

Jean-Paul Pilorget

"Les Âmes fortes" de Jean Giono ou l'art de la transgression

Romanica Silesiana 5, 94-107

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

JEAN-PAUL PILORGET

Lycée d'Orsay

Les Âmes fortes de Jean Giono ou l'art de la transgression

ABSTRACT: Transgression is everywhere in *Les Âmes fortes*. It is present in the form of the narrative in which two opposite versions of events question the very notion of truth and well-established moral norms of judgement. As the novel of the impossible truth, *Les Âmes fortes* highlights the power of fiction, of lies, and of manipulation. Moral virtues are inverted in two opposite versions of the events: when generosity is increasingly showed, does it become a mark of ferocity and pride, a means of domination, or an aspect of the superior art of losing? The Biblical values are constantly profaned in this complex novel: numerous Biblical references are quoted only to be perverted immediately afterwards. For example, in one of the two versions of her own story, one of the protagonists, Therese, manages to reach sanctity in evil, which enables her to assert her absolute domination — the main feature of the strong souls, the “âmes fortes”.

KEY WORD: Transgression, profanation, manipulation, perversion, illusion.

Les Âmes fortes, chronique romanesque publiée en 1950, illustre de façon exemplaire la création artistique selon Giono, qui se situe toujours « un tout petit peu à côté, juste à côté » de la vérité (GIONO, J., 1990 : 77) et passe de l'autre côté du réel, celui du mensonge, de la puissance imaginative. Mais, de façon plus dangereuse, plus trouble, il sort des usages de tout créateur de récit de fiction mimétique qui donne le change et fait croire à la vérité de ce qu'il raconte ou du moins préserve cette notion de vérité, en permettant au lecteur de reconstituer le sens des événements, par delà les interprétations divergentes que peuvent en proposer les personnages. En choisissant de rapporter deux versions parfaitement inconciliables des faits sans jamais trancher, procédé qui s'élabore au cours même de la rédaction, Giono joue de la superposition et de l'affrontement des discours, dans l'inter-dire de leur présentation incompatible des événements, remettant en question la notion même de vérité. Ce faisant, il « passe outre », « tra-

verse » ou franchit les limites de ce que se permet ordinairement la fiction dans sa représentation du réel, transgresse (c'est le sens du latin *transgredi*, à l'origine du nom *transgressio*) les normes du dispositif fictionnel. Mais le romancier ne s'en tient pas là. Les personnages mis en scène dans les versions successives des faits rapportés exercent de façon complexe un art diabolique de la manipulation, les vertus morales s'inversant dans une transgression paradoxale des valeurs. Jouant du sens que l'on accorde dans une société chrétienne à la générosité ou au dévouement, les deux voix narratrices qui se confrontent tout au long d'une veillée mortuaire, multiplient par ailleurs les allusions bibliques pour mieux les subvertir, dans une transgression généralisée. Ce que le roman illustre ainsi, c'est le pouvoir souverain du mensonge, la possibilité d'enfreindre les normes littéraires, sociales ou morales, propres à alimenter toutes les fictions, dans un jeu proprement vertigineux.

Le roman de l'impossible vérité

Après un prologue qui met en place le cadre de la veillée funèbre du « pauvre Albert » par trois vieilles femmes (215)¹, le roman se présente comme une succession d'épisodes racontés alternativement par Thérèse, la plus vieille, qui commence par raconter des faits liés à sa jeunesse, et par une protagoniste, connaissant par ouï-dire les événements relatés par Thérèse et qui intervient longuement à deux reprises pour interrompre son récit, le corriger et proposer une interprétation foncièrement différente des faits et des caractères évoqués. Ce personnage, qui n'est pas nommé dans le roman, est appelé « le Contre », la voix antagoniste, dans les *Carnets* préparatoires de l'écrivain. On distingue ainsi un premier niveau du récit, un premier « pli » selon Robert Ricatte dans sa *Notice des Âmes fortes* de l'édition de la Pléiade (RICATTE, R., 1980 : 1008). Thérèse y relate sa vie avec Firmin, apprenti forgeron, et son travail à l'auberge de Châtillon, d'où elle observe le drame et la ruine des Numance. L'histoire des Numance constitue le lien avec la première version du « Contre », qui remet en question l'existence même de Thérèse à l'auberge ; elle aurait vécu misérablement avec Firmin dans une « cabane à lapins » (304) avant d'être recueillie par les Numance. Firmin exerce alors un chantage sur les Numance qui signent de fausses reconnaissances de dettes, jusqu'à la mort brutale de M. Numance et la

¹ Nous citons ici le texte des *Âmes fortes* dans le volume V des *Œuvres romanesques complètes* de la Bibliothèque de la Pléiade (GIONO, J., 1980 : 215). Pour plus de commodité, les références aux *Âmes fortes* dans le cours de cette étude seront simplement indiquées avec la mention de la page entre parenthèses.

