



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: Cruaute, sacrifice, transgression dans "Un roi sans divertissement" de Jean Giono

Author: Krzysztof Jarosz

Citation style: Krzysztof Jarosz. (2002). Cruaute, sacrifice, transgression dans "Un roi sans divertissement" de Jean Giono. W: M. Wandzioch (red.), "Virtualites du litteraire : melanges offerts a Aleksander Ablamowicz" (S. 140-149). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Jarosz
Université de Silésie
Katowice

Cruauté, sacrifice, transgression dans *Un roi sans divertissement* de Jean Giono

Dans les années 30, Jean Giono a acquis une notoriété considérable grâce à la publication d'une vingtaine d'ouvrages : romans, recueils de nouvelles, essais et pièces de théâtre dans lesquels il met au premier plan la lutte que les paysans d'une Provence mythique mènent avec les forces d'une nature impitoyable et sauvage. Il y faisait valoir sa vision optimiste de l'homme et la tentation de créer une communauté qui réaliserait la joie de vivre¹.

La période de la Seconde Guerre mondiale est pour l'écrivain le temps de dures épreuves. Emprisonné en 1939 pour la propagande pacifiste et en hiver de 1944–1945² pour une prétendue collaboration avec les autorités de l'Occupation, il est frappé, durant quelques années, d'interdiction de publier ses ouvrages.

En dépit de cet ostracisme, dont il souffre à cause de la décision du Comité national des écrivains, il écrit toujours, et avant tout il s'adonne à la lecture des penseurs qui prônent une vision pessimiste de l'homme et du monde³, ce

¹ Sur le plan réel, il convient d'évoquer ici l'expérience du Contadour, alors que sur le plan littéraire comp. surtout *Que ma joie demeure*, roman publié par Giono chez Grasset en 1934. Il est vrai que, comme l'ont prouvé maints gionistes à commencer par Jacques Chabot (*Le narrateur et ses doubles dans «Jean le Bleu»*. In : *La revue des lettres modernes*. T. 3. Réd. A. J. Clayton. Paris : Lettres Modernes Minard 1976), la vision optimiste du monde proposée par Giono dans ses écrits de l'entre-deux-guerres n'est qu'un leurre, car une lecture attentive y dévoile une prédilection pour le monstrueux qui deviendra explicite dans la «seconde manière» de l'écrivain. A ce titre comp. aussi K. Jarosz : *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 1999, p. 34 et ssq.

² Respectivement pour trois et six mois.

³ Surtout Hobbes, Machiavel et Dante.

sentiment s'accordant désormais avec ses convictions d'alors lesquelles, après les épreuves de la guerre, remplacent son optimisme d'autrefois.

Il ne faut donc pas s'étonner de la désorientation des lecteurs de Giono d'avant-guerre qui, dans *Un roi sans divertissement*, son premier roman d'après-guerre publié en février 1947, ne retrouvent plus de traces de l'ancien optimisme de l'auteur, pour ne rien dire de la forme de cet ouvrage qui diffère considérablement des schémas narratifs linéaires et simples caractéristiques de ses œuvres publiés dans la décennie 1929–1939.

L'appartenance même d'*Un roi sans divertissement* à un sous-genre romanesque concret est sujette à caution. Bien que le livre en question soit en premier lieu l'histoire d'un certain M[onsieur]. V., riche paysan qui tue pour se divertir, et de l'enquête visant à éclaircir les motifs de ces crimes atroces menée par un capitaine de gendarmerie, Langlois, la trame policière trouve sa résolution déjà à la fin du premier tiers du roman. La seconde partie est consacrée à l'histoire d'un loup sanguinaire qui trahit les mêmes propriétés que M. V. Les deux (M. V. et le loup) sont finalement supprimés de la même façon : Langlois les tue successivement de deux coups de pistolet dans le ventre, alors que ces meurtriers indomptables attendent patiemment l'exécution, comme s'ils acceptaient de leur plein gré leur sort et comme s'ils étaient fascinés par le rôle qu'il ont à jouer. La troisième partie du roman est encore plus déroutante, car après avoir en vain cherché un divertissement à sa taille, Langlois se suicide en allumant la mèche d'une cartouche de dynamite qu'il tient dans sa bouche comme un cigare.

