

Entre une esthétique de la déshumanisation et une éthique humaniste

Le cas du *Grand Troupeau* de Jean Giono

Anne-Sophie Donnarieix (Regensburg)

RÉSUMÉ : *Le Grand Troupeau* de Jean Giono s'inscrit dans une lignée d'œuvres qui problématisent les conséquences de la Grande Guerre sur la conception de l'homme – de la représentation du soldat anonyme et insignifiant au questionnement éthique sur la responsabilité de l'individu dans la guerre. Le roman met en scène cette thématique à travers la cohabitation particulière d'une esthétique de la déshumanisation et d'une éthique humaniste qui, loin de s'avérer contradictoires, s'articulent au contraire pour composer un discours engagé et lyrique dont le message, en 1931, se veut éminemment pacifiste.

MOTS CLÉS : Giono, Jean; Grande Guerre; pacifisme; humanisme; déshumanisation

SCHLAGWÖRTER : Giono, Jean; Erster Weltkrieg; Pazifismus; Humanismus; Entmenschlichung

*

**

Le pacifique est devant les fusils.

Il ne lui reste plus qu'un temps infinitésimal. Il est seul.

Mais il est contre.

(Jean Giono)¹

Ces lignes écrites par Jean Giono à Manosque en juin 1939 et rassemblées plus tard dans son recueil d'*Écrits pacifistes* sont révélatrices de la posture de l'auteur dans son rapport à la guerre de quatorze ainsi que de la position politique qu'il adopte face à la menace d'une nouvelle guerre imminente. Le pacifisme intégral et profondément antimilitariste de Giono, auquel l'on reprochera vivement son souhait de voir capituler la France devant l'Allemagne nazie,² est indissociable de l'expérience traumatique de l'écrivain

¹ Jean Giono, « Recherche de la pureté », in *Écrits pacifistes* (Paris : Gallimard, 1978), 310.

² Il sera notamment accusé pour sa proximité avec le régime collaborationniste de Vichy et emprisonné de septembre 1944 à janvier 1945. Giono est loin d'être le seul auteur à adopter cette posture résolument antimilitariste. Roger Martin du Gard écrit à un ami en 1936 : « Principe : tout, *plutôt que la guerre!* Tout, tout! Même le fascisme en Espagne [...], même le fascisme

durant la Première Guerre mondiale.³ Dans *Refus d'obéissance*, il décrit ainsi les conséquences de la guerre sur sa vie : « [D]epuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. Tous les survivants portent la marque. »⁴ Ce traumatisme hantera son œuvre littéraire. La guerre y apparaît de manière explicite à de nombreuses reprises, comme dans *Jean le Bleu* (1932), *L'Eau vive* (1943), *Le Grand Théâtre* (1961) ou encore *Les Deux cavaliers de l'orage* (1965), et plane également sur l'ensemble de ses textes de manière spectrale, depuis les images de la terre éviscérée dans *Regain* (1930) jusqu'aux cadavres putrides du *Hussard sur le toit* (1951).⁵ Toutefois, c'est assurément dans *Le Grand Troupeau*, dont l'écriture s'échelonne de 1929 à 1931, que l'auteur exploite le plus la thématique de la Grande Guerre et tente, par une forme de catharsis, de se délivrer du poids de son expérience de soldat.

Avec ce livre, Giono appartient donc toujours à cette génération des écrivains témoins, mais aussi à la vague de ceux qui n'ont écrit que tardivement sur la guerre : depuis *Le Feu* d'Henri Barbusse publié en 1916 ou *Les Croix de bois* de Roland Dorgelès en 1919 se sont déjà écoulés plus de dix ans.⁶ Cette longue absence dans l'écriture correspond à une difficulté majeure de l'écrivain à mettre par écrit l'indicible de la guerre, et le texte initial sera d'ailleurs maintes fois modifié, réécrit, amputé. À la date de sa parution, le roman de Giono se fait rapidement « littérature de combat »⁷ : à l'heure où se profilent de nouveaux affrontements et où la jeunesse française contemple, fascinée,

en France [...]! Tout : Hitler plutôt que la guerre! » Lettre à Marcel Lallemand du 9 septembre 1936, *Nouvelle Revue Française* 72 (1958) : 1150.

³ Giono est soldat pendant quatre ans et participe entre autres aux batailles de Verdun, du Kemmel ou de Chemin des Dames. Voir à ce sujet la biographie de Pierre Citron, *Giono 1895-1970* (Paris : Seuil, 1990).

⁴ Jean Giono, « Refus d'obéissance », in *Écrits pacifistes*, 13.