disparition de sa femme. Thérèse reprend le récit et le dénouement des événements qui viennent d'être relatés, mais en renverse totalement les perspectives : c'est elle qui a tout manigancé par haine calculée et froide de Mme Numance. La seconde narratrice intervient pour raconter la vengeance de Thérèse après la disparition de sa protectrice, récit que prolonge celui de Thérèse, faisant de la mort de Firmin un accident subtilement agencé, dans une maîtrise totale de ses actes. La version du « Contre » idéalise donc Thérèse et en fait une victime, attachée passionnément à Mme Numance. Le personnage en revanche apparaît monstrueux et diabolique dans la propre version de Thérèse. Où se situe dès lors la vérité des faits que la fiction vient mettre en scène, qu'elle semble réélaborer et conteste sans cesse, ouvrant pour la Thérèse narratrice, comme pour la voix du « Contre », un jeu vertigineux d'identification ou de distanciation, de souvenirs vécus ou rapportés et de mensonges, de re-présentations et de création romanesque ? Roman de l'impossible vérité — « Allez savoir si même il y a quelque chose de vrai dans tout ce qu'on a dit ? » (276) — *Les Âmes fortes* magnifie ainsi la toute-puissance de la fiction et le pouvoir souverain du mensonge. Mais le roman célèbre aussi l'art (diabolique) de la manipulation, apanage des « âmes fortes ».

La transgression des « âmes fortes »

En mettant en cause la notion même de vérité, le roman étend le soupçon sur la véracité même du comportement des personnages, sur la possibilité pour eux de tromper ou de manipuler l'autre. De façon complexe, les vertus morales elles-mêmes s'inversent dangereusement au gré des deux versions des faits. Dans la version du « Contre » en effet Mme Numance prend Thérèse sous sa protection, jusqu'à entraîner sa propre perte. La générosité du personnage, qui va jusqu'au dépouillement total, n'est pas sans rappeler la devise franciscaine du renoncement aux biens terrestres — « *Nihil habentes, omnia possidentes* » — en ce que Mme Numance qui « cherche toujours à voir le fond des choses » se précipite dans une étrange passion de la perte : « Cette passion, pour n'être jamais satisfaite, pousse ceux qui l'ont à donner sans mesure » (329). Le texte interprète ici la générosité de façon très particulière : « À chaque instant elle avait l'occasion de donner en surplus, de faire *verser la mesure* » (337)². Le comportement de Mme Numance, bien loin d'exprimer une vertu évangélique, porte ici les marques de l'*hubris*, comme le fait remarquer Giono dans ses *Entretiens* avec Jean

² *Luc*, VI, 38 : « Donnez, et on vous donnera. On vous versera dans le sein une bonne mesure, pressée, entassée, et qui se répandra par-dessus [...] », trad. Lemaître de Sacy.

Amrouche, évoquant pour son personnage « le démon de la démesure au sens grec » plutôt que « l'ange de la générosité » :

Le généreux est un personnage exceptionnel, il n'est pas un personnage normal. L'égoïsme, qui lui fait retenir les choses qu'il donne, se transforme en lui-même en une sorte de jouissance égoïste du fait même qu'il donne [...] Le généreux est un homme qui cherche son bonheur par le moyen de la générosité.

GIONO, J., 1990 : 208—209

Façon de souligner que Mme Numance est une « âme forte » et que la générosité dont elle fait preuve est la marque d'un égoïsme féroce ou de l'orgueil, se définit comme une passion jalouse, un moyen de domination ou l'art de jouir de la perte en toute lucidité : « Ce que je peux avoir l'âme basse quand il s'agit de donner » (360) ! La force totale, irrésistible, de ce don la pousse à aller bien au-delà des manœuvres d'expropriation menées par Firmin et l'usurier Reveillard. Alors qu'ils pensaient remporter un combat de procédures, ces derniers assistent dérotés, au milieu des « plâtras » de leurs « combinaisons écroulées », à la jouissance inexplicable d'un orgueil intrépide qu'ils ne peuvent comprendre : « Ils sont comme des hommes de Jéricho dans la forteresse de Chanaan, dit-elle, et plus faibles qu'eux encore. Leurs murailles s'écroulent au premier son de la trompette »³. Mme Numance s'amuse, et avec elle le romancier qui présente l'affrontement entre ses personnages comme une véritable guerre (sainte et miraculeuse). Mais la victoire est ici celle de la perte, de la dépossession, au nom d'un « orgueil indomptable » (389), que les autres ne peuvent comprendre, habitués à l'épargne du jeu social mesquin. Quand Firmin la voit heureuse, jouir du printemps, malgré l'expropriation qui se prépare, il est décontenancé : « C'est donc que les narcisses ne signifient pas narcisses et que les mésanges ne signifient pas mésanges » (267) ! Les Numance seront donc pour les habitants de Châtillon « ceux par qui le scandale arrive », une pierre d'achoppement (314). Quant à Thérèse, séduite par son idole au point d'imiter tous ses faits et gestes, elle jouit avec passion de la présence de Mme Numance et connaît la plénitude, malgré les coups reçus par Firmin : « À un point que, tout le temps que Mme Numance resta à son chevet, Thérèse reposa sans se plaindre sous sa nuque meurtrie. Elle était au comble du bonheur » (322). Dans la version où elle se présente d'une noirceur machiavélique et perverse, c'est au contraire par haine de sa bienfaitrice que Thérèse veut la perdre et la saigner. Nulle trace là non plus de désir de l'argent. C'est par amour du mal que Thérèse étudie d'abord sa victime, qu'elle l'imité hypocritement, dans le seul but de la tromper, loin de se douter « qu'à la fin [elle lui] échapperait » (439). Loin des êtres médiocres, Thérèse est donc elle aussi une « âme forte », ce que le « Contre » reconnaît par-

