

## Voix plurielles

Revue de l'Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)



# Visages des terres et des hommes dans l'oeuvre de Jean Giono

Soumia Mejtia

Volume 22, numéro 1, 2025

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1118085ar>

DOI : <https://doi.org/10.26522/vp.v22i1.5072>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association des professeur.e.s de français des universités et collèges canadiens (APFUCC)

ISSN

1925-0614 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Mejtia, S. (2025). Visages des terres et des hommes dans l'oeuvre de Jean Giono. *Voix plurielles*, 22(1), 78–89. <https://doi.org/10.26522/vp.v22i1.5072>

Résumé de l'article

Romancier, poète, essayiste, Jean Giono a été travaillé par l'humain dans son rapport étroit avec la nature, précisément avec la terre. Son écriture est encline à mettre en avant la corporéité humaine, dans ce qu'elle est un corps-sujet. Cette corporéité, en prise avec les sens et la sensorialité, apparaît dans les visages de ses personnages. Les visages dans la Trilogie de Pan : Colline, Un de Baumugnes et Regain sont le symbole de la connaissance de la nature et de la terre, ce qui inscrit le rapport de l'homme à la nature dans l'expression. D'autre part, ils sont l'expression d'une scission entre l'homme et la terre. Plusieurs visages dans l'oeuvre de Giono reflètent ce lien qui peut être étroit ou rompu.

© Soumia Mejtia, 2025



Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

## Visages des terres et des hommes dans l'œuvre de Jean Giono

Soumia Mejtia, Université Sidi Mohamed Ben Abdellah, Fès, Maroc

### Résumé

Romancier, poète, essayiste, Jean Giono a été travaillé par l'humain dans son rapport étroit avec la nature, précisément avec la terre. Son écriture est encline à mettre en avant la corporéité humaine, dans ce qu'elle est un corps-sujet. Cette corporéité, en prise avec les sens et la sensorialité, apparaît dans les visages de ses personnages. Les visages dans la *Trilogie de Pan* : *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain* sont le symbole de la connaissance de la nature et de la terre, ce qui inscrit le rapport de l'homme à la nature dans l'expression. D'autre part, ils sont l'expression d'une scission entre l'homme et la terre. Plusieurs visages dans l'œuvre de Giono reflètent ce lien qui peut être étroit ou rompu.

### Mots-clés

Corps ; Visagéité ; Visages ; *Trilogie de Pan* ; Scission ; Giono, Jean

---

L'œuvre de Jean Giono demeure une œuvre inépuisable et s'inscrit dans une approche générique composite. En transgressant l'écriture syntagmatique des faits, il a su raconter ou penser le monde. Dans *Noé* (1948), roman didactique où il associe fiction et travail de l'artisan<sup>1</sup>, Giono critique subtilement ce qu'il appelle « se donner à tâche d'exprimer la 'monstrueuse accumulation' » (*Noé*, 642) : « [N]ous, avec l'écriture, nous serions même bien contents de l'atteindre [la monstrueuse accumulation]. Car nous sommes obligés de raconter à la queue leu leu ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner » (642).

Giono ne reconnaît aucune frontière ; il fait de la Provence un « univers fantasmatique illimité » (Sabiani 30) et conteste toute limite générique dans la création. La résistance de Giono face à la conformité en matière de la création romanesque, se décrivant à Jean Carrière comme étant « un monsieur qui raconte des histoires » (Carrière 147), est l'expression d'une vision du monde qui ne reconnaît pourtant pas l'existence réelle d'une Provence : « Il n'y a pas de Provence » (*L'eau vive*, 234), « c'est une Provence inventée ; c'est un Sud inventé comme a été inventé le Sud de Faulkner » (Carrière). Il se situe au-delà, ainsi lorsque Giono « fait connaître un paysage » (*Noé*, 641), il le fait « avec des milliers de détails et d'histoires particulières » (641).

Giono se donne une réelle liberté esthétique pour penser les multiples facettes de l'être humain : « J'ai inventé un pays, je l'ai peuplé de personnages inventés et j'ai donné à ses personnages inventés des drames inventés » (Carrière 189). Il crée ainsi des visages d'hommes

dans le pays dont il parle, à ses débuts la terre et la nature de Panturle dans *Regain*, de Bobi dans *Que ma joie demeure*, de Saint Jean dans *Batailles dans la montagne*, d'Antonio dans *Le chant du monde*, d'Angelo dans *Le hussard sur le toit*, puis ce pays devenu le monde de Langlois dans *Un roi sans divertissement* et de Thérèse dans *Les âmes fortes*.

