à la moderne. Le monde ne s'est pas fait qu'avec de rudes mains, il a aussi fallu des coloristes. (225)

¹ Au sens où, dans son discours, le narrateur laisse poindre la voix d'autrui, dans registre moins soutenu et aux images plus proches du cliché.

² Notons au passage que Giono est un fervent lecteur de Machiavel.

36

FOLKLORE SUISSE

Bulletin de la Société suisse des Traditions populaires

4B 358

54^e Année I/2* Bâle 1964

EDITÉ PAR LA SOCIÉTÉ SUISSE DES TRADITIONS POPULAIRES

Le Déserteur, peintre valaisan

Son état civil

Registre d'état civil de Nendaz 1871: «Nom et prénoms du décédé: Brun, Charle. Son âge: 67 ans. Son état ou sa profession: peintre. Son domicile: Bieudron. Prénoms de son père: inconnu. Prénoms de sa mère: inconnu. Mois-jour de sa mort: mars 9. Observations: mendiant alsat. [alsacien]».

Archives cantonales, Sion. Etat civil (1853-1875), vol. 37: Registres paroissiaux districts occidentaux 1871, fol. 70; aimablement communiqué par M. A. Donnet.

Registres paroissiaux de Nendaz: «Le 9 mars 1871, à midi, est décédé à Veysonnaz Charles-Frédéric Brun, peintre alsacien, enseveli le 12 à Nendaz».

Archives paroissiales, registre des décès (en latin); d'après M. Luyet, dans «Bulletin paroissial de Nendaz», mai 1963, p. 3.

Première mention de ses tableaux

Victor Tissot, «La Suisse inconnue», Paris, Dentu éditeur, 1888, p. 420: «En redescendant [d'Evolène] à Sion, nous montâmes jusqu'à Hérémenche, pour voir la 'médecine', la mèghe de la vallée d'Hérens, qu'on vient consulter de très loin, de la Savoie, du canton de Fribourg, de tous les coins du Valais...

... Nous arrivons devant une maison de bois dont la porte est ouverte; nous traversons une cuisine toute noire et nous entrons dans une chambre carrée où la 'médecine' est en train d'écrire...»

P. 423: «Comme j'examinais une peinture qui ornait la partie supérieure d'un vieux meuble, elle me dit:

– Joli! Peint par déserteur français, ancien élève en théologie... A fait bêtise, – tué son capitaine – et venu ici, à Hérémenche... Était menuisier... Est mô [mort]...»

Aujourd'hui à Hérémenche

Jean Follonier, «Les trésors de Riod», dans Feuille d'Avis du Valais, 29 avril 1963, p. 11:

«Riod, ... petit village du Val d'Hérémenche, situé sur un promontoire, à plus de 1400 mètres ...

Quelques maisons de pierre et de bois entourent la toute petite chapelle... Extérieurement, rien ne laisse présager le miracle de la découverte qui vous attend. Il faut donc pousser la porte.

Levons les yeux et ouvrons-les bien! La première toile, en une naïve synthèse, représente la Nativité du Christ et l'Adoration des Mages. L'autre dresse devant nous les épouvantes et les béatitudes du Jugement dernier.

On attribue ces œuvres au fameux et énigmatique «Déserteur», dont on trouvait encore, avant le saccage opéré par les brocanteurs dans tous les foyers, beaucoup de peintures sous verre dans presque toutes les familles d'Héremence. Pour ma part, je ne voudrais pas l'affirmer catégoriquement...»¹. Sch.

Les aquarelles du «Déserteur» (Vallée de Nendaz, Valais)²

par Georges Amoudruz, Genève

Vers l'année 1850, les habitants du hameau du Cerisier au-dessus de Haute-Nendaz furent intrigués par la présence d'un individu grand et corpulent qui, sortant des bois, profitait toujours de l'absence des hommes, pour venir acheter du lait et du sérac aux femmes. Un jour, les hommes feignirent de s'en aller et surprirent l'inconnu. Il avait l'air instruit et honnête. Ils s'en firent un ami. Mais on ne sut jamais qui il était et ce qu'avait été sa vie. Des bruits coururent sur son compte. Il était poursuivi, mais tout le monde en ignorait le pourquoi. On raconta qu'il avait assassiné quelqu'un en France. Malgré cela, les habitants de la vallée l'admirent parmi eux, le protégèrent et le surnommèrent le «Déserteur».

Il vivait tantôt caché dans les bois où il se construisait un refuge, tantôt dans le foin, chez ses nombreux amis. On l'a retrouvé, un jour, gelé dans un bois et c'est dans un pétrin à pain, frotté avec de la neige, qu'il revint à la vie. Sans argent, sans gîte, vivant de privations, le Déserteur vécut misérablement jusqu'à sa mort.

Il mourut en 1870 à Bieudron, âgé de 80 ans³. Son identité est toujours restée obscure; fort instruit et parlant latin, les uns prétendaient que c'était un ancien évêque, d'autres opinaient en faveur d'un capitaine d'état-major français, d'autres encore affirmaient qu'il était notaire, pour avoir, à sa mort,

¹ Pour nous faire une idée de ces œuvres, nous sommes montés à Riöd en septembre 1965. La Nativité ne se trouve plus dans la chapelle, ni d'ailleurs l'antependium, avec quatre évangélistes peints par le Déserteur, qui y aurait existé suivant les «Annales valaisannes» de 1965, p. 376. A en juger d'après la reproduction peu nette qui accompagne l'article de M. Follonier, nous n'hésitons pas à attribuer cette Nativité au Déserteur. En revanche, le Jugement dernier de Riöd est manifestement d'une autre main.

² Réimpression de l'article qui, sous ce titre, a paru dans «Les Musées de Genève. Bulletin mensuel des Musées et Collections de la Ville de Genève», n° de septembre 1946, p. 3. Nous remercions M. Amoudruz de l'amabilité avec laquelle il nous autorise à reproduire son texte de 1946.

³ [Ces indications sont à rectifier d'après les documents cités ci-devant p. 29*.]

retrouvé son brevet. Ce qui reste certain, c'est qu'il était poursuivi par les autorités du Valais et c'est entre deux matelas que les gens cachèrent le Déserteur à la police qui le cernait dans une maison. Une autre fois, c'est le curé de Nendaz qui, en réponse à la police, affirma qu'il n'assistait pas à la messe alors qu'il s'y trouvait bel et bien.

Très intelligent et cultivé, il était d'une compagnie agréable, mais il ne fallait pas l'interroger sur sa vie. Et surtout il était doué pour la peinture. Il a fait dans la vallée de Nendaz et le val d'Héremence plusieurs centaines d'aquarelles qui dénotent une grande sensibilité et une grande fraîcheur de tons. Le Déserteur affectionnait particulièrement les sujets religieux qui, peu à peu, remplacèrent dans les maisons de Nendaz les vieilles lithos et les images d'Epinal.

Il excellait surtout dans les scènes de la Nativité et dans la représentation des saints: saint Léger, saint Maurice, saint Antoine, sainte Elisabeth, etc., tantôt isolés et tantôt groupés. Il a même peint une vie de sainte Geneviève en plusieurs petits tableaux groupés en un seul.

A côté des sujets religieux, il fit quelques portraits d'habitants du pays d'une façon très naïve, visant à l'agrément plutôt qu'à la ressemblance.

En outre il a décoré la chapelle de Haute-Nendaz et j'ai trouvé deux peintures sur bois, faites par lui, d'un travail ferme, l'une représentant le Christ, l'autre la Vierge et l'Enfant Jésus. Ces travaux montrent bien la diversité des dons du Déserteur. Il a également sculpté dans le pays des crucifix de bois et sa dernière œuvre est un crucifix qu'il donna à celui qui l'avait accueilli à son arrivée dans le pays, Fragnière, du Cerisier (Haute-Nendaz).

C'est grâce à tous ces petits tableaux que le Déserteur put vivre dans le pays et obtenir sa subsistance. Les couleurs dont il avait besoin étaient achetées à Sion par les gens du pays, car il risquait de se faire prendre en y descendant lui-même. Ses aquarelles sont signées: C.F.B.; en effet, il se nommait Charles-Frédéric Brun. Datées de 1850 à 1870, elles portent toujours l'indication du lieu où elles ont été faites.

