

Un roi sans divertissement

I - Genèse de l'œuvre - Le genre de la chronique.

Un Roi sans divertissement est contemporain d'une phase sombre dans la vie de Jean Giono. Incarcéré en 1939 au moment de la mobilisation parce qu'il avait signé des publications pacifistes, l'écrivain a été arrêté fin août 1944, quelques jours après le débarquement allié, sur les ordres du Comité de Libération de Manosque, qui lui reproche sa collaboration à la revue *La Gerbe*. Giono est interné pendant quelques mois, et il est le 9 septembre inscrit sur la liste noire du Comité National des Écrivains, redoutablement actif dans l'épuration. En mars 1945, libéré, il séjourne pendant quatre mois à Marseille chez son ami Gaston Pelous, à l'extrémité du Boulevard Baille, dans l'intimité familiale qu'il a évoquée dans *Noé*. Un nouveau personnage surgit alors dans son esprit, c'est Angélo, le futur héros de *Le Hussard sur le toit*, dont *Noé* nous conte aussi la naissance. C'est donc vraisemblablement au printemps de 1945 que le romancier forme le projet d'un cycle consacré au Hussard avec l'idée, semble-t-il, de faire alterner des épisodes anciens et des épisodes modernes. Du printemps à l'automne 1945, il commence *Le Hussard sur le toit*, mais, rencontrant des difficultés, il écrit brusquement, au début de l'automne 1946, *Un Roi sans divertissement* (commencé en 1943), suivi immédiatement de *Noé*. *Un Roi*, c'est donc une sorte de brusque crochet à l'intérieur du cycle d'Angélo. Ce crochet, - ou cette parenthèse - est lié à l'idée de la chronique, germée dès 1937 mais réactivée au printemps de 1946 pour des raisons matérielles. Alors que le cycle d'Angélo est fait de gros romans épais, longs à écrire, des chroniques assez brèves (comme *Un Roi*) répondraient mieux en effet à des nécessités alimentaires : dans la mesure où Giono était sur la liste noire, "un conte par mois pour l'Amérique permettrait de vivre en attendant". On voit ainsi se former le projet d'œuvres courtes, proches de la nouvelle, écrites "à la volée", en "style récit", conduisant "rapidement au dénouement".

Un Roi sans divertissement appartient donc à ce genre nouveau de la chronique, dont l'ensemble est imaginé comme un gigantesque opéra-bouffe formant un cycle de courts récits où alterneraient deux époques, le XIX^{ème} siècle et le XX^{ème} siècle. Voici ce que disait Giono : « *Composer un opéra-bouffe de la façon la plus libre. Se placer également dans le moderne de la façon suivante. Le I étant Un Roi sans divertissement, le II pourrait être par exemple un récit de voyage à pied, en car, à travers la Drôme, etc. [...], les pays que j'aime. Ce que j'emporte, mon carnier, pipe, livre, tabac. Mes hôtels et auberges. Mes rapports avec les gens [...]. Le III pourrait être une très bucolique histoire d'amour avec Cadiche, la fille aînée de Mme Tim [...]. De temps en temps, venir aux temps actuels* ». D'un côté, une suite au drame conté dans *Un Roi* ; de l'autre, un fantaisiste et actuel récit de voyage mettant en scène l'auteur lui-même (on songe aux *Choses vues* de Victor Hugo, que Giono venait de relire, et au *Voyage sentimental* de Sterne). Giono s'est expliqué lui-même avec une parfaite netteté sur ce qu'il appelait ses "chroniques" dans la préface de 1962 :

«Le plan complet des chroniques romanesques était fait en 1937. Il comprenait une vingtaine de titres dont quelques-uns étaient définitifs, comme *Un Roi sans divertissement*, *Noé*, *Les Âmes fortes*, *Les Grands chemins*, *Le Moulin de Pologne*, *L'Iris de Suse* etc. [...] Toutes les histoires sont maintenant écrites, certaines sont publiées, d'autres n'ont pas encore atteint le degré de maturité et de correction pour l'être. Il s'agissait pour moi de composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs, de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères. Je dis bien "Sud imaginaire", et non pas Provence pure et simple. [...] J'ai créé de toutes pièces les pays et les personnages de mes romans. [...] J'avais donc, par un certain nombre de romans, *Colline*, *Un de Baumugnes*, *Regain*, *Le Chant du monde*, *Le Grand troupeau*, *Batailles dans la Montagne*, etc... créé un Sud imaginaire, une sorte de terre australe, et je voulais, par ces chroniques, donner à cette invention géographique sa charpente de faits divers (tout aussi imaginaires). Je m'étais d'ailleurs aperçu que dans ce travail d'imagination, le drame du créateur aux prises avec le produit de sa création, ou côte à côte avec lui, avait également un intérêt qu'il fallait souligner, si je voulais donner à mon œuvre sa véritable dimension, son authentique liberté de non-engagement. C'est pourquoi j'avais placé dans les premiers numéros du plan général un livre comme *Noé* où l'écrivain lui-même est le héros et, vers la fin, plusieurs petits ouvrages où, au contraire, il disparaissait entièrement dans la création livrée brute. [...] Entre ces deux extrêmes le thème même de la chronique me permet d'user de toutes les formes du récit, et même d'en inventer de nouvelles,

quand elles sont nécessaires (et seulement quand elles sont exigées par le sujet).»

