

# NAISSANCE D'UN PERSONNAGE (GIONO)

*Ils n'aiment pas imaginer que la mort est indépendante. Ils ont absolument besoin de trouver un responsable et de le traiter en conséquence.*

Jean Giono.

Au commencement, il y a le récit qui jubile. Il y a ces entrées, ces sorties, ces changements de décor à vue, ces apartés, ces dialogues rapides, ces soliloques, ces rencontres, toute cette bousculade de figures comme une foule en marche à travers des collines lumineuses.

Le roman va de l'avant. Il faut qu'il aille de l'avant. « Il faut faire marcher le livre », dit Giono dans ses notes. Il marchera.

Au commencement, il y a le train d'enfer d'un récit euphorisé de longue date par la découverte d'Angelo, ce personnage éblouissant comme un reflet de soleil dans un éclat de verre, comme un rayon réfracté du plus lointain de l'horizon. Au commencement, il y a même un commencement d'avant le commencement. Avant *Le Hussard sur le toit*, il y a *Angelo*, c'est-à-dire la première esquisse de l'individu prénommé Angelo. Dans *Angelo*, il y a la première vision d'Angelo dans l'œil de Giono : celle d'un jeune cavalier franchissant la frontière. Un hussard du roi de Sardaigne étincelant dans son uniforme comme un épi d'or sur un cheval noir.

Il y a ce jeune homme qui part de chez lui. Qui franchit une frontière. Et, par ce geste de franchissement, devient un étranger

pour devenir un personnage.

Au commencement, il y a un jeune homme épris de liberté, et surtout de liberté de mouvement, qui gagne la France où il va trouver le romanesque qu'il cherche pour transformer sa vie en expérience perpétuelle de la désinvolture. Bien des personnages des « Chroniques » sont en quête de romanesque comme d'autres en quête d'auteur. En quête d'action et d'invention de l'action. En quête de rebondissements et de diversité. Toutes les aventures sont bonnes à prendre, puisqu'elles sont autant de tombeaux pour la pesanteur, autant d'annulations de la Conscience unique et des Valeurs universelles. Toutes les *finitudes* sont désirables. Toutes les occasions particulières, tous les *particularismes* sont des conspirations de la singularité contre l'esprit de sérieux, la bonne pensée moralisante, la rigidité cadavérique de la tragédie. Angelo rêve à une femme : « "Si elle existe, je suis perdu", se dit-il avec des frissons de joie. » L'un de ses interlocuteurs, qui porte en lui-même « une âme un peu plus grande que sa taille », profite « fort habilement de toutes les occasions pour contenter son besoin de romanesque ». L'immobilité c'est le malheur. C'est l'unité dans laquelle sont conviées à s'abolir, comme dans une transcendance quelconque, les expériences individuelles. C'est cette transcendance redoutable que disloquent sans cesse les chimères de l'action. Et, dans les brèches qu'elles ouvrent, fusent des lueurs de bonheur. « "Voilà de nouveau les transes romanesques, se dit Angelo. Qu'il est heureux !" » On *attrape le romanesque*, dans ces « Chroniques », comme on attraperait une maladie. Un virus radieux. L'anti-choléra. Un bonheur que Giono avait attrapé jusqu'à la folie (voir ses tentatives de s'expliquer sur son projet, dans ces essais de *Postfaces* à *Angelo* par exemple, où le discours réflexif se trouve à chaque fois submergé, au bout de quelques paragraphes, par de nouvelles histoires, par des anecdotes supplémentaires, des redémarrages, des prolongements inédits du récit) et dont il communiqua la frénésie à ses créatures.

Il y a donc ce jeune homme qui traverse une barrière de douane, une barrière douanière. Qui la saute d'un bond fantastique de son grand cheval noir, d'une détente stupéfiante au nez et à la barbe du douanier français qui le mettait en joue. Il y a cet individu *fait bond*. Et qui fait faux bond. Il y a ce très jeune héros, sur son cheval de parade, qui entre au galop dans le roman comme dans une forêt.

