

IX) LE ROMAN FRANÇAIS 1919-1939 – DOMINANTES I

IX.a. *Le privilège du roman*

L'expansion progressive du roman, amorcée dès le XVIII^e siècle, amplifiée dans la seconde moitié du XIX^e, se poursuit ensuite sur sa lancée et connaît enfin, au cours de la deuxième époque du XX^e, des développements conduisant même à une véritable inflation de la littérature romanesque : l'élargissement du public et l'affirmation de son goût pour la fiction narrative contribuent largement à ce phénomène, ainsi que la popularité croissante des prix littéraires réservés au roman, le Goncourt bien sûr, mais aussi tous ceux qui vinrent l'imiter et le concurrencer, en particulier au cours de l'entre-deux-guerres ; il se peut aussi que le développement d'une « paralittérature » d'inspiration historique ou relevant du reportage romanesque ait aussi joué son rôle. Enfin, le cinéma d'abord, la télévision ensuite, grands consommateurs de fiction narrative d'origine littéraire, n'ont pas manqué de privilégier la lecture des œuvres ainsi adaptées, et l'abondance de leurs besoins en la matière produit une sorte d'appel à la création d'œuvres éventuellement adaptables

D'autre part, au cours de son évolution, le roman avait accentué son caractère distinctif de genre libre de toute servitude, apte à épouser toutes les évolutions, apte aussi à satisfaire toutes les formes imaginables d'individualisme littéraire ; ce qui favorisait singulièrement son accès à un statut privilégié en un âge où, les dominantes qu'on peut y repérer, il n'y a plus d'esthétique commune, plus « d'écoles » littéraires ; où, au contraire, les initiatives individuelles sont le moteur principal de la prolifération du roman ; lequel d'ailleurs cesse d'être un *genre*, pour devenir un mode d'expression avant tout infiniment malléable, ouvert à tous les apports possibles, capable enfin de se plier aux techniques littéraires les plus variées, des plus traditionnelles aux plus audacieuses.

Aussi est-il sans doute vain de tenter une classification que rend presque impossible l'hétérogénéité de cette littérature ; il est même permis d'observer que c'est cette hétérogénéité qui, finalement, fait son originalité et sa valeur. Tout au plus peut-on espérer mettre un peu d'ordre dans ce panorama littéraire en repérant des affinités entre romanciers d'inspiration voisine, en dégagant quelques thèmes figurant au nombre des principaux ingrédients de la fiction moderne et contemporaine, en considérant enfin, avec une attention particulière, les œuvres qu'un certain recul permet de considérer comme caractéristiques, à la fois par leur contenu et par l'intensité expressive dont elles sont porteuses.

Toutefois, de cette masse littéraire, parfois presque indifférenciée émergeant, surtout au cours de l'entre-deux-guerres, des œuvres correspondant à de véritables courants dominants, dont deux au moins apparaissent comme revêtant une importance décisive : d'une part une littérature qui se sert de la fiction romanesque, en conservant ses fondements réalistes, pour proposer, selon un projet déjà présent dans la littérature de la première époque, le modèle, imaginaire mais aussi convaincant que possible, d'un

humanisme moderne ; d'autre part, une littérature qui utilise, elle aussi, les ressources, en particulier psychologiques, de la fiction, pour promouvoir, ici encore en accentuant une orientation de littérature immédiatement antérieure, une authentique « littérature du spirituel ».

Enfin émergent aussi, parfois à retardement, des personnalités hors du commun, écrivains à beaucoup d'égards marginaux ou maudits, mais qui, à leur manière, font aussi écho aux obsessions ou préoccupations de leur temps, qui, généralement, se détachent, non sans provocation, de la littérature ambiante pour affirmer leur irréductibilité : situation qui peut être celle d'écrivains par ailleurs fort éloignés les uns des autres, comme c'est le cas, par exemple, pour Céline et Jouhandeau.