Altérées par le temps, salies par les mouches ou noircies par la fumée des lampes à huile, ces petites aquarelles étaient peu à peu détruites et remplacées par des chromos modernes. Elles auraient peut-être disparu pour toujours si un enfant du pays, M. l'abbé Bonvin, curé de Fully, touché par la naïveté et la fraîcheur de ces peintures, ne s'était avisé de les récolter. Une soixantaine d'entre elles se trouvent maintenant à la cure de Fully. C'est par lui que j'ai appris l'existence du Déserteur et de ses tableaux. Je me rendis à mon tour dans la vallée de Nendaz et en recueillis encore vingt-cinq, qui sont exposées au Musée¹.

¹ [«Exposition d'art rustique des Alpes rhodaniennes», au Musée d'Ethnographie de Genève, 1946. C'est pour présenter cette exposition que M. Amoudruz a écrit l'article repris ici.]

On se souvient qu'au milieu du siècle passé un nommé Borne a vécu à Beuson. Cet homme qui, avant 1848, avait été soldat pendant de longues années au service de la France, prétendait avoir vu Brun à la cour du roi et il affirmait que c'était un évêque et qu'en réalité il portait un autre nom. Les habitants de Nendaz, à leur tour, notaient certains détails dans le comportement du Déserteur qui semblaient bien indiquer qu'il était ecclésiastique. On aurait souvent observé Brun priant à genou dans la poussière d'un «raccard», les bras levés au ciel. Lorsqu'on lui offrait de la nourriture, il n'acceptait jamais de s'asseoir à la table familiale; il mangeait à l'écart, mais sans jamais oublier de bénir sa nourriture et ses bienfaiteurs, comme font les prêtres. Grâce à cette réputation, on ne l'a pas considéré comme un paresseux; et pourtant on ne l'a jamais vu empoigner une fourche ou un râteau au temps de la fenaison et de la moisson, même pas lorsque l'orage grondait.

Dans les récits des Nendards, les traits du Déserteur se mêlent parfois à ceux du *Saint de Civiez*. Cet homme qui a vécu dans une solitude volontaire, à l'alpage de Civiez, porte lui-même bien des traits du légendaire *Paroissien négligent*¹; en plus on lui attribue la pierre à cupules qui se trouve à Civiez, mais qui est certainement plus ancienne. C'est vers ce saint homme que certaines familles de Nendaz montaient en pèlerinage, pour lui demander réconfort et conseil. Et voici que le Déserteur, à ce qu'on dit, aurait également eu le pouvoir d'aider les gens, de conjurer et de guérir, pouvoir qu'on attribuait alors à ceux qui savent le latin. A ceux qui le lui demandaient, il aurait remis de petits sachets, assez semblables au *bénit des capucins*, et surtout de petits papiers couverts de formules étranges et d'une multitude de petites croix, destinés à être imposés aux humains ou au bétail, guérissant surtout des maux d'origine surnaturelle. Le Déserteur savait aussi composer des prières pour toutes les circonstances de la vie, il savait *tsernâ*, c'est-à-dire exorciser les démons et immobiliser les voleurs à l'endroit de leurs méfaits.

Arrivés à ce point de leurs récits, nos conteurs de la veillée abandonnent Charles-Frédéric Brun pour parler de voleurs qui effectivement n'ont plus pu bouger ni marcher jusqu'à ce que le charmeur eût bien voulu les délivrer...

Ainsi le Déserteur m'a semblé être une figure légendaire parmi tant d'autres, qu'elles aient nom *le Saint*, *le Fondateur*, *L'Ecolier de Venise*. A-t-il

stagnantes étaient des foyers de maladies, les montagnards étaient sains et capables de travailler. Haute-Nendaz cultivait beaucoup de blé sur ses terrains bien exposés et le bétail prospérait sur ses beaux alpages. Les documents des archives nous disent qu'au XIX^e siècle, les gens de Conthey et de Vétroz ont vendu leurs plus belles vignes pour acheter le blé des Nendards. En outre, les gens de Haute-Nendaz avaient la réputation d'être non seulement riches, mais aussi bons et charitables. La veille de Noël, c'était par centaines que les mendiants montaient au village pour recevoir du pain, du fromage et même du jambon.

¹ A son sujet, voir E. Muret, dans *Cahier valaisan de folklore*, 11, Genève 1929.

vraiment vécu? Si oui, comme tous les récits commencent par: «C'était du temps de mon grand-père, de mon aïeule...», on doit trouver, de son séjour à Nendaz, d'autres témoignages que les douze apôtres de la chapelle.

Ma curiosité étant éveillée, j'ai vu par la suite dans nombre de maisons de Nendaz des images religieuses plus ou moins bien conservées du Déserteur, toutes signées C. F. B. Pourquoi ne les ai-je pas remarquées auparavant? Sans doute parce qu'en général elles ne sont pas accrochées aux parois de la cuisine ou de la chambre de ménage. Là, après la guerre, on a pu voir le portrait du général, la photographie-souvenir de l'école de recrues, etc., parfois aussi un Cœur de Jésus polychrome. Les images du Déserteur se trouvaient à la chambre à coucher ou hélas! au grenier; là où l'on avait refusé de les vendre ou de les échanger contre une image moderne, elles reposaient au fond d'un bahut.

A la Crêta, dans une famille très musicienne qui possédait une grande collection de chants et de chansons, on m'a montré des textes et des mélodies attribuées au Déserteur: à une exception près, ce sont des chants religieux tels qu'on les a chantés naguère encore à la maison. Dans d'autres familles musiciennes, j'ai également entendu parler de ces chants du Déserteur.

Plus tard, j'ai même eu le privilège de voir quelques «secrets» du Déserteur, de petits papiers jaunés, écornés, portant des traces d'usage, où sont inscrits des conjurations, surtout contre le *choreïn*¹. Parfois on n'a plus osé les déplier parce qu'ils risquaient de tomber en morceaux, tant leurs plis sont usés. Cela n'a pas empêché les détenteurs d'en faire usage: j'ai vu encore en 1960 apposer un de ces vieux papiers sur un porc malade, pendant qu'on lisait le texte de la conjuration sur une copie moderne.

Souvent on m'a dit que Brun parlait un français soigné, mais qu'il savait aussi parler patois. Ses petits «secrets» semblent nous en apporter la confirmation, car les mots patois qu'on y rencontre appartiennent bien au dialecte nendard. En revanche, le français de ces textes est plein de fautes d'orthographe; le latin, qui est plus ou moins correct, n'offre aucune des abréviations usuelles de nos notaires.

Une de mes informatrices m'a dit que sa grand'mère, restée longtemps vieille fille, mais désirant se marier, avait demandé l'aide du Déserteur. Celui-ci composa à son intention une prière qui, accompagnée de dix *Avé Maria*, devait lui procurer un mari. En effet, sa grand'mère trouva chaussure à son pied. Sa mère utilisa également cette prière avec succès. Quant à notre informatrice, elle a avoué avoir essayé la même recette à maintes reprises, hélas en vain.

La petite-fille du président Fragnière qui le premier accueillit le Déserteur dans son mayen, a conservé jusqu'à sa mort, avec soin et respect, trois

¹ Cf. *Glossaire des patois de la Suisse romande*, IV, 14.

œuvres de Brun, deux peintures et un crucifix de bois sculpté. A ceux qui s'intéressaient à ces témoins du passé de son village, elle les a montrés volontiers et il n'a jamais fallu insister beaucoup pour qu'elle racontât l'histoire de ce crucifix. Un Hérémentsard, dit-elle, aurait fait dire au Déserteur de venir lui peindre quelques images. Brun se mit en route. Arrivé près de Veysonnaz, des gens bien intentionnés lui apprirent que la police était aux aguets aux Mayens-de-Sion. On lui offrit de le cacher dans une maison, mais il préféra attendre la nuit dans une grange, d'où il s'enfuit avant le jour pour retourner à Haute-Nendaz. Entre Brignon et Beuson, il rencontra le président Déléze qui lui dit que les journaux annonçaient une grande amnistie, en France, pour les royalistes; il lui montra le journal qui datait déjà de quelques jours. Brun en fut ému. Bien que craignant qu'il ne fût déjà trop tard, il entreprit immédiatement les démarches nécessaires pour bénéficier de cette amnistie. Le délai s'écoula sans que Brun ait obtenu de réponse. Néanmoins il se mit en route pour la France. A la frontière, on le refoula. Fatigué et malade, il reprit le chemin de Haute-Nendaz. Arrivé à Bieudron, il ne put plus continuer. Un paysan charitable lui permit de se coucher dans le foin; il se laissa même convaincre de monter à Haute-Nendaz pour avertir Fragnière. Celui-ci trouva Brun mourant. Le Déserteur le remercia de son accueil, de son aide matérielle et spirituelle, et il lui fit cadeau de son crucifix, sculpté de sa main. Ce fut son dernier geste.

