

---

## *Les Grands Chemins* ou l'illusion du monde<sup>(1)</sup>

Yukiyo AMANO

### Résumé

*Les Grands Chemins* (1951) de Jean Giono est une des «Chroniques», série des romans qu'il a produits depuis 1945. Notre article porte sur des aspects spécifiques de la réalité dans l'œuvre. Le récit du narrateur, qui déroule l'histoire d'un tricheur de cartes, dévoile en même temps le dérèglement de ses sens, l'ambiguïté de sa narration et l'étrangeté de sa personnalité. Tout concourt à offrir une illusion de la réalité, qui correspond à la tromperie au jeu par le protagoniste. La réalité dans une œuvre n'est qu'une «tricherie», ce serait l'ultime message que nous laisse ce roman du tricheur.

Parmi les romans de la série dite «Chroniques», *Les Grands Chemins* (1951) a un statut particulier. L'histoire est cohérente et vraisemblable; le temps se déroule d'une manière linéaire; la structure en est assez simple. Il n'y a ni énigme ni blanc qui puisse rendre le récit incompréhensible, comme on le voit souvent dans d'autres «Chroniques». À la différence de celles-ci qui présentent souvent des techniques novatrices, l'œuvre se montre plutôt traditionnelle. Pourtant la narration des *Grands Chemins* n'est pas aussi simple qu'elle le paraît. Le monde construit à travers son discours manque souvent de réalité concrète: il est flou, imprécis et trompeur. Alors le narrateur ne présente-t-il pas une autre «réalité» que celle du réel? Ne serait-ce pas une illusion de la réalité? Et cette narration propre à l'œuvre, n'est-elle pas liée à une vision du monde inhérente à ce roman? Telle est la problématique que nous allons éclaircir.

### 1) Le dérèglement des sens

On rencontre souvent des phénomènes qu'on peut appeler le dérèglement des sens: le narrateur se trompe dans la reconnaissance des choses ou se méprend sur leur réalité. Il exprime d'abord sa fausse cognition et dévoile ensuite «la vérité». Le lecteur est donc obligé de subir lui aussi cette confusion.

Le dérèglement apparaît d'abord comme erreur d'optique. En voici un exemple:

«Sur ma gauche, mais assez loin, il y a un troupeau de moutons qui sonne un petit coup de clochette, de temps en temps. Peu à peu, il se rapproche. Je regarde le manège du berger. Il m'a vu, et il a envie de savoir qui je suis. Il ne veut pas que ce soit le dit. Il fait comme s'il suivait les moutons, mais il les pousse.

C'est une bergère. Une vieille femme maigre et droite. Noire de la tête aux pieds.» (V, 474<sup>(2)</sup>)

L'investigation se fait graduellement avec le déplacement du troupeau de moutons. Le narrateur voit d'abord au loin un «berger» avec son troupeau, qui s'approche petit à petit. La répétition du «il» souligne l'identité masculine. Mais cette compréhension est renversée brusquement par la phrase: «C'est une bergère.» C'est là la vraie figure de ce «berger». Une simple confusion de reconnaissance s'exprime ainsi dans ces quelques lignes. Il en naît une certaine illusion: le «berger» qui pousse les moutons est remplacé par «une vieille femme maigre et droite». La confusion du narrateur et donc celle du lecteur, se dissipent pour arriver à cette conclusion. Voyons un autre exemple. En voyant venir «une personne en pantalons», le narrateur croit, naturellement, que c'est un homme: «Comme je le fais, j'éclaire une personne qui vient vers nous. Je dis une personne car elle a des pantalons, mais en effet c'est une femme.» (V, 527) «En effet» introduit la vérité qui contredit la première cognition. Dans un autre passage, une illusion naît quand le narrateur voit pour la première fois les charpentiers jumeaux: «Je me demande si je rêve ou si je vois déjà double. Ils sont deux de la même taille extraordinaire et de la même dégaine [...]. Je croyais que ça n'existait plus que dans les images.» (V, 502). L'illusion vient de ce qu'il ne savait pas que le charpentier qu'il avait connu était l'un des jumeaux. Il croyait d'abord que cet unique charpentier était dédoublé, ce qui lui a donné une sensation de rêve.

Parfois l'erreur d'optique est suivie d'une erreur de position. Le narrateur marche en forêt dans l'obscurité totale. Il éprouve d'abord un trouble de la vision: «À un détour, pourtant où les arbres doivent être plus éclaircis, je vois une étoile en face de moi. Puis, je m'aperçois que ce n'est pas une étoile mais un feu fixe, très haut dans la montagne.» Il voit d'abord «une étoile» et reconnaît ensuite que c'était «un feu fixe». À partir de ce fait, il raisonne sur sa position dans la forêt et ensuite, une fois encore, rectifie son raisonnement erroné: «Je me rends compte qu'il a fallu que je m'enfonce sacrément bas dans le ravin pour voir des lumières de hameau si haut au-dessus de ma tête. Je suis cependant toujours bien sur la route.» (V, 478) À nouveau, il s'aperçoit d'une erreur de ses sens. Dans ce cas, il s'agit donc d'abord d'une méprise d'optique et ensuite celle de position.

Il y a des cas où le narrateur fait une erreur de supposition. La scène finale où il «traque» l'artiste, se déroule dans la nuit. Il s'avance en tâtonnant:

«Si je ne me trompe pas, il doit y avoir, tout près de moi, dans un rayon de cinq à six mètres, un corps étranger silencieux.

Et je me trompe. J'entends quelqu'un qui respire.» (V, 632)

L'erreur dans ce cas est celle de la supposition. Les deux phrases qui se correspondent: «Si je ne me trompe pas» et «Et je me trompe», montrent une particularité de sa narration qui souligne le dérèglement des sens. Dans un autre cas, se confirme la supposition une fois établie. C'est dans la scène où le narrateur voit pour la première fois le patron du château: «Si c'est le patron, il est grand et fort, sans trop; souple et imitant très bien le maigre. C'est le patron.» (V, 598) Les deux lignes sont nécessaires pour faire sentir au lecteur le temps que prend le narrateur pour reconnaître le patron. Chaque étape de la cognition, de la supposition et de la confirmation est saisie séparément pour aboutir à la reconnaissance finale.