L'hypothèse que l'ouvrage en question soit un roman policier ne se vérifie donc que par rapport au premier tiers de l'histoire. De l'aveu de Giono lui-même, qui s'adonne à l'époque à la réflexion approfondie sur sa manière d'écrire et qui cherche à la renouveler, *Un roi sans divertissement* est appelé à être le premier d'une suite d'ouvrages appelées «chroniques romanesques», comme l'auteur se plaît à appeler ses œuvres d'après-guerre qui n'appartiennent pas au «Cycle du Hussard»⁴, et dans lesquelles il s'évertue à mettre en jeu les passions humaines en délaissant la peinture d'un Sud imaginaire et utopique de ses romans des années trente.

Le comportement des protagonistes d'*Un roi sans divertissement*, et surtout celui de M. V. et de Langlois, permet d'interpréter cet ouvrage comme une étude de psychologie clinique, mais, comme le souligne à maintes reprises Langlois en parlant de M. V., ce dernier n'est pas un monstre, ce n'est pas un étranger, mais bien au contraire, c'est un homme comme les autres⁵.

⁴ On désigne par ce titre quatre ouvrages dont le héros principal est Angelo Pardi : *Mort d'un personnage*, *Angelo*, *Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*.

⁵ «Ce n'est pas un monstre. C'est un homme comme les autres» (*Un roi sans divertissement*. In : J. Giono : *Œuvres romanesques complètes*. T. 3. Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade, 1974, p. 486).

On a donc aussi affaire à un conte moral qui assigne la valeur universelle aux attitudes individuelles des héros et qui, d'une manière plus directe, renvoie à l'époque de la Seconde Guerre mondiale qui a révélé la vérité sur l'aspect nocturne de la nature humaine. Ceci devient patent lorsque l'écrivain-narrateur, en présentant le cadre temporel du récit, constate que l'action de celui-ci commence en 43, «1800 évidemment»⁶, s'empresse-t-il d'ajouter, cette précision renvoyant, par antiphrase, à la réalité récente de 1943, le milieu de la guerre.

Un roi sans divertissement n'est pas pourtant qu'une histoire sur la dégradation morale des hommes qui ont subi l'épreuve de la cruauté de guerre, il est un roman qui traite du côté sombre de la nature humaine montrée dans sa dimension transhistorique, du mal inhérent à l'espèce. Les références à l'hécatombe récente voisinent avec celles, beaucoup plus fréquentes, à la préhistoire de l'homme, aux religions primitives et aux cruels rites sacrificiels dont le but est de démontrer que le mal est une faculté qui fait partie de la nature de l'homme en tant que tel, profondément enraciné dans sa nature primitive⁷. Cette tendance naturelle, enfouie sous le vernis de la civilisation, se révèle dans un individu lorsque les circonstances s'y montrent favorables et lorsque apparaît un initiateur capable de lui révéler cette vérité qu'en temps normal on s'évertue d'occulter.

Pour que ces circonstances puissent avoir lieu et pour que le maître de cérémonie apparaisse, il faut que certaines conditions soient remplies : l'espace où se jouera le drame sanglant doit être institué et les personnages doivent passer par la période d'initiation à la cruauté afin que, s'arrachant à la vision habituelle des relations humaines, ils en arrivent à acquérir une motivation qui rend possible leur transformation nécessaire, le retour à la bestialité.

Par le biais d'une ironie qui semble relever à la fois de l'auto-ironie et de la palinodie, l'action d'*Un roi sans divertissement* est située dans les mêmes paysages des Basses Alpes où Giono a placé celle de certains de ces romans d'avant-guerre⁸. Pourtant, paradoxalement, les mêmes éléments d'organisation spatiale (un village perdu dans les montagnes) qui ont servi avant la guerre à formuler le message de fraternité, d'amitié et de joie de vivre dans une communauté solidaire, sont maintenant utilisés pour exprimer la cruauté et le mal inhérent à l'homme.

