

Les amants timides : où mènent les grands chemins dans trois romans de Giono

In: Littérature, N°62, 1986. Le réel implicite. pp. 75-91.

Citer ce document / Cite this document :

Tranouez Pierre. Les amants timides : où mènent les grands chemins dans trois romans de Giono. In: Littérature, N°62, 1986. Le réel implicite. pp. 75-91.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/liitt_0047-4800_1986_num_62_2_2272

LES AMANTS TIMIDES Où mènent les grands chemins dans trois romans de Giono

A la fin des *Grands chemins* de Giono, le narrateur, qui n'a cessé de perdre et de retrouver l'Artiste, son trouble compagnon, se lance à sa recherche une dernière fois : il a tué une « vieille andouille » octogénaire sans raison apparente et s'est enfui ; les villageois le poursuivent pour le capturer ou le mettre à mort, et le narrateur veut arriver avant la meute ¹. Inspiré comme un médium, il marche dans la nuit vers l'autre qui « n'est plus dans la même nuit que (lui) ² ». Il suffit qu'il se laisse aller, « comme un plomb », pour trouver l'Artiste, dormir avec lui et le tuer à l'aube ³ : le dédale des grands chemins menait ici, où il suffisait de s'abandonner pour parvenir. La vérité du compagnonnage des deux hommes est au fond de cette « sorte de bol » de « genévriers, (de) lauriers sauvages (et de) noyers ⁴ » où ils se connaissent enfin : à la verticale de tout le récit puisqu'il est question d'à plomb, et comme en sous-sol, dans ce coup de fusil que l'un contraint l'autre à tirer comme un geste d'amour. Les grands chemins sont des rivières qui mènent où l'on veut aller... Car tout conspirait à venir ici, et le récit est animé par un double stratagème : de l'Artiste pour se donner à désirer et à consommer par le narrateur comme il l'entend, dans la mort ; et du narrateur pour amener l'Artiste à lui céder, à lui de préférence à tous les autres. La stratégie de Thanatos apparaît comme une stratégie d'Eros, et la métaphysique gionienne comme l'habit de lumières d'une érotique homosexuelle ⁵. La mise à jour des stratagèmes amoureux dans le scénario des *Grands chemins*, d'*Un Roi sans divertissement* et des *Deux*

1. Giono, *Les Grands chemins, Œuvres romanesques complètes*, Gallimard, édition de la Pléiade établie par Robert Ricatte, avec la collaboration de Pierre Citron, Henri Godard, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte, 1980, p. 467 à 633. Les renvois à cette œuvre se feront, pour abrégé, sous ses initiales G.C., et, bien entendu, dans cette édition. Les citations précédentes renvoient à G.C., p. 623-633.

2. G.C., p. 628.

3. G.C., p. 626.

4. G.C., p. 631.

5. Voir plus loin la note 119 pour la part à accorder, selon moi, à cette thématique homosexuelle.

Cavaliers de l'orage confirmera bien cela ⁶. Chaque fois, un homme en désire passionnément un autre mais, comme le pose le narrateur des *Récits de la demi-brigade*, « la timidité et la passion réunies poussent à des extrémités inconcevables ⁷ »; le désir amoureux se réélaborera donc, selon l'alchimie de la « timidité » gionienne, en invitation à la mise à mort, du type de celle que la marquise de Théus adresse justement au narrateur des *Récits de la demi-brigade* : « Je suis ici pour mourir, et de vos mains si cela vous plaît ⁸. » Désirer passionnément la mort se confond absolument, ici, avec désirer amoureuxment celui qui la donne.

M.V., le fabuleux criminel d'*Un Roi sans divertissement*, est le plus *manégé*, comme on dit des coquettes dans le *jargon* du dix-huitième siècle, des héros de Giono. Tout, dans sa conduite, tient de l'invite, et tous ses crimes ne visent qu'à une fin : faire venir à lui un justicier digne de lui, qui sache préalablement déchiffrer les signes qu'il sème comme le Petit Poucet ses cailloux blancs, et qui procédera jusqu'à lui avec la patience mais aussi la fermeté nécessaires : capable de gérer son désir d'enquêteur comme lui sait gérer ce que les âmes superficielles prennent pour sa frénésie meurtrière. Une femme disparaît, un homme emporté par le criminel sur son dos ainsi qu'un croquemitaine est abandonné en route; un cochon est mis à mort et sa peau lacérée de bizarres hiéroglyphes : une fascination à la fois enfantine et érotique lance des comparses sur la trace de l'étrange tueur ⁹. Il y a l'approche passive des simples victimes, agneaux qu'on enlève (Marie Chazottes, Delphin-Jules, Dorothee), – et l'approche passionnée des enquêteurs, qui peuvent finir victime, mais de plein gré, ou justicier, si le criminel s'y prête. Bergues suit le premier les traces (sanglantes) qu'il a laissées dans la neige : « homme fait, costaud, courageux », célibataire (le détail est mentionné deux fois), il va jusqu'où elles se perdent, « dans les nuages », comme si c'était de Jupiter, et il revient de cette chasse au Moloch « un peu excité, fatigué » et disant « des choses bizarres ¹⁰. Puis il disparaît : malgré les consignes, aussitôt qu'appelé, par « quelque chose, quelqu'un », « il est sorti tout de suite » et il est allé au monstre ainsi qu'on va à l'essentiel ou qu'on marche aux sirènes ¹¹. De lui, il ne reste, comme de la victime d'un rapt ou d'un viol, qu'une plaque de sang, qui est le seul endroit où la neige n'est pas « vierge » : et tout cela, les traces de cette *violante* assomption, « dans (un) nuage ¹² ». Enfin Langlois paraît, pour enquêter, mais c'est à un autre, Frédéric II qu'il échoit d'aller au plus près,

6. Ces œuvres seront également étudiées dans l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* de Giono : *Un Roi sans divertissement* dans le tome 4, p. 453-606 (1974) et *Deux Cavaliers de l'orage* dans le tome 6, p. 1 à 189 (1983). Je renverrai à ces œuvres, dans la suite de ces notes, sous leurs initiales R.S.D. et C.O.

7. Giono, *Les Récits de la demi-brigade. Œuvres romanesques complètes*, tome 5, p. 1 à 120; la phrase citée se trouve p. 25 (« Une histoire d'amour »).

8. Giono, *Les Récits de la demi-brigade, op. cit.*, p. 111 (« L'Écossais »).

9. Ces allusions renvoient dans l'ordre à R.S.D., p. 460 et 463.

10. R.S.D., p. 475, 464-465.

11. R.S.D., p. 475.

12. R.S.D., p. 475 et 477.

avant lui, du mystérieux tueur, et cette fois encore, avec passion ¹³. Il s'est d'abord trouvé au coude à coude avec lui sans le connaître, « accroupis l'un près de l'autre » et tous deux « se (touchant) de l'épaule et du bras », pendant « plus d'une heure ¹⁴ », pendant un orage, dans un petit cagibi où Frédéric a ramené son compagnon qui regardait l'orage adossé au tronc du grand hêtre, pour une bonne fortune avec le diable? tout est charme et enchantement en tout cas : les éclairs, la présence de l'homme – un « homme dénaturé » – qu'on n'a pas vu arriver comme s'il émanait, ou descendait, de l'arbre, et l'arbre lui-même qui paraît *couvrir* tout de son ombre et de sa monstruosité : créature titanesque d'« une beauté rare » et repoussante, fait de serpents et d'oiseaux, plein de « longs poils cramoisis », chargé de cadavres, et sous quoi s'abritent l'assassin et, un instant celui qui le démasquera mais qui, pour lors, lui offre un abri contre le déluge et une heure de sa présence ¹⁵.

