



HAL
open science

La question du genre littéraire dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

Marc Perrin

► **To cite this version:**

Marc Perrin. La question du genre littéraire dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono. Education. 2022. dumas-03784012

HAL Id: dumas-03784012

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03784012>

Submitted on 22 Sep 2022

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License



Université de Franche-Comté, INSPE

Mémoire de Master 2 MEEF 2nd degré Lettres Modernes

La question du genre littéraire dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

présenté par Marc PERRIN en vue de l'obtention du diplôme de Master
sous la direction de Madame Élodie BOUYGUES, Maître de Conférence 9^e section

Année universitaire 2021-2022, session de mai 2022

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier et à adresser toute ma reconnaissance à ma directrice de mémoire, Madame Élodie BOUYGUES, pour son implication, sa patience, et ses conseils qui m'ont guidé durant toute ma réflexion.

J'adresse également mes remerciements à mes collègues, Eva PIROSSETTI et Miriama МОТАНИ, qui m'ont aiguillé dans la construction de la séquence pédagogique grâce à leur expertise sur les classes de lycée.

Enfin, je souhaite remercier mes amis, Cécile et Pierre, pour leur aide précieuse lors de la relecture de ce travail.

TABLE DES MATIÈRES

La question du genre littéraire dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

Remerciements.....	1
TABLE DES MATIÈRES.....	2
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	4
PARTIE I - Analyse littéraire.....	6
Introduction.....	7
1. - La thèse du roman policier.....	9
1.1. - Les codes du genre.....	9
1.1.1. - Le roman à énigme.....	10
1.1.2. - Le roman noir.....	11
1.1.3. - Le roman à suspense.....	12
1.2. - <i>Un roi sans divertissement</i> , un roman policier.....	13
1.2.1. - <i>Un roi sans divertissement</i> , un roman noir.....	16
1.2.2. - L'hypothèse intenable du « polar de terroir ».....	18
1.2.3. - L'écart avec le genre policier.....	20
2. - Un glissement inattendu.....	22
2.1. - L'ajout d'éléments incongrus.....	22
2.1.1. - La personnification de la nature : la forêt et le hêtre de la scierie.....	23
2.1.2. - Le cheval de Langlois.....	26
2.1.3. - Les loups.....	28
2.2. - <i>Un roi sans divertissement</i> , une fable ?.....	31
3. - L'atténuation de l'action et la réflexion philosophique.....	33
3.1. - L'ennui existentiel.....	33
3.2. - Les rois.....	35
3.3. - Le divertissement.....	38
3.3.1. - Les chasubles et les ostensoirs.....	39
3.3.2. - La battue au loup.....	40
3.3.3. - La fête à Saint-Baudille.....	41
3.3.4. - Le labyrinthe.....	42
3.3.5. - Le mariage.....	42
3.4. - Subliminer la violence.....	43
3.4.1. - La thérapie du langage.....	44
3.4.2. - La « seconde manière » chez Giono.....	45
3.5. - <i>Un roi sans divertissement</i> , un roman philosophique ?.....	47
Conclusion.....	50

PARTIE II - Recherche didactique et proposition pédagogique.....	51
Recherche didactique.....	52
Introduction.....	52
1. - Histoire littéraire : la libération des codes des genres.....	53
1.1. - L'héritage littéraire de Giono.....	53
1.2. - Pourquoi étudier Giono ?.....	54
2. - Les liens d' <i>Un roi sans divertissement</i> avec le programme d'histoire et de géographie pour le lycée général et technologique.....	55
2.1. - Les liens avec le programme d'histoire.....	55
2.2. - Le lien avec le programme de géographie.....	56
3. - Doit-on attendre la classe terminale avant d'étudier la philosophie ?.....	57
Conclusion.....	60
Proposition pédagogique : Séquence sur <i>Un roi sans divertissement</i>	61
Introduction.....	61
Séance 1 : L' <i>incipit</i> d' <i>Un roi sans divertissement</i>	62
Séance 2 : La messe de minuit.....	64
Séance 3 : La genèse d' <i>Un roi sans divertissement</i>	65
Séance 4 : La battue au loup.....	65
Séance 5 : L' <i>excipit</i> d' <i>Un roi sans divertissement</i>	66
Séance 6 : Le divertissement selon Pascal et selon Giono.....	67
Séance 7 : Évaluation type baccalauréat.....	67
Conclusion.....	68
CONCLUSION GÉNÉRALE.....	69
ANNEXES.....	71
BIBLIOGRAPHIE.....	76

Introduction générale

Au début de l'année 2020, la pandémie de Covid-19 et le confinement généralisé qui s'en est suivi dans de nombreux pays, dont la France, ont provoqué une forte hausse des ventes¹ de *La Peste*² d'Albert Camus. La situation d'enfermement et d'épidémie évoquée dans le roman a vraisemblablement poussé des lecteurs à s'intéresser à ce texte célèbre faisant écho à leur propre histoire. Cet engouement pour le roman est naturel, puisque même en des temps troublés, le lecteur est en quête du sens à donner aux événements qu'il vit. Toutefois, *La Peste* aura peut-être déçu le lecteur qui voulait s'informer sur la pathologie invisible qui sévit dans le roman : en réalité, l'œuvre traite moins du rapport des hommes à la maladie, que celui que les hommes entretiennent entre eux dans l'adversité, lorsqu'une catastrophe les frappe. Par ailleurs, l'une des principales particularités de cette épidémie mondiale de Covid-19 est d'avoir conduit à un confinement généralisé de la population. Cette politique a amené les individus à se recentrer sur eux-mêmes et sur leur intériorité ; et il a également suscité beaucoup d'ennui. En effet, durant cette période de confinement, tout un chacun, malgré les réseaux sociaux ou d'autres moyens d'occupations, a pu expérimenter à plusieurs reprises, l'ennui, le vrai : celui qui fait sentir le caractère fugace de l'existence et l'écrasant poids du néant. Or, il s'agit d'un sujet qu'aborde finalement assez peu *La Peste* : Oran est confinée, mais les Oranais sont libres de circuler dans l'enceinte de la ville. Ainsi, bien plus que *La Peste*, le roman de Jean Giono *Un roi sans divertissement*³ était susceptible de faire écho à ce désarroi. De fait, *Un roi sans divertissement* parle de l'ennui qui peut atteindre l'homme dans ces conditions d'enfermement et d'isolement. Il témoigne également des pulsions violentes et destructrices qui peuvent l'accompagner. À l'heure où divers stratagèmes nous permettent de tromper l'ennui, *Un roi sans divertissement* nous rappelle qu'il nous guette toujours, qu'il est toujours prêt à nous rattraper et que la mélancolie et la détresse le suivent de près. Mais le roman suggère aussi que nous pouvons l'accepter et qu'il est même possible de faire de l'ennui la source d'une grande créativité.

¹ Annabelle Georges, « En pleine épidémie de coronavirus, les ventes de *La Peste* de Camus s'envolent », *Le Figaro*, [Le Figaro], URL : <https://www.lefigaro.fr/livres/en-pleine-epidemie-de-coronavirus-les-ventes-de-la-peste-de-camus-s-envolent-20200303>, 01/05/2022.

² Albert Camus, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, 1972.

³ Jean Giono, *Un roi sans divertissement* [1947], Paris, Gallimard, 2021 (désormais *Un roi*).

Le succès du roman de Camus durant cette période de forte détresse s'explique sans aucun doute par une notoriété plus grande que celle d'*Un roi sans divertissement*, au nom quelque peu trompeur en lien avec l'actualité de l'époque, mais aussi par le fait que le roman adopte une forme plus traditionnelle, ce qui le rend plus accessible. Toutefois, le jeu sur la diversité des genres d'*Un roi sans divertissement*, en même temps que sa richesse thématique, en font un objet littéraire particulièrement digne d'attention et tout à fait capable de répondre aux angoisses suscitées par une époque éminemment anxiogène.

L'analyse qui est faite de ce texte dans ce mémoire est essentiellement littéraire et est principalement issue du corpus lui-même. En effet, seule une lecture et une étude fine du texte permettent de déduire le genre auquel le roman appartient. Une brève incursion dans la génétique de l'œuvre et dans la vie de l'auteur permet également de mettre en perspective ces informations avec le texte lui-même. *Un roi sans divertissement* a été publié pour la première fois en 1947 ; l'édition utilisée pour ce mémoire est celle de l'année 2021, éditée par Gallimard. Cette dernière ne contient ni préface, ni dossier, ce qui peut constituer un frein à la compréhension du texte. De plus, la quatrième de couverture est un extrait des *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*⁴ dont le propos sur le hêtre de la scierie est très obscur tant que l'on ne connaît pas le sujet du livre : il n'y a donc guère d'autres choix que de se plonger dans le roman pour le comprendre. L'aspect positif de cette situation est que le lecteur peut élaborer seul sa première interprétation avant de faire des recherches ou d'avoir un cours sur le sujet. Néanmoins, s'il devait être étudié dans une optique pédagogique, étant donné sa difficulté thématique et sa forme déroutante, *Un roi sans divertissement* est plutôt à destination des lycéens.

Le mémoire se partage en deux sections. La première partie concerne l'analyse littéraire du roman. Elle se subdivise elle-même en trois parties permettant d'explorer les différents genres que le roman est susceptible de recouvrir : le roman policier, la fable ou le roman philosophique. La seconde partie s'intéresse, dans une première sous-partie à la recherche didactique portant sur l'intérêt d'*Un roi sans divertissement* dans le programme de l'enseignement du lycée, puis dans une seconde sous-partie à une proposition pédagogique qui est une séquence sur le roman pour une classe de seconde.

⁴ Jean Amrouche et Taos Amrouche, *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*, Paris, Gallimard, 1990.

PARTIE I - ANALYSE LITTÉRAIRE

En littérature, le genre est un moyen de classer les différentes productions littéraires selon différents critères discriminants, tels que leur registre, leur forme ou leur contenu. Le genre permet ainsi d'établir les grandes catégories de ressemblance entre les œuvres, mais également des sous-catégories plus spécifiques. Ainsi, la tragédie et la comédie appartiennent au genre théâtral, mais opèrent dans des registres différents qui conduisent à créer un genre spécifique pour ces œuvres. Le classement générique n'est pas parfait ; outre le fait qu'il ne peut jamais rendre compte de la singularité ou de la complexité d'une œuvre, certains ouvrages par leur spécificité échappent à toute forme de catégorisation. Il est parfois ardu de déterminer leur genre au-delà de leur caractère narratif, poétique ou argumentatif par exemple. Cette situation n'est pas nécessairement négative : pour Benedetto Croce, il s'agit même de la caractéristique principale des chefs-d'œuvre : « Tout véritable chefs-d'œuvre a violé la loi d'un genre établi, semant ainsi le désarroi dans l'esprit des critiques, qui se virent dans l'obligation d'élargir ce genre »⁵. Il faut donc faire attention à ne pas intervertir cause et conséquence : les cas limite ne sont donc pas un problème, puisque le genre n'a pas vocation à créer des œuvres, il les accueille, ou non, en son sein ; et dans ce dernier cas, une autre classification peut tout à fait être inventée à cette occasion. Toutefois, on ne peut pas affirmer non plus que le genre est inutile ou qu'il n'est jamais pris en compte lors de la lecture. En effet, la littérature est un monde d'intertextualité. Or, si la transgression du genre est porteuse de sens, alors c'est bien que l'auteur et le lecteur ont malgré tout des horizons d'attentes définis par le système de classement générique. Le genre, encore plus dans une littérature qui se cite elle-même en permanence (c'est la *Bibliothèque de Babel*⁶), est un outil pour baliser et mieux apprécier l'œuvre lue.

Cette question de l'appartenance générique s'applique tout particulièrement au roman de Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, publié en 1947. Dans *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*, l'auteur affirme que son œuvre est née de la description du hêtre de la scierie et qu'il est le personnage principal de cette œuvre. Lors d'une première lecture, on a le sentiment que Giono cherche à nous mystifier, puisque le roman traite en réalité, dans sa première partie, d'une série de meurtres et dans sa seconde partie, des versants sombres de l'âme humaine. En réalité, une lecture attentive rend au hêtre la place qui lui est due au centre de l'intrigue ; mais

⁵ Benedetto Croce, *Estetica*, 1902, cité H.R. Jauss dans « Littérature médiévale et théorie des genres » (article de 1970 recueilli dans *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 41).

⁶ Jorge Luis Borges, *Fictions*, Paris, Gallimard, 1994.

la compréhension de ce discours énigmatique passe par une fine lecture du texte, qui révèle que les enjeux du roman ne sont pas ceux que les apparences suggèrent. Mireille Sacotte, spécialiste de Giono et auteur de *Mireille Sacotte commente « Un roi sans divertissement » de Jean Giono*⁷ s'interroge également sur le genre auquel le roman peut appartenir. Pour sa part, elle considère que le roman policier est une « Fausse piste »⁸. Elle envisage l'opéra-bouffe, notamment car Giono lui-même l'écrit comme un sous-titre dans un manuscrit ; néanmoins il biffe cette mention la remplaçant par le terme *chronique*, désavouant par là le rapprochement éventuel entre l'œuvre et ce genre. Pourtant, la chronique ne satisfait pas davantage Mireille Sacotte, car elle considère que le roman de Giono ne transmet en aucun cas le sentiment d'une époque, d'un temps ou d'une société ; le fait divers comme irruption d'une vérité sur l'homme en général étant beaucoup plus caractéristique de l'œuvre. Finalement, ni l'essai de psychologie clinique, ni l'hypothèse du conte moral ne convainquent Mireille Sacotte :

Roman policier, opéra bouffe, essai clinique, conte moral, *Un roi* est un peu tout cela à un moment ou l'autre, par un aspect ou un autre. La question du genre n'est pas tranchée, et ne peut l'être, sauf à donner aux mots un sens qu'ils n'ont pas d'habitude. *Un roi sans divertissement* est un roman de Giono. Point.⁹

Il est certain qu'*Un roi sans divertissement* est inclassable tant ses influences sont diverses, foisonnantes pour ainsi dire, et en font un objet d'interprétations aux antipodes les unes des autres. Pourtant, le roman n'est pas qu'une somme d'informations anarchiques : la cohérence de l'ensemble est bel et bien garantie par un fil conducteur. Aussi, en dépit de la pluralité des pistes qui égarent le lecteur et sans dénier la singularité d'*Un roi sans divertissement*, on peut se demander s'il est possible de circonscrire dans le roman un thème principal susceptible d'orienter le genre de l'œuvre.

En effet, le roman adopte tout d'abord la forme d'un roman policier. Néanmoins, il quitte à la fois l'intrigue policière et l'ancrage réaliste, devenant par ce biais, ce qui semble être une sorte de fable. Puis, une nouvelle fois, le roman abandonne cette forme et invite le lecteur à une réflexion sur la condition humaine, à la manière d'un roman philosophique.

⁷ Mireille Sacotte, *Mireille Sacotte commente « Un roi sans divertissement » de Jean Giono*, Paris, Gallimard, 1995, (désormais *Mireille Sacotte commente « Un roi »*).

⁸ *Ibid.*, p. 21.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

1. - La thèse du roman policier

Un roi sans divertissement traite d'une série d'enlèvements et de meurtres inquiétants dans un village isolé au cœur de montagnes dans le Sud de la France. Après la disparition de l'un des hommes forts du village, Bergues, parti à la recherche du responsable des enlèvements, les habitants, affolés, contactent la police qui dépêche des gendarmes pour régler l'affaire. Parmi eux, le capitaine de gendarmerie, Langlois, lance l'enquête.

Cette prémisse paraît inscrire d'ores et déjà le récit dans le cadre des codes du roman policier. Toutefois, *Un roi sans divertissement* présente la caractéristique d'adopter cette forme, puis de l'abandonner en cours de route. Dans ces conditions, peut-on dire qu'il s'agit d'un roman policier à part entière ?

1.1. - Les codes du genre

En 1947, période à laquelle Giono écrit *Un roi sans divertissement*, les romans policiers constituent déjà un genre établi et connaissent un grand succès populaire. À cette époque, c'est en particulier ce que l'on appelle le roman noir américain qui fait parler de lui. Dès les années 30, ce dernier franchit l'Atlantique en direction du Vieux continent. Mais le genre en lui-même est beaucoup plus ancien et le roman policier à énigme, dont Agatha Christie est l'une des plus éminentes représentantes, est déjà reconnu. L'invention du roman policier en tant que tel est traditionnellement attribuée à Edgar Allan Poe, après la publication de la trilogie dite « trilogie du chevalier Auguste Dupin ». Le personnage d'Auguste Dupin est un détective privé, qui annonce le Sherlock Holmes de Sir Conan Doyle. La trilogie en question comprend trois nouvelles célèbres traduites en français par Baudelaire dans *Histoires extraordinaires*¹⁰ (1856) et *Histoires grotesques et sérieuses*¹¹ (1864) : *Double Assassinat dans la rue Morgue* (1841), *Le Mystère de Marie Roget* (1842) et *La Lettre volée* (1844). On retrouve dans les textes de Poe, les six éléments capitaux qui caractérisent tous les romans policiers : le crime, le coupable, la victime, le mobile, le mode opératoire et l'enquête. À proprement parler, les nouvelles de Poe annoncent surtout le sous-genre du roman à énigme. En effet, Yves Reuter dans son ouvrage critique *Le Roman policier*¹² (2017)

¹⁰ Edgar Allan Poe, *Histoires extraordinaires* [1856], trad. Charles Baudelaire, Paris, Belfrage, 1996.

¹¹ *Id.*, *Histoires grotesques et sérieuses* [1864], trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 2003.

¹² Yves Reuter, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017.

distingue trois types de roman policier : le roman à énigme, le roman noir et le roman à suspens.

1.1.1. - Le roman à énigme

Le roman à énigme est à l'origine des deux autres sous-catégories. Il a une structure duelle, c'est-à-dire qu'il est composé de deux histoires : celle du meurtre qui est terminée au moment où celle de l'enquête débute — cette dernière correspondant donc à la narration. En progressant l'histoire de l'enquête va faire peu à peu apparaître en filigrane l'histoire du crime. Jacques Dubois, dans *Le roman policier ou la Modernité*¹³, met en évidence une tension entre ces deux histoires :

Une des manifestations de ce clivage est que la relation polémique qui oppose détective et coupable ne s'exprime pas dans un face-à-face. Chacun des deux pôles du récit est enfermé dans sa propre sphère et séparé de l'autre par toute la distance de l'énigme. L'affaire est celle d'une rencontre constamment reportée et qui ne s'établit qu'à la dernière extrémité narrative.¹⁴

Yves Reuter estime par ailleurs que le roman à énigme se déroule en huis clos et dans un milieu souvent aisé, dans lequel le meurtre est un événement rare, une incongruité. La psychologie des personnages est souvent décriée comme étant peu fouillée, ou bien caricaturale : on peut justifier cet état de fait par la volonté d'exhiber, à travers l'histoire d'un meurtre, les rouages cachés d'un système, dont les personnages sont les représentants ; d'où l'attrait pour des personnages issus de milieux souvent mondains ou aristocratiques où les inhibitions et la retenue sont plus fortes. Le personnage de l'enquêteur, qui est généralement supérieurement intelligent, intervient *a posteriori* et risque rarement sa vie lors de l'enquête. Pour illustrer ce genre romanesque, on peut penser au *Crime de l'Orient-Express*¹⁵ d'Agatha Christie. Le caractère énigmatique du crime, propice à la recherche d'indices par le lecteur et la relative sécurité dans laquelle se trouve l'enquêteur, puisqu'il enquête après coup, opposent le roman à énigme au roman noir

¹³ Jacques Dubois, *Le roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992.

¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

¹⁵ Agatha Christie, *Le Crime de l'Orient-Express* [1934], trad. Louis Postif, Paris, Le Livre de Poche, 1981.

1.1.2. - Le roman noir

Le roman noir est plus difficile à définir que le roman à énigme, ce dernier étant très codé. Néanmoins, certains traits persistants permettent d'identifier les contours génériques du roman noir. Il s'agit d'une littérature qui s'incarne dans l'action et la psychologie des personnages ; le jeu intellectuel et ludique stimulé par l'enquête dans le roman à énigme n'est pas présent. Comme l'écrit Tzvetan Todorov dans *La Typologie du roman policier* : « Il n'y a pas d'histoire à deviner ; et il n'y a pas de mystère, au sens où il était présent dans le roman à énigme »¹⁶. En effet, au lieu de partir d'une conséquence et de remonter jusqu'à ses causes (à savoir partir d'un meurtre et rechercher le coupable), le roman noir tend à partir des causes et suscite l'intérêt du lecteur par les conséquences possibles : par exemple, il existe une criminalité importante, que va-t-il se produire ? En tant que tel, le crime peut intervenir à n'importe quel moment dans l'intrigue, se répéter, ou menacer le personnage de l'enquêteur ou du héros. Par exemple, dans *J'irais cracher sur vos tombes*¹⁷ de Vernon Sullivan, alias Boris Vian, le meurtre prémédité des deux jeunes filles, Jean et Lou Asquith, est annoncé par le narrateur, Lee Anderson, et il s'en justifie d'avance. Le lecteur quant à lui pressent l'issue funeste malgré les doutes de l'une des futures victimes et de ses tentatives pour s'en sortir. Le crime n'interviendra qu'à la fin du roman sans que le lecteur ne cesse pourtant d'être tenu en haleine. En l'absence de mystère à résoudre ou de coupable à identifier, le roman noir s'avère moins cérébral que le roman à énigme et mise logiquement davantage sur l'action et la sensualité (voire l'érotisme comme dans *J'irais cracher sur vos tombes*) pour captiver son lecteur. La violence y est dépeinte de façon plus crue, notamment la description des meurtres qui y est plus macabre ; la description de l'assassinat de Lou Asquith s'avère parfaitement insoutenable. Il découle de cela que la vision du monde portée par ces romans est pessimiste ; tous les personnages, qu'ils soient de la haute société ou du peuple, des policiers ou des délinquants, des hommes ou des femmes, sont des meurtriers en puissance. Dans cette littérature, le meurtre, le crime et la violence sont des réalités constitutives de l'univers des personnages et ne sont pas vécues comme des aberrations ; dans *J'irais cracher sur vos tombes*, dans un contexte de ségrégation et tension raciale forte entre communautés, le narrateur désire et tue effectivement deux femmes blanches pour venger son frère,

¹⁶ Tzvetan Todorov, *La Typologie du roman policier*, Paris, Édition du Seuil, 1971.