Nous sommes dans les années 30 et 40 du XIX<sup>e</sup> siècle en même temps que dans les années 45-50 du XX<sup>e</sup> durant lesquelles Giono imagine son personnage. Le bond d'Angelo par-dessus la barrière de douane, c'est aussi celui de son créateur dans l'inconnu de son roman par-delà les fureurs de l'Histoire récente (où il s'est retrouvé accusé et incarcéré), et le boueux labeur de la société en train de se remettre en place à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Ce que pense alors Giono du monde qui l'environne, ce qu'il pense de ce temps sans avenir contre lequel il fomente son anachronique héros, on peut le découvrir entre les lignes dans le Cycle du Hussard, à travers l'optique rétrospective qu'il procure. On peut y lire au passé le monde présent (ainsi que la possibilité d'y survivre quand même).

On peut aussi se souvenir de ce paragraphe plus frontal du *Voyage en Italie* (1954) qui n'a pas pris une ride :

« Nous sommes cependant moins libres qu'aux siècles passés. Les factions se sont perfectionnées et il y en a de toutes les sortes. Voltaire ne pourrait plus écrire de nos jours. Les Voltaires que nous avons sont inféodés et truquent. Nous ne pouvons même pas être M<sup>me</sup> de Staël. À chaque instant il faut se dire : j'ai parlé des gens qui portent des chemises bleues mais les gens qui portent des chemises bleues ont des journaux, des banques, des menteurs à gages et même des tueurs. Attention. Tu parles pour *le plaisir de dire ce que tu penses* et ils vont te renfoncer ce que tu penses dans la gorge. Or, c'est ce qu'on écrit avec plaisir qui fait avancer l'esprit. »

Au commencement, donc, il y a *Angelo*, commencé par Giono en 1945, trois mois exactement après sa sortie de la prison de Saint-Vincent-les-Forts. Il y a ce jeune homme transformé en saut d'obstacle. Il y a cette acrobatie qui programme toutes les autres et qui anime, d'un seul coup, pour des centaines de pages, une vaste entreprise romanesque où sont déclinées toutes les façons de sauter : d'un sujet à l'autre, d'une idée à une autre, d'un paysage, d'une rencontre, d'un dialogue à l'autre. Et d'un fléau (le choléra) à l'amour de Pauline. Et à ce bonheur fou qui est à l'aliénation ce que le jour est à la nuit.

Il y a *Angelo*, mais il y a surtout *Le Hussard sur le toit*. Si la première ébauche peut être lue comme un roman d'aventures, dans *Le Hussard* l'aventure est au cœur de chaque phrase. La fin et les moyens s'y confondent. Le mouvement endiablé est le sens même du récit. L'aisance de la composition est inséparable de la désinvolture

du contenu. L'aisance, la désinvolture, ou, mieux encore, la *souveraineté*, forment le personnage d'Angelo plus qu'il ne les incarne. Elles le constituent et s'expérimentent à travers ses expériences. Je dis *souveraineté*, en rassemblant dans ce terme toutes les attitudes humaines qui échappent ou tentent d'échapper aussi bien au désir d'intégration, à la volonté d'adaptation, aux stratégies de conquête de l'appareil social, qu'au souci de satisfactions utilitaires, à la volonté de révolte ou de domination. À l'ensemble des soumissions aux mots d'ordre de l'Opinion.

