Motifs
ISSN : 2726-0399

7 | 2023
Figures de brodeuses du Moyen Âge à nos jours : entre soumission et résistance ?

Figures de la brodeuse dans *Un roi sans divertissement* de Giono

Maria Cherly

https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=948

DOI : 10.56078/motifs.948

Référence électronique
Maria Cherly, « Figures de la brodeuse dans *Un roi sans divertissement* de Giono », *Motifs* [En ligne], 7 | 2023, mis en ligne le 15 décembre 2023, consulté le 19 décembre 2023. URL : https://motifs.pergola-publications.fr/index.php?id=948

Droits d'auteur
Licence Creative Commons – Attribution 4.0 International – CC BY 4.0

Figures de la brodeuse dans *Un roi sans divertissement* de Giono

Maria Cherly

PLAN

Les fils de l'intrigue
L'épouse de M. V.
La broderie : un art de la diversion
« N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse »
Chronique d'une visite annoncée : les chasubles de M. le curé
Le sang de la brodeuse
La brodeuse : une incarnation de la Parque
De Noé à Sylvie

TEXTE

– Il faudrait que je connaisse
au moins le genre, dis-je.
– N'importe quel genre.
À condition que ce ne soit pas une brodeuse,
dit-il en faisant un peu pivoter sa chaise
pour se placer en face de moi[1].

Les fils de l'intrigue

1 Un hêtre extraordinaire, « l'Apollon-citharède des hêtres[2] », des disparitions mystérieuses, le vermeil d'un sang riche et pur sur la neige, les hurlements d'un cochon scarifié... *Un roi sans divertissement*, « chronique » du pays du Trièves, débute comme un récit d'enquête : un narrateur premier cherche à en savoir davantage sur un meurtrier en série, appelé M. V., ayant sévi un peu moins d'un siècle plus tôt en 1843-1844. Il interroge son ami Sazerat, de Prébois, un historien spécialisé dans l'histoire de cette localité. Il « connaît l'histoire », « tout le monde la connaît... » mais « il faut en parler sinon on ne vous en parle

pas[3] ». Un pacte du silence entoure ce fait divers. Le récit tait la narration de l'historien car « ce qui est arrivé est plus beau ; je crois[4] ».

2 Hiver 1843-1844 : dans un village pétrifié par la peur, arrive le capitaine de gendarmerie Langlois, chargé de résoudre l'énigme de ces disparitions inexplicables. Malgré ses efforts pour sécuriser le village, une autre suivra. Langlois quitte le village puis revient s'installer ce même hiver au Café de la route tenu par une ancienne lorette de Grenoble, la vénérable Saucisse. Une certitude : le meurtrier ne sévira pas la nuit de Noël, car son faste, sa splendeur le divertiront de ses pulsions meurtrières.

3 Quelque temps après, un habitant, Frédéric II, voit un homme adossé au hêtre situé non loin de sa scierie. Intrigué, il attend qu'il s'éloigne pour gravir une échelle menant aux branchages : il y découvre un nid d'ossements ainsi que le cadavre récent de la jeune Dorothée. La traque peut commencer. Langlois se rend à Chichiliane[5], village perdu du Trièves, où habite le meurtrier. Il le tue avec son consentement tacite : c'est « un accident »[6]. Affaire classée. La fin de M. V. n'est toutefois pas celle du récit, dont l'enjeu se déplace, par un jeu de substitution, de l'énigme du meurtrier vers celle de Langlois, vétéran des guerres de conquête de l'Algérie.

4 Langlois repart puis s'installe de nouveau au village, en 1846[7], en qualité de commandant de louveterie. Le récit passe la médiation des vieillards rencontrés trente ans plus tôt par le narrateur enquêteur. Langlois, qui a changé, continue à loger chez Saucisse tout en mûrissant le projet de faire construire un pavillon, un « bongalove ». Son comportement intrigue. Ainsi, pourquoi se rend-il à l'église du village pour contempler l'ostensoir et les quatre magnifiques chasubles brodées de M. le Curé ?

5 Langlois fréquente Mme Tim, qui appartient à l'aristocratie locale. Épouse d'un capitaine de louveterie, cette femme imposante d'origine créole, née au Mexique, habite un château à Saint-Baudille et y donne des fêtes, des goûters dans le labyrinthe de buis. Passent les beaux jours, une neige épaisse recouvre de sa monochromie le pays de Trièves. Un loup fait un carnage des bêtes. Au cours de l'hiver 1846, Langlois organise une battue fastueuse à laquelle prennent part les habitants du village, le procureur royal, Mme Tim et Saucisse. La mort

du loup, acculé au fond de Chalamont, rejoue l'épisode de l'exécution déguisée de l'assassin.

6 Vingt ans après. Saucisse habite au « Bongalove » avec Delphine, la veuve de Langlois. La narration est assumée temporairement par l'un des vieillards, qui délègue sa voix à Saucisse. C'est par elle en effet qu'il détient les informations relatives aux dernières années de Langlois.