Au cours d'une veillée, en hiver, j'ai vu une fois un jeune homme se plaindre de maux de dents. Rien ne peut le soulager, ni l'habituel verre de kirsch ni le clou de girofle introduit dans la dent creuse. Alors la maîtresse de maison va chercher un petit sachet dans un bahut. Elle en extrait un peu de terre, elle l'enveloppe d'un minuscule bout d'étoffe blanche, elle en fait un cataplasme qu'elle place sur la dent malade du jeune homme, et bientôt celui-ci ne sent plus ses douleurs. Ce n'est qu'après son départ que la maîtresse de maison nous confie le secret de son remède: c'est de la *terra rochetta*, de la terre du cimetière. Mais, ajoute-t-elle, on ne peut pas utiliser n'importe quelle terre prise au cimetière. Pour qu'elle soit efficace, il faut la prélever sur les tombes «de ceux qui ne pourrissent pas». Au cimetière de Basse-Nendaz, elle en connaît trois, une vieille tombe sans nom, la tombe du *Saint de Civiez* et la tombe du Déserteur; la terre de ces deux dernières serait la plus efficace. Il n'y a plus guère de gens, dit-elle, qui connaissent la tombe du Déserteur tout près du clocher. Le fossoyeur par contre la connaît fort bien, puisque maintes fois il aurait voulu réutiliser la tombe, comme c'est l'usage, y faire une nouvelle fosse, mais chaque fois, la terre, bien que molle et friable, lui aurait opposé une résistance insurmontable.

Un homme qui participe à la veillée enchaîne et parle de l'enterrement du Déserteur. Il fallait transporter le cercueil, dit-il, de Bieudron à Basse-

Nendaz où se trouvait alors l'unique cimetière de la paroisse. On mit le mort dans le cercueil communal qu'on fixa sur un mulet bâté. Arrivé aux abords de la chapelle de S. Sébastien, le mulet refusa de continuer. «Filant» de sueur, il restait planté là; rien ne le fit changer d'avis. On se rappela alors qu'il n'était pas de coutume de transporter les morts sur des animaux. On détacha le cercueil et quatre hommes le chargèrent sur les épaules. Plus ils approchaient de l'église paroissiale, dont les cloches s'étaient mises toutes seules à sonner, plus leur fardeau devenait léger.

La technique et l'art du Déserteur¹

par *Rose Claire* et *Ernest Schüle*, Crans-sur-Sierre

Ce qui frappe d'emblée dans les aquarelles du Déserteur, c'est la présentation stéréotypée de certains éléments. Un trait noir sert de bordure à chacune de ses images. Chacune comprend aussi, en haut ou au bas, une bande qui est réservée à l'inscription du titre. Le Déserteur utilise de préférence des lettres capitales, du moins pour les parties importantes des titres (fig. 6: SAINT MAURICE et ses COMPAGNONS; fig. 1: SAINT THEODULE, Évêque); mais il lui arrive, quand il a mal calculé la longueur de son inscription, de terminer un nom par des minuscules (fig. 28: SAINT JEAN BAPTISTE), voire de supprimer une finale (fig. 32: JEAN JOSEPH SIERRO CONSEI[lle]r?). On peut remarquer parfois des traits de crayon dans ces espaces réservés aux légendes, notamment des traits dessinant la forme des lettres. Manifestement le peintre a eu plus de peine à calligraphier ses titres qu'à disposer les personnages des images mêmes où il ne recourt pas à de tels artifices. L'orthographe des noms propres manque parfois de stabilité (ainsi, par exemple, fig. 9: Léger; fig. 25: Legér; fig. 7 et 27: Legier; fig. 21: Légier)².

¹ Cet article aurait dû être une traduction française de l'étude de R. Wildhaber, «Der 'Déserteur', ein Walliser Maler religiöser Volkskunst», parue dans *Schweizer Volkskunde* 53 (1963), p. 49-62. Si nous n'en avons gardé que la partie centrale (l'étude de l'œuvre), si nous l'avons étoffée d'éléments nouveaux et si, sur la technique du peintre, nous sommes arrivés à des conclusions quelque peu différentes, nous en assumons la responsabilité, mais nous reconnaissons volontiers que, pour les lignes générales et pour de nombreux détails, nous restons les débiteurs de M. Wildhaber.

² Cette instabilité n'a rien d'étonnant, en plein XIX^e siècle. En revanche, il vaut la peine de noter quelques formes influencées par la prononciation patoise: le nom de famille *Fournier* est transcrit *Fourny* sur fig. 20, à l'instar de *fourni* en patois de Nendaz; de même *Délise* chez le Déserteur, graphie officielle *Déléze*, patois *de-lje*.

Les œuvres du Déserteur sont signées: elles portent les initiales C.F.B. Un seul de ses petits tableaux³ nous donne des renseignements plus explicites: Pinx. Charles Fred. Brun. Un grand nombre de ses œuvres sont datées. Beaucoup de légendes précisent en outre le lieu et citent le nom de la personne qui a commandé le tableau. Voici quelques échantillons de ces inscriptions: «Jean Charles Antoine Locher de Brignon a fait faire cette image, le 24 janvier 1859» (fig. 23); «Jean Antoine Franier et Marie Madeleine Franier née Fournier son épouse ont fait faire cette image, à Verey hameau, commune de Nendaz, le 2 janvier 1870» (fig. 3); «Jean Legier Salamolard, juge à la commune de Vaisonnaz, a fait faire cette image le 24 novembre 1864» (fig. 27); «Cette image appartient à Anne Elisabeth Michelet de Haute Nendaz, [...] juillet 1856». Les localités que le Déserteur cite sont, pour la plupart, des villages ou des hameaux de la commune de Nendaz: Haute-Nendaz (ou un de ses quartiers: Le Cerisier, La Loye), Beuson, Brignon, Baar, Aproz, Le Planard, Verrey. Il a travaillé aussi à Veysonnaz, qui à cette époque-là faisait partie de la paroisse de Nendaz, à Vex et à Hérémenche. Les familles dont les noms sont inscrits sur les aquarelles du Déserteur sont originaires de cette même petite région. Aujourd'hui encore, les Délèze, Fournier, Fragnière, Michelet sont bourgeois de Nendaz⁵, les Locher, de Salins, les Salamolard; de Veysonnaz, les Mayoraz et les Bournissen, d'Hérémenche.

Les aquarelles offrent parfois d'autres inscriptions, soit dans la bande réservée à la légende, soit au beau milieu de l'image, là où – en vrai peintre naïf – le Déserteur croyait devoir remplir un blanc. Petits textes en français ou en latin. Ce sont souvent des prières ou des invocations adressées aux saints, demandant leur assistance au moment de la mort: «Jésus, Marie, Joseph. Soyez à mon aide» (fig. 4); «Sainte Marie et Sainte Philomène, nous vous prions de nous accorder votre grace maintenant et à l'heure de notre mort»; «Sainte Marie, Anne et Madeleine, nous vous supplions de nous assister de votre grace, maintenant et surtout au moment de notre mort, ainsi soi-t-il» (fig. 5); «Jésus, Marie et Joseph, soyez à notre secours, maintenant et surtout à l'heure de notre mort. Amen»; «Jésus, Marie et Joseph, aidez et secourrez moi!» (fig. 23). Sur les images de la Nativité, on lit le bon message de Noël: «Glorie à Dieu aux plus haut, Et la paix aux hommes de bonne volonté. – Benissons à jamais la naissance de Notre Seigneur Jésus-Christ. Soyez à jamais beni, ô mon aimable Jésus, d'avoir voulu descendre du Ciel sur la terre pour nous sauver, hélas! sans vous,

³ «Art valaisan», catalogue de l'exposition de Martigny 1964, p. 73, n° 610: «S'Jacques en Galice...», Le Trétien 1844. A noter que cette œuvre non seulement nous livre le nom complet du peintre, mais donne aussi le premier témoignage de son séjour en Valais, et le seul, jusqu'ici, qui atteste son passage dans le vallée de Salvan.

⁴ L'image est détériorée à cet endroit.

⁵ Cf. Abbé Pierre Délèze, Les familles de Nendaz à travers les âges [1951].

nous serons perdue à jamais, etc.» (sic, fig. 22); «Gloria in excelsis Deo, et in terra pax hominibus bonae voluntatis» (fig. 2, 3) ou «... bonae voluntatis [sic]. Laudamus te. Benedicimus te» (fig. 23).