³ Allusion à *Josué*, VII, 15—20.

faitement dans la suite du récit, quand elle la montre, après la disparition de Mme Numance. Elle a trouvé « une fois pour toutes » sa « marche à suivre » dans sa volonté de se venger de Firmin, toute entière à sa passion, dans l'absence de toute motivation morale, clairvoyante seulement « pour le rêve » : « Thérèse était une âme forte [...] La vérité ne comptait pas. Rien ne comptait que d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté » (451). C'est donc la passion sans limites, la démesure dans la générosité, l'adoration ou la haine, qui renverse les perspectives communes et définit « les âmes fortes », leur vocation de la perte ou de ce que Giono nomme ailleurs l'avarice, désir de conquête et de possession, affirmation de sa volonté de puissance. Au-delà même du problème de l'indécidabilité et de la vérité, nous nous trouvons situés ici au-delà du bien et du mal, impliqués pourtant avec les deux versions contradictoires des faits dans une conception radicalement différente de la nature humaine, exposée dans « sa disposition soit au bien, soit au mal » (GODARD, H., 2006 : 218).

Transgression et profanation des textes sacrés

Dans ce contexte, l'utilisation constante d'allusions à l'Évangile dans le discours des personnages, loin de renvoyer à un discours de vérité, caractérise plutôt le procédé subversif du détournement qui modifie en profondeur le sens des passages évoqués et crée de cette façon « une autre vérité » (GIONO, J., 1983 : VI, 337) qui se présente comme une parole « contre », profanatrice et transgressive, pour exposer la vision très particulière du comportement des « âmes fortes ». La conversation des trois vieilles femmes au cours de la veillée mortuaire est en effet constamment imprégnée de références bibliques, d'allusions, voire de citations, habilement disséminées et fondues dans le discours oral parmi les tournures familières, les lieux communs ou les proverbes populaires, propos dont la valeur est fortement généralisante. Leur prolifération peut en partie s'expliquer par le tableau social que les personnages brossent de la bourgeoisie de Châtillon ; le pasteur et le curé sont mentionnés à plusieurs reprises, au même titre que la confrérie des « dames de Sion », association de bienfaisance publique et variante romanesque des « dames de charité » (265).

La reconnaissance sociale passe en effet obligatoirement par l'administration des sacrements, mariage et baptême, comme le montre dans la première version du « Contre » l'affairement des « dames de Sion » autour de la « cabane à lapins » de Thérèse et de Firmin : « elles s'activaient comme il se doit du côté des papiers et du mariage officiel » (304). Ces usages s'inscrivent ici dans un contexte social précis, celui de la norme à suivre : « C'étaient des saintes familles à perte de vue » (411), donnant « représentation de souci chrétien » (1108), où l'essentiel est

de donner des signes extérieurs de piété, comme pour le pasteur, « toujours en train de suçoter l'éponge à vinaigre entre sa barbe et sa moustache » (variante Chaintreuil, 1108).

Il paraît donc tout naturel que ces usages imprègnent le discours courant des personnages. Les références à l'Évangile vont toutefois beaucoup plus loin et travaillent le texte en profondeur, induisent une lecture au second degré qui redonne aux mots tout leur sens, et éclairent la signification de l'œuvre en contribuant à la remise en cause du concept même de vérité. Il en va ainsi de la locution proverbiale « parole d'évangile » qui revient plusieurs fois dans le cours de la discussion. Elle semble pourtant tout à fait anodine et apparaît même pour la première fois avant le début du récit de Thérèse, lorsque les trois femmes présentes à la veillée, s'appêtant à manger les caillettes du défunt, évoquent les agissements du « gros blond », un coursier qui survient toujours à point nommé pour acheter le bétail des fermiers moribonds : « maintenant on dirait Dieu le père. Il fait son prix et c'est parole d'évangile. Si tu discutes, il se fout de ta gueule et il s'en va » (235). L'effet produit par l'emploi de cette locution courante est ici renforcé par un niveau de langue volontairement familier et provocateur, en ce qu'il juxtapose le sacré (« Dieu le père ») et le vulgaire (« il se fout de ta gueule »). La discussion qui s'amorce entre les vieilles femmes est d'ailleurs parsemée d'expressions qui gravitent autour des thèmes de la vérité et du sacré : « Si, je dois le dire : c'est l'absolue vérité », « La mort, c'est sacré » (234) — tout en portant l'empreinte du bon sens populaire : « Tu crois que c'est le Saint-Esprit ? » ou « Tu en fais un, de mystère ! » (238). Ces remarques insignifiantes à première vue, qui appuient sans qu'il y paraisse sur la notion de vérité et semblent engager la bonne foi des protagonistes, permettent toutefois à l'écrivain de jouer avec le sens même du roman qui se construit et dont le principe d'organisation repose comme nous l'avons déjà dit sur la juxtaposition de deux versions inconciliables des faits.