Le thème de la cruauté et des sacrifices humains, implicitement présent dès le début d'*Un roi sans divertissement*, apparaît de manière explicite dans la description de l'automne dans les montagnes. Le jaunissement et plus tard

⁶ Ibidem, p. 458.

⁷ Comp. surtout la description de la forêt en automne, ibidem, pp. 471-474.

⁸ C'est le cas de *Batailles dans la montagne* publié en 1937 chez Gallimard, récit de la lutte solidaire pour la survie des villageois habitant une vallée inondée par les eaux fondues d'un glacier.

le rougissement des feuilles sur les arbres est comparé aux préparatifs aux rites des prêtres-guerriers d'une religion féroce, comme celle des Aztèques qui arrachaient le cœur de la poitrine des victimes ouverte avec un couteau d'obsidienne. La beauté barbare de ces habits et décors habitue à la cruauté et enlève les remords au sacrificateur⁹.

Les sommets qui entourent le village revêtent l'apparence des dents d'animaux de proie et, qui plus est, ferment symboliquement de toutes parts l'espace où se jouera le rite sanglant. À l'arrivée de l'hiver, les nuages qui descendent de plus en plus bas, finissent par fermer l'espace du drame par le haut et la neige qui tombe continuellement introduit l'atmosphère du chaos originel¹⁰. Cette transformation de l'espace entraîne celui des personnages du drame.

Ainsi, les braves villageois prennent l'aspect des prêtres sacrificateurs, même le curé local qui, collé à sa fenêtre givrée, montre aux passants un visage émacié au regard cruel¹¹. C'est dans ces circonstances que les habitants du village commencent par disparaître, tués et enlevés, comme on l'apprendra plus tard, par M. V. qui, pour accomplir ses crimes, traverse les montages en arrivant de Chichiliane où il passe pour un citoyen honorable.

Les crimes de M. V. ont lieu toujours en hiver, lorsque la terre est couverte d'une nappe uniformément blanche. Celle-ci symbolise en l'occurrence l'ennui existentiel qu'on aimerait à tout prix dissiper en introduisant un élément de couleur. Pour Giono, la couleur opposée à la blancheur n'est pourtant pas le noir, ni la verdure de la végétation printanière et estivale, mais la rougeur de sang versé. Dans une autre «chronique romanesque», l'un des personnages, qui réfléchit sur les sentiments qui l'envahissent pendant l'hiver dans la montagne, constate que «[l]e silence et le blanc font un tel vide qu'on a envie de mettre du rouge et des cris dans tout ça avec n'importe quoi»¹².

Giono renoue ici avec l'étymologie du substantif «cruauté». En latin, il y avait deux mots pour désigner le sang : «sanguis» et «crur». Le premier, c'était le sang qui circule dans les veines, alors que l'autre était utilisé dans le cas du sang qui coule des veines ouvertes. Dans cette dernière acception, la cruauté signifie l'action de saigner une victime qu'on a «ouverte», et qui, dans le système sémantique interne du roman, fonctionne par opposition à la «clôture» du monde hivernal mentionnée plus haut.

⁹ À la fin de la description de la forêt en automne déjà évoquée, on lit : «Chaque soir, désormais, les murailles du ciel seront peintes avec ces enduits qui facilitent l'acceptation de la cruauté et délivrent les sacrificateurs de tout remords.» (*Un roi sans divertissement...*, p. 473).

¹⁰ Ibidem, pp. 458–461.

¹¹ Ibidem, p. 459.

¹² J. Giono : *Les Grands Chemins*. In : Idem : *Œuvres romanesques complètes*. T. 5. Paris : Gallimard, coll. de la Pléiade 1980, p. 538.

Considéré du point de vue du système de couleurs qui y domine, le roman privilégie donc trois couleurs qui véhiculent des significations contextuellement connotées : le blanc, le rouge et la couleur d'or à laquelle équivaut le jaune qui constitue sa variante.

Comme on l'a déjà dit, le blanc – et surtout la blancheur de la neige – désigne dans cette région agricole l'ennui, une saison morte pendant laquelle il est impossible de le fuir en s'adonnant aux travaux agricoles ou bien en se réjouissant de la splendeur du paysage multicolore. Le blanc, c'est pourtant aussi la couleur des victimes tuées, de leurs corps pâles et de leurs os, celle de la mort associée à l'immobilité.