La souveraineté d'Angelo se montre sans drapé, sans théâtralité. S'il se dévoue à la cause des carbonaros, il est aussi sans illusions sur ceux qui font *profession de révolution*, ces « cagots de la liberté ». Libéral, il est aussi farouchement inégalitaire et non démocrate. Ses contradictions ne lui pèsent guère. Ses faiblesses non plus. « Il avait, écrit Giono, un orgueil qui provenait du sentiment très vif de son insuffisance. » Son esthétique relativiste est une preuve de son individualité. La cause du patriotisme piémontais n'est intéressante que pour l'occasion qu'elle donne. S'il conspire en faveur de la libération de son pays, ce n'est pas par foi progressiste mais par générosité d'imagination. Par virtuosité aristocratique, dans la mesure où ce mot définirait tout ce qui s'éloigne de l'égoïsme, de l'avidité, de la jalousie, de l'envie, du désir d'occuper des « places ». Et surtout de se comparer. Par noblesse, au sens spirituel de ce terme. Sa souveraineté est spontanée, inconsciente d'elle-même (toute « prise de conscience », si fugitive soit-elle, la détruirait en la vouant à la comparaison, donc à l'abjection de la vanité). C'est une souveraineté par approximations. Par tâtonnements. Si Angelo est un maître, c'est un maître sans esclave. Sa maîtrise n'a rien d'une position stable. C'est un équilibre fragile, fragmentaire, une conquête précaire, remise à l'épreuve quotidiennement, susceptible d'être contredite. Elle se révèle aussi divisionniste ou impressionniste que le processus narratif utilisé par Giono pour la déployer.

Au goût d'Angelo pour la liberté correspond point par point la liberté de composition de son créateur. Plus l'action avance, plus les explications se multiplient en même temps que les interrogations et les mystères. Les phrases de Giono sont aussi imprévisibles que les aventures qu'elles font naître. On dirait qu'elles se développent comme des ombres. Qu'elles poussent devant elles, à travers le réel, comme des bouts de possible. On les sent chargées de prolongements

multiples, d'innombrables « suites » entre lesquelles l'auteur a fait son choix, bien sûr, mais qui toutes rôdent encore, même celles qui ont été écartées, comme des éventualités en suspension. La chronologie est incertaine. La topographie romanesque prend des libertés avec la géographie. Les personnages ne peuvent jamais tout dire, et surtout ils ne veulent pas, même Angelo qui monologue sans cesse. Des choses nous échappent. Les motifs manquent. Certains gestes sont bizarres. Les informations ne viennent qu'au compte-gouttes. Et parfois jamais (on ne saura pas pourquoi Angelo devait se rendre au château de Ser). La panique suscitée par le choléra fait naître des hallucinations extraordinaires, de monstrueuses superstitions, des phénomènes sans précédent : le soleil qui se lève d'un bond, les forêts qui fondent comme des blocs de lard, les nuées de papillons fous sur les cadavres, les torrents d'oiseaux mangeurs d'hommes. La Nature elle aussi a son autonomie. Et la mort son indépendance, intolérable aux hommes pour qui rien n'arrive sans causes ni responsables.

Comme l'esprit, l'aventure souffle où elle veut. Les actions ne s'enchaînent si bien que parce que ce sont des associations d'idées libres. On avance à tâtons dans la découverte des comportements. On pressent, davantage qu'on ne comprend, pourquoi les personnages passent de tel geste à tel autre, de telle à telle réplique. Dans *Angelo*, Giono s'époumonait à suivre le train de sa propre imagination. Même si le rythme du *Hussard* est moins précipité les ellipses y sont aussi fréquentes. L'action progresse par raccourcis, abréviations au milieu des grandes nappes de l'épidémie. Le récit avale les événements. La fièvre narrative bouscule hommes et épisodes. Les omissions de lieux, d'actions essentielles, d'indications cruciales sont innombrables (et quasi invisibles). Parvenu à Banon, Angelo est installé dans la salle commune d'un hôtel avant même que celui-ci ne soit évoqué. On le devine entouré de gens qui ne sont pas décrits. Puis il grimpe vers sa chambre sans en avoir demandé une. On constatera que chaque information se retrouve *en retard* par rapport à l'action :