¹⁷ Boris Vian, *J'irais cracher sur vos tombes* [1946], Paris, Le Livre de Poche, 1997.

lynché par des Blancs pour avoir aimé une Blanche. Lui-même sera finalement lynché et pendu. C'est le propos du roman : la violence est ici un cycle sans fin, où chacun rend coup pour coup. Comme il n'y a pas véritablement de mystère dans le roman noir, il n'y a pas non plus de résolution à proprement parler, ni l'espoir que suscite l'éclaircissement à la fin du roman à énigme : l'ordre social étant fondamentalement gangrené, aucun changement ne se produit.

1.1.3. - Le roman à suspens

Le roman à suspens constitue le troisième sous-genre de roman policier. Il s'agit là d'un type mixte, dont la définition varie selon les critiques. Il est souvent ignoré et considéré, tantôt comme l'extension du roman à énigme, tantôt comme celle du roman noir. Il est généralement admis néanmoins, que tout en se situant à cheval entre ces deux genres, il conserve du roman à énigme le mystère à résoudre. Ainsi, l'interrogation de savoir comment s'est passé le crime typique du roman à énigme rejoint l'interrogation du roman noir : comment la situation va-t-elle se dénouer ? Yves Reuter choisit d'identifier le roman « à suspens » comme une histoire dans laquelle le méfait est « en suspens ». Le meurtre, le crime, le complot n'est pas encore arrivé, mais l'échéance est très brève, ce qui fait que le rythme de ces romans est rapide et leur tension dramatique exacerbée. L'enjeu de l'histoire consiste précisément à déjouer l'événement néfaste sur le point de se produire à l'encontre d'un personnage qui attire notre sympathie et qu'il faut protéger. L'énigme, si elle est bien présente, est secondaire, car le lecteur en sait plus que les personnages. Si les autres particularités du roman à suspens paraissent difficiles à circonscrire, on peut en revanche l'illustrer assez aisément avec cette mécanique du compte à rebours que l'on retrouve dans *Le Silence des agneaux*¹⁸ de Thomas Harris. Clarice Starling, jeune agent du FBI, participe à l'enquête sur un tueur en série, Buffalo Bill, qui tue des jeunes femmes et récupère leurs peaux pour se confectionner un manteau macabre. Or, une sixième jeune femme, Catherine Baker Martin, est enlevée au cours du récit. Le dangereux psychopathe a coutume d'affamer ses victimes, qui sont toujours légèrement en surpoids, afin de faciliter l'écorchage. Clarice ne dispose donc que de quelques heures, au mieux quelques jours, pour sauver la jeune femme. On retrouve bien ici cette logique du suspens qui fait frissonner le lecteur (d'où le nom anglo-saxon de *thriller* pour ce type de roman).

¹⁸ Thomas Harris, *Le Silence des agneaux* [1988], trad. Monique Lebailly, Paris, Albin Michel, 2013.

1.2. - *Un roi sans divertissement, un roman policier*

On peut d'ores et déjà affirmer qu'*Un roi sans divertissement* respecte scrupuleusement les différents aspects du roman policier. On compte plusieurs victimes : la première, Marie Chazottes, sème le trouble par sa disparition inexplicquée le 16 décembre 1843. Puis surviennent les incisions sadiques réalisées sur le cochon et une tentative d'enlèvement sur la personne de Ravanel Georges, plus tard en décembre, qui achèvent de convaincre la population que quelque chose de grave se trame. La disparition de Bergues, l'année suivante, durant l'hiver 1844-45, terrifie les villageois et les convainc d'appeler au secours les autorités. Le même hiver, Langlois ne peut empêcher la disparition de Callas Delphin-Jules. Enfin, survient celle de Dorothée, dernière victime du meurtrier au début du troisième hiver 1845-46.

Le responsable est un homme mystérieux, M.V. Le lecteur n'aura jamais l'occasion de connaître ni son nom complet, ni aucun élément biographique fiable à son sujet. Le concernant, tout demeure ouvert à l'interprétation. Son mode opératoire est inconnu, à proprement parler, mais on sait qu'il procède souvent d'abord à un enlèvement, puis assassine ses cibles. Par ailleurs, le choix des victimes semble obéir à certaines lois : en tout premier lieu, leur mort doit avoir quelque chose de spectaculaire et provoquer le plus de divertissement possible aux yeux de l'assassin. C'est ainsi qu'il choisit par exemple des victimes à la peau très claire (Marie Chazottes), pour susciter un contraste fort entre la couleur de la peau et du sang, dans un désir esthétique macabre. D'autres victimes sont, quant à elles, rougeaudes, gorgées de sang (Ravanel Georges). Le plaisir du meurtrier réside alors davantage dans l'abondance du sang qui coule. Ses motivations, le mobile de ses crimes, sont donc assez simples : en tuant, il cherche à se divertir. On remarque ici d'ores et déjà un caractère spécifique à ces meurtres qui ne se produisent pas pour acquérir fortune ou gloire ; pour la vengeance comme dans *La Bête humaine*¹⁹, non plus pour des idéaux de justice comme dans les *Dix petits Nègres*²⁰ ; c'est un mobile issu d'une réflexion métaphysique. Cette motivation peut paraître invraisemblable, mais il n'existe pas d'acte gratuit ; André Gide en témoigne dans *Les Caves du Vatican*²¹ : le héros, Lafcadio, précipite hors du train un vieil homme, qu'il ne connaît pas, dans le but de commettre un acte gratuit, inconséquent. Hélas, il finit par

¹⁹ Émile Zola, *La Bête humaine* [1890], Paris, Presses pocket, 1991.

²⁰ Agatha Christie, *Ils étaient dix* (précédemment publié sous le titre *Dix petits nègres*) [1939], trad. Gérard de Chergé, Paris, Éditions du Masque, 2020.

²¹ André Gide, *Les Caves du Vatican* [1914], Paris, Gallimard, 1947.

comprendre que son acte n'était pas réellement gratuit, dans la mesure où il cherchait par ce moyen de prouver l'existence des actes gratuits précisément. Par conséquent, cet acte donne à M.V. un caractère très inquiétant, car la cruauté du personnage est justifiée selon un système de valeurs inconnues des autres protagonistes et qui ne l'empêchera pas de recommencer. Ainsi, au début du roman, le personnage est aussi dérangeant que fascinant : il apparaît comme complètement étranger à la nature humaine, un monstre, presque une créature surnaturelle rôdant dans les bois et dont il est impossible de saisir les motivations.

Pourtant, au fur et à mesure du récit, les motivations du meurtrier apparaîtront de plus en plus claires aux yeux de l'un des personnages, à savoir, l'homme chargé de découvrir et d'arrêter le responsable de ces disparitions : Langlois, qui a ici le rôle de l'enquêteur. Tout comme M.V., Langlois demeure un personnage assez mystérieux, car il n'assume jamais la narration et le lecteur n'a jamais accès à son intériorité. On sait peu de choses de son passé, si ce n'est que c'est un ancien soldat et qu'il a fait l'expérience de la guerre, précisément de la conquête de l'Algérie. Cet épisode de son histoire le caractérise comme un homme dur, éprouvé : le narrateur dit même qu'il s'agit d'un « sacré lascar »²². Physiquement, il s'agit d'ailleurs d'un homme solide, au regard noir, dur et perspicace, ce qui fait écho du reste à sa personnalité. S'il se montre d'emblée autoritaire avec les villageois, il est également sympathique et bon vivant. Il se renfermera sur lui-même après la mort de M.V. et gardera ses distances avec les villageois, n'entretenant des liens d'amitié qu'avec Saucisse, le procureur et M^{me} Tim. Durant l'enquête, Langlois se révèle immédiatement être un enquêteur hors-pair, il est la figure du *fin limier* et fait preuve d'une intelligence déductive remarquable. Il parvient notamment à reconstituer la scène du départ précipité de Bergues²³ et à rapidement identifier le mobile du tueur. Le personnage montre par ailleurs une humanité certaine et obéit à un code d'honneur qu'il juge supérieur aux lois temporelles des États :

— On est contrebande, dit-il. En plus de ça, qu'il me dit, il y a des lois, Frédéric. Les lois de paperasse, je m'en torche, tu le vois, mais les lois humaines, je les respecte. Et il y a une de ces lois humaines qui dit : On ne doit arrêter personne, même les plus grands criminels, entre le coucher et le lever du soleil.²⁴

²² Jean Giono, *Un roi*, p. 42.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 81-82.

Par ce comportement, Langlois apparaît comme un homme complet : à la fois intelligent, détenteur d'une certaine sagesse et apte au combat, à la guerre, il sait visiblement également faire preuve de respect vis-à-vis de la dignité de l'être humain. Il s'agit d'un respect irrationnel, puisqu'il se réfère à des lois qui n'existent pas en tant que telles, mais qui ne peuvent pas laisser le lecteur insensible tant elles paraissent bien-fondées. Langlois se présente presque ici comme le patriarche de sa communauté, instaurant un autre ordre que celui du roi de France (ce qui est d'ailleurs renforcé par la présence du buste dans la pièce et le fait que Langlois ne l'interpelle que pour souligner la vacuité d'un tel titre, alors que lui-même ici maîtrise complètement la situation). Le personnage ne dit pas simplement pour la bravade qu'il se torche avec les lois de paperasse : son propos est performatif dans la mesure où il enfreint effectivement la loi à ce moment-là et il va procéder à l'arrestation et à l'exécution d'un criminel qui est innocent jusqu'à preuve du contraire. Or, ces preuves, ils ne les ont pas. Langlois passe outre ses droits, mais applique ce qui lui paraît être juste dans la situation à laquelle il fait face. C'est un passage clef, car Langlois n'est plus simplement l'enquêteur qui permet la résolution de l'intrigue, il devient également le protecteur, sur un mode presque tribal, du village qu'on lui a confié.

Le dernier élément qui atteste qu'*Un roi sans divertissement* est un roman policier est la présence d'une enquête. La singularité du roman est qu'il s'agit en réalité de plusieurs enquêtes, les unes étant enchâssées dans les autres et qu'elles sont intrinsèquement liées au personnage assumant la narration. Ainsi, quand il ne s'agit pas d'un personnage directement impliqué dans l'histoire, comme Frédéric II ou Saucisse, le narrateur est assumé par un anonyme, ami d'un historien spécialiste de la région du Trièves²⁵ qui désirait en savoir plus sur Langlois et sur ce qu'il s'est passé en 1843. Il mène une sorte d'enquête dont tout le roman final est l'exposé. Les villageois qu'il interroge au cours de ses recherches étaient jeunes, mais ont vécu les événements décrits dans le roman. D'ailleurs, d'une certaine façon, ils mènent leurs propres enquêtes auprès de Saucisse par exemple. Lorsque la narration est assumée par ces paysans-narrateurs, l'enquête est peu ou prou la même ; d'ailleurs, le narrateur s'implique dans leur histoire au point de dire « on » (ayant la valeur de la première personne du pluriel) : « On eut ensuite de très belles journées. Je dis "on", naturellement je n'y étais pas puisque tout se passait en 1843 mais j'ai tellement dû interroger et m'y

²⁵ Jean Giono, *Un roi*, p. 12.

mettre pour avoir un peu du fin mot que j'ai fini par faire partie de la chose »²⁶. L'enquête policière de Langlois est paradoxalement assez secondaire : ce n'est pas la sienne qui suscite le roman finalement, et même du point de vue de l'intrigue, elle lui échappe. En effet, c'est Frédéric II qui parviendra à identifier le meurtrier.

1.2.1. - *Un roi sans divertissement*, un roman noir

Identifier le sous-genre policier auquel appartient *Un roi sans divertissement* est nécessaire puisqu'il nous permet également de déterminer quelle vision du monde l'auteur adopte. Le roman n'est clairement pas à suspens puisqu'il se déroule sur plusieurs années. La dimension temporelle n'est pas prise en compte pour susciter de la tension. En revanche, il y a bien un mystère à résoudre et un huis clos, puisque le village est isolé l'hiver. On retrouve également une figure de détective supérieurement intelligent, qui comprend avant tout le monde la nature du meurtrier :

— Je suis très content que tout le monde soit rentré sans encombre, dit M. le curé à Langlois qui le raccompagnait au presbytère. / — Il ne pouvait rien se passer ce soir, dit Langlois. / — Pour être un soldat qui a été un héros sur les champs de bataille, dit M. le curé, vous n'en avez pas moins une connaissance exacte des puissances de la messe, je vous en félicite. Avouez que le monstre ne peut pas approcher du sacrifice divin. / Langlois et M. le curé, portant chacun un cierge, se trouvaient à ce moment-là tous les deux seuls au seuil du presbytère ; c'est-à-dire à l'orée du village ; et, à cent mètres au-delà d'un petit pré, on voyait dans la nuit très noire la muraille très noire de la forêt. / — En vérité, dit Langlois, je ne voudrais pas vous troubler, monsieur le curé, mais je crois qu'il s'en approche fort bien et je crois, au contraire, que c'est parce qu'il s'en est approché que nous n'avons rien risqué. / — La grâce divine ? demanda monsieur le curé. / — Je ne sais pas comment cela peut s'appeler, dit Langlois. Nous sommes des hommes, vous et moi, poursuivit-il, nous n'avons pas à nous effrayer de mots, eh bien, mettons qu'il ait trouvé ce soir un *divertissement* suffisant. / — Vous m'effrayez, dit M. le curé.²⁷

Dans ce passage éloquent, Langlois démontre non seulement son flair en tant qu'enquêteur, mais également sa connaissance profonde de l'âme humaine et de ses motivations. Cette acuité est ici d'autant plus mise en valeur, qu'elle se manifeste en présence d'un prêtre qui, en raison de son office, devrait être à un niveau de connaissance au moins égal à celui de Langlois, lui qui n'est, après tout (et le curé le dit lui-même), qu'un soldat. Ce dialogue est à la défaveur du prêtre, puisqu'en raison de son état de pasteur d'âmes, il devrait être un interlocuteur privilégié de Langlois, tout

²⁶ Jean Giono, *Un roi*, p. 35.

²⁷ *Ibid.*, p. 57.

comme le sont Saucisse, l'ancienne prostituée, le procureur habitué aux crimes des hommes et à M^{me} Tim, l'étrangère déracinée. Le fait qu'il ne comprenne pas où veuille en venir Langlois montre que contrairement à tous ces personnages, il n'est pas un *profond connaisseur des choses humaines*²⁸. On peut d'ailleurs lire une critique de la religion de la part de Giono dans ce personnage, car il fétichise très clairement le pouvoir de la messe, il ne parvient pas à suivre le raisonnement de Langlois et il se montre pusillanime au moment même où le capitaine lui demande de ne pas s'effrayer. C'est un personnage éduqué, mais décevant sur le plan intellectuel ; par contraste, cet échange met bien en avant la finesse psychologique et la perspicacité de Langlois.

Néanmoins, *Un roi sans divertissement* ne constitue pas pour autant un roman à énigme. Il n'y a pas d'indices permettant l'identification du tueur par le lecteur ; on peut parfaitement imaginer que son origine est surnaturelle ; jusqu'à la messe de minuit, l'atmosphère fantastique du début du roman pousse naturellement le lecteur à privilégier cette hypothèse : « — Ce n'est peut-être pas un monstre, dit Langlois »²⁹. Lors de l'expédition à Chichiliane, Langlois assassine froidement M.V. et le lecteur n'obtient jamais de sa bouche d'aveux, ni d'explications pour ses meurtres, ni de son mode opératoire qui demeure mystérieux. Cet aspect manquant, par déduction, c'est donc bien vers le roman noir que tend *Un roi sans divertissement*. Par exemple, Langlois est bien plongé en même temps que les villageois dans la situation d'être happé par la créature qui enlève et tue. Le narrateur envisage d'ailleurs brièvement la disparition de Langlois : « Je n'oublie pas Bergues. Non pas qu'il soit très important, le pauvre, mais il était courageux, généreux, spontané ; lui n'est pas une victime, il est un adversaire vaincu. C'est comme si Langlois avait disparu »³⁰. De même, Langlois tue M.V. devant témoins, et même s'il démissionne par éthique, il va ironiquement également mentir et faire passer cet assassinat pour un « accident »³¹. Cette entorse à la morale et à la déontologie est une perversion du code d'honneur policier qui sied également au roman noir. Enfin, ce que relève ce roman avec pessimisme sur la nature de l'homme finit par rattraper Langlois : à savoir, l'ennui existentiel de tout (même de l'amour, de la jeunesse, de la beauté) et la volonté de se prouver que l'on vit encore, qui conduit au crime ; en clair, le mal-être existentiel qui saisit et consume le personnage. L'exécution du meurtrier ne met un terme à la situation de désordre qu'en apparence, et seuls les

²⁸ Jean Giono, *Un roi*, p. 204.

²⁹ *Ibid.*, p. 56.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ *Ibid.*, p. 86.

villageois les moins perspicaces se laisseront bernier ; pour Langlois, comme pour le lecteur, la révélation des motivations du meurtrier change tout. La séduction du sang sur la neige est un mal, ou un plaisir, qui peut saisir tout être humain, comme Frédéric II lui-même. Et dans le cas de Langlois, il n'y a pas de retour en arrière possible.

1.2.2. - l'hypothèse intenable du « polar de terroir »

À de très rares exceptions près, le roman policier s'inscrit dans un cadre urbain. Yves Reuter écrit :

Le roman policier a sans doute été indirectement généré par des mutations sociales et culturelles importantes. La société s'industrialise, la ville et les faubourgs industriels sont en pleine expansion avec une pauvreté omniprésente et une crainte très forte de la criminalité, qui suscite en même temps un intérêt croissant auprès du public, tandis que la police s'organise et renouvelle ses méthodes.³²

D'une certaine façon, la révolution industrielle a suscité le romantisme et son attrait pour la nature comme l'expression d'un idéal de vie, tandis que le roman policier matérialisait l'angoisse d'une nouvelle société. *De facto*, la majorité des intrigues policières sont situées dans un lieu urbain, ou sont attribuées à une population urbaine.

Giono prend pourtant le contrepied de cette tradition urbaine et situe son roman dans la campagne. Les meurtres ayant pour mobile l'ennui existentiel, ils n'auraient pas pu avoir lieu dans une ville, par définition toujours fébrile et ouverte aux possibilités. Et en effet, c'est une situation de huis clos, et par extension d'ennui, qui rend M.V. dangereux. Il est paradoxal d'imaginer que l'action du roman, qui se déroule au cœur de la nature sauvage, soit un endroit fermé. Pourtant, avec la venue de l'hiver, c'est bien de la claustrophobie que ressentent les personnages face à ces paysages blancs, ces montagnes et ces nuages refermés sur eux comme une prison. Symboliquement, la flèche du clocher, coupée à ras par le nuage, juste au-dessus des Sud, Nord, Est, Ouest³³, est une métaphore éloquente signifiant qu'aucune issue ne s'offre aux villageois et que ceux-ci sont bel et bien pris au piège.

En été, et notamment en automne concernant le hêtre de la scierie, Giono décrit les paysages alentours du village où se déroule l'action comme étant d'une beauté à la fois si terrible et oppressante qu'il s'agit presque d'une manière maligne de justifier les actes de M.V. En effet, durant l'hiver, cette magnificence est dissimulée par la neige et

³² Yves Reuter, *Le Roman policier*, p. 15-16.

³³ Jean Giono, *Un roi*, p. 15.

le brouillard. De quoi susciter chez le plus placide des individus des envies de souiller cette blancheur immaculée pour qu'enfin il y ait quelque chose — fusse avec du sang. C'est bien cette combinaison d'un ennui profond, de ce sentiment d'être enfermé et l'obsession pour la beauté, qui amèneront M.V. sur une pente meurtrière.

Ce rapport très étroit entre la situation géographique et la pulsion du meurtre illustre par la même l'amour de Giono pour son environnement, cette Provence qu'il aime à dépeindre. La Provence est effectivement le décor récurrent des œuvres de Giono, qu'il prend plaisir à magnifier et qui fait de lui un auteur très implanté dans sa région. Mais elle est également, par conséquent, le lieu privilégié de l'expression de ses angoisses, qui se cristallise par cette série de meurtres dans *Un roi sans divertissement*. Force est de constater qu'il n'est pourtant pas le seul auteur à avoir placé une intrigue policière dans une région particulière. Ainsi *Un roi sans divertissement* pourrait constituer en quelque sorte un ancêtre des polars de terroirs. Le terme « polar »³⁴ est un nom appartenant au registre familier de la langue, qui désigne un film ou un roman policier. Lorsqu'on lui accole le complément du nom « de terroir » ou l'adjectif « régionaliste », il désigne alors une sous-catégorie spécifique de roman policier dont l'intrigue criminelle se situe dans un territoire particulier, tel qu'une région ou un espace géographique ayant une identité propre assez forte : par exemple la Camargue et ses étangs d'eau salée, ou les Vosges et ses forêts de sapins, *etc.* Cela peut avoir plusieurs objectifs : provoquer un contraste entre un lieu qu'on imagine tranquille, l'écrin d'une certaine douceur de vivre (voire d'un ennui certain) et l'acte du meurtre plutôt associé à la grande ville turbulente. Par cette contradiction, le polar de terroir suscite l'intérêt et la curiosité des locaux et permet aux éventuels touristes de découvrir et d'apprécier la région sous un autre angle.