On peut ainsi fédérer les chroniques de Giono autour des caractères suivants :

- La chronique se distingue du roman par un style plus narratif, moins descriptif ou moins lyrique. Le personnage y devient plus important que la nature.
- Le temps y est déterminant. Les chroniques sont historiquement situées aux XIX^{ème} et XX^{ème} siècles, avec des glissements d'un siècle à l'autre. Il ne s'agit pas d'histoires ni de romans historiques, mais d'Annales, rapportées selon l'ordre du temps, avec l'opacité d'une pure chronologie, et constituées de détails de vies individuelles plus que d'un tableau d'époque.
- Les chroniques s'inscrivent dans un milieu, un Sud imaginaire, c'est-à-dire un groupe social, une réalité plus sociologique que géographique. On a souvent tort en effet de confondre ce "Sud mental" avec la Provence (Giono n'est rien moins qu'un écrivain régionaliste !). Dans *Un Roi sans divertissement*, les lieux sont certes parfaitement identifiables (la région de Chichilianne, dans le Trièves, aux confins de l'Isère et de la Drôme), mais c'est une région que Giono s'est réappropriée. De ce "cloître de montagnes", il a pu dire : "*C'est de ce pays au fond que j'ai été fait pendant plus de 20 ans*" (*Journal*, 1946).
- La chronique raconte un fait divers à portée métaphysique : ce qui est en cause ici, c'est la condition humaine. Mais qu'on n'en attende pas non plus de «leçon». L'incertitude maintenue sur les mobiles des personnages et même sur leurs actes se contente tout au plus de poser des questions fondamentales.
- A la différence des romans, la présence du narrateur (ou du récitant) peut être concurrencée par une succession de "témoins" auprès desquels il mène une sorte d'enquête. Ce n'est que par la reconstitution de ces fragments, comme dans un puzzle, que le lecteur peut prétendre appréhender les ressorts fondamentaux de l'intrigue et des personnages.

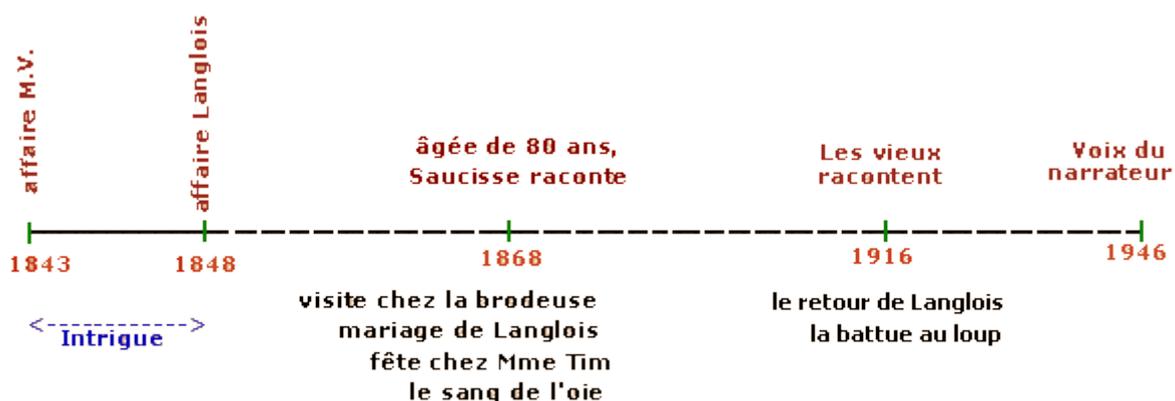
II - Temporalité et narration.

Giono a proposé lui-même, dans le *Carnet* du roman, un résumé possible de l'intrigue d'*Un Roi sans divertissement* à travers le portrait moral de Langlois, son protagoniste central : « C'est le drame du justicier qui porte en lui-même les turpitudes qu'il punit chez les autres. Il se tue quand il sait qu'il est capable de s'y livrer. [...] Quelqu'un qui connaîtrait le besoin de cruauté de tous les hommes, étant homme, et, voyant monter en lui cette cruauté, se supprime pour supprimer la cruauté.»

Résumé : Dans un village du Trièves enfoui sous la neige, ont lieu des événements étranges. Une jeune bergère, Marie Chazottes, disparaît, un homme est attaqué, un porc est mutilé. L'hiver suivant, à nouveau, un homme disparaît. Arrivent alors au village six gendarmes conduits par le capitaine Langlois, chargé de résoudre ces mystères. Nouvelle disparition. L'hiver suivant, Frédéric II, qui possède une scierie à l'écart du village, voit un homme descendre d'un grand hêtre. Il monte dans l'arbre, découvre les cadavres des disparus et suit l'homme jusqu'à Chichilianne. Il apprend son identité : c'est un certain M. V. Langlois, à son tour, part à la recherche du criminel, le trouve chez lui, le tue, puis démissionne. Quelques mois plus tard, Langlois revient au village, comme commandant de l'ouvetterie. Il s'installe chez Saucisse, une "vieille lorette de Grenoble", qui tient le Café de la Route. Il fréquente le monde de la contrée (la créole Mme Tim, le procureur royal de Saint-Baudille), se marie, s'ennuie. Lorsqu'un loup ravage le pays, Langlois le traque et le tue dans une cérémonieuse battue. Dès lors, il comprend que le seul divertissement qui vaille est le meurtre. Il se suicide en fumant un bâton de dynamite pour que la fascination du sang ne fasse pas de lui, à son tour, un assassin.