⁵ Pour une étude détaillée de l'impact de la Première Guerre mondiale sur l'œuvre gionienne, nous renvoyons à l'article de Katia Thomas-Montesinos « Giono et la guerre de 14-18 : une expérience tragique et féconde », novembre 2008, <http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/lettres/bibliotheque/jean-giono-et-la-guerre-de-14-18-une-experience-tragique-et-feconde-706849.kjsp?RH=PER>, dernière consultation le 10.02.2017.

⁶ Le public réserve néanmoins un bon accueil au livre. Sur la réception du *Grand Troupeau*, nous renvoyons le lecteur à l'étude de Michel Gramain, « *Le Grand Troupeau* », *Revue Giono* 8 (2014) : 229-44.

⁷ Hélène Solnica, « La description de la guerre par Jean Giono dans *Le Grand Troupeau* », in *La Grande Guerre des écrivains*, dir. Romain Vignest et Jean-Nicolas Corvisier (Paris : Classiques Garnier, 2015), 305-24, ici 309.

un imaginaire qui prône la virilité et l'exaltation, Giono doit rappeler avec emphase l'atrocité de la guerre de quatorze afin de mieux dénoncer son inhumanité.

C'est en effet précisément de l'humanité qu'il s'agit dans *Le Grand Troupeau*. Alors que la Première Guerre mondiale entraîne un bouleversement majeur dans la conception de l'individualité et de l'humanité – conception dont s'empare la littérature en multipliant la description de soldats anonymes noyés dans la masse des massacres, déchiquetés par les obus, condamnés à supporter le quotidien éreintant des tranchées et oscillant entre le statut de victimes et de meurtriers – le roman de Giono est, lui, marqué par un profond mouvement d'empathie et d'humanisme qui semble de prime abord incompatible avec une représentation de l'être humain meurtri, dégradé et vaincu par la guerre. Or c'est justement cette tension permanente de l'écriture entre une esthétique de la déshumanisation largement reprise et étoffée par la littérature de la Grande Guerre, et le projet littéraire de Giono qui s'inscrit dans le cadre d'une éthique humaniste et d'un plaidoyer pacifiste, qui donne à l'œuvre toute sa densité. Nous souhaiterions ici présenter les formes que revêtent ces deux perspectives afin de comprendre la manière dont l'une et l'autre s'interrogent et se consolident mutuellement pour s'articuler autour d'une défense virulente du pacifisme.

Une esthétique de la déshumanisation

L'homme, l'animal et la bête

Le premier procédé de déshumanisation à l'œuvre dans le roman est à la fois le plus évident et le plus retenu par la critique :⁸ dès le titre, le statut d'homme est fragilisé par la comparaison de celui-ci au bétail. Le troupeau, c'est celui des moutons qui dévalent la colline faute de bergers pour les garder et qui succombent les uns après les autres au cheminement pénible et éreintant sur la route ; mais c'est aussi, bien sûr, l'image du troupeau de soldats, mobilisés dans leur village de Provence puis envoyés à la mort – sans berger pour les guider.

⁸ Comme en témoignent les analyses de Maurice Rieuneau, *Guerre et révolution dans le roman français de 1919 à 1939* (Paris : Klincksieck, 1974), 284–5 ; Léon Riegel, *Guerre et littérature* (Paris : Klincksieck, 1978), 503–4 ou encore Micheline Kessler–Claudet, *La Guerre de quatorze dans le roman français contemporain* (Paris : Armand Colin, 2005), 107–11 – mais la liste est loin d'être exhaustive.

En 1931, la métaphore du troupeau de soldats n'est pas nouvelle et ne se réduit pas non plus à la littérature de la Grande Guerre. Stendhal l'avait déjà utilisée dans la *Chartreuse de Parme*⁹ et Fabrice constatait alors, en regardant passer le flux de soldats en fuite : « Ces gens qui se sauvent sur la grande route ont l'air d'un troupeau de moutons [...]. Ils marchent comme des moutons effrayés. »¹⁰ Cette image connaît un succès particulier dans les ouvrages sur la Grande Guerre : dans *Le Feu* de Barbusse, *La Peur* de Chevallier ou *Les Croix de bois* de Dorgelès, le soldat apparaît noyé dans la masse, passif, perdu et impuissant. Ernst Johannsen reprend lui-aussi cette image dans *Vier von der Infanterie* : « Außerdem sind wir eine Herde. Eine Herde sehnt sich nach Führung, vorläufig werden wir nach vorn geführt – also gehen wir nach vorn. »¹¹