Le dérèglement peut aussi arriver par une sensation auditive. Le schéma est le même: un bruit lui fait imaginer quelque chose mais en réalité c'est une autre chose.

«Je suis sûr de ne pas me tromper, c'est un bruit de jupes.

«Vous êtes un homme ou une femme?»

Il me répond:

«Je suis un curé.»(V, 479)

Le récit retombe toujours dans la désillusion. Le bruit de jupe fait penser, pour le narrateur, à une femme, mais en réalité c'était un curé, un homme qui porte «une jupe». Un autre exemple est celui de la conversation avec «une charmante jeune fille»: «Elle me répond non, et puis il y a un silence. J'entends couiner des souris et brusquement je comprends que c'est elle qui pleure.» (V, 525) Le narrateur note ce qui est arrivé dans son esprit dans un petit intervalle: entendre couiner des souris et comprendre que la jeune fille pleure. Quelques lignes plus bas, il dit: «Il n'y a plus de souris dans l'étable.», ce qui veut dire qu'elle a cessé de pleurer. Le statut de ces «souris» dans le récit, ainsi que celui du «berger» illusoire du premier exemple, est particulier dans le récit: ce n'est pas un personnage, ni une simple métaphore. C'est une illusion, née du dérèglement de ses sens, qui est destinée à être rectifiée par «la vérité».

Si les choses n'existent que si elles sont nommées, ce qui apparaît devant le narrateur est d'abord un chaos. Le narrateur constate ce que saisissent ses yeux et ensuite le nomme. Le paysage de la contrée couverte de neige, est décrit comme suit:

«Mais, d'un simple jour à l'autre, je vois apparaître des chevrons noirs qui sont les toitures des sapinières; des ronds noirs qui sont les abords des maisons isolées et, vers les midi, en plein soleil, de petites bêtes noires qui sont des moutons qu'on fait se dégourdir et prendre l'air au seuil des bergeries.» (V, 552)

Les choses sont présentées d'abord sous des formes brutes apparues au regard du narrateur: «des chevrons noirs», «des ronds noirs» et «de petites bêtes noires». Ensuite elles sont dévoilées sous leurs vraies formes, comme «les toitures», «les abords» et «les moutons». On en trouve un autre exemple dans la scène finale où le dérèglement atteint son paroxysme dans l'obscurité totale, sous une pluie battante: «Je mets un nom connu sur ce qui est devant moi, avec des gargouillements de chevaux, le crépitement d'un toit de tuiles sous l'averse. Je sens une très légère odeur de fumier délavé. C'est une maison.» (V, 630) Le processus de reconnaissance se présente par étapes. Tous ses sens saisissent les choses l'une après l'autre: le sens du toucher («une barrière de bois»), la sensation auditive («des gargouillements», «le crépitement») et le sens olfactif («une très légère odeur de fumier»). Ces éléments séparément saisis vont bientôt converger vers une cognition précise. L'ensemble des choses vues et senties, est ainsi finalement nommé: «C'est une maison».

Le narrateur montre ainsi obstinément la différence entre ce que saisissent ses sens au premier moment et les réalités. Son discours représente la vulnérabilité de nos sens qui peuvent produire chez nous l'erreur, la méprise, la confusion. Et de même, le lecteur est obligé de faire la même cognition erronée. Le dérèglement des sens du narrateur nous fait vivre une autre réalité, celle démunie de la «réalité» toute faite. Cela représente une vision du monde dans *Les Grands Chemins*.

## 2) L'ambiguïté de «la personne»

Comme les critiques l'observent souvent, le discours du narrateur a, grammaticalement, des particularités marquantes<sup>(3)</sup>. Nous remarquons surtout le problème de «la personne» dans le discours direct ou indirect. Car il n'est pas sans rapport avec l'illusion de la réalité que nous avons vue par le dérèglement des sens.

Prenons un exemple: «Est-ce que j'ai déjà conduit des Mathewson? Oui, j'ai travaillé avec ces outils-là à Mas-Thibert en Camargue.» (V, 496) Celui qui pose la question est M. Edmond, qui aurait demandé au narrateur: «Est-ce que *tu as* déjà conduit Mathewson?» L'interrogatif dans la citation est donc un mélange du discours direct et indirect ou se situe au milieu des deux. Avec le «est-ce que» du début, on ne peut pas le considérer non plus comme le «discours indirect libre». Le narrateur a transformé la deuxième personne du discours direct de M. Edmond en première personne. Cette transformation du «tu» en «je» approche la phrase du discours indirect: le discours est dominé par la conscience de la première personne et donc l'interrogateur en est écarté. Le narrateur rapporte l'interrogation mais celui qui demande est effacé du récit. De là, cette forme de discours qui n'est ni direct ni indirect. La question de l'autre est assimilée au discours de la première personne. On trouve partout cette sorte de style. «Est-ce que je ne peux

pas m'arranger pour aller la prendre demain?» (V, 525) : c'est M. Edmond qui demande. «Qu'est-ce que je pense des événements? Je lui demande lesquels? Est-ce que je lis les journaux? Non.» (V, 559) : l'interrogateur est «un type» dans «une cabane en bois». La conversation entre les deux personnes apparaît alors comme un soliloque du narrateur: on dirait que celui-ci se pose des questions et y répond lui-même. Il occulte, de son discours, «il» et «vous» et il ne reste que le «je» qui intériorise toutes les paroles des autres.