### Visages et visag  it   des terres et des hommes dans la *Trilogie de Pan*

Plusieurs critiques ont décrit Giono de deux manières : Giono aux débuts bucoliques ou Giono après-guerre, sombre et accablant ses personnages de passions meurtrières. Mais l'œuvre entière de Giono est un perpétuel regard fasciné et   reint   face au tableau de Pieter Brueghel l'Ancien, *La chute d'Icare*. Giono consacre à ce peintre plusieurs pages dans *Jean le Bleu* ainsi que dans *No  * ; il envie    Brueghel cette latitude qu'il a à exprimer le total à (*No  *, 642). Le tableau est l'expression au premier plan de l'être humain vivant en harmonie avec un monde fait de faune et de flore et avec les éléments. Un homme y est en plein travail avec la charrue et un autre, installé sur la rive, se penche sur l'eau : « l'artiste avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre que ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier à (*Jean le Bleu*, 183-184). A droite du tableau, nous voyons Icare qui chute dans la mer. Ces deux mondes qui cohabitent dans le tableau, offrent, d'une part, un monde agréable et vivant et, d'autre part, une chute d'Icare qui n'a aucun impact sur le monde. C'est une telle cohabitation qui jalonne l'œuvre de Giono. Il faut lire Giono avec ce regard attentif à la beauté du monde existant et à la chute d'Icare qui passe inaperçue dans le tableau de Brueghel. L'écriture de Giono est faite de contractions et d'interrogations soulignant la tension qui fait jour dans *Que ma joie demeure* (1935) entre Bobi et le plateau Gr  mone, le suicide inattendu d'Aurore et, à la fin, celui, spontané, de Bobi. L'homme dans *Le chant du monde*, et dans *Les grands chemins* se laisse prendre dans l'hubris et la perte. L'écriture de Giono est faite de clair-obscur ; il est l'écrivain démesuré, il se « brûle à pleines pellet  s » (*Le hussard sur le toit*, 618) : « Giono est un pessimiste gai, chaleureusement cruel, méchamment de bonne humeur, jovialement sardonique... je pourrais multiplier les oxymores pour dissimuler mon embarras » (Chabot 14).    bien lire son écriture, nous serons foncièrement frappés par son amertume, son pessimisme, son humeur triste, son angoisse qui émane d'une grande frayeur de l'ennui, sa peur des passions ardentes qui causent les tragédies, son regard inquiet porté sur les progrès de la science et la mutation imminente du monde. Toutefois, nous serons aussi happ  s par la fluidité de son style, son humour, sa capacité à se détacher de ses écrits en s'attachant au mouvement allègre que procure chaque jour l'acte d'écrire. Cet aspect paradoxal dans l'écriture de Giono transforme la joie de l'écriture en *un chant du monde* paniqué et macabre : « Qu'on m'accuse alors d'avoir

trouvé une joie plus terrible que délicieuse » (*Les vraies richesses*, 152-153). Ses personnages portent un visage de la joie, de l'abîme, de la fuite, du visible et de l'invisible. La terre aussi n'échappe pas à ce paradoxe, elle est tantôt « terre panique » (149) et tantôt la joie des *Vraies Richesses* :

Dès que l'aube éclaire les champs, lève-toi et regarde ta solitude. Autour de toi, s'élargit le terrain de ta joie et de ton noble travail. Ne t'inquiète pas du silence et de l'absence de bruits humains. Ainsi, tous les matins, tu entendras le renard qui s'éloigne dans le retrait de la nuit, le souple envollement du faucon, le cri de l'alouette, les chevaux qui tapent du pied dans l'écurie. Tu vas apprendre peu à peu à être un homme. Tu vas voir que ça signifie être le contraire de ce qu'on t'a appris à être. Tu seras d'abord dérouté par cette force qui tend à te donner la connaissance de toi-même et qui, dès l'abord, commence par te placer à ta place naturelle. Tu n'es plus au moyeu de la roue mais dans la roue, et tu tournes avec elle. (182)

Les premiers visages des êtres sont en lien direct avec la nature. Giono écrit sa première trilogie intitulée *Trilogie de Pan* : *Colline* (1928), *Un de Baumugnes* (1929), *Regain* (1930). L'homme s'y confronte à la nature dans une relation d'expiation et subit les torts qu'il fait à la terre, car, et comme le redit le romancier dans une préface ultérieure à la publication de *Colline*, l'homme doit savoir que la terre n'est pas « chose morte » : « Cette terre vivante ; qu'il faut compter avec elle et que toutes les erreurs de l'homme viennent de ce qu'il s'imagine marcher sur une chose morte alors que ses pas s'impriment dans de la chair pleine de grande volonté » (*Colline*, 950).