Chez Giono cependant, cette comparaison dépasse la simple anecdote et devient le noyau central de tout le roman. Elle n'est d'ailleurs pas seulement dépréciative : tandis que d'autres auteurs l'emploient avant tout pour dénoncer la passivité des soldats, l'acceptation de leur sort et leur absence de révolte, l'image du troupeau s'avère plus équivoque et allégorique chez Giono. Le mouton y joue aussi, au même titre que l'agneau, le rôle d'une figure quasi-biblique de paix et d'innocence, et, confronté à l'horreur de la guerre, de martyr. Grâce à ce parallèle, les souffrances de l'homme sont exprimées tout au long du texte à travers celles des animaux :

Les moutons passaient toujours, mais lentement. Les bêtes maintenant étaient malades. On n'en pouvait plus de cette longueur du troupeau, de tout ce mal, de toute cette vie qu'on usait sur la route. Il y avait du sang sous tous les ventres. [...] Le bélier était toujours là, par terre, les jambes écartées. Le sang s'était mis à couler de lui ; toute sa laine basse, mouillée de sang, défrisée, lourde, pendait comme une mousse sous une fontaine.¹²

La longue agonie du bélier et la transhumance précoce du troupeau font écho, tant au niveau symbolique que dans la structure temporelle du roman, au départ des soldats toujours trop jeunes pour être tués, et la métaphore double ainsi le roman d'une forte dimension éthique.

Le soldat n'en est pas pour autant représenté comme une simple victime impuissante et l'ambivalence de son rôle dans la guerre constitue l'un des moteurs de la narration. Filant la métaphore du troupeau, Giono met en scène,

⁹ Dont Riegel rappelle que Giono conservait un exemplaire sur le front.

¹⁰ Stendhal, *La Chartreuse de Parme* (Paris : Société des Belles Lettres, 1933), 70.

¹¹ Ernst Johannsen, *Vier von der Infanterie* (Hamburg–Bergedorf : Fackelreiter–Verlag, 1929), 15.

¹² Jean Giono, *Le Grand Troupeau* (Paris : Gallimard, 2015), 21.

par l'intermédiaire de l'animal, l'ambiguïté morale de celui qui se fait tour à tour victime ou bourreau.¹³ La scène particulièrement éprouvante de la truie dévorant le corps inerte d'un enfant avant de se faire sauvagement égorger¹⁴ par Olivier est révélatrice de cette double nature :

La truie relève la tête, elle mâche de la viande. Elle regarde Olivier avec ses petits yeux rouges ; elle plisse le mufle ; elle montre ses grandes dents comme un mauvais chien. [...] Un enfant nu et mort est sous le pied de la truie. Elle lui a arraché une épaule, elle a mangé sa poitrine. Elle se penche sur le petit ventre encore blanc ; elle mord dans le ventre ; elle bouffe à pleine bouche pour avaler les boyaux de l'enfant.¹⁵

La brutalité symbolique de la narration qui devient lapidaire et chirurgicale, adoptant le ton froid et distant du documentaire et usant de phrases paratactiques, rompt avec le lyrisme gionien qui se déploie à travers le roman. À l'animal victime de la guerre succède ainsi la bête démoniaque, incarnation du Mal qui préside à la guerre. L'alternance de la truie et du bélier sert ici de miroir à l'ambivalence du soldat rongé par ses pulsions meurtrières mais aussi dévasté par l'inhumanité des combats dans le creux desquels se forme une spirale inéluctable de violence, de bestialisation et de mutilation.

Morcellement des corps

Cette esthétique de la déshumanisation se poursuit dans le texte à une échelle corporelle. Face à une économie guerrière qui ne cesse d'inventer de nouvelles armes pour mieux mutiler, trouer, broyer, brûler ou faire exploser le corps (rappelons, entre autres, l'usage de grenades à main, de mines, de mitrailleuses et de gaz ou encore l'utilisation de lance-flammes par l'armée allemande sur le front de l'ouest), le corps humain ne peut plus être décrit comme une entité indivisible et immuable. Il devient au contraire la proie du morcellement sous les coups répétés des canons et des obus.

Au niveau de la narration, cela se traduit par une insistance largement portée sur le corps fragmenté, en décomposition – et que l'on retrouve abondam-

¹³ Cette ambivalence constitue l'un des leitmotifs de la représentation littéraire du soldat dans la guerre. On la retrouve notamment chez Blaise Cendrars dans l'alternance des titres *J'ai tué* et *J'ai saigné*.

¹⁴ Luc Resson remarque que la double nature de l'homme transparait également dans le motif du sang, qui donne la vie autant qu'il la fait perdre dès lors qu'il est versé. Voir *Écrire contre la guerre : littérature et pacifismes* (Paris : L'Harmattan, 1997), 118–20. Resson en déduit néanmoins que la violence se fait chez Giono régénératrice et féconde, conclusion à laquelle la présente contribution ne se joint pas.