Le rouge est en l'occurrence avant tout la rougeur du sang. Cependant, loin de signifier la vie, ce qui renverrait au sang qui coule dans les veines (*sanguis*), le rouge désigne une couleur qui renvoie au passage de la vie à la mort, car elle se réfère à *cruor*, au sang versé. Il convient de remarquer que même lorsqu'il est question de la couleur des feuilles d'automne, le rouge fait appel à la cruauté (comp. la description de la forêt en automne) et annonce l'arrivée de la mort périodique de la nature, le passage de la vie à la mort. Dans *Un roi sans divertissement*, le rouge désigne la dernière phase de la vie, la chaleur qui est en train de se transformer en froideur et le mouvement qui devient immobilité.

Le rouge sur le blanc traduit la volonté de se procurer le divertissement hors du commun par un acte cruel qui fait disparaître l'ennui existentiel : les personnages du roman éprouvent une fascination singulière à la vue des tâches de sang sur la blancheur virginale de neige. Cela concerne également ceux qui n'iront jamais jusqu'à tuer un homme, comme Bergues et Ravanel, hypnotisés par le sang d'un cochon entaillé au couteau par le meurtrier¹³.

Au moins deux fois, cette fascination coïncide à l'état de demi-conscience qui caractérise Perceval. Ce héros du célèbre roman médiéval, évoqué par Giono¹⁴, ne peut pas détacher les yeux de trois gouttes de sang qu'a laissées sur la neige une oie sauvage blessée par un vautour. Perceval compare cette image bi-couleur au visage de sa bien-aimée Blancheflor. Dans un accès de furie, il attaque tous les chevaliers qui veulent s'approcher de lui, comme si, obéissant au mécanisme connu en psychanalyse sous le nom de transfert, il voulait punir les autres d'une comparaison incongrue qui lui est venu

¹³ Cette fois-ci le meurtrier s'est borné, par un divertissement cruel et gratuit, à dessiner à même la peau d'un des cochons de Ravanel des « lettres d'un alphabet barbare » : « On n'avait pas essayé de l'égorger, ce qu'on aurait pu comprendre. On l'avait entaillé de partout, de plus de cent entailles qui avaient dû être faites avec un couteau tranchant comme un rasoir. La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzags, serpentines, en courbes, en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir. » (*Un roi sans divertissement...*, p. 463).

¹⁴ Ibidem, p. 465.

à l'esprit, car, à y réfléchir plus à fond, la première association, c'est-à-dire «la blancheur du visage de la bien-aimée et la rougeur de ses joues» semble accompagnée de deux autres : c'est, en premier lieu, l'idée du sang de défloration, interdite au chevalier servant, et, deuxièmement, le sang versé suscite en lui probablement la pensée qu'il pourrait faire couler le sang de Blanche-flor d'une manière beaucoup plus définitive.

Ces pensées inavouables de Perceval ne sont pas étrangères à Frédéric, paisible propriétaire de la scierie du village¹⁵. En fouillant dans son grenier, il découvre une vieille horloge qui représente une bergère au visage pâle et aux joues peintes en rouge. Pour remonter le mécanisme, il faut mettre la clé dans l'oeil de la bergère. Aussitôt après cette découverte, Frédéric en fait une autre : dans un nid que forment les branches du hêtre qui pousse devant les fenêtres de sa scierie, il découvre le corps de sa voisine Dorothee qui vient d'être tuée par M. V. Toujours plongé dans ses considérations de bricoleur, Frédéric hésite l'espace d'un moment s'il faut mettre la clé dans l'oeil de la bergère de l'horloge ou dans celui de la morte¹⁶. La colère qui s'empare de Frédéric, lorsqu'il se rend compte de la monstruosité de ce dilemme grotesque, montre que le personnage considère comme abominable la pensée qu'il pourrait contrevenir aux lois de la morale, mais quelques instants plus tard, en poursuivant M. V., de victime potentielle du meurtrier et de défenseur du cinquième commandement, le paisible bourgeois se transforme en une impitoyable bête de proie qui perçoit l'assassin comme sa victime.