La découverte des corps par Frédéric II et sa poursuite de l'assassin lui procurent l'occasion d'une extraordinaire jubilation, que le poursuivi paraît lui prodiguer sciemment : c'est à nouveau la relation qui s'était établie avec Bergues, mais gérée autrement par le tueur qui, cette fois, met sa propre mort au bout de la poursuite. Frédéric voit descendre du hêtre monstre et de la brume un homme, qui s'éloigne lentement, et il monte dans cet arbre d'où jaillira la science ¹⁶. A mesure qu'il y grimpe, se dévoile au héros la nature *vénérienne* de l'arbre : enfourchures, chancres, dilatations, et le personnage prend feu sur cette enfourchure qui « le (brûle) », d'où part une branche « large [...] comme un paquet de trois hommes », et sur laquelle la trace de l'autre ¹⁷. Son saisissement et sa fascination à ce qu'il perçoit continuent le bouleversement physique de sa personne : il se sent « fendu en deux comme à la hache » par ce qu'il devine, avant d'y faire face ¹⁸. « Le temps de cent mille ans » tient dans l'instant de sa découverte : non pas seulement du cadavre de Dorothee et des autres, mais ces cadavres dans les bras de l'arbre monstre, et à sa garde confiés par l'homme « dénaturé » qui vient d'en descendre – et qu'il se met à suivre, le grand ordonnateur de tous ces mystères, le dieu du hêtre dieu, celui qui appelle et qu'on suit pour qu'il vous mette à mort et qu'il connaît alors des branches aux racines ¹⁹. Frédéric met « ses pas dans les pas » de l'inconnu : mais qui est le chasseur alors, et qui la proie ²⁰? L'homme qu'on suit prend soin de son suiveur : allant simplement « son train, sans hâte et sans variation », s'arrêtant sur un sommet comme s'il craignait qu'on ait perdu sa trace, il pousse la complaisance jusqu'à donner soudain son visage à voir, le temps d'un « détour assez brusque », en même temps qu'il affiche sa maîtrise

13. Frédéric II est ainsi dénommé pour éviter la confusion avec les autres Frédéric de la dynastie, dont le dernier, Frédéric IV, est contemporain du narrateur (*R.S.D.*, p. 469).

14. *R.S.D.*, p. 471.

15. *R.S.D.*, p. 474.

16. *R.S.D.*, p. 489.

17. *R.S.D.*, p. 489-490.

18. *R.S.D.*, p. 490.

19. *R.S.D.*, p. 492-493.

20. *R.S.D.*, p. 489. La réversibilité qui existe entre les rôles du chasseur et de la proie se retrouve lors de la chasse au loup, p. 535 et 540.

de toute l'affaire ²¹. Mais dans le déroulement de cette singulière et possible-ment mortelle poursuite, Frédéric ne s'épouvante pas : loin de là, il s'éprouve « heureux d'une manière extraordinaire », avec le sentiment de découvrir un « nouveau monde » à mesure qu'il va, et contaminé par la nature quasi divine de l'objet qu'il chasse au point de ne plus laisser de traces lui-même ²². L'arrivée à Chichilianne derrière l'inconnu, terme du rêve, à Midi comme la fin de l'étreinte du narrateur avec l'aube chez Rimbaud ²³, lance une troisième vague d'approches du criminel M. V., par Langlois cette fois, que M. V. a voulu, comme il a voulu Bergues et Frédéric, chacun d'une manière différente et dans un dessein distinct. M. V. a donc suscité Langlois, qui organise sa mise à mort : V. sort du village suivi par Langlois, il s'arrête pour l'attendre, adossé au tronc d'un hêtre, Langlois le rejoint et, après un muet face à face, lui tire « deux coups de pistolet dans le ventre ²⁴ ». L'aventure de M. V. s'arrête là, où son stratagème aboutit : ses crimes et leur mise en scène, les « lettres d'un langage barbare » qu'il entaille sur la peau d'un cochon, les gouttes du sang qu'il perdait dans la neige en fuyant ²⁵, ses imprudences convoquaient impérativement un profond décrypteur, Langlois, en lui disant, comme le coup de pistolet du petit verdet dans les *Récits de la demi-brigade*, « quelque chose qui (le) concerne seul ²⁶ ». Langlois l'a compris, puisqu'à ses raisons proclamées de tuer lui-même V., il en reconnaît une troisième, vouée au secret, « autre chose qui est (son) affaire personnelle ²⁷ ». Si V. a trouvé alors son « contentement » ²⁸, avec ce geste qu'il a dirigé d'un qu'il avait élu, et dont la teneur n'apparaît qu'indirectement érotique (il y a du manège de coquette dans son art d'attirer son bourreau à soi, et du mystère érotique dans l'arbre où il remise ses proies, et où sont contraints de monter ceux qui le traquent), – Langlois, lui, entre à partir de ce geste dans une méditation amoureuse.

« Où suis-je? Qu'est-ce qui m'arrive? » Le narrateur en second du récit semblera prendre sur lui, ultérieurement, le désarroi du héros à cet instant ²⁹. Langlois choisit d'abord la fuite, en démissionnant sitôt justice faite et en quittant le théâtre de ses troubles œuvres : c'est qu'il a compris dès l'abord vers quel abîme le mène l'insoluble question qui se pose à lui désormais – comment faire pour connaître le bonheur de V. tué par Langlois? comment être tué par V.? Céladon, qui avait fui, essaie d'autres conduites : il revient, hanter le lieu des crimes qui le menèrent à son propre crime, habiter le « nouveau monde » que lui a dévoilé sa mise à mort de V. ³⁰. Il reparait un an

21. *R.S.D.*, p. 491-494.

22. *R.S.D.*, p. 494.

23. *R.S.D.*, p. 496, et Rimbaud, *Illuminations*, « Aube », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1963.

24. *R.S.D.*, p. 504.

25. *R.S.D.*, p. 463 et 465.

26. *Les Récits de la demi-brigade*, *op. cit.*, p. 22.

27. *R.S.D.*, p. 501.

28. Pour employer un terme cher à Giono et qui indique chez lui une satisfaction de tout l'être et du corps : on le retrouvera plusieurs fois dans l'étude des *Grands chemins* et des *Cavaliers de l'orage*, voir *infra*.

29. *R.S.D.*, p. 530.

30. *R.S.D.*, p. 494.

après au village, où il s'installe, ténébreux et absent comme un officiant ou un initié, « monacal et militaire ³¹ ». Et, sur les lieux consacrés, il entre en commémoration : une chasse au loup, un loup sanguinaire et fin stratège, lui fait occasion de tuer à nouveau V. Par ces « travaux mystérieux, dans les régions qui avoisinent les tristesses et la mort ³² », que réalise-t-il? une imitation de V. aussi, dont il habite un instant la passion meurtrière, tuant pour la jouissance de tuer sans la couverture d'une justice. Et puis, comme un amoureux inconsolable, il contemple le portrait de V., d'or et d'ombre comme un ostensor, sous prétexte d'assister sa veuve (autre façon de l'approcher) : il se perd dans cette contemplation avec autant d'intensité que la Princesse de Clèves face au portrait de Nemours ³³. Puis il prend femme distraitemment – on la cherche pour lui, elle a connu d'autres hommes, et on la lui ramène comme une vague camomille. Enfin, il comprend : le plus près qu'il puisse venir de son mort adoré, c'est en mourant comme lui, c'est-à-dire de sa propre main, Langlois sous le feu de Langlois, et il se suicide en fumant une cartouche de dynamite au lieu de son rituel cigare ³⁴. Et avec sa tête qui « (prend) les dimensions de l'univers », sa mort se jette parmi les étoiles, avec les héros, les jumeaux, les amants de légende aux amours contrariées, dans un « énorme éclaboussement d'or ³⁵ ». Dans cet « éclaboussement d'or », que lui advient-il encore? son être en expansion participe un moment de l'essence du grand hêtre, dont on lit qu'il « *éclaboussait* à chaque instant » des vols d'oiseaux, et qu'il agite, à l'automne, « cent mille mains de feuillages d'or » : et le hêtre était lui-même l'univers, tout à la fois océan et brasier, ombre et lumière, animal, végétal et humain ³⁶, – en même temps qu'il était le totem de V., sa part maudite ³⁷ réalisée. Les pas de Langlois, et ceux que ses parèdres risquaient pour lui en direction de V., dans la neige et les nuages, dans l'arbre, le conduisaient donc à cette épiphanie finale où il se confond, dans le feu, avec l'essence et la substance de celui pour qui il brûlait, timidement.