L'évangile selon Thérèse, qui pourtant n'a rien d'une sainte, surtout dans la version qu'elle raconte elle-même de la ruine des Numance, s'oppose complètement dans son interprétation des événements au contre-évangile que lui oppose son interlocutrice de façon appuyée : « Voilà mon histoire » (294). Il ne saurait plus dans ces conditions y avoir de « parole d'évangile », ou plutôt toute parole devient dans le récit « parole d'évangile », à partir du moment où elle est proférée. Ainsi, la rumeur populaire, qui s'amplifie à partir de simples propos que chacun glose à loisir, est-elle écoutée religieusement par les habitants de Châtillon, colportée et crue : « Huit jours après tu avais là-dessus des histoires d'une heure avec tous les détails. Que tu écoutais comme parole d'évangile » (variante Chaintreuil, 1103). Le personnage de Mme Numance est lui aussi défini dans le discours du « Contre » par la locution familière « parole d'évangile », dans une description qui paraît réactiver les vertus du texte saint : « la bonté sur la terre, jolie comme un cœur [...] Et, quand je dis la bonté sur la terre c'est qu'il n'y a pas d'autres mots. C'était inscrit sur son visage. Mais,

ce qui est écrit n'est pas toujours parole d'évangile, tandis que là, ça l'était» (310). L'«excès de générosité» dont Mme Numance fait preuve est néanmoins, comme nous l'avons vu, bien éloigné de la vertu évangélique du don en ce qu'il s'affiche ici sans mesure.

Le texte du roman joue aussi de façon sacrilège, et à plusieurs reprises, de certains tableaux de l'histoire sainte, celui de la Nativité en particulier, tout en évacuant l'enfant (divin) du devant de la scène. Dans la première version du «Contre», Firmin s'efforce de représenter, devant les bourgeois de Châtillon, l'action touchante du «forgeron de la paix» cherchant un nid décent — et une «cabane à lapins» peut bien faire l'office d'étable — pour y amener tendrement «la Sainte Vierge», que son état d'accouchée nimbe tout naturellement de gloire : «une auréole ne va bien qu'à une femme jeune et assez jolie, si possible — Thérèse est même jolie», ce qui la rend d'autant plus sainte ! (307). Et quand, cherchant du travail, elle ira sonner chez les Numance, les basses manœuvres de Firmin paraîtront s'accomplir de façon presque trop parfaite, tant il n'a pas prévu la «férocité» de leur amour : «on les attendait comme le Messie» (315).

Il faut dire qu'aucun détail n'avait été négligé pour la circonstance : «Thérèse s'était fait une tête de *fleur de Marie* avec les cheveux bien tirés», mêlant l'aspect d'une malheureuse enfant — la Fleur-de-Marie des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue, qu'un protecteur désintéressé, à la mesure des Numance, délivre de la prostitution — à l'apparition (providentielle) d'une véritable Sainte Vierge, «pleine de grâce» quand elle quitte la «cabane à lapins», si bien que son annonce exacerbe chez Mme Numance un désir effréné de possession, tente un désir plus que maternel de générosité : «On la voudrait toute» (330). Dès lors, inversant et brouillant toutes les données du texte évangélique, les deux femmes se consacrent à leur adoration mutuelle : Mme Numance devient l'«idole» de Thérèse qui célèbre le culte de sa bienfaitrice, avec pour objet rituel un simple mouchoir parfumé à la violette (317). La Thérèse narratrice reprend plus loin à son propre compte la même image (sainte) héritée de l'Évangile, mais avec des variantes significatives puisque, rappelons-le, dans sa version des faits, c'est elle qui a tout manigancé : «Enceinte et abandonnée, j'étais la reine du monde!» (430). En reprenant l'image de la Sainte Vierge à la version du «Contre», elle en déplace les données et se représente dans l'attente du culte fervent de Mme Numance : «J'avais trouvé, près du sixième peuplier de la promenade, un petit renforcement d'herbe dans le talus où je figurais comme une Sainte Vierge dans sa niche» (433). Et c'est elle, nouvelle icône offerte au regard des passants qu'elle méprise souverainement, qui reçoit les présents qu'elle a détournés par avance à l'enfant qui va naître : «Et je leur donnais même de l'encensoir par le nez. Ils n'étaient rien. Ils me faisaient pitié. Ils arrivaient avec un fromage, avec un kilo de pois chiches, une burette d'huile, une topette de vin, comme des rois mages» (434). Mais, dans cette version dégradée de l'épiphanie, il n'est question ni d'or, ni d'encens (si ce

n'est celui que Thérèse leur destine elle-même), tout au plus d'une « burette » (comme pour le vin de messe) ou d'une « topette » !