Il arrive que l'interrogateur s'introduise dans le discours du narrateur: «Alors, pourquoi est-ce que je le demande à chaque instant? Qui le demande à chaque instant? Toi. Vous. Mes deux éléphants et la serveuse me regardent en chien de faïence.» (V, 503) La première question: «Alors, pourquoi est-ce que je le demande à chaque instant?» est le même type de discours «direct» libre. L'interrogateur est la serveuse ou les deux «éléphants»; le sujet de la phrase «je» est en effet «tu» (ou «vous») dans le discours émis. Mais «Toi.» et «Vous.» qui sont énoncés par un «éléphant» et la serveuse, sont rapportés sans changer de personne. On a donc l'impression que la voix des autres fait intrusion dans le récit de la première personne. Une faille est née dans le discours uni du narrateur et y apparaît la troisième personne. Le «je», le «toi», le «vous», le «me» dans la citation indiquent tous le narrateur mais celui qui les énonce est chaque fois différent: les «éléphants» ou la serveuse, un «éléphant», la serveuse et le narrateur. Dans les deux lignes citées, il y a ainsi plusieurs voix qui s'entrecroisent.

Il y a un cas d'intrusion de l'autre: «Je lui demande si c'est les Chauvettes ici. Il me dit non. Où sont-elles? Il ne sait pas. Est-ce qu'il en est? Non, il est de Linganières. Où est-ce qu'il va? Ben, il y va.» (V, 557) Dans ce cas, c'est le narrateur qui pose des questions et celui qui lui répond est «un type qui sort du brouillard». La question: «Est-ce qu'il en est?» est dans le mode original: «Est-ce que vous en êtes (tu en es)?» C'est donc la deuxième personne qui est convertie en troisième. Mais la phrase finale: «Ben, il y va» est problématique. Avec l'interjection, c'est originellement un discours direct: «Ben, j'y vais.» C'est que la première personne se transforme en troisième personne. Mais le «Ben», imprégné de subjectivité, restant tel quel, l'ensemble donne une impression fort irrégulière. Ce «Ben» a, ainsi que «Toi.» et «Vous.» dans l'exemple précédent, l'effet d'introduire la voix hétérogène dans celle de la première et on y voit une autre existence que le narrateur. De là naît une impression que la première et la troisième personnes coexistent dans la même phrase.

Ce style particulier pour exprimer la conversation des personnages, n'est pas sans rapport avec la vision du monde des *Grands Chemins*. La première personne qui régit tout le récit est pourtant interchangeable avec d'autres. Selon le contexte, la deuxième personne peut se transformer soit en première soit en troisième personne. Sous ce pronom personnel «je», le lecteur imagine chaque fois celui qui l'énonce, c'est-à-dire l'autre personnage. Le sujet de phrase n'a donc

pas une seule figure mais de multiples visages, ce qui crée un effet d'illusion chez le lecteur.<sup>(4)</sup>

Ajoutons d'autres exemples dans lesquels les paroles échangées sont si immergées dans le discours du narrateur, qu'il ne reste que la description de la psychologie du narrateur qui sonde le cœur de l'autre. Par exemple, la conversation entre un «jeune curé» et le narrateur est rapportée d'une manière abstraite: «Je sens qu'il est en train de faire un détour. Je l'attends. Il arrive d'un côté imprévu.» (V, 481) De même, lors de son entretien avec le docteur, leur conversation se déroule comme suit:

«Mon type s'intéresse beaucoup à ce que je dis. Nous remettons ça sur l'anis. Il essaye en douce de me pousser un peu plus loin sur la question. Je le vois très bien venir avec ses gros pieds et je marche puisque ça lui fait plaisir. D'autant qu'à mon avis nous sommes, précisément, sur ce qui m'intéresse.» (V, 584)

Il ne rapporte pas les propos échangés mais décrit, d'une façon fort abstraite, le courant psychologique entre les deux personnages.

Il arrive même que le narrateur ose ne rien dire: ni paroles ni entretien. Il laisse le récit tout à fait dans l'ambiguïté: «Il me demande ce que je fais. Je le lui dis.» (V, 481); «Je demande le prix des chambres et ça me convient.» (V, 491); «J'ai mis tout ce que je savais dans le ton pour demander ça.» (V, 512); «On se dit tout ce qu'on a à se dire.» (V, 558), etc.

Ce mode particulier du discours qui rapporte la conversation, pousse à l'extrême le problème de la «personne» dans son discours. La troisième personne est d'autant plus écartée qu'elle ne peut plus exprimer ses propres paroles. Ces discours qui rendent la «personne» ambiguë et qui ne disent rien de précis, donnent au récit une illusion de la réalité.

### 3) Le monde inversé

Dans l'univers des *Grands Chemins*, notre sens commun est souvent inversé: les phénomènes météorologiques, les choses mortes, les animaux ou les oiseaux, se comportent et pensent comme les êtres humains. Exprimer des choses en les personnifiant, n'est pas rare dans l'œuvre de Giono. Mais ici cela a un rapport avec la vision du monde que représente ce roman, qui contribue à faire une entorse à la réalité et à ébranler notre connaissance des choses.

Le temps et la saison ont leur propre règle de conduite comme personnage. «Nous retrouvons l'automne en retraite. Il campe, le long de la grand-route, dans des peupliers, des saules, des trembles et des vergers.» (V, 527) Et donc le narrateur parle à la saison comme à un copain: «Dès le matin, je sens que le temps se gâte. Il a cessé de rire. Il commence à passer à un autre genre d'exercice. Reste encore un peu d'automne à la pointe des peupliers mais on peut

lui dire adieu. Alors, mon vieux copain, on se quitte? Tu as été bien gentil jusqu'à présent.» (V, 520) Le vilain temps a une volonté énergique: «Nous avons trois ou quatre jours de vilain temps. Malgré tout ce qu'il a déjà fait, on dirait que jusqu'à présent il s'est amusé mais que, maintenant, il prend vraiment la chose à cœur. Il ne fait pas de bruit, comme les beaux travailleurs et il en met un sacré coup.» (V, 534)