La Nativité est un des thèmes favoris du Déserteur. En comparant les nombreuses versions qu'il en a donné, on voit qu'elles sont de deux types au moins, qui doivent s'inspirer de deux ou trois modèles différents. Nous reproduisons un bon échantillon de chaque type: notre fig. 2 est une Nativité du style plus ancien, plus rigide dans sa composition et plus schématique que celle de fig. 3 que le Déserteur a peinte une année avant sa mort et qui est infiniment plus aérée, plus libre dans l'assemblage de ses éléments.

Mais, malgré ces divergences, que de traits communs qui caractérisent bien les procédés du Déserteur et, par là même, la peinture naïve! Voici l'étable, lourde, toujours vue de front dans les représentations du type ancien où elle sert d'arrière-plan à la sainte famille et non d'abri. Dans la Nativité de 1870 (fig. 3), le peintre raccourcit la façade et nous montre un mur latéral en perspective, mais sans modifier en conséquence les lignes du toit, qu'on voit de face. En tout cas, ces étables n'ont rien de valaisan, ni dans leur aspect extérieur ni dans leur aménagement intérieur. Voici la Vierge, regardant droit devant elle et ne prêtant nulle attention au petit Jésus qui lui tend les bras⁶; voici Joseph, non moins impassible. Dans toutes les Nativités, l'enfant repose sur une étoffe claire, richement brodée de fleurs. Un tapis de baptême valaisan aurait-il servi de modèle? Nous ne le pensons pas⁷. Voici maintenant les Rois mages et les bergers. Ils ne manquent jamais, que la légende indique simplement «La Naissance de l'Enfant Jésus» (fig. 2) ou qu'elle précise «... et les trois Rois mages» (fig. 3), «... et l'Adoration des Rois mages» (fig. 23, 24). Les trois rois tantôt offrent déjà leurs présents (fig. 23, 24), tantôt sont en train d'approcher de l'étable, à pied (fig. 2, 22) ou même à cheval (fig. 3). Ils portent leurs attributs habituels: le coffret à or, l'encensoir, le récipient à myrrhe. Parfois leurs noms sont inscrits au-dessus de leurs têtes; faut-il s'étonner de voir le roi maure s'appeler Melchior (fig. 2) ou «Caspard» (fig. 22), et non Balthasar comme le veut en général la tradition populaire⁸? Mais encore une fois, il ne s'agit guère là d'un élé-

⁶ Nous connaissons au moins une exception à ce schéma: sur la fig. 24, Marie a une attitude infiniment plus naturelle, touchante par son humanité. Cette fig. 24 semble appartenir aux dernières années du Déserteur; de nombreux détails la placent dans le voisinage de la Nativité de 1870 (fig. 3), ainsi Joseph appuyant la tête sur sa main droite, Marie relevant un coin de l'étoffe sur laquelle est assis l'enfant Jésus, les coiffures des Rois mages, des anges dessinés en entier.

⁷ A Nendaz, les «couvertures de baptême» étaient semblables à celles que le peintre Ernest Biéler a représentées dans le célèbre tableau «Retour de baptême à Savière (Valais)»; on le trouve reproduit dans Bulletin du Glossaire des patois de la Suisse romande 9 (1910), p. 16 (planche hors texte); cf. commentaire p. 12

⁸ Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens I, 863.

ment de tradition locale, puisque les Rois mages ne jouent qu'un très petit rôle dans les croyances de Nendaz. Les bergers, eux non plus, n'ont rien de valaisan, avec leurs chapeaux de paille qu'une bergère galante du XVIII^e siècle n'aurait pas refusés (fig. 24), avec leur houlette ornée de rubans (fig. 3, 24; inversée et presque méconnaissable sur fig. 2), avec leur flageolet et leur tambourin (fig. 2, 23, 24). Tous ces détails, le Déserteur n'a pu les emprunter à son entourage valaisan⁹. La répétition stéréotypée de certaines attitudes et des attributs de ses personnages prouve qu'il a dû se servir de modèles et qu'il les a utilisés à plusieurs reprises. Nous arrivons aux mêmes conclusions lorsque nous étudions les différentes représentations du bœuf et de l'âne. Deux types de bœufs (ou de vaches ?): celui des Nativités plus anciennes, corps de profil, tête de face (fig. 2; à comparer les vaches de fig. 21a), et celui des dernières années tel qu'il se trouve, presque identique, sur les fig. 3 et 24. Ni l'un ni l'autre ne ressemble à un bovidé de la race indigène dite d'Hérens. L'âne (ou est-ce un mulet ?) répond au schéma général des équidés que nous voyons sur ses images, – les longues oreilles en plus. Qu'il porte la bride à l'étable, passe encore! ce détail n'est pas en contradiction avec les réalités valaisannes, mais une bride décorée? Il suffit de comparer l'âne de notre fig. 2 aux chevaux de S. Maurice de fig. 6 ou de S. Martin de fig. 8 pour comprendre d'où lui viennent ses particularités et spécialement son allure de marche. Dans le ciel brille l'étoile de Bethléem, invariablement à huit pointes, et lance un faisceau de rayons dorés en direction de l'étable. D'autres étoiles ou un croissant de lune (avec figure humaine vue de profil, fig. 3, 23, 24) aident à combler des vides. Au-dessus de l'étable, on voit souvent poindre des arbres, peuplés d'étranges oiseaux. Quelques nuages aussi, porteurs d'anges. De ces derniers, on ne voit généralement que la tête et les deux ailes, à la manière baroque; lorsque les anges sont représentés en entier (fig. 3, 24), cela semble indiquer que le tableau est une œuvre des dernières années du peintre. Si, malgré tout, il reste encore des blancs dans ses images, le Déserteur sent le besoin de les remplir, ici par des décorations florales (fig. 3, 23) qui se retrouvent dans beaucoup de ses tableaux, là par une guirlande de feuilles (fig. 22), là enfin par un arbre fruitier et un buisson en fleurs (fig. 24).

La plupart des aquarelles du Déserteur représentent des saints. Parfois ils sont reproduits seuls, mais plus souvent ils apparaissent en groupes de deux, de trois ou même de quatre. La composition de ces groupes n'a rien de fixe; au contraire, elle devait répondre aux exigences du moment. En effet, les noms des saints figurant sur une image correspondent souvent aux prénoms du destinataire ou du propriétaire qu'on lit dans la légende. Ainsi,

⁹ Ils contrastent singulièrement avec l'habillement et l'outillage des bergers valaisans qu'il a peints, de façon plus réaliste, dans sa «Présentation de la montagne d'Orseraz» (fig. 21a).

pour «Franier Antoine Barthélémy», le Déserteur a «jumelé» S. Barthélemy et S. Antoine (fig. 10); pour «Jacques Barthélémy Michelet», il a réuni S. Jacques «patron» et S. Barthélemy apôtre (fig. 11). L'image qu'Anne Elisabeth Michelet de Haute-Nendaz s'est fait faire en juillet 1856 comprend, de gauche à droite, S^{te} Elisabeth «reine du Portugal», S^{te} Anne et S^{te} Marguerite (fig. 29). Pourquoi cette dernière? On peut supposer que cette cliente du peintre portait un troisième prénom ou qu'elle avait une vénération particulière pour sainte Marguerite. Nous avons vu et photographié à Haute-Nendaz un autre tableau du Déserteur¹⁰, destiné à cette même Anne Elisabeth Michelet, datant de ce même mois de juillet 1856, et qui groupe S. Michel archange, S. Pierre apôtre et S. Sébastien martyr. S'agirait-il cette fois-ci des prénoms d'un membre de la famille, du père par exemple? Le choix de ces saints s'explique peut-être d'une autre façon: S. Michel est le patron de la chapelle de Haute-Nendaz¹¹, S. Sébastien, celui de la vieille chapelle qui se trouve au nord-ouest de Basse-Nendaz. La chapelle de Beuson est sous le vocable de S. Bernard de Mont-Joux (ou de Menthon, comme on disait autrefois) et ce n'est guère une coïncidence fortuite si ce saint figure justement sur un tableau qui porte l'indication «Beuson, 1850» (fig. 8). Notons enfin que l'église paroissiale de Basse-Nendaz est dédiée à S. Léger¹², ce qui explique la fréquence de ce prénom à Nendaz et les nombreuses représentations de ce saint dans l'œuvre du Déserteur. Il semble donc qu'il y ait au moins deux considérations motivant le choix des personnages: le peintre tient compte des prénoms de ses clients ou il choisit les saints qui leur sont familiers, puisqu'ils font l'objet d'un culte local. Souvent ces deux raisons devaient se fondre en une seule, puisqu'il était de coutume, en ce temps-là¹³, de donner comme prénoms surtout des noms de saints (saints locaux ou saints de l'almanach). Enfin, il est peu probable que le Déserteur ait choisi ses saints sans l'assentiment de ses clients. Il se sera plutôt conformé à leur demande expresse. Bien de ses images sont donc faites «sur mesure».