Cette fiction étalée sur quatre années nous est contée dans un système narratif relativement complexe qui consiste en un va-et-vient du temps de l'écriture (1946) au temps de la fiction (1843-1848), en passant par les relais narratifs fournis par des témoins ultérieurs (1868, 1916). Le champ temporel couvert par la fiction se situe ainsi au XIX^{ème} siècle, alors que celui de la narration se poursuit jusqu'à l'époque moderne, ce que Giono appelle le "temps présent". Au **début de Noé**, il évoque ce moment où, *Un Roi* terminé, le romancier est comme happé par la vie de ses personnages dans un mélange temporel qui est bien celui du roman : "Ce pays où je viens de vivre sous la neige de 1843 à presque 1920, puisque c'est en 1920 que j'ai imaginé qu'on m'a raconté l'histoire". Il est facile de repérer les différents mouvements par lesquels le narrateur passe des événements de 1843 (une série de disparitions mystérieuses dans un village de montagne) aux années du temps présent, où il connaît les descendants de ceux qui ont, soixante-quinze ans auparavant, joué un rôle dans l'histoire. La numérotation des Frédéric (I, II, III, IV) est l'expression cocasse de cette circulation à travers les époques. Un descendant supposé de M.V. lit Gérard de Nerval pendant les vacances. Ici, une allusion au buste de Louis-Philippe, là une évocation de l'huile pour autos Texaco. «Quand j'interrogeais Giono, dit Robert Ricatte, sur les raisons qui l'avaient incité à manipuler curieusement dans les chroniques le cours du temps, il invoquait son bon plaisir : "Je me suis aperçu que c'était une technique amusante et qui m'offrait des facilités. Jusqu'ici, j'avais écrit des histoires qui commençaient au début, qui se suivaient. J'en avais assez. Ça m'a séduit de mélanger les moments. J'ai voulu ajouter un piment, m'amuser.» Cet amusement a consisté à multiplier, du même coup, les instances de la narration.

Et en effet, le narrateur, maître du jeu temporel, glisse, avec des effets plus ou moins cocasses, d'une époque à l'autre : parfois, il renonce à occuper une position en surplomb, il disparaît, par exemple, pour laisser la place aux perceptions, à l'angoisse, à l'attente des villageois pendant l'hiver 1843. Le jeu des pronoms est intéressant à étudier, car il correspond à un changement d'instance temporelle en même temps qu'à un changement de point de vue. Car, dès qu'on évoque les divers niveaux temporels, on est renvoyé à la question : qui parle ? C'est-à-dire à la désignation du ou des locuteurs. Les caractères de la narration interfèrent avec ces couches temporelles diversifiées :



A cet ordre de la fiction, schématisé ci-dessus, l'écrivain préfère une tout autre organisation qui coïncide avec l'entrée en scène de plusieurs voix narratives :

LES POINTS DE VUE				(les numéros de pages renvoient toujours à l'édition Folio, Gallimard.)
pages	pronoms	époque de la narration	époque de la fiction	commentaires
pp.10 à 51	Je = le narrateur.	1946	1843	Jusqu'ici cette alternance nous fait partager les angoisses d'une famille du village et le point de vue supérieur d'un narrateur qui prépare ses thèmes.
	On, Nous = collectivité	1843	1843	

	villageoise.			
pp. 64 à 80	pas de narrateur apparent. p. 80 : Je = Frédéric.	1845	1845	Au cours de la poursuite de M.V., les parenthèses nous font pénétrer dans la pensée de Frédéric.
p. 86 p. 127	Nous, On = des vieillards Je = l'un d'eux.	1916	1846	Entre le Narrateur et l'histoire, s'installent des relais : ainsi ces vieillards qui, "à une certaine époque", "il y a plus de trente ans", lui ont parlé de Langlois.
pp. 152 à 160	Je = Saucisse.	1868	1847	Saucisse parle plus de vingt ans après les faits : elle s'adresse à ceux de son village, qui ont conservé une vive curiosité à l'égard des événements passés.
p. 240	Je = Anselmie.	1868	1847	Rapporté par Saucisse, le récit d'Anselmie nous fait voir par, par son regard borné, l'épisode pourtant essentiel de la décapitation de l'oie.
p. 243	Je = le narrateur.	1946	1848	Pour le récit rapide du suicide de Langlois, on retrouve le narrateur, capable d'en interpréter le sens symbolique.

III- Un récit lacunaire.

C'est sans doute une des caractéristiques du roman moderne, par rapport au roman qu'on appelle classique ou traditionnel, que d'être un récit lacunaire, c'est-à-dire un texte qui ne livre pas d'emblée tous les tenants et aboutissants de l'intrigue, et qui, au fond, laisse le lecteur sur sa faim, ne lui disant pas tout ce qu'il aimerait savoir et lui laissant le soin d'interpréter, d'émettre des hypothèses, de se poser des questions. Encore faudrait-il se garder de l'idée simpliste que tout roman classique est d'une clarté parfaite, que les comportements des protagonistes y sont constamment mis en pleine lumière, qu'aucun des éléments de l'histoire racontée ne demeure dans une zone d'ombre. Il y a bien de "silences du récit" (l'expression est de Marcel Schwob à propos de Stevenson) dans les grands romans du XIX^{ème} siècle. Mais c'est un fait que sous l'influence de beaucoup de romanciers étrangers (Dostoïevski, Stevenson, Conrad, Henry James) le roman français a été progressivement conduit (André Gide, avec *Les Faux-Monnayeurs*, a été un relais important) à faire une part de plus en plus belle aux silences du récit. Tel roman de Bernanos, *Monsieur Ouine*, est un exemple de roman lacunaire. Beaucoup de "nouveaux romans" pourraient être rangés sous cette rubrique. Chez Giono, une chronique comme *Les Âmes fortes* se présente comme une série de témoignages contradictoires sur un passé lointain ; chacune des protagonistes voit ce passé selon son optique présente, les mots préférés servant autant à le recréer selon la pente du désir ou de la rêverie qu'à être le compte rendu scrupuleux de ce qui a été.

