



HAL
open science

Le romantisme des Âmes fortes

Jean-Yves Laurichesse

► **To cite this version:**

Jean-Yves Laurichesse. Le romantisme des Âmes fortes. Alain Romestaing. Lectures de Giono. "Les Âmes fortes", Presses Universitaires de Rennes, 2015. hal-01872470

HAL Id: hal-01872470

<https://hal.science/hal-01872470>

Submitted on 12 Sep 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le romantisme des *Âmes fortes*

Jean-Yves LAURICHESSE
Université Toulouse-Jean Jaurès
Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Texte publié dans *Lectures de Giono*. Les *Âmes fortes*, sous la direction d'Alain Romestaing, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 133-145.

Si le temps semble révolu où l'œuvre de Giono était systématiquement identifiée au lyrisme de la nature et à l'exaltation du monde paysan, son rapport singulier au romantisme, ferment majeur d'un profond renouvellement littéraire au tournant de la Seconde Guerre mondiale, est le plus souvent rattaché au « Cycle du Hussard », où l'imprégnation stendhalienne est évidente, à travers en particulier l'idéalisme de son héros, Angelo Pardi, proche à bien égards des héros stendhaliens. Il serait tentant dès lors de voir dans l'autre versant de la production gionienne d'après-guerre, celui des *Chroniques romanesques*, un contrepoint antiromantique dominé par une vision âpre et pessimiste de la nature humaine. Cependant, la frontière entre les deux massifs, composés en alternance dans la même période, est loin d'être étanche, et Giono l'a signifié lui-même en faisant se rencontrer, dans deux des *Récits de la demi-brigade*, un capitaine de gendarmerie, Martial, qui n'est autre que le Langlois rajeuni d'*Un roi sans divertissement*, et Laurent et Pauline de Théus, personnages d'*Angelo* et du *Hussard sur le toit*. D'autre part, le romantisme lui-même est trop complexe pour se laisser réduire aux passions nobles dont Angelo est porteur. Dans les *Chroniques romanesques* aussi Giono travaille à partir de ce vaste intertexte, quoique que de manière moins ostensible, comme nous voudrions le montrer à travers l'exemple particulièrement riche des *Âmes fortes*. Nous verrons ainsi que, sur le fond prosaïque d'une petite ville de province, se détachent à la fois le « sublime tendre » de la passion et le « sublime noir » du crime, mais aussi comment Giono s'emploie à brouiller les cartes en inventant une forme romanesque originale¹.

Une petite ville de province

« Petite ville méchante » : cette expression notée par Giono dans son carnet de travail² montre l'importance qu'a pour lui le cadre spatial et surtout social de Châtillon. Encore ce cadre est-il loin d'être unifié, puisque les descriptions de Thérèse et de sa contradictrice (désignée comme « le Contre » dans le carnet) ne coïncident pas. D'un côté, la petite ville très active que découvrent Thérèse et Firmin, jeunes amoureux en fugue : « Imaginez : Châtillon, à ce moment-là, c'était un grand centre de roulage. Tout le trafic des vins par fardiens passait par là. Sans compter la malle de Valence qui allait rejoindre le train de Lyon et l'été tous les transports de

¹ Je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *Giono et Stendhal : chemins de lecture et de création* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994), ainsi qu'à plusieurs articles du *Dictionnaire Giono* (MIREILLE SACOTTE et JEAN-YVES LAURICHESSE [dir.], Paris, Classiques Garnier, 2016) : « Balzac », « Dix-neuvième siècle », « Romantisme », « Stendhal », « Sublime ».

² « Les carnets de travail des *Âmes fortes* », *Revue Giono*, n° 9, 2016, p. 108.

bois. » (65³). De l'autre, la ville endormie qui sert de toile de fond à l'histoire des Numance racontée par le Contre : « Châtillon, qu'est-ce que c'est en réalité ? [...] C'est, entre deux flancs de montagnes, un petit bourg paisible, sans bruit. [...] Tout ce qui est retraité ou petit rentier, à cent kilomètres à la ronde, se réfugie à Châtillon. » (141-142).

Mais, par-delà cette contradiction qui est loin d'être la seule du roman, Châtillon est une petite ville de la province française du XIX^e siècle, et même s'il s'agit ici plus particulièrement des années 1880, donc du début de la III^e république, Giono la décrit surtout à travers ses lectures de Stendhal et de Balzac, comme il le fera un peu plus tard de Manosque, autre « petite ville méchante », dans *Le Moulin de Pologne*. Le romancier puise dans ses souvenirs littéraires tout un ensemble de faits qui contribuent à créer l'« effet de réel » dont il a besoin pour rendre son histoire vraisemblable, en conteur soucieux de (re)créer un monde pour le donner à voir à son lecteur, en quoi il s'inscrit dans une continuité de l'art du roman tout en s'aventurant, par ses audaces narratives, aux confins de ce qui sera bientôt le « nouveau roman ».