«Des foules de brumes» «mènent leur petit train» à flanc de montagne, en «saluant» les boqueteaux «avec leurs grosses têtes de laine». (V, 557) Le fond de la vallée «pousse un soupir grave et profond.» (V, 560) L'orage qui «ne se fatigue pas» est toujours en train de «forger on ne sait pas quoi, à coups de marteau, sur le pays.» (V, 622) «Une route sait généralement ce qu'elle fait.» (V, 478) La pluie «piétine sur une route et frappe sur des toitures. [...]» (V, 631) Et les oiseaux pensent: «Les bouvreuils s'imaginent que midi c'est l'été. Ils se rengorgent et parquent sur les aubépines, mais l'ombre qui s'est déjà installé pour l'hiver au nord des pentes les inquiète.» (V, 513)

Dans l'univers des *Grands Chemins*, fourmillent ainsi beaucoup de choses mortes qui sont pourtant vivantes. On agit, on se rencontre et on se parle, sans différenciation entre les hommes, les animaux et les choses; même le temps et les saisons ont leur volonté propre. Le monde animiste apparaît au sens propre de ce mot. De là naissent les images baroques: «les truites font leur nid dans les buissons»<sup>6)</sup> ou «les montages, obéissant au moindre mot, se mettent en marche.» (V, 541) Le narrateur dit que vivre, c'est passer son temps et qu'«on n'arrive pas à le passer sans détourner les choses de leur sens». (V, 540)

C'est dans le même sens que la vision du monde est parfois inversée. Au cours de la marche dans la nuit, le narrateur voit des étoiles «en face» et ensuite «au-dessous» de lui: «Un petit piquetage de feux pareil à une sorte de grande ourse, mais sous mes pieds. Ça fait toujours un drôle d'effet.» (V, 478) En réalité, ce sont les lumières des hameaux: on constate ici encore le dérèglement des sens. Dans l'obscurité, le narrateur «flotte» au milieu de deux constellations, le hameau d'en haut et celui d'en bas. Ou bien le monde a «disparu» sous une couche épaisse de neige: «On a frotté la gomme sur tout: la page est redevenue presque blanche». (V, 538) Il respire fort pour sentir «se noyer dans de l'air comme on se noie dans l'eau». (V, 558) Dans le paysage sous la neige: «Je me promène dans une plaque photographique: les arbres sont blancs et le jour noir.» Le monde devient comme le négatif de la photographie: «Dans le contraire des choses, la curiosité devient gourmande.» (V, 560)

Le monde inversé dévoile l'envers des choses. Il transgresse le sens commun de la connaissance des choses. M. Albert s'occupe de l'élevage de gibier pour les grandes chasses. Élever le gibier pour le chasser, c'est une ironie envers le monde qui croit que l'ordre des choses est défini et constant. Il va sans dire que ce qui renverse le plus la vision ordinaire du monde, c'est

la tricherie de l'artiste.<sup>(6)</sup>

#### 4) Le mouvement

Tout est en mouvement continu dans l'univers des *Grands Chemins*. Le cours du temps est marqué par les saisons. L'histoire commence en plein automne. (V, 469) Les jours passés au moulin se déroulent en hiver. C'est le lendemain de la nuit où l'artiste révèle qu'il ne peut plus se servir de ses mains, qu'il fait chaud « brusquement ». (V, 616) Le changement brusque du temps donne aux gens une exaltation.<sup>(7)</sup> Le récit s'accélère sous ce temps orageux et tumultueux jusqu'à la fin. La « battue » à l'artiste se fait sous la pluie torrentielle. L'histoire se déroule ainsi depuis l'automne paisible jusqu'au début du printemps.

Le cours du temps est aussi signalé par « la barbe » du narrateur. Il a l'habitude de la « garder tout l'hiver » (V, 495) Au début, sa barbe n'a encore que « cinq jours ». (V, 484) À l'époque où il travaille au moulin, il a ses « trois bons travers de doigt de barbe blonde, frisée comme de l'endive. » (V, 523) Lorsqu'il prend congé pour aller voir l'artiste, il se taille la barbe et il a « l'air d'un pape. » (V, 542) C'est dans le bistrot de Catherine qu'il la coupe « un peu plus près du menton, lui laissant juste de quoi friser », « à l'unisson de Catherine, de ce pays, de ce patron et de tout le bazar » (V, 600) Enfin vers la fin de l'histoire, pendant que l'orage éclate dehors, il a « une envie folle » de couper sa barbe. Il la taille « à la rigolade », en faisant « Richelieu et Napoléon III ». Des gens dans le bistrot, s'amusent avec ces nouvelles physionomies et réclament les bouts coupés. Cette atmosphère gaie est synchronisée avec l'exaltation des gens à l'arrivée de l'orage. Tout le monde se sent réjoui, en sentant l'approche du printemps. Le narrateur a fini par se raser la barbe, qui équivalait à l'hiver : « Je me débarbouille à l'évier. Je sors de la cuvette lisse et net, avec mon menton volontaire, ma bouche mince et dure dévoilée, ma gueule de printemps. » (V, 621) Les mentions de sa barbe, comme de la saison, rendent ainsi sensible le cours du temps. Laisser pousser la barbe et la raser, signifie l'arrivée de l'hiver et sa fin. La coupe de la barbe est, ainsi que le tonnerre et l'averse, ce qui délivre les gens de l'hiver morne et annonce l'arrivée du printemps. Reprendre sa « gueule de printemps », avertit aussi de la fin de sa vie aléatoire avec l'artiste. Il est ainsi amené au dénouement de l'histoire.