¹⁵ Giono, *Le Grand Troupeau*, 238.

ment dans la littérature de la première guerre mondiale.¹⁶ Cette « religion du cadavre »¹⁷, pour reprendre une expression de Romain Rolland, passe d'abord par une description qui ne s'attache plus au corps dans son ensemble, mais à sa réduction en une succession d'organes épars dont la voix narrative effectue la liste minutieuse pour retracer l'horreur des champs de batailles : « des roues, des tronçons de tubes, des douilles vides, des obus comme des cocons de chenilles ; [...] des visages noirs qui mordent le ciel ; une jambe, de la chair en bouillie, de la cervelle d'homme sur une jante de roue. »¹⁸ Mêlés aux objets qui jonchent la terre, les corps perdent leur valeur sacrée et leur caractère indivisible. La brièveté des phrases, le caractère énumératif ainsi que le refus de sentimentalité au profit d'un choix esthétique de neutralité narrative contribuent en outre à recréer l'image de corps avilis et disséqués par la guerre. Ce procédé littéraire est renforcé par la représentation du mort sans sépulture – ce qui dans l'Antiquité était considéré comme le châtement ultime : ne pas enterrer le mort, c'était lui refuser l'entrée dans les Enfers et le condamner de fait à l'errance éternelle.¹⁹ Giono accroît le caractère sacrilège des corps morcelés et éparpillés sur la terre en les métamorphosant en de « grands chargements de viande »²⁰, viande humaine donnée en pâture aux rats et aux corbeaux dans des scènes qui rappellent le festin de la truie :

[Les rats] sautaient d'un mort à l'autre. Ils choisissaient d'abord les jeunes sans barbe sur les joues. Ils renflaient la joue puis ils se mettaient en boule et

¹⁶ Henri Barbusse, *Le Feu* (Paris : Gallimard, 2007), 306–7 : « À côté de têtes noires et cireuses de momies égyptiennes, grumeleuses de larves et de débris d'insectes, [...] [d]es fémurs sortent d'amas de loques agglutinés par la boue rougeâtre, ou bien, d'un trou d'étoffes effilochées et enduites d'une sorte de goudron, émerge un fragment de colonne vertébrale. » Roland Dorgèlès, *Les Croix de bois* (Paris : Albin Michel, 2011), 177 : « C'était un entassement infâme, une exhumation monstrueuse de Bavaois cireux sur d'autres déjà noirs, dont les bouches exhalaient une haleine pourrie ; tout un amas de chairs déchiquetées, avec des cadavres qu'on eût dit dévissés, les pieds et les genoux complètement retournés. » Laurent Gaudé, *Cris* (Arles : Actes Sud, 2001), 102 : « Chair brûlée et métal en fusion. Son corps a explosé, s'ouvrant à l'infini. Mille morceaux d'homme qui montent au ciel [et retombent] à terre dans une pluie de viande. »

¹⁷ Romain Rolland, *Journal des années de guerre, 1914–1919. Notes et documents pour servir à l'histoire morale de l'Europe* (Paris : Albin Michel, 1952), 964.

¹⁸ Giono, *Le Grand Troupeau*, 235.

¹⁹ Voir à ce sujet l'analyse de Carine Trevisan, *Les Fables du deuil* (Paris : Presses Universitaires de France, 2001), 44–7. Trevisan insiste sur le renversement qui se produit lors de la Grande Guerre : « le cadavre, déformé par la décomposition, démembré, éviscéré ou décapité, est exposé à la surface de la terre tandis que le vivant semble relégué dans le domaine souterrain, la tranchée. » (46)

²⁰ Giono, *Le Grand Troupeau*, 118.

ils commençaient à manger cette chair d'entre le nez et la bouche, puis le bord des lèvres, puis la pomme verte de la joue. Pour les yeux, ils les sortaient à petits coups de griffes, et ils léchaient le trou des paupières, puis ils mordaient dans l'œil, comme dans un petit œuf [...].²¹

La guerre devient ainsi, sous la plume de Giono, le terrain d'une immense boucherie, un « abattoir »²² de chair humaine dans lequel s'inversent les maillons de la chaîne alimentaire, bouleversant le rythme du cycle de vie.

Inversion des forces vitales

Chez Giono, la guerre apparaît comme ce que Micheline Kessler-Claudet nomme un « principe d'anarchie »²³ qui envahit tout le roman. Elle est le fléau, la maladie, la mort, mais une mort vampirique qui se nourrit des forces des hommes et de la terre en inversant l'ordre naturel des choses. L'image de la Bête, directement inspirée de l'Apocalypse de Saint-Jean,²⁴ devient l'allégorie de la Guerre et laisse planer son spectre sur la narration, comme le rappelle le titre du premier chapitre dont la couleur menaçante évoque fortement les écrits bibliques : « Elle mangera vos bœufs, vos brebis et vos moissons »²⁵. L'émergence du Mal entraîne dès lors une série de bouleversements.