Les saints que le Déserteur a peints le plus fréquemment sont SS. Antoine, Barthélemy¹⁴, Jacques, Jean-Baptiste, Léger, Sébastien, ainsi que Maurice et Théodule, les deux patrons du Valais; parmi les saintes, à côté de la Vierge Marie, ce sont S^{te} Anne et S^{te} Elisabeth. Tous se présentent avec leurs

¹⁰ Propriété privée, Haute-Nendaz.

¹¹ Elle date du XV^e siècle et fut restaurée en 1856 (1), avec des peintures murales du Déserteur (André Donnet, Guide artistique du Valais, Sion 1954, p. 63).

¹² Ecclesia s. Leodegarii mentionnée dès le XII^e siècle (Mémoires et documents publiés par la Société d'histoire de la Suisse romande, XVIII, Lausanne 1863, p. 364).

¹³ Cette coutume persiste en Valais, voir Atlas de Folklore suisse II, carte 208.

¹⁴ Il y avait une ancienne chapelle de S. Barthélemy à l'alpage de Cleuson, au fond du Val de Nendaz, aujourd'hui submergée par les eaux du bassin d'accumulation, reconstruite à côté du barrage.

attributs habituels. Nous pouvons nous dispenser d'en faire ici l'inventaire complet – c'est là l'habituel langage symbolique, populaire, facile à comprendre.

Voici quelques notes que nous suggère la comparaison de plusieurs représentations d'un même saint. S. Léger apparaît, comme il sied à un évêque, avec crosse et mitre (fig. 7, 9, 27; crosse remplacée par un livre dans fig. 25); il tient à la main la palme des martyrs et un foret, qui est l'instrument de son supplice, puisque d'après le martyrologe il eut les yeux crevés ou arrachés¹⁵. Tous les forets du Déserteur tournent à gauche, c'est-à-dire dans le mauvais sens¹⁶. Cette anomalie ne s'explique que si l'on admet l'existence d'un modèle avec foret tournant à gauche, dont il s'est servi à plusieurs reprises (en 1860 pour fig. 7, en 1869 pour fig. 9). Autre détail étonnant: la main qui tient le foret de fig. 9 est une main gauche... au bout d'un bras droit. On peut donc admettre que sur le modèle, S. Léger tenait la palme et le foret de la main gauche.

Le Déserteur a dû avoir de la peine à dessiner «correctement» les mains. Les images de S. Maurice nous en fournissent un nouvel exemple. Fier cavalier, il tient généralement de la gauche la hampe de son étendard; dans les fig. 7 et 28, la position de la main est correcte, naturelle. Pourquoi alors un dessin «incorrect» de la main dans fig. 6, qui présente le saint dans une attitude toute semblable? Sans doute, le peintre a assemblé ici deux éléments de provenance différente: en bas, un cheval (avec la jambe du cavalier) allant de droite à gauche; en haut, un cavalier portant étendard, chevauchant de gauche à droite. A ce propos, il faut noter, outre la main qui tient la hampe, le sens dans lequel se déploie l'étendard et le côté du heaume qui porte les plumes. S'il fallait une preuve supplémentaire de ce que nous avançons, nous la trouverions dans la ressemblance frappante de notre S. Maurice avec le S. Martin de fig. 8. Les deux figures reproduisent manifestement le même modèle. Une autre représentation de S. Maurice (fig. 26) résulte également de l'assemblage d'éléments divers. Le pantalon du cavalier est semblable à ceux de fig. 6 et 8, son sabre courbe, à celui de fig. 7; son heaume empanaché ressemble à ceux de fig. 7 et 28. Son étendard, en revanche, a changé de côté par rapport au modèle dont le Déserteur a dû se servir, puisque la hampe est encore tenue par une main gauche greffée sur le bras droit. Enfin, sa cuirasse est ornée d'épaulettes, charmant anachronisme qu'on retrouve dans les fig. 7 (S. Maurice) et 11 (S. Jacques).

¹⁵ A notre connaissance, S. Léger n'est pas invoqué à Nendaz contre les maux des yeux, comme cela se fait ailleurs. Les Nendards qui souffrent d'affections de la vue se rendent à la chapelle de sainte Anne à la Rosière (commune d'Orsières); même coutume à Bagnes (Archives suisses des traditions populaires 16, 1912, p. 229-30).

¹⁶ Ce détail aurait-il échappé au peintre, si vraiment – comme le disait la «mère» d'Hérémence (cf. ci-devant p. 29*) – il avait eu des connaissances en menuiserie?

On peut en déduire que, pour peindre ces personnages, le Déserteur a eu sous les yeux non des images de piété, mais le portrait d'un militaire à cheval, qu'il a «habillé» en saint.

A S^{te} Elisabeth, le Déserteur donne deux fois au moins (fig. 7, 29) les mêmes attributs: une couronne royale et un petit panier rempli de pains qu'elle porte à son bras droit, tandis que de la gauche elle tend l'aumône à un mendiant. Trois détails communs aux deux versions nous frappent. La couronne royale revient à S^{te} Elisabeth reine du Portugal, honorée le 8 juillet, tandis que le geste de charité est le propre de S^{te} Elisabeth de Hesse (ou de Thuringe ou de Hongrie), dont la fête se célèbre le 19 novembre. Le mélange ou plutôt le cumul de leurs attributs n'est pas forcément dû au Déserteur¹⁷; il a pu les trouver réunis sur une image de piété qui lui servait de modèle; en effet, dans les cultes populaires, les deux saintes ne sont que rarement distinguées¹⁸. Mais si, à la place du pain, le mendiant reçoit une pièce de 5 francs, si l'aumône est donnée de la main gauche et même, dans la fig. 7, reçue de la main gauche, c'est au Déserteur que nous devons imputer ces particularités.

Rares sont, dans l'œuvre du peintre, les tableaux qui ne traitent pas un sujet religieux. A première vue, ils devraient nous aider à mieux définir son art, car il s'agit de portraits et de la représentation d'un alpage, de sujets donc qu'on s'attend à voir traités avec un certain réalisme.

Qu'y a-t-il d'individuel dans le portrait de «Marie Jeanne Bournissay» (fig. 21)? Le visage? non, hélas! Il est rendu de façon tout à fait stéréotypée. La bouche est un trait horizontal, bordé par deux petits traits verticaux qui marquent les commissures; en guise de lèvres, deux petits renflements au-dessus de la fente, un seul, en dessous. De telles bouches se retrouvent nombreuses, dans des visages féminins (par exemple fig. 2, 13, 18, 27) comme dans les visages d'hommes (par exemple fig. 1, 2, 4, 27, 30). Les trois traits au-dessus de l'œil, dessin schématique de la paupière et du sourcil, n'ont rien d'individuel non plus, puisqu'on les voit aussi dans les fig. 5, 8, 20 (toutes de 1850) et 30 (1852). A voir ces dates, et jusqu'à plus ample informé, nous pensons que cette particularité caractérise les œuvres de la première manière du Déserteur et qu'elle nous autorise à attribuer à cette même époque les images non datées des fig. 1, 2, 14, 21 et 22.

Restent le vêtement et la coiffure. Le dessin, quoique sommaire et assez mal réussi, nous donne assez d'éléments pour l'identifier: ce n'est pas le costume de Nendaz que portait cette Marie Jeanne Fragnière née Bournissen, mais probablement celui d'Hérémence. A Nendaz, vers 1850, on ne semble pas avoir connu ni le corsage largement décolleté, écho de la mode Empire,

¹⁷ Quoi qu'il en soit, cette image nous fait douter un peu des connaissances hagiographiques de ce soi-disant ancien évêque.

¹⁸ Cf. Van Gennep, Manuel de folklore français contemporain, III, 472.

ni le chapeau falbala¹⁹; mais on rencontre ces deux éléments au Val d'Hérens. Le Déserteur lui-même nous en donne un exemple: dans sa «Présentation de la montagne d'Orseraz», il a peint un personnage féminin qui porte un costume de coupe presque identique: petit chapeau bas, corsage bleu à grand décolleté, foulard rouge à points blancs, manches blanches, tablier clair, jupe rayée. Enfin, nous l'avons dit plus haut, les Bournissen (prononcer *-in*) sont une famille bourgeoise d'Hérémece.