Il serait facile, et somme toute logique, de ranger *Un roi sans divertissement* dans cette catégorie de polar de terroir. Néanmoins, plusieurs éléments l'éloignent de ce type de roman de manière irréconciliable. Dans un premier temps, tout d'abord, il est en réalité assez commun que certains auteurs préfèrent écrire sur des lieux qu'ils connaissent ; on peut ainsi penser à George Sand qui a mis en valeur le Berry de son enfance, à Flaubert dont de nombreux romans se déroulent en Normandie, ou encore à Marcel Pagnol dont les récits gravitent dans le secteur de Marseille. Par ailleurs,

³⁴ Jean Bourdier récuse ce terme qu'il qualifie de « vulgarité et jargonage gratuit ». Il est employé ici tel quel, car il correspond, dans son sens populaire, au type d'œuvre décrit. Jean Bourdier, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996, p. 10.

l'expression *polar de terroir* semble avant tout avoir été mise en avant dans un but commercial à des fins touristiques, qui s'éloigne d'une volonté esthétique et littéraire à proprement parler. Par exemple, des toponymes réels sont évoqués dans le polar de terroir ; or, le village sans nom du roman de Giono n'est pas un oubli de l'auteur : il est conçu pour être anonyme. Le village voisin de Chichiliane, s'il évoque évidemment le Chichiliane réel, petite ville d'Isère située à environ 50 km au sud de Grenoble, le nom des deux villes portent bien une orthographe distincte. Ce changement, s'il est minime, est propre à faire situer le récit dans la fiction et non plus dans un cadre référentiel plaisant pour le lecteur. La dimension fictive de l'œuvre peut également en modifier sa portée : en particulier dans *Un roi sans divertissement* qui a une valeur de fable ou de conte, plus difficile à atteindre dans un roman réaliste très référencé. Deux logiques distinctes sont donc bien à l'œuvre. Tous les romans de Giono constituent une ode à la nature, qu'il s'agisse par exemple de *Que ma joie demeure*³⁵ ou de *Colline*³⁶, mais sont aussi un moyen de produire une réflexion métaphysique sur le rapport à la nature, au cycle de la vie. Les romans de Giono échappent complètement à une démarche mercantile ou une volonté de faire vendre. Le polar de terroir vise à séduire un lecteur particulier issu ou se rendant dans un lieu. Giono, dans un *Un roi sans divertissement*, s'adresse universellement aux hommes et leur parle de leur condition. Les enjeux sont donc sans commune mesure.

1.2.3. - L'écart avec le genre policier

Un roi sans divertissement appartient au genre policier. C'est, en tout cas, incontestable pour le premier tiers du roman qui correspond à l'enquête, à la traque, puis à l'assassinat de M.V. Néanmoins, à cet univers très codé du roman policier et du roman noir, s'agrègent divers éléments, dès la première partie de l'œuvre, qui font douter de son appartenance générique à cette littérature. Dans l'économie du roman, si l'enquête est absolument fondamentale, si l'identité civile de M.V. est un thème qui ressurgit, et si l'influence qu'il produit sur Langlois se fait sentir dans toute l'œuvre, l'enquête en elle-même n'est qu'une petite partie de l'histoire et le roman ne peut pas être exclusivement analysé au regard de ses similitudes avec le roman policier.

³⁵ Jean Giono, *Que ma joie demeure*, Paris, Grasset, 1935.

³⁶ *Id.*, *Colline* [1929], Paris, H. Champion, 2006.

C'est une volonté de Giono à n'en pas douter que de semer des pistes et de les laisser mourir. Ici, l'auteur nous dupe. Il nous fait croire que tout le roman sera un policier, avant de délaissé, et cela, d'une manière très déroutante par ailleurs. Cette modification est annoncée par un ensemble d'indices, de glissements qui annoncent que les enjeux du roman sont ailleurs que dans la résolution de cette enquête.

2. - Un glissement inattendu

Le genre du policier glisse du roman en même temps que le propos s'éloigne des préoccupations propres à l'enquête, aux victimes, au meurtrier. Cela s'avère très déstabilisant pour le lecteur, car d'une certaine manière, l'auteur le laisse seul face à l'œuvre. En effet, en quittant le domaine du roman policier, le lecteur s'avance hors des sentiers battus, des sentiers génériques qui consciemment ou non modèlent son horizon d'attente. Ce phénomène serait déjà inattendu et déroutant si une histoire qui avait adopté tous les codes d'un roman d'apprentissage devenait soudainement un récit policier après un meurtre auquel succéderait une enquête ; et il s'agirait ici de modèle de romans convenus. Ça l'est donc d'autant plus dans *Un roi sans divertissement* que le nouveau propos du roman, qui succède directement à l'intrigue de l'enquête, échappe complètement au lecteur. En clair : il ne sait pas pourquoi l'histoire se poursuit (en tout cas au début). Pourtant, M.V. est bel et bien mort. La chasse au loup, qui constitue elle-même une sorte de simulacre d'enquête, n'est qu'un leurre. Le roman n'adoptera plus la forme du policier. Il se dégage alors presque un sentiment de vacuité face à la poursuite du roman. Cette impression est du reste parfaitement voulue : elle imite la propre perte de sens qu'éprouve Langlois par rapport à sa vie et qui justifie par ailleurs cette recherche de plus en plus désespérée de sources de divertissement.

2.1. - L'ajout d'éléments incongrus

Ce glissement du genre du policier vers autre chose ne se produit pas brusquement. Il est progressif et se superpose au léger malaise induit par l'absence d'enquête qui était le fil rouge du roman. Il était même déjà en germe, dès le début du roman, mais il n'est devenu évident qu'en l'absence d'autres éléments d'intrigue ; en effet, il est alors apparu alors au premier plan. Ce changement de cap est dû à certains événements (des arbres, des animaux aux comportements humains) qui se produisent dans le roman et qui sont des manifestations de l'influence du *réalisme magique* sur l'écriture de Giono. Cela ne peut que déstabiliser le lecteur, puisque le cadre du roman a été posé, en apparence, comme rationnel et purement réaliste. Il est assez ardu d'obtenir une définition uniforme du réalisme magique. Le terme est utilisé par le critique d'art Franz Roh pour qualifier, en premier lieu dans le domaine pictural puis dans la littérature, un style artistique qui ménage l'apparition d'éléments perçus comme

suraturels, paranormaux, dans un univers présenté comme réaliste. Plus précisément, il écrit qu'il s'agit : d'un « regard magique jeté à l'intérieur d'un morceau de réalité »³⁷. Il s'agit donc avant tout d'une vision poétique, intellectualisante, de l'élément merveilleux : c'est un moyen pour l'auteur de rendre subjective sa vision du monde, en défiant les lois du réel. Le réalisme magique est d'ailleurs à distinguer de deux autres genres littéraires auxquels il est apparenté. Ainsi, bien qu'il s'en approche, le réalisme magique n'est pas merveilleux. Dans le merveilleux, ni le lecteur, ni les personnages n'opposent de résistance aux phénomènes magiques : ils sont considérés comme normaux. À l'inverse, dans le réalisme magique, l'élément surnaturel n'est pas constitutif de l'univers de la diégèse et il demeure étonnant. Pour autant, il ne s'agit pas non plus de fantastique, car ce phénomène n'est pas ambigu et n'invite pas les personnages à remettre leur univers en question. L'événement en question advient et on ne peut que le constater, aussi surprenant soit-il. Chez Giono, il permet de dire ou d'illustrer un propos par le biais d'un fait magique, comme une métaphore qui prendrait vie dans la diégèse. D'une certaine manière, ce procédé rapproche le roman du conte, de la fable, puisqu'il permet de mettre en scène des allégories. Il s'agit effectivement d'une piste générique que l'on peut être tentée d'explorer pendant le roman.

2.1.1. - La personnification de la nature : la forêt et le hêtre de la scierie

Dans le roman, Giono personnifie la nature entourant le village et plus particulièrement les arbres. C'est un phénomène qui, selon lui, est même fondateur du roman, puisqu'il affirme que celui-ci n'est que la conséquence de la conception dans un premier temps du hêtre de la scierie. Il n'y a donc rien d'étonnant que l'auteur reproduise ce principe avec d'autres arbres. Il profite de l'arrivée de l'automne, moment lors duquel les arbres se parent de magnifiques couleurs, pour les décrire et les doter d'une apparence, mais également d'une personnalité toute particulière :

Les mélèzes se couvrent de capuchons et de limousines en peaux de marmottes, les érables se guêtrent de houseaux rouges, enfilent des pantalons de zouaves, s'enveloppent de capes de bourreaux, se coiffent du béret des Borgia. [...] cette conque d'herbe qui n'était que de foin lorsque vous êtes passé, il y a deux ou trois jours, devenue maintenant cratère de bronze autour duquel montent la garde les Indiens, les Aztèques, les pétrisseurs de sang, les batteurs d'or, les mineurs d'ocre, les papes, les cardinaux, les évêques, les chevaliers de la forêt ; entremêlant

³⁷ Jean Weisberger, *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma*, Paris, L'Âge d'homme, 1988, p. 49.

les tiaras, les bonnets, les casques, les jupes, les chairs peintes, les pans brodés, les feuillages d'automne, des frênes, des hêtres, des érables, amélanchiers, des ormes, des rouvres, des bouleaux, des trembles, des sycomores, des mélèzes et des sapins dont le vert-noir exalte toutes les autres couleurs.³⁸

De ce passage magistral, presque horrifique, se dégage le sentiment que les arbres, silencieux et avides, sont dans l'attente du meurtre, du jaillissement de la violence. L'accumulation dans cet extrait, des teintes, des textures et même des personnages représentés, crée un sentiment de profusion orgiaque et n'est pas sans rappeler les peintures infernales de Bruegel. La couleur dominante dans ce tableau est évidemment celle du rouge, celle du sang. Les arbres sont également présentés comme étant les bourreaux, les prêtres cruels et les guerriers de quelque religion sinistre, dont M.V. pourrait être l'émissaire. Les dernières lignes de cette fresque sont particulièrement inquiétantes : « Les arbres font bruire inlassablement dans l'ombre de petites crécelles de bois sec »³⁹. Il n'est question ici que de la nuit et du vent qui fait remuer aux arbres leurs branches sèches comme autant de crécelles, mais cette ultime description instille véritablement un sentiment de malaise pour le lecteur, comme si les arbres eux-mêmes en appelaient à une immolation, eux qui, par leur désarmante beauté, facilitent « l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tous remords »⁴⁰. Cet extrait est tout particulièrement intéressant, car il offre une clef de compréhension au comportement de M.V. (la dernière proposition faisant clairement référence à lui), mais sans doute un peu trop tôt dans le roman pour que le lecteur puisse immédiatement faire le lien avec le meurtrier qui sévit dans la région.

Ces descriptions peuvent être interprétées pour ce qu'elles sont, c'est-à-dire, des représentations imagées d'une forêt en automne. Rien ne permet d'affirmer la nature animée ou consciente de ces arbres. Néanmoins, la personnification des arbres dans la description est le premier élément qui traduit le sentiment d'une réalité autre à l'œuvre dans le roman ; il s'agit donc également d'un élément pouvant étayer l'hypothèse fantastique selon laquelle la créature qui enlève les villageois est surnaturelle. Ce doute est d'autant plus légitime que Giono lui-même affirme la conscience de l'un des arbres : le hêtre de la scierie. L'*incipit* du roman s'ouvre ainsi sur sa description :

³⁸ Jean Giono, *Un roi*, p. 36-37.

³⁹ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 37.

Il y a là un hêtre ; je suis bien persuadé qu'il n'en existe pas de plus beau : c'est l'Apollon-citharède des hêtres. Il n'est pas possible qu'il y ait, dans un autre hêtre, où qu'il soit, une peau plus lisse, de couleur plus belle, une carrure plus exacte, des proportions plus justes, plus de noblesse de grâce et d'éternelle jeunesse: Apollon exactement, c'est ce qu'on se dit dès qu'on le voit et c'est ce qu'on se redit inlassablement quand on le regarde.⁴¹

Ce passage présente tout d'abord une anthropomorphisation de l'arbre visant à accentuer sa beauté, puisque que cette dernière est explicitement désignée comme étant digne de la statuaire antique (*Apollon-citharède*). L'analogie de la « peau » de l'arbre pour parler de l'écorce participe de l'humanisation physique du hêtre, au même titre que les expressions « carrure exacte » ou « proportions justes » qui renvoient ici aux notions mathématiques du canon de beauté de la statuaire grecque. Par ailleurs, il est dit un peu plus tôt au sujet de l'arbre : « Dans le printemps c'est un dieu ! »⁴². La personnification de l'arbre s'opère également du point de vue de l'onomastique : ainsi, l'essence de l'arbre, celle du hêtre, n'est pas anodine en raison de son homophonie avec le terme *être* qui suggère que ce dernier pourrait être doté d'une conscience. Cette hypothèse est appuyée par le narrateur : « Il est hors de doute qu'il se connaît et qu'il se juge. Comment tant de justice pourrait-elle être inconsciente ? »⁴³. Cette « justice » est un euphémisme pour désigner la beauté irréelle de l'arbre. Or, en connaissant sa propre beauté (en reconnaissant « la justice » dont la nature a fait preuve à son égard), l'arbre se réfléchit, réfléchit, c'est-à-dire qu'il pense, et d'après le mot de Descartes, *est*. Enfin, cette théorie est confirmée par Giono en tant qu'auteur lui-même : « Le livre est parti parfaitement au hasard, sans aucun personnage. Le personnage était l'arbre, le Hêtre »⁴⁴. Cet arbre revêt donc une importance toute particulière, puisqu'il est littéralement au début de toute chose dans le roman. Toutefois, bien qu'il soit mis en avant par la narration (et une seule fois par l'intrigue), il conserve de fait, et tout du long du roman, l'attitude passive qui convient à une simple plante. Comme pour la forêt précédemment donc, l'humanité, la conscience conférée à cet arbre pourrait n'être qu'un élément étrange correspondant à un exercice de style sans conséquence. Il s'avère pourtant que la suite du roman remet en perspective cette première conclusion et dirige davantage vers la reconnaissance du surnaturel dans le texte.

⁴¹ Jean Giono, *Un roi*, p. 9.

⁴² *Ibid.*, p. 32.

⁴³ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁴ Jean Amrouche et Taos Amrouche, *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono (1952)*, p. 192.

2.1.2. - Le cheval de Langlois

La fin du printemps 1846 marque le retour de Langlois au village, après la mort de M.V. Néanmoins, à son arrivée, il a changé de statut. Lors de la période des meurtres, il était une figure d'autorité, car il était envoyé par le pouvoir en place, mais il était en plus une figure quasiment paternelle pour les villageois : « Du temps de la chose, il nous avait fait pas mal de discours, soit pour nous rassurer, soit pour nous “*passer des savons*” »⁴⁵. À son retour au village, sa fonction est moindre (il est uniquement le commandant de l'ouvèterie) et il est désormais distant et maintient à distance ses contemporains, ce qui se manifeste notamment par son silence. Il se montre selon les villageois « militaire et monacale »⁴⁶. Or, traditionnellement, lorsque l'on partage une société hiérarchisée en différentes castes, on distingue les guerriers et les prêtres, des autres membres de la société. Autant dire que dans le cas de Langlois, il cumule ainsi aux yeux des villageois paysans (qui sont traditionnellement la troisième catégorie) des statuts qui l'éloignent irrémédiablement des gens du commun.

Face à cette froideur de Langlois, les villageois découvrent à quel point son cheval noir, lui, est sympathique. Au début, rien ne laisse deviner la véritable nature, humaine, du cheval. Lorsque les villageois affirment : « Par contre, on devint très familier avec le cheval. »⁴⁷, ils sont le sujet de l'action et le cheval l'objet, ce qui ne laisse pas présager l'émergence d'une personnalité pour cet animal. Mais très vite, c'est le cheval qui prend l'ascendant « [...] [il] faisait tout pour faciliter les choses »⁴⁸. L'extrait suggère que l'animal possède une intelligence certaine et fait même preuve d'initiative, une chose qu'un cheval ne peut *a priori* pas manifester. Le portrait de cet animal continue et les narrateurs expliquent qu'il savait « rire »⁴⁹. Il s'agit d'un trait humain qui constitue une personnification lorsqu'il s'applique à une créature incapable de personnalité. Pourtant, les villageois narrateurs sont formels et insistent très clairement sur le sujet, ce n'est en aucun cas un hennissement qui prend la forme d'un rire : « Celui-là prévenait d'abord d'un clin d'œil et son rire se formait d'abord dans son œil de façon très incontestable. Si bien que, lorsque le rire gagnait les dents, il n'y avait pas de malentendu »⁵⁰. Jusqu'ici, la description pouvait être une figure de style, une

⁴⁵ Jean Giono, *Un roi*, p. 90.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 91.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*, p. 92-93.

exagération, le fruit de la volonté des villageois de retrouver la chaleur d'un ancien Langlois dans son cheval. Pourtant, le portrait du cheval continue, de plus en plus précis et spécifique, et semble démontrer effectivement un caractère humain ; il manque à peine la parole à cet animal qui semble du reste se faire très bien comprendre. Il ne s'agit plus d'une figure de style : le cheval *est* bien une *personne*.

Ce passage est très surprenant, car pour la première fois, il fait montre d'un élément surnaturel, sans aucune ambiguïté, car, contrairement aux descriptions des arbres, il n'est pas susceptible d'être exagéré par la vision poétique d'un narrateur, les paysans du village étant assez terre-à-terre. Ce moment du roman est d'autant plus inexplicable, qu'il n'a qu'une seule utilité. Il sert à illustrer et caractériser les changements de relations que Langlois entretient avec les villageois. En effet, ce cheval-personnage ne jouera aucun rôle important dans la suite de l'intrigue et il n'apparaîtra plus jamais au premier plan. Cette brièveté, couplée à cette étrangeté, auraient tendance à faire de ce passage une sorte de parabole irréaliste. Cet extrait joue d'ailleurs effectivement ce rôle et traduit une sorte de phénomène psychologique de transfert de la part des villageois, qui, comme des enfants, des orphelins, se sentent abandonnés par Langlois et cherchent à témoigner leur amour et à en recevoir par la personne du cheval, qu'ils vont humaniser et, symboliquement, nommer Langlois. Malgré tout, la réalité de ce passage dans le roman ne peut pas être remise en question ; l'attitude de ce cheval est attestée par les narrateurs et s'ancre dans le réel, aussi inexplicable soit elle. C'est un exemple absolu ici de l'intégration du réalisme magique dans l'œuvre, qui rapproche le roman de la fable grâce à sa valeur symbolique. Ici, le cheval humanisé est une manière de montrer que, bien que Langlois soit distant avec les villageois, parce que l'aventure dans la forêt l'a changé, son humanité est intacte ; simplement inaccessible. Il délègue ses relations humaines à son cheval, comme un avatar de lui-même. Pour Mireille Sacotte dans *Mireille Sacotte commente un roi sans divertissement*, c'est précisément l'aspect paternel de Langlois qui s'est scindé en deux dans le cheval : le *père* strict en la personne humaine et le *papa* « affectueux et consolateur »⁵¹ en l'animal, ce qui renforce des dynamiques de dualité très présentes dans le roman et notamment chez le héros.

Dans le roman, c'est la première fois qu'une bête remplit un rôle semblable, mais ce n'est pas la dernière fois. Un autre animal, incarnant une humanité moins souriante, sera également représenté peu de temps après.

⁵¹ Mireille Sacotte, *Mireille Sacotte commente « Un roi »*, p. 116.

2.1.3. - Les loups

Langlois est nommé commandant de louveterie en revenant au village, c'est-à-dire qu'il a pour nouvelle responsabilité de gérer les animaux nuisibles (sangliers, loups) et de réguler leur population. Ironiquement, cette nouvelle occupation n'est pas sans évoquer sa précédente fonction et surtout son rôle, qui l'a conduit à éliminer un prédateur redoutable au sein du troupeau métaphorique dont il avait la garde.

Or, lorsque l'hiver revient, Langlois trouve aussitôt une occasion de jouer son rôle de commandant de louveterie, après que quelques jeunes loups des alentours rôdent dans le village et commettent quelques dégâts. Langlois en abat quelques-uns et la meute ne revient plus dans le village. Jusqu'au jour où les villageois constatent un véritable carnage dans l'une des étables. Là où les jeunes « louvards »⁵² n'avaient enlevé que quelques oies, estropié une chèvre et fait un peu de vacarme, l'animal en question est comparé à « un vieux routier »⁵³ plus dangereux donc, car plus expérimenté, ce qui se voit également à ses méfaits. En effet, il a égorgé un cheval et une vache, éventré treize brebis et a enlevé la dernière, le tout dans un silence complet. Les loups que Langlois a abattu sont appelés « louvards », car ce terme désigne les loups de moins de deux ans ; ce terme paraît également presque affectueux, à cause du suffixe *-ard* assez péjoratif, mais qui n'est pas sans rappeler le terme *loubards*, qui pourrait servir ici à qualifier des loups peu expérimentés, faisant les fiers-à-bras. Or, le loup ayant commis le carnage dans l'écurie de Fulgence n'est d'abord pas appelé tel quel. Il est défini en creux : « Il n'y avait pas que des louvards »⁵⁴, ce qui lui donne un caractère énigmatique, quoiqu'on comprenne immédiatement sa nature. Par la suite, le pronom indéfini « on »⁵⁵ est employé pour reconstituer la scène. À nouveau, ce passage rend étranger, insaisissable, l'animal, au lieu de le rationaliser en employant le pronom défini *il*. Finalement, il est dit qu'il s'agit de « quelqu'un »⁵⁶, ce qui ne brise pas nécessairement l'aura de mystère auquel est associée la bête, mais constitue une personnification. En effet, et surtout pour une créature bestiale que l'on a identifiée comme étant particulièrement dangereuse, on attendrait le pronom indéfini *quelque chose*. Les personnages attribuent du reste à cette bête des qualités de décision et de

⁵² Jean Giono, *Un roi*, p. 115.