C'est dire que cette littérature de la fiction moderne est aussi foisonnante qu'impossible à couler dans des moules préétablis. D'autant plus que nombre d'oeuvres, sans être pour autant négligeables, se contentent souvent de reproduire, parfois avec talent, des *modèles*, le modèle réaliste ou naturaliste dans la ligne de Balzac ou de Zola, les modèles psychologiques fournis en abondance par la tradition du roman français, les modèles enfin de la narration pure, encore favorisés par le goût croissant du reportage réel, romancé ou imaginaire. Il serait certes fastidieux d'en dresser ici le catalogue complet, ' mais ce qu'on peut appeler le genre de la « narration pure » n'en a pas moins produit une floraison d'oeuvres dont on ne saurait sous-estimer la signification.

IX.a.1. De quelques dominantes communes de la fiction moderne

Comme nous venons de l'observer, l'individualisme littéraire, dont le roman est évidemment le mode d'expression privilégié, n'exclut pas le recours à des composants dominants, où se rencontrent des écrivains que ce recours n'empêche point d'affirmer l'individualité irréductible de leur tempérament. Sans doute même n'est-il pas étonnant que les œuvres qui relèvent de cette catégorie soient celles qui apparaissent comme les plus caractéristiques de cette tendance individualiste du roman moderne. Elles résultent le plus souvent à la fois de la tradition et de l'innovation, la tradition se révélant dans le recours à des composants en quelque sorte constants, et l'innovation dans le traitement personnel, parfois même non conformiste, de ces composants, la part de la tradition et de l'innovation variant naturellement selon les écrivains et leur tempérament propre.

IX.b. Renouveau d'une tradition : le roman d'analyse

Dès son invention au Moyen Age, chez Marie de France ou Chrétien de Troyes, le roman - cela avait même été la raison d'être de son apparition et de son développement - avait pratiqué l'analyse des caractères et, tout au long de son histoire plus récente, de Madame de Lafayette à

Stendhal et à Paul Bourget, la « psychologie » lui était devenue une seconde nature ; même les romans réalistes du XVIII^e siècle et les romans romantiques du XIX^e lui réservent sa place : la prédominance centrale du *personnage* dans le roman français, jusque vers le milieu du XX^e siècle, constitue une de ses caractéristiques les plus constantes. Le roman d'analyse a d'ailleurs fait preuve, tout au long de son histoire, d'un remarquable pouvoir de renouvellement et d'une non moins remarquable capacité d'adaptation à des normes ou modes littéraires nouvelles, comme à l'évolution des mœurs et des conditions concrètes de l'analyse reflétées par les situations romanesques : le roman d'analyse moderne fournit une nouvelle illustration de cette capacité, et, de plus, chacun de ses représentants principaux y trouve le moyen d'affirmer, en particulier par le style, sa personnalité.

IX.b.i. Raymond Radiguet (1903-1923)

En 1923, un jeune écrivain-prodige, Raymond Radiguet, qui devait mourir peu après, à vingt ans, de la fièvre typhoïde, se ralliait au roman d'analyse le plus classique à la faveur de ce qui aurait pu être seulement un exercice de virtuosité littéraire et qui était en fait, à partir d'un pastiche, une réussite singulièrement originale. Car il n'est pas douteux que, lorsqu'il décide d'écrire *le Bal du comte d'Orgel*, Radiguet a pour premier projet de refaire *la Princesse de Clèves*. Il put y avoir là quelque intention provocatrice, car Radiguet était alors, malgré sa jeunesse, peut-être à cause d'elle, un véritable personnage littéraire. Il s'était essayé à la poésie (*les Joues en feu*, 1920), au théâtre, dans une ligne proche de celle des *Mamelles de Tirésias* d'Apollinaire, avec *les Pélicans* (1920); il était en relation avec le surréalisme naissant et surtout, fréquentant « le Bœuf sur le toit », il bénéficia de l'amitié de Jean Cocteau, avec qui il porta à la scène, sur une musique d'Erik Satie, un opéra-comique d'après *Paul et Virginie*. Carrière littéraire précoce qui situe Radiguet plutôt du côté de l'avant-garde que de la tradition. Il découvre Montmartre et Montparnasse, rencontre Picasso, Modigliani, Marie Laurencin, Gris, et fréquente les musiciens du Groupe des Six : Milhaud, Auric, Honegger...