De façon extrêmement subtile ici, le roman tisse tout un réseau d'allusions parfaitement intégrées au discours des personnages qui permettent de moduler leurs propos et construisent un savant contrepoint au récit évangélique, tout en le profanant, c'est-à-dire en le dégradant de façon carnavalesque dans la transgression des valeurs qui le fondent. Thérèse apparaît, dans le même passage, grotesque, monstrueuse, et c'est dans cet état qu'elle s'exhibe aux yeux de tous : « Je me regardai dans une vieille fenêtre vitrée. C'était à se mettre à genoux. J'étais énorme. On aurait dit la tour de Babel » (434). Le renvoi burlesque à l'édifice célèbre de la *Genèse*⁴ permet ici au romancier de jouer malicieusement de la polysémie. La difformité physique de Thérèse, métaphoriquement et familièrement associée à l'étagement monstrueux de la ziggourat du récit biblique, renvoie ainsi au haut lieu de l'orgueil et de la démesure, de la transgression et du défi à la divinité. Cette difformité est d'ailleurs soigneusement construite par Thérèse, car elle entre dans son projet d'établir sa domination sur les Numance. Thérèse est alors littéralement sanctifiée, mise à l'écart, par sa monstruosité manifeste : « C'était à se mettre à genoux ». Plusieurs niveaux de sens — un étagement du sens en quelque sorte, comme pour la tour de Babel — s'établissent donc à partir des multiples allusions qui continuent à nourrir le discours de Thérèse alors qu'elle en subvertit totalement l'esprit, dépouille sans scrupules le livre sacré en y puisant des épisodes qu'elle détourne de leur sens, et nous livre en fin de compte un évangile, le sien, qui légitime toute son entreprise, justifie son choix délibéré du mal :

Moi j'estime : du moment qu'on est chrétien, on a le droit de tout faire. Tu seras jugée. Alors, ne te prive pas. C'est de la banque. Il y en a qui sont pour le paradis. Très bien. Des goûts et des couleurs... mais, moi je suis modeste ; je me satisfais de peu. Après on verra. Je n'ai pas d'orgueil. Je me contente de la vallée de larmes. Quand je souffre, je suis libre. Alors ?

411

Thérèse inverse ici toutes les données du texte théologique, redéfinit le péché (« Je n'ai pas d'orgueil ») et revendique une vie exclusivement terrestre (« la vallée de larmes ») et qui rapporte ! Elle se définit ici comme une « âme forte », anticipant le discours du « Contre » qui la définira plus loin de façon assez semblable : « Être *terre à terre* était pour elle une aventure plus riche que l'aventure céleste pour d'autres » (451). Et c'est cet esprit terre à terre qu'elle impose à la fin du roman à son comparse Rampal, quand il cherche à jouer les Pilate après l'accident de Firmin : « — “Alors, dit-il, je m'en lave les mains” — : Je lui ré-

⁴ *Genèse*, XI, 1—9.

ponds : «Tu ne t'en laves rien du tout : c'est un accident du travail» » (463)⁵, façon souveraine de répondre aux Évangiles. Le discours de Thérèse, en se chargeant d'allusions bibliques délibérément subverties et en réactivant ici une locution populaire figée par l'usage, devient blasphématoire, et lui permet d'assumer pleinement le qualificatif d'« âme forte ». La transgression devient pour elle affirmation de sa liberté et de la force toute puissante du désir.

Les valeurs évangéliques sont ainsi systématiquement profanées par Thérèse qui parvient même, à force d'exercices spirituels constants, à une véritable sainteté dans le mal, ce qui lui assure une domination totale sur les autres. L'une des règles de cette nouvelle mystique est l'inversion sacrilège et sans concession du commandement d'amour qui résume l'essentiel du message chrétien. La tromperie de Thérèse devient ainsi absolue et, à force d'expérimentations difficiles, lui assure finalement une jouissance sans partage, lui permet de « gagner les vrais galons » : « Enfin, je devins parfaite. On était absolument obligé de me prendre pour ce que je n'étais pas ». Thérèse retourne pour ce faire, de façon diabolique, absolue, le commandement d'amour qui figure dans l'Évangile :

J'en arrivais à cette conclusion qu'il faudrait tromper l'amour. Tromper la haine, c'était de l'eau de rose. Tromper l'avarice, c'était de l'eau de boudin. Tromper l'amour, d'un seul coup je trompais tout. C'était ce qu'il y avait de mieux.

422

Elle atteint ainsi à force d'ascèse, dévoyée en stratégie manipulatrice, à une forme de perfection dans le mal, se livrant même dans le texte de la variante Chaintreuil à une véritable exégèse pour justifier un comportement qui relève pour elle de la nature même des êtres. Réagissant aux paroles du curé — « Servir dieu, c'est régner », Thérèse remarque en effet :

Régner ? Il y a bien longtemps que Satan le fait. Et sans prêtre. L'Éternel lui demande : d'où viens-tu ? — De parcourir la terre et de m'y promener, lui répond-il. Quand la porte des boutiques sonnait à Châtillon, ce n'était pas toujours un client qui entraît. Et est-ce que ce ne serait pas la vérité ? C'est si naturel. Cette parole toujours présente.

1113

La réponse de Satan à l'Éternel figure au tout début du livre de *Job* qui soulève le problème métaphysique de l'existence du mal⁶. Thérèse cite ici fidèlement la Bible, ce qui suppose une pratique familière du texte, mais pour dire

⁵ *Matthieu*, XXVII, 24.