⁵³ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*

confiance en soi, qui encore une fois tendent à lui donner un comportement humain. Comme pour le cheval de Langlois précédemment, une humanisation de la bête est en cours.

Langlois organise alors une battue au loup épique et accule la bête en bas d'une falaise. Or, alors que Langlois s'approche, il constate que le loup a égorgé l'un des chiens de chasse et qu'il observe, fasciné, le sang sur la neige, comme M.V. en son temps. Cette scène accrédite l'intelligence de la bête, qui paraît capable de ressentir et d'être séduite par la beauté du sang sur la neige. Ce comportement inquiétant du loup fonctionne, à nouveau, sur le mode du réalisme magique, puisque la métaphore que représente ce loup s'incarne littéralement dans le réel et illustre un propos. Cette fascination du sang sur la neige est ici présentée comme pouvant atteindre tout le monde, (y compris les bêtes donc), et les transformer en boucher (puisque que les autres loups par comparaison à celui-ci, sont présentés comme faibles, presque des potaches). N'importe qui doué d'intelligence peut succomber à cette fascination, même les personnes les plus douces ou les plus droites.

Cette présentation du loup affirme de manière claire un thème récurrent dans *Un roi sans divertissement* : n'y a-t-il qu'un loup ? Au sens, « n'y a-t-il qu'un monstre, qu'un tueur ? ». Les loups jouissent dans le texte d'une très mauvaise réputation et sont caractérisés véritablement comme des meurtriers. M.V. est comparable à un loup (« On ne pouvait pas oublier tout de suite ces temps où nous avons été, pour ainsi dire, comme des moutons dans les claies pour M.V. »⁵⁷) et son comportement est d'ailleurs imité par la bête que poursuit Langlois dans le Chalamont. Le plus inquiétant est que la raison qui a poussé M.V. et le loup du Chalamont à agir de la sorte est la conséquence de la même pulsion. Pire que cela : l'excitation due à la traque, la fascination du sang, se retrouvent chez d'autres personnages, même ceux qui semblent tout à fait inoffensifs. Ainsi, on sait que Bergues a été susceptible de la ressentir : « le sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'est très beau »⁵⁸. Frédéric II lui-même s'est senti grisé par la filature de M.V. dont il garde « un souvenir *renard* »⁵⁹, uniquement car il n'a pas eu le temps de devenir un loup avant de retourner à la civilisation : « [...] il a fallu se dépouiller d'une peau de renard qui était presque une peau de loup »⁶⁰. Enfin, Langlois, à la fin du roman, en restant plusieurs heures à fixer le sang d'une oie dans la neige,

⁵⁷ Jean Giono, *Un roi*, p. 114.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 24-25.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 71.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 73.

comprend qu'il est lui aussi devenu cette bête tant redoutée. Cette transformation des personnages s'avère angoissante, car elle a trait à la peur de la contamination, mais également à la menace ayant le visage attrayant d'un ami, ce qui s'avère d'autant plus anxiogène dans le cadre d'un huis clos. Cette menace qui pèse sur le village est finalement presque une réinterprétation du mythe du loup-garou, ces hommes qui deviennent fous à la nuit tombée et massacrent leurs semblables, mais peuvent aussi les contaminer par une simple morsure.

Pour amplifier la menace du loup, Giono fait dire aux narrateurs qu'il s'agit de « [...] quelqu'un qui ne s'embarrassait pas de figurer ou non dans les fables de La Fontaine ». ⁶¹ Pourtant, c'est bien de la littérature qu'il paraît émerger ce monstre, ce grand méchant Loup, capable d'assassiner toute une bergerie en l'espace d'une nuit. Cet aspect littéraire de la bête est important, d'une part car il est dû au réalisme magique, mais également parce qu'il justifie que Giono, comme La Fontaine, mais aussi Perrault, ne parle pas véritablement d'un loup. Ainsi, par exemple dans la morale du *Petit Chaperon rouge* ⁶² :

On voit ici que de jeunes enfants, / Surtout de jeunes filles / Belles, bien faites, et gentilles, / Font très mal d'écouter toute sorte de gens, / Et que ce n'est pas chose étrange, / S'il en est tant que le loup mange. / Je dis le loup, car tous les loups / Ne sont pas de la même sorte ; / Il en est d'une humeur accorte, / Sans bruit, sans fiel et sans courroux, / Qui, privés, complaisants et doux, / Suivent les jeunes Demoiselles / Jusque dans les maisons, jusque dans les ruelles ; / Mais, hélas ! qui ne sait que ces loups doucereux / De tous les loups sont les plus dangereux ! ⁶³

De la même manière que Perrault met ici en garde ses lecteurs contre les pulsions sexuelles des hommes, qui peuvent les amener à faire d'eux des prédateurs, Giono pose à son tour la question de l'inhumanité de l'humanité, puisque chaque être humain est susceptible, selon les circonstances, de devenir un loup pour autrui. Il est donc moins question dans le texte de l'angoisse du loup à proprement parler (qui coïncide avec la peur de la dévoration), que celle du monstre qui se cache en chacun de nous. Bien évidemment, la volonté de parler de peurs ancestrales que suscitent la forêt ou le loup transparait dans le texte. Mais vraisemblablement, pour Giono, il n'y a qu'une bête et elle est humaine.

⁶¹ Jean Giono, *Un roi*, p. 116.

⁶² Charles Perrault, *Contes*, dir. Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 2006.

⁶³ *Ibid.*, p. 211.

2.2. - *Un roi sans divertissement, une fable ?*

Des arbres qui manigancent des sacrifices humains dans l'ombre des vallées, des animaux au comportement trop humain, des hommes à la fois, loup, monstre, roi... Ces éléments inscrivent très clairement *Un roi sans divertissement* dans une littérature de filiation des légendes et de mythes. Dans d'autres romans de Giono, ces parallèles sont encore plus évidents, par exemple dans le *Prélude de Pan*, où l'auteur reprend de la Grèce antique les orgies provoquées par les dieux de la nature, Dionysos et Pan. Par ailleurs, l'intertextualité du texte corrobore cette hypothèse dans la mesure où elle rappelle des histoires de loup-garou, par exemple « Le Lai de Bisclavret »⁶⁴ de Marie de France, et peut-être de manière encore plus transparente, la Bête du Gévaudan. Ce fait divers, ayant défrayé la chronique de la France du XVIII^e siècle, entre le 30 juin 1764 et le 19 juin 1767, a eu lieu dans une aire géographique proche du roman de Giono et constitue fondamentalement une enquête policière. Tout comme le roman, cette affaire flirte avec le surnaturel puisque la Bête est perçue comme un monstre, une créature diabolique dotée par exemple du don d'ubiquité. Si la culpabilité réelle de la centaine de meurtres est portée sur au moins deux canidés, probablement des chiens hybrides de loups, une responsabilité humaine, jamais avérée, plane sur cette enquête, en raison notamment des mises en scène macabres (des victimes décapitées ou dénudées, leurs vêtements semés sur le chemin) qui ont parfois été relevées sur les lieux des crimes. Le roman lui-même oriente cette piste dès les premières pages du livre : « J'ai trouvé dans sa bibliothèque une importante iconographie sur Cartouche et Mandrin, sur des loups-garous dont les différentes gueules sont portraiturées (il n'y manquait pas une canine) »⁶⁵.

Comme pour le genre du policier, tout le roman ne peut pas être analysé à l'aune du caractère surnaturel de ce passage (entre la mort de M.V. et la battue au loup) qui est somme toute très bref. Toutefois, cet élément demeure important, car il fait la transition avec le dernier tiers du livre, où plus aucune trace de magie ne subsiste. *Un roi sans divertissement* se divise principalement en deux parties du point de vue de l'intrigue : l'enquête visant à confondre M.V., puis les tentatives de Langlois pour se divertir (la chasse au loup faisant partie des stratagèmes de Langlois pour éviter de s'ennuyer). Néanmoins, la spécificité de l'incursion du réalisme magique, qui disparaît

⁶⁴ Marie de France, *Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, 1972.

⁶⁵ Jean Giono, *Un roi*, p. 12.

définitivement dans le dernier tiers du roman, comme un désenchantement progressif du monde et qui participe à désespérer Langlois et à le mener au suicide, paraît suffisamment pertinente pour être distinguée, au moins du point de vue du genre. En effet, par le détour de la magie, du surnaturel, le roman nous rend plus évidente la métaphore illustrant son propos, en l'occurrence la bestialité dissimulée de l'homme. En cela et bien qu'il ne remplisse pas toutes les conditions, ce passage particulier d'*Un roi sans divertissement* peut être rapproché de la fable. En effet, on y retrouve des animaux ou des plantes ayant une valeur allégorique, le récit peut être assimilé à une forme de merveilleux et l'auteur nous donne une leçon finale : l'homme est un loup pour l'homme.

Cette volonté de familiariser le lecteur avec ce concept prépare également au reste du roman qui est une invitation à la réflexion philosophique. Le dernier tiers du roman ne nous invite pas simplement à constater des faits, mais également à nous demander pourquoi, sous quelles circonstances, l'homme peut se montrer si dangereux et violent qu'il devient un loup pour autrui.

3. - L'atténuation de l'action et la réflexion philosophique

La présence du loup dans le Chalamont est le dernier moment propre au réalisme magique dans le roman. Après ce passage, le charme s'étirole et, désormais, le roman s'inscrit dans un réalisme tout à fait conventionnel. L'action, qui tendait déjà à une diminution des enjeux (la battue à un loup tueur de brebis étant, de fait, moins palpitante que la chasse à l'homme), décroît également dès lors d'une manière irrémédiable. Or, qui dit diminution de l'action, dit également « ennui ». Par ce biais, le lecteur est invité à s'intéresser davantage aux états d'âme des personnages ; notamment ceux de Langlois. Ceux-ci passaient à peu près inaperçus dans le feu de l'action, mais en recoupant les informations, le lecteur peut déduire que le propos véritable du roman, qui paraissait avoir disparu en même temps que l'intrigue policière, puis subitement revenir sous la forme d'un loup, est bel et bien de retour, mais que cette fois-ci, c'est le personnage central qui est directement touché.

Ce dernier tiers du roman est avant tout une quête de sens, que le lecteur partage avec les villageois-narrateurs, qui permet de remonter à la source des meurtres et de la fascination pour le sang.

3.1. - L'ennui existentiel

Le roman imite et annonce, par divers moyens, l'ennui qui s'empare de Langlois. Par la réduction de l'action donc, mais également par le rapprochement des cellules narratives. En effet, juste après la fête à Saint-Baudille, les différentes scènes se succèdent de plus en plus rapidement, les intervalles temporels se voient raccourcis en même temps que la narration : « L'hiver, la neige »⁶⁶. Le temps, la narration, l'action, plus rien n'est développé, car d'une certaine manière, plus rien n'est intéressant. Cet ennui qu'éprouve Langlois et qui nous est conté, est exactement le même que celui ressenti par M.V. au début du roman, et finit par contaminer tout le texte.

Le concept d'ennui est fondamental dans le roman, car le titre de l'œuvre est tiré d'une pensée de Blaise Pascal, physicien et philosophe français : « Un roi sans divertissement est un homme plein de misère »⁶⁷. Cet aphorisme suggère qu'un homme, même puissant, riche, ou possédant tout ce que la vie peut offrir de bon, s'il se penche

⁶⁶ Jean Giono, *Un roi*, p. 207.

⁶⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, dir. Léon Brunschvicg, Paris, Flammarion, 2015.

un peu sur sa condition d'homme mortel, ressentira le désespoir de l'existence : celui d'être venu au monde pour mourir. Face à ce constat, l'homme cherche alors à se divertir pour oublier son destin, ne serait-ce qu'un bref instant. La jouissance suscitée par le divertissement est alors présentée comme le seul moyen de s'évader de cette connaissance de sa mort prochaine. À l'inverse, l'ennui, qui succède invariablement au repos, à la paix ou à la méditation, est un ennemi terrible puisqu'il mène à penser, et donc à penser à son trépas. Face à l'angoisse de la mort ou un divertissement qu'il méprise, Pascal estime préférable de se tourner vers Dieu. Ce n'est pas le cas de Giono, qui ne s'intéresse pas véritablement à Dieu ; il n'y a pas de solution transcendant l'absurdité de l'existence. Cet état des choses est dangereux, car face à cette vanité, tout perd sens, les règles, les coutumes, les lois, même la vie humaine et de ce fait, autorise toutes sortes de divertissements, même les plus répréhensibles. En effet, la violence tournée vers autrui (le meurtre par exemple) conserve un caractère jouissif en ce qu'il constitue la transgression absolue, seul plaisir assez puissant pour divertir celui qui s'ennuie. Partant de ce principe, il devient aisé de reconstituer les motivations de M.V., même avec le peu d'éléments que l'on connaît sur sa vie. Il suffit en fait de savoir qu'il vivait à Chichiliane. Au début du roman, il est dit au sujet de Chichiliane qu'il s'agit d'un endroit où il n'y a rien à faire : « [...] on ne va pas à Chichiliane. On irait, on y ferait quoi ? On ferait quoi à Chichiliane ? Rien »⁶⁸. Il s'agit donc d'un lieu où l'on s'ennuie. De plus, symboliquement, l'hiver raye de la carte ce village sous un linceul blanc, un ciel blanc et un horizon qui l'est tout autant. Cet enfermement monochrome évoque évidemment le néant absolu, l'angoisse du vide, de la mort. Tous ces éléments éclairent la volonté qu'a eue M.V. de faire éclater une gerbe de couleur au milieu de ce blanc immaculé. Le motif du sang sur la neige est récurrent, notamment dans la littérature médiévale. Il évoque généralement la créativité, le geste de fécondité. L'acte d'assassiner ses semblables est un geste de cruauté, mais il se veut également en cela un acte de création esthétique. Pour Giono, il n'y a pas de différence fondamentale entre l'art et la guerre, tous deux procèdent du même besoin de se divertir. D'ailleurs, Langlois met d'une certaine manière les deux en pratique.

⁶⁸ Jean Giono, *Un roi*, p. 10.

3.2. - Les rois

Le fait de prendre un roi en exemple dans sa pensée permet à Pascal de montrer que le statut importe peu et que, comme Giono le reprendra plus tard, face à cet ennui, le roi est « un homme comme les autres »⁶⁹. Ainsi, leur sort étant le même, il n'y a pas d'étrangers. S'il doit songer, réfléchir à l'issue de sa vie, le roi ou le paysan sera plein de misères.

Giono souscrit complètement à cette interprétation et Langlois le répète régulièrement ; toutefois, le sémantisme du terme « roi » paraît clairement différer chez Giono et ne désigne pas nécessairement une personne royale au sens propre du terme. Quoiqu'en dise Langlois, si les hommes sont comme tous les autres, ils ne sont pas tout à fait interchangeables non plus. En effet, lui-même distingue bien les personnages qui sont des « *amateur[s] d'âmes* »⁷⁰, des « *profond[s] connaisseur[s] des choses humaines* »⁷¹ avec qui il peut discuter de la marche du monde, des autres villageois et notamment des brutes, comme Anselmie. Le terme *roi* recouvrirait alors ceux qui n'ont pas une connaissance superficielle du monde et qui ont été amenés à connaître la nature humaine en profondeur, en étant confrontés au pire comme au meilleur. Ces individus, ayant une connaissance si fine du monde et de leur propre existence, sont ainsi dotés d'une sorte de noblesse qui les distingue du commun des mortels. Trois de ces rois et reines sont identifiés dans le roman, en plus de Langlois. Il s'agit des personnages présentés comme étant les amis de ce dernier : le procureur, puisque sa fonction l'amène au quotidien à voir et traiter des affaires terribles et qui par ce biais est devenu ce « *profond connaisseur du cœur humain* »⁷² que Langlois apprécie. Saucisse en fait également partie. Elle dit clairement, en tant qu'ancienne prostituée, que s'il existait des étrangers dans le genre humain, elle s'en serait aperçue : « J'ai gagné ma vie en touchant des deux épaules. Jamais debout. S'il y avait eu des étrangers et si quelqu'un avait des chances de les rencontrer c'était moi »⁷³. Enfin, M^{me} Tim, venant du Mexique, constitue l'étrangère par excellence. Or, c'est précisément son statut de prétendue étrangère qui lui permet de comprendre qu'il n'y a pas de différences entre les êtres humains en réalité, et que ces derniers sont tous motivés par les mêmes pulsions et désirs. Quant à Langlois, lorsque les villageois s'inquiètent de son changement

⁶⁹ Jean Giono, *Un roi*, p. 58.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 190.

⁷¹ *Ibid.*, p. 204.

⁷² *Ibid.*, p. 124.

⁷³ *Ibid.*, p. 159.

d'humeur lors de son retour, Saucisse livre quelques éléments d'information sur sa vie, qui laisse entendre que c'est un homme qui a un vécu :

Mais, est-ce qu'on s'était trompé ou bien est-ce qu'il était vraiment bon vivant comme il nous avait semblé qu'il était ? Et, quand il revint chez nous, avec son chapeau tromblon, le moins qu'on puisse dire c'est qu'il engendrait la mélancolie. / — C'était un bon garçon, disait-elle. Il n'engendrait pas du tout la mélancolie. Quand il est arrivé ici pour la première fois, il fallait être désorienté comme vous pour croire qu'il était résumé avec sa pipe en terre et ses bottes. D'ailleurs, il vous l'a fait voir. Avec des états de service comme les siens on ne s'amuse pas à rire. Il a fait l'Algérie. Il était à Oran avec Desmichels et à la Macta avec Trézel et il disait que ce n'était pas de la peau de lapin que de se faire foutre la frottée par des arbis déguisés en femmes. Ceux qui étaient là et qui s'en sont tirés, il fallait qu'ils en aient dans le ventre. D'abord. Ensuite, ils se sont fait la réflexion que c'était déjà très bien d'être vivants sans encore réclamer d'être des « bons vivants ». ⁷⁴

Saucisse est claire et rappelle aux villageois qu'en faisant la guerre, en bravant la mort, en faisant l'expérience de la cruauté, Langlois a acquis une vision différente du monde. Il sait comment les choses et les gens fonctionnent. C'est ce qui l'amène à comprendre M.V. et cela, avant tout le monde. C'est le premier à dire à son sujet, et au grand étonnement des autres villageois, que M.V. « [...] n'est peut-être pas un monstre »⁷⁵, et même « C'est un homme comme les autres »⁷⁶.

Ainsi, seuls ces rois, en raison de leur trajectoire de vie, sont en mesure de véritablement comprendre ce qui s'est passé dans l'esprit de M.V. Néanmoins, cela signifie également qu'ils sont plus susceptibles d'être séduits par les mêmes désirs de divertissements sanglants que M.V. En effet, on a vu cette contamination n'être qu'éphémère : elle n'impacte pas tant que ça Bergues, ni Frédéric II. Sans doute, parce qu'il existe un prérequis intellectuel afin de véritablement pouvoir comprendre ce qui les attire dans ce phénomène (un doute subsiste concernant Bergues, mais c'est certain dans le cas de Frédéric II). À l'inverse, l'échec de Langlois est dû à sa trop grande proximité intellectuelle avec le meurtrier. Il est bien plus proche de ce dernier que M^{me} Tim, Saucisse ou même le procureur ne le sont. Cela est illustré par la façon qu'il a eue de si bien entrer dans l'esprit du criminel, de si bien cerner son raisonnement ; au point qu'il a fini lui-même par être séduit. Pendant la fête à Saint-Baudille, Saucisse, M^{me} Tim et le procureur se rendent compte que Langlois est quasiment perdu. Bien qu'il joue les hommes mondains, les réponses automatiques qu'il a l'air de donner aux questions

⁷⁴ Jean Giono, *Un roi*, p. 157-158.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

qu'on lui pose ou aux attitudes qu'on attend de lui témoignent de sa lassitude, de son détachement du monde et de son ennui⁷⁷. Saucisse constate qu'elle n'arrive plus à l'atteindre et que, face à son désarroi, par une sorte de réflexe de survie (elle considère que c'est égoïste, mais M^{me} Tim lui explique, avec raison, que c'est parfaitement sain) elle sait qu'elle restera, comme le procureur et M^{me} Tim, à *distance respectueuse* de lui. On constate ici, que plus les personnages s'approchent de cette vérité sur le monde (la vacuité de toute existence, le besoin impérieux de se divertir) plus les personnages sont solitaires et rejetés par les autres, dans une sorte de réflexe grégaire. Il obtient ainsi par ce rejet une dimension sacrée, il devient un objet qui ne peut être touché sans souiller, ou être souillé : c'est le roi sans divertissement. Cette attitude n'est pas sans évoquer *Voyage au bout de la nuit* de Céline :

On s'était bien compris autrefois avec la fille Henrouille... Pendant longtemps... Mais maintenant, elle était plus assez bas pour moi, elle pouvait pas descendre... Me rejoindre... Elle avait pas l'instruction et la force. On ne monte pas dans la vie, on descend. Elle pouvait plus. Elle pouvait plus descendre jusque là où j'étais moi... Y avait trop de nuit pour elle autour de moi.⁷⁸

Ici, Bardamu exprime l'idée qu'il est désormais seul dans la « nuit », un terme obscur, mais qui semble recouvrir, comme dans *Un roi sans divertissement*, une certaine connaissance, assez désespérante, du monde. La raison pour laquelle Ferdinand et la bru Henrouille étaient ensemble dans la nuit est qu'ils étaient tous deux mêlés à une tentative d'assassinat sur la personne de la vieille Henrouille, la belle-mère de la fille Henrouille. À ce stade de l'histoire, la vieille femme finit par être assassinée, mais pas par sa bru. Néanmoins, Ferdinand était au courant de ce nouveau projet de meurtre et n'a rien fait pour l'en empêcher. En cela, il a assisté passivement, une fois de plus, à une bassesse humaine et s'est enfoncé encore davantage dans la nuit, quand la bru Henrouille, finalement innocente, est restée en retrait. Par conséquent, comme dans *Un roi sans divertissement*, plus la connaissance des choses sombres du monde s'approfondit, plus le personnage qui constate ces faits, comme Bardamu ou Langlois, a le sentiment d'être seul. De plus, comme dans le roman de Giono, cette capacité à tomber toujours plus bas est également une faculté qui est mise sur le compte de l'éducation et, dans une certaine mesure, de l'intelligence. Par conséquent, on observe que la qualification de « roi » n'est pas positive ; elle témoigne certes d'une certaine

⁷⁷ Jean Giono, *Un roi*, p. 203-204.