Le déplacement du narrateur est marqué par son mouvement du haut en bas ou bien du bas en haut. Après s'être esquivés du café où l'artiste était « tabassé », les deux hommes surplombent le pays « de haut ». (V, 509) Ils continuent à monter dans la montagne. (V, 512) En passant une journée « sur le flanc de montagne ensoleillé », ils descendent jusqu'à un village et logent dans un bistrot. Le moulin où le narrateur va travailler est « deux kilomètres plus bas ». (V, 514)

Pendant la vie au moulin, dont la séquence occupe une grande partie de l'histoire (V, 514-571/

58 pages), il va et vient entre le village d'en haut et le moulin d'en bas. Le narrateur descend travailler au moulin pendant la journée et monte au bistrot la nuit; en plein hiver, il reste au moulin et quelquefois monte au village. L'artiste reste au village d'en haut, sauf une fois lorsqu'il descend au moulin pour voir le narrateur. Le narrateur va souvent chez M. Jourdan: il doit aller jusqu'au fond de la vallée, remonter le torrent jusqu'à Pont-de-l'Étoile et prendre la route qui longe le torrent vers le haut de la vallée. (V, 521, V, 556) Afin d'aller à la halte de Châteauneuf, après avoir traversé le Pont-de-l'Étoile, il descend la pente abrupte. (V, 526)

La ville de Sainte-Jeanne où l'artiste s'abrite dans «une maison de petites sœurs», se trouve dix kilomètres après Châteauneuf. Il faut donc descendre d'abord au fond de la vallée. (V, 571) Ayant quitté la «maison de petites sœurs» (V, 586), le narrateur et l'artiste descendent d'un plateau. Ils voient à partir d'un grand découvert une vallée étroite où passe la route nationale. Le bistrot de Catherine se trouve dans les détours qui relient le plateau à cette route. Ils descendent encore pour s'y installer. (V, 591-592)

Le même schème se répète dans la vie au château (V, 592-623/ 32 pages). Le château où travaille le narrateur, se trouve «à huit cent mètres» (V, 597) du bistrot plus bas («je peux redescendre au château» V, 620; «Je monte au village» V, 623). Son travail consiste à aller chercher la provende à «D.» qui se trouve «dans une cuvette» à seize kilomètres du château (V, 601) sur la route nationale. Il descend donc tous les matins vers cette ville. Il renouvelle chaque jour ce mouvement vertical du bistrot au château, du château à «D.», de «D.» au château et du château au bistrot. C'est sous une averse du printemps que le narrateur monte et descend entre «D.» et le château.

La scène finale (V, 625-633/ 9 pages) est construite sur un mouvement accéléré du haut en bas et du bas en haut. Ayant appris que l'artiste est l'auteur du crime, le narrateur part le chercher. Il suit les pentes qui descendent dans un ravin. Arrivé au fond, il prend «le petit chemin forestier qui monte tout doucement». Il arrive sur le plateau et enfin trouve «un creux, une sorte de bol». Ayant fait un tour autour, il descend dans ce creux. Et l'artiste est «à trois pas» devant lui. (V, 632) Et cette fois l'artiste, qui était toujours resté soit dans le bistrot soit dans la «maison de petites sœurs», entame lui aussi, pour la première fois, le mouvement de la descente et de la montée. Le narrateur est persuadé que l'artiste avait «l'idée de se précipiter dans n'importe quoi» et qu'ensuite il «avait sûrement besoin de monter quelque part sans fatigue.» (V, 626) Dans cette scène finale, au fond d'un creux, l'artiste fait le même itinéraire et répète le même mouvement vertical que le narrateur. Cependant cela se passe dans l'esprit du narrateur. Le lecteur imagine l'artiste qui calque l'itinéraire du narrateur. On ne sait plus lequel a fait ce mouvement en premier. Enfin le mouvement tourbillonnant des deux protagonistes dans un bol, est tellement accéléré qu'on ne peut plus les différencier et qu'on ne sait plus s'ils courent ou non: «Je cours à

trois pas de lui, de toutes mes forces. Je ne bouge pas; Lui non plus.)(V, 632)

Les mouvements verticaux qui se répètent dans les trois parties principales, augmentent graduellement leur vitesse (58 pages - 32 pages - 9 pages), ce qui produit chez le lecteur une sorte de vertige, comme les deux protagonistes pris par «une envie de dormir irrésistible». (V, 633) Comme la musique qui monte en crescendo, le mouvement de bas en haut et de haut en bas, qui régnait tout au cours du récit, finit par se répéter ainsi d'une manière nerveuse et violente.

C'est lorsque l'illusion arrive à son paroxysme, que le narrateur et l'artiste deviennent une seule existence. Ainsi finit l'histoire de l'artiste, qui se superpose au narrateur. Le mouvement entre le haut et le bas prend fin et il est englouti dans un mouvement plus global, horizontal, qui dirige le récit depuis le début: une errance du narrateur.

## 5) «Jouer avec le feu»

L'acte de tuer l'artiste est comparable à celui de Langlois qui a tué M. V. dans *Un roi sans divertissement*. La structure est la même: Langlois condamne M. V. qui est criminel mais il sympathise avec celui-ci. Au dernier moment, celui qui va être tué consent à être exécuté par l'autre. Pourtant il y a une différence sensible: l'artiste des *Grands Chemins* n'a pas apparemment de raison d'être condamné par le narrateur. L'artiste n'a pas assassiné Sophie: la vieille Sophie est morte «plutôt de saisissement que d'autre chose», dit le docteur.

Ce sont des gens du village qui font de lui «un assassin»: «Le type n'était même pas capable d'étrangler un poulet. Tout le monde est d'accord pour dire que, n'empêche, c'est un assassin.» (V, 624) À partir de ce moment-là, l'artiste est obligé de devenir «assassin». En voulant essayer ses mains et en constatant que ce n'est pas possible, il s'enfuit «avec des mains inexistantes». (V, 629) Cela «n'empêche» pas qu'il est un assassin, dit-on. Et des gens qui «s'imaginent être à Valmy» s'avancent «en ligne de bataille» pour le traquer: «Ils veulent venger la mort de la vieille andouille. Quand elle était vivante, ils ne lui auraient pas donné une assiettée de soupe. [...] Je n'ai qu'à fuir devant eux pour aller dans la même direction que l'artiste.» (V, 628-629) Les tournures du narrateur sont marquées d'ironies et de sarcasmes. Lui, ami de l'artiste, s'écarte définitivement de ces gens qui font des choses «idiotes». Il s'éloigne d'eux et va chercher l'artiste à sa manière: «Je comprends très bien ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau». (V, 626) Ainsi le narrateur va-t-il se situer tout à fait du côté de l'artiste, vis-à-vis des gens: «Nous sommes seuls, l'artiste et moi.» (V, 629) Alors pourquoi a-t-il tué l'artiste sur-le-champ?