Déjà en 1920, il écrit *le Diable au corps*, publié en 1923, roman rendu célèbre auprès du grand public par son adaptation au cinéma avec Gérard Philipe comme principal interprète : histoire, en partie autobiographique, des amours d'un adolescent et d'une jeune femme dont le mari est au front ; celui-ci, après son retour, élèvera l'enfant qui n'est pas le sien. Donnée romanesque au fond assez banale, mais déjà Radiguet y fait preuve d'une acuité dans l'analyse qui n'a d'égale que l'aisance du style. Mais la technique du *Bal du comte d'Orgel* est plus subtile et plus raffinée et

parvient à équilibrer, à la perfection, les deux faces du roman d'analyse, la face ludique et la face dramatique : tout se passe en effet comme s'il s'agissait d'un jeu que son époux joue avec l'héroïne, Mahaut, malgré elle amoureuse de François, passion que, comme Madame de Clèves, elle avoue à son mari. Mais ce qui torture Mahaut, c'est que Anne, son mari ne la prend pas tout à fait au sérieux, et le romancier superpose, avec une extrême subtilité, l'analyse par le mari de cette passion considérée comme un « enfantillage » et l'autre analyse, celle de cette même passion considérée pour ce qu'elle est du point de vue de la jeune femme, un intolérable tourment.

Quant au style, sa constance de ton et de rythme unifie dans une même élaboration et un même dépassement esthétique ces deux analyses alors traitées en contrepoint. Certes, il y a dans cette sorte d'impassibilité de l'écriture une part, sans doute, de cruauté à l'égard de l'héroïne, mais, ici encore, un art parfaitement ajusté de l'équilibre entre impassibilité extérieure et émotion sous-jacente, maintient l'analyse et son expression dans le juste ton : à cet égard, *le Bal du comte d'Orgel* est resté un roman unique et, en tout cas, une incontestable réussite littéraire.

IX.c. Roman psychologique et « littérature féminine »

Le romanesque en général s'exprime volontiers au féminin ; il arrive même au roman de se faire l'organe privilégié d'un féminisme éventuellement militant : ce fut le cas au XVII^e siècle, au temps des *Précieuses* et des *Femmes savantes*, plus encore au XIX^e s. avec Germaine de Staël et George Sand, et enfin au XX^e s. avec Simone de Beauvoir, auteur du *Deuxième sexe*.

Il faudrait aussi tenir compte du nombre fort important des romancières du XVII^e et du XVIII^e s., dont la postérité n'a pas retenu les œuvres, sans parler de Madame de Sévigné, à qui il arrive de transformer sa correspondance en un véritable roman épistolaire. Tradition qui, même avec les exceptions de Germaine de Staël et de George Sand, semble subir une sorte d'éclipse au XIX^e s., peut-être l'un des siècles les plus masculins de l'histoire de la littérature française, alors que, par exemple, en Angleterre, il est particulièrement riche en œuvres féminines.

Le XX^e s., dans sa deuxième moitié surtout, va renouer avec cette tradition et même retrouver avec une nouvelle fraîcheur ce romanesque d'une psychologie « naturelle » qui était déjà, au XII^e siècle, si caractéristique de l'œuvre de Marie de France. Ce retour à la nature, en un double sens, retour à la nature quasi primitive des sentiments et retour à la nature comme décor et comme lieu privilégié d'expression de la personnalité, avec correspondance, elle aussi toute naturelle, entre ces deux domaines associés, est sans doute ce qui fait l'originalité fondamentale de l'œuvre de Colette, ce qui fit son succès durable et ce qui lui valut de devenir membre de l'Académie royale

de Belgique et de l'Académie Goncourt.