D'une part, Giono renverse le rapport qui oppose l'homme à la machine. L'ennemi du front restant principalement invisible, ce sont les armes qui sont représentées comme l'acteur principal de la guerre et, rapidement, comme l'ennemi de l'homme. Dans un combat déjà gagné d'avance, les obus prennent vie : ils « passent, s'abattent, sautent, arrachent des branches, rugissent sous la terre, se vautrent dans la boue » tandis que « deux mitrailleuses déchirent les hommes et la terre à coups de griffes »²⁶. À cette personnification manifeste des machines qui agissent comme des hommes ne peut que répondre la dépersonnalisation des soldats à qui la narration refuse parfois même le statut d'être humain : « *la chose s'est levée* [...]. *Ça s'arrête, ça se tourne. C'est un homme tout ramassé sur lui comme un mauvais*

²¹ Giono, *Le Grand Troupeau*, 115–6.

²² Giono, *Le Grand Troupeau*, 242.

²³ Kessler-Claudet, *La Guerre de quatorze*, 108 : « La guerre apparaît comme un principe d'anarchie, [...] c'est l'irruption du désordre dans la nature et des forces mauvaises en l'homme, c'est la transgression des limites, le retournement des lois, le monde à l'envers. »

²⁴ Les titres de chapitres issus de l'évangile de Saint Jean, dans la troisième partie, confirment ce parallèle.

²⁵ Giono, *Le Grand Troupeau*, 11.

²⁶ Giono, *Le Grand Troupeau*, 231–2.

chien »²⁷. Soumis ici à un processus de réification – expression radicale de la négation de la vie humaine – le soldat n'apparaît plus que comme de la chair à canon.²⁸ L'emploi fréquent du pronom « on », éminemment anonyme et impersonnel, le présente en outre comme un simple « matricule n° X », « un de ces millions d'anonymes »²⁹ qui abreuvent de leur sang les sillons de la guerre.

La guerre contamine également le concept de nature conçue comme source de vie et de fécondité. Du mythe de la *Terra Mater*, terre nourricière et protectrice si profondément chantée par toute l'œuvre de Giono, ne reste qu'une terre putride et croulant sous le poids des morts jusqu'à se muer elle-même en une vaste étendue cadavérique à figure humaine :

Le gros ruisseau qui avait inondé tous les prés tordait sa graisse au milieu d'un large marais immobile. [...] D'un bosquet sortait le fût décapité d'un clocher. À la lisière pourrissait une grande ferme toute rongée, ses ossements éparpillés dans l'eau des près ; des corbeaux becquetaient les orbites crevées de ses fenêtres.³⁰

À travers ce paysage apocalyptique décrit par l'auteur avec une sensualité macabre et présentant une terre jadis féconde et à présent éventrée par le fléau de la guerre, c'est jusqu'à l'idée de vie en tant que mouvement perpétuel et productif qui se trouve contaminée par la mort et le pourrissement.³¹ La guerre, « c'est gâcher la vie »³² répète à plusieurs reprises le personnage de Burle.

La présence du motif apocalyptique, si elle met en scène, comme l'a très bien montré l'analyse de Léon Riegel, le règne d'un « ordre monstrueux, antinaturel »³³, permet pourtant également d'envisager l'avènement d'un re-

²⁷ Giono, *Le Grand Troupeau*, 176. Mes italiques.

²⁸ Par ces deux procédés, Giono s'inscrit de plain-pied dans une esthétique littéraire de la Grande Guerre qui, de Barbusse à Dorgelès, Céline, Genevoix ou même, bien plus tard, Gaudé, thématise abondamment les conséquences tragiques de cette guerre de machines sur la vision de l'homme, se situant ainsi aux antipodes de l'enthousiasme du mouvement futuriste.

²⁹ « Je ne te parlerai pas de mon rôle dans cette guerre. Je suis le matricule n° X, une partie du maillon de cette immense chaîne. [...] Je suis un de ces millions d'anonymes qui forment l'instrument pour forger une page sanglante de notre histoire. » Michel Taupiac, in *Paroles de Poilus – Lettres et carnets du front 1914–1918*, dir. Jean-Pierre Guéno (Paris : Librio, 2012), 112.

³⁰ Giono, *Le Grand Troupeau*, 98.