Une phrase d'*Un Roi sans divertissement* semble résumer toute l'esthétique de Giono : "On ne voit jamais les choses en plein". L'observateur, aussi bien, n'est pas toujours situé à la meilleure place : il arrive même, à plusieurs reprises, qu'il soit hors du lieu où se passe une scène essentielle. D'où tout un art du silence, de l'allusion, de la discrétion, qui vise à ménager des ombres, à respecter des secrets. Mais il faut se garder d'un jugement simpliste, car, dans ce domaine du récit lacunaire, il existe bien des degrés, et l'on est loin avec *Un Roi* de ces puzzles auxquels nous ont habitués certains romans récents. D'autant que, d'un autre côté, *Un Roi sans divertissement* se présente un peu comme un apologue, une illustration saisissante d'une observation de moraliste, à savoir la phrase de Pascal citée à la fin du roman : "*Un roi sans divertissement est un homme plein de misères*". Cette maxime, au moins *a posteriori*, inonde de lumière tout le récit. Le prix d'*Un Roi*, ce qui en fait sans doute un chef-d'œuvre, c'est justement l'effort du romancier pour voiler cette lumière, ménager des zones d'ombre. La manœuvre n'est évidemment jamais d'ordre simplement esthétique :

l'éclatement des points de vue dans le roman, et les incertitudes qu'ils créent sur ce qui est vraiment su et dit, ressortissent à une conviction morale. Les lacunes du récit nous invitent en effet à la plus extrême prudence quant aux jugements que nous pourrions hâtivement porter sur les personnages, et nous convainquent que, dans ce domaine, tout est bien *affaire de point de vue*.

IV- Une fable métaphysique ?

Ce qui frappe le lecteur d'*Un Roi*, c'est d'abord la **verve** du conteur, la liberté d'allure, le ton parlé, le caractère parfois familier, toujours savoureux d'un parler pittoresque pour raconter des choses cocasses. Par exemple, le portrait de Martoune : "Suivre Martoune n'est pas de la petite bière !" etc... On peut citer aussi l'évocation de Mme Tim, mère et grand-mère, saisissant "au hasard un de ses petits-enfants qu'elle se mettait à pitroger..." Il faut se rappeler ici la conception que Giono a de la chronique comme opéra-bouffe. Beaucoup d'exemples nous sont ainsi offerts, et beaucoup de nuances, dans la goguenardise, la désinvolture, la cocasserie : le portrait d'Anselmie, les circonstances mêmes de la disparition de son mari, le portrait de Delphine, la corpulence de Saucisse et le cheval de Langlois, "cheval noir et qui savait rire", etc.

Cette cocasserie du langage jure avec l'atmosphère pesante et même tragique du roman : soucieux de désarçonner son lecteur, Giono organise volontiers des **contrastes**, tel ce hêtre somptueux qui contient les ossements des cadavres, et même un cadavre frais (le végétal et les ossements !). Hêtre monstrueux par sa beauté et par ce qu'il porte de façon incongrue, cet "Apollon citharède" des hêtres, c'est l'arbre aux oiseaux et aux cadavres. Autre thème contrasté est le motif du sang vermeil sur la neige. Le goût de la cruauté - et d'une cruauté assez monstrueuse - est ancien chez Giono, mais il a pris chez lui de plus en plus d'importance. Le thème du sang sur la neige apparaît en tout cas dans le roman à plusieurs reprises, sans doute trouvé, comme le suggère Luce Ricatte, chez Chrétien de Troyes ("*devant moi an ice leu / avoit .iii. gotes de frés sanc / qui anluminoient*" le blanc, lit-on dans *Perceval*). On peut en relever les occurrences, et apprécier le jeu des contrastes : contrastes du blanc et du rouge, du tiède et du froid, de la pulsation et de l'immobilité, de la vie et de la mort. En même temps, se déploie une intensité croissante dans la fascination de Langlois, qui est à son comble quand il regarde un long moment, à la fin du roman, le sang de l'oie sur la neige.

Deux autres thèmes essentiels parcourent *Un Roi*, celui de la **fête**, et, très lié à ce thème, celui de la parure, des objets et des vêtements de **cérémonie**. Là encore, c'est sur le mode de la contemplation fascinée qu'apparaît l'éclat des lumières, ou la beauté des verres, des cristaux, des porcelaines sur la table dressée chez Mme Tim. Au cours de la messe de minuit, Langlois avoue avoir été "fortement impressionné" par les candélabres dorés, et par les belles chasubles. Voyez comme il évoque l'ostensoir, "cette chose ronde avec des rayons semblables au soleil". Mais à la fête spontanée, exercice de liberté et d'improvisation, Langlois préfère la cérémonie soigneusement organisée. Ainsi, militaire et monacal, il règle de main de maître la battue au loup. Ce qui donne à la fête son caractère, outre le cérémonial, c'est qu'elle rompt la chaîne des habitudes. Le dimanche de la battue est un "dimanche insolite". La fête, solennelle et cérémonieuse, c'est le **divertissement** : elle est lumière et exaltation sur fond de noir, de néant, de disparition prochaine. Le contraire de la fête, l'enfer de l'absence de fête, c'est sans doute, en contrepoint, l'épisode de la visite à Mme V. Cette veuve aux yeux rougis est une figure de désespoir, et la brusque intrusion de Langlois dans une quotidienneté sans joie le situe peut-être à la source même de ce qui a été chez M.V. besoin à tout prix de divertissement, le divertissement suprême étant le meurtre.

Car le thème central du roman est, bien sûr, **l'ennui**, cet ennui que Langlois cherche secrètement à conjurer par une surenchère de fêtes et de cérémonies. Pour peindre cette vacuité, le narrateur évoque aussi bien le silence engourdi des campagnes (pp. 15-16) que les rituels par lesquels le héros prétend y échapper : chasse au loup, repas chez Mme Tim, messe de minuit réduite à son esthétique... Le lecteur ne dispose que de quelques notations brèves pour mesurer le sens de cette agitation et aussi son échec : "*L'homme dit que la vie est extrêmement courte.*" (p. 223). Par là, le roman touche à la métaphysique. Loin de proposer à l'ennui qui ronge l'humanité la solution pascalienne, qui ne saurait résider que dans la foi, Giono se limite à l'évocation d'une recherche jamais assouvie de tout ce qui peut le conjurer, fût-ce le meurtre. Mais on ne peut parler ici d'une vision tragique de l'existence car, dans *Un Roi*, outre une illustration métaphorique de la condition