IX.c.i. Colette (1873-1954)

Ses débuts, en particulier la série des *Claudine*, datent d'avant 1914, et, dès ce moment, dans *la Retraite sentimentale* (1907) et dans *la Vagabonde* (1910), elle met en œuvre ce mélange d'autobiographie romancée, d'étude de mœurs, d'analyse psychologique et d'évocations de la nature, qui est la marque de sa personnalité littéraire. Mais les œuvres de véritable maturité n'apparaîtront qu'après 1920, à partir du *Blé en herbe* (1923) : elle y soumet les troubles de l'adolescence à une observation parfaitement lucide, que, cependant, elle harmonise avec la tendresse que lui inspire pour ses personnages une authentique sympathie avec eux ; et le cadre de nature, par exemple, dans *le Blé en herbe*, une plage bretonne discrètement présente par de rapides mais fréquentes notations descriptives, accentue le naturel de la scène. Ainsi lorsque Vinca et Philippe, après le bain, déjeunent ensemble et que la romancière place le lecteur au point de vue du héros et note son monologue intérieur : « Le déjeuner l'empêcha de rejoindre son souvenir nocturne, assoupi à cette heure du milieu du jour, et mouvant à peine au fond de son gîte noir. Il subit des compliments sur sa pâleur poétique, des critiques sur son silence et son manque d'appétit. Vinca dévorait, et rayonnait d'une blessante allégresse. Phil l'observait sans bienveillance, notait la vigueur des mains concassant le homard, l'altier mouvement du cou rejetant les cheveux.

« Je devrais me réjouir », pensait-il, « Elle ne se doute de rien. » Mais en même temps il souffrait de cette sérénité inexorable, et exigeait au fond de lui-même que Vinca fût tremblante comme une graminée, consternée d'une trahison qu'elle eût dû sentir errer comme un de ces orages hésitants qui tournent, l'été, autour de la baie bretonne. »

A partir de là, Colette va, comme si elle obéissait à un programme - ce qui ne fut sans doute pas le cas, ce n'était pas son genre - , passer en revue les zones décisives de la psychologie amoureuse, toujours avec cette sorte de naïveté qui n'appartient qu'à elle et qui est en fait l'extrême pureté du regard, de l'analyse et du style : c'est la jalousie dans *Duo* (1934), ce sont les dissonances d'instinct ou de caractère dans *Chéri* (1920) et surtout *la Fin de Chéri* (1926) ; et dans *Gigi* (1943), ce sera l'enregistrement, pour ainsi dire au jour le jour, à l'aide d'une description continue qui suit le personnage à la trace, en même temps que l'observation s'attache à la particularité d'un milieu marginal, de la naissance précoce de la femme dans une jeune adolescente, presque encore une fillette. C'est une des œuvres où la délicatesse de touche de Colette, corrigeant ce que sa lucidité pourrait avoir d'implacable, parfois même de sarcastique, traduit sa perception de la présence du naturel jusque dans les personnages, les

milieux ou les histoires les plus bizarres.

Cette délicatesse, qui s'étend aussi aux animaux et à toute la nature, inséparables, aux yeux de la romancière, d'une humanité authentique, triomphe dans les récits consacrés à son enfance et à sa mère, en particulier dans *Sido* (1930). Colette, de toute évidence, entretient avec les personnages qu'elle invente des relations presque familiales ; elle leur est à la fois une mère et une sœur et, à cette attitude, elle doit sa lucidité qui n'est point celle d'un observateur étranger. C'est naturellement encore plus vrai quand il s'agit de Sido, sa mère, personnage de réalité qui n'a qu'à être lui-même pour être aussi un personnage de roman. Elle était déjà présente dans *la Naissance du jour* en 1928 et *Sido* continue le portrait ; car il s'agit bien d'un portrait qui est aussi, de la part de Colette, un autoportrait : une âme, un caractère, des sentiments et des passions, pénétrés, décrits, restitués dans leur nature originelle, avec le souci de rendre compte surtout, comme dit la romancière, non pas tellement de la « mélodie », mais surtout « de l'archet et de la main qui tient l'archet » :

« Que je lui révèle, à mon tour savante, combien je suis son impure survivance, sa grossière image, sa servante fidèle chargée des basses besognes ! Elle m'a donné le jour et la mission de poursuivre ce qu'en poète elle saisit et abandonna comme on s'empare d'un fragment de mélodie flottante, en voyage dans l'espace... Qu'importe la mélodie, à qui s'enquiert de l'archet et de la main qui tient l'archet ? »

L'œuvre de Colette, finalement centrée sur des *personnages*, quelle que soit l'attention qu'elle porte aux décors de nature, et par là engagée dans la description psychologique d'êtres qui sont d'abord et restent, en toutes circonstances, des *natures*, débouche sur une poésie présente à chaque détour de phrase ; le style unifie ce monde aussi divers que sa créatrice, et dégage l'authenticité humaine qui en fait tout le prix.