La «Présentation de la montagne d'Orseraz», tableau décrivant le travail et le personnel d'un alpage d'Hérémece «pendant la campagne 1855» (fig. 21a), mérite d'être étudiée en détail. Nous ne pouvons le faire ici. Quant à la technique de l'artiste, ce tableau pastoral est, comme le portrait de la fig. 21, un assemblage fort suggestif d'éléments stéréotypés et de détails de couleur locale, vus probablement sur place, mais rendus de manière assez rudimentaire.

*

Plutôt que d'approcher le Déserteur avec des préoccupations d'ordre esthétique, nous avons d'abord voulu regarder de près quelques-uns de ses petits tableaux. Récapitulons nos découvertes.

La plupart de ses personnages sont peints d'après des images qu'il a dû avoir sous les yeux. Lorsque, sans modèle, il ne fait appel qu'à son propre talent, il se montre piètre dessinateur. Preuve les deux figures inconsistantes (agenouillées? debout?), aux visages amorphes, qu'il place encore en 1870, c'est-à-dire après vingt ans de pratique, dans une de ses Nativités (fig. 3, angle gauche). On peut donc être tout à fait sûr que les visages bien faits et les attitudes individuelles de ses personnages sont empruntés quelque part. Dans l'art de la reproduction, il faut le reconnaître, le Déserteur excelle.

Il est fort habile aussi à composer ses tableaux. En effet, à quelques exceptions près (fig. 17-19), il semble vain de vouloir découvrir des modèles complets, c'est-à-dire des tableaux que le Déserteur aurait reproduits en entier. Il en a pris des éléments (un cavalier, ou seulement le haut d'un cavalier, un S. Jean-Baptiste, un groupe de bergers, etc.) et il les a utilisés selon ses besoins. Dans une des premières images de saints (fig. 8, 1850), exemple instructif, cet assemblage n'est réalisé qu'imparfaitement, deux des quatre personnages n'étant pas encore ramenés au niveau des autres. Dans d'autres œuvres de cette époque (fig. 5, 29, etc.) et jusque dans les tableaux des dernières années (fig. 3), on reconnaît toujours les éléments individuels qui s'y trouvent réunis aux diverses manières de traiter le sol. — Pour réussir ses compositions, le peintre n'hésite pas à recourir à des inversions, pourtant périlleuses comme nous l'avons vu: ainsi S^{te} Elisabeth faisant l'aumône

¹⁹ L'identification de la coiffure est difficile. Nous croyons qu'il s'agit d'un falbala assez bas posé sur une coiffe. Cf. J. Heierle, *Die Volkstrachten der Schweiz*, III, Erlenbach-Zürich 1928, fig. 178ss.

de la main gauche (il a probablement fallu inverser le modèle des fig. 7 et 29 pour que, tout en se trouvant à gauche, elle regarde vers le milieu du tableau), ainsi S. Barthélemy changeant ses attributs de main suivant qu'il est placé à gauche (fig. 10) ou à droite (fig. 11).

L'aspect le plus plaisant de l'art du Déserteur, c'est son sens remarquable des volumes et des couleurs. Il équilibre ses tableaux d'une façon très naïve, en comblant les vides et les jointures par des fleurs stylisées, aux couleurs et aux formes variées. Notre fig. 1 en offre un exemple caractéristique.

On s'est souvent demandé quels ont été les modèles du Déserteur et on est d'accord en général pour supposer qu'il s'est inspiré de l'imagerie populaire française. M. Amoudruz nous en donne une preuve, puisqu'il a trouvé au dos d'une aquarelle du Déserteur une Nativité provenant de l'atelier Dembour et Gangel de Metz (voir ci-devant p. 32*): on y voit un tambourinaire, comme dans quelques Nativités du Déserteur (fig. 2, 23, 24)²⁰, comme aussi dans une «Naissance de Jésus» que François Georgin a gravée pour la maison Pellerin à Epinal²¹.

Malgré cet indice, un grand travail de prospection est encore à faire²², car l'origine exacte de la plupart des éléments formels que notre artiste assemble dans ses petits tableaux, reste à déterminer. Ces recherches ne devraient pas se borner à l'imagerie française. Au fond, nous ne savons encore rien de précis sur les images de piété que le Déserteur a pu voir dans les maisons de ses clients, vers 1850/1870: venaient-elles d'Epinal? d'Einsiedeln? de quelque autre lieu de pèlerinage? Où se fournissaient les colporteurs d'images saintes qui venaient autrefois à Nendaz et dont on se souvient encore aujourd'hui?

*

Les images du Déserteur sont-elles vraiment de l'art populaire? En d'autres mots, en quoi ce peintre naïf intéresse-t-il les folkloristes? Nous ne pouvons discuter ici les diverses définitions qu'on a données de l'«art populaire»²³. Choisissons, à titre d'exemple, quelques considérations que Jean

²⁰ Est-ce à Nendaz ou à Metz que le tambourin provençal, qui s'accroche normalement au bras droit du joueur, est devenu un tambour militaire porté au moyen d'un baudrier?

²¹ Reproduction dans René Perroux, *Les Images d'Epinal*, Ed. de la Revue lorraine illustrée, 1912, p. 32 (communication de R. Wildhaber).

²² Bibliographie dans A. Van Gennep, *Manuel de folklore français contemporain*, IV, 979-990. — Sur Metz, nous n'avons pu consulter: Roger Castaing, «Une imprimerie-imagerie du 19^e siècle. Les produits de la fabrique messine Dembour-Gangel-Didion, 1835-1879», dans *Le Vieux Papier*, Bulletin de la Société archéologique, historique et artistique, fasc. 144 (1948), p. 259-264. — J.-J. Barbe, *L'imagerie de Metz*, Metz 1950, 117 p. ill.

²³ Bibliographie française et générale dans Van Gennep, *Manuel*, IV, 939ss. Sur la notion allemande de «Volkskunst», voir les études citées par R. Wildhaber dans *Schweizer Volkskunde* 53 (1963), p. 61-62.

Mistler place en tête de son étude sur « Les origines de l'imagerie populaire »²⁴ :

« On serait tenté d'écrire que l'art populaire est celui qui est créé par le peuple et pour le peuple : le potier de village utilise, comme ses voisins, les vases qu'il a façonnés ; la paysanne portera le dimanche le châle qu'elle a brodé de fleurs multicolores ; les danseurs, les chanteurs folkloriques sont à la fois acteurs et spectateurs. Nous avons certainement là un des critères les plus sûrs de l'art populaire ; sa valeur, pourtant, n'est point absolue, et, pour l'imagerie en particulier, les créateurs ne sont pas des utilisateurs... D'autre part, les thèmes, les sujets de la gravure populaire ne sont certainement pas d'origine folklorique. La science est revenue depuis longtemps des illusions romantiques sur la génération spontanée de l'œuvre d'art 'dans l'âme profonde des peuples'... Aussi ne risquerons-nous qu'une définition prudente et modeste de l'imagerie populaire. Elle est, pourrait-on dire, le produit d'une fabrication artisanale d'images gravées destinées à être distribuées ou vendues à bas prix à la foule. »

Il est évident que les images du Déserteur ne sont pas le résultat d'une « génération spontanée dans l'âme profonde » du peuple. On peut mettre un nom sur ces tableaux : pinxit Charles-Frédéric Brun. C'est d'abord l'œuvre d'un individu déterminé, identifiable. Ensuite cette œuvre est devenue « art populaire ». Bien que l'activité du Déserteur se soit déployée dans un milieu paysan, il faut se garder de comprendre ce qualificatif de « populaire » dans le sens de « vulgaire », en l'opposant à « citadin » ou à « bonne société ». Son art est populaire, parce qu'il est reçu, accueilli et admis par la communauté à laquelle il a fini par appartenir malgré sa vie errante. Mais cette communauté n'est pas seulement acceptante, c'est-à-dire passive : c'est d'elle que le peintre reçoit des impulsions très directes, puisque ses clients de Nendaz et d'Hérémenche lui demandent de peindre des images « sur mesure ». Ils souhaitent qu'il représente les saints qu'ils connaissent bien et dont ils invoquent la protection, ceux pour qui ils éprouvent une vénération toute spéciale. Et le Déserteur leur peint ces images de piété. Elles prennent la place d'images plus anciennes qui se trouvaient dans ces intérieurs paysans, pour être remplacées à leur tour, après deux ou trois générations, par des images nouvelles²⁵. Celles du Déserteur sont donc un chaînon assurant la continuité d'une tradition populaire.