La conversation qu'il a eue avec M. Albert, juste avant de partir à la recherche de l'artiste, nous éclaire son «vrai» sentiment. Le patron du château lui dit qu'il faut participer à la battue à l'artiste. Et avec un «ton théâtre», il ajoute: «Je vous ai amené ici pour vous y décider». Bien

que le narrateur ne comprenne pas sur place ce que dit M. Albert, il répond: «D'accord!», parce qu'il était «déjà décidé». Pourtant quand le patron ensuite lui dit: «Je vais vous obliger à prendre un fusil», il ne peut rien dire. Le patron continue: «Je sais que vous n'en voulez pas. Vous refusez. Et c'est moi qui vous oblige». Alors il lui donne une «garantie morale» en affirmant que c'est lui qui fait prendre le fusil au narrateur. M. Albert, connaisseur du cœur humain comme le procureur d'*Un roi*, prévoit tout ce qui va arriver dans l'esprit du narrateur. Ces paroles nous informent que le narrateur ne voulait pas prendre le fusil. En plus, il a déclaré nettement qu'il ne tuerait pas l'artiste: «Vous comprenez, c'est un copain; je ne vais pas le bouziller [sic] parce qu'il a fait une connerie, d'autant plus que la vieille a passé finalement l'arme à gauche tout à fait pour d'autres raisons.» (V, 625)

La déclaration du narrateur ne va pas avec son acte brutal de tuer son «copain». La narration dans la scène de la poursuite, montre plutôt de la sympathie pour l'artiste et de l'antipathie envers les gens qui le traquent. Dans une variante de la scène finale, Giono note plus explicitement que ce n'est pas pour le condamner qu'il le cherche:

«L'artiste doit être quelque part là-dedans. La pluie ne fait aucun bruit sur lui. Par amitié, je ne voudrais pas qu'il puisse entendre ce brouhaha. Je ne suis pas parti pour faire le gendarme, au contraire. Il ne compte pas. [...]»<sup>(8)</sup>

Cette variante prouve que, dans l'intention de l'auteur, tuer l'artiste n'a pas le sens d'une punition.

Il faut souligner qu'il ne savait pas si son fusil était chargé ou non. Ayant reçu de M. Albert «un hammerless à deux coups», il lui fait observer:

«Je ne sais même pas s'il est chargé.  
- Moi non plus, dit-il. [...]» (V, 625)

S'il ne savait pas si son fusil était chargé ou non, son acte était un «jeu». Cela veut dire qu'au dernier moment, il a joué avec la vie de l'artiste. Au cours de son voyage avec le narrateur, l'artiste lui a appris le sens de «jouer le sang.» (V, 550) À la fin de son itinéraire avec le dernier et au moment crucial de décider, le narrateur a «joué avec le feu», cette fois au sens propre et figuré à la fois. Car c'est ce que lui a enseigné l'artiste: ««Tu jouais avec le feu.» Il [l'artiste] me répond: «Naturellement! (Je retiens ce mot-là.) Avec quoi veux-tu qu'on joue?»» (V, 615)

Par cet acte, le narrateur a fini par devenir, d'une façon figurée, l'artiste lui-même. Le mouvement répété entre le bas et le haut, finit par confondre les deux protagonistes comme dans un vertige. «Je l'étrangle avec lui», dit le narrateur. (V, 632) L'acte du narrateur est la dernière touche qui permette de faire de lui l'artiste. C'est l'artiste qui lui a montré qu'il faut «miser

l'essentiel) et «jouer la vérité» pour être «quelqu'un en plein». (V, 546) C'est dans ce contexte qu'il crie après avoir tué l'artiste: «C'est beau l'amitié!»

## 6) Cent mille théâtres

*Les Grands Chemins* présente non seulement l'histoire de «l'artiste», mais aussi celle d'un personnage qui raconte cette histoire du tricheur et celle d'autres personnages secondaires que rencontrent les deux hommes au cours de leur parcours.

C'est plutôt la figure du narrateur que celle de l'artiste, qui apparaît à travers tout le récit produit par la narration caractéristique. Avec ses propres informations, le lecteur connaît peu de choses sur le narrateur. C'est un blond (V, 542); il a quarante-cinq ou cinquante ans. (V, 598) Il est fort en mécanique. Il vit au jour le jour en cherchant le travail. Il aime bien la musique.(V, 598) Il «adore» Balzac et lit Alexandre Dumas, etc. (V, 584) Ce n'est pas ces informations sommaires mais sa narration elle-même qui nous fait voir le vrai visage du narrateur.

Le narrateur est un homme sensible. Il aime les fleurs. (V, 487) Il cultive des oignons de crocus et en donne les fleurs à M. Albert<sup>(9)</sup>. Le narrateur pleure quand il ne trouve pas l'artiste disparu (V, 503); il regrette d'être parti de l'auberge sans payer. (V, 510) Il est sensible aussi au changement de saisons dans la nature<sup>(10)</sup>. En attendant l'apparition de «la jeune fille», il se dit qu'«il est un peu ridicule d'être aussi impatient» à son âge. (V, 526) Il pense que «c'est moche, un type à barbe qui salive devant des oignons à fleurs.» (V, 610) Lorsqu'il quitte le moulin, il exprime à M. Edmond des gentillesse avec un peu de tristesse. (V, 571) Il devient presque sentimental quand ils se sont enfin quittés: «Je regarde disparaître son feu roue. Je reste planté un moment là avec qui sait quel compagnon?» (V, 573) Il sait que sa barbe joue un rôle pour donner une bonne impression de lui<sup>(11)</sup>. Il observe les gens, analyse leurs actes et les juge. (V, 496) Dans l'épisode d'un jeune curé chez qui il a passé une nuit, il examine cet homme furtivement, le sonde et le juge<sup>(12)</sup>. Il expose parfois son cœur intime<sup>(13)</sup>. Quand il l'emporte sur l'artiste dans la discussion, il avoue: «J'ai honte d'avoir le dessus et je mets de l'eau dans mon vin. Je ne suis pas fait pour gagner.» (V, 611) Un tel monologue contribue à présenter une autre image plutôt naïve de ce personnage<sup>(14)</sup>.