humaine, on retiendra surtout le mélange d'amusement et de **monstruosité**. Giono écrivait le 12 avril 1946, probablement à propos du *Hussard sur le toit* : "*Je manque totalement d'esprit critique. Mes compositions sont monstrueuses et c'est le monstrueux qui m'attire. Pourquoi ne pas lâcher la bride et faire de nécessité vertu ?*". Se divertir avec du monstrueux ? Une certaine provocation n'est pas absente de cette intention, d'autant que le narrateur d'*Un Roi* nous invite souvent à considérer que M.V. et Langlois sont "des hommes comme les autres". Simplement, nous ne disposons pas du même système de mesures pour en juger. De ces deux personnages, il importe en tout cas de souligner *le naturel*, ce goût pour les "choses non geignardes", comme Giono le note dans *Noé*, qui nous empêche de parler de registre tragique, encore moins de pathétique : "*Les hommes comme Langlois n'ont pas la terreur d'être solitaires. Ils ont ce que j'appelle un grand naturel. Il n'est pas question pour eux de savoir s'ils aiment ou s'ils ne peuvent pas supporter la solitude, la solitude est dans leur sang, comme dans le sang de tout le monde, mais eux n'en font pas un plat à déguster avec le voisin*" (*Noé*).

I . Histoire de M.V. (pp. 9-86).

■ un roman policier ?

Certes on trouve ici les poncifs du genre : une atmosphère (un village isolé en proie à la peur, pp. 27-28); une énigme (des disparitions inexplicables, des taches de sang); un détective (Langlois, qui, comme Maigret ou Hercule Poirot, a l'air d'en savoir rapidement plus que tous les autres : " Je comprends tout et je ne peux rien expliquer", p. 56); du "suspense" : le criminel se laisse apercevoir (pp. 21, 32-33), laisse des signes mystérieux (les cochons entaillés "de partout", p. 22), puis disparaît. Le climat de terreur (ou d'attente) renforce encore l'intérêt du lecteur. Giono semble s'amuser à répéter ces poncifs : ainsi pp. 62-63 où l'inconnu apparaît morceau par morceau; p. 48 où le narrateur précise qu'il n'écrit pas un fait divers banal d'homme-vampire; pp. 64-74 enfin, dans la longue filature de Frédéric.

Car c'est tout autre chose que l'on devine, grâce en partie aux parenthèses ou aux incidentes, par lesquelles le narrateur, mine de rien, nous dit l'essentiel : ainsi l'atmosphère est en fait révélatrice (p. 26) des terreurs ancestrales et propres à l'humanité depuis qu'elle a quitté le soleil pour "les voûtes" (cf. p. 29). Très vite, on comprend que l'identité du criminel n'a pas d'importance (une initiale : M. V.) et que seul compte son mobile (p. 44). Le dénouement laissera le lecteur sur sa faim : pourquoi ces meurtres ? pourquoi cette exécution sommaire de M. V. par Langlois ?

■ une fable métaphysique ?

On songe, bien sûr, au titre, emprunté à Pascal ("*Un roi sans divertissement est un homme plein de misères*") et à cette morale austère où le penseur classique condamne les vaines agitations des hommes comme autant de moyens de fuir la misère de leur condition. Et en effet le narrateur évoque l'ennui des villages isolés par l'hiver (pp. 15, 53) et emploie même le mot "divertissement" (p. 57, souligné) au moment où Langlois commence à deviner que les mobiles du meurtrier peuvent être d'ordre esthétique.

Bien sûr, il y a loin de Pascal à Giono, et il semble même que celui-ci prenne la phrase des *Pensées* à rebours : ainsi, il peut être "légitime" de se divertir, fût-ce en tuant. Certes, dans cette première partie, ceci ne peut que se deviner, comme Langlois, au cours de la messe de minuit, "comprend tout et ne peut rien expliquer" (p. 56). Mais, de manière faussement innocente, Giono prépare le thème de la cruauté et du plaisir qu'on peut y trouver :

- le sang sur la neige s'installe dans le texte comme un thème obsédant ("très propre, rouge et blanc, c'était très beau", pp. 23-25). Du sang de Delphine, "bonne viande bourrée de sang" (p. 48), on dira aussi : "Son sang était très beau. Je dis beau. Parlons en peintre."
- les comparaisons et les métaphores visent nettement des référents culturels appropriés : Abraham, les prêtres Aztèques de Quetzalcoatl, aux "couteaux d'obsidienne [qui] s'enfoncent logiquement dans des cœurs choisis"(p. 49).
- les arbres, dans une somptueuse description de l'automne, deviennent prêtres-guerriers, bourreaux, pétrisseurs de sang; l'Ouest "saigne sur des rochers qui sont incontestablement bien plus beaux

sanglants" (pp. 36-37). Dans son délire dionysiaque, le hêtre de la scierie prend une dimension inquiétante, "dont la beauté hypnotisait comme l'œil des serpents ou le sang des oies sur le neige".

On aura noté comment cette récurrence de la cruauté s'accompagne d'appréciations esthétiques : "*Nous en sommes avertis par la beauté. On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile*" (p. 49). Mots essentiels, quoi qu'en dise le narrateur. On peut ainsi trouver un dérivatif à tuer pour jouir d'un spectacle, comme celui du sang sur la neige. C'est ce que Langlois semble deviner. Ce goût qu'on pourrait juger "monstrueux" est en outre évoqué de manière très "naturelle", comme si Giono voulait précisément qu'on évite de juger M. V. - et, plus tard, Langlois - comme "monstrueux". Ainsi Langlois pressent que M. V. "n'est peut-être pas un monstre" (p. 56), affirme cette fois à Saucisse que "c'est un homme comme les autres" (p. 58). Frédéric lui-même est surpris de ce que M. V. "ait un air familier" (p. 84).