Cela nous vaut par exemple l'extraordinaire tableau animé de la vie d'une auberge au XIX^e siècle, embellie par l'imagination de Thérèse (75 *et sq.*), avec ses écuries voûtées « qui engouffraient toute la diligence de Valence » (76), sa cuisine à « grande cheminée » (84), ses voyageurs frigorifiés commandant du punch et ses habitués, notaire ou « riches marchands de bois » (85), jouant au billard. Ou, plus paisible et aussi plus ennuyeux, ce Châtillon de rentiers décrit par le Contre, qui vivote à l'écart des grandes voies de communication, où les maîtres mots sont « soleil » et « bon air » (141), où « le rhume du notaire [fait] époque » (143). Ou encore celui que décrit Thérèse, indifférente à ses propres contradictions, dans son deuxième récit : « Châtillon ne faisait pas de bruit. Tout le monde y battait doucement son beurre. Personne ne mettait de bâtons dans les roues à personne. Il y avait un dimanche par semaine comme partout. Tu avais un commerce : tu savais où étaient ton nord et ton sud. » (287).

Mais plus que le décor, ce sont les ressorts sociaux et moraux de la petite ville qui constituent le fond sur lequel va se détacher l'histoire des Numance. Le Contre en donne un premier tableau, qui remonte aux années 1850, origine de la fortune des Numance : « C'est l'époque où tout le monde s'enrichit. Ils s'enrichissent » (147). On est bien dans Balzac, chez qui aussi « [l']argent, c'est un monde » (149). Fortune et ruine sont les montagnes russes de ce monde. Les Numance, qui dans le premier récit de Thérèse tirent leur prospérité d'une filature de soie, sont ruinés par leur générosité excessive, puis se reconstituent par le jeu d'un hasard charitable, pour mieux se ruiner définitivement dans le grand naufrage désiré. Tout le complot ourdi par Firmin et Reveillard pour les acculer à la faillite est fondé sur le mécanisme de la reconnaissance de dette qui étrangle le débiteur. L'usurier féroce est bien sûr l'un des grands « types » balzaciens, mais il n'est ici ni juif, ni parisien (Gobseck), Giono s'amusant à inventer un usurier des montagnes, comme il le soulignera dans la légende de la vieille photographie associée après coup au personnage dans l'« album inédit des *Âmes fortes* »⁴.

Cependant, l'ironie qui affleure souvent dans la description des bourgeois de Châtillon est plus stendhalienne que balzacienne, avec en particulier cette manière d'épingler telle expression qui condense toute l'hypocrisie sociale, comme lorsque la petite ville commence à bruire des dettes des Numance et que l'on a constamment à la bouche l'expression « conscience tranquille » (103), ou bien lorsque Firmin spéculé sur la sensiblerie moralisatrice des bourgeois et se sert de Thérèse comme appât :

Firmin connaît le prix de ce qu'ici (et partout) les bourgeois appellent la *bonne volonté*. Il faut qu'on dise : Vous avez vu comme elle était pâle, la pauvre, mais comme elle a de la *bonne volonté* ! Pour les gens comme Firmin et comme Thérèse, la *bonne volonté* est la clé qui ouvre

³ Les numéros de pages renvoient à l'édition des *Âmes fortes* en collection « Folio » (Gallimard, 2016).

⁴ « Reveillard ! Car il faut être bel homme et être bien couvert pour pratiquer l'usure dans les montagnes » (*Les Âmes fortes*, Club des libraires de France, 1959).

toute les portes. Ce qu'il faut surtout éviter, c'est de paraître *au dernier degré* de la misère. Les bourgeois ne supportent pas le *dernier degré*. Être au *dernier degré*, ou simplement le paraître, et toutes les portes se ferment. Les gens sont sensibles. Il y a des choses qu'ils ne peuvent pas voir. Mais ce que Thérèse leur montre c'est tout autre chose : c'est une accouchée faible et pâle : *intéressante* et pleine de *bonne volonté*. (138)

Giono pousse ici à l'extrême le procédé stendhalien de l'italique ironique, par lequel le narrateur mentionne un fragment de discours social en prenant avec lui une distance critique implicite, dans une connivence recherchée avec le lecteur, comme dans la description de Verrières au début de *Le Rouge et le Noir* : « *Rapporter du revenu* est la raison qui décide de tout dans cette petite ville qui vous semblait si jolie », ou encore : « [...] tout cela⁵ nous distrait et nous empêche de faire le bien »⁶. Et tout aussi satirique que la description de M. de Rênal, ce « grand homme à l'air affairé et important⁷ », propriétaire d'une fabrique de clous, est celle de M. Carluque, qui organise une « petite fête » pour les ouvriers de sa tannerie et, poussé par de vieux ouvriers « qui devaient être dans le secret », fait un petit discours, chef d'œuvre de paternalisme :

Alors, il parla de prospérité, de sa prospérité, de leur prospérité, de la prospérité de l'entreprise Carluque, de la prospérité des entreprises bien menées, de la sécurité que les ouvriers avaient dans une entreprise dont le patron assurait la prospérité. Qu'arriverait-il, par exemple, si lui, Carluque, fermait ses tanneries par manque de prospérité ? Et il fit un tableau des misères qui s'ensuivraient. Tous ceux qui étaient là le savaient véritables. Il parla rapidement ensuite de sa *conscience tranquille*. (104)