⁷⁸ Louis Ferdinand Céline, *Romans*, tome 1, dir. Henri Godard, Paris, Gallimard, 1981, p. 462.

hauteur intellectuelle, d'une connaissance réelle du monde et de la condition humaine, mais elle est également le marqueur d'une grande solitude, la même que celle du sage dans la caverne de Platon.

3.3. - Le divertissement

Sans aucun doute Langlois était-il plus proche de M.V. que les autres personnages ne l'étaient ; et c'est ce qui cause finalement sa perte. Pourtant, le texte suggère également que le personnage n'a pas su, ou pu, mettre en place des stratagèmes adéquats pour se divertir. En effet, par exemple, on constate que M^{me} Tim, Saucisse et le procureur sont en surpoids :

Nous étions si importants que le vaste palier du premier étage sur lequel était installée la collection d'instruments anciens se mit à grelotter à notre approche de toutes ses vieilles guitares et de ses vieux pianos. Et, quand nous prîmes pied sur le palier tous les trois ensemble, en haussant d'un dernier effort nos trois gros corps, des sortes de tambours sauvages que Mme Tim avait apportés de son pays et pendus aux murs se mirent à battre sourdement une sorte de « générale » sombre.⁷⁹

Le procureur est même décrit comme étant deux fois plus gros que les deux femmes. Cet état n'est pas anodin et sous-entend que la bonne chère divertit, ou permet de combler éventuellement les angoisses bien naturelles que suscite une connaissance profonde du monde et des hommes. Quant à M^{me} Tim, lors de la première description du personnage, il est dit qu'elle était « pelotonnée dans ses enfants »⁸⁰. L'image est assez éloquente, et bien que cela soit destiné à montrer qu'elle a les mœurs d'une femme ayant l'habitude des climats rudes, il est assez clair que cette abondance d'enfants, puis par la suite de petits-enfants, peut servir également à se rassurer face à l'angoisse de la mort. Dans cette optique, constater que Langlois est un homme mince et que le mariage avec Delphine ne débouche sur rien, indique que Langlois n'est pas sensible aux plaisirs de la chair, ou en tout cas, beaucoup moins que ses camarades qui trouvent certaines compensations dans l'existence.

Il tentera tout de même, à plusieurs reprises, de se divertir afin d'éviter de basculer dans la cruauté, comme M.V. avant lui.

⁷⁹ Jean Giono, *Un roi*, p. 202.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 107.

3.3.1. - Les chasubles et les ostensoirs

À son retour au village, Langlois guette régulièrement Martoune, la sacristine. Lorsqu'un jour, elle aère les chasubles du prêtre, qui sont brodées avec grand talent, Langlois demande à Martoune qu'elle les lui présente. Il les observe avec attention puis réclame qu'elle lui montre également l'ostensoir. Étant enfermé dans le tabernacle, Martoune ne peut satisfaire son exigence. Langlois quitte l'église et le soir même se rend chez le prêtre, puis tous deux vont à l'église. Les villageois ajoutent qu'ils ne connaissent pas la teneur de la discussion entre les deux hommes : « Visite, celle-là, dont rien ne transperça »⁸¹. Naturellement, Langlois demanda au prêtre de lui présenter l'ostensoir et ce dernier s'exécuta.

Ce passage constitue chronologiquement la première des diversions de Langlois pour éviter l'ennui. En effet, les chasubles sont particulièrement belles, elles ont été cousues par le couvent des Présentines qui compte des « brodeuses extraordinaires »⁸². Les ostensoirs quant à eux sont généralement de très beaux objets, uniquement destinés à présenter l'hostie. En clair, Langlois demande à ce qu'on lui montre des objets ayant une haute valeur esthétique, des objets d'art. Mais ce n'est pas tout : pour demander au prêtre de lui ouvrir le tabernacle, Langlois crée tout une mise en scène :

Langlois s'étant mis dès trois heures de l'après-midi en redingote serrée et gibus tromblon sella son cheval, le monta et fit ces deux cents pas en grand uniforme, sur un cheval si tenu si serré qu'il dansait sur place en faisant en faisant l'hippocampe. Cette sortie eut naturellement beaucoup de succès.⁸³

Dans ce passage, on constate que pour donner encore plus de sens à cette présentation de l'ostensoir, Langlois crée une sorte de cérémonie, comme un écrin précédant le dévoilement des objets désirés. Cette dimension cérémonielle permet d'augmenter le caractère esthétique de ce moment, mais par sa dimension théâtrale (puisqu'il se donne en spectacle aux villageois d'une certaine façon : « Cette sortie eut naturellement beaucoup de succès »⁸⁴) il montre explicitement qu'il cherche le divertissement. L'incompréhension des villageois (« À la longue, on prit l'habitude de se dire que, en ce qui concernait Langlois, rien ne signifiait rien »⁸⁵) rappelle également l'écart intellectuel qui les sépare de Langlois.

⁸¹ Jean Giono, *Un roi*, p. 99.

⁸² *Ibid.*, p. 98.

⁸³ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 100.

3.3.2. - La battue au loup

La visite de Langlois à l'église semble être une tentative de recréer la messe de minuit, dans la même volonté de susciter une atmosphère sacrée et esthétique, mais dont les enjeux sont bien moindres puisque seules deux personnes assistent à ce moment et que la période de l'année ne crée pas un contexte spécial à cette cérémonie.

De la même manière, la battue au loup dans le Chalamont entretient des parallèles évidents avec la chasse à M.V. l'année précédente. Contrairement à la présentation des ostensoirs qui ne peut guère rivaliser avec la messe de minuit, la chasse au loup dans le fond du Chalamont est un divertissement tout à fait réussi. Il n'a naturellement pas les mêmes enjeux dramatiques que l'arrestation de M.V., mais en terme de divertissement pur, il parvient très clairement à remplir son rôle et surpasse toutes les tentatives passées et à venir de Langlois. En effet, on retrouve le caractère cérémoniel, dont les habitants du village comprennent l'importance en cette occasion :

[...] nous-mêmes nous aimons beaucoup les cérémonies. Et nous avons tout un cérémonial qu'il ne faut pas s'aviser d'ignorer ou de négliger dans les occasions où notre vie le réclame. [...] Alors, pour ces travaux mystérieux qui avoisinent les tristesses et la mort, pourquoi n'y aurait-il pas un cérémonial plus exigeant ? Et pourquoi, après tout ce que je vous ai raconté, n'admettez-vous pas que Langlois était qualifié pour le mettre en branle ?⁸⁶

Les hommes sont nombreux, disciplinés, à l'affût de la menace, les deux femmes présentes sont en grande tenue d'apparat et sont les témoins privilégiés de cette battue ; tous ces éléments participent à rendre épique cette chasse au loup. On retrouve par ailleurs des effets propres au style épique, tels que des énumérations :

Dès six heures nous étions là, quatre-vingts hommes : père, fils, frères et grands-pères, ravis d'entendre notre Langlois se débrouiller dans tous nos lieux-dits, nos vallons, nos crêtes, nos haberts, nos jas, et nos pistes les plus secrètes.⁸⁷

ainsi que plusieurs hyperboles visant à rendre exceptionnels les lieux ou les personnages. De plus, bien que ce moment souffre de la comparaison avec la poursuite de M.V., les enjeux de cette chasse sont toutefois loin d'être dérisoires : le texte instille l'idée qu'il s'agit de la poursuite d'un combat millénaire, de l'homme contre les bêtes sauvages :

⁸⁶ Jean Giono, *Un roi*, p. 118.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 119.

Le soir même entre les terrasses de Saint-Baudille et les aires d'Avers où le lieutenant avait son poste, commença un dialogue de cor tout à fait magnifique. A certains moments, le son s'étranglait à vous donner la chair de poule, même en sachant ce que c'était, tant il y avait dans cette musique de menaces ancestrales.⁸⁸

Quant à la fin de cette chasse, au fond du val de Chalamont, elle est un hommage explicite à la mise à mort de M.V., avec tout ce que cela peut impliquer pour Langlois.

3.3.3. - La fête à Saint Baudille

Le prochain divertissement important auquel assiste Langlois est la fête de trois jours qu'organise M^{me} Tim dans son château à Saint-Baudille. Il est résumé de manière très succincte, quoiqu'avec beaucoup de justesse par Saucisse : « Ce fut très bien, Saint-Baudille. Question de changer les idées on ne pouvait pas faire mieux. À un point que pas une idée ne pouvait rester en place »⁸⁹. Cette description correspond avec trop de précision aux maux et aux besoins de Langlois pour que cela soit innocent. Hélas, si le divertissement était bien le but recherché, cela échoue. En effet, cette fête a le défaut de ses qualités : si elle n'est pas sanglante comme la chasse au loup, elle a précisément ce caractère superficiel qu'ont toutes les fêtes, en dépit de tout le luxe déployé par M^{me} Tim. Elle manque d'enjeux et ne parvient qu'à mimer vaguement une atmosphère cérémonielle. Les anaphores « Tu peux courir ! »⁹⁰ de Saucisse annoncent que ni l'éclat des cristaux, des miroirs, des rideaux, ni les appâts des jeunes femmes, ni la bonne chère ne suffiront à faire s'évader Langlois de sa propre prison mentale.

M^{me} Tim montrera lors de la visite du château un petit théâtre aménagé dans l'une des salles. Le texte ne fait pas mention d'une représentation, mais Saucisse suppose que M^{me} Tim met beaucoup d'espérances dans cette salle pour divertir Langlois. Néanmoins, l'illusion théâtrale a fort peu de chances d'opérer un quelconque miracle sur Langlois comme le remarque Mireille Sacotte : « Saucisse et Langlois en savent la vanité face au théâtre de la vie »⁹¹. C'est d'autant plus vrai pour Saucisse qu'elle n'a commencé à vendre son corps qu'après avoir démarré sur les planches : au drame qu'elle jouait sur scène à succéder le drame bien réel de l'indigence, menant à la prostitution.

⁸⁸ Jean Giono, *Un roi*, p. 117.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 194 à 195.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 197, 198, 200 et 202.

⁹¹ Mireille Sacotte, *Mireille Sacotte commente « Un roi »*, p. 81.

Le passage de Langlois à Saint-Baudille témoigne du basculement définitif de Langlois dans le désespoir. Les mots fatalistes de Saucisse à M^{me} Tim et au procureur au terme des trois jours : « Il n'y a plus qu'à revenir prendre nos places dans le quadrille. »⁹² laissent entendre qu'après cette parenthèse féerique, quoique infructueuse, les personnages doivent reprendre leur place dans la marche du monde et en acceptant ce qu'il adviendra ; l'issue étant peu rassurante pour leur camarade.

3.3.4. - Le labyrinthe

Deux mois après la fête à Saint-Baudille, Langlois se fait construire le *bongalove* (*bungalow*) non loin du village et, adjacent à la maison, un labyrinthe. Ce labyrinthe, dont il tire l'idée de la visite à Saint-Baudille et dont Langlois affirme qu'il lui servira simplement à se promener, paraît une tentative assez dérisoire, voire pathétique, de divertissement. D'ailleurs, lorsqu'elle le voit, Saucisse reste dubitative. Toutefois, ce labyrinthe fait également naître une idée bien plus dérangeante dans l'esprit du lecteur : elle lui rappelle l'existence de la créature sanguinaire pour lequel on a inventé le labyrinthe ; ne s'agit-il pas là d'un indice qu'un Langlois monstrueux est en train de naître ?

3.3.5. - Le mariage

Quelque temps après la discussion de Saucisse et Langlois sur le labyrinthe, l'hiver s'installe et avec lui la neige. La couleur blanche, promesse de désespoir, pousse Langlois à se marier. Dès qu'il annonce la nouvelle à Saucisse, il lui dit à la même occasion qu'il désire ne « *laisser d'illusion à personne* »⁹³ : ni à la demoiselle qu'il compte épouser, ni à ses amis, ni à lui-même.

Ce mariage n'est donc pas une question d'amour ; à peine de physique. Ce qui semble important à Langlois par dessus-tout est qu'il s'agisse d'une femme peu intelligente ; il refuse une « brodeuse », personnage énigmatique, mais dont on soupçonne qu'elle fut la femme de M.V. Certains éléments laissent supposer qu'elle avait compris que son mari s'ennuyait profondément et qu'elle a voulu le retenir, en l'entourant, le tenant au piège au milieu de ses meubles ; Langlois refuse cet état et

⁹² Jean Giono, *Un roi*, p. 206.

⁹³ *Ibid.*, p. 220.

désire demeurer libre. Le choix de Saucisse se portera donc sur l'innocente et modeste Delphine :

On ne pouvait pas rêver mieux / Plus que présentable : un meuble. Dix minutes de conversation, et magnifique : on aurait pu en faire cadeau à un enfant ! [...] C'était une femme propre, jolie et qui aurait sangloté si on l'avait accusée d'avoir inventé le fil à couper le beurre.⁹⁴

La cruauté de Saucisse dans cette description confirme la jalousie qu'elle manifeste à l'égard de la jeune femme. En la traitant comme un objet, très littéralement une poupée, Saucisse rabaisse la jeune femme ; il s'agit d'une attitude étrange venant de Saucisse, mais qui trahit sans doute aussi sa culpabilité : elle sait qu'elle a une grande responsabilité en choisissant la compagne de Langlois, quand bien même il aura répété qu'il ne voulait « *laisser d'illusion à personne* ». Le mariage est finalement un échec, l'attrait physique de la séduisante Delphine n'aura pas suffi pour divertir Langlois et son suicide intervient très peu de temps après leur retour au village.

3.4. - Sublimier la violence

La conclusion du roman est donc assez pessimiste : plus l'on s'approche de la vérité, plus le désespoir, ou la violence s'empare de nous. La démarche de Giono est de nous faire prendre conscience de la vacuité de notre existence sans espoir de rédemption. Dans ce but, à travers la quête désespérée de Langlois dans la fête, la chasse, la contemplation de l'art, les plaisirs physiques, l'auteur présente les moyens traditionnels de se divertir ou de donner du sens à son existence comme parfaitement inutiles. Par exemple, la religion ne sert à rien. Elle est organisée par des hommes qui ne comprennent pas la nature réelle des êtres humains, en témoigne la discussion de Langlois et du curé lors de la messe de minuit. Elle n'est utile dans le cadre du roman que dans la mesure où elle crée des rites, des cérémonies et emploie des objets dont la valeur esthétique est importante.

L'amour, et peut-être plus spécifiquement le sexe, ne sont pas non plus présentés dans le roman comme des divertissements suffisants ou valables, comme le montre l'échec du semblant de relation que Langlois et Delphine auront entretenue ou le mariage de la brodeuse et de M.V. Cette situation est d'autant plus tragique que, malgré

⁹⁴ Jean Giono, *Un roi*, p. 235.

tout, Saucisse suggère qu'une véritable relation amoureuse eût pu voir le jour entre Langlois et elle, ce qui aurait sauvé ce dernier :

Voilà mon Langlois ! (Ce n'était pas mon Langlois, c'est cette vache de Delphine qui dit ça. Ce n'a pas été mon Langlois. Je suis née vingt ans trop tôt. Si j'étais née vingt ans plus tard il serait encore vivant).⁹⁵

L'emploi du possessif « mon Langlois » par définition marque l'affection très vive de l'interlocuteur. Du reste, Saucisse est de mauvaise foi, puisqu'elle parle bien de « son » Langlois, mais emploie une prétérition pour rejeter la faute sur Delphine. Son animosité à son encontre, alors que cette dernière semble apparemment être passée à autre chose, est un indice de plus de l'amour qu'elle portait à Langlois, car elle considère que Delphine a une part de responsabilité, et refuse qu'elle puisse oublier.

3.4.1. - La thérapie du langage

La seule voie de rédemption que Giono n'explore pas, en tout cas pas de manière aussi significative, est la création artistique et littéraire. À n'en pas douter, produire de l'art, comme produire de la violence, ce qui est quasiment la même chose dans le roman, a la faculté d'émerveiller celui qui commet l'action. De même que contempler des œuvres d'art, tels que les ostensoirs, n'est pas tout à fait suffisant pour évacuer ses pulsions, la littérature en tant que lecture n'est probablement pas considérée comme un divertissement assez puissant. Les personnages se méfient du théâtre, même joué : il y a donc peu de chances qu'un roman produise un effet réellement divertissant. En revanche, écrire, raconter son histoire, est une manière de se divertir, et plus que cela, d'apaiser ses angoisses. C'est ici la fonction thérapeutique du langage qui est engagée. Elle se voit par exemple chez Saucisse :

C'est l'époque où l'on a commencé à profiter du désespoir de Saucisse ou, plus exactement, de la vieillesse qui lui enlevait la force de cacher son désespoir. / D'abord elle s'est méfiée. Puis (elle devait faire son bilan aussi souvent qu'elle faisait celui de Delphine) elle a dû se dire : / « À quoi bon ? Pour ce qui me reste à vivre ! » / Enfin, dans ce qui lui restait à vivre, elle a dû se rendre compte qu'en nous parlant elle s'apaisait.⁹⁶

⁹⁵ Jean Giono, *Un roi*, p. 163.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 151.

Dans cet extrait, les villageois, intrigués par cette histoire avec laquelle ils ont grandi, mais dont ils ne connaissent toujours pas les tenants et les aboutissants, interrogent une Saucisse vieillissante, amaigrie et surtout fatiguée. L'amaigrissement du personnage, elle qui était si forte autrefois, est un signe de cette angoisse de la mort, ce désespoir qui se rapproche d'elle et qui a fini par la ronger. Ce faisant, elle découvre le plaisir de raconter son histoire ce qui permet aux jeunes générations de comprendre et réfléchir au statut de l'homme, ce qui est complètement inédit pour eux :

Au début, cette phrase nous impressionnait un peu à cause de ce qu'elle disait des femmes et des enfants. Nous avions tous des femmes et des enfants. Et ça n'était pas gai d'entendre ce qu'elle en disait, de quoi ils étaient faits, d'où ils venaient et où ils allaient ; et par le moyen de choses assez ordurières.⁹⁷

Les propos de Saucisse sont vraisemblablement odieux, mais les narrateurs distinguent eux-mêmes la forme insultante, du propos qui paraît malgré tout contenir une vérité désagréable à entendre.