« Il arriva à Banon vers huit heures, commanda deux litres de vin de Bourgogne, une livre de cassonade, une poignée de poivre et le bol à punch. L'hôtel était cossu, montagnard, habitué aux extravagances de ceux qui vivent dans la solitude. On regarda paisiblement Angelo, en bras de chemise, faire son mélange dans lequel il trempa un demi-

pain de ménage coupé en cubes. Pendant qu'il touillait le vin, la cassonade, le poivre et le pain dans le bol à punch, Angelo, qui contenait une furieuse envie de boire, avait la salive à la bouche. Il engloutit son demi-pain de ménage et le vin sucré et poivré à grandes cuillerées. Ses coliques se calmaient. Il mangeait et buvait en même temps. C'était excellent, malgré la chaleur toujours excessive et qui faisait craquer les hauts lambris de la salle à manger. Il était clair que la nuit maintenant venue et brasillante n'apporterait aucune fraîcheur. Mais elle avait en tout cas délivré de cette obsédante lumière si vive, que parfois Angelo en recevait encore des éblouissements blancs dans les yeux. Il commanda deux nouvelles bouteilles de vin de Bourgogne et il les but toutes les deux en fumant un petit cigare. Il allait mieux. Il lui fallut cependant se cramponner à la rampe d'escalier pour monter à sa chambre. »

La route s'improvise. Le récit avance, mais il ne fait que des détours. Les phrases des personnages de Giono, leurs actes, leurs pensées sont des digressions. Aller à l'essentiel, c'est mentir. C'est accepter d'être assujetti. À la satisfaction des besoins. À la peur. À l'interprétation unique des choses. Aux mots d'ordre de l'Opinion. Au surmoi du choléra. Il s'agit de tromper la réalité, comme on dit tromper l'ennui ou tromper la faim. Les narrateurs du *Décameron* trompent la peste par des histoires. Giono trompe la réalité qui lui est contemporaine par l'histoire d'Angelo. Angelo lui-même trompe l'ennui par le romanesque et le choléra par la désinvolture. À chaque fois, c'est cette tromperie qui est source de bonheur. Et même de *comble de bonheur*, comme Giono l'écrit à trois reprises dans le *Hussard*, toujours en des occasions où Angelo s'apprête à sauter dans l'action comme dans une fiction qui animerait enfin le monde réel. Un homme le tient en joue avec son fusil de chasse : « J'étais au comble du bonheur. » Menaçants, des villageois le cernent : « Ces paysans voyaient bien qu'en réalité il était au comble du bonheur. » À la dernière page du roman, l'Italie s'annonce derrière une chaîne de montagnes roses : « Il était au comble du bonheur. »

Souverain, Angelo l'est par son irréflexion, par son absence de calculs, par ses réactions soudaines dont le seul motif est le prestige ou la rivalité. Dans le chaos de l'indifférencié et du programmé (le choléra c'est le programmé parce que c'est le collectif, comme tous les fléaux, toutes les épidémies, toutes les catastrophes, tous les « universels », y compris les « valeurs » du même nom), l'inattendu