En fait, depuis ces premiers écrits, Giono célèbre le monde grec à travers un apprentissage qui le hante jusqu'au roman *Les vraies richesses* (1936) : « Un matin, j'ai compris que l'apprentissage panique était fini : je n'avais plus peur de la vie. Pan me couvrait désormais de frissons heureux comme le vent sur la mer. Devant moi, une terre rase montait vers un sommet qui me paraissait être la joie » (150).

La présence de Pan est essentielle dans les premiers écrits de Giono. Dans l'analyse, elle introduit le rapport de l'homme avec la nature, ainsi que les notions du visage-homme, du visage-terre ou encore du visage-animal<sup>2</sup>. Le tableau de Brueghel *La chute d'Icare* fait partie des multiples leçons données par le père Jean à son fils dans *Jean le Bleu* : « Souviens-toi de ça fiston » (185) ; cette leçon reflète le contexte panthéiste où Giono pense l'homme en compagnie de l'animal et la terre. C'est pourquoi dans la trilogie de Pan, tout semble avoir un visage :

L'air plein de mouches grince comme un fruit vert qu'on coupe. Gondran collé à la terre dort de tout son poids. Il se réveille d'un bloc. Du même élan tranquille il plonge dans le sommeil puis il émerge. D'un coup de rein il est debout. En

cherchant sa bêche il rencontre le visage de la terre. Pourquoi, aujourd'hui, cette inquiétude qui est en lui ? L'herbe tressaille. Sous le groussan jaune tremble le long corps musculeux d'un lézard surpris qui fait tête au bruit de la bêche. (*Colline*, 146)

Dans *Colline*, la parole de Janet est mêlée à la nature ; il prédit son déchainement contre les gens du village, ce qui arrive à coup sûr (tarissement de la fontaine, maladie subite d'un enfant et un incendie qui a manqué de brûler tout le village). Gondran, lui, est inquiet à la rencontre de la terre ; il ne le comprend que beaucoup plus tard, lorsqu'il tue le lézard qui fait tressaillir l'herbe :

D'un coup, Gondran est un bloc de force. La puissance gonfle ses bras, s'entasse dans les larges mains sur le manche de la bêche. Le bois en tremble. Il veut être la bête maîtresse ; celle qui tue. Son souffle flotte comme un fil entre ses lèvres. Le lézard s'approche. Un éclair, la bêche s'abat. Il s'acharne, à coups de talons sur les tronçons qui se tordent. Maintenant ce n'est plus qu'une poignée de boue qui frémit. Là, le sang plus épais rougit la terre. (146-147)

Les personnages de *Colline* sont minés par la question du rapport de l'homme à la terre, qui prend une allure anthropomorphique. Gondran est pris par le même questionnement inquiet que Giono :

Sans savoir pourquoi, Gondran est mal à l'aise ; il n'est pas malade ; il est inquiet et cette inquiétude est dans sa gorge comme une pierre. [...] Il pense à Janet, et il cligne de l'œil vers le petit tas de terre brune qui palpite sur le lézard écrasé. Du sang, des nerfs, de la souffrance. Il a fait souffrir de la chair rouge, de la chair pareille à la sienne. Ainsi, autour de lui, sur cette terre, tous ses gestes font souffrir ? Il est donc installé dans la souffrance des plantes et des bêtes ? Il ne peut donc pas couper un arbre sans tuer ? Il tue, quand il coupe un arbre. Il tue quand il fauche... Alors, comme ça, il tue, tout le temps ? Il vit comme une grosse barrique qui roule, en écrasant tout autour de lui ? C'est donc tout vivant ? Janet l'a compris avant lui. Tout : bêtes, plantes, et, qui sait ? peut-être les pierres aussi. (147-148)

Ce malaise de Gondran touche les autres personnages. Au moment de l'incendie, César Maurras est horrifié devant le brasier qui emporte le village ; il se tourne vers Jaume, homme de raison, cherchant de l'espoir sur son visage : « Comme pour se débarrasser d'un mauvais songe, le regard de Maurras quitte la combe, va à Jaume, palpe ce visage, cherche dans les rides, dans les plis, sous l'œil, près de la bouche, l'espoir » (199). Toutefois, Jaume est impuissant devant le feu, il reconnaît la force de la nature « Pfu... fait Jaume, avec un geste qui signifie : « C'est la même force qui nous tue, et la terre. [...] Elle est là... la flamme... » (199).