³¹ « Le monde, trop engraisé de terre et de sang, haletait dans sa grande force. [...] La pâte de chair, de cuir, de sang et d'os levait. La force de la pourriture faisait éclater l'écorce. » Giono, *Le Grand Troupeau*, 117.

³² Giono, *Le Grand Troupeau*, 17 ; 19.

³³ Riegel, *Guerre et littérature*, 539.

nouveau, l'ouverture, peut-être, vers un royaume des cieux. Il ne s'agit pour Giono évidemment pas de légitimer la guerre en faisant de celle-ci une étape nécessaire vers le progrès, mais au contraire d'afficher sa foi en l'Homme, en sa capacité à dépasser les forces malades qui le poussent au combat, à préférer la vie à la mort, à sauver l'humanité qu'il avait sacrifiée à la guerre.

De l'esthétique de la déshumanisation comme berceau d'une éthique humaniste

Exaltation des sentiments

Cette foi en l'homme se traduit tout d'abord par l'exaltation de sentiments tels que la solidarité, la charité et la pitié³⁴ à travers les personnages du *Grand Troupeau*. Ces sentiments représentent plus qu'une simple camaraderie de front que l'on trouve largement décrite chez nombre d'auteurs contemporains. Chez Giono, ce ne sont pas seulement les soldats du front, mais l'humanité toute entière qui se fait solidaire – au front comme à l'arrière, pour les femmes comme pour les hommes. Cet élargissement du cadre diégétique,³⁵ traditionnellement réservé aux seuls soldats, est une caractéristique nouvelle, proprement gionienne et fondamentale à la compréhension de l'œuvre : peindre l'Homme dans toute sa diversité, dans toute son ampleur, c'est déjà faire renaître par l'écriture ce que la guerre tente de détruire.

La pitié, sentiment particulièrement présent chez les personnages, rend aussi manifeste la volonté de présenter l'être humain dans toute la grandeur de sa faiblesse, aux antipodes du mythe homérique du guerrier conquérant sans peur et sans faiblesse, dans la lignée d'Achille. On trouve à l'inverse dans le roman des personnages comme le Papé qui accepte de recueillir chez lui le grand bélier malade du berger Thomas, comme Julia, aidant et assistant la jeune Madeleine enceinte, ou encore comme Joseph, qui tente en vain d'adoucir la lente agonie du blessé Jules qui lui a été confié :

Un ronflement de douleur déborde de Jules, et Joseph est tellement lourd de sa pitié qu'il voudrait la vomir, s'en débarrasser, la vomir là au bord de la route, la laisser et s'en aller [...]. « Doucement, vieux, doucement. C'est fini. Voilà!

³⁴ Giono consacre à la pitié le titre de son recueil *Solitude de la Pitié* et thématise en particulier ce motif dans la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » issue du même recueil. La charité revient quant à elle dans le titre d'un chapitre du *Grand Troupeau*, « À la charité du monde ».

³⁵ Le livre est composé de douze chapitres portant sur l'arrière et de huit chapitres sur le front. Pour une analyse plus détaillée de la structure de l'œuvre, nous renvoyons à Riegel, *Guerre et littérature*, 504–15.

Ça va passer, ça va s'endormir comme tantôt, ne pleure pas. Je voudrais te l'enlever avec la main, ton mal. »³⁶

Cette solidarité inconditionnelle des hommes les uns envers les autres, réunis ensemble dans les vicissitudes de la guerre, est bien représentative du plaidoyer gionien en faveur de la charité humaine, seule réponse à opposer à une dynamique absurde de haine. Elle est en outre révélatrice d'un tournant qui s'effectue à l'époque de la Grande Guerre et modifie profondément la notion d'héroïsme :³⁷ le héros de la guerre n'est plus celui qui tue l'ennemi, se distingue par des hauts-faits et dont on rend publics les triomphes, mais au contraire celui qui se tient dans l'ombre, celui qui soigne, qui apaise et qui pleure, l'homme inconnu, la peur au ventre, qui se terre lui aussi dans les tranchées, le martyr anonyme qui meurt en silence. Giono rejoint ici Barbusse : « Ce ne sont pas des soldats : ce sont des hommes. [...] Ce ne sont pas le genre de héros qu'on croit, mais leur sacrifice a plus de valeur que ceux qui ne les ont pas vus ne seront jamais capables de le comprendre ». ³⁸

Humanisme et érotisme

L'éthique humaniste de Giono se manifeste d'une manière atypique qui le distingue de la plupart des autres écrivains de la Grande Guerre : elle passe d'abord par la description insistante de la femme, là où le lecteur pourrait attendre un univers à dominante masculine, puis par la description sensuelle de celle-ci dans un style voluptueusement chargé d'érotisme.³⁹