3.4.2. - La « seconde manière » chez Giono

Le divertissement dont parle Giono est le seul moyen, l'espace d'un moment, d'oublier la mort. Selon lui, dès que la conscience de la mort nous atteint, face à cette désespérante perspective de vide, des instincts sanguinaires nous traversent dans une pulsion de création ; comme vouloir faire du bruit pour se prouver que l'on existe dans une nuit trop calme. La simplicité de la vie, l'amplitude des connaissances, les occupations provoquant des tracasseries au quotidien sont autant de facteurs qui contribuent ou entravent cette réflexion sur la mort. Par exemple, la placidité et la globale imperméabilité des paysans du village à la fascination du sang sur la neige sont notamment dues au fait qu'il s'agisse d'hommes et de femmes sans cesse occupés. Pour ceux qui, pour quelques raisons que ce soit, sont amenés à contempler crûment cette réalité, la simple diversion du quotidien ne suffit plus. Aussi, Giono propose d'embrasser cette violence : c'est en quelque sorte la solution qu'il apporte à la pensée de Pascal. Un roi sans divertissement est un homme plein de misères et qui se montrera violent ; aussi, plutôt que de la refouler, le plus efficace est encore d'inclure cette violence comme un paradigme constitutif de l'homme. Naturellement, l'auteur ne fait pas l'apologie du meurtre, ni du suicide. En revanche, et avec beaucoup de lucidité, il

⁹⁷ Jean Giono, *Un roi*, p. 183.

propose de sublimer cette violence inhérente à la condition humaine en l'intégrant à nos rites, à nos cérémonies, et surtout à notre art. Giono propose ceci, car après le traumatisme de la Première Guerre mondiale, il est devenu un pacifiste convaincu. Cette conviction politique s'observe dans la première partie de son œuvre ce que l'on nomme « la première manière ». Il s'agit d'une façon d'écrire qui se concentre avant tout sur la Nature et sa beauté, une nature avec laquelle l'homme fait corps. Pourtant, il s'agit bien d'une véritable nature à la fois bonne et cruelle : prodigue et purificatrice, dont l'hiver et la maladie sont des manifestations, comme le choléra qui ravage la Provence dans *Le Hussard sur le toit*.⁹⁸ Cette ambivalence de la nature que l'on retrouve dans « la première manière » font que cette dernière comme le remarque Ibrahim Badr « [...] réunit déjà les éléments essentiels qui constituent le sujet d'un roi sans divertissement »⁹⁹. En effet, Giono a connu pendant la guerre la fascination du sang sur la neige, la même que celle que M.V. et Langlois subiront dans ces romans. Dans *Recherche de la pureté*, il écrit :

C'est de cette façon [en s'essuyant sur des cadavres] que nous nous apercevions que nous faisons du sang. Du sang épais mais absolument vermeil. Beau. Celui-là [son camarade] a cru que c'était le mort sur lequel il s'essuyait qui saignait. Mais la beauté du sang l'a fait réfléchir. (RP, 288).¹⁰⁰

Cet épisode a profondément marqué l'auteur, et a éveillé chez lui cette esthétique de la cruauté, qu'il a finalement intégrée à son œuvre après la Seconde Guerre mondiale, après que l'auteur a été désabusé du pacifisme¹⁰¹. Au terme de sa réflexion, Giono en vient à la conclusion (c'est en tout cas ce qui se traduit dans tous ses ouvrages après *Un roi sans divertissement*) que la violence existe en l'homme, qu'elle le fascine et qu'elle doit être exprimée, car précisément, la paix n'est envisageable que si l'on parvient à jouir de cette cruauté en nous. Ainsi, la « seconde manière » fait elle le point entre cette idée et son désir d'harmonie, de paix, qu'il a dans un premier temps trouvé dans l'émerveillement naturel. Tout comme la nature, l'humanité est duelle : à la fois cruelle et créatrice de bienfaits ; la « seconde manière » se concentre donc cette fois sur les êtres humains. Langlois échoue, mais Saucisse, elle, en racontant ses histoires, nous

⁹⁸ Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951.

⁹⁹ Ibrahim Hamid Badr, *Jean Giono : L'esthétique de la violence*, New York, Paris, P. Lang, 1998, p.160 (désormais *Esthétique de la violence*).

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹⁰¹ Christian Morzewski, « D'une guerre l'autre : Jean Giono, engagement pacifiste et désertion littéraire », *L'idée de paix en France et ses représentations au XX^e siècle*, dir. Alain-René Michel et Robert Vandebussche, [OpenEdition Book] URL : <https://books.openedition.org/irhis/1790?lang=fr> , 01/05/2022.

donne la clef de compréhension de l'œuvre ; elle est évidemment le miroir de l'auteur lui-même qui en écrivant soulage sa propre cruauté. En cela, *Un roi sans divertissement* est un témoignage de la poétique de Giono. En composant son œuvre, l'auteur devient une sorte de M.V., sacrifiant Marie Chazottes sur de la neige et créant une image sanglante, mais très esthétique. C'est également le point de vue d'Ibrahim Badr :

Ainsi, l'écriture, activité salvatrice, procure à l'artiste la jouissance extrême ; et la réalisation de l'œuvre fondée sur des motifs esthétiques violents, est due, semble-t-il, à une sensation voluptueuse que l'auteur éprouve en écrivant ; il faut dire plutôt qu'en l'éprouvant, il ne peut résister à l'écriture. Alors pour Giono, celle-ci fait de l'encre l'équivalent du sang fascinant dans *Un roi sans divertissement*, et fait du sang sur la neige la métaphore de l'écriture sur la page blanche [...].¹⁰²

Plutôt que d'éprouver passivement dans la contemplation un sentiment esthétique qui de toute façon ne sera pas suffisant pour calmer ses angoisses, Giono propose d'embrasser ses pulsions violentes. Sans céder à la cruauté qui cherche activement à produire de l'art à travers la destruction, il va *produire* de l'art. Ces deux procédés sont intimement liés, seul le support change finalement ; mais le second présente l'avantage indéniable d'empêcher son auteur de devenir un monstre.

3.5. - *Un roi sans divertissement*, un roman philosophique ?

Le texte de Giono comporte une forte composante philosophique. En effet, le roman, en particulier, dans sa dernière partie est une véritable réflexion sur la nature de l'homme, ses maux et éventuellement comment les résoudre. Giono tend un piège au lecteur en adoptant le genre policier au début de l'intrigue, mais ce n'est pas une imposture pour autant : le mystère de M.V. est le point de départ du propre combat de Langlois pour faire face à l'ennui existentiel. Le lecteur est le témoin privilégié de cette lutte : comme les villageois, il n'a pas accès à l'intériorité de Langlois et doit se contenter des bribes d'informations que lui fournissent d'autres personnages. En cela, le texte continue d'être une enquête, même si elle dépasse le genre policier et devient ainsi une quête historique aux enjeux philosophiques.

Ces enjeux se fondent sur une réflexion de Pascal, qui est reprise et aménagée selon les propres concepts de Giono, sans que ce dernier n'en dénature le sens pour autant. Il propose une illustration de cette idée du roi sans divertissement, mais

¹⁰² Ibrahim Hamid Badr, *Esthétique de la violence*, p. 161.

également les attitudes qui en découleraient. Toutes les manières de gérer l'ennui sont d'ailleurs données dans le roman, bien que la seule qui apparaisse acceptable ne le soit qu'en filigrane. Ainsi, au-delà de l'intrigue du roman, Giono propose tous les éléments d'une véritable réflexion philosophique sur la condition humaine. Par ailleurs, les personnages de « roi », comme M.V. ou Langlois, et dans une moindre mesure Saucisse, M^{me} Tim et le procureur, sont des personnages qui ne se reconnaissent qu'entre eux et qui dans le cas de M.V. et Langlois peuvent éprouver une grande solitude. Cet état, associé à leur connaissance, les rapproche de la figure du sage platonicien ; c'est également un rôle qu'adopte finalement Saucisse auprès des villageois qui la sollicitent : elle les éclaire, mais surtout elle les fait réfléchir. Or, le lecteur est toujours dans une position similaire à celle des villageois : c'est donc avant tout lui qui est ciblé.

Giono ne cherche pas à réaliser un mémoire prenant parti contre tel ou tel courant de pensée philosophique comme Voltaire dénonçant l'optimisme de Leibniz dans *Candide*¹⁰³. En tant que tel, le sujet de l'œuvre n'est donc pas explicitement philosophique ; pourtant, il est exactement le même que celui de *La Peste* de Camus, qui est considéré comme un roman philosophique. Camus évoque l'absurdité de l'existence humaine et célèbre l'héroïsme à la fois absurde et beau de l'humanité qui continue, contre tout espoir de succès, de lutter contre l'arbitraire, la mort, la violence. En dehors des conséquences de l'absurdité de l'existence, les liens thématiques philosophiques sont les mêmes entre les deux romans. Giono n'apprécie pas les discussions philosophiques, et il ne prétend donc pas ici faire véritablement de la philosophie, en tout cas pas au sens académique du terme. Il conserve sur le sujet une position qui est finalement celle d'un artiste, d'un écrivain, comme le suggère la résolution du malaise existentiel par la création artistique. Toutefois, comme l'explique Iris Vidmar Jovanović :

Selon la conception de Kitcher, « des œuvres musicales ou littéraires peuvent manifester trois niveaux d'implication philosophique » (le plus superficiel) correspond à « simplement utiliser des références philosophiques pour enrichir un texte littéraire », comme Dickens le fait dans *Les Temps difficiles* en évoquant l'utilitarisme et l'économie politique. Au second niveau, « des idées substantielles de la philosophie sont reprises et appliquées pour rendre compte littérairement » de certains phénomènes, comme Dante l'a fait en organisant l'Enfer selon des principes aristotéliens. Enfin, au troisième niveau, une œuvre de fiction est utilisée pour explorer des questions philosophiques, l'auteur ne se contentant pas

¹⁰³ Voltaire, *Candide ou l'Optimisme* [1759], dir. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2007.

d'utiliser les propositions de philosophes mais « développant ses propres réponses ». ¹⁰⁴

On constate ici que Giono, en s'emparant de la question philosophique répond bien aux trois exigences de Kircher, en empruntant la pensée de Pascal, en faisant d'elle le motif des meurtres et en proposant à sa manière une solution. Ainsi, son roman témoigne d'une authentique réflexion philosophique et, partant d'une enquête policière somme toute assez banale, il parvient à en faire une fresque baroque sur la volonté d'exister en dépit de la mort et de l'ennui, et enseigne comment faire face à ce supplice existentiel.

¹⁰⁴ Iris Vidmar Jovanović, « Littérature et philosophie : intersection et frontières », *Le Philosophoire*, trad. Jean-Luc Py, n°55, 2021, [Cairn], URL : <https://www-cairn-info.scd1.univ-fcomte.fr/revue-le-philosophoire-2021-1-page-123.htm> , 01/05/2022.

Mireille Sacotte a raison lorsqu'elle affirme qu'un roman de Giono « [...] est un roman de Giono. Point »¹⁰⁵. Il est effectivement évident que ses différentes influences, mythologie, fable, policier, en font un objet littéraire à part, presque un patchwork (ces pièces de tissus composées de morceaux hétérogènes). Ce qui donne le sentiment qu'il s'agit malgré tout d'un ensemble cohérent est l'existence d'un fil rouge parcourant ces différents ensembles et donnant finalement à l'œuvre une grande unité. De fait, on ne peut manquer de constater que le propos philosophique, parce qu'il est le motif conducteur de tout le roman, est par extension le thème principal de l'œuvre. En effet, cette réflexion philosophique est présente dès l'enquête et elle en constitue même le moteur, puisque M.V. tue car il s'ennuie, ce que Langlois comprend dès la messe de minuit, mais dont les indices sont donnés dès le départ par le narrateur lors de sa comparaison du sang de Marie Chazottes et de Ravanel Georges¹⁰⁶. Cette réflexion philosophique est également le sujet des allégories magiques que propose Giono. Elle a par ailleurs tout le loisir de s'exprimer en particulier dans le dernier tiers du texte qui illustre les différents échecs de Langlois pour se divertir, mais qui constitue, si l'on hiérarchise les données, l'élément finalement essentiel à retenir du texte. La démarche philosophique de Giono n'est pas académique, bien qu'elle se base sur une pensée de Pascal, il l'interprète à sa manière et l'illustre dans le roman de manière empirique. Aussi, bien qu'il ne puisse être réduit à cela, et que Giono ne s'en réclame pas non plus, s'il devait être classé malgré tout dans un genre, l'importance de cette réflexion dans l'économie et l'intrigue du roman le pose néanmoins comme un roman philosophique.

On peut également interpréter *Un roi sans divertissement* comme un roman policier dont on aurait poussé le concept jusque dans ses extrêmes. En effet, un roman policier se termine à partir du moment où l'affaire est résolue ; cela donne parfois un caractère superficiel à ces œuvres, puisque la vie du personnage n'est narrée que dans la mesure où elle se poursuit en parallèle d'un meurtre. En bref, la vie du personnage, ou le meurtre, prend un caractère utilitaire. En donnant une dimension philosophique à ces meurtres, et en montrant Langlois réfléchir aux conséquences de ces crimes durant plusieurs années avant de succomber lui-même à la tentation, l'auteur clôt l'enquête en expliquant d'autant mieux les motivations du criminel. Bien qu'il en franchisse les limites, dans le même temps, Giono réinjecte du sens dans le roman policier.

¹⁰⁵ Mireille Sacotte, *Mireille Sacotte commente « Un roi »*, p. 29.

¹⁰⁶ Jean Giono, *Un roi*, p. 48.

PARTIE II - RECHERCHE DIDACTIQUE et PROPOSITION PÉDAGOGIQUE

Recherche didactique

Le programme du lycée pour les classes de seconde indique le changement que ce dernier opère par rapport au collège concernant l'appréhension du genre romanesque :

Au collège, les élèves ont été sensibilisés à la variété des formes du roman et du récit. L'objectif en classe de seconde est d'approfondir cette approche en proposant des œuvres de la littérature française et francophone du XVIII^e au XXI^e siècle, inscrites dans une perspective historique et culturelle de l'évolution des formes narratives. L'enseignement doit ici être construit autour d'œuvres intégrales.¹⁰⁷

Au collège, les élèves sont effectivement amenés à aborder un nombre très important d'œuvres diverses. Néanmoins, en dépit de leur diversité et de leur qualité, il s'agit souvent d'œuvre extrêmement représentative d'un genre ; pour la comédie, par exemple, il est d'usage de présenter *Les Fourberies de Scapin*. Même si d'autres œuvres moins représentatives du genre peuvent tout à fait faire l'objet d'une séance, elles les seront avant tout dans la perspective de mieux cerner le genre auquel elles peuvent se raccrocher. L'objectif de cette démarche étant naturellement que les élèves bénéficient de fondements stables et maîtrisent des codes afin de mieux pouvoir les dépasser ultérieurement, pour une réflexion future qui intervient précisément au lycée. À ce stade, ils pourront étudier des œuvres fondatrices qui ont révolutionné le genre romanesque (comme *la Princesse de Clèves*¹⁰⁸), les œuvres qui font la synthèse de deux genres vus précédemment (le drame romantique, sublime et grotesque, à mi-chemin entre tragédie et comédie), et enfin, ils seront capables d'apprécier ou de s'interroger sur des œuvres plus inclassables telles qu'*Un roi sans divertissement*.

Comment la singularité d'*Un roi sans divertissement* permet-elle de diversifier la conception qu'ont les élèves de la littérature ?

¹⁰⁷ Programme de français de seconde générale et technologique, arrêté du 17/01/2019 publié au Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019, URL: <https://eduscol.education.fr/document/5792/download> , 01/05/2022.

¹⁰⁸ Marie-Madeleine de Lafayette, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Gallimard, 2018.

1. - Histoire littéraire : la libération des codes des genres

1.1. - L'héritage littéraire de Giono

La seconde moitié du XIX^e siècle marque l'apogée du roman. Ce nouveau succès est dû à la constitution, grâce à l'alphabétisation, à la fois d'un public sans précédent de lecteur et de moyens de diffusion de masse. Ce sont en particulier les romans du mouvement réaliste et naturaliste qui marqueront ce second XIX^e, après l'épuisement de l'esthétique romantique. Le réalisme, comme le naturalisme de manière encore plus poussée, propose au lecteur une transcription fidèle du réel et des milieux sociaux observés. Il y a un véritable souci de la référence, et cela dans le but de décrire, puis d'expliquer la société. Pour parvenir à cet objectif, le modèle du roman balzacien repose sur trois éléments fondamentaux : une narration à la troisième personne avec un narrateur qui tend le plus souvent à s'effacer devant le héros, un cadre spatio-temporel très précisément décrit et des personnages dont les caractéristiques morales et physiques sont bien établies. À la fin du siècle, le réalisme ainsi que sa prolongation naturaliste déclinent, mais le modèle de roman qu'ils ont instauré s'installe durablement, en devenant le type de roman par défaut dans l'esprit des lecteurs. Toutefois, la Première Guerre mondiale constitue une rupture brutale entre le XIX^e et le XX^e siècle, tant du point de vue de l'esthétique que des mentalités. Ce bouleversement historique induit un changement des mœurs et de société, qui va directement être à l'origine de mouvements désirant rompre avec une conception traditionnelle de l'art et de la littérature afin d'exprimer cette perte de repères et de certitudes. Le monde stable et fervent progressiste du XIX^e siècle a vécu : ainsi s'ouvre le XX^e siècle. Des mouvements tels que le dadaïsme et le surréalisme en particulier, cherchent à libérer l'homme de toute contrainte, en particulier celle de la raison et essaient de travailler avec leur inconscient. Le passage à une narration à la première personne, comme dans l'œuvre de Proust, ou celle de Céline dans un tout autre registre, sont les démonstrations que le monde ne peut plus être expliqué tel quel, par le biais de la vision surplombante de l'auteur. La voix de l'écrivain qui s'exprime désormais est en quête du sens à donner à sa vie ou bien le témoignage de l'instabilité de ce nouveau monde. Le modèle des romans traditionnels se poursuit en parallèle également, mais de manière générale, le XX^e siècle est ouvert à des changements et à un mode d'écriture plus expérimental. D'ailleurs, les membres de ce qui sera considéré comme le Nouveau Roman dans les années 50, emploieront de

nouveaux modes de narrations ; on peut citer *La Modification*¹⁰⁹ de Michel Butor (1957) dans lequel le narrateur s'exprime à la deuxième personne du pluriel (politesse) ce qui implique le lecteur directement. Dans *La Jalousie*¹¹⁰ d'Alain Robbe-Grillet (1957) c'est l'existence même du narrateur qui disparaît complètement, annihilée par son unique perception visuelle des choses.

1.2. - Pourquoi étudier Giono ?

À sa façon, Giono conteste le roman traditionnel ; les différentes narrations au sein du roman, les basculements de genre, son goût pour le réalisme magique, constituent autant de manières de renouveler le genre romanesque. Ses propositions romanesques sont même régulièrement rapprochées de celle du Nouveau Roman, qui eux aussi cherchent à bouleverser l'écriture :

Giono sera l'un des rares, parmi les grands romanciers des années trente, à prendre acte de la fracture historique et culturelle de la guerre pour renouveler en profondeur son art du roman, plusieurs années avant le Nouveau Roman. C'est en effet ce courant qu'annoncent à bien des égards les narrations complexes et ambiguës d'*Un roi sans divertissement* ou des *Âmes fortes*, et plus encore *Noé*, ce « roman du romancier », véritable coup de force narratif.¹¹¹

On peut par exemple rappeler que « M.V. » est une abréviation mystérieuse du nom du criminel qui permet de passer sous silence le nom du criminel, celui aussi de sa famille dont on sait qu'elle ne s'est pas éteinte, et qui évoque également le procédé qu'utilisera quelques années plus tard Alain Robbe-Grillet pour parler de la femme du narrateur, A... dans *La Jalousie*. Cet artifice participe dans les deux cas au caractère énigmatique du personnage, certes, mais surtout à sa déconstruction, en le rendant incomplet.

Pourtant, malgré cette proximité, Giono n'appartient pas au Nouveau Roman, ni à aucun mouvement particulier. En effet, en dépit de ses écarts et des innovations, Giono n'oublie jamais qu'il désire avant tout conter des histoires. En témoigne d'ailleurs, le premier tiers du roman d'*Un roi sans divertissement* qui entre tout à fait dans les canons du roman policier. Le roman est donc partie liée avec une tradition littéraire à laquelle l'auteur est attachée et partie liée avec une manière d'écrire plus avant-gardiste. Par conséquent, l'étude d'*Un roi sans divertissement*, grâce à son

¹⁰⁹ Michel Butor, *La Modification*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

¹¹⁰ Alain Robbe-Grillet, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

¹¹¹Jean-Yves Laurichesse, *Giono, Simon, Millet: générations d'écrivains et géographies littéraires*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, [HAL] URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01870673/document> , 01/05/2022.

caractère unique, est tout à fait susceptible de modifier la perception de la littérature des lycéens et d'élargir leur horizon, en leur montrant comment sortir des concepts de genre, en jouant avec ce système et en le détournant.

2. - Les liens d'*Un roi sans divertissement* avec le programme d'histoire et de géographie pour le lycée général et technologique

2.1. - Les liens avec le programme d'histoire

Un roi sans divertissement, bien que Giono l'ait envisagé comme une chronique, ne rend pas véritablement compte de l'époque dans laquelle se déroule le roman. D'une part, car le cadre spatio-temporel est défini davantage par des symboles, plutôt que par des lieux ou des dates précises. Il faut reconnaître que les dates sont exceptionnellement précises pour un roman de Giono ; mais le lecteur aura plus de facilité à reconnaître la saison durant laquelle se déroule les différents moments de l'histoire. Le roman est en partie narré du point de vue des paysans, qui ont conscience du calendrier grégorien naturellement, mais qui, comme leurs ancêtres, vivent avant tout au rythme de la nature et du cycle des saisons. Il en va de même pour le lieu exact : les personnages vivent dans les montagnes ; la présence de Grenoble plus au Nord est quasiment anecdotique et le nom même de ce massif montagneux, le Trièves, est rarement mentionné. En réalité, l'histoire aurait pu se dérouler au XVII^e siècle plutôt qu'au XIX^e sans que rien, fondamentalement, n'ait été impacté du point de vue de l'intrigue : c'est la particularité aussi de fonder son roman sur une vérité philosophique ; elle est valable sur un temps long. Aussi, l'étude de la Monarchie de Juillet (époque à laquelle le roman prend place), des conséquences de la Révolution française à celle de 1848 dans le cadre du deuxième chapitre du programme de première (L'Europe entre restauration et révolution (1814-1848)¹¹²), n'a que peu d'intérêt, le roman n'entretenant que des liens ténus avec la grande Histoire.

En revanche, la genèse d'*Un roi sans divertissement*, plus généralement de la « seconde manière » chez Giono, est intrinsèquement liée avec l'expérience des deux Guerres mondiales. Le traumatisme de la première crée en lui la fascination pour le sang et la seconde marque la fin de son idéalisme pacifique, notamment parce qu'il est enfermé pour ses prises de positions et qu'il est même accusé (à tort) de collaboration.

¹¹² Programme d'histoire-géographie de première générale, arrêté du 17/01/2019 publié au BO spécial n°1 du 22 janvier 2019, URL : <https://eduscol.education.fr/document/23413/download> , 01/05/2022.