Mais le tableau le plus féroce de la société châillonnaise est celui que brosse Thérèse au début de son deuxième récit, lorsqu'elle métamorphose son personnage en jeune femme lucide et cynique. C'est alors toute une petite « comédie humaine » que la conteuse met en scène sous nos yeux, comme une manipulatrice de marionnettes : « Je les voyais mêlés, les uns aux autres. Leur jeu était clair. Il y avait, bien entendu, celui des hommes et des femmes. Il y avait celui d'homme à homme. Il y avait celui des solitaires qui cherchent la compagnie. Il y avait surtout celui des solitaires qui voulaient le rester. » (278). Et Thérèse de classer méthodiquement les types sociaux (« la mère de famille, l'huissier, le notaire, le commis voyageur, la ménagère sur son trente et un, le fonctionnaire, l'instituteur » [281]), identifiant les ressorts qui animent tout ce petit monde : « l'important, c'est de figurer » (276), « Dans le jeu ordinaire, le cul était le plus gros atout⁸ » (278) ; « Les familles étaient sacrées » (288). Experte en démasquage, Thérèse est une *romancière réaliste* à elle seule, qui sait percer les apparences sociales : « Tout le monde dit : "Monsieur" à un chapeau et à une redingote. Tu dis monsieur au chapeau et à la redingote. C'est à force de jugeote que tu finis par te poser la question : "Qu'est-ce qu'il y a sous le chapeau. Qu'est-ce qu'il y a dans la redingote ?" » (296)⁹.

Giono emprunte donc au XIX^e siècle – et plus précisément au roman réaliste dans sa première forme, subjective et critique, qui est celle de l'époque romantique – la société provinciale des *Âmes fortes*, ce qui fait de ce roman, à certains égards, une nouvelle « scène de la vie de province ». Mais son objectif, plus d'un siècle après, ne peut être que bien différent de ceux que poursuivaient Stendhal ou Balzac cherchant les chemins nouveaux d'une représentation de la

⁵ À propos des « articles jacobins » de la presse libérale.

⁶ Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, Le Livre de poche, 2003, p. 16 et 17.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Il s'agit bien sûr des « faux-culs » portés par les femmes des classes supérieures.

⁹ Noël Mauberret a repéré dans ce passage un « clin d'œil » aux *Méditations métaphysiques* de Descartes : « [...] et cependant que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres et des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts ? » (« Le Potlatch de Mme Numance », *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 22, automne-hiver 1984, p. 71).

société contemporaine. Il s'agit ici de jouer avec un passé suffisamment lointain pour nous dépayser, en même temps que la société décrite, celle d'un capitalisme naissant, est à l'origine de la nôtre. Le bénéfice est donc double, entre voyage dans le temps et satire toujours actuelle du culte de l'argent et des apparences. Et bien entendu, Giono s'approprie très librement cet intertexte historique et littéraire, en particulier par l'invention d'une langue qui mêle constamment les registres, tout à la fois populaire et raffinée.

Le sublime tendre

Il fallait un tableau de la « petite ville méchante » pour faire jouer le contraste entre médiocrité et sublime autour de l'histoire de Mme Numance et de Thérèse, tout en lui offrant à la caisse de résonance de l'opinion publique. Ainsi, entre les pages 151 (Thérèse vient sonner chez les Numance) et 271 (Mme Numance disparaît), se développe un petit *roman sentimental*¹⁰ où le sublime de la passion se déploie en contrepoint des calculs sordides de Firmin, dans un contraste très hégélien entre « la poésie du cœur et la prose opposée des relations sociales¹¹ ».

Robert Ricatte a suggéré que le « désir triangulaire » qui unit M. Numance, Mme Numance et Thérèse pouvait être lu comme une transposition des relations entre le comte Mosca, la duchesse Sanseverina et Fabrice del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*¹². Mais « cet amour passionné d'une femme plus âgée pour un être plus jeune et combien séduisant » fait aussi écho à un autre grand amour stendhalien, celui de la bourgeoise Mme de Rênal et du plébéien Julien Sorel. En particulier, la scène où Thérèse vient sonner à la porte des Numance évoque celle où Julien vient prendre ses fonctions de précepteur. Giono ne détaille pas la scène, mais la redouble à la faveur d'une analepse, ce qui est une autre manière d'insister :

« C'est à leur porte que finalement Thérèse vient sonner. » (151)

« Ils ne cherchent pas l'amour mais s'ils pouvaient le trouver ils diraient merci.

Or, elle le trouve. Une petite fille (Thérèse a vingt-deux ans et en paraît treize), une petite fille sonne à sa porte. » (173)

Stendhal, lui, en avait fait une scène touchante :

Mme de Rênal sortait par la porte-fenêtre du salon qui donnait sur le jardin, quand elle aperçut près de la porte d'entrée la figure d'un jeune paysan presque encore enfant, extrêmement pâle et qui venait de pleurer. Il était en chemise bien blanche, et avait sous le bras une veste fort propre en ratine violette.

Le teint de ce petit paysan était si blanc, ses yeux si doux, que l'esprit un peu romanesque de Mme de Rênal eut d'abord l'idée que ce pouvait être une jeune fille déguisée, qui venait demander quelque grâce à M. le maire. Elle eut pitié de cette pauvre créature, arrêtée à la porte d'entrée, et qui évidemment n'osait pas lever la main jusqu'à la sonnette¹³.