Mais Pascal, dira-t-on, et le divertissement ³⁸? Je ne prétends pas ignorer ou nier l'inclinaison métaphysique des significations dans *Un Roi sans divertissement* : je souhaite seulement faire saillir l'armature proprement *romanesque* de ce roman, et la logique passionnelle des relations qu'y entretiennent les personnages, et bien marquer que la stratégie, ou la *frénésie* thanatique qui s'y déploie est, aussi, une stratégie érotique, les deux se combinant selon

31. *R.S.D.*, p. 507.

32. *R.S.D.*, p. 525.

33. *R.S.D.*, p. 563 et M^{me} de Lafayette, *La Princesse de Clèves*, Garnier-Flammarion, 1966, p. 155. Cf. également la marquise de Théus face au portrait de son regretté Diablon, *Angelo, Œuvres romanesques complètes* de Giono, T. IV, p. 12-13.

34. *R.S.D.*, p. 605-606.

35. *R.S.D.*, p. 606.

36. Voir la grande description du hêtre, *R.S.D.*, p. 474.

37. A noter que le loup de la grande battue, parèdre animal de V., participe de l'essence du hêtre : le narrateur lui prête une oreille semblable à un « entonnoir embouché dans les queues de mille vipères » (*R.S.D.*, p. 535) quand l'arbre est décrit avec « mille bras entrelacés de serpents verts » (*R.S.D.*, p. 474) (je souligne).

38. Le titre de l'œuvre renvoyant, comme on sait à une pensée de Pascal (voir la Notice de *R.S.D.*, p. 1296, note 2).

les lois d'un imaginaire barbare à la Barbey d'Aureville ³⁹ : ce que l'analyse des *Grands chemins* et des *Deux cavaliers de l'orage* laissera plus clairement paraître encore.

Le couple d'hommes qui occupe le centre des *Grands chemins*, le narrateur et l'Artiste, se constitue dès l'ouverture du roman : les grandes manœuvres de V. pour faire venir Langlois n'ont pas leur équivalent ici. Et très clairement cette fois, avec comme un effet d'élucidation rétroactive de la nature du couple précédent, c'est par une séduction immédiatement physique que l'Artiste attire à soi le narrateur qui finira par lui donner la mort. Le narrateur rencontre un jeune homme assis au bord d'un torrent à arranger une guitare : d'abord « il ne (lui) plaît pas », puis il parle et le charme agit :

« J'ai envie de lui parler gentiment. Il est brun et il a les cheveux frisés. Il ressemble à une fille et il est fort. Son regard a été d'un seul coup tellement désagréable que j'ai envie de le revoir ⁴⁰. »

L'Artiste joue et le narrateur en a « tout de suite, agréablement, très gros sur le cœur ⁴¹ ». Il regrette seulement de n'être pas lui-même plus agréable pour l'aimé, n'ayant pas encore « sa belle barbe » d'hiver, et il accepte, charmé, de suivre son nouveau compagnon à une foire voisine dont il ignorait tout ⁴². Mais l'Artiste est volage : la conversation à peine entamée, il tend la main en direction d'un motard et disparaît derrière lui, plantant là le narrateur stupéfait qu'on le lui ait ainsi « soufflé sous le nez », mais qui le retrouve au village voisin ⁴³. Ce manège se reproduira cent fois : l'artiste aguichant sans cesse l'autre par sa fuite et ses mensonges, nouvelle Albertine. La séduction du personnage se confirme plus tard, lorsqu'il offre au narrateur le spectacle d'une habileté aux cartes qui le transfigure. Son corps en gloire se multiplie, étincelle, soutient et organise des prodiges ; le surnaturel, la prestidigitation et la sensualité se mêlent dans la comédie que donnent ses cartes ainsi que des lutins aux ordres et un peu gaillards :

« Il jette le jeu de cartes dans le bassin de la fontaine et, quand il va y tomber, le jeu de cartes se regroupe dans sa main. Il me l'étale sous le nez en éventail, en fer à cheval, en roue, en flèche. Il fait couler les cartes de sa main droite à sa main gauche, en pluie, en gouttes, en cascades. Il leur parle, il les appelle par leurs noms ; elles se dressent toutes seules hors du jeu, s'avancent, viennent, sautent. Il raconte des petites saloperies à la dame de cœur et la dame de cœur bondit jusqu'à sa bouche pleine de salive [...]. Il cherche la dame de carreau : elle est dans sa manche. Il parle du valet de pique : il sort de son soulier. Il répond à la dame de trèfle qui lui fait censément des confidences : en effet, elle est sur son oreille. D'autres font

39. Voir mon étude *La Scène capitale, Barbey d'Aureville*, à paraître chez Minard (1986).

40. *G.C.*, p. 485.

41. *G.C.*, p. 485.

42. *G.C.*, p. 487.

43. *G.C.*, p. 487.

coucou de dessous sa chemise, de son col, de sa braguette, de sa ceinture; montrent leur cœur, leur carreau, leur trèfle ou leur pique [...] ⁴⁴. »

« Je ne sais plus où donner de l'œil », conclut le narrateur face à ce corps multiple, transfiguré, pléthorique, comme si V. s'était transformé en le grand hêtre devant Langlois. Lorsque M^{me} Edmond, la patronne du narrateur lui accordera plus tard, vaguement troublée, de découcher une nuit pour retrouver une maîtresse, il lui supposera une rêverie bien proche, en ses termes et son intensité, de ce qu'il voit alors, « contenté » comme jamais :

« Elle a dû avoir d'un seul coup l'œil enchanté comme de ces presse-papiers en verre dans lesquels il pleut de la neige, des ballons, des confettis de toutes les couleurs, sans jamais que ça s'arrête ⁴⁵! »

L'Artiste quitte à nouveau le narrateur puis ressurgit comme faisaient ses cartes, dans son auberge : pas « dans (son) plumard, non », dénégation oblige, mais dans sa chambre, où il dort, nouveau Tristan, un couteau à la main pour repousser les éventuelles attaques de son hôte – « Qu'il est bête! », pense ce dernier ⁴⁶. Mais rien ne l'empêche de le regarder dormir, pour noter, lui qu'il trouble, qu'« il n'est pas beau » et que « les filles l'aiment, peut-être, mais sûrement pas les hommes ⁴⁷ ». Le narrateur ne cessera plus, par la suite de reperdre – « Il a peut-être repris la route. J'ai du vague à l'âme. [...] Il est impossible de garder quoique ce soit ni personne » – et de retrouver son artiste – Je suis aux anges. Je lui dis : « Alors connard? » Mais très gentiment. Il s'est collé à moi comme un pou ⁴⁸. » Il le sauvera sans cesse des pires situations, comme une bonne mère ou un gros Saint-Bernard – « C'est tout juste s'il ne fourre pas sa tête sous ma veste » –, quitte à planter là les nouveaux compagnons qu'il s'est fait entre-temps, tous rustres et costauds : un « petit homme râblé [...] aux beaux yeux marron » par-ci, un « grand flandrin fort comme un Turc » par-là, flanqué d'un autre « éléphant » avec qui il forme une inséparable paire et que le narrateur fait baver en les assommant de l'éloge de l'Artiste ⁴⁹.