➡ **Peut-on ainsi voir dans *Un Roi* une sorte de fable villageoise qui serait représentative de toute l'humanité et de ses efforts désespérés pour échapper, par une morale individuelle du plaisir, à l'absurde, à la mort ?**

II. Le retour de Langlois (pp. 86-244).

Pour cette "deuxième partie", on choisira un découpage qui mette en valeur l'évolution de Langlois, devenu personnage central :

■ Langlois de retour au village (pp.86-114).

Les vieux deviennent les narrateurs ("il y a plus de trente ans" : en 1916 ?), représentant la mémoire du village en même temps que la collectivité d'où se détache, par le respect mêlé de crainte qu'il leur inspire (p. 91), le "roi" Langlois. Celui-ci devenu austère et cassant, les villageois trouvent dans son cheval un substitut à leur déférence amicale : "Il faisait avec nous tout ce que Langlois ne faisait pas" (p. 96). Plus encore que dans la première partie, Giono se fait ainsi allusif et mystérieux. Le récit des vieux accuse encore l'allure énigmatique de Langlois, sa visite au curé (pp. 100-101), l'entretien avec le procureur royal (pp. 101-104) puis son voyage à Saint-Baudille (pp. 111-112). Le personnage n'est vu que de l'extérieur : il ne présente qu'une façade, faite à la fois de maîtrise et d'insolence. Cette distance est le signe d'une impossibilité d'avoir accès à son for intérieur : ses tenues, son silence, son allure à la fois monacale et militaire, préservent son secret. "A la longue, lit-on, on prit l'habitude de se dire qu'en ce qui concernait Langlois, rien ne signifiait rien". Dans tous ces cas, Langlois est objet de visée, jamais centre de perspectives. Mais, par ailleurs, il apparaît, en même temps, comme sujet, centre de décision et de détermination : c'est lui qui mène le jeu, son caractère, sa compétence le rendent fascinant pour les villageois. "*On le buvait des yeux, le Langlois. Ça, c'était un homme*". Ici, c'est au lecteur d'être plus perspicace que les villageois qui, narrateurs, multiplient les hésitations ("paraît-il, d'après Saucisse"). Tout au plus apprend-on (ou devine-t-on) que Langlois a demandé à revoir les ostensoirs (p. 100) et que le procureur, "amateur d'âmes", lui rend de fréquentes visites dont il sort tout à coup "ragailardi" (p. 103). On sent que nous échappe ici toute une dimension du personnage, et pourtant le lecteur sait que Langlois doit chercher à meubler son ennui.

Pour souligner ce thème, apparaissent deux nouveaux personnages, les Timothée (Tim), lui espèce de Tartarin (pp. 106 et 113), elle créole et maternelle, espèce de "tambour-major" (p. 108) qui donne des fêtes "à n'en plus finir" : "Vivez bien, nous disait-elle, vivez bien, c'est la seule chose à faire. Profitez de tout" (p.110). A ce rôle dévolu, grâce à elle, à la fête et au "carpe diem", s'ajoute celui de la chasse. Devenu capitaine de l'ovèterie, Langlois semble d'autant plus régner sur le village qu'il est appelé à en chasser les loups comme il en a chassé M. V.

■ La battue au loup (pp. 114-144).

Des liens désormais évidents s'installent entre la fête et la chasse, organisée comme une cérémonie (le mot est répété, doublé même par celui de "cérémonial" p. 119). La robe de Saucisse (pp. 117 et 122), le duo des cors, "pleins de menaces ancestrales", "appels nocturnes où il y avait tant

d'angoisse" (p. 117), installent cette atmosphère solennelle et grave où se joue tout autre chose qu'une partie de plaisir. Une question fondamentale nous en assure : "*Dans les régions qui avoisinent les tristesses et la mort, pourquoi n'y aurait-il pas un cérémonial encore plus exigeant ?*" De fait, Langlois ordonne cette battue de main de maître : musiques, costumes, "chaque chose à sa place" (p. 119), itinéraires tracés avec précision (pp. 126-127), signes et signaux (pp. 128-129), tout en silence et solennité (ces mots sont répétés plusieurs fois pp. 129-130).

A travers cette battue au loup, aussi longue et minutieuse que l'était la filature de M. V. par Frédéric, on est amené à comprendre que ce n'est pas de vraie chasse qu'il s'agit (p. 140), mais plutôt d'un affrontement métaphysique avec un Fléau quelconque (on notera l'insistance avec laquelle le loup est appelé "Monsieur", par exemple pp 141-142, ou la métaphore des vipères utilisée par le narrateur p. 135). Celui-ci insiste en effet à plusieurs reprises sur le thème des peurs ancestrales (pp. 125-126) et sur le rôle qu'une telle chasse a, pour une fois, donné aux villageois : si l'insolite est inquiétant ("*A quoi se raccrocher quand il n'y a plus l'habitude ?*", p. 126), cette cérémonie agite aussi la lourde monotonie du village et pousse chacun à se sublimer, à être à la hauteur de la qualité de l'instant : le narrateur évoque ainsi (p. 130) les paysans soudain redressés "comme des chevaux à qui on asticote la croupe".

Tel est en effet ce qu'on comprend, encore à demi-mot, à travers Langlois et son air calme "comme s'il savait où il allait" (p. 126). Dans ses initiatives, il oppose aux regards une apparence qu'on ne saurait percer, mais, en même temps l'autorité que lui donnent "ces yeux qui regardaient on ne savait quoi [et qui] recouvraient sans doute la mécanique à calculer." Le lecteur devine aussi le sens du rendez-vous muet que se donnent ici Langlois et le procureur royal, cet "amateur d'âmes" et "cette bibliothèque qu'il portait dans ses yeux" (pp. 124-125). Les deux hommes ont l'air de participer à un rituel où l'un et l'autre savent bien sûr quoi trouver : Langlois un dérivatif essentiel et le procureur une âme à ajouter à sa collection. Autre rendez-vous enfin, celui de Langlois et du loup, qui fait songer à l'exécution de M. V. : même consentement à la mort, même "conciliabule muet entre l'expéditeur et l'encaisseur de mort subite" (p. 143), même nombre de coups de pistolet dans le ventre.