est bonheur. L'imprévisibilité de l'imprévu sans cesse à renouveler. Il n'y a qu'un seul assujettissement acceptable, celui de l'improvisation. Ce qu'Angelo prend au sérieux, ce n'est pas lui ni les autres, ni même sa propre mort, mais la possibilité de courir des aventures (donc de faire rebondir le roman). D'ailleurs, tous les êtres auxquels Giono accorde sa sympathie, dans le cycle du Hussard, réagissent de la même façon. Il y a d'un côté les stratèges, les calculateurs, et, de l'autre, les personnages flottant aux limites de la société. Le stratège c'est Giuseppe, frère de lait d'Angelo, incarnation du politique, héros calculant qui dresse des plans, recherche, combine, vise des buts, organise, escompte des résultats, met la fin avant les moyens et sacrifie tout à ses objectifs comme il sacrifie les individualités aux abstractions lyriques de la liberté (c'est lui qui fait courir des rumeurs sur les « ennemis du peuple » empoisonneurs de fontaines, provoquant ainsi le lynchage de tas de gens qui étaient effectivement, se vante-t-il, des ennemis du peuple). Le personnage souverain, en revanche, n'essaie pas de subordonner le possible à des objectifs. C'est Angelo bien sûr. Ou c'est le marquis de Théus : « Ce qui me donne, dit le Marquis, un grand avantage sur beaucoup de gens, et notamment sur ceux qui calculent, vous entendez bien ce que je veux dire ? sur ceux qui prévoient, organisent, s'entourent des sécurités de leur intelligence comme d'une fortification, c'est que je suis un homme de grand chemin. J'ai reconnu en vous cette même volonté d'explosion. » Le grand chemin s'oppose à l'appareil social comme la souveraineté de l'individu au monde souverain. « Il y a le bandit de grand chemin : pourquoi ne serions-nous pas l'honnête homme de grand chemin ? » dit encore le marquis. Sur ce grand chemin, Giuseppe, lui, ne voit que des masses. La liberté, à ses yeux, concerne les hommes pris globalement, pas chaque personne particulière. Ainsi est-il au diapason du choléra globalisateur. Comme tout homme de pouvoir, *il met quelque chose au-dessus* de l'individu. « L'important n'est pas ce dont tu as besoin mais ce dont a besoin la cause de la liberté », explique-t-il à Angelo. La stratégie, c'est toujours la fidélité la plus veule à ce qu'on attend de vous. Au gré des époques, un Giuseppe sera courtisan, laquais, militant, nomenklaturiste, apparatchik. De nos jours, il serait menteur à gages, grand communicateur, intellectuel engagé dans les causes de choc, subversif professionnel, pontre culturel, médiateur sans frontières. Giuseppe sur ses collines, au milieu de ses partisans en

armes, a aussi tous les charmes du guerillero *avant* la prise du pouvoir. Il se tient en face du choléra comme une sorte d'équivalent de celui-ci (positif, bien sûr, il lutte pour la « bonne cause »). Il a besoin du choléra comme le révolutionnaire a besoin de la misère sociale. Ce n'est pas pour rien qu'Angelo associe « le choléra et les mots d'ordre ». Ni que l'office religieux auquel il assiste, une nuit, avec cette musique d'orgue portatif au milieu des bois lui paraît créer brusquement « un monde sans politique où le choléra [n'est] plus qu'un exercice de style ». La métamorphose d'une épidémie en œuvre d'art contribue à la délivrer de sa fonction épidémique. La transformation du choléra en exercice de style, son appropriation par toutes les souplesses de la langue et par le choix des rythmes, autrement dit le surclassement, par l'esthétique, de tous les « mots d'ordre » dont ce cataclysme est gorgé, telles sont les propriétés qui font du *Hussard* un livre très exactement irrécupérable par la vision humanitaire du monde, par la machine à sauver les baleines, à mettre en scène les victimes de famines, à noyer les souffrances de la planète sous l'abominable cataracte des bons sentiments. Le secourisme mondial à grand spectacle, la vision-ONG déréalisante n'auraient aucun profit à tirer de ce roman de l'absence de complicité avec la surréalité trop réelle de l'épidémie. Tout le tragique qu'elle signifie, et dans lequel se précipiterait tête la première un mauvais écrivain (un Camus), un médecin sans frontières, Giono en fait un objet artistique, une pure question de forme. Il n'invente son choléra que pour s'amuser à le schématiser. Que pour démontrer à tous les passionnés de la dramatisation en toc que la tragédie peut être ramenée à un effet de style. Dans les années 50 déjà, il faisait partie des rares élus à savoir que les catastrophes ne sont plus que des épisodes de la guerre livrée par les médias à l'inattendu, c'est-à-dire à la vie : « La bombe atomique n'est pour moi qu'un événement du journal », confie-t-il à la même époque dans un entretien. Le choléra aussi, dans son genre, est un événement du journal. Et quand on croit trop aux événements du journal comme réalités, on en meurt.