Le sens de la quête de l'Artiste apparaît bientôt, avec le fonctionnement du couple qu'il forme avec le narrateur. Grand joueur de poker et tricheur d'exception, l'Artiste ne cesse de jouer avec le feu, trichant chaque fois un peu plus et un peu plus perceptiblement, suscitant la fureur meurtrière de ses partenaires qui veulent le mettre à mort, – et, chaque fois, le narrateur survient comme la Providence pour le sauver du lynch ou pour en réparer les dégâts. Mais ce jeu d'enfer où il risque au moins le « cassage de gueule » et au pire sa vie, semble aussi un jeu d'Éros : parce qu'il baigne dans la dépense et la

44. G.C., p. 490.

45. G.C., p. 490 et 555.

46. G.C., p. 494.

47. G.C., p. 495.

48. G.C., p. 500, 507 et 508.

49. G.C., p. 501, 502 et 504.

bacchanale d'abord ⁵⁰, mais aussi parce que des forces érotiques s'y infiltrent ou s'y satisfont. Le grand jeu et le danger « (font) jouir » les joueurs davantage que la mise elle-même ⁵¹, et l'exaltation tient dans cette dépense maximale de biens et de puissance ⁵² qui a ce quadrille d'hommes, où les sexes s'inter-changent sans manières, pour cadre ⁵³. Au passage, l'hôtesse d'une partie, la mère Ferréol, s'apprête à prélever comme une dîme quelque chose de l'énergie qui vient se dépenser là sous couvert de jeu : elle jauge très ouvertement les arrivants, « pour son usage personnel », avec un tour de main rapporté à celui d'une Marie-couche-toi-là et que le narrateur rapproche explicitement du savoir-faire de l'Artiste ⁵⁴. Avant de commencer la grande partie sans « plafond » chez la joyeuse hôtesse, comme pour une partie galante chacun s'apprête turgescences et sphincters, tandis que ça « (fonctionne) dur et suavement dans (le) petit râble de l'artiste » :

« Ovide a un geste charmant pour placer son goître bien soutenu par son col de chemise. Nestor frotte ses grosses fesses sur la paille de sa chaise jusqu'à ce qu'elles soient bien décollées et qu'elles s'appuient ouvertes. La dame de cinquante et un kilos lèche un centimètre de lèvres avec un gramme de langue ⁵⁵. »

L'intérêt pour la personne et pour le jeu de l'Artiste procède bien du même lieu d'où sortaient ses cartes dans sa démonstration au Narrateur, pour lui faire « coucou » : « *de dessous sa chemise, [...] de sa ceinture [...] de sa braguette* ⁵⁶ ». Mais si le désir se convertit et s'assouvit au cours de la partie et autour d'elle ⁵⁷, la jouissance suprême se trouve pour l'Artiste, au-delà de ce dispositif à sublimer qui lui sert de dispositif à capter : dans le moment, qu'il cultive et qu'il mûrit, où « les cornes » devant quoi il danse l'entameront enfin, où l'énergie sollicitée et canalisée se convertira en violence meurtrière

50. « (Mes partenaires) sont ravis [...]. Ils m'invitent chez eux. Et tu crois que leurs femmes font la tête? Tu peux courir! C'est la bouche en cœur. [...] Question galette, fesse et bamboula, si tu veux, on est les rois » (G.C., p. 536-537).

51. G.C., p. 545.

52. « [...] Ils voient, sans même la peine de regarder, toutes les réserves de valeur que la vie et les compromissions de chaque jour ont entassées autour d'eux. La puissance qu'ils pourraient jeter d'un seul coup sur la table, quitte à tout perdre. Quelle joie! [...] Fermes, cercles de famille, bétail, troupeaux, greniers, terres labourables, automobiles, camions, tracteurs, attelages, exploitations forestières, scieries, bois en grume, bas de laine, comptes en banque, coffres, pièces d'or, titres, et autour, serpentant dans les caillots de la terre, toutes les routes qui n'appartiennent à personne; les saignées par lesquelles, sur un coup de chance, tout peut couler comme de l'eau » (G.C., p. 545-545).

53. « Molinier, Ferréol, Gauthier l'aîné, Girard sont d'excellents vis-à-vis pour quadrille et suivent la musique mieux que d'instinct. Il ne peut pas être dit qu'ils gigoteront moins bien que quiconque. Ils font la femme avec plaisir » (G.C., p. 545).

54. G.C., p. 547 : « Quand nous entrons à la queue leu leu, elle nous passe la revue de détail au fur et à mesure, pour son usage personnel. C'est fait avec un tour de main extraordinaire. Quelque chose dans le genre du tour de main de l'artiste, soigneusement mis au point et bien rôdé. Impossible de confondre avec de la Marie-couche-toi-là, mais aux mêmes fins : impossible de confondre non plus. »

55. G.C., p. 549.

56. G.C., p. 490.

57. Cf. « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », de Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, in *Œuvres complètes*, Gallimard-Pléiade, tome 2, et la lecture que j'en proposais dans *Francofonia*, primavera 1984, n° 6, Olschki (Firenze) : *Ricochets de fascination*, p. 53-78.

à son égard pour un dernier et sanglant « cassage de gueule »⁵⁸. La partie suivante lui donnera cette joie, déjà expérimentée au début du roman, de devoir « y passe(r) »⁵⁹, mais selon des modalités beaucoup plus explicites cette fois.

On vient avertir le narrateur que l'Artiste est mort, alors qu'il est seulement « massacré »⁶⁰, en couronnement d'une série de parties particulièrement tendues. Un véritable éréthisme du jeu avait saisi ses partenaires habituels qui, sans cesse, « venaient (le) chercher. Ils insistaient. Ils criaient dans l'escalier comme s'il y avait le feu quelque part⁶¹ » – ou comme *s'ils* avaient le feu quelque part? La tenancière du bistrot qui fut témoin des faits rapporte que l'Artiste « allait avec eux comme un grand frère », avant de préciser au narrateur qui se récrie, qu'un grand frère peut bien vous « (mener) au bouc » : le narrateur estimait bien, quant à lui, que son ami jouait avec les cornes du taureau⁶². On ne sait donc si c'est d'avoir affronté bouc ou taureau mais, à ce moment, l'Artiste « n'est qu'un sang⁶³ ». « On l'a descendu d'abord » en le frappant « dans les couilles », comme si l'âme du jeu résidait bien là, les mains sont écrasées aussi, par où s'exprimait cette âme et la vertu du joueur, et le visage ravagé plus que la sainte Face, comme pour manifester l'enjeu métaphysique de la partie (et du roman), – mais une religieuse, qui ramène paradoxalement à un modèle laïque, le désigne comme « le siège de la coquetterie », rappelant que la séduction était la clef du jeu⁶⁴. Une fois encore, le narrateur sauve sa mise à l'Artiste en lui sauvant la vie, importunément à ce qu'il semble – « Il essaye de me répondre, et sans doute pour m'engueuler, si j'en juge à son regard⁶⁵ ». Il le charge sur son épaule comme un christique fardeau, et cette phorie le remplit d'allégresse – « Je suis à ce moment-là, dois-je le dire, assez content. Je suis même très content⁶⁶ » ; il le soigne puis part avec lui. Il travaille pour lui, dans un garage où il astique, comme un miroir sorcier, « la petite Simca d'une poule et d'un mec qui a l'air d'être sous sa coupe⁶⁷ ». Il repart, triste de la maussaderie de l'Artiste, craignant qu'il ne le quitte, ne sachant pas vraiment lui-même ce qu'il en attend et souhaitant que l'autre le « trouve tout seul⁶⁸ ». Nouveau travail, nouvelle chambre d'auberge, à deux lits : le narrateur, les mains fourrées « entre (ses) cuisses », s'endort en se demandant si l'autre « a essayé ses mains⁶⁹ », si elles ont retrouvé leur agilité, elles qui ont été le plus cruellement blessées avec ses « parties nobles », comme la religieuse qui le soignait l'a appris au narrateur⁷⁰... La