⁶ *Job*, II, 2 : « L'Éternel dit à Satan : D'où viens-tu ? Et Satan répondit à l'Éternel : De parcourir la terre et de m'y promener » — trad. Segond.

qu'elle a choisi le mal (« c'est si naturel »)⁷ comme moyen d'affirmer sa volonté de puissance et de domination. La violence insidieuse de l'entreprise de Thérèse se manifeste également dans un cérémonial qui joue de l'inversion parodique des règles de la liturgie. Ainsi, son entrée dans la « cabane à lapins » — acceptée pour le rôle qu'elle va lui permettre de jouer face aux habitants de Châtillon, mais à contre-emploi pour ainsi dire : « C'était loin d'être un logement de chrétien » (432) — s'accompagne d'un véritable rituel religieux qui détourne lui aussi et inverse à son profit les prescriptions les plus sacrées :

Firmin n'eut même pas besoin d'intervenir, j'avais plus de dix hommes pour me porter mes deux malles. Et, que je ne bouge pas de place si l'épicière elle-même ne me prit pas sous son bras pour m'aider à monter jusqu'en haut du village où se trouvait la cabane. On aurait dit qu'ils portaient le Saint-Sacrement. J'étais à une belle fête, je vous le garantis !

431

Plus qu'à un couronnement de la Vierge, c'est à une véritable divinisation du personnage que nous assistons ici, au-delà du jeu sur la locution populaire « promener quelque chose comme le saint sacrement ». Avant même de rapporter cet épisode déterminant, Thérèse a fait part de sa volonté de toute-puissance qui l'amène, comme le furet auquel elle se compare, à boire le sang de ses victimes, en l'occurrence ici celui de Mme Numance :

L'argent, là, ne serait pas défendu. Il serait au contraire offert comme l'hostie à la messe. Tout le jeu était, à la communion, d'avancer un joli petit museau de furet et de croquer à belles dents.

429

L'allusion à l'eucharistie, perçue comme un rite de dévoration, prépare textuellement la procession du « Saint-Sacrement » au cours de laquelle, dans son désir insatiable de puissance, Thérèse se nourrit de l'amour des autres. Elle joue à la Fête-Dieu, en ayant soigneusement « figolé » chaque chose « dans les moindres détails », attendant et savourant à l'avance le coup de théâtre : « Puis, il éclate et, brusquement, je suis qui je suis ! » (430). Thérèse s'improvise alors en Dieu le Père, et son discours intérieur s'achève sous forme de défi en quasi-citation non revendiquée, annexée (ou engloutie) du livre biblique de l'*Exode*, où Dieu se révèle à Moïse dans l'épisode du buisson ardent en lui disant : « Je suis celui qui suis »⁸. Ainsi, Thérèse s'attribue-t-elle le rôle principal, celui de Dieu, raison pour laquelle elle réécrit la parole biblique pour se l'approprier et l'utiliser de façon sacrilège. Thérèse raconte donc son histoire comme une reprise de l'his-

⁷ Le projet des *Âmes fortes* est d'abord issu d'un projet de recueil de nouvelles qui se serait intitulé *La Chose naturelle*.

⁸ *Exode*, III, 14.

toire sainte, tout en manifestant un esprit radicalement opposé qui renverse les données du texte originel et les applique de façon toute personnelle pour sa plus grande gloire. Elle s'approprie aussi certains motifs pour y surimposer sa propre vision du monde faite de crime et de domination.

Les références au texte sacré sont donc, comme nous l'avons vu, perpétuellement dégradées, profanées, retournées de façon grotesque et irrévérencieuse. Au milieu des locutions populaires ou des proverbes qui émaillent la conversation, elles conduisent, sous l'apparence d'une vérité gnomique, à la contestation de la notion de vérité et, par un retournement spectaculaire, à l'affirmation dans le discours de Thérèse de la vérité supérieure du mensonge. Leur présence massive complexifie donc le texte et le place sous le signe de l'ambiguïté. En rabaisant et en défigurant les données de l'intertexte qu'il traite de façon bouffonne, Giono mêle le bas et le haut dans une « mésalliance » perpétuelle dont Bakhtine fait l'une des caractéristiques du « carnivalesque » qui aboutit à la fois à la profanation du texte source et à la sacralisation d'un récit sordide (BAKHTINE, M., 1970 : 180—181). Les détails prosaïques qui désacralisent et parodient le message du Livre saint placent aussi le parcours de Thérèse sous le signe d'une initiation ou d'une quête mystique inversée où l'amour de Dieu est remplacé par l'amour de soi et la contemplation sereine de sa propre puissance. Diffuses à travers le dialogue, radicalement détournées et subverties, les allusions bibliques jouent pleinement de la polysémie, de l'implicite ou de la double entente et renvoient ainsi en profondeur au sens pluriel d'une œuvre qu'elles continuent ensuite, à partir de leur point d'ancrage dans le récit, à travailler souterrainement. Ce travail de rayonnement à partir de données intertextuelles diverses se manifeste dès l'épigraphe, porteuse elle aussi, dans le cas des *Âmes fortes*, d'une charge particulièrement transgressive.