En quittant pour un moment l'analyse de la symbolique des couleurs dominantes dans *Un roi sans divertissement*, remarquons qu'aussi bien Perceval que la figure de la bergère de l'horloge renvoient aux motifs de la littérature courtoise et pastorale qui idéalisent la réalité représentée, comme le faisaient d'ailleurs les romans gioniens d'avant-guerre. Peut-être le hêtre dans la couronne duquel M. V. cache ses victimes, est une référence auto-ironique au climat virgilien des ouvrages antérieurs de l'écrivain, à ses romans champêtres dont les héros, tel Tityre, se reposent symboliquement *sub tegmine fagi* – «à l'ombre du hêtre»¹⁷.

Il nous reste à analyser la couleur dorée, qui semble de prime abord la moins visible dans le roman, comme si elle était occultée par le rouge et le blanc. La couleur d'or évoque en premier lieu la lumière du soleil et, dans le contexte du thème de la cruauté, omniprésent dans l'œuvre en question, elle renvoie à la divinité aztèque du soleil qui exigeait des sa-

¹⁵ Le roman commence par la mention de la scierie de Frédéric, ce qui annonce l'importance du lieu et du personnage.

¹⁶ Ibidem, p. 493.

¹⁷ L'expression virgilienne *sub tegmine fagi* dans sa forme latine et française est à plusieurs reprises évoquée dans l'essai de Giono, *Virgile*, publié aux Éditions Corrêa en 1947, la même année qu'*Un roi sans divertissement*.

crifices humains. Ceci fait penser que M. V. accomplit ses meurtres en hiver comme s'il s'adonnait à un rite qui ait pour objectif d'assurer le retour du soleil printanier.

La couleur d'or, celle des rayons du soleil, fonctionne ici en tant que signe de la fascination de la cruauté qui mène à la transgression du code moral et en tant que synonyme d'éblouissement, de révélation, d'illumination par la vérité que le meurtre d'un autre homme peut aboutir à l'assouvissement d'un instinct primitif.

Durant l'hiver, les villageois demeurent dans un monde clôturé de toutes parts par les montagnes et par les nuages qui symbolise celui de la morale communément admise. Un braconnier local, Bergues, qui poursuit M. V., s'arrête à la lisière de ce monde qui est celle de la forêt couverte d'une épaisse couche de nuages, car, malgré son audace, il n'ose pas franchir la frontière du monde civilisé¹⁸, tandis que M. V. y pénètre comme si de rien n'était et, après avoir escaladé une montagne, laisse derrière lui, ou plutôt sous lui, une couche épaisse de nuages, ce qui lui permet de se rassasier d'un paysage de sommets éclairé par les rayons pâles, mais pénétrantes d'un soleil hivernal. C'est un paysage nietzschéen qui s'élève par delà le monde de l'humanité commune, celui de la distinction entre le bien et le mal¹⁹.

Hormis M. V., seul Frédéric aura le droit d'admirer ce paysage de sommets noirs qui émergent comme un archipel inconnu de la mer de nuages. Langlois, lui, devra se contenter d'une autre illumination. En tuant M. V., et ensuite le loup, il tire sur chacun d'eux deux coups de pistolet. L'explosion qui jaillit au bout du canon signifiera le passage de deux meurtriers que sont M. V. et le loup de l'état de la vie à celui de la mort. La troisième illumination, celle qui clôt le roman, c'est la tête de Langlois qui explose lorsque celui-ci se suicide.

À côté du système de trois couleurs dominantes, la lecture d'*Un roi sans divertissement* dévoile l'existence de trois figures analogues, mais qui ne sont pas identiques. La première, c'est le hêtre qui pousse face à la maison de Frédéric. Il symbolise la nature : au printemps, il renaît et, à l'approche de l'hiver, il se plonge dans un état de mort périodique. Grâce à ses racines, il est profondément ancré dans le sol, tandis que sa couronne vise le ciel à la recherche du soleil. Il n'est donc pas étonnant qu'il est comparé à une divinité primitive. La ressemblance est renforcée par le fait que dans l'embranchement du tronc du hêtre M. V. dépose ses victimes comme s'il accomplissait un rite de religion panthéiste : ce hêtre, c'est *Deus sive natura*, ou plutôt *Natura sive Deus*. Peut-être le choix de cette espèce d'arbre

¹⁸ *Un roi sans divertissement...*, pp. 463–464.