58. G.C., p. 536.

59. G.C., p. 508.

60. G.C., p. 566.

61. G.C., p. 567.

62. G.C., p. 567 et 550.

63. G.C., p. 566.

64. G.C., p. 566-567 et 576.

65. G.C., p. 569.

66. G.C., p. 569.

67. G.C., p. 580 et 582.

68. G.C., p. 589 et 590.

69. G.C., p. 599.

70. G.C., p. 576.

métaphysique trouverait mal sa place dans ce moment où le sommeil gagne et où les mains de chacun, physiquement ou métonymiquement liées à son sexe, songent au degré d'engourdissement de celles de l'autre, ou songent à se dégorger en appelant à l'assistance de l'autre : l'Artiste qui ne dort pas désire justement exercer ses mains et demande au narrateur de lui acheter une guitare :

« Et je passe toute la nuit à lui répondre. C'est épatant des nuits comme ça ⁷¹ ! »

Singulier ménage, comme on disait des Goncourt ⁷² : une autre nuit le narrateur se rend « en bannière » chez l'Artiste qui a sa propre chambre et qui le « regarde d'un drôle d'air », pour lui demander de lui faire des « tours » ; après quelques tours, il retourne à sa chambre, met un pantalon et revient : là, conversation sur le travail assaisonnée d'« une sacrée volée de cochonneries bien raides ⁷³ ». « Ça fait entrer de l'air », remarque le narrateur, toujours perspicace. Puis, très vite, c'est l'extraordinaire dénouement du roman dans une lumière d'orage et de fantasmagorie : l'Artiste étrangle une vieille femme, risquant enfin sa peau toujours sauvée jusque-là, *in extremis* ⁷⁴. Tout le village se lance après lui. Le narrateur ne sait rien, mais se laisse « aller, comme un plomb ⁷⁵ ». L'amour le porte : Tristan ne peut manquer Iseult ou Rodrigue Prouhèze. Comme fondu en lui (« Je comprends très bien ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau ⁷⁶ »), le narrateur marche droit à travers des pistes courbes jusqu'à l'Artiste isolé et blotti dans sa nuit comme le mystique dans la Présence ou Brünnhilde dans son cercle de feu. La recherche amoureuse touche à la quête sacrée : le narrateur qui marche avec « l'air de promener le Saint-Sacrement » sait soudain qu'il a trouvé, et il franchit seuil après seuil ⁷⁷. Il ne descend dans la « sorte de bol » où il a deviné la présence qu'oïnt par la pluie et autorisée par elle, au milieu de parfums aussi forts que l'encens ; puis il traverse deux buissons et c'est le Graal : l'Artiste avec son crime qu'ils refont ensemble, hallucinés, cent fois, dans une expansion du temps qui rappelle les « cent mille années » que paraissait durer à Frédéric II sa contemplation des cadavres dans le grand hêtre ⁷⁸, et dans un mouvement de giration folle et immobile, « avec une envie de dormir irrésistiblement ⁷⁹ ». Le narrateur s'endort

71. G.C., p. 599 et 600. L'Artiste peut se montrer jaloux : au narrateur qui déclare qu'il « (a) l'air de prendre son pied » lorsqu'il joue, il répond « d'un œil méprisant » qu'en effet il « (n'a) pas besoin de descendre à la cave avec des gonzesses pour prendre son pied ». Le narrateur qui a prétendu, « (géné) » payer son hôtesse « en nature », préfère ne pas « (relever) l'allusion », G.C., p. 606-607.

72. Voir Wanda Bannour, *Edmond et Jules de Goncourt ou le génie androgyne*, Persona, 1985.

73. G.C., p. 611-613.

74. G.C., p. 546.

75. G.C., p. 626.

76. G.C., p. 626.

77. G.C., p. 631.

78. *Un Roi sans divertissement*, loc. cit., p. 490.

79. G.C., p. 631-633.

debout, et se réveille face à l'Artiste qu'il tue; il n'est question alors que d'amour et d'amitié :

« C'est moins le jour qui me réveille que son regard fixé sur moi. Les jours d'amour sont meilleurs que les nuits d'amour. Il ne bouge pas pendant que je me prépare. Je lui lâche mes deux coups de fusil en pleine poire. Je les vois faire mouche.

C'est beau l'amitié ⁸⁰ ».

Langlois tirait deux coups de pistolet dans le ventre de V., deux coups aussi à son loup-simulacre, puis partait aussitôt comme, ici, le narrateur. Langlois finissait sa vie dans la commémoration : le narrateur se propose ici l'oubli, et c'est tout un. La différence essentielle réside dans le temps que met le narrateur des *Grands chemins* à trouver sa voie, que Langlois trouve d'emblée en portant son coup mortel : ce qui permet à Giono d'investir très clairement d'affects préalables la relation entre les deux hommes, et de poser, ainsi, la continuité qui existe, dans son univers, de l'amour au coup mortel, alors que les conduites de Langlois n'emplissent d'affects sa relation à V. qu'après les deux coups mortels. Quelque chose frappe encore : la figure d'ange exterminateur ou plutôt de don Juan exterminateur dont se trouve doté *in extremis* le narrateur des *Grands chemins* dans les dernières phrases du récit, qu'on serait d'abord tenté de négliger à cause de leur ton de désinvolture un peu bravache :

« J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route ⁸¹. »

Méphistophélès auto-stoppeur et volage ⁸², le narrateur irait d'homme en homme, et il se ferait le serviteur patient de ceux dont il sent qu'il aura le suprême bonheur de leur faire rendre le corps et l'âme. Ici, il n'aurait tant de fois sauvé sa vie à l'Artiste que pour se conserver à soi le privilège de la lui prendre; mais, en même temps, c'est un corps qu'il convoitait dont il se rend maître et qu'il quitte pour un autre, comme un don Juan en conquête.

La relation de deux hommes se retrouve au centre des *Deux Cavaliers de l'orage*, semblablement close par un meurtre, et c'est la plus clairement amoureuse qui se rencontre dans l'univers de Giono, comme si ce roman affichait ce que les précédents s'étaient soucié d'élaborer avec plus de décence. Dans ce dernier texte, il n'y a pas de rencontre providentielle, comme dans *Les Grands chemins*, ou de sommation à comparaître de l'un des protagonistes à l'autre, comme dans *Un Roi sans divertissement*. Un couple d'hommes est donné d'emblée, constitué dans la fraternité. Un troisième frère, Marat, s'efface dans la mort au tout début de l'œuvre, qui aurait gêné dans le tête-à-tête ⁸³.

80. G.C., p. 633.

81. G.C., p. 633.

82. Pour Méphistophélès auto-stoppeur, voir *Faust au village*, *Œuvres romanesques complètes*, tome V, « Faust au village », p. 123-144.