Sous le signe du théâtre, le jeu comme univers de la transgression

L'épigraphe de *Les Âmes fortes*, insolite et décalée par rapport au roman qu'elle inaugure et annonce, est extrêmement laconique, réduite à une simple interjection : « Servant — Oh ! », empruntée à Shakespeare dans *The Winter's tale*. Elle crée la surprise et a tout l'air d'une mystification, d'une transgression inaugurale, d'une marque d'interpellation ambiguë qui annonce un rapport de dépendance maître — serviteur, mais installe surtout l'œuvre, comme le remarque Jacques Chabot, dans le « grand courant de [la] culture populaire du Moyen Âge et de la Renaissance », donc dans la transgression carnivalesque étudiée par Bakhtine, un conte d'hiver étant d'abord « une histoire du coin du feu », une « histoire de bonne femme », ce qui correspond tout à fait à la mise en place du récit

où quelques vieilles femmes se préparent pour une veillée funèbre : « — Aurons-nous assez de bois ? La nuit sera longue » (215). Toutefois, « le Conte d'hiver par excellence », dans l'imaginaire populaire dont se nourrit l'œuvre de Shakespeare, c'est « celui de la vie qui meurt ou semble se perdre, mais pour renaître avec le printemps » (CHABOT, J., 1992 : 320), ce que traduit aussi la fin du roman puisque Thérèse, après une nuit de veillée mortuaire qui s'achève sur le récit de ses crimes, accueille, épanouie, le jour qui se lève, « fraîche comme la rose » malgré ses quatre-vingt-neuf ans (465). De fait, l'épigraphe des *Âmes fortes* dramatise par avance le récit à venir qui s'élabore pour le lecteur sous le signe du jeu, de l'apparence, de l'illusion et de la transgression des valeurs comme dans la pièce de Shakespeare. Thérèse, ancienne servante d'auberge, met en scène une représentation du passé que la voix du « Contre » vient systématiquement remettre en cause (« Oh ! »), la métaphore théâtrale étant constante dans les propos des deux récitantes dès le début du roman, et déjà dans le récit que fait Thérèse de son départ du château du Percy avec Firmin : « [...] il me semble que c'est la scène d'un théâtre et qu'on va me voir de partout » (251). Quand, plus loin, elle se représente en train d'épier les Numance en compagnie de Paul, le cantonnier, elle use de nouveau de la métaphore théâtrale, mais cette fois en qualité de spectatrice, et elle place ses auditrices de la veillée, et au-delà le lecteur lui-même, dans le rôle privilégié de voyeur, sorte de situation transgressive : « Il me dit : "Regarde. D'ici on les voit". En effet, la journée était sombre, ils avaient allumé la lampe, on les voyait très bien, comme au théâtre. [...] Vous voyez la scène » (272—273). « Passons [alors] dans les coulisses » (298) : « le Contre », avant de présenter une nouvelle version de l'histoire de Thérèse plante le nouveau décor ; plus d'auberge, mais la cantine du « Village nègre ». Avant d'en arriver là, Firmin qui, point commun avec le propre récit de Thérèse, « prend soin de ne jamais figurer » (302), joue devant les bourgeois de Châtillon le drame déjà évoqué de la « Sainte Vierge » et du « forgeron de la paix ». La mise en scène est patiente et requiert que Thérèse joue parfaitement son propre rôle. Dès qu'elle aura trouvé un travail, et surtout un travail pénible, « Firmin entrera en scène ». C'est ainsi que « Firmin a joué sa comédie » (315), avec un succès très limité d'ailleurs : les bourgeois de Châtillon ne s'en laissent pas facilement conter ! Il s'emploie alors à dépouiller les Numance, mais il semble cette fois, et pour des raisons qui lui échappent, qu'il est lui-même « joué ». Ainsi, dans sa mise en scène d'un mélodrame ridicule, destiné à ruiner les Numance, « c'est un mauvais acteur » ! « Il ne pouvait pas jouer sans décor. Il a attendu la pluie pour que ce soit plus triste », constate Mme Numance (383). Firmin n'a donc rien d'une « âme forte ». Thérèse donne, comme on l'a vu, de cet épisode une interprétation fort différente. Elle abat son jeu et révèle le piège machiavélique qu'elle a patiemment construit, une histoire de mort et de vie, dans laquelle comme le furet elle boit le sang de ses victimes, et d'abord celui de sa maîtresse (« Servant — Oh ! »), pour combler comme un déficit d'être où se lit parfaitement la dialectique perte — avarice que nous avons évoquée plus haut :

Je me dis : «Le monde est quand même bien fait. Les gens que tu vises ne tiennent à rien, *sauf à aimer* ; et ils te tombent dans les pattes. L'amour, c'est tout inquiétude. C'est du *sang* le plus pur qui se refait constamment. Tu vas t'en fourrer jusque-là. D'abord et d'une. Ensuite, puisqu'ils donnent volontiers tout ce qu'ils ont, c'est qu'ils aiment combler. Alors, à la fin je me montre nue et crue. Et ils voient que *rien ne peut me combler*. Plus on en met, plus je suis vide. C'est bien leur dire : vous n'êtes rien. Vous avez cru être quelque chose : vous êtes de la *pure perte*. Ça c'est un coup de théâtre.