Il est à noter que Giono a un temps envisagé de «noircir» le narrateur. D'après Luce Ricatte, les variantes destinées à la page 601 montrent le narrateur qui s'avoue «méchant, cruel et menteur», mais ne voulant pas «faire scandale», «parce que le courage» lui «manque»<sup>(15)</sup>. Il est vrai que le narrateur est apparemment innocent mais le caractère qui apparaît à travers sa narration est plutôt «méchant» et «cruel». Observer le comportement de l'autre, sonder son intention et le juger souvent ironiquement, ces attitudes dévoilent un narrateur déjà assez

«noirci». Il en est de même quand il joue la comédie: une fois devant Mme Edmond pour prendre deux jours de congé (V, 555) et l'autre fois devant Mme la Supérieure pour cacher la raison de la blessure de l'artiste (V, 578). Ces femmes sont facilement trompées par ses histoires fabulatrices. Et il note: «Les mots n'ont pas le même sens pour tout le monde.» (V, 555)<sup>(16)</sup>

Le narrateur des *Grands Chemins* ainsi ne se présente pas dans la description concrète comme une physionomie, un costume ou un comportement, mais dans la narration elle-même. C'est à travers ses paroles, sa tournure ou sa manière de dire, que se calque sa personnalité singulière. Il apparaît dans les couches épaisses de ses paroles. Son portrait flotte entre celui qui raconte et ce qui est raconté. En racontant l'histoire d'un tricheur, il crée lui-même sa propre illusion. Dans la Préface de 1962, Giono note que le héros des *Grands Chemins* est le narrateur.<sup>(17)</sup> À travers le discours ingénieux, le lecteur en vient à trouver un vrai héros de ce roman: le narrateur.

La figure de l'autre protagoniste, l'artiste, est plutôt cachée dans le récit. Elle est décrite d'une manière stéréotypée: «un vilain regard» (V, 484, 487), «le regard désagréable» (V, 485, 594), «le regard mauvais plus que méchant» (V, 606), «d'un œil méprisant» (V, 607), etc. Quand l'artiste triche ou qu'il jubile, il salive au coin de sa bouche: «La salive emplâtre sa bouche, comme il se doit quand il jubile.» (V, 545)<sup>(18)</sup> Les paroles de l'artiste sont rapportées, soit comme mensongères («je suis descendu pour t'attendre» V, 488) soit comme mystifiées («Je tire des plans sur la comète.» V, 524). «Il ment. Il s'en tient fermement à son mensonge.», dit le narrateur et il avoue: «je sais qu'ayant écouté ce mensonge je ne saurai jamais la vérité.» (V, 510) Avec le narrateur, le lecteur, non plus, ne peut savoir «l'histoire d'un saint» (V, 511) racontée par l'artiste, ni «de choses et d'autres» dont se parlent les deux hommes. C'est quand le narrateur lui pose des questions sur ses mains, que l'artiste semble dire, pour la première fois, la vérité: «Dis la vérité: est-ce que tu peux encore te servir de tes mains?- Non. (Il n'a pas hésité. Il a dit ça bien gentiment.)» (V, 616) À l'inverse du narrateur dont on peut deviner le caractère à travers ses paroles, l'artiste demeure ainsi une existence voilée. On ne retient de lui que son «regard vilain», sa «salive» et quelques mots mensongers. Son vrai visage est caché derrière «une comédie à toute vitesse» (V, 490) jouée par ses cartes.

Dans son discours, on ne trouve rien qui soit fondé sur le réel. Le narrateur qui «aime toujours procéder par allusions voilées» (V, 570), semble intentionnellement gommer le détail. Il dit qu'«il faut conserver beaucoup de points obscurs en toute chose.» (V, 556) Dans un autre endroit, il déclare: «La pensée des autres nous ne la connaissons jamais. Nous l'inventons.» (V, 587) L'actualité comme «Vincent Auriol» (V, 539) ou «Indochine» (V, 559), n'est qu'un propos passager. La ville est nommée soit «G.» soit «D.», le protagoniste est appelé «l'artiste» et les personnages secondaires sont nommés les «deux éléphants» ou la «buveuse du vent». Tout flotte

sans être enraciné dans une réalité quelconque. Vers la fin du récit, quand on apprend le vrai nom de l'artiste, c'est-à-dire «Victor André, né à Alger, de père et mère inconnus», le récit paraît tout d'un coup dissiper les illusions. Car lié à la réalité brute par ce nom concret, l'artiste perd l'auréole illusoire qui le couvrait jusque-là. Ce dévoilement de l'artiste met en évidence le caractère chimérique de l'histoire du narrateur.

*Les Grands Chemins* est un monde plein de comédies. «Cent mille théâtres (on sort de l'un pour entrer dans l'autre) sur lesquels à chaque instant nous faisons notre petit numéro, tout seul», (V, 553) dit le narrateur. Les «deux éléphants à béret», s'émerveillent des «sauterelles rouges» dont le narrateur fait la démonstration. (V, 502) Le narrateur klaxonne trois fois en vain pour avertir «la charmante jeune fille» et il a l'impression d'avoir «l'air d'un prestidigitateur qui rate son coup.» (V, 521) Le livre que Mme Edmond lui prête pour le distraire, produit un effet comique à cause du décalage entre son titre et la situation dans laquelle se trouve le narrateur: «des *Vierge et Mère*, des *Orphelines*, des *Légionnaires*.» (V, 533) Mme Albert, «poule minuscule» file en décapotable «comme si elle avait le feu au cul». L'Anita montre au narrateur les sous-vêtements destinés à cette «buveuse du vent», qui sont «noirs, roses et même verts» et «même rouge sang» qui lui fait dire: «ça fait boucherie chevaline.» (V, 609) À M. Albert qui souffre de l'adultère de sa femme, le narrateur offre des crocus pour lui montrer sa sympathie. À la fin, c'est lui qui a donné au narrateur l'occasion de «jouer avec le feu», comme nous l'avons vu. En suivant le parcours du narrateur, le lecteur voit les personnages apparaître l'un après l'autre. Après avoir fait son «petit numéro», chacun sort de la scène: «On est seul pour se jouer sa petite comédie» (V, 611). Ayant repris le chemin, le narrateur lui aussi quitte la scène. Ainsi est baissé le rideau et il nous reste un bon souvenir d'une grande illusion nommée *Les Grands Chemins*.