Les analogies entre les deux scènes sont frappantes : le lieu (la porte d'entrée d'une maison bourgeoise), la différence sociale, la différence d'âge (bien que Mme Numance soit plus âgée que Mme de Rênal). Pourtant, l'analogie permet aussi de mesurer les différences. Comme souvent, Giono se détourne d'une histoire d'amour classique, interposant entre ses deux

¹⁰ J'entends cette expression au sens générique (voir à ce sujet l'ouvrage dirigé par FABIENNE BERCEGOL et HELMUT METER, *Métamorphoses du roman sentimental, XIX^e-XXI^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, 2015).

¹¹ HEGEL, *Esthétique*, II, Le Livre de Poche, p. 549.

¹² ROBERT RICATTE, Notice des *Âmes fortes, Œuvres romanesques complètes*, V, Paris, Gallimard, 1980, p. 1037-1038.

¹³ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 36.

personnages la double barrière du sexe et de l'âge : Thérèse est bien une jeune femme, non un jeune homme à l'allure féminine comme Julien, et Mme Numance a soixante-cinq ans et non trente comme Mme de Rênal. À partir de cette modification radicale des données, Giono est libre d'imaginer à sa guise l'histoire d'une passion affranchie de toute sexualité directe, selon cette « homosexualité du sentiment » qui, note Robert Ricatte, « sépare d'autant mieux [...] ce qu'il a à dire de la passion de ce qu'il se refuse à dire de la sensualité¹⁴ ».

Mais il n'est pas exclu que le couple Mme Numance-Thérèse doive aussi quelque chose à *Lamiel*, le dernier roman (seulement ébauché) de Stendhal, qui aurait été une sorte de *Le Rouge et le Noir* au féminin. Le sentiment qu'éprouve la duchesse de Miossens à l'égard de la petite Lamiel, nièce de l'institutrice du village, qu'elle a fait entrer au château comme lectrice, est aussi celui d'une femme mûre pour une jeune fille de position sociale inférieure. C'est « avec folie » que la duchesse « [se livre] au vif penchant qu'elle [sent] pour Lamiel¹⁵ ». Ailleurs, Lamiel est pour elle « l'être le plus aimable qui [dispose] de son cœur¹⁶ », et la duchesse éprouve pour elle une amitié passionnée¹⁷ ». Lorsque Lamiel tombe malade, elle est « folle de douleur¹⁸ » comme Mme Numance lorsqu'elle découvre les traces des coups portés par Firmin. Cependant, cette passion n'est pas réciproque, et la manière dont le fils de la duchesse, Fédor, qualifie Lamiel à son arrivée au château évoquerait plutôt la Thérèse cynique : « C'est donc là cette petite paysanne, qui, à force d'adresse normande et de complaisance bien calculées, a su gagner la faveur de ma mère, et, qui plus est, la sait conserver¹⁹ ». Certes, Mme Numance est un personnage d'une tout autre dimension que la duchesse de Miossens, aristocrate imbue des préjugés de sa caste et qui n'a rien d'une « âme forte ». Reste que sa passion pour Thérèse pourrait être une amplification du sentiment qui lie la duchesse à cette petite villageoise dont l'énergie et l'absence totale de préjugés font bien, en revanche, une « âme forte » à la hauteur de Thérèse : ne devait-elle pas un jour, selon les projets de Stendhal, sinon tuer elle-même, du moins se lier à un criminel de haute volée, Valbayre, inspiré du célèbre Lacenaire ?

Mais plus encore que les rapprochements de personnages, toujours sujets à caution faute de preuves, c'est bien le langage de la passion qui fait entendre dans certains passages des *Âmes fortes* l'écho du romantisme, et singulièrement de Stendhal. Robert Ricatte a noté ces « stendhalismes de style²⁰ » d'autant plus remarquables qu'ils sont censés être placés dans la bouche d'une femme simple – mais Giono se moque bien du réalisme et la force du récit emporte les réticences du lecteur. J'en prendrai pour exemple une scène particulièrement saturée de ce *sublime tendre* qui caractérise la peinture de la passion amoureuse chez l'auteur de *La Chartreuse de Parme*. Mme Numance s'est rendue au chevet de Thérèse :

[...] tout le temps que Mme Numance resta à son chevet, Thérèse reposa sans se plaindre sur sa nuque meurtrie. Elle était au comble du bonheur. Elle lui déclarait son amour en disant : “Ne vous en allez pas”. Elle lui pressait la main. Elle pouvait sans crainte la regarder en pleurant. Elle avait d'un seul coup toutes les passions de l'enfant et de la femme qu'elle n'avait jamais eues. Sa bouche qui était ce qu'elle avait de plus beau se gonflait de façon fort touchante.

Mme Numance était également en proie à un extraordinaire plaisir. Elle avait d'abord dit en tremblant : “Oui ma fille, oui ma fille” et pris²¹ cette main déjà fatiguée de lessives qui sautait vers elle comme un petit oiseau. Des mots de tendresse s'étranglaient dans sa gorge. Puis, elle ne se retint plus de presser cette main avec violence et même de la porter à son cœur. Ses pensées

¹⁴ ROBERT RICATTE, *op. cit.*, p. 1037.