¹⁹ «[...] le vaste monde ! [...] un océan de sirop d'orgeat aux vagues endormies, dans lequel [l]es jets de lumière blanche devaient faire surgir, comme des îles blêmes serties de noir, l'archipel des sommets de montagne. La géographie d'un nouveau monde». Ibidem, p. 492.

est dû à la paronymie entre l'«Être suprême» et le «hêtre suprême», car, subissant le cycle annuel de la dégénérescence et de la régénération de la nature, le hêtre symbolise à la fois la mort et la vie. Cette double signification se voit renforcée par l'inclusion synecdochique des victimes dans la couronne de l'arbre, ce qui fait qu'une des interprétations possibles du nom de ce meurtrier si étroitement lié au hêtre est M[ort] et V[ie].

L'image de l'arbre vient aussi à l'esprit lorsqu'il est question de l'ostensoir qui fascine le soldat impie qu'est Langlois. Cet objet de culte ressemble à un arbre : il se compose d'un pied qui évoque le tronc et des rayons qui font penser aux branches. Qui plus est, le lieu central de l'ostensoir d'où partent les rayons symbolise le Christ, victime d'un sacrifice, tout comme la partie centrale de l'embranchement du hêtre recèle les dépouilles des victimes de M. V.

La troisième de ces figures est celle de Langlois au moment du suicide. Sa silhouette équivaut au tronc d'arbre (au pied d'ostensoir), alors que sa tête qui explose ressemble à la couronne d'arbre et aux rayons d'ostensoir. Le suicide du capitaine est en fait l'auto-sacrifice de l'homme qui a eu la révélation que tout représentant de l'espèce humaine est un assassin en puissance pour lequel le meurtre constitue la plus haute forme de divertissement. En poursuivant M. V., Langlois a compris quels avaient été les mobiles du meurtrier. Après avoir exécuté, en justicier plutôt qu'en gendarme, le «monstre» qui terrorisait le village, Langlois sent sourdre en lui le désir irréprouvable de tuer et, en même temps, il veut éviter de passer la limite au-delà de laquelle, de justicier et défenseur de la communauté, il deviendrait bourreau et cela d'autant plus que le vengeur probable des éventuelles futures victimes du capitaine, désireux de comprendre les motifs du comportement de ce nouvel assassin, finira sans doute par attraper le bacille du mal, tout comme Langlois lui-même l'a attrapé en se mettant «dans la peau» de M. V. Dans cette situation, l'unique solution est le suicide, le sacrifice de soi-même.

L'œuvre gionienne d'après-guerre consonne étrangement bien avec les conceptions de Sade, de Nietzsche et de Bataille, bien qu'il soit difficile d'y repérer des traces d'une inspiration directe.

Comme le dit Bataille, dans les rites sacrificiels, les sociétés primitives retrouvaient un lien immanent, intime et sacré avec la nature que notre espèce a oublié au cours de son évolution historique en créant le monde humain de finalité et de travail et en instituant les règles morales, autrement dit en tissant un cocon de culture qui a pour effet l'aliénation, la rupture du sentiment de constituer un élément d'un univers dont l'homme a cessé de se sentir une partie intégrante²⁰.

²⁰ Comp. entre autres *L'Érotisme* in G. Bataille : *Œuvres complètes*. T. 10. Paris : Gallimard 1987 et *La Part maudite* in G. Bataille : *Œuvres complètes*. T. 7. Paris : Gallimard 1976.

En tuant un autre, en l'ouvrant afin de se rassasier de la vue de son sang, c'est-à-dire de ce qui se trouve d'habitude à l'intérieur d'un être humain, par son geste criminel et par son regard fixant avec avidité ce qu'il ne devrait pas voir, le meurtrier usurpe la position de Dieu, il contemple le spectacle de la mort par victime interposée. C'est le spectacle de briser la non-continuité de l'existence et de la fondre dans la continuité (dans le *continuum*) de l'univers qui fait que le sacrificateur se réjouit à la fois de la vie (la sienne) et de la mort (celle de sa victime).