Communauté et tradition, voilà deux concepts parmi les plus importants lorsqu'il s'agit de définir notre discipline. Le Déserteur nous intéresse donc en tant que phénomène folklorique, ... sans parler de la joie qu'éprouvent nos yeux à regarder ses images si pleines de fraîcheur et d'insouciance.

²⁴ Dans J. Mistler - F. Blaudez - A. Jacquemin, Epinal et l'imagerie populaire, [Paris] Hachette 1961, p. 7-8.

²⁵ Avec cette différence qu'on se sépare moins volontiers d'une image où se trouve inscrit le nom d'un ancêtre.

Bibliographie critique

- 1a) Georges Amoudruz, *Exposition d'art rustique des Alpes rhodaniennes. Les aquarelles du « Déserteur » (Vallée de Nendaz, Valais)*, dans *Les Musées de Genève*, septembre 1946, p. 3, avec 2 reproductions de tableaux (nos n° 2 et 6). - Réimpression ci-devant p. 30*-32*. - Éléments de biographie recueillis sur place ou auprès de l'abbé H. Bonvin, Fully. Caractères généraux de l'œuvre du Déserteur ; rapports avec l'imagerie populaire française.
- 1b) Katrin [pseudonyme], *Der Déserteur und seine Bilder*, dans la revue *Annabelle*, Zurich, décembre 1946, p. 42-43, avec 4 reproductions de tableaux (nos n° 1, 6, 23, 25). - A propos de l'exposition de Genève, 1946. Démarque l'article de G. Amoudruz. Quelques enjolivures de journaliste, qui sont fausses. Première mention de la légende qui attribue au cercueil du Déserteur un poids inhabituel ; elle provient sans doute d'un renseignement oral de G. Amoudruz.
- 1c) [Anonyme = note de la rédaction], *Peinture rustique du Valais*, dans la revue *Schweiz, Suisse, Svizzera, Switzerland*, éd. par l'Office national suisse du tourisme, Zurich, décembre 1961, p. 8-10, avec 3 reproductions de tableaux (nos n° 1, 6, 22). - A propos de l'exposition de la collection Amoudruz au Musée suisse de Folklore, à Bâle, 1961/62. Démarque l'article de G. Amoudruz et le texte d'*Annabelle*, en reproduisant fidèlement quelques fautes de ce dernier.
- 2) P[ierre] M[ichelet], *Le Déserteur*, dans le journal *Terre valaisanne*, du 1^{er} février 1947, p. 21-22. - Réimpression posthume dans : Jean-Pierre Michelet, *Le Livre du souvenir*, St-Maurice, Ed. La Rhodanienne, [1957], p. 48-55. - L'auteur (1873-1948) est originaire de Nendaz. Sa biographie du Déserteur, sous forme légèrement romancée, donne des informations de première main, puisées dans la tradition orale et confirmées par les matériaux de R. C. Schüle, voir ci-dessous.
- 3) M[artin] Luyet, *Deux mots sur le Déserteur*, dans *Bulletin paroissial de Nendaz*, mai 1963, p. 3-4. - Hypothèse peu convaincante concernant la provenance du Déserteur. Mention de sa mort dans les registres paroissiaux de Nendaz (cf. ci-devant p. 29*).
- 4) Robert Wildhaber, *Der « Déserteur », ein Walliser Maler religiöser Volkskunst*, dans *Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 12 (1961, paru en 1963) = Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Meisen, p. 211-226, avec 12 reproductions hors texte (nos n° 1, 3, 5, 6, 10, 13, 23, 26-30). - Réimpression presque inchangée dans *Schweizer Volkskunde*, 53 (1963), p. 49-62, avec 21 reproductions de tableaux (nos n° 1-21), dont une en couleurs hors texte (n° 1). - Se divise en trois parties : a) une biographie qu'il convient d'utiliser avec prudence (pour un article d'ins-

piration scientifique, l'auteur mêle trop de détails inexacts aux renseignements dignes de foi qu'il a tirés, sans indiquer sa source, du texte de G. Amoudruz). – b) description et étude de quelques tableaux du Déserteur. – c) comparaison suggestive avec d'autres peintres naïfs, dont certains ont également mené une vie errante; discussion du concept de l'«art populaire».

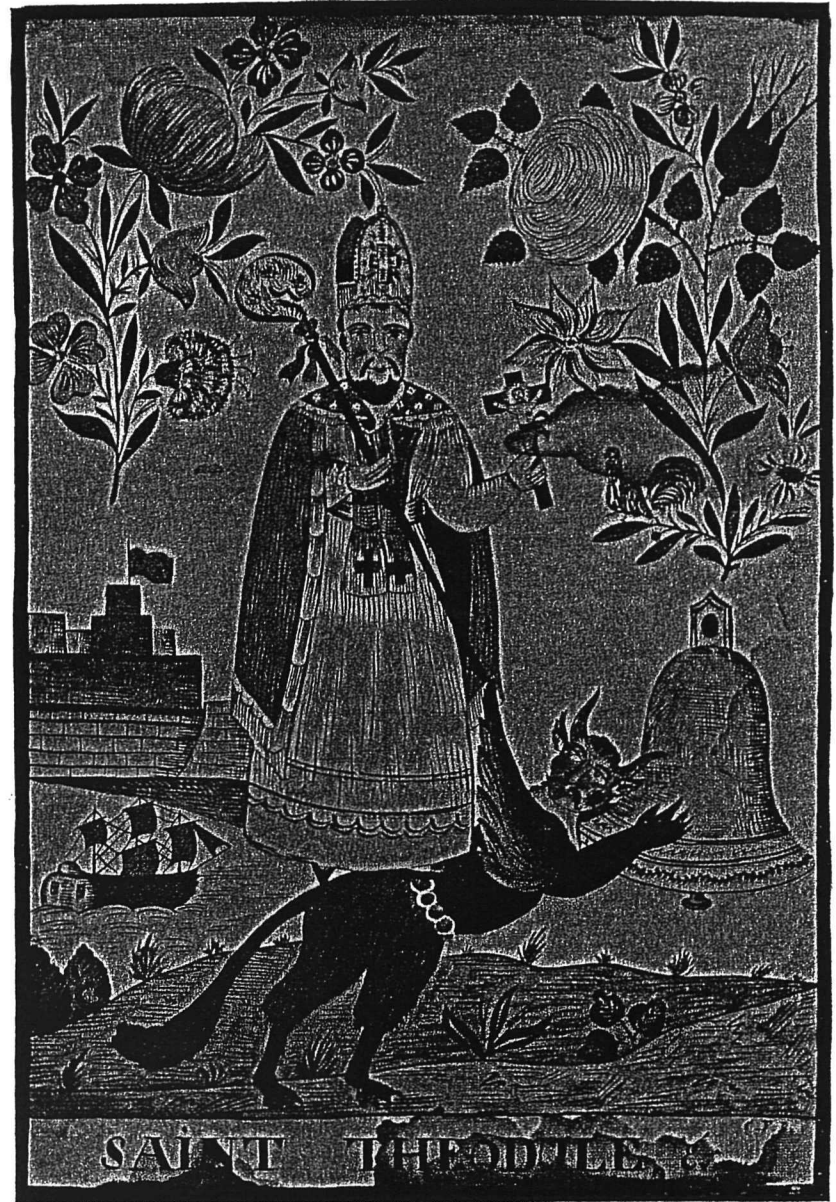
- 5) Rose Claire Schüle, *Was man sich heute noch vom Déserteur erzählt*, dans *Schweizer Volkskunde*, 53 (1963), p. 63–68. – Version française, ci-devant p. 32*–37*. – Renseignements recueillis à Nendaz, à partir de 1947.
- 6) André Donnet, *Note sur le peintre Charles-Frédéric Brun, dit le Déserteur († 1871)*, dans *Art valaisan*, catalogue de l'exposition de Martigny 1964, p. 27–28. – Esquisse biographique précise et bibliographie, servant d'introduction à l'exposition des meilleures pièces de la collection Bonvin, à l'Hôtel de Ville de Martigny, 1964. – Aux pages 73–75 de ce catalogue: description des 32 œuvres exposées, avec titre, lieu et date, mesures exactes. – Hors texte, planche 47: reproduction d'une armoire peinte (notre n° 32).
- 7) Daniel Anet, *Rencontre avec le Déserteur*, dans *Annales valaisannes*, 1965, p. 373–408, avec 24 reproductions (nos n° 1–21, 24, 31, 32), dont deux en couleurs hors texte (n° 1 et 24). – Remonte aux sources pour résumer la vie du peintre, le situe dans son temps. Essai de biographie intérieure.
- 8) Rose Claire et Ernest Schüle, *La technique et l'art du Déserteur*, ci-devant p. 37*–46*. – Étude de quelques tableaux du Déserteur. Confrontation avec les réalités valaisannes. Technique de l'assemblage.