83. Il s'agit de Marat, qui meurt en 1917 à la guerre, *Deux cavaliers de l'orage* (désormais, C.O.), p. 12.

L'amour de Marceau, l'aîné des Jason, pour son jeune frère Ange, surnommé Mon Cadet, est explicitement représenté comme intense, exclusif et sensuel. Bonheur de phorie de Marceau à qui il semble, « quand il (hausse) le petit corps (d'Ange) de ses énormes mains », que « toute sa force s'(effondre) de joie »; « faim goulue » qu'il ressent de l'avoir avec lui; « fascinant repos » qu'il éprouve à le regarder adolescent après son retour de guerre ⁸⁴. Mais, d'entrée, la beauté du jeune homme, longuement analysée, apparaît comme un piège possible, « une rouerie de beauté qui séduisait et jouait avec la vie », qui « fait merveille comme un feu ⁸⁵ ». L'amour de Marceau pour Ange englobe plus explicitement son corps que dans les précédents romans. Il le touche et s'enchanté :

« Mon Cadet avait un petit ventre souple qui tenait entre le pouce et l'index de Marceau. Et le long de la poitrine, en le tâtant pour voir si comme ça il serait assez couvert, Marceau toucha l'os des côtes, les petits muscles d'oiseau qui liaient les flancs, le creux chaud des aisselles et les petites poutres des épaules déjà assez larges. Il fut tellement content, tout à coup, de toucher tout ça qu'il se mit à rire ⁸⁶. »

Il le regarde se déshabiller et s'en émerveille comme d'un (nouveau) monde :

« Le dimanche, quand Mon Cadet changeait de linge, devant l'âtre, Marceau se plantait devant lui et le regardait faire. C'était un monde! Les bras, les jambes, la poitrine, les hanches, tout! Marceau allait barrer la porte pour que Valérie (sa femme) n'entre pas. [...] Mon Cadet était lisse comme un fuseau. De son ventre jusqu'aux épaules il s'élevait en s'évasant avec juste un petit quadrillage à l'endroit des côtes et sur lequel, à mesure qu'il bougeait les bras, luisaient de petites lueurs vertes dans la peau rose ⁸⁷. »

Il le lave et il en est enivré :

« Il dit : “ Je vais t'étriller, tu vas voir. ” Il fut étonné d'éprouver un contentement terrible, avant même de toucher le corps, rien qu'en approchant la main. Depuis quelque temps, il avait envie de toucher ce corps. C'était la première fois qu'il s'était retenu devant une chose dont il avait envie. Dès qu'il commença à laver son frère avec l'éponge de feuilles, il sentit qu'il prenait un plaisir inouï. [...] Jamais il n'avait eu cet apaisement, ce sentiment de victoire au-dessus de tous les autres. [...] Il était ivre d'être apaisé par la gloire d'un autre corps que le sien ⁸⁸. »

Bonheur d'être ensemble, à chevaucher côte à côte en regardant Ange « onduler doucement sur sa mule comme un serpent qui rôde ⁸⁹ », et qui ne rit « qu'en

84. *C.O.*, p. 12 et 14.

85. *C.O.*, p. 15 et 16.

86. *C.O.*, p. 18.

87. *C.O.*, p. 19-20.

88. *C.O.*, p. 20.

89. Dans ce paradis fraternel, Ange figurerait à la fois Ève, la pomme et le serpent. La citation est de *C.O.*, p. 21.

regardant son frère aîné » comme celui-ci riait rien qu'à le toucher ⁹⁰; cuisses de Marceau qui servent d'oreiller à son frère, et contemplation sidérée de chacun par l'autre une journée entière, « souffle coupé ⁹¹ », lorsque Marceau obtient que son frère reste avec lui le temps de son service militaire, à l'assister pour trouver des mules de remonte. La passion de l'aîné pour son cadet gagne de plus en plus ce dernier avec le temps :

« L'amour qui avait saisi Mon Cadet dans l'écurie de la caserne d'Aurelles ⁹² ne l'avait plus lâché. Il ne se laissait plus couvrir de caresses et de tendres cadeaux comme du temps de la vallée du Rhône. Mais, souvent, c'était lui, le premier, qui s'avavançait pour toucher le bras de son frère ou lui prendre la main. [...] Mon Cadet était à tout moment appelé par un furieux appétit à se serrer contre Marceau, à laisser le moins de place possible entre son frère et lui. Et Marceau, comme du temps où il relevait dans ses mains le corps délicatement fondant du petit enfant de cinq ans, embrassait chaque jour de plus en plus sa fraternelle passion ⁹³. »

Comme le narrateur des *Grands chemins* sauvait l'Artiste de la mort, Marceau sauve son frère du croup. Mais le geste salvateur est le doublet de celui qui le tuera plus tard : il lui arrache, d'un poireau taillé qu'il lui fait aller et venir dans la gorge, la « couenne » diphtérique qui menaçait de l'étouffer ⁹⁴. Le tourment et la déchirure rendent la vie ici (« Donnez-moi n'importe quoi! un bâton, un couteau, avec les doigts ⁹⁵ ») quand ils tueront à la fin du roman : mais ce sera toujours un geste d'amour. La lutte, avec une semblable ambivalence, permettra aux plus hautes intensités qui unissent les deux frères de se manifester, dans un corps à corps où l'érotisme et l'agressivité se confondent, pour aboutir à la mort des deux lutteurs.

Marceau est une force de légende, comme l'Artiste était un joueur d'exception : à la foire de Lachau, il tue, d'un coup de poing entre l'oreille et le front, un cheval fou qui semait la mort sur son passage ⁹⁶. Vient alors à lui un premier lutteur, qui se prétend le premier des lutteurs, Clef-des-Cœurs, que personne n'a jamais pu battre et qu'il bat dans la nuit qui tombe ⁹⁷. Alors c'est lui qui va défier le Flamboyant, « le vainqueur de la vallée du Rhône », qu'il domine également, puis il vainc Mignon et Bel-Amour, les seuls qui pouvaient encore lui être comparés ⁹⁸. Ange qui, à l'exception du premier, assiste à tous les combats, reste en dehors du champ de l'affrontement avec Marceau; la veille du combat avec Mignon et Bel-Amour, pourtant, les deux frères se mesurent, mais tout pacifiquement encore :

90. *C.O.*, p. 22 et 18.

91. *C.O.*, p. 24 et 27.

92. Allusion à une séquence précédente, dans la caserne d'Aurelles : « Et Mon Cadet, pétrifié devant son seau à pansage, aima tout à coup, au-delà de tout (Marceau) ce maître des événements et des choses », *C.O.*, p. 29-30.

93. *C.O.*, p. 31-32.

94. Chapitre « Le crou », p. 128 à 139, et plus particulièrement p. 137-138.

95. *C.O.*, p. 138.

96. *C.O.*, p. 101.

97. *C.O.*, p. 122-125.

98. *C.O.*, p. 142, 157 et 158.

« Ils se mirent tout nus :
 “ Dis donc, tu es costaud, toi aussi, dit Marceau. Fais voir un peu. ”
 Il toucha la poitrine, les côtes, les hanches de Mon Cadet.
 “ Tu es beau, mon salaud, c’est très bien, tout ça : on dirait presque du feu. Fais voir tes bras, Mon Cadet ! ”
 Ils mesurèrent leurs bras [...].
 Couchés, ils se mesurèrent dans leur ensemble. [...] Ils s’endormirent paisiblement tous les deux côte à côte ⁹⁹. »

Se mesurer : il y a continuité, comme d’une élaboration à l’autre d’une même signification, entre le geste des deux frères qui *se mesurent* « paisiblement » avant de dormir fraternellement et amoureuxment côte à côte (comme faisaient l’Artiste et le narrateur dans *Les Grands chemins*), et le combat du lendemain où Marceau *se mesure* avec des adversaires qui s’appellent *Mignon* ¹⁰⁰ et *Bel-Amour* comme son cadet se prénomme *Ange*. Lorsque le combat mettra aux prises Ange et Marceau, la charge érotique de la lutte, déjà sensible hors des autres corps à corps ¹⁰¹, deviendra très nette.