À l'extrême limite, malgré son apparence de carnaval funèbre, le choléra est ce qu'il y a de plus banal au monde. C'est un lieu commun, dans tous les sens de ce terme, à commencer par le sens littéral. C'est le point où se rencontre la communauté. Où chacun retrouve les autres et communit avec eux. C'est le *on* heideggerien poussé à l'incandescence, et il ne veut rien dire de plus que ce *on*. Il

n'a pas plus de signification que les autres grandes catastrophes naturelles (et pas davantage que les cataclysmes technologiques d'aujourd'hui, même et surtout quand on leur cherche des responsables). Une épidémie n'est fascinante que parce qu'elle agglomère les foules. Elle les ameut. Elle les crée et elle les affole. Dans l'angoisse, la haine, l'excitation funèbre, la rage destructrice, la fuite, le sentiment de persécution, elle révèle en l'homme cette potentialité secrète : la meute. La *généralité*.

L'épidémie est unanimisante. C'est ce qui en fait la sœur jumelle de la fête, et ce n'est peut-être pas un hasard si Pauline, l'autre grande héroïne du Cycle, la merveilleuse Pauline de Théus, avec son visage en fer de lance entouré de lourds cheveux bruns, a surgi toute vivante, un jour, dans l'esprit de Giono, comme un *trouble-fête*. D'après ce qu'il raconte (et peu importe, en l'occurrence, que cette scène n'ait finalement pas été écrite), il l'a *vue* chez elle un soir, alors que se donnait dans les salons du rez-de-chaussée *un bal qui ne lui plaisait pas*. Il l'a imaginée capable de descendre vers minuit, pieds nus, et, agacée par la musique, dire tranquillement aux invités : « Vous me dérangez », avant de souffler toutes les chandelles. Ainsi Giono est-il tombé amoureux d'elle. Je le comprends. Quelqu'un qui interrompt une fête, c'est-à-dire une communauté, une unanimité, du bruit, ne peut qu'être intensément désirable.

La désinvolture interrompant la fête, c'est Pauline. La désinvolture passant à côté du choléra, s'efforçant de vivre comme s'il n'existait pas, c'est Angelo. Ces deux-là étaient faits pour se rencontrer. La collectivité, l'humanité, les mots d'ordre, la fête, le choléra, les malheurs de la société, la culture dominante, les Valeurs universelles, tous ces synonymes ne posent qu'une seule question à l'esprit souverain : comment les transformer en divertissement, c'est-à-dire se retrouver au-delà de la représentation préfabriquée qu'ils entendent imposer ? Giono projette Angelo dans l'épidémie comme sur une scène pour l'expérimenter. Pour tester ses croyances et sa solidité. Le choléra est le banc d'essai de la noblesse du hussard. Giono l'enfonce dans l'été provençal pourri de maladie comme dans une énorme pustule enflammée. Au commencement, il y a cette chaleur sans couleurs, ce vent de craie et de poussière d'os, ces mourants qui vomissent du riz au lait, cet été démesuré. Cette exagération de la canicule qui est une manière *technique* de faire *découvrir* au lecteur n'importe quelle canicule (« Apprendre sur l'été

des choses nouvelles », se propose Giono dans ses notes préparatoires). Au commencement, il y a surtout l'envie de voir ce qu'Angelo va faire avec tout cela. Ce qu'il va faire avec la maladie, avec la mort, avec les morts et avec la menace de sa propre mort.