Vers un réalisme magique

Jean Giono (1895-1970)

C'est aussi une humanité primitive qui peuple l'univers provençal de Giono, cette humanité dont, fils d'un cordonnier de Manosque, il s'est toujours glorifié d'être issu, celle que, dans ses débuts, il s'amuse à réinventer pour lui faire coloniser le monde homérique dans *Naissance de l'Odyssée* (1930) De cette humanité, condamnée au silence et à qui il arrive d'ailleurs d'être réellement muette et de ne plus pouvoir recourir, comme Albin de *Un de Baumugnes* (1929),

qu'a l'humble musique de l'harmonica, Giono se veut le fidèle porte-parole, porte-parole non seulement de sa manière de vivre, de son langage, de ses sentiments, mais aussi de ses conceptions sociales ou morales non formulées et qu'elle serait, sans son interprète, bien incapable de formuler. Tout cela se rassemble dans un naturisme panthéiste, charnel et virtuellement mystique, ce que Giono a voulu affirmer en plaçant sous l'invocation de Pan la trilogie formée par *Colline* (1928), "*Un de Baumugnes* (1929) et *Regain* (1930), ensemble accompagné d'une *Présentation de Pan* (1930)

La référence mythologique souligne la présence, dans la nature, d'une divinité qui se confond avec elle, mais capable, tout à coup, de lui inspirer la genèse inattendue d'un merveilleux qui ne laisse pas parfois d'être inquiétant, ce qui se passe, lorsque, dans *Colline*, comme dit Giono, une simple colline, qui semble être dans la nature ce qu'il y a de plus inoffensif, se met à « faire des siennes » Certes, il ne s'agit pas, comme chez Ramuz, de maléfice, au contraire, l'univers de Giono est plutôt, sous le soleil, tout pénétré de bonheur païen et d'innocence preadamite, mais en Provence aussi la nature, ce ne sont pas seulement des paysages, si beaux soient-ils, ce ne sont pas seulement des êtres humains, si innocents soient-ils, et ils le sont, c'est aussi une magie partout présente et partout agissante, si agissante même que de la nature elle se communique par contagion aux êtres qui la peuplent. Si Albin, dans *Un de Baumugnes*, pour exorciser la corruption urbaine dont a été victime celle qu'il aime et que, pour la punir de son deshonneur, son père a enfermée, s'adresse à elle, de nuit, avec son harmonica, ce n'est pas seulement parce qu'il ne peut faire autrement même s'il le pouvait, il ne ferait pas autrement. C'est que son harmonica est une voix innocente et pure, la voix même du village, un instrument réellement magique dont seule peut jouer l'âme du village incarnée dans Albin. Musique qui « enlevé le cœur » et dont le pouvoir pourra libérer la rédemption du retour à la nature. C'est la source de ce *Regain* dont se fait l'artisan l'unique survivant, ou presque, d'un village abandonné, son sursaut naît d'un amour lui-même accorde à la puissante magie du dieu Pan, ce dieu qui fait que, même lorsque le temps paraît « perdu », tout d'un coup il ressuscite, et le naturel d'un langage populaire ne fait que rendre le miracle plus évident et plus humain. Lorsque Panturle revient chez lui avec un beau soc de charrue et qu'il le montre à sa femme comme un héros vainqueur montre son trophée ou sa couronne « Regarde, il dit, Regarde, le temps n'est pas perdu. Et puis ça, regarde, regarde ça » Il dresse vers le jour de l'âtre le beau soc nu comme un couteau « Oh ' elle fait, ça c'est beau, on dirait un devant de barque »