De ce passage, on retiendra surtout la dimension métaphysique admirablement suggérée par Giono et qui justifie le choix du narrateur. Simple et fruste (voir sa manière de s'exprimer et les images qui lui viennent pp. 135-136), celui-ci semble deviner vaguement ce que le lecteur est invité, lui, à comprendre plus nettement grâce à l'insistance maladroite des motifs ou des détails bizarres. C'est ainsi que, par le procédé de ces grilles qui ne composent un message que si on les superpose, Giono a multiplié les narrateurs pour communiquer au lecteur une même vérité, fragmentée en autant d'éclats qu'il y a de voix : on peut jouir de la cruauté, on peut même y trouver le seul divertissement qui vaille. L'allusion au mot du procureur de la p. 103 ("*Méfiez-vous de la vérité, elle est vraie pour tout le monde*"), mot "pas si bête que ça", nous prévient en même temps de la *banalité* du cas Langlois, lui déniait toute monstruosité.

■ La visite à la brodeuse (pp. 144-182).

Ce passage fait entrer en scène le personnage de Delphine dont le lecteur comprendra mieux le rôle par la suite. On devine peut-être une certaine jalousie entre celle-ci et Saucisse ("ce n'était pas MON Langlois", p.150), mais Giono, avant que Saucisse ne devienne la narratrice, dissipe surtout le malentendu qui pourrait égarer le lecteur à propos de ses relations avec Langlois ("Je suis née vingt ans trop tôt", p. 163). Pourtant, dès que Saucisse a pris la parole, le lecteur se rapproche évidemment beaucoup plus de Langlois, d'autant qu'elle est extrêmement perspicace. Ainsi le rapport qu'elle fait d'un propos ancien de Langlois, tout à fait essentiel, et que Giono souligne (p. 158), où s'affirme une fois encore l'humanité simple des prétendus monstres : "*Je ne crois pas, moi, qu'un homme puisse être différent des autres hommes au point d'avoir des raisons totalement incompréhensibles. Il n'y a pas d'étrangers.*" Ainsi, au cours de la visite chez la brodeuse, Saucisse, qui ne sait rien, devine tout, ou le laisse deviner : que, par exemple, Langlois est venu "pour prendre l'air de la maison" (p. 165), que cette petite supercherie très importante (p. 166) ne doit pas être découverte. Alors que Mme Tim joue son rôle de manière empressée, Saucisse flaire à droite et à gauche (p. 170 : "la curiosité me soulait un peu"). Et si Mme Tim dira plus tard que la brodeuse avait un "halètement de biche poursuivie" (p. 173), c'est Saucisse qui nous en apprend davantage en notant "la pâleur de Langlois" (p. 171), son immobilité indéchiffrable (p. 177) et sa longue contemplation du portrait qu'elle n'a pu identifier, mais dont tout nous laisse à penser qu'il s'agit de M. V. ("Vous êtes veuve, n'est-ce pas ?" a demandé Mme Tim à la brodeuse, p. 182).

Rien n'est aussi sûr cependant et, ici encore, la technique du point de vue choisie par Giono se révèle payante : en épiant Langlois, Saucisse communique sa curiosité au lecteur et livre des détails fragmentaires qu'il est libre d'organiser ou non. Mais peut-on ignorer les indices livrés comme en passant, de l'origine obscure des motifs pour lesquels la brodeuse s'est installée là ("*il n'est pas possible qu'une femme tant soit peu propre puisse habiter ici*", p. 168) à la gravité de Langlois évoquant cette "femme éperdue" (p. 166) ? A cela s'ajoute le discours direct de la narration, rempli de parenthèses et d'incidentes qui retardent les révélations et traduisent bien l'immense crispation de cette scène où se joue tout autre chose que ce qui est raconté. Cette petite "farce" est en outre très théâtrale (beaucoup de détails, de mouvements de scène, de morceaux de dialogue, de gestes affairés) et ne fait qu'accuser davantage le silence de Langlois qu'on devine en tête à tête avec M. V., c'est-à-dire avec une part de lui-même. Mais, même vingt ans après, il reste bien des questions sans réponse. Le relief romanesque du personnage de Langlois tient au télescopage d'une proximité et d'une distance. Telle cette scène où, après la visite à Mme V., le Procureur vient souvent (pourquoi ?) chez Saucisse dès huit heures du matin. "Nous écoutons Langlois siffler. Nous savons qu'il se rase. Et tout d'un coup il ne siffle plus", etc.

■ La fête chez Mme Tim - Le mariage de Langlois (pp. 182-239).

La manière dont est amenée l'invitation de Mme Tim pour "une sorte d'anniversaire" est assez représentative de la manière dont Saucisse évoque Langlois de l'extérieur ("Langlois commence à siffler", p. 186; Langlois commence à sourire", p. 188), renforçant ainsi l'énigme du personnage. Bonne mise en scène aussi du train-train quotidien et de ce rythme régulier que la vie paysanne inflige au temps, si bien que, une fois arrivée et acceptée l'invitation de Mme Tim, la perspective d'une nouvelle fête redonne le sourire à Langlois et fait que les paysans, "avec [leurs] foires, [leurs] blés et [leurs] bouses", peuvent "aller se faire foutre" (p. 189). Très nettement d'ailleurs (p. 190), Saucisse oppose le "roi" Langlois ("ce type chaud et de velours" qui vous "assure dans vos propres bottes") aux paysans, ramenés à leur dimension médiocre et terrienne ("la bouse de vos vaches, ça vous suffit comme point de vue"). Ce petit voyage à Saint-Baudille est aussi un exemple parlant du ton de Saucisse, à la fois vulgaire et précieux, burlesque et grave (ainsi la manière pittoresque dont elle évoque la fête donnée par Mme Tim : "un peppermint à vous donner des reins de cerf", p. 194).