¹⁵ STENDHAL, *Lamiel, Romans et nouvelles*, II, 1952, p. 914.

¹⁶ *Ibid.*, p. 933.

¹⁷ *Ibid.*, p. 952.

¹⁸ *Ibid.*, p. 920.

¹⁹ *Ibid.*, p. 955.

²⁰ ROBERT RICATTE, *op. cit.*, p. 1037.

²¹ Contrairement au texte de l'édition « folio » (« prit »), nous rétablissons le participe passé de l'édition Pléiade.

étaient dans un trouble extrême. Elle passa beaucoup de temps dans cette confusion délicieuse et des frissons convulsifs [...]. (162)

La focalisation tournante permet d'entrer successivement dans la subjectivité des deux femmes et de faire jouer la passion en miroir. Plus que les mots, rares voire inaudibles (« des mots de tendresses s'étranglaient dans sa gorge »), prononcés par elles, ce sont les corps qui parlent le langage de la passion, mains pressées, regards échangés, comme dans un tableau. Cette idée de l'insuffisance du langage au regard de l'intensité émotionnelle appelle naturellement de la part de la narratrice un lexique stendhalien particulièrement remarquable ici. C'est d'ailleurs cet accord *naturel* (c'est-à-dire dépourvu d'affectation, dirait Stendhal) entre la passion et sa formulation qui *fait passer* le registre noble dans un contexte qui a priori ne lui convient pas. Le marqueur stendhalien le plus évident est bien l'expression « au comble du bonheur », qui dit une expansion de l'âme qu'aucun mot ne peut décrire. Fonctionnant comme une clé éthique, elle dispense de tout développement d'ailleurs voué à l'échec²².

Plusieurs adjectifs font aussi partie de cet idiolecte de la passion²³ : *beau, touchant* (augmenté de l'adverbe d'intensité *fort*, lui aussi très marqué stylistiquement), *extraordinaire, extrême, délicieux* (ces deux derniers qualifiant des noms appartenant au même lexique : *trouble et confusion*). Ces adjectifs hérités du XVIII^e siècle se signalent déjà chez Stendhal par une forme de banalité élégante. Stendhal lui-même s'en excusait auprès du lecteur (tout en assumant bien sûr son choix) : « Dans les moments de froide philosophie et de respect pour les gens secs, je sens bien tout le ridicule dont ces mots sont susceptibles, mais je les emploie pour abréger²⁴ ». C'est que ces adjectifs appartiennent à un code partagé, dont la fonction est seulement de donner – selon que l'on préférera la métaphore musicale ou picturale – la tonalité ou la couleur dominante de la scène : « Ils rappellent, par leur emploi et leur choix, le halo, le flou qui offrent au tableau du peintre profondeur, lumière et jeux d'ombre²⁵ ».

Et l'on pourrait multiplier les exemples de ces affleurements romantiques dans le récit du *Contre*, qui en font à certains égards un petit roman sentimental dans le goût du premier XIX^e siècle : « Dans ces premiers moments de la passion, tout est prétexte à bonheur » (164), « Enfin, Mme Numance reprit assez de sang-froid pour commencer à faire des folies », « Les personnes d'esprit sont les plus opiniâtres dans les passions » (172), etc. Cet intertexte est d'ailleurs désigné dans le texte même : « Si [Thérèse] avait su parler comme les livres elle aurait exprimé sa passion de la façon la plus sublime [...] » (206). Le style sublime est bien ce que Thérèse ne maîtrise pas du fait de son statut social, à la différence de Mme Numance et du *Contre* qui, note Robert Ricatte, « a usurpé tous les pouvoirs de Giono²⁶ ».

Pendant, nul sentimentalisme dans cette « romance », car Mme Numance est une « âme forte ». N'est-ce pas elle qui, au cours d'une promenade avec Thérèse par une chaude journée d'été, s'exalte à la contemplation d'un aigle ? « Il s'éloignait en glissant, puis revenait vers son désir sur lequel les deux femmes le voyaient enfin plonger et s'abattre » (177). Puissante image de la volonté qui s'impose au réel, gagnant le paysage tout entier : « L'épaisseur de l'air chaud où les rayons du soleil se cassaient comme verre donnait aux formes de toutes ces choses des

²² « Est-ce que jamais l'on se sauva d'un lieu où l'on est au comble du bonheur [...] ? », dit par exemple Fabrice à la duchesse Sanseverina qui lui propose de s'évader de la tour Farnèse (STENDHAL, *La Chartreuse de Parme, Romans et nouvelles*, II, *op. cit.*, p. 355). L'expression décrira aussi un an plus tard, à la dernière ligne du *Hussard sur le toit*, les sentiments d'Angelo galopant vers l'Italie.

²³ Tous ces adjectifs figurent dans mon « Petit lexique des adjectifs de sentiment », illustré d'exemples pris chez Stendhal et chez Giono (voir JEAN-YVES LAURICHESSE, *Giono et Stendhal : chemins de lecture et de création*, *op. cit.*, p. 387-390).