Dans *Un de Baumugnes*, la terre disparaît pour laisser place au visage de l'homme. Il devient une sorte de cartographie physiologique ou l'un cherche à lire l'autre : « Le visage

comme signe d'un engagement est aussi une mise en attente, attente comme moyen de dire ou de ne pas dire l'autre » (Lévinas et Blanchot 234). Par exemple, Amédée cherche à se faire embaucher par Clarius qui le reçoit avec un fusil à la main. Amédée est sauvé par la maîtresse des lieux Philomène et lit sur son visage que la menace du fusil n'est pas réelle : « c'est sur son visage à elle que, petit à petit, j'ai eu tous les renseignements sur mon affaire » (*Un de Baumugnes*, 244). En regardant Clarius, il constate que son visage « devient alors cette mise en tension qui assigne une existence à soi et à l'autre par le regard qu'il projette » (Lévinas et Blanchot 234). Amédée est confiant, le visage de son patron n'est pas menaçant :

Le patron, quand on le regardait d'un peu près, ç'avait pas l'air d'un mauvais homme. Sous sa grande barbe noire, toute emmêlée, on voyait le dessin de sa figure, encore à beaux traits ; ses yeux, quoique charbonneux et à feu, comme des ailes de guêpe, avaient, par longs moments, des fils de regards doux comme de l'eau douce et pleins de bonnes paroles. (246)

Les visages de *Regain* manifestent des expressions individualisées, si ce n'est que les éléments de la terre forment les éléments de la description du corps et des visages. Panturle est :

Un homme énorme. On dirait un morceau de bois qui marche. Au gros de l'été, quand il se fait un couvre-nuque avec des feuilles de figuier, qu'il a les mains pleines d'herbe et qu'il se redresse, les bras écartés, pour regarder la terre, c'est un arbre. Sa chemise pend en lambeaux comme une écorce. Il a une grande lèvre épaisse et difforme, comme un poivron rouge. (329-330)

Panturle vit au village d'Aubignane avec Gaubert le forgeron et Mamèche, une femme qui a tout donné à la terre, y compris son mari mort dans le puits qu'il creusait, ce qui fait fuir tous les habitants du village : « Tu le sais que mon homme est là au fond de votre terre, qu'il est allé là-bas dans le fond vous téter l'eau avec sa bouche jusqu'à la veine des sources. Pour faire boire, pour votre soupe » (338). Ensuite, son enfant, né après la mort du père, périt également par les forces de la terre :

Son petit était dans l'herbe, tout noir déjà, et tout froid, l'œil gros comme un poing et, dans la bouche, une bave épaisse comme du miel. Il était mort depuis longtemps. On a su, parce qu'il en avait encore des brins dans sa petite main, qu'il avait mangé de la ciguë. Il en avait trouvé une touffe encore toute verte. Il s'en était amusé pas très loin de sa mère qui chantait. [...] Il est mort. Il est tout vert d'herbe. On le voit immobile, allongé sous les chênes. Les feuilles se collent sur lui, les herbes poussent à travers lui comme à travers un serpent mort. (328-329)

Depuis lors, Mamèche affiche un visage rongé par la douleur : « Un visage maigre et rouillé comme un vieux fer de hache » (337), dur et implacable. Ce visage ne peut plus exprimer un « accueil de l'autre » (Lévinas et Blanchot 237), plutôt « une altération qui inscrit

le ‘je’ dans la spirale de la fissure » (237). Mamèche finit par quitter le village, laissant à Panturle pour simple indice, « Un drap tout neuf, plié dans ses huit plis... posé là bien en évidence. Un drap que Panturle connaît bien, le drap que toutes les vieilles femmes conservent neuf au fond de l’armoire parce qu’il est entendu que c’est dans celui-là qu’on les pliera, à la fin... » (*Regain*, 347).