D'un point de vue génétique donc, l'époque d'écriture du roman peut faire l'objet d'un commentaire. Une fois de plus, les deux Guerres mondiales et leur conséquence ne sont étudiées qu'après la seconde : dans un premier temps, en première pour la Première Guerre mondiale durant trois chapitres : « Un embrasement mondial et ses grandes étapes » ; « Les sociétés en guerre : des civils acteurs et victimes de la guerre » ; et enfin le dernier chapitre, « Sortir de la guerre : la tentative de construction d'un ordre des nations démocratiques »¹¹³. Puis dans un second temps, en terminale : « L'impact de la crise de 1929 : déséquilibres économiques et sociaux » ; « Les régimes totalitaires » ; « La Seconde Guerre mondiale » ; « La fin de la Seconde Guerre mondiale et les débuts d'un nouvel ordre mondial »¹¹⁴. Toutefois, bien que ces événements historiques ne soient abordés qu'après la seconde, dans le cadre d'une éducation cyclique et en se fondant sur les connaissances des élèves sur cette période (qui ne sont pas inexistantes concernant un sujet aussi documenté), il est possible de faire un lien à partir de ce roman sur le développement du pacifisme après ce que les poilus considèrent être la « der des ders » et ses conséquences sur la politique française à l'aube du second conflit mondial.

2.2. - Le lien avec le programme de géographie

Le programme de géographie du lycée, qu'il s'agisse du reste de la seconde, de la première ou de la terminale, s'intéresse plus particulièrement aux inégalités de territoires et aux différentes dynamiques socio-économiques, démographiques qui constituent des freins ou des moteurs à son attractivité dans le cadre de la mondialisation. Or, le roman de Giono est la description d'un territoire rural à l'attractivité faible, dont la situation géographique est la cause d'un enclavement, et en particulier l'hiver, puisque le village est alors coupé du monde, les routes devenant impraticables. Lors de la disparition de Bergues, les villageois veulent alerter la gendarmerie royale de Clelles, mais sont apeurés par la difficulté du trajet. En effet, en plus de la présence du meurtrier, trois lieues « dans la solitude », soit environ douze kilomètres, dans la neige et au crépuscule attendent les personnages. Ici, les difficultés

¹¹³ *Programme d'histoire-géographie de première générale*, arrêté du 17/01/2019 publié au Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019.

¹¹⁴ *Programme d'histoire-géographie de terminale générale*, arrêté du 19/07/2019 publié au Bulletin officiel spécial n°8 du 25 juillet 2019, URL : <https://eduscol.education.fr/document/23416/download> , 01/05/2022.

de communication et des transports, et ce dans une situation dramatique, traduisent bien ce qu'un manque de développement peut induire comme difficulté dans un territoire. Or, ces problématiques entrent tout à fait dans l'entrée du programme de terminale : « Les espaces ruraux : multifonctionnalité ou fragmentation ? »¹¹⁵.

3. - Doit-on attendre la classe terminale avant d'étudier la philosophie ?

Un roi sans divertissement contient une composante philosophique fondamentale. L'ignorer revient à simplement manquer le texte. Naturellement, ces enjeux demeurent difficiles à cerner pour des élèves de lycée. Toutefois, Edwige Chirouter soutient que l'on peut étudier la philosophie à tout âge (même dès la maternelle). Elle écrit notamment dans un article, « Pratiques de la philosophie avec les enfants » : « [...] ce n'est pas parce que la philosophie serait facile qu'il faut en faire avec les enfants, mais c'est parce que c'est difficile qu'il faut commencer tôt »¹¹⁶. La tenue d'atelier, adapté aux enfants, permet de développer la réflexion de ces enfants, leur écoute, ce qui à terme a pour objectif de développer leur pensée critique, la pensée complexe, tout cela dans le but de former des citoyens aptes à penser par eux-mêmes. L'expérience que réalise Edwige Chirouter est mise en pratique dans des écoles primaires et des collèges, dans différents pays (en France, au Sénégal, en Turquie, au Liban, ou encore au Canada) et travaille à partir du mythe de Gygès. Edwige Chirouter lit l'histoire aux enfants, la découverte par Gygès d'un anneau rendant invisible. Elle leur pose la question de ce qu'il ferait avec cet anneau : elle recueille quelques hypothèses, puis leur lit la fin de l'histoire. À cette question : « que feriez-vous si vous étiez invisible pendant une journée », elle constate, qu'il s'agisse d'enfants ou d'adultes, que deux pôles apparaissent toujours dans les réponses. Le premier type de réponse correspond à la transgression des interdits pour soi : ces comportements ont un but égoïste. Il s'agit de vol, de fraude des transports, d'espionnage, de chercher à se faire plaisir, ou à jouer de mauvais tours, faire des plaisanteries (une attitude souvent corrélée à la vengeance). Le second type de réponse correspond à la transgression des interdits pour les autres ; cette attitude peut être tout aussi criminelle que la précédente, voire plus, mais elle présente un objectif altruiste. Il s'agit alors de rendre justice, d'espionner

¹¹⁵ *Programme d'histoire-géographie de première générale*, arrêté du 17-1-2019 publié au BO spécial n° 1 du 22 janvier 2019.

¹¹⁶ Edwige Chirouter, « Pratiques de la philosophie avec les enfants », *Les Cahiers Dynamiques*, n°76, 2019, [Cairn], URL : <https://www-cairn-info.scd1.univ-fcomte.fr/revue-les-cahiers-dynamiques-2019-3-page-73.htm> , 01/05/2022.

les lieux de pouvoir et redistribuer l'information, et de tuer (par exemple, un leader politique considéré comme néfaste). À partir de ces propositions, un ensemble de questions seront posées sur la liberté : « Pourquoi ne peut-on pas faire tout ce qu'on veut ? Peut-on être libre en obéissant aux lois ? À quoi ressemblerait un monde sans lois ? Qu'est-ce qu'une loi juste ? Faut-il toujours obéir aux lois ? Quelle est la différence entre le légal et le légitime ? », ou sur la morale : « Qu'est-ce qui peut nous empêcher de faire le mal lorsqu'on est seul L'homme est-il bon ou méchant ? À Istanbul, suite à cette expérience de pensée à partir de Gygès, une question a été formulée par un élève de 4^e : peut-on faire le mal pour le bien ? »

Par son expérience, Edwige Chirouter montre bien que la difficulté d'une question philosophique, si elle doit entrer en ligne de compte (elle précise qu'elle ne lirait pas Husserl ou Kant à des maternelles), est avant tout une question de mise en place et de pratique pédagogique. De plus, elle affirme que la littérature (ou tout autre médiation culturelle : série, film, musique, *etc.*) est moyen souverain pour accéder à la philosophie et aux idées portées par les textes en apprenant, petit à petit, à se détacher de l'enveloppe affective de l'histoire. Ainsi, si les questions éthiques liées au mythe de Gygès sont susceptibles d'être appréhendées et travaillées par des élèves de primaire, il paraît envisageable que des lycéens en fin d'année de seconde puissent aborder la question de l'angoisse existentielle provoquée par l'idée de la mort. En particulier si la pensée de Pascal « un roi sans divertissement est un homme plein de misère » est travaillée avec un professeur de philosophie. En effet, l'exploitation de cette question peut faire l'objet d'une séance en interdisciplinarité, dans laquelle la dimension philosophique de cette réflexion peut être vue d'une manière rigoureusement philosophique, puis sur la manière plus artistique dont Giono s'en empare. Cela constitue par ailleurs une initiation à la pensée philosophique qu'ils seront amenés à développer en terminale. C'est d'autant plus important que la philosophie visait à être davantage intégrée par le biais de l'interdisciplinarité en amont de la terminale, d'après le Bulletin officiel n°9 du 3 mars 2011 « Philosophie au lycée avant la classe terminale » :

Il est important que les interventions des professeurs de philosophie en classes de seconde et de première, en coordination avec les autres professeurs, puissent concerner tous les enseignements, scientifiques, littéraires et artistiques. Ces interventions auront pour objectif de préparer l'élève « à développer l'aptitude à l'analyse, le goût des notions exactes et le sens de la responsabilité intellectuelle

». En lien avec les différentes disciplines, elles contribueront également à donner à l'élève la perception de l'unité des savoirs et le sens de la rigueur intellectuelle.¹¹⁷

Le rapport de l'inspecteur Paul Mathis intitulé *Éclairages philosophiques en amont de la classe terminale*, fait le bilan, en 2013 de la mise en place de cette expérience et la considère comme globalement réussie : « [...] il y a quelque pertinence à user de la plasticité de la philosophie et à tirer parti de son intérêt séculaire pour les savoirs positifs afin d'envisager les futures évolutions souhaitables des différentes voies du lycée »¹¹⁸.

Ainsi, dans la nouvelle réforme du lycée, menée par Jean-Michel Blanquer, cette expérimentation aura sans doute trouvé des échos et aboutit à la spécialité Humanités, littératures et philosophie au lycée et une revalorisation dans le socle comme du volume horaire de la philosophie passant à 4h pour tous les terminales ; contrairement à des volumes horaires très inégaux pour la précédente formule du lycée : huit heures pour la série littéraire, quatre heures pour la série économique, trois pour la série scientifique. Cette revalorisation peut faire l'objet de critiques, on peut même contester le simple fait qu'il s'agisse d'une revalorisation, comme l'écrit Thomas Chauder dans son article du *Monde* « Réforme du bac : la philosophie est en péril ». Il suggère en effet que les élèves qui se seraient dirigés vers la filière L et qui constituaient le principal vivier des futurs professeurs de philo auront précisément l'occasion d'entrer dans la discipline, créant ainsi une crise des vocations. Il explique également que la spécialité Humanités, littératures et philosophie est loin des attentes escomptées :

En vérité, il s'agit d'une discipline aux contours flous, mélangeant l'enseignement thématique et chronologique et qui sera surtout ce que les enseignants de lettres et de philosophie, qui devront la dispenser ensemble, en feront au cas par cas. Il n'y a néanmoins aucune ambiguïté : ce ne sera ni de la littérature ni de la philosophie.¹¹⁹

Par ailleurs, si la spécialité HLP peut être effectuée dès la première en spécialité, *quid* de l'enseignement de la philosophie dès la seconde ? Ces questions de qualité et quantité auxquelles fait face la réforme n'empêche néanmoins pas de remarquer que la

¹¹⁷ « Philosophie au lycée avant la classe terminale », Bulletin officiel n°9 du 3 mars 2011.

¹¹⁸ Paul Mathias, *Éclairages philosophiques en amont de la classe terminale*, URL : <file:///home/chronos/u-75405370a59a163d80907832c28b0f777dac98b1/MyFiles/Downloads/2013-076-269707-pdf-34688.pdf>, 01/05/2022.

¹¹⁹ Thomas Schauder, « Réforme du bac : la philosophie est en péril », *Le Monde*, 2019, [Le Monde], URL : https://www.lemonde.fr/campus/article/2019/04/17/reforme-du-bac-la-philosophie-est-en-peril_5451330_4401467.html, 01/05/2022.

prise en compte de l'enseignement de la philosophie à un âge plus jeune et en interdisciplinarité (dans le cadre de la spécialité HLP) suit une dynamique qui s'inscrit dans des bulletins officiels depuis 2011. Proposer des œuvres à caractère philosophique à des classes avant la terminale et à les traiter comme telles, comme *Un roi sans divertissement*, n'est donc pas défendue et peut même, d'une certaine manière être encouragée, à plus forte raison si l'on considère que l'enseignement de la philosophie est fondamentale pour créer des citoyens éclairés et maîtres de leurs décisions.

L'intérêt pédagogique d'*Un roi sans divertissement* se situe à trois niveaux différents. Dans un premier temps, il s'agit de faire prendre conscience aux élèves de la modification des enjeux des romans au XX^e siècle par rapport à ceux du XIX^e, qui coïncide avec le changement de société après les deux guerres mondiales. Le renouvellement de la forme romanesque que le roman porte en son sein est également une caractéristique qu'il convient d'aborder. Dans un deuxième temps, l'importance de la guerre sur la genèse de l'œuvre permet de donner des premiers éléments de compréhension et d'analyse pour ce qui constitue le principal thème des cours d'histoire pour le lycée. De manière plus anecdotique, mais qui prouve bien combien cette fracture est révélatrice, les notions d'enclavement et de différence entre le monde rural et le monde urbain sont abordées dans le roman et peuvent être liées à des questions relatives au thème du programme de géographie. Enfin, *Un roi sans divertissement* peut s'intégrer dans le cadre d'une première approche de la philosophie qui est une démarche encouragée par les programmes et pour le développement personnel des élèves.

Proposition pédagogique : Séquence sur *Un roi sans divertissement*

Dans le cadre de mon année de stage en tant que fonctionnaire stagiaire, et conformément aux prescriptions du Master 2 MEEF 2nd degré Lettres Modernes, j'ai imaginé une séquence consacrée à *Un roi sans divertissement*. Étant affecté au collège cette année, cette œuvre ne pouvant être étudiée dans le programme de cinquième et les épreuves de baccalauréat étant désormais sur programme, j'ai décidé de proposer une séquence à destination d'une classe de seconde.

Cette séquence se situerait donc en fin d'année pour l'entrée du programme « Le roman et le récit du XVIII^e siècle au XXI^e siècle » et après que chacun des autres thèmes au programme pour la classe de seconde ait été traité auparavant au moins une fois. Il s'agirait de l'étude d'une œuvre intégrale sur le roman *Un roi sans divertissement*. Le titre de cette séquence serait « *Un roi sans divertissement* : entre esthétisme et violence ». La problématique serait : Comment la singularité d'*Un roi sans divertissement* en termes de genre fait-elle écho à la monstruosité cachée de l'homme ?

Séance 1 : *L'incipit d'Un roi sans divertissement*

Séance 2 : La messe de minuit

Séance 3 : La genèse d'*Un roi sans divertissement*

Séance 4 : La battue au loup

Séance 5 : *L'excipit d'Un roi sans divertissement*

Séance 6 : Le divertissement selon Pascal et selon Giono

Séance 7 : Évaluation type baccalauréat

Séance 1 : L'incipit d'*Un roi sans divertissement*

1. - Ouverture : Un travail sur l'horizon d'attente
Lecture de la quatrième de couverture.

1.1. - Présentation des tableaux suivants (ANNEXE 1, 2 et 3) :

- Inv. 93.7.2520, Gustave Courbet, huile sur toile (64 x 75 cm), 1873
- *L'Arbre rouge*, Piet Mondrian, huile sur toile (70 x 99 cm) 1908-1909
- *Elm Forest in Autumn*, Edvard Munch, huile sur toile (100 x 120 cm), 1919-1920

Quelles sont vos impressions sur chacun des tableaux ?

Inv. 93.7.2520 : Il s'agit d'un paysage rocheux mais verdoyant au centre duquel se trouve un arbre : l'ensemble est peint de manière réaliste. La composition est partagée par une ligne diagonale séparant la partie de gauche, majoritairement dans l'ombre, de la partie de droite, qui est baignée de lumière. De la même façon, la partie droite au premier plan est alourdie par d'imposants rochers, tandis que la partie verte représente le versant herbeux d'une montée, parsemée de quelques rochers mais de moindre importance. La partie supérieure du tableau laisse voir un ciel lumineux. Le peu de place laissé à cette ouverture suggère que l'importance de la composition se situe dans son caractère matériel, terrestre. Au cœur de la composition se trouve un arbre faisant la jonction entre les différentes parties du tableau. Sa ramure tend vers la lumière, mais l'arbre demeure plongé dans l'ombre.

L'Arbre rouge : Le tableau figure un arbre en train de perdre ses feuilles ; il est au premier plan et occupe la majeure partie de l'espace. À l'arrière-plan se trouve une ville, qui démarque également l'horizon ; le sol est couvert de taches rouges représentant les feuilles de l'arbre. La forme de l'arbre est tortueuse. Deux couleurs primaires sont dominantes dans le tableau : le rouge et le bleu. Excepté l'arbre, l'ensemble du tableau est bleu. L'arbre est lui-même composé d'un bleu marine, presque noir, mais veiné d'un rouge très clair figurant l'écorce. Par effet de contraste, le rouge semble illuminer l'arbre et le fait presque paraître comme gorgé de vie. L'analogie avec le sang est ici inévitable.

Elm Forest in Autumn : Le tableau présente un sentier au cœur d'une forêt automnale : la couleur dominante est le jaune, mais présente également du vert, du brun, ainsi qu'un peu de beige, de gris, d'orange et de bleu. La disposition est particulièrement intéressante : le sentier, au cœur de l'image, est incurvé en son centre. Les arbres sur le côté gauche du tableau sont surélevés par rapport à la droite, ce qui provoque un effet de déséquilibre, d'autant plus que le jaune des feuilles dans les coins supérieurs du tableau forment une sorte de cercle enfermant la vision du spectateur. L'ensemble donne un sentiment de malaise, voire de vertige. De plus, il nous force à observer au bout du sentier, dont la tonalité verte est plus sombre, sans savoir ce qui nous y attend. Cette

force de l'émotion transcrite par la peinture est typique de l'expressionnisme. À noter que des lignes en filigranes dans le tableau paraissent dessiner un personnage ou un signe énigmatique.

1.2. - Hypothèse de lecture : Partant de la quatrième de couverture et de ces tableaux, quelle pourrait être l'intrigue du roman ?

2. - Commentaire : l'*incipit* p. 9 à 13

Lecture de l'*incipit* du début à « [...] il n'y en a pas sur le monument aux morts ».

En parallèle, lecture d'autres *incipits* : *Paul et Virginie* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre et *Le père Goriot* de Honoré de Balzac.

Problématique : En quoi cet *incipit* est-il déroutant ?

I - Une présentation déconcertante

1 - Le cadre spatio-temporel est établi, mais l'est de manière parfois provocante : « on ne va pas à Chichilianne ».

2 - Les personnages sont présentés de manière parcellaire : Frédéric succède à une lignée d'autres Frédéric indifférenciés, comme un objet industriel. M.V n'est pas présenté, son nom est tenu secret et son existence n'est affirmée qu'en creux, par la non-disparition de sa famille de la région. Le « Je » du narrateur demeure inconnu.

II - Un lent dévoilement de l'intrigue

1 - Les deux systèmes de récit, présent et passé, indiquent que le narrateur s'intéresse à une histoire révolue, en plus de la mention « d'un V. de 1843 » et le recours du narrateur à un historien.

2 - M.V. demeure mystérieux. Seuls les commentaires sur sa force physique (et sa barbe) permettent de comprendre par déduction le rôle de M.V.

3 - Un jeu de piste : l'intérêt est d'abord porté au personnage du hêtre qui apparaît ensuite comme une fausse piste. Puis, la digression sur la famille de M.V. évite de parler du personnage. Enfin, l'historien de Prébois dévoile seulement à demi-mots le sujet de l'intrigue.

III - L'objectif de l'incipit est rempli malgré tout

1 - Les thèmes du roman sont identifiables malgré tout : fascination pour la beauté comme le suggère l'intérêt pour le hêtre.

2 - La présence du mal qui s'incarne dans la nature.

3 - Le roman joue sur une esthétique de l'ellipse, du non-dit.

Séance 2 : La messe de minuit p. 53 à 58

Lecture de l'extrait de « On vécut novembre et décembre en bombant le dos et attendant on ne savait quoi » à « — Tu l'as dit, bouffi, dit-elle en lui donnant sa chandelle. »

Problématique : Comment la structure de l'extrait amorce-t-elle la compréhension de l'énigme par Langlois ?

I - Première discussion entre Langlois et le curé

1. - Le dialogue est didactique : Langlois interroge le curé et fait montre de son ignorance ; il est en position de faiblesse.
2. - Passage sous le signe de la lumière et de l'esthétisme : les journées sont lumineuses ; Langlois est impressionné par les candélabres dorés, les ententes en cuivre, les cierges enroulés d'étain, en clair des métaux chromés, imitant parfois l'or, et reflétant la lumière.
3. - La narration laisse entendre, par deux fois, qu'après une description sur des éléments esthétiques, Langlois se rapproche davantage de la clef du mystère. Il estime par exemple, quand il apprend que chaque église proposera des spectacles, encore plus beaux que celui de leur village, que la messe de minuit comporte peu de risques.

II - La Nuit de Noël, tournant du roman

1. - Langlois redevient homme d'action qu'il est essentiellement et prend l'ascendant sur les villageois.
2. - Déplacement très esthétique des villageois, comme une nuée de lucioles et il y a une magnifique cérémonie dans l'église. L'amusement des villageois est le témoin de cette beauté ambiante ; on parle même de la jubilation des femmes (même celle de la mère, endeuillée, de Marie-Chazottes).
3. - Langlois comprend tout, mais ne parvient pas à le verbaliser.

III - Seconde discussion entre Langlois et le curé

1. - La nouvelle discussion témoigne d'une modification : elle ne reproduit pas le précédent schéma. On constate l'inversion de la position maître-élève : Langlois a de l'aplomb, explique son point de vue au curé qui pose la seule question de l'échange. Il y a donc un renversement des rôles du point de vue de la maîtrise de la connaissance. L'incapacité du curé à comprendre la dimension métaphysique du propos de Langlois, en dépit de son statut de prêtre, le disqualifie définitivement vis à vis de la compréhension de la situation.
2. - Langlois parvient enfin à verbaliser sa compréhension de ce qui se produit ; mais il se montre maladroit, il effraie puis choque le curé. La compréhension des motivations du meurtrier lui retire sa faculté de communiquer avec autrui.
3. - Il discute de la même chose avec Saucisse. Les mots lui viennent facilement et Saucisse ne s'étonne de rien. Les villageois sont décrits comme des oiseaux susceptibles d'être chassés, ce qui par contraste pose Langlois et Saucisse dans une position de supériorité. Elle apparaît dès lors comme son égale et son interlocuteur privilégié.