Le personnage de Julia en est particulièrement représentatif. Entre deux âges, à la fois fille et femme, elle est dotée dans le roman d'une puissante sensibilité charnelle, sensibilité qui se mue, avec le départ de son mari Joseph, en un vertige intense que la jeune femme tente en vain d'épancher :

Elle avait une grande faim d'être un peu nue tout entière, d'avoir autour de la peau cette belle nuit aigrette, pleine d'étoiles, de se faire prendre comme ça dans les bras froids du vent des Alpes, du beau vent laveur qui vous mettrait du petit lait dans la cervelle [...]. Elle passa le torchon épais sous ses seins, bien autour, puis dessus avec la main ronde. [...] Puis elle frota ses flancs et elle tendait la peau pour aller au fond des plis de graisse. Elle y passait le torchon, au bout de son doigt, comme dans des rainures. Elle frota ses cuisses

³⁶ Giono, *Le Grand Troupeau*, 51.

³⁷ Voir à ce sujet Florence Gaub, *Die Darstellung von Krieg im französischen Roman – von Waterloo bis zum Ersten Weltkrieg* (Duisburg : WiKu, 2008) 19–20 ou Rasson, *Écrire contre la guerre*, 12.

³⁸ Barbusse, *Le Feu*, 280.

³⁹ Sur la mobilisation des sens dans la technique de description gionienne, voir Solnica, « La description de la guerre », 316–9.

rousses [...]. Toute la chair de Julia respirait et prenait son plaisir d'être libre et sans poussière et de porter son sang enflammé jusque contre la tiédeur de la nuit.⁴⁰

Le lyrisme gionien et la description détaillée de l'intimité de Julia exaltent à travers ce personnage le pouvoir de la vie, de la chair, la puissance procréatrice et féconde de la terre et de l'humanité. La peau chaude, fébrile et insatiable de Julia contraste avec la chair froide, raide et inerte des cadavres et vient les transfigurer, comme si Giono tentait, par l'écriture, de sauver de la mort le plus intime de l'homme, d'insuffler à ses personnages féminins d'autant plus de vie que la guerre en a volé aux hommes. Le livre s'ouvre d'ailleurs sur une dédicace qui semble mettre en exergue ce parallélisme : « À un homme mort et à une femme vivante ».

Or à travers ces figures de femmes qui, comme Julia ou Madeleine, survivent à leurs époux ou restent seules à l'arrière, privées de pères, de maris ou d'amants, Giono exploite aussi le motif de la frustration sexuelle⁴¹ – généralement peu mis en scène – pour insister sur la souffrance de la séparation et qui conduit, chez Julia, à une certaine forme de débauche charnelle. La maladie de la guerre ne touche pas que l'homme sur le front, mais contamine aussi les femmes, à l'arrière, jusque dans leur intimité.

En faisant du roman le lieu d'une peinture de l'érotisme, le texte vient combattre les forces de la mort et de faire vaincre celles de la volupté et du désir. Dès lors, ce n'est plus seulement Julia, mais tout le texte qui vient écrire une hymne à l'humanité, porté par le style sensuel de Giono.

Hymne à l'homme, ode à la vie

L'humanisme gionien transparait dans le culte que l'œuvre de l'écrivain voue à la vie en liant intimement l'homme à la nature. Cette relation privilégiée et choyée, fortement thématifiée dans la trilogie du cycle de Pan (*Colline, Un de Baumugnes, Regain*) révèle une vision de l'être humain, conçu comme idéal universel, qui sous-tend l'intégralité de l'œuvre gionienne, si diverse et mul-

⁴⁰ Giono, *Le Grand Troupeau*, 48.

⁴¹ « Et voilà que le grand désir roule au milieu d'elle [Julia] comme dans de l'huile. Pas de remède. C'est partout maintenant ! [...] Joseph ! [...] Elle s'arrête. D'un revers de bras elle essuie ses cheveux et son front. – Qu'est-ce que je vais devenir ? » Giono, *Le Grand Troupeau*, 149–50. « Madeleine est revenue à la chambre et elle a bien fermé la porte. Elle a retiré ce qu'elle avait caché sous les draps. C'est la ceinture de laine rouge, la chose d'Olivier. Elle la regarde un long moment, elle la touche, elle la caresse » Giono, *Le Grand Troupeau*, 151.

tiple soit elle.⁴² Les forces vitales de la nature s'expriment avant tout de manière cyclique : c'est l'idée d'une régénération perpétuelle, d'un univers dionysiaque où la vie, toujours, triomphe. À la guerre comme maladie porteuse de mort s'oppose donc l'espoir d'une guérison, de l'avènement ou plutôt d'un retour à l'harmonie pacifiée entre les hommes et le monde. Il s'agit moins de trouver refuge dans une idylle bucolique nostalgique et passéiste aux allures d'Eden, fermée sur elle-même et sourde aux réalités sociopolitiques extérieures, que d'un plaidoyer en faveur de la vie qui veut au contraire projeter son lecteur dans l'univers halluciné et inhumain de la guerre pour rappeler, par contraste, la nécessité de préserver les valeurs de l'homme et celles de la terre, indissociables dans l'imaginaire gionien.