Ce que fait Angelo, c'est tout simplement : rien. Dans la mesure de ses moyens, il est comme si l'épidémie n'était pas. Dès le début, quand le garçon d'écurie de l'hôtel lui parle de l'hécatombe commencée, il hausse les épaules : « Au bureau de tabac, on dit que ça a encore pris à quelqu'un qui serait entre la vie et la mort. – Ne vous en occupez pas, dit Angelo, il ne meurt jamais que les plus malades. » Peu après, nouveau dialogue : « Celui dont je vous parlais est mort, dit le garçon. – Ne vous occupez pas de la mort des autres, dit Angelo. – Trois le même jour, c'est beaucoup, dit l'homme. – Ça n'est rien tant que ça n'est pas vous, dit Angelo. » On pourrait croire à de l'insensibilité de sa part, à de l'égoïsme, si on ne le voyait sans cesse, au fil du voyage, risquer sa vie pour tenter de sauver les malades qu'il trouve sur sa route. Mais il le fait sans passion. Sans militantisme. Sans acharnement caritatif (« Y aurait-il un dévouement sans envie de se faire plaisir à soi-même ? Et envie irrésistible ? »). Un militant cultiverait ces opérations de sauvetage comme un engagement. Un militant ne s'estimerait pas innocent de ce qui se passe sous ses fenêtres, à l'inverse d'Angelo sur les toits de Manosque, quand il assiste à un abominable lynchage. Un engagé, c'est-à-dire un être de ressentiment, se sentirait coupable, ou au moins responsable, des drames qu'il côtoie. Il faudrait qu'il milite et, plus encore, qu'il engage les autres dans ce militantisme. Il faudrait qu'il se mobilise et qu'il mobilise. Qu'il *intervienne*. Le militant a la maladie de l'intervention. Et tant qu'il resterait des individus capables de se regarder comme innocents du réel, comme non solidaires de la catastrophe, ceux-ci lui apparaîtraient comme des ennemis du peuple. Et tant qu'il n'aurait pas réussi à leur graver dans la conscience le sentiment de la honte vis-a-vis de leur propre bonheur, il ne trouverait aucune paix. Au besoin, il rassemblerait des troupes afin de les pourchasser. Éventuellement, il les lyncherait ou les ferait lyncher. Pour le bien de l'humanité.

« Le choléra est une maladie de grands fonds ; il ne se transmet pas par contagion mais par *prosélytisme* », affirme le vieux médecin à la fin du roman. Militer adhérer, chercher à convertir, faire du zèle, convaincre, recruter des adeptes : toutes ces opérations ont une

complicité souterraine avec la propagation infectieuse. Elles travaillent en interface, comme on dit aujourd'hui chez la publicité. Angelo, lui, n'est l'autre face de rien du tout ses tentatives de soigner les agonisants ne s'auréolent d'aucun pathos. Il le fait parce qu'il faut bien le faire, sans vraiment *adhérer* (pas plus qu'il n'adhère à sa propre lutte pour la liberté de l'Italie : on pourrait mettre n'importe quoi, pense-t-il, à la place du mot liberté, n'importe quel autre mot ayant « la même valeur générale, aussi noble et *aussi vague* »), sans curiosité pour la mort des autres, c'est-à-dire d'abord pour sa santé à lui. C'est comme ça qu'il se retrouve toujours « du bon côté du choléra ». S'il ne meurt pas, c'est qu'il est capable de s'oublier (« quelqu'un qui ne pense pas à lui-même et qui, par conséquent, ne cherche pas des moribonds dans des tas de cadavres pour se donner le plaisir de sauver »). Sa désinvolture l'aide à éviter les soumissions peureuses, notamment la terreur de la contagion. Attrape-t-on la mort quand on n'y croit pas. Son incrédulité est un parfait équivalent de l'admirable foi sans éloquence de la nonne de Manosque, « femme de ménage » de Dieu qui, lavant les cadavres, ne fait que son métier puisqu'elle prépare les corps pour la résurrection.