Giono démarque l’homme d’une autre appartenance qu’à son milieu naturel : « Je sais bien qu’on ne peut guère concevoir un roman sans homme, puisqu’il y en a dans le monde. Ce qu’il faudrait, c’est le mettre à sa place, ne pas le faire le centre de tout » (*Solitude de la pitié*, 536). Giono confie ainsi que l’être humain fait partie d’une vaste étendue qui le dépasse. Il le dépeint dans sa globalité, comme faisant partie du mouvement panthéiste longtemps maintenu au long de ses textes. Cette visibilité panthéiste résiste jusqu’au moment où Giono commence sa *Chronique romanesque* qui compte les récits parus après la seconde guerre mondiale. Sa fascination pour la peinture de Brueghel le pousse à dépasser la forme régulière du roman achevé. Il cherche à renouveler son récit en l’introduisant dans de nouvelles formes dialogiques, notamment la chronique. Cette nouvelle étape esthétique s’impose à lui par un monde qui a excédé les attentes pacifistes naïves de Giono face aux tragédies survenues lors de la guerre.

### **Visibilité et non visibilité des visages dans le roman et la *Chronique romanesque***

Quiconque lira les premiers écrits initiés par la trilogie de Pan verra en Giono un écrivain écologiste exaltant la civilisation paysanne. L’écologisme chez Giono se définit dans le combat quotidien de l’homme à préserver le monde qui le nourrit sur tous les plans de l’existence : sensoriel, intellectuel, émotionnel, social, spirituel, esthétique, éthique, temporel, environnemental, économique, éducationnel. Giono serait le précurseur d’un écologisme ontologique, à travers lequel il repense la situation de l’être humain dans son rapport avec le monde. Pour lui, il n’y a pas de frontières entre l’homme et son environnement, mais bien une relation d’interdépendance : « Le cerf regardait son reflet grandir dans les yeux immobiles de la jeune fille. [...] Il vit encore son reflet dans les yeux de la jeune fille. Elle avait un cerf dans ses yeux » (*Que ma joie demeure*, 495). Nous retrouvons dans ce passage la fusion de deux visages, celui du cerf et de Zulma lorsqu’« Elle se couche à plat ventre, elle se penche sur l’eau » (553) ; le cerf se confond avec elle dans un échange spontané et mutuel. Cette rencontre d’intersubjectivité « [retrouve] le vrai sens de l’être, qui n’est pas fermeture sur soi mais, tout à l’inverse, faculté d’être saisi par ce qui existe autour de soi, avant soi, et qui constitue une autre existence que la sienne » (Devillairs, cité dans Chanteloup, en ligne).

*Un roi sans divertissement* clôt l'écriture romanesque des grandes interrogations sur l'homme et la nature. Au lendemain de la seconde guerre mondiale, il faut faire face à la triste vérité du visage humain, au « un visage émacié et cruel qui regarde. » (459). Face à un homme qui tue pour se divertir, le narrateur raconte sans dire pleinement les choses. Le meurtrier dans *Un roi sans divertissement* est un bourgeois, il se nomme M.V ; « Giono l'a appelé Voisin, c'est-à-dire le prochain, n'importe qui, tout le monde » (Citron 123). M.V est « un homme comme les autres » (*Un roi sans divertissement*, 486), son visage n'est pas visible dans le récit. Langlois, capitaine de gendarmerie, le poursuit et finit par le tuer :

Nous sommes restés ainsi un petit moment face à face, à travers cinquante mètres. Puis Langlois s'est avancé, pas à pas, jusqu'à être à trois pas en face de l'homme. Là, ils eurent l'air de se mettre d'accord, une fois de plus, l'homme et lui, sans paroles. Et, au moment où, vraiment, on n'allait plus pouvoir supporter d'être là, où l'on allait crier : « Alors, qu'est-ce que vous faites ? », il y eut une grosse détonation et l'homme tomba. (504)

Par la suite, Langlois s'installe au village et, en dépit d'occupations multiples, se mettant à l'évidence de M.V qui tuait pour se divertir, finit par se donner la mort :

Seulement, ce soir-là, il ne fumait pas un cigare il fumait une cartouche de dynamite. Ce que Delphine et Saucisse regardèrent comme d'habitude, la petite braise, le petit fanal de voiture, c'était le grésillement de la mèche. Et il y eut, au fond du jardin, l'énorme éclaboussement d'or qui éclaira la nuit pendant une seconde. C'était la tête de Langlois qui prenait, enfin, les dimensions de l'univers. (605-606)

*Un roi sans divertissement* souligne que le mal et la misère sont intérieurs à l'homme. Il signe aussi un retournement majeur dans la vision du monde de Giono : l'homme est pétri de pulsions meurtrières qui causent sa perte lors des guerres et des tragédies. Autour de personnages sans visage, Giono représente l'impossibilité du « face à face » qui dit que : « Le visage est une nudité habillée d'expressions. Tantôt sourire, tantôt grimace, il donne à voir ce que l'individu éprouve de l'intérieur. Sa position privilégiée en fait le lieu où se concentrent les expressions corporelles les plus explicites, notamment celles liées aux relations intersubjectives » (Lévinas et Blanchot 233). Giono concrétise les atrocités du vingtième siècle en décomposant le visage dans l'écriture romanesque et la dépassant dans l'écriture de la chronique romanesque.