Cette fête présentée par Saucisse de manière théâtrale et un peu forcée (vêtements, salle de théâtre, attitudes grotesques) est bien, comme la chasse, un divertissement au cours duquel les êtres conjurent leur ennui et sont un peu sublimés ("nous n'étions pas dans une situation ordinaire", lit-on p. 197). Mais, cette fois, l'ennui ne semble qu'hypocritement dissimulé. Langlois, présenté à profil perdu par Saucisse, est maintenu - et se maintient - "à distance respectueuse" (p. 196), la chambre préparée pour lui par Mme Tim trahit des "lointains artificiels" (p. 203), et lorsque Saucisse le fait parler (pp. 204-205), on a nettement l'impression d'un empressement de façade, un peu contraint, où l'on devine le drame ("C'est fait", p. 204). Langlois a-t-il dès ce moment compris l'amère vanité de tout divertissement, son impuissance à dissiper l'angoisse ou l'ennui, et l'artifice même de ce qui, pour un court moment, métamorphose les individus les plus médiocres ? Dans un carnet, cette note de Giono : "*Fonte des divertissements à mesure qu'on les trouve*". Est-ce cette impuissance que Giono veut figurer par le labyrinthe que Langlois fait installer (p. 207) ?

Le mariage de Langlois paraît guidé avant tout dans son esprit par le souci de ne pas répéter le destin de M. V. : "*à condition que ce ne soit pas une brodeuse*" (p. 209) fait évidemment allusion à sa veuve, comme le portrait en pied et l'intérieur "garde meuble" qui l'entouraient : "Je ne veux pas qu'on m'entoure" (p. 210). Cette préoccupation du mariage chez Langlois n'avoue pas ses intentions ; "ce n'est pas un souci", nous dit-on (p.212), "n'en rien déduire", "ne laisser d'illusions à personne" (pp. 218-220). Pourtant, un souci peut-être : "pourquoi est-ce que ça presse ?" (p. 212) et "*L'homme dit que la vie est extrêmement courte*" (p. 223). Quant à Delphine, jeune et sottée, incapable de rien comprendre ni rien deviner (p. 237), elle est l'anti-brodeuse, en effet, que Langlois fuit tout de suite. Par ce mariage qui, en aucun cas, n'est une fête, on peut, nous, pressentir que Langlois, sentant venir l'âge, a décidé de se ranger, de conjurer peut-être, par un mariage sans histoires et une épouse sans malice, le drame qu'il sent monter en lui. Mais c'est aussi à ce moment qu'apparaissent en termes liés des "coups de mine" à la carrière et des cigares (pp. 236-237).

■ La décapitation de l'oie (pp. 240-245).

La dernière manifestation du point de vue est hautement symbolique dans le récit qu'Anselmie donne, rapporté par Saucisse, de la décapitation de l'oie. Car Anselmie est, dès le début du roman, présentée comme la personne la plus sotte du village ("plus têtue qu'une mule", p. 47, "une vraie brute", dit Saucisse p. 240). Et c'est par son regard borné que Giono nous raconte la longue fascination de Langlois pour le sang sur la neige. On a l'impression d'une énorme distance, d'un malentendu entre le héros et son entourage, d'un signe évident de sa solitude. En même temps, le lecteur est encore invité à deviner l'objet de cette fascination, à comprendre entre les lignes que Langlois découvre ici la dimension de sa propre cruauté et qu'il est prêt, peut-être, comme M. V., à passer à l'acte. Moment-clé donc où Langlois est confronté à sa conscience et prend la décision de supprimer en lui la pulsion qui, dès lors, peut lui apparaître comme le seul divertissement possible. En ce sens, son suicide peut être interprété comme le geste *royal* par lequel l'individu agit sur son destin et se sacrifie pour la communauté.

Pour le récit rapide de ce suicide, on retrouve le narrateur du début, extérieur à l'affaire et capable d'en interpréter le sens symbolique ("voilà ce qu'il dut faire", p. 243). La dynamite transformée en cigare accomplit les signes conjugués depuis quelques pages et apparaît comme le symbole d'une liberté souveraine, presque décontractée, devant la mort. Seules les dernières phrases permettent l'élargissement métaphysique : "*La tête de Langlois prenait, enfin, les dimensions de l'univers*" (p. 243). Cet "enfin" peut être interprété comme un soulagement. La référence, cette fois directe, à Pascal, place le roman sous son angle véritable. La question feint de rechercher l'auteur ("qui a dit...?"), comme pour lui donner raison, mais elle tait volontairement la solution pascalienne. Le silence qui suit la détonation nous laisse seuls face à l'absurde et au désespoir, élevés "aux dimensions de l'univers".



Aidez-vous des notices de la page précédente et de cette lecture suivie pour remplir le tableau ci-dessous. Une fois constitué, il pourra vous servir pour vos exposés ou dissertations et pour la conduite de l'entretien à l'oral :

Sujets	Perspectives	Commentaires & passages à retenir
Une chronique	le traitement du temps. le rôle dévolu au lecteur. un apologue ?	...
Un récit lacunaire	énigmes et non-dits. signes et signaux.	...
Les points de vue	raisons de leur pluralité. le "cas Langlois" vu par chacun d'eux.	...
L'ennui	l'ennui des campagnes. figures de l'ennui.	...
Valeur et vanité du divertissement	fêtes et cérémonies. "fonte des divertissements".	...
La "monstruosité"	la cruauté. beauté du sang sur la neige. des monstres ?	...