Quant à *Jean le Bleu* (1932), le plus autobiographique des romans de Giono, il est « l'enfant-silence ». Mais il sait lire, et un étrange personnage, visiteur venu d'on ne sait quel au-delà, lui donne à lire *l'Illiade*, en pleine saison de la moisson. Occasion d'une extraordinaire rencontre,

d'une fusion entre l'univers fabuleux d'Homère et l'univers également fabuleux de la moisson. Ce n'est pas là le livre le plus célèbre de Giono, ce n'est peut-être pas le meilleur, mais c'est celui où il s'est livré le plus librement : lorsqu'il donne la parole, à la première personne, à son héros, c'est bien lui qui parle, pour qui la fable et la réalité ne sont point deux univers distincts mais un seul et même univers ; ce livre confondu avec la moisson dans une unique légende vécue, c'est bien le livre idéal que veut écrire Giono et dont il multiplie les exemplaires, tourmenté qu'il est de l'insatisfaction de ne pouvoir jamais atteindre pleinement son idéal, ce qui l'incite à recommencer sans cesse :

« Je lus *Illiade* au milieu des blés mûrs. On fauchait sur tout le territoire. Les champs lourds se froissaient comme des cuirasses Les jeunes hommes plantaient les fourches de fer, relevaient les gerbes et les lançaient. . Cette bataille, ce corps à corps danseur qui faisait balancer les gros poings comme des floquets de fouets, ces epieux, ces piques, ces flèches, ces sabres, ces hurlements, ces fuites et ces retours, et les robes de femmes qui flottaient vers les gerbes étendues. j'étais dans l'Iliade rousse. »

Un livre de Giono, c'est toujours plus ou moins, en effet, une « Iliade rousse », une grande épopée naturaliste, où le merveilleux éclate dans le primitif, où il est bien vrai qu'est à l'œuvre cette puissance déclenchée par la communion de l'homme et de la nature et qui n'est autre que le dieu Pan naturalisé provençal. Si la musique d'Albin finit par posséder le pouvoir d'une véritable grâce presque surnaturelle, et en tout cas magique, c'est que, comme il « n'a pas d'instruction », que rien ne s'interpose entre lui et Pan, sa musique est celle même du dieu : « Ça vient de ce qu'on n'a pas d'instruction ; que voulez-vous qu'on y fasse ? Cette feuille-là, elle m'en disait plus à moi que tous les autres en train de faire les acrobates autour d'une clarinette.

« C'est comme ça.

« Eh bien ! la musique d'Albin, elle était cette musique de feuilles de platanes, et ça vous enlevait le coeur. »

De ce naturisme, Giono entreprit de faire sinon une philosophie - le mot ne conviendrait guère - , du moins une sorte de sagesse proposée comme principe universel d'un humanitarisme concret, appuyé sur les valeurs paysannes et primitives, tout à l'opposé de l'humanitarisme utopique de tradition romantique. Ainsi s'explique le glissement de son œuvre dans les années antérieures à 1940, le ton volontiers prophétique et parfois déclamatoire du *Chant du monde* (1934) et des *Vraies richesses* (1936), ainsi que le côté agressif de *Refus d'obéissance* (1937): évolution à beaucoup d'égards logique, et il n'est guère malaisé de retrouver dans *Regain* les sources de cette pensée qui, sans l'avouer, tend à devenir une idéologie ; ainsi s'explique aussi l'engagement de Giono au service du pacifisme et d'une sorte d'anarchisme, qui lui vaudront bien des

désagréments.

Mais bientôt il revient à sa vraie nature, celle d'un chanteur lyrique dont la vocation n'est pas de délivrer un message, mais plutôt de simplement porter témoignage. En même temps, il prend conscience des risques d'un style trop oratoire ou artificiellement boursoufflé parfois. Aussi le voit-on opérer, à partir de 1944, un virage très sensible qui a pu faire croire à la naissance d'un nouveau Giono n'ayant plus grand-chose de commun avec l'ancien. Il est vrai que l'écriture, du moins en apparence, est devenue plus maîtrisée, plus incisive, en un mot plus « classique ». On avait quelque peu oublié le romancier et voici qu'il se rappelle au souvenir des critiques et des lecteurs avec des livres inattendus comme *Un roi sans divertissement* (1947), *Afoe* (1947) et surtout, en 1951, *le Hussard sur le toit*, qui fit presque l'effet d'une bombe. C'est alors qu'on parla d'un « nouveau Giono » comme d'un écrivain qui n'aurait pas déjà derrière lui une longue carrière ; parce qu'en effet il y avait, dans ses nouveaux livres, quelque chose de stendhalien, ne serait-ce, dans *le Hussard sur le toit*, que la France et l'Italie de l'époque napoléonienne, on fit de Giono un disciple de l'auteur de la *Chartreuse*.