### *Visage ténu et indifférencié*

La conception du visage dans l'écriture gionienne s'est transformée en un visage qui fuit à la représentation. La science et la course vers le progrès ont dénudé le visage de sa singularité. Les romans de Giono esquissent un « glissement du visage au visage défait, déformé, raturé » (Buci-Glucksmann 136), « la tête sous le visage » (Deleuze 19) et « la défaite

du visage déréalisé [...] avec la perte de toute transparence de la représentation » (Aumont 155).

Chez Giono, les visages ont perdu leur individualité et leur humanité. Ils sont broyés dans les deux romans exaltant la boue, ainsi dans la symbolique meurtrière de la guerre dans *Le grand troupeau* (1931) :

Il essaya de pousser l'homme sur le dos pour voir sa figure. Il pesait trop. Il était en même temps lourd et mou. Olivier s'allongea contre le mort. Il l'empoigna aux cheveux ; il essaya de relever ce visage. Il n'y avait plus de visage. Plus de bouche, plus de nez, plus de joues, plus de regard : de la chair broyée et des hérissements de petits os blancs. (630-631)

Dans *Batailles dans la montagne* (1937), un homme qui escalade une montagne boueuse pour fuir les inondations causées par le glacier est mourant. Couvert de boue, il a « le visage blanc comme un linge » (800) et quand Marie essaya de le sauver : « Il [lui] montra [...] son vieux visage sans défense. Très amer. Très aigre, qui changeait tout autour de lui. Le jour n'était plus le jour depuis qu'il y avait ce visage immobile et sans regard, mais plein de reproches muets » (802).

*Un roi sans visage dans Un roi sans divertissement*

Dans *Un roi sans divertissement*, le meurtrier M.V « avait un visage émacié et cruel » et, pour lui, « Tous ces visages, qu'ils soient d'hommes, de femmes, même d'enfants, ont des barbes postiches faites de l'obscurité des pièces desquelles ils émergent » (459). La lecture d'*Un roi sans divertissement* renvoie à l'univers opaque et elliptique de William Faulkner, connu pour une écriture tortueuse qui relève du drame psychologique. Giono, fervent lecteur de polar américain, écrit sa première chronique romanesque dans un style porté par la réticence. *Un roi sans divertissement* est un récit polyphonique, c'est Giono qui entame la narration, puis la délègue aux personnages qui parfois ne se divulguent pas. Giono s'essaye à une narration qui se dérobe pour mettre en avant le personnage de M.V, dont le visage se dérobe depuis le début du récit. C'est un personnage sans physionomie, sans aucune distinction, on ne le voit jamais de face, c'est « cette allure inconnue, cette veste, cette toque de fourrure, cet air boulé » (491) qui pousse Langlois à réfléchir sur la manière de réussir à le voir, à le reconnaître à travers un visage pour le capturer :

Langlois avait dû suffisamment habituer ses yeux à l'obscurité pour pouvoir distinguer sans doute comment ces mains s'emmanchaient sur un corps, comment ce corps se dressait, et peut-être même était-il arrivé à voir le visage que ce corps portait là-haut où moi je ne voyais rien, où l'instinct me disait d'ailleurs qu'il ne fallait pas regarder. (563)

Le face-à-face tant espéré arrive entre Langlois et M.V sans que cela ne puisse aboutir à un échange réel. L'exécution rapide de M.V immatéalise le visage dans l'absence et l'inconnu. En tuant M.V, Langlois reconnaît le visage du *Roi sans divertissement*, autrement dit, le visage du siècle des tragédies, c'est un visage « sans sujet, il [est] alors le territoire visible et en mouvement de la fêlure qui sommeille en tout être » (Lévinas et Blanchot 233-234). Langlois finira par reconnaître que ce visage de la fêlure est le sien aussi, à la fin du récit, il cherche aussi le divertissement en tuant une oie : « Il l'a tenue par les pattes. [...] il l'a regardée saigner dans la neige. Quand elle a eu saigné un moment » (*Un roi sans divertissement*, 605).  
Noé, *le non-visage de Langlois*