Le choléra et Angelo ne sont pas en harmonie ; ni même en symétrie. Il n'y a aucun accord préétabli entre eux. Le fléau et le héros ne coïncident jamais. Angelo n'est pas un être-pour-le-choléra. La maladie et lui se croisent sans cesse et se ratent. C'est tout le roman, ce ratage à répétition. C'est ce qui fait aussi que *Le Hussard* ne peut pas devenir un film catastrophe. Ni un film tout court, même sous l'autorité de Buñuel comme cela a failli se faire (mais Buñuel voulait Gérard Philipe comme tête d'affiche et Giono le détestait. selon lui Gérard Philipe aurait sûrement attrapé le choléra si on l'avait « placé dans l'épidémie »). Jamais les faiblesses du jeune Italien, ni ses défis m'ses moments de sacrifice, ni son courage ne sont en relation directe avec le Mal. Savoir que la mort est « indépendante », c'est surtout se donner les moyens d'être indépendant par rapport à elle. Angelo, dans tout le roman, fait l'épidémie buissonnière. Il n'y a aucune *communication* entre la puissance totalitaire du choléra et la fragilité du hussard. Aucun combat entre la machine géante, immortelle, invincible, et le personnage minuscule qui n'a que son incrédulité comme force. Accepter la lutte, céder à l'appel de la maladie, tendre l'oreille à sa

musique vertigineuse, croire même qu'elle existe, ce serait déjà le début de la perte.

Le Mal est séducteur. La maladie n'est que séduction. La Provence qu'Angelo traverse pue la mort, mais c'est une mort qui a des charmes : comment ferait-elle tant d'adeptes, sinon ? Dès le début du *Hussard*, la mort a une odeur. Les cadavres se parfument au jasmin pourrissant. Toute la monstruosité vicieuse de l'épidémie est là, dans ce fumet capiteux et pestilentiel. Le Mal a une saveur. Le choléra un goût. Et des milliers d'oiseaux dénaturés ont appris à chanter ses prestiges faisandés. Leur musique d'envoûtement fait désirer la mort parce qu'elle est sirupeuse. Ils arrivent même, vers le milieu du livre, à enrôler Pauline durant quelques secondes. Dans toute la littérature on n'a peut-être rien écrit de plus malsain que cette séquence de mort aussi tentatrice et sucrée que la démagogie même. On n'a peut-être rien inventé de plus « contemporain », par la même occasion, que cette thématique du *sucré mortifère*. Les corbeaux que la jeune femme entend roucouler, une nuit, comme des pigeons tendres ou des chats en chaleur, finissent par l'attirer invinciblement. Ce sont les prosélytes de la pandémie. Ils ont « une patience d'ange ». On peut leur jeter des pierres, ils ne s'en vont pas. « Écoutez-les, dit Pauline : est-ce qu'on ne dirait pas qu'ils nous font la cour ? » Restée seule un instant, elle est tentée de céder, de succomber à leurs roulades, de donner raison au Mal. Fugitivement, elle laisse se démasquer en elle une sorte d'attirance pour cette abomination amoureuse. Elle accepte d'entrer dans le jeu. Dans le halo d'hypnose. D'y croire. Donc de ne plus voir. De s'offrir au sacrifice. À l'érotisme du choléra. À sa bienveillance. À sa complaisance. À sa gentillesse. À ses propositions philanthropiques et harmoniques. C'est-à-dire qu'elle s'assoupit. Aussitôt, l'un de ces oiseaux de malheur se précipite sur elle. De son bec infecté, il la blesse au visage. « Je n'ai jamais rien entendu de plus horrible que cette chanson endormeuse qu'il m'adressait sans arrêt. Je me sentais sucrée de la tête aux pieds », explique-t-elle ensuite à Angelo. Et elle ajoute : « C'était répugnant mais séduisant à un point que vous n'imaginez pas. Je comprenais tout et je me rendais compte que j'acceptais, que j'étais d'accord. » C'est là le cœur du cœur des révélations du roman. La philosophie, qui parle du Mal à longueur de pages, a toujours été incapable de le découvrir sous cet aspect irrésistible. De l'évoquer en pleine action d'envoûtement charmant. En pleine négociation avec

des personnages sur le point de lui manifester leur accord suicidaire. On a discuté, autrefois, des rapports du roman avec le sacré. Giono fait mieux : il s'intéresse aux relations de ses héros avec le sucré. C'est ce qui donne au *Hussard* une « actualité » de plus.