En fait, cette seconde partie de l'œuvre du romancier est bien, sous un vêtement renouvelé, en continuité avec la première : le hussard Angelo, qui traverse indemne une épidémie de choléra, qui passe les Alpes pour rentrer chez lui, est éminemment un personnage gionescque : il doit le miracle de *son* aventure et le pittoresque insolite de *ses* aventures de détail à une sorte d'immunité ; immunité elle-même conférée au héros par un dieu qui est bien toujours le dieu Pan, mais devenu davantage maître de ses actes, capable de détachement, d'ironie et d'humour, un peu cynique aussi à force de provoquer, au nom de son innocence, tous les préjugés et tous les tabous.

C'est que Giono avait cessé de croire que la spontanéité pure était la clé du génie littéraire : les œuvres intermédiaires, telles que *Noé*, ou des œuvres publiées ultérieurement comme *Ennemonde* (1968) montrent que Giono a expérimenté, non pas vraiment une nouvelle manière, mais les moyens de se rendre maître de son propre univers, maître de ses personnages et de son style. Maîtrise qui ne fait qu'intensifier la présence des personnages, par exemple cette *Ennemonde* monstrueuse, amoureuse d'un Hercule de foire, maîtrise qui confère une nouvelle intensité à la composition et au style, devenus plus rigoureux, plus nerveux, sans que le langage perde son affinité avec le langage parlé. Cette manière triomphe dans un roman écrit en 1951 et publié seulement en 1965, *les Deux cavaliers de l'orage*, dont la scène est dans « les Hautes-Collines », « le paradis et la liberté » Roman historique et militaire, mais aussi roman paysan. Lorsque le héros, Marceau, va acheter des chevaux pour son régiment en compagnie de son frère, il tombe sur une foire singulière, et le ton du romancier, la juxtaposition pure et simple de ses

phrases, son art de l'énumération significative, peuvent apparaître comme un modèle à la fois du renouvellement et de la continuité de l'inspiration et du style de Giono

« A cette foire-la, on vend des paons Il n'y en a pas cent mille , il y en a trente ou cinquante au plus Mais pour cette sorte de chose c'est beaucoup Il ne s'agit pas d'acheter de la volaille , il s'agit de s'acheter du contentement Tous les marchands de paons sont de Saint-Hilaire Tous les acheteurs sont des Hautes-Collines Saint-Hilaire est un pays de coteaux heu de tendresse plein de fleurs , cosmos rosés premières, capucines de toutes les couleurs, et même des tournesols si éclatants dans le vert des prés qu'on les voit et qu'ils éblouissent depuis les lisières des Hautes-Collines On comprend très bien que les gens de cet endroit vendent des paons »

Cet écrivain qui fut si célèbre, qui fut ensuite oublié et qui revient sur la scène littéraire sans qu'on le reconnaisse tout de suite alors qu'il a seulement changé de tenue, apparaît avec le recul comme un maître de l'invention romanesque mais aussi jusque dans ses dernières œuvres encore mal connues tel *le Déserteur* (posth 1973), comme une sorte d'alchimiste du réel, agrémenté d'un ironiste, le dieu Pan toujours aussi puissant mais capable de jouer des tours, ce Pan encore présent au terme du *Hussard sur le toit*, dans cet été torride dont il profite pour faire peser sur l'humanité « mêlée à l'univers une énorme plaisanterie »

Seuls des héros — peut-être le romancier lui-même - , parce qu'ils sont à la fois des hommes-Pan et des acteurs de la plaisanterie, peuvent accomplir en eux la plénitude de l'humanité et l'accord parfait avec la nature, même dans ses moments les plus hostiles Grâce à quoi, ils dominent de toute leur stature le tout-venant humain