Giono poursuit l'écriture des *Chroniques* avec *Noé*, il s'agit d'une « machine romanesque à tiroirs » (Sacotte et Laurichesse 984), le récit creuset où l'auteur s'interroge sur l'art du roman. *Noé* place la mort de Langlois dans un contexte plus explicite et Giono y développe le processus de la fin tragique du personnage. Le récit débute avec le corps de Langlois sans visage, que lui-même a fait perdre en le mettant en morceaux. Par ce suicide, le narrateur a mené son entreprise contre Langlois qui, lui aussi, était porteur de la fêlure intérieure du meurtre : « Tu as mené ce personnage jusqu'au bout de son destin. Il est mort, maintenant. Il est là, étendu par terre dans son sang et sa cervelle répandus » (*Noé*, 611). Il s'est empressé de tuer ce personnage, car « [il] n'[a] pas parlé de toutes les promenades de Langlois » (623). Ce dernier refoulait des pulsions meurtrières contre Delphine son épouse et la narration revient sur les signes avant-coureurs des pulsions de Langlois.

Le narrateur « [avait] hâte de lui mettre la cartouche de dynamite entre les lèvres » (623) et affirme « que Delphine va vivre » (611). Langlois continue à « saigner à corps perdu comme un guillotiné » (617). Cette condamnation précise le projet de Giono à décomposer, à éclater le visage des temps modernes et à révéler son idéalisme contrarié du « mélange de l'homme et du monde » (*Les vraies richesses*, 148). Dans *Un roi sans divertissement* et *Noé*, « [l]es actions deviennent autonomes, elles se produisent sans limite, elles se produisent aussi sans répit ; elles apparaissent comme chose première et le visage apparaît, non pas comme chose seconde, mais comme résidu, comme déchet de ces actions » (Picard 68). Le visage de Langlois a fini en déchet ; « à la place de sa tête volée en éclats, pousse hors de ses épaules les épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait (qu'il n'a pas pu plus longtemps contenir) » (*Noé*, 612).

Le suicide de Langlois, qui ne veut pas céder à ses pulsions, peut être perçu comme une sorte d'héroïsme macabre, mais, ce faisant, il est contraint de faire de son visage un non-visage éclaté dans la terre, sans vie et sans promesse de salut. Il s'est exclu comme M.V et, ne sachant

l'imiter, il met fin aux « épais feuillages rouges de la forêt qu'il contenait » (612). Langlois choisit de « se perdre dans ce qui [n]ous exclut » (Ricatte 224).

Somme toute, Giono a toujours dénoncé les conséquences désastreuses du progrès sur l'homme, dont le rationalisme outrancier l'a isolé en lui-même, alors que son « esprit a fait du monde ce désert nu » (*Les vraies richesses*, 1351). La globalité du monde a été réduite sous la loupe du savant : « Il a beau multiplier les grossissements, il regarde toujours un reflet dans un miroir » (*L'eau vive*, 206). Ce reflet que Giono a vu se multiplier, représentait pour lui « la grande barrière » (*Solitude de la pitié*, 521) qui explique la multiplication de personnages en perte de leur visagité, alors que ses premiers écrits *proposaient* une parfaite assimilation avec la terre.

\*\*\*

Mon enquête sur le visage dans l'œuvre de Giono n'est en aucun cas exhaustive. Le visage gionien évolue au cours des œuvres. Mais, déjà dans les premiers écrits, où Giono est un chantre de la nature, on décèle la vision sombre et amère qui prendra de l'ampleur dans le deuxième cycle, celui des *Chroniques*. Le monde qu'il décrit dans le cycle de Pan, au sein duquel l'homme expérimente sa condition humaine, n'est pas sans contradictions. L'être humain y est assailli en permanence et il lui revient de réenchanter le monde et de chercher un équilibre pour en jouir dans l'harmonie et la fusion. Or, cela n'élimine pas cette terreur en l'homme, enfouie en lui, d'où peuvent émerger les pulsions des plus sombres et les plus meurtrières. Giono chante l'homme et la nature, et fustige l'homme quand il se place en dehors du monde. Ses premiers écrits sont une invitation à habiter le monde, tout autant qu'une tentative de sauver l'homme de lui-même. Et si, en fin de compte, Giono a décidé de dissocier le visage du visible dans les *Chroniques*, c'est que la face sombre de l'homme ne peut pas résister à la beauté du monde.