429

Enceinte de quelques mois, elle se fait ensuite renvoyer de l'auberge : «Je me dis : "Joue donc un peu voir ta première scène"» (431), puis elle accepte de loger dans la «cabane à lapins». Alors que la grossesse lui donne «un *masque* magnifique» (432), Thérèse construit savamment son rôle, avant de le jouer «à la perfection» : «Je n'étais pas encore vraiment entrée en scène. La petite fantaisie du trottoir, sous la pluie, n'était qu'une mise en route. Je me préparais à la vraie comédie» (433). Dans un monde où chacun joue la comédie, où «l'important c'est de figurer» (401), comme elle l'a appris des clients de l'auberge, Thérèse ne se contente pas du «jeu ordinaire» (402). C'est en cela aussi qu'elle est une «âme forte», déterminée à tenir le beau rôle maintenant qu'elle l'a trouvé, et à le jouer jusqu'au bout, de façon grandiose, en transgressant superbement toutes les règles. Thérèse, qui sait lire dans le jeu des autres et débusque leurs manœuvres, ne se laisse toutefois pas prendre à son propre jeu. Maîtresse du jeu au contraire, elle choisit avec soin le moment d'entrer en scène. Mais l'entrée dans le jeu, étymologiquement *l'in-lusio*, où l'acteur crée l'illusion, la tromperie ou la fausse apparence qui renvoie à la transgression du réel, ne concerne pas ici seulement Thérèse. «Le Contre» l'interrompt pour donner une version des faits dans laquelle elle n'est qu'un simple acteur comme les autres dans la mise en scène du «Contre», figure du romancier. Ainsi, dans *Les Âmes fortes*, Giono joue-t-il savamment de son art d'illusionniste pour interrompre le récit de ses personnages, pour nous présenter deux versions contraires des événements où les rôles et les positions changent. Thérèse et «le Contre», comme deux montreurs d'apparence, exhibent de façon complexe le jeu superbe de l'écrivain, son *grand théâtre* de la transgression, sur la scène duquel se joue une histoire de vie et de mort, d'artifices et de mensonges. Quant à l'esthétique du détour, où Thérèse comme on l'a vu devient experte dans son désir de puissance, étudiant son jeu, elle n'est pas sans rappeler la technique narrative employée par l'écrivain lui-même et la juxtaposition des versions successives des événements : «Si elle a fait quelque détour, si elle a ralenti l'allure ou fait semblant de s'occuper d'autre chose, c'était pour mieux réussir. Et ensuite pour faire durer le plaisir. C'était une *gourmande*» (456)!

En transgressant les conventions littéraires dans *Les Âmes fortes*, Giono remet donc en question le concept même de vérité au sein de la fiction. En renver-

sant les codes communément acceptés et en interprétant le comportement des « âmes fortes », non en fonction d'une psychologie ordinaire, mais de la dialectique de la perte et de l'avarice, en mettant « à de nombreuses sauces », comme il le fait, le « souvenir de textes sacrés » (GIONO, J., 1983 : VI, 235), le romancier s'offre, comme les Numance pour la charité, une « arme de roi » (389) dans le divertissement qu'il met en scène — et qu'il nous offre — par le jeu vertigineux de l'écriture. En cela, son plaisir est toujours celui de la transgression, du détournement (à des fins perverses) pour tout mettre sens dessus dessous, le réel et l'imaginaire, la vérité et le mensonge, le bien et le mal. Et à ce compte-là, comme il le dit dans la deuxième version de *Dragoon*, un roman qu'il laissera inachevé, « tout de travers, c'est encore plus beau » (GIONO, J., 1983 : VI, 721) !

Bibliographie

- BAKHTINE, Michail, 1970 : *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil.
 CHABOT, Jacques, 1992 : *Giono, l'humeur belle*. Aix-en-Provence, P.U.P.
 GIONO, Jean, 1980 : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard.
 GIONO, Jean, 1983 : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 6. Paris, Gallimard.
 GIONO, Jean, 1990 : *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*. Paris, Gallimard.
 GODARD, Henri, 2006 : *Le roman modes d'emploi*. Paris, Gallimard.
 RICATTE, Robert, 1980 : *Notice des Âmes fortes*. In : GIONO, Jean : *Œuvres romanesques complètes*. Vol. 5. Paris, Gallimard.

Note bio-bibliographique

Jean-Paul Pilorget, professeur agrégé de lettres modernes, enseigne en Classes Préparatoires aux Grandes Écoles au lycée Blaise Pascal d'Orsay (France). Il est docteur de l'Université Paris III — Sorbonne nouvelle. Ses travaux portent essentiellement sur la façon dont l'intertextualité permet aux écrivains contemporains d'affronter, de façon oblique mais éclairante, les grandes déchirures de l'histoire et de se faire la mémoire de ces blessures personnelles et collectives. Une version abrégée de sa thèse sous le titre *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono — Intertextualité et art romanesque*, est parue chez L'Harmattan en 2006. Il a aussi publié plusieurs articles sur les œuvres de Jean Giono, Jorge Semprun, Enzo Cormann et Patrick Chamoiseau dans diverses revues en français. Il est membre associé de l'équipe Pierre Michon à l'ITEM (Institut des textes et des manuscrits modernes).