Séance 3 : La genèse d'Un roi sans divertissement

1. - Contextualisation historique

1.1. - La biographie de Giono

1.2. - L'influence de la guerre sur l'œuvre de Giono

2. - Écoute audio des entretiens de Jean Giono avec Jean et Taos Amrouche

- Entretien n°21 sur le sens d' *Un roi sans divertissement*.
- Entretien n°14 sur l'importance du hêtre.
- Entretien n°1 sur le thème de l'ennui et du divertissement.

3. - Synthèse

Séance 4 : La battue au loup p. 141 à 144

Lecture de l'extrait, de « Nous arrivons au fond du Chalamont. » à « [...] après un petit conciliabule muet entre l'expéditeur et l'encaisseur de mort subite ! »

1. - Travailler la subordonnée

La syntaxe des propositions subordonnées relatives.

Exercices sur corpus : p. 142 à 143

2. - Commentaire

Problématique : Comment cette battue au loup, par le jeu de la narration, prend un caractère cérémoniel ?

I - Un carnaval inquiétant

1. - L'action se déroule au fond du Chalamont, au fond des bois, dans un cul-de-sac qui symbolise l'absence d'issue du loup qui se trouve acculé.

2. - Les villageois sont silencieux mais également désordonnés, brouillons : les personnages sont dépeints comme grotesques « les dindons de la farce », avec leurs « fanfreluches », prêts par erreur, à se tuer les uns les autres et à qui Langlois doit dire de se taire.

II - Solitude de Langlois et du loup

1. - Les questions rhétoriques des villageois signalent leur incompréhension du comportement du loup.

2. - Le loup est personnifié et a accès à une vraie personnalité : il est appelé *Monsieur* et les personnages lui attribuent un comportement rationnel.

3. - Les villageois ne peuvent pas non plus comprendre Langlois. La narration oppose le « nous » des villageois à Langlois qui apparaît comme un seul individu. Le point de vue est celui des villageois, le lecteur n'a pas accès à l'intériorité de Langlois.

III - Une cérémonie religieuse

1. - Le loup demeure calme, dans une sorte de transe et semble attendre la mort, comme s'il s'agissait d'une cérémonie sacrificielle.
2. - Langlois est lié au silence dans l'extrait. Il est aérien, l'anaphore du mot « Paix » et sa position (les bras en croix) lui donne une dimension christique.
3. - Le dernier paragraphe suggère un véritable lien entre Langlois et le loup, à cause du « conciliabule » et en particulier l'intervalle « l'expéditeur [de mort subite] » et « l'encaisseur de mort subite » qui en fait des êtres complémentaires. La façon dont il tue le loup évoque également un rituel : « deux coups de pistolet dans le ventre ; des deux mains ; en même temps » et n'est pas sans rappeler non plus l'assassinat de M.V.

Séance 5 : L'excipit d'Un roi sans divertissement p. 240 à 244

1. - La narration

Qui sont les narrateurs dans ces quatre extraits ?

Premier extrait p. 34-35 : « Il n'interrogea pas l'homme de Chichiliane » à « Il commence exactement à 235 pas de l'arbre marqué M312, j'ai compté les pas ». Il s'agit du narrateur anonyme.

Deuxième extrait p. 81-82 : « Nous deux, l'autre gendarme et moi (dira Frédéric II) [...] » à « [...] il s'en va coller l'oreille aux contrevents et à la porte, mais comme un chat. » Le narrateur est Frédéric II.

Troisième extrait p. 146-147 : « Nous les avons vues cent fois dans leur comédie » à « [...] nous allions à quelques-uns, très souvent, fumer des pipes dans les arnicas de ce flanc de coteau. » Les narrateurs sont les paysans.

Quatrième extrait p. 196-197 : « Il y avait des gens de Mens et un docteur de Grenoble. » à « Saletés qu'on est ! » La narratrice est Saucisse.

La définition de la polyphonie selon Bakhtine.

Qui n'est jamais narrateur ?

Dans quel but selon vous ?

2. - Commentaire : l'excipit

Lecture de l'extrait de « Nous nous souvenions très bien, bigre, de cette époque » à « Qui a dit "*Un roi sans divertissement est un homme plein de misères*" ? »

Problématique : En quoi cet *excipit* est-il le point d'orgue du roman ?

I - Un jeu de décryptage

1.- Les narrateurs-villageois se lancent d'abord dans un récit mémoriel des événements, rendu difficile par la communication laborieuse avec Anselmie.

2. - Puis, à partir des éléments d'informations qu'ils connaissent, ils font un récit imaginaire de la fin possible de Langlois.
3. - Enfin, à leur tour, dans une question, les villageois paraissent interpeller le lecteur, comme pour l'inviter à tirer ses propres conclusions à l'issue de cette histoire.

II - La route vers la plénitude

1. - Le retour de l'hiver et la satisfaction du désir esthétique. Mais il s'agit d'un désir morbide que Langlois redoutait.
2. - À la fois homme comme les autres et différent, insaisissable comme le montre son caractère : il s'agit bien du roi, solitaire et énigmatique. Il est difficile d'établir des certitudes sur son comportement et ses motivations, tout n'est qu'hypothèse. Anselmie ne voit aucune différence, les villageois ne comprennent pas, Saucisse et Delphine n'ont pas su faire attention.
3. - La réponse au mystère de la condition humaine est esquissée, mais dans la logique de l'esthétique propre au roman, c'est au lecteur de se forger sa propre opinion.

Séance 6 : Le divertissement selon Pascal et selon Giono

1. - Explication du concept d'ennui selon Pascal par un professeur de philosophie

2. - Comparaison avec l'ennui selon Giono : faire un tableau

3. - Extrait du film : de 22 min 29 à 26 min 40

Un roi sans divertissement, sorti en 1963, réalisé par François Leterrier, sorti en 1963. Jean Giono signe lui-même l'adaptation et produit le film.

4. - Synthèse

Séance 7 : Évaluation type baccalauréat

Deux sujets au choix :

Commentaire : Vous commenterez ce passage du *Rouge et le Noir* de Stendhal, p. 322 :

« Fille d'un homme d'esprit qui pouvait devenir ministre et rendre ses bois au clergé, M^{lle} de la Mole avait été, au couvent du Sacré-Coeur, l'objet des flatteries les plus excessives. Ce malheur jamais ne se compense. On lui avait persuadé qu'à cause de tous ses avantages de naissance, de fortune, *etc.*, elle devait être plus heureuse qu'une autre. C'est la source de l'ennui des princes et de toutes leurs folies.

Mathilde n'avait point échappé à la funeste influence de cette idée. Quelque esprit qu'on ait, l'on n'est pas en garde à dix ans contre les flatteries de tout un couvent, et aussi bien fondées en apparence.

Du moment qu'elle eut décidé qu'elle aimait Julien, elle ne s'ennuya plus. Tous les jours, elle se félicitait du parti qu'elle avait pris de se donner une grande passion. Cet amusement a bien des dangers, pensait-elle. Tant mieux ! mille fois tant mieux !

Sans grande passion, j'étais languissante d'ennui au plus beau moment de ma vie, de seize ans jusqu'à vingt. »

Dissertation : Comment interprétez-vous ce propos d'Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*, p. 123 :

« Dans la période angoissante et catastrophique où nous vivons, nous ressentons le besoin urgent d'un théâtre que les événements ne dépassent pas, dont la résonance en nous soit profonde, domine l'instabilité des temps.

La longue habitude des spectacles de distraction nous a fait oublier l'idée d'un théâtre grave, qui, bousculant toutes nos représentations, nous insuffle le magnétisme ardent des images et agit finalement sur nous à l'instar d'une thérapeutique de l'âme dont le passage ne se laissera plus oublier.

Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action poussée à bout, et extrême que le théâtre doit se renouveler. »

Les objectifs pour cette séquence seraient les suivants : prendre conscience que les œuvres littéraires ne sont pas restreintes à des classements de genre ; reconnaître que la littérature peut poser des questions existentielles, philosophiques, métaphysiques ; voir les modalités de la narration, dont la polyphonie ; préparer le commentaire de texte, s'entraîner à la dissertation ; travailler la proposition subordonnée.

La lecture cursive pour cette séquence pourrait être *Une chanson douce*¹²⁰ de Leïla Slimani, un roman qui propose des explications sociales plutôt que philosophiques aux pulsions meurtrières et qui constitue par conséquent un pendant intéressant à *Un roi sans divertissement*.

Malgré le fait de n'avoir pas de classe de seconde avec laquelle essayer cette séquence, je l'ai soumise à l'avis d'une collègue travaillant au lycée avec des secondes. Selon elle, la séance est correcte dans l'ensemble, mais elle présente plusieurs défauts. En l'état, la séquence risquerait d'être beaucoup trop longue, surtout si chaque commentaire est co-construit avec les élèves. Par ailleurs, elle a considéré que les deux sujets de l'évaluation finale étaient bien trop difficiles, même en fin d'année, en particulier si la méthodologie de la dissertation n'était pas revue pendant la séquence.

¹²⁰ Leïla Slimani, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016.

Conclusion générale

En dépit de son intertextualité, fondamentalement la littérature parle du monde. Et c'est particulièrement le cas pour *Un roi sans divertissement*. À travers le genre du roman policier, l'œuvre interroge le rapport de l'homme à la violence. L'abandon rapide de ce genre policier est un moyen de déstabiliser le lecteur, mais également un indice du fait que l'auteur compte explorer au-delà des limites habituelles la question de la violence dans les polars. Effectivement, dans sa seconde partie, le roman prend un tout autre tour. Par le biais du réalisme magique et de la métaphore animale, l'œuvre fait comprendre au lecteur que l'homme est un loup pour l'homme et que tout le monde est concerné par cette vérité. Ces deux premières parties du roman et leur progression thématique préparent le dernier tiers du roman, dont la dimension philosophique peut aisément être considérée comme l'élément le plus important du texte. La lecture de l'œuvre explique concrètement que l'ennui est une source de malheur, mais qu'elle peut également être à l'origine d'importantes réalisations, qui permettent de nous distraire du malheur de mourir. C'est la leçon de vie cruciale qu'enseigne *Un roi sans divertissement* qui, par conséquent, mériterait de porter le titre de roman philosophique. Ses spécificités littéraires et thématiques en font un texte particulièrement intéressant à travailler au lycée. La difficulté du texte est un frein, mais elle permet de diversifier la conception de la littérature des élèves, notamment car il est possible de dresser des ponts entre littérature et philosophie. Cet enseignement interdisciplinaire est d'autant plus légitime qu'il s'agit d'une démarche encouragée par les programmes du lycée.

La question de l'ennui peut paraître difficile à aborder, mais il s'agit en réalité d'un sujet qui est régulièrement travaillé au lycée. En effet, ce thème peut être évoqué par le biais de *Madame Bovary*¹²¹ de Gustave Flaubert. De plus, en dehors de la littérature, d'autres *média* peuvent être employés pour compléter et étayer cette réflexion sur l'ennui. On retrouve notamment ce thème de l'ennui chez Edward Hopper. Chez cet artiste, les couleurs froides et franches coïncident avec l'univers souvent urbain, dépouillé et géométrique des tableaux. L'inhospitalité du cadre dans lequel vivent les personnages fait écho à l'incommunicabilité entre les individus, qui sont souvent représentés comme isolés par la mise en scène, même dans l'intimité du couple (par exemple dans *Summer in the City*¹²²). L'ennui est ici avant tout un effet de la

¹²¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, dir. François Kerlouégan, Paris, Gallimard, 2018.

¹²² ANNEXE 4

solitude, elle-même un commentaire de l'auteur sur le mode de vie des Occidentaux de l'époque, mais peut-être plus généralement sur les hommes en général et leur incapacité à se départir de leur isolement. On voit ici avec *Un roi sans divertissement*, les productions d'Edward Hopper, ainsi qu'avec tous ceux qui travaillent cette question de l'ennui, que ces moments de nos existences qui ont apparemment le moins de sens sont paradoxalement peut-être ceux qui en disent le plus sur notre condition d'être humain.

ANNEXES

Annexe 1 : Inv. 93.7.2520, Gustave Courbet, huile sur toile (64 x 75 cm), 1873.

Annexe 2 : *L'Arbre rouge*, Piet Mondrian, huile sur toile (70 x 99 cm), 1908-1909.

Annexe 3 : *Elm Forest in Autumn*, Edvard Munch, huile sur toile (100 x 120 cm), 1919-1920.

Annexe 4 : *Summer in the City*, Edward Hopper, huile sur toile (76 x 51 cm), 1949.

ANNEXE 1

Inv. 93.7.2520, Gustave Courbet, huile sur toile (64 x 75 cm), 1873.



ANNEXE 2

L'Arbre rouge, Piet Mondrian, huile sur toile (70 x 99 cm) 1908-1909.



ANNEXE 3

Elm Forest in Autumn, Edvard Munch, huile sur toile (100 x 120 cm), 1919-1920.



ANNEXE 4

Summer in the City, Edward Hopper, huile sur toile (76 x 51 cm), 1949.



BIBLIOGRAPHIE

1. - Corpus
 - 1.1. - Œuvre littéraire
 - 1.2. - Filmographie
2. - Ouvrages critiques
 - 2.1. - Sur le roman policier
 - 2.2. - Sur *Un roi sans divertissement*
 - 2.3. - Sur la question du genre littéraire
3. - Ressources pédagogiques
 - 3.1. - Sur les programmes scolaires
 - 3.2. - Sur l'inclusion de la philosophie en classe
4. - Autres oeuvres

1. - Corpus

1.1. - Œuvre littéraire

GIONO Jean, *Un roi sans divertissement* [1947], Gallimard, Paris, 2021.

1.2. - Filmographie

LETERRIER François, *Un roi sans divertissement* [film], prod. Jean Giono, Les Films Jean Giono, France, 1963, 85 min.

2. - Ouvrages critiques

2.1. - Sur le roman policier

BOURDIER Jean, *Histoire du roman policier*, Paris, Éditions de Fallois, 1996.

DUBOIS Jacques, *Le Roman policier ou la Modernité*, Paris, Nathan, 1992.

DUFLOS Colas, *Philosophies du roman policier*, Lyon, ENS éditions, 1995.

REUTER Yves, *Le Roman policier*, Paris, Armand Colin, 2017.

TODOROV Tzvetan, *La Typologie du roman policier*, Paris, Édition du Seuil, 1971.

2.2. - Sur *Un roi sans divertissement*

AMROUCHE Jean, AMROUCHE Taos, *Entretiens radiophoniques inédits avec Jean Giono* [1952], Paris, Gallimard, 1990.

BADR Ibrahim Hamid, *Jean Giono : L'esthétique de la violence*, New York, Paris, P. Lang, 1998.

LAURICHESSE Jean-Yves, *Giono, Simon, Millet: générations d'écrivains et géographies littéraires*, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, [HAL] URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01870673/document> , 01/05/2022.

MORZEWSKI Christian, « D'une guerre l'autre : Jean Giono, engagement pacifiste et désertion littéraire », *L'idée de paix en France et ses représentations au XX^e siècle*, dir. Alain-René Michel et Robert Vandebussche, [OpenBook Edition] URL : <https://books.openedition.org/irhis/1790?lang=fr> , 01/05/2022.

SACOTTE Mireille (dir.), « *Un roi sans divertissement* » de Jean Giono, édition présentée et commentée par Mireille Sacotte, Paris, Gallimard, 1995.

2.3. - Sur la question du genre littéraire

JAUSS Hans Robert, « Littérature médiévale et théorie des genres » [1970], *Théorie des genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986.

WEISBERGER Jean, *Le Réalisme magique : roman, peinture et cinéma*, Paris, L'Âge d'homme, 1988.

3. - Ressources pédagogiques

3.1. - Sur les programmes scolaires

Programme de français de seconde générale et technologique, arrêté du 17/01/2019 publié au Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019, URL: <https://eduscol.education.fr/document/5792/download> , 01/05/2022.

Programme d'histoire-géographie de première générale, arrêté du 17/01/2019 publié au Bulletin officiel spécial n°1 du 22 janvier 2019, <https://eduscol.education.fr/document/23413/download> , 01/05/2022.

Programme d'histoire-géographie de terminale générale, arrêté du 19/07/2019 publié au Bulletin officiel spécial n°8 du 25 juillet 2019, <https://eduscol.education.fr/document/23416/download> , 01/05/2022.

3.2. - Sur l'inclusion de la philosophie en classe

CHIROUTER Edwige, « Pratiques de la philosophie avec les enfants », *Les Cahiers Dynamiques*, n°76, 2019, [Cairn], URL : <https://www-cairn-info.scd1.univ-fcomte.fr/revue-les-cahiers-dynamiques-2019-3-page-73.htm> , 01/05/2022.

MATHIAS Paul, *Éclairages philosophiques en amont de la classe terminale*, URL : <file:///home/chronos/u-75405370a59a163d80907832c28b0f777dac98b1/MyFiles/Downloads/2013-076-269707-pdf-34688.pdf> , 01/05/2022.

SCHAUDER Thomas, « Réforme du bac : la philosophie est en péril », *Le Monde*, [Le Monde], URL : https://www.lemonde.fr/campus/article/2019/04/17/reforme-du-bac-la-philosophie-est-en-peril_5451330_4401467.html , 01/05/2022.

VIDMAR JOVANOVIĆ Iris, « Littérature et philosophie : intersection et frontières », *Le Philosophoire*, trad. Jean-Luc Py, n°55, 2021, [Cairn], URL : <https://www-cairn-info.scd1.univ-fcomte.fr/revue-le-philosophoire-2021-1-page-123.htm> , 01/05/2022.

4. - Autres oeuvres

BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Gallimard, Paris, 1994.

BUTOR Michel, *La Modification*, Paris, Les éditions de Minuit, 1957.

CAMUS Albert, *La Peste* [1947], Paris, Gallimard, 1972.

CÉLINE Louis-Ferdinand, *Romans*, tome 1, dir. Henri Godard, Paris, Gallimard, 1981.

CHRISTIE Agatha, *Le Crime de l'Orient-Express* [1934], trad. Louis Postif, Paris, Le Livre de Poche, 1981.

CHRISTIE Agatha, *Ils étaient dix* (précédemment publié sous le titre *Dix petits nègres*) [1939], trad. Gérard de Chergé, Paris, Éditions du Masque, 2020.

FLAUBERT Gustave, *Madame Bovary*, dir. François Kerlouégan, Paris, Gallimard, 2018.

GIDE André, *Les Caves du Vatican* [1914], Paris, Gallimard, 1947.

GIONO Jean, *Colline* [1929], Paris, H. Champion, 2006.

- GIONO Jean, *Le Hussard sur le toit* [1951], Paris, Gallimard, 1951.
- GIONO Jean, *Que ma joie demeure* [1935], Paris, Grasset, 1935.
- HARRIS Thomas, *Le Silence des agneaux* [1988], trad. Monique Lebailly, Paris, Albin Michel, 2013.
- LA FAYETTE Marie-Madeleine DE, *La Princesse de Clèves* [1678], Paris, Gallimard, 2018.
- MARIE DE FRANCE, *Les Lais de Marie de France*, trad. Pierre Jonin, Paris, Champion, 1972.
- PASCAL Blaise, *Pensées*, dir. Léon Brunschvicg, Paris, Flammarion, 2015.
- PERRAULT Charles, *Contes*, dir. Catherine Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 2006.
- POE Edgar Allan, *Histoires extraordinaires* [1856], trad. Charles Baudelaire, Paris, Booking international, 1996.
- POE Edgar Allan, *Histoires grotesques et sérieuses* [1864], trad. Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, 2003.
- ROBBE-GRILLET Alain, *La Jalousie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.
- SLIMANI Leïla, *Chanson douce*, Paris, Gallimard, 2016.
- VIAN Boris, *J'irais cracher sur vos tombes* [1946], Paris, Le Livre de Poche, 1997.
- VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme* [1759], dir. Jean Goldzink, Paris, Flammarion, 2007.
- ZOLA Émile, *La Bête humaine* [1890], Paris, Presses pocket, 1991.

RÉSUMÉ

Un roi sans divertissement est un roman de Jean Giono publié en 1947. Le roman prend l'apparence d'un roman policier en respectant tous les codes du genre. Il les abandonne néanmoins assez rapidement et explore d'autres horizons génériques, tels que la fable ou le roman philosophique. De nombreuses autres influences traversent l'œuvre, en faisant un objet littéraire tout à fait singulier. La nature du genre littéraire de cette œuvre pose véritablement question, bien que la prédominance de la réflexion philosophique semble prendre le pas sur les autres pistes et donner la clef de l'interprétation du roman. La complexité de cette œuvre la rend difficile à aborder dans une perspective pédagogique (même au lycée) mais il s'agit en même temps d'une excellente opportunité de diversifier la perception de la littérature des élèves.

Mots-clés

Jean Giono – genre littéraire – roman policier – réalisme magique – philosophie

ABSTRACT

Un roi sans divertissement, published in 1947, is a novel written by Jean Giono. The novel presents itself as a detective story and respects all the conventions of the crime fiction genre. However, this remains true for only the first part of the novel. Giono quickly abandons such narratives to explore new generic horizons, such as the fable or the philosophical novel. These additional influences transform Giono's work into a singular literary object that inspires questions regarding the very nature of its genre, despite the predominant philosophical reflections that appear to take precedence and provide the greatest clues to the novel's interpretation. Although the complexity of this work makes it difficult to approach from a pedagogical perspective (even at the high school level), *Un roi sans divertissement* presents an undeniable opportunity to diversify a student's perception of literature.

Key words

Jean Giono – literary genre – detective story – magical realism – philosophy