E. Schüle

Note de la rédaction

Il y a bien des traits légendaires dans la biographie du Déserteur. Le fait même que sa vie est si mal connue semble les appeler. Cette naissance d'une légende dans le cadre d'une communauté rurale est certes faite pour intéresser les folkloristes.

En revanche, nous ne pouvons attacher le même intérêt à d'autres traits tout aussi légendaires: aux enjolivures, aux détails fantaisistes de leur cru, dont certains biographes ont orné leur texte. Pour réagir contre ce genre de littérature, nous plaçons en tête de ce fascicule quelques documents sûrs se rapportant à notre peintre (p. 29*), nous réimprimons l'article quasiment introuvable de M. Georges Amoudruz (p. 30*), enfin nous publions une bibliographie critique (p. 47*) attirant l'attention des futurs usagers sur ce qui est digne de foi dans les écrits consacrés au Déserteur.



Photos H. Weber, Bâle (fig. 1-10, 12-21) et Schüle, Crans (fig. 11, 21a).

- Fig. 1 (hors texte en couleurs). Saint Théodule, évêque. - A.
Fig. 2. La Naissance de l'Enfant Jésus. - A.
Fig. 3. La Naissance de l'Enfant Jésus et les trois Rois mages. Verrey (Nendaz), 2 janvier 1870. - A.
Fig. 4. La Sainte Vierge Marie, Saint Jean. - A.
Fig. 5. Sainte Madeleine, Sainte Marie, Sainte Anne et Marie sa fille. Vex, 14 décembre 1850. - A.
Fig. 6. Saint Maurice et ses compagnons. - A.
Fig. 7. Sainte Elisabeth, Saint Léger, Saint Maurice d'Agaune. Haute-Nendaz, 2 mars 1860. - A.
Fig. 8. Saint Martin évêque, Saint Jacques, Saint Jean, Saint Bernard de Menthon. Beuson (Nendaz), 29 avril [?] 1850. - B.
Fig. 9. Saint Léger, évêque. Brignon (Nendaz), 11 janvier 1869. - B.
Fig. 10. Saint Barthélemy, Saint Antoine. Veysonnaz, 22 décembre 1869. - B.
Fig. 11. Saint Jacques patron, Saint Barthélemy apôtre. - Propr. privée, Haute-Nendaz.
Fig. 12. Saint Pierre, Saint Sébastien. Veysonnaz, 4 décembre 1869. - B.
Fig. 13. Sainte Philomène, martyre. 1859. - A.
Fig. 14. Sainte Geneviève de Brabant. - B.
Fig. 15. «L'Histoire de Geneviève, comtesse de Brabant, épouse du comte Sifrois», en 12 scènes. Le Cerisier (Haute-Nendaz), 23 septembre 1857. - B.
Fig. 16. Détail de fig. 15.
Fig. 17. La Sainte Cène. Beuson (Nendaz), 3 février 1864. - B.
Fig. 18. «N.D. de Bon Secour». Huile sur bois. Janvier 1858. - B.
Fig. 19. Ecce Homo. Huile sur bois. - B.
Fig. 20. Saint Joseph, «Jacques Joseph Fourny». Décembre 1850. - B.
Fig. 21. «Marie Jeanne Bournissay, femme à Légier Fragnier, né [sic] l'année 1812, mariée l'année 1830». - B.
Fig. 21a. «Présentation de la montagne d'Orseraz». Hérémençe, 24 novembre 1855 (55 x 45 cm.). - Propr. privée, Hérémençe,

- Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde*, 12 (1961, paru en 1963) = Festschrift zum 70. Geburtstag von Karl Meisen, fig. 1 ad p. 218/219. - Reproduction moins nette dans la revue *Annabelle*, Zurich, décembre 1946, p. 42. - Le tableau est daté de Brignon (Nendaz), 24 janvier 1859.
Fig. 24. La Naissance de l'Enfant Jésus et l'Adoration des Rois mages. - B. - Dans *Annales valaisannes*, 1965, ad p. 384, planche hors texte en couleurs.
Fig. 25. La Sainte Famille: Jésus, Marie et Joseph; Saint Léger. - A. - Dans *Annabelle*, décembre 1946, p. 43.
Fig. 26. «Saint Jacques Major», Saint Maurice d'Agaune, Saint Antoine. Veysonnaz 1863 [?]. - Dans Festschrift Meisen, fig. 6.
Fig. 27. Saint Jean, Saint Léger, Sainte Anne et la Sainte Vierge Marie. Veysonnaz, 24 novembre 1864. - Dans Festschrift Meisen, fig. 4.
Fig. 28. Saint Jean-Baptiste, Saint Pierre apôtre, Saint Maurice d'Agaune. Nendaz, 1856. - Dans Festschrift Meisen, fig. 5.
Fig. 29. Sainte Elisabeth reine du Portugal, Sainte Anne, Sainte Marguerite. La Loye (Haute-Nendaz), juillet 1856. - Dans Festschrift Meisen, fig. 11.
Fig. 30. Le Sacré Cœur de Jésus, Veysonnaz, 1852. - Dans Festschrift Meisen, fig. 12.
Fig. 31. Croix peinte. - Nendaz, Chapelle St-Michel, 1859. - Dans *Annales valaisannes*, 1965, p. 407.
Fig. 32. Armoire peinte. 1854. - Propr. Ad. Sierro, Sion. - Dans *Annales valaisannes*, 1965, p. 408, et dans *Art valaisan*, catalogue de l'exposition de Martigny 1964, planche 47.

Nous remercions les propriétaires des tableaux de nous avoir autorisés aimablement à les reproduire ici.

batiouer 8*
Bédjuf 13*, fém. 14*
bénit des capucins 10*,

34*
bornalârè 10*, 11*
borne = cheminée 10*
borni 12*
bottoillon 3*
bouèbe 6*, 7*
Bourguignon 1*
bouriyon 10*
boutsin-yi 10*
brakou 18*
braque (s.f.) 8*
branyon 12* n. 1

chantsè 10*
chari 17*
cherejâ 12*
cherejâ 10*, 12*
chlompon 19*
choreïn 35*
cireuseur 8*
couverture de baptême
39* n. 7

débridée 3*
davintriè 17*

effeuilles 1*, 2*, 7*
èhyi 10*
èthopè 12*

fâ 17*
fâichi 17*
fère boutsèri 10*
fi d'âra 12* n. 1
filer de sueur 37*

fontson 10*

gouîteux 3*
greubons 4*

hyôtra d'Bonfô 19*

intse 12*

ournée, à la petite j. 9*

kartètè 11*
karyèran 14*
katsè 10*
kayon 10*
kodjliè 19*
kopôo 15*
kordalâ 10*
koudri 19*
kouëtson 12* et n. 2
krapyon 10*
krejend 11*
krinpè 19*, 20*

macqueur 18*
magnin 4*, 8*, 14*, 15*,
18*
majalâ 10*, *majalâ* 10*, 11*
Metsotta 32*
modzon 14*
molardiers 1*, 2*
molârè 10*
môlèr 19*
montagne 14*

pâté de cochon 4*
pèkè 17*

penolis 19*

penolis 19*
pied chaussé de sabots 17*
piqueur 18*
plachèta 15*
potâ 8*
pouliè 19*
pyoton 10*

raccard 34*
rats blancs 2*
rèch-tyué 18*
rèdyindya 17*
rélodjyè dé Londzebôrné 16*
rèson de lon 17*
retenir 9*
rindèvé 10*
risette, brosse à r. 5*
rite 8*, *rètha* 12* n. 1

secret 35*
sâlèjon 18*
sèrèzjin 18*
sèrvintè 17*

takouna-rèlodzou 10*
tschèpu 18*
tschèri 17*
tschètrou 18*
terârou 11*
terra rochetta 36*
trabetsè 10*
tsanbèta 10*
tsèrafû 11*
tsernâ 34*

vâla 17*
vouilâ 10*

SCHWEIZER VOLKSKUNDE

Korrespondenzblatt der Schweiz. Gesellschaft für Volkskunde

13. 858

54. Jahrgang I, Basel 1964

VERLAG SCHWEIZ. GESELLSCHAFT FÜR VOLKSKUNDE