²⁴ STENDHAL, *Vie de Rossini*, cité par JOSIANE ATTUEL, *Le Style de Stendhal : efficacité et romanesque*, Paris, Nizet, 1980, p. 399.

²⁵ JOSIANE ATTUEL, *op. cit.*, p. 393.

²⁶ ROBERT RICATTE, Notice des *Âmes fortes*, *op. cit.*, p. 1050.

contours imprécis et fuyants comme d'un plomb tombé dans le feu (avec lequel on va pouvoir faire autre chose que ce que c'était ; ce qu'on veut). » Et plus loin, car Thérèse n'est pas encore une « âme forte » dans ce premier récit du Contre : « [...] elle n'aurait pas aimé si elle avait pu supposer que Thérèse n'avait pas vu l'aigle fondre sur sa proie et que son cœur n'avait pas été brûlé par toutes les images bouleversantes que ce spectacle soulevait subitement dans une âme romantique » (179-180). Une âme romantique... L'expression nous alerte, faisant songer irrésistiblement à une autre promenade, celle de Julien Sorel dans les « grands bois » qui séparent Vergy de Verrières : « Julien debout sur son grand rocher regardait le ciel, embrasé par un soleil d'août. [...] Quelque épervier parti des grandes roches au-dessus de sa tête était aperçu par lui, de temps à autres, décrivant en silence ses cercles immenses. L'œil de Julien suivait machinalement l'oiseau de proie. Ses mouvements tranquilles et puissants le frappaient, il envoyait cette force, il envoyait cet isolement²⁷. » L'analogie, qui n'a pu échapper à Giono, dit bien ce que le sublime des *Âmes fortes* doit à Stendhal, un sublime qui n'est déjà plus ici le sublime tendre de *La Chartreuse*, mais celui, plus énergique, du *Rouge*.

Le sublime noir

Thérèse oppose au Contre, à partir de la page 272, une sorte de *roman noir* qui conduira la contradictrice elle-même à réorienter la suite de son récit quand elle reprendra la parole (p. 332), jusqu'à ce que les deux narratrices se rejoignent finalement quand le Contre passera à Thérèse un dernier relais pour raconter la mort de Firmin. Si, dans le premier récit du Contre, Mme Numance était l'héroïne, que la jeune Thérèse suivait avec maladresse, naïveté et parfois une pointe de rouerie, sur les grands chemins de la passion, Thérèse s'empare à présent du premier rôle et se pose en héroïne du mal. Giono a d'ailleurs consigné le fait dans son carnet de travail avec la netteté d'une découverte capitale : « C'est Thérèse la grande criminelle, *la seule*.²⁸ »

La noirceur de Thérèse, dont le Contre dira qu'après la disparition de Mme Numance « elle avait pris du nerf et du noir » (340), participe du *sublime noir* romantique. L'étrange litanie poétique des « je me disais » (272-274) sur laquelle s'ouvre son second récit la place très au-dessus des mesquineries de la « petite ville méchante » : « Je me disais : “Les serpents se réveillent dans la terre. Ils sont en train de se désengluer les dents.” » (272). Le serpent, symbole biblique du mal, ouvre ainsi la promenade printanière de Thérèse, qui à sa manière communique avec la nature, une nature qui n'est plus sous le signe de Pan comme dans les premiers romans de Giono, mais qui participe de la « chose naturelle²⁹ ». Thérèse est une âme imaginative, et par là elle est romantique, comme Giono l'indique très clairement dans son carnet : « Son goût du romantisme et du merveilleux d'où égoïsme (son goût du merveilleux forcément individuel aussi la prédispose à l'égoïsme³⁰ ». Et l'on retrouve ce « romantisme » de Thérèse un peu plus loin, associé à « l'absence totale de sentiment chrétien » : « aptitude et facilité à jouir (romantisme) / cruauté³¹ ». Cela explique qu'elle puisse pleurer quand une voyageuse lui lit un passage du *Jocelyn* de Lamartine (282), chef d'œuvre du romantisme sentimental, tout en se montrant capable des stratagèmes les plus tortueux et même « capable de tuer » celui qui la gênerait (306). Romantique aussi, le mépris de Thérèse pour l'argent : « [...] je me foutais de l'argent » (315). Et Giono précise dans son carnet : « L'argent ne l'intéresse pas. La

²⁷ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, op. cit., p. 70.

²⁸ « Les carnets de travail des *Âmes fortes* », op. cit., p. 118.

²⁹ On reconnaît le titre initial du roman, que Robert Ricatte définit comme « le tas confus de signes et de faits que la réalité, telle qu'elle est, donne en pâte et peut-être en remède à nos insuffisances d'être » (Notice de *Faust au village*, *Œuvres romanesques complètes*, V, Paris, Gallimard, 1980, p. 939).

³⁰ « Les carnets de travail des *Âmes fortes* », op. cit., p. 113.

³¹ *Ibid.*, p. 116.

puissance³² ». D'où son geste de jeter « les sous » économisés dans le torrent (317) après avoir découvert que tout son bonheur tient au fait d'être « comme un furet devant le clapier » (316).