## Bibliographie

- Aumont, Jacques. *Du visage au cinéma*. Paris : Etoile / Cahiers du cinéma, coll. « Essais » 1992.
- Buci-Glucksmann, Christine. « La disparition du visage en art ». *Revue des sciences humaines*, « Faire visage », 243 (1996). 131-139.
- Brueghel l'Ancien, Pieter. *La chute d'Icare*. Huile sur panneau, transposé sur toile. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. 1595-1600.
- Carrière, Jean. *Jean Giono. Qui êtes-vous ?* Lyon : La manufacture, 1996.
- Citron, Pierre. *Giono*. Paris : Seuil, 1995.

- Chabot, Jacques. *Giono : l'humeur belle*. Aix-en-Provence : PU de Provence, 1992.
- Deleuze, Gilles. *Bacon*. Paris : La Différence, 1981.
- Chanteloup, François. « Le partage du visible selon Jean Giono ». *Les chantiers de la création* 15 (2022). En ligne.
- Devillairs, Laurence (2019). « *Le visage de l'animal* ». *Études* 12 (2019). 55-63.
- Giono, Jean. « Journal (1935-1939) ». *Journal – Poèmes – Essais*. Dir. Pierre Citron et al. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1995.
- . *Les vraies richesses*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989.
- . *Le hussard sur le toit. Œuvres romanesques complètes IV*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1977.
- . *L'eau vive. Œuvres romanesques complètes III*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- . *Noé. Œuvres romanesques complètes III*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- . *Un roi sans divertissement. Œuvres romanesques complètes III*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974.
- . *Batailles dans la montagne. Œuvres romanesques complètes II*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- . *Jean le Bleu. Œuvres romanesques complètes II*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- . *Que ma joie demeure. Œuvres romanesques complètes II*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1972.
- . *Colline. Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . « Colline, Appendice II, Préface à l'édition de 1930 ». *Récits et essais I*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . *Le grand troupeau. Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . *Regain. Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . *Solitude de la pitié. Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.
- . *Un de Baumugnes. Œuvres romanesques complètes I*. Paris : Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1971.

Lévinas, Emmanuel et Maurice Blanchot. *Penser la différence*. Nanterre : PU de Paris-Ouest, 2008.

Neveux, Marcel. *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*. Monaco : Rocher, 1990.

Picard, Max. *Le visage humain*. Paris : Buchet-Chastel, 1962.

Ricatte, Robert. « Giono et la tentation de la perte ». *Études littéraires* 15.3 (1982). 461–464.

<https://doi.org/10.7202/500590ar>

Sabiani, Julie. *Giono et la terre*. Paris : Sang de la terre, 1988.

Sacotte, Mireille et Jean-Yves Laurichesse. *Dictionnaire Giono*. Paris : Classiques Garnier, 2016.

---

#### Notes

<sup>1</sup> Giono apparente le métier de l'écrivain au travail de l'artisan. Dans son bureau ou dans son atelier de Parais (la maison de Giono à Manosque de 1930 à 1970), il entretient ce rapport avec « le souvenir d'un autre atelier ; du fond de l'enfance ». Giono « touchant l'artisanat de plume, et l'établi » (Neveux 25) de son père constitue le début de tout.

<sup>2</sup> Le visage-animal est très présent dans le tome II, qui comprend : *Jean le Bleu*, *Le chant du monde*, *Que ma joie demeure* et *Batailles dans la montagne*. À titre d'exemple, dans *Que ma joie demeure*, Bobi ramène un cerf sur le plateau Grémone, le but est de faire régénérer le regard des habitants du plateau, et cela dans le sens de la symbolique régénératrice du cerf : « – Qu'est-ce qu'il fait avec ses yeux ? dit Marthe. – Il regarde, dit Bobi. Et, voyez, tous les deux, comme ce qui est pur et sauvage éclaire l'ombre. Voyez qu'il a les yeux de la même couleur que les bourgeons, et voyez comme notre regard à nous ne sert plus à rien quand nous sommes en pleine ombre mêlés aux choses sauvages, comme nous n'avons plus que des pierres mortes sous les paupières parce que nous avons perdu la joie des saisons et la gentillesse naïve. Regardez comme il a les yeux luisants ! » (489)