Du point de vue des règles morales, en vigueur et de rigueur dans le monde civilisé, cette immolation apparaît comme un acte gratuit, mais aux yeux du sacrificateur elle prend une signification profonde. La transgression se situe par-delà le bien et le mal, dans la position de seigneur de la vie et de la mort des autres, d'où le nom de Monsieur qu'on assigne d'abord au meurtrier du roman (M. V. – Monsieur V.) et qui, après la mort de celui-ci, passe au loup dont le comportement anthropomorphe permet de considérer comme un avatar humanisé de ce lycanthrope dans la peau humaine qu'est M. V.

Ici s'arrête pourtant l'analogie entre Giono et les apologètes de la liberté illimitée de l'homme et de la transgression. Si chacune des deux premières parties d'*Un roi sans divertissement* se termine par une élimination du meurtrier (l'homme et le loup), la troisième section de l'ouvrage trouve sa solution dans le suicide de Langlois qui, ayant découvert la vérité sur la nature primitive de l'homme, refuse de prendre le relais dans le cortège des hommes de mauvaise volonté qui se transmettent le bacille du mal.

C'est une conclusion à la fois optimiste et pessimiste, car, d'un côté, Langlois devient une espèce de Christ noir qui prend sur lui les fautes des autres et qui entend donner à son auto-sacrifice le sens de l'acte de rétablissement de l'ordre moral mais, de l'autre côté, tout en mourant pour sauver l'humanité, ce redresseur de torts qui a découvert l'envers des choses se rend compte de la précarité des principes pour lesquels il se sacrifie.

Au lendemain du plus grand massacre de l'Histoire, Giono prend la parole en artiste, pour dire de manière indirecte, mais parfaitement compréhensible, que le mal est un élément inhérent à la nature humaine et que, dans des circonstances exceptionnelles, cette nature primitive peut facilement percer le mince vernis de morale acquise durant le processus d'humanisation somme toute assez récent.

Le sigle intrigant par lequel Giono désigne le criminel-sacrificier (M. V.) peut être expliqué comme M[onsieur] V[érité sur l'Homme] ou comme M[onsieur] V[iolence] ce qui traduit indubitablement le sens de cette dénomination. Dans les notes de l'écrivain on retrouve cependant une autre version de la signification de ces deux majuscules : M[onsieur] V[oisin]²¹,

²¹ L. Ricatte : *Notice d'«Un roi sans divertissement»*. In : J. Giono : *Œuvres romanesques complètes...*, T. 3, p. 1318.

c'est-à-dire, comme conclut M. Sacotte, M[oi] et V[ous], ou bien M[oi] est V[ous]²², interprétation auctoriale laquelle, sans discréditer les autres significations qui lui sont, au fond, complémentaires, met en relief l'idée de la cruauté foncière des braves gens, ainsi que leur aptitude virtuelle à piétiner, dans des conditions favorables au retour de la bestialité (guerres, révolutions), les tables de Moïse portant des inscriptions hébraïques à demi effacées dont la puissance magique se révèle en fait peu crédible et fort surestimée.

Si l'on rejette la solution transgressive proposée par M. V., on n'a que deux moyens de s'opposer à cette fascination du mal : soit à la manière de Tertullien (*credo quia absurdum*) en croyant fermement au bien-fondé des commandements moraux et sans admettre la possibilité de les transgresser (la perte de foi avec toutes ses conséquences éthiques), soit – lorsqu'on a déjà dépassé la limite des comportements moralement admissibles – décider, comme le fait Langlois, de ne pas ajouter personnellement au mal, de ne pas se mettre par-delà le bien et le mal, même au prix du sacrifice suprême, celui de sa propre vie.

²² M. Sacotte : «*Un roi sans divertissement*» de Jean Giono. Paris : Gallimard «Foliothèque» 1995, pp. 104–105.