Cette autre face des *Âmes fortes* est sans doute moins visiblement romantique que celle du sublime tendre car elle n'emprunte pas un style historiquement défini. Elle n'en participe pas moins d'un romantisme de la violence, de l'énergie, de la « volonté de puissance³³ », que l'on trouve aussi bien chez Stendhal que chez Balzac. Chez Stendhal, on songera par exemple à la conversation de Julien Sorel avec le comte Altamira, admirée par Giono³⁴. Le comte regrettant qu'il n'y ait « plus de passions véritables au XIX^e siècle », où l'« on fait les plus grandes cruautés, mais sans cruauté », Julien renchérit : « [...] du moins, quand on fait des crimes, faut-il les faire avec plaisir : ils n'ont que cela de bon, et l'on ne peut même les justifier un peu que par cette raison³⁵ ». Lamiel, jeune fille pleine d'énergie et d'imagination, se passionne pour *La Gazette des Tribunaux* : « Les crimes l'intéressaient, elle était sensible à la fermeté d'âme déployée par certains scélérats³⁶. » Et quand Stendhal veut aller plus loin encore dans ce qu'il appelle le « sublime du genre terrible³⁷ », il s'inspire de ces vieilles histoires de la Renaissance italienne qui éclairent si bien pour lui « les profondeurs du cœur humain³⁸ » et qui ont donné les *Chroniques italiennes*³⁹. Ainsi, par exemple, l'atrocité François Cenci est comparé à Don Juan, pour ce qu'« il n'a jamais de plaisir par les sympathies, par les douces rêveries ou les illusions d'un cœur tendre. Il lui faut, avant tout, des plaisirs qui soient des triomphes⁴⁰ ».

Quant à Balzac, Vautrin incarne à lui seul toute la puissance fascinante du mal, par exemple lorsqu'il expose à Rastignac sa vision cynique de la société : « Voilà la vie telle qu'elle est. Ça n'est pas plus beau que la cuisine, ça pue tout autant, et il faut se salir les mains si l'on veut fricoter ; sachez seulement vous bien débarbouiller : là est toute la morale de notre époque⁴¹ », ou lorsqu'il prodigue au jeune homme ses conseils : « Savez-vous comment on fait son chemin ici ? par l'éclat du génie ou par l'adresse de la corruption. Il faut entrer dans cette masse d'hommes comme un boulet de canon, ou s'y glisser comme une peste. L'honnêteté ne sert à rien⁴². » Thérèse serait bien capable de tenir un tel discours, et elle sait d'ailleurs corrompre autrui, comme lorsqu'elle souffle à Artemare d'accuser à tort son beau-frère (292), ou à Laroche de vendre sa fille à un mourant (297). Et comme si elle était tout à la fois le maître et le disciple, on peut voir dans le défi qu'elle lance à Châtillon un clin d'œil au fameux « À nous deux maintenant ! » adressé à Paris par Rastignac : « Au retour, je vis Châtillon devant moi. J'étais prête. Je me dis : “En avant !” » (317).

Tous ces traits se retrouveront condensés dans le portait moral de Thérèse par le Contre, qui explicite le titre du roman : « Thérèse était une âme forte » (349). Sans « vertu » ni « raison », elle est « clairvoyante [...], mais pour le rêve ; pas pour la réalité » (350) ; pour elle « la vérité ne compt[e] pas », mais seulement « d'être la plus forte et de jouir de la libre pratique de la souveraineté » ; elle « se satisf[ait] d'illusions comme un héros », mais s'affirme « *terre à terre* » contre toute « aventure céleste ». La Thérèse noire participe donc pleinement d'un

³² *Ibid.*, p. 122.

³³ Lecteur de Nietzsche, Giono inscrit cette expression en marge de la photographie supposée de Thérèse dans l'« album inédit des *Âmes fortes* » : « Thérèse en train de mâcher et de remâcher sa volonté de puissance ».

³⁴ Voir la transcription du *Carnet Opus 28 Le Hussard Op. 31*, 15.XI.47, *Revue Giono*, n° 2, 2008, p. 82.

³⁵ STENDHAL, *Le Rouge et le Noir*, *op. cit.*, p. 297.

³⁶ STENDHAL, *Lamiel*, *op. cit.*, p. 919.

³⁷ Lettre à sa sœur Pauline, 7 juillet 1804. Stendhal définit ainsi l'histoire du tyran Ugolin dans *La Divine Comédie* de Dante (chant XXXIII), dont Giono fut aussi un grand admirateur.

³⁸ STENDHAL, *Chroniques italiennes, Romans et nouvelles*, II, *op. cit.*, p. 654.

³⁹ Ce titre apocryphe n'est peut-être pas étranger à celui des *Chroniques romanesques*, de même que le sous-titre de *Le Rouge et Noir* : *Chronique de 1830*.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 683.

⁴¹ BALZAC, *Le Père Goriot*, Paris, Pocket Classiques, 1998, p. 131.

⁴² *Ibid.*, p. 129-130.

romantisme de l'affirmation du moi, d'un imaginaire de la toute-puissance se déployant dans le monde social⁴³.