Au départ, Marceau refuse de se battre avec son jeune frère, à croire que le corps à corps, avec la victoire de l’un sur l’autre qu’implique le combat, n’est pas compatible avec leur amour, ou plutôt avec la gestion de leur amour, le corps à corps figurant comme un passage à l’acte trop flagrant de ce qui s’assouvissait autrement, dans une fraternelle tendresse, – quand la lutte avec des partenaires de rencontre n’engage pas plus, quant à elle, que ces visites aux putains que les frères font ensemble ¹⁰². La première demande de combat de Mon Cadet, à demi éludée par Marceau c’est-à-dire à demi satisfaite – « Ça me répugne, dit Marceau – Alors, défends-toi », dit Mon Cadet –, s’achève sur une déclaration d’un extraordinaire lyrisme de l’aîné au cadet :

« La vie est belle [...]. Je suis à côté de toi. [...] Si tu es là, si je suis là, tout est là. Quand tu es là, il n’y a rien d’autre à faire. [...] On peut marcher comme ça toute la nuit si tu veux, toute l’année, si tu veux. Tout le temps si tu veux. [...]

Baisse la tête, méfie-toi : les branches sont basses. Couvre-toi, boutonne le

99. *C.O.*, p. 156.

100. Comme un des héros de *Notre-Dame des Fleurs* de Genet (*Mignon*, également dit *Mignon-les-petits-pieds*). Le nom renvoie bien sûr également aux compagnons de Henri III.

101. *Clef-des-Cœurs* demande à Marceau de le « contenter » en luttant avec lui (*C.O.*, p. 113), et il regarde Marceau avec « une sorte de tendresse » (*id.*). Profession de foi de *Clef-des-Cœurs* : « Rencontrer un type et se le coller sur le ventre, le déraciner, faire des ciseaux, et les tenailles, et les saucisses, et les nœuds, et le battre : c’est ma vie ! » (115). Déshabillage du même, observé par Marceau : « Il enleva sa chemise : il était blanc, propre, avec des mamelles musclées » (*C.O.*, p. 117). Description de Marceau : « Il apparut avec ses coussins de poils, ses seins de charbon, larges comme des assiettes à soupe qui lui pendaient de tous les côtés du corps » (*id.*). Après les blasons, les épisodes comme dirait Sade : « (Marceau) sentit une grande force contre son gosier et l’air lui manqua dans la bouche. Il vit, très vite, se pencher sur lui, à toute vitesse, le gros cou de l’homme, très net, sans graisse, avec deux énormes piliers de force de chaque côté. [...] Il vit la bouche ouverte et il sentit l’odeur de l’intérieur cru de l’homme » (*C.O.*, p. 118) (je pense ici au Jouhandeau de *Tirésias*, Pauvert 1977 ou *d’Amours*, Gallimard 1981). Autre blason, autre virilité en gloire : le Flamboyant (qui semble le père du hêtre d’*Un Roi sans divertissement*, cf. *supra*) : « Il avait sur les flancs une énorme forêt de poils si longs quoique bouclés, qu’ils pendaient sur ses hanches comme des cuissardes de bouc » ; « Le Flamboyant avait laissé tomber son pantalon : il était debout, nu, en caleçon de lutte. Ce n’était sûrement pas un homme ; ou très peu. On recula autour de lui. Il était mélangé de gros serpents entortillés sans queue ni tête » (*C.O.*, p. 145).

102. *C.O.*, p. 32.

col de ta veste : il fait froid vers le matin. [...] Je te donnerai un autre cheval. Je te donnerai le petit cheval roux que tu aimes. Je te donnerai le harnais rouge. Je te donnerai la selle verte. Je te donnerai les étriers d'argent de mon père. Je te donnerai ma veste en peau de mouton. Je te donnerai mes bottes souples. Je te donnerai ma toque de loutre ¹⁰³. »

Il y a le combat – éludé – et il y a l'effusion : peut-il y avoir un combat dans l'effusion? Mon Cadet revient à la charge, avec une obstination qui rappelle la compulsion à se battre entre eux qui saisit, à un moment de *Querelle de Brest*, les frères Querelle ¹⁰⁴. Nouveau corps à corps, où l'agressivité baigne très vite dans une tendre chaleur :

« Alors (Marceau) retint (son frère) à pleins bras...

“ Salaud! ”, se dit en lui-même Marceau, mais, comme il empoignait la poitrine nue à pleins bras, il sentit une extraordinaire chaleur venue de l'autre et qui le brûlait, et il se dit : “ C'est Mon Cadet! ” ¹⁰⁵. »

Mais Marceau se retient encore, et supplie son frère de céder, en des termes qui changent le combat en étreinte amoureuse (« Laisse-toi faire, Mon Cadet, pensa Marceau », « Laisse-toi faire, dit Marceau à voix basse. Laisse-toi faire ¹⁰⁶ »). La résistance de son frère le force à aller jusqu'au bout, et la douleur qu'il impose, il s'en excuse en caressant, comme un amant :

« Puis Mon Cadet ne put plus résister et il se renversa à plat dos dans la paille. Et c'était aussi au bout de tout ce que Marceau pouvait, en fait de résistance au mal qu'il faisait à son Cadet. Il appuya son gros visage mou sur l'épaule brûlante :

“ T'ai pas fait de mal? ” dit-il ¹⁰⁷. »

Autre dialogue qu'on « ne pourrait entendre, un dialogue plus émouvant que celui qu'ils échangeaient » :

« Je passe un fleuve couvert de dentelles. Aide-moi, j'aborde à ta rive...
– Ce sera dur, mon frère; tu offres trop de résistance...
– Qu'est-ce que tu dis? J'entends à peine?
– Saute sur mon rire. Accroche-toi. Ne t'occupe pas de ta douleur. Saute.
– Ne te décourage pas. Travaille. »

Qui parle? Ce qui précède est le dialogue secret que Genet place dans la bouche des frères Querelle en pleine bagarre, alors que la foule craint qu'ils ne s'étripent ¹⁰⁸.

De plus en plus, les frères Jason se rencontrent dans les « régions qui avoisinent les tristesses et la mort ¹⁰⁹ » : il faut que leur corps soit en douleur et leur vie en péril pour que leur amour s'exprime. Peu après l'affrontement qui vient d'être analysé, Mon Cadet trouve, à la nuit, son frère coincé sous un arbre

103. C.O., p. 161 et 163.

104. *Querelle de Brest*, in *Œuvres complètes* de Jean Genet, tome II, Gallimard, 1953. Voir en particulier les pages 250-252.

105. C.O., p. 166.

106. C.O., p. 166.

107. C.O., p. 166. Là encore, question à la Genet.

108. *Querelle de Brest*, op. cit., p. 252.

109. *Un Roi sans divertissement*, op. cit., p. 525.

dans un déluge d'orage. Il l'aide à se dégager, perd connaissance sous l'effort, et revient à lui sous les lèvres de Marceau, chacun rendant vie à l'autre :

« (Ange) se réveilla : un chien léchait son visage. C'étaient les lèvres et la bouche de Marceau. Il l'embrassa furieusement.

“ Toi ! ” gémit Mon Cadet.