L'univers des *Grands Chemins* est ainsi imprégné d'une vision du monde spécifique. La réalité y est floue, imprécise et illusoire, comme si le narrateur voulait montrer que c'est la vraie réalité. Le dérèglement des sens avant la reconnaissance des choses, l'ambiguïté des «personnes» dans son discours, le mouvement incessant et vertigineux des personnages, etc., tout cela concourt à rendre le récit dubitatif. Le narrateur raconte l'histoire de son ami tricheur mais si ce récit était né de l'illusion de la réalité, le lecteur ne pourrait plus croire en la «réalité», considérée comme l'existence a priori. Le roman des *Grands Chemins* met donc en relief ce que signifie la «tricherie»: celle de l'artiste sur le plan de l'histoire et celle de l'auteur sur le plan de la création. La réalité dans une œuvre n'est qu'une «tricherie», ce serait l'ultime message que nous laisse ce roman du tricheur.

## Notes

- (1) Cet article est tiré de notre thèse de doctorat, intitulée «Un nouveau réalisme de Jean Giono: «Chroniques romanesques»» (387p.), soutenue le 5 janvier 2006 à l'Université Paris IV-Sorbonne. Le texte est une partie rectifié ou modifié.
- (2) Toutes nos références renvoient à l'édition des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard), tome I-VI.
- (3) Par exemple, Christiane Kègle, «Présent de narration et instances énonciatives dans *Les Grands Chemins*», *Giono aujourd'hui*, Édisud, 1982, pp. 50-60, Joëlle Gardes-Tamine, «La parole rapportée dans *Les Grands Chemins*», *Les styles de Giono*, Roman 20-50, 1990, pp. 11-21, etc.
- (4) Denis Labouret voit dans le monologue du narrateur «la fragilité et les fluctuations du *moi*»: «...la parole au présent, dans *Les Grands Chemins*, expose à une dépossession de la parole, à un éclatement du *moi*, à un *présent critique*.», Denis Labouret, *Les Grands Chemins de Giono et les détours du temps*, Éditions BELIN, 2000, p. 73.
- (5) Luce Ricatte note que c'est un stéréotype de la poésie antique d'invoquer une chose inimaginable pour exprimer l'impossibilité de voir. (V, 1179)
- (6) Christine Rannaud appelle cette œuvre le roman «déformant», «qui exacerbe l'impression de duplicité du réel», Christine Rannaud, «Jeux d'Abymes dans *Les Grands Chemins*», *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono*, n° 36, 1991, p.102.
- (7) «Ils sont de bonne humeur.»; «On s'extase.»; «Tout le monde prend beaucoup de plaisir.» (V, 617) Un type des provendes, «fort excité», «rigole à chaque coup de tonnerre» en disant que «cette fois c'est le printemps». (V, 618)
- (8) Une variante du manuscrit de la page 631. (V, 1192)
- (9) Le narrateur aime sa façon de «ne pas employer son amertume à l'usage externe» (V, 598). Il le console ainsi de sa manière. Et ce patron lui-même qui donne sa «garantie morale» au narrateur en lui donnant le fusil. Le patron se situe du côté du narrateur comme Saucisse ou le procureur auprès de Langlois.
- (10) Assis dans une clairière, il regarde les feuilles tomber une à une en disant que «je resterais là tout le jour». (V, 484)
- (11) «Quel dommage que je n'aie pas ma belle barbe!» (V, 498) (V, 507) «Ma barbe l'[la religieuse] impressionne en bien; [...] Je fais tout. Elle m'appelle aussitôt «mon petit». Et je sais que c'est gagné.» (V, 572)
- (12) «Je le croirais tout à fait s'il avait un regard plus fixe.»; «Il a sa façon de se lécher les lèvres.»; «Je crois qu'il a une idée derrière.» (V, 481), etc.
- (13) «Je sais que j'ai tendance à toujours imaginer le pire.» (V, 503) «Je n'ai jamais été cassant avec personne.» (V, 579) «Je suis le type le plus compréhensif de la terre.» (V, 601) «J'ai toujours été timide. Je n'aime pas déranger les gens.» (V, 631)
- (14) Sur le monologue intérieur dans *Les Grands Chemins*, Denis Labouret dit qu'on peut l'appeler le «monologue extérieur», parce que «la matérialité des choses prend le pas sur la confusion des rêves.», Denis Labouret, *Les Grands Chemins de Giono ou les détours du temps*, op. cit., pp. 59-60.
- (15) Notice des *Grands Chemins*, V, 1159, note 1.
- (16) Ajoutons que comme d'autres protagonistes des «Chroniques», il déteste les bourgeois. Il décrit des maisons bourgeoises avec ironie: dans la ville de Sainte-Jeanne (V, 574) ou celle de «D.» (V, 601) À la scène finale, son sentiment hostile envers les bourgeois devient plus net, comme nous l'avons vu. Il est de la même lignée que Langlois, Saucisse et Thérèse.

- (17) La Préface [aux *Chroniques romanesques*], III, 1278.
- (18) «Alors il se découvre, il décompose, il triche au ralenti; [...] Il mâche tout un bouquet de salive.» (V, 550) «Il a de plus en plus tendance à saliver. Sa joie égoïste me fait plaisir.» (V, 591) «Il est en train de saliver dur en regardant jouer aux cartes.» (V, 597), etc.