L'indécidable

Mais entre les deux régimes du sublime romantique, Giono, loin de choisir, s'emploie à brouiller les limites, et d'abord par la forme si singulière de la *chronique*, qui rend impossible toute stabilisation du sens. La transgression du principe de non-contradiction opérée par Giono, qui est l'aspect le plus remarquable du roman, a été suffisamment analysée par la critique pour qu'il ne soit pas nécessaire d'y revenir longuement. Rappelons seulement que ce que nous avons décrit comme un petit roman sentimental, le premier récit du Contre, après avoir contredit le premier récit de Thérèse, est battu en brèche par la réplique de celle-ci, sans qu'il soit pour autant possible de trancher entre les versions. Et si Thérèse et sa contradictrice semblent se rapprocher quelque peu pour raconter la fin de l'histoire, puisque l'assassinat déguisé de Firmin fait consensus, il demeure que pour le Contre, Thérèse est encore une jeune femme frustrée de l'objet de son amour et qu'habite l'esprit de vengeance, tandis que la Thérèse vraiment noire assouvit gratuitement sur Firmin sa volonté de domination.

Plus encore, d'étranges contaminations s'opèrent au fil des récits entre les deux personnages féminins. Dans le premier récit de Thérèse, Mme Numance jeune est une prédatrice comme le sera Thérèse : elle a « des yeux de loups » (87) et « dévisag[e] tout le monde comme si elle allait vous manger ». Et même dans le récit du Contre, il est question de la « férocité » (152) des Numance, ce que confirmera Giono dans ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche, où il compare *Les Âmes fortes* à *Que ma joie demeure*, autre roman de la générosité : « Ce que j'avais oublié d'indiquer dans *Que ma joie demeure*, c'est le côté féroce de la générosité, le côté vrille de la générosité, la générosité est une qualité ou une passion féroce et égoïste⁴⁴. » Il n'est plus question ici de dévouement désintéressé, mais de la pure « jouissance » de donner, « cette passion [qui], pour n'être jamais satisfaite, pousse ceux qui l'ont à donner sans mesure » (172), et qui revient à exercer sur autrui un pouvoir absolu⁴⁵. Comme le note Giono en marge de la photographie censée représenter Mme Numance : « Dans quelle ténèbres sourd la générosité ? ». Et nous revoilà dans le sublime noir. Quant à la Thérèse tendre, certains traits semblent annoncer chez elle la Thérèse noire : jalouse de M. Numance, elle « le tu[e] deux ou trois fois en imagination » (156) ; comprenant que Mme Numance l'adore, elle « passe une partie de la nuit à faire des comptes très égoïstes » (206) et veut « des preuves de sa victoire » (207). Mme Numance elle-même la voit qui « trottine par la maison comme un furet sur les traces de ce qu'elle aime » (174), et la comparaison annonce de manière inquiétante celle qu'utilisera Thérèse pour se définir elle-même : « Je suis heureuse comme un furet devant le clapier » (316).

Si la voix du sublime tendre fait entendre les inflexions d'un romantisme nettement intertextuel, celle du sublime noir s'insinue donc partout dans le roman, sans qu'elle puisse être

⁴³ Je m'éloigne ici de la lecture de Jean-François Durand, dans son livre important sur les différents moments du romantisme gionien. Il définit en effet le second récit de Thérèse comme « anti-romantique », en ce qu'il « met en doute la croyance romantique dans le réenchantelement du Sujet » et que « le romantisme du moi souverain se voit opposer les vertiges pascalien d'une intériorité absente, vacante et rongée par la violence » (*Les Métamorphoses de l'artiste : l'esthétique de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, p. 431). Selon moi, au contraire, ces vertiges et cette violence participent aussi du romantisme.

⁴⁴ JEAN GIONO, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 206.

⁴⁵ Voir le rapprochement proposé par Noël Mauberret avec le « potlatch », pratique sociale analysée par Marcel Mauss puis par Georges Bataille : « Rappelons que le Potlatch est cette fête au cours de laquelle un chef indien donne des biens qui ne peuvent être rendus par le donataire. Il s'ensuit une humiliation de celui-ci. Le donateur est celui qui, quoique démuné à la fin de cette fête du don, possède le pouvoir » (« Le Potlatch de Madame Numance », *Bulletin des Amis de Jean Giono*, n° 22, hiver 1984, p. 68).

considérée pour autant comme la voix de la vérité. Comme l'écrit Robert Ricatte, Giono a « un égal bonheur à traiter des âmes noires et des âmes blanches, par un maniement si familier des premières qu'elles en deviennent éminemment naturelles (rappelons-nous le premier titre du livre) et surtout par le fait qu'à la fin tout devient, comme on dit, *indécidable*⁴⁶ ». Mais n'est-ce pas en cela justement que *Les Âmes fortes* participe pleinement de l'ironie romantique, s'il est vrai que, selon la formule célèbre de Schlegel, « l'ironie est la forme du paradoxe⁴⁷ » ? Car c'est bien comme roman paradoxal que ce livre est reçu par le lecteur dont il fait vaciller tous les repères et toutes les certitudes, mêlant jusqu'au vertige le blanc et le noir, le grotesque et le sublime, et affirmant ainsi l'absolue liberté éthique et poétique de l'artiste.

⁴⁶ ROBERT RICATTE, Notice des *Âmes fortes*, *op. cit.*, p. 1056.

⁴⁷ FRIEDRICH SCHLEGEL, *Fragments*, 48.