Le chapitre final du *Grand Troupeau* exploite avec force cet hymne à la Vie en puisant à la fois dans l'imaginaire biblique et la symbolique panthéiste que le texte incorpore pour se muer en une prière d'espoir adressée aux hommes :

Enfant, dit le berger, [...], je viens te chercher au bord du troupeau, au moment où tu vas entrer dans le grand troupeau des hommes [...]. Si Dieu m'écoute, il te sera donné d'aimer [...]. Tu ne pleureras jamais la larme d'eau [...]. Tu feras ton chemin de la largeur de tes épaules [...]. Et tu aimeras les étoiles! [...]

Saint Jean! Saint Jean! crie Julia, regardez! L'étoile des bergers monte dans la nuit.⁴³

La présence du nouveau-né, du berger et du bélier, la tonalité prophétique quasi-évangélique engendrée par la répétition de verbes au futur et le rythme incantatoire des phrases, tout concourt à recréer une seconde nuit de Noël, fondée sur l'espoir d'une Bonne Nouvelle. Mais ces dernières phrases prennent également des allures de commandements adressés à l'humanité entière, un « Tu ne tueras point » gravé en filigrane sur une table de mots et décliné sur une tonalité lyrique. Le message est limpide : le Bien et le Bon sont du côté de l'être humain – il n'appartient qu'à lui de faire taire les forces belliqueuses qui le rongent pour vivre en paix avec lui-même, avec les autres, avec le monde.

*

**

De même que la guerre, pour Giono, constitue autant le moteur d'une visée idéologique pacifiste que la source d'un imaginaire littéraire particuliè-

⁴² Nous renvoyons ici à l'étude de Henri Godard, *D'un Giono à l'autre* (Paris : Gallimard, 1995) qui analyse les liens et les passages qui s'opèrent entre les différentes écritures de Giono.

⁴³ Giono, *Le Grand Troupeau*, 251–2.

rement productif et fécond,⁴⁴ il est impossible de dissocier l'esthétique de la déshumanisation mise en scène dans le *Grand Troupeau* et l'impulsion humaniste qui préside à la dimension éthique du roman. Elles sont toutes deux les facettes inverses d'un seul enjeu et, loin de s'opposer, fusionnent dans une œuvre qui se veut percutante et engagée : c'est par la description d'une guerre inhumaine que Giono veut le plus exalter les valeurs de la vie, et dire la nécessité pour l'homme de refuser la guerre.

L'auteur se distingue en cela d'écrivains antimilitaristes tels que Drieu la Rochelle ou Céline pour qui la Grande Guerre représente la déchéance et la défaite de l'humanité. « Les hommes n'ont pas été humains, ils n'ont pas voulu être humains. Ils ont supporté d'être inhumains. [...] Ils ont été vaincus par cette guerre. Et cette guerre est mauvaise, qui a vaincu les hommes »⁴⁵ se désole le narrateur de *La Comédie de Charleroi*. Bien sûr, cette ambivalence de l'homme victime de démons qu'il a lui-même engendrés vient aussi densifier la narration du *Grand Troupeau*, mais au lieu de conduire à une dévalorisation du genre humain, elle se traduit par l'espérance d'une humanité qui s'engage dans la voie d'une utopie pacifiste fantasmée, intransigeante et absolue – tant il est vrai, pour Giono, que « toutes les patries, tous les territoires, toutes les mystiques ne val[ent] pas la vie d'un homme ». ⁴⁶

⁴⁴ Ibrahim H. Badr a étudié la manière dont la guerre était représentée de façon ambivalente chez Giono, à la fois « hantise et inspiration » (6), et se trouvait à l'origine tant d'une idéologie que d'un imaginaire propres à l'auteur. Ibrahim H. Badr, *Giono et la guerre – Idéologie et imaginaire* (New York : Peter Lang, 2000).

⁴⁵ Pierre Drieu la Rochelle, *La Comédie de Charleroi* (Paris : Gallimard, 1934), 61.

⁴⁶ Jean Giono, *Le Poids du ciel* (Paris : Gallimard, 1949), 298.