Et il se mit à lécher, lui aussi, les grosses joues rêches ¹¹⁰. »

Dans la succession immédiate de cette scène étonnante, le roman présente les héros dans leur dernier combat, comme si, encore une fois, une modalité d'effusion succédait à une autre. Le corps à corps est intense, archaïque et confus, avec des phases de molestation s'enchaînant à des phases d'adoration, avant que tout s'enlève dans la plus radicale violence ¹¹¹. Marceau manifeste d'abord une surprise d'amant consentant aux premiers signes de la domination de son frère – « Mon Cadet le maintenait renversé avec une main timide, toute tremblante, qui aurait à peine tenu une mouche, et Marceau ne repoussait pas cette main. Il s'y accrochait, il la serrait contre son cœur ¹¹². » Au troisième assaut, la part amoureuse du combat semble se résorber complètement, et la violence la plus sanglante prend le pas sur tout – ou, plutôt, la *charge* de tout : le code du combat a totalement absorbé le code amoureux, de telle sorte que l'échange amoureux puisse aller jusqu'à son terme. Si l'amour des deux frères culminait dans l'effusion et dans la caresse, les deux corps toujours côte à côte et toujours intègres, leur corps à corps dans la lutte violente aboutira au contact le plus poussé à l'autre qu'ils auront connu. Entamer l'enveloppe de chair de l'autre, passer de la tangence tendre à l'effraction, investir son corps en le faisant saigner : ils en sont enfin « aux beaux délices noirs ¹¹³ ». Aux lèchements de chien de la séquence précédente succède une furie de destruction par chacun du visage de son frère : « jets de sang en étoiles » qui jaillissent du visage de Mon Cadet sous les coups du « talon ferré de (la) botte » de Marceau (comme Langlois faisait jaillir de sa propre tête un « éclaboussement d'or »), coups de poing de Mon Cadet dans le front et les yeux de Marceau ¹¹⁴). Ces coups sont à chacun une façon d'approcher le continent de l'autre, de découvrir un nouveau monde jusqu'alors voilé : « il frappa sur le visage (de Marceau) », peut-on lire de Mon Cadet, « comme sur quelque chose à *construire* ¹¹⁵ ». Chacun, d'ailleurs, en vient tour à tour au

110. *C.O.*, p. 174.

111. Voir : « Le menton (de Marceau) glissa, se reprit, glissa, grogna et sauta. Mon Cadet vit passer devant son œil tout le visage renversé de Marceau. [...] Il frappa ce menton avec son crâne et il poussa sa tête contre le gosier de son frère jusqu'à ce qu'il sente dans l'épaisseur de ses cheveux le petit pointu de la pomme d'Adam. Son visage se frottait dans la poitrine poilue de son frère. L'odeur acide de la sueur que le gel séchait tout de suite lui piquait le nez. Des mouvements monstrueux grondaient dans cette poitrine et des vagues brusques de peau et de muscles sautaient durement contre sa bouche et ses yeux » (*C.O.*, p. 175-176).

112. *C.O.*, p. 177.

113. Pour reprendre l'expression qui décrit (et élude) la relation de Thérèse et de M^{me} Numance à son plus profond : *Les Ames fortes, Œuvres romanesques complètes* (de Giono), tome V, p. 361.

114. *C.O.*, p. 179.

115. *C.O.*, p. 180. Voir encore *Querelle de Brest, op. cit.*, p. 251 : « Plutôt que de se détruire, ils paraissaient vouloir se joindre [...]. Le combat qu'ils menaient (il s'agit toujours des frères Querelle) était plutôt une lutte d'amour [...]. »

coup bas, celui que la loi du combat interdit ¹¹⁶, mais qui est l'horizon maudit, ou l'enjeu, du leur. Marceau se rue « de toutes ses forces » dans « le bas de ventre » de son frère, qu'il manque de peu, et Mon Cadet, de « tout son poids » mais aussi « *de tout son cœur* » frappe « où l'autre portait son sexe ¹¹⁷ ». Dans un formidable « grondement » de forteresse qui s'éboule, Marceau s'effondre alors : c'est le vieil homme qui meurt en lui et la timidité de ce passionné ¹¹⁸.

L'échange de coups où s'investit leur amour s'affranchit totalement à cet instant du code de la lutte, déjà bien malmené, dont il s'était d'abord couvert : le plus près du corps de l'autre où chacun puisse parvenir, c'est en le frappant au plus profond, autrement dit mortellement, et, comme Mon Cadet Marceau, *de tout son cœur*. Et ainsi Marceau, après sa défaite, prolonge son bras d'une serpe pour frapper son frère de « quatre ou cinq coups (peut-être plus) à toute volée dans le ventre ¹¹⁹ », là où Langlois frappait V. Faut-il partir, rester ? Langlois quittait le village, puis y revenait, dans l'adoration perpétuelle, avant de s'y suicider. Le narrateur des *Grands chemins* partait courir le monde après ses coups mortels dans la « poire » de l'Artiste. Marceau part comme l'un, et meurt « dans les nuages » comme l'autre se dissolvait dans la nuit, mais pas « de maladie ou de froid », précise-t-on. Comme Tristan, il meurt, tout simplement, d'amour, vous l'aviez compris ¹²⁰.

116. Voir le combat de Marceau avec Clef-des-Cœurs, qui le rappelle justement à l'ordre sur ce point (*C.O.*, p. 121). Voir également *Querelle de Brest*, *op. cit.*, p. 249-250 : « Les deux hommes se battaient en silence, dans une rage grandissant à mesure que le silence les exaltait en ne leur faisant entendre que le bruit de leurs détentes et de leur attention, du souffle de leur muflle ; à mesure encore que leur fatigue augmentait, risquant de les perdre l'un et l'autre, de les livrer l'un et l'autre au coup sournois et dernier donné lentement, presque tendrement et qui tuerait d'épuisement le vainqueur. »

117. *C.O.*, p. 180. Une scène de lutte très proche de celle-ci, coup bas excepté se trouve dans *Femmes amoureuses* de D.H. Lawrence où les deux héros, qu'unissent une tendre amitié que l'un des deux (Birkin) verrait volontiers basculer vers plus, se battent longuement, nus, devant une cheminée ; le détail même de la lutte rappelle souvent les descriptions de Giono (*op. cit.*, Gallimard, 1949, chapitre XX, p. 314-326 (« Les Gladiateurs »)).

118. *C.O.*, p. 180.

119. *C.O.*, p. 183.

120. Semblablement, l'un des héros de *Femmes amoureuses*, Gerald, partait mourir dans la montagne, chapitre XXX (« Bloqués par la neige »).

Amour ? Je ne suis pas du tout sûr que la « sexualité n'intéresse point Giono pour elle-même », comme l'affirme Robert Ricatte dans son excellente *Notice aux Deux Cavaliers de l'orage*, et qu'elle l'intéresse ici « pour un schème plus abstrait et plus profond que son affleurement fait apparaître : une réduction du différent à l'identique » (*Notice aux C.O., Œuvres romanesques complètes*, tome VI, p. 891). Je ne crois pas juste de considérer que la vérité des flux homosexuels sensibles ici soit *au-delà* d'eux-mêmes : *métaphorique*, *métaphysique*. L'imaginaire homosexuel au travail chez Giono dans les œuvres étudiées me paraît beaucoup plus déterminant et structurant que les thèmes effectivement plus abstraits, pour reprendre les termes de R. Ricatte, mais à mon gré plus *superficiels* dont l'auteur en habille les manifestations : « le mythe de Narcisse », « le thème du Double et celui de l'autonomie de l'être » qu'évoque R. Ricatte ont ce côté *topoi* d'autodidacte qui peuvent être le pire de Giono (voir par exemple le travail d'empatement, de *topossification* à quoi il se livre parfois en réélaborant en scénario *Un Roi sans divertissement* : appendice à *R.S.D.*, p. 1341-1396). L'immédiateté passionnelle et physique de l'attirance des frères dans *C.O.* et celle qu'on a rencontrée dans *R.S.D.* et *G.C.* me paraissent fondamentale pour la compréhension de ces œuvres, et réductible à rien de « supérieur », – si elle peut être, bien entendu, porteuse, ou nourrice, d'autre chose.