7 Printemps 1847 : « Est-ce-que vous n'auriez pas besoin d'une bonne brodeuse ? (Et il ajouta, mais alors bête comme une oie) : Elle fait de la dentelle aussi. Il y a dans ce village, une femme, très forte[8]... ». Langlois, accompagné de ses alibis, Mme Tim et Saucisse, se rend chez la brodeuse, qui vit avec son petit garçon, dans un village reculé du pays de Diois. Le lecteur n'a pas de peine à comprendre qu'elle est la veuve de l'assassin. Cette femme aux abois, qui s'est enfuie de Chichiliane, s'épuise à honorer des commandes diverses des bourgeois des environs.

8 Dans la suite du roman, le divertissement prend la forme d'une fête fastueuse au château de Saint-Baudille (villégiature de Mme Tim), puis d'un projet de mariage. Pour trouver une épouse conforme aux vœux de Langlois, Saucisse active son réseau et lui présente l'accorte Delphine, femme de type exactement opposé à celui de la brodeuse. Tous les deux s'installent dans le « bongalove » précédé du petit labyrinthe de buis que Langlois a fait construire sur les contreforts de la vallée. L'hiver venu (1848), Langlois se rend chez la vieille Anselmie (relais narratif de l'épisode) et lui demande de tuer une oie. Il contemple le sang qui dégoutte sur la neige.

9 « Eh bien, voilà ce qu'il dut faire[9]. » Un narrateur anonyme (le narrateur premier ?) retrace les derniers moments de Langlois. Celui-ci meurt dans une explosion dionysiaque, après avoir allumé une petite cartouche de dynamique, au lieu de son cigare habituel, sur la terrasse du bungalove.

10 Pour saisir l'enjeu de cet épisode clé, il était nécessaire de rappeler l'intrigue d'un récit à la continuité incertaine, dont les ellipses, le jeu de points de vue font barrage à une validation extérieure du sens. Celui-ci n'en reste pas moins orienté par la citation finale, empruntée à Pascal : « Qui a dit : *Un roi sans divertissement est un roi plein de*

misères[10] ? » Elle éclaire le rôle discret mais réel de la brodeuse dans le roman.

L'épouse de M. V.

11 Attablée en compagnie de Mme Tim et Saucisse, Langlois leur demande, d'un « air souffreteux », si elles n'ont pas besoin d'une « bonne brodeuse » : « il y avait ici une brodeuse ; un dentellière ; une fée[11] » renchérit-il. De quoi susciter l'ironie des deux femmes qui « savent leur leçon sur le bout des doigts[12] ». La demande de Langlois prouve qu'il continue à enquêter sur M. V. alors même que le dossier judiciaire est clos depuis plus d'un an.

12 C'est par recoupements des indices semés dans le roman que le lecteur comprend que la « brodeuse » est l'épouse du meurtrier de Chichiliane. Sa traque mène Frédéric II aux abords d'une rue « large aux maisons cossues [13]», dont sort très vite un petit garçon. L'apparition de l'enfant dans les deux épisodes, le luxueux mobilier qui encombre l'atelier de la brodeuse confirment l'hypothèse d'une identité entre les personnages. Quant à la description de la ruelle qui mène à la maison, sise à la périphérie du village où elle vit, elle s'inscrit dans l'imaginaire du sang associé à M. V. : « Il y habitait des carriers d'ocre et la poussière rouge qu'ils charriaient dans les semelles de leurs souliers ensanglantait les suintements d'éviers[14]. »

13 Célébrée dans tout le comté, l'adresse de Mme V. lui assure un moyen autorisé de survie qui participe à la construction de son ethos : celui d'une femme à la vertu irréprochable, entièrement absorbée par ses travaux d'aiguille. D'abord soupçonneuse envers ses visiteurs, puis rassurée sur l'authenticité de leur démarche, elle exhibe ses « soies de parfaite qualité » et certifie que « son travail n'adm[et] le plus petit écart dans les piqûres d'aiguille[15]. » La broderie, telle que la pratique Mme V. relève d'une activité économique mais aussi d'une tentative de légitimation sociale et morale qui s'oppose aux « écarts » passés de son époux.

14 Nécessitant une attention extrême et continue, la broderie offre à Mme V. un moyen d'occulter le trauma qui la ronge, de s'en « divertir ». Les marques qui endolorissent son corps témoignent de cet oubli de soi : ses doigts semblent « rongés par un acide[16] », ses « yeux

bleus[17] », sans éclat, « bordés de rouge[18] » n'ont rien des stigmates qui définissent le type sentimental de la grisette[19]. Chez cette veuve, Mme Tim perçoit d'emblée un « halètement de biche poursuivie[20] » qui l'inscrit dans l'imaginaire de la chasse du roman, chasse à l'homme, chasse au loup. Tel Ulysse, Langlois pénètre par ruse chez cette Pénélope fidèle, qui cultive la mémoire de son époux sous la forme d'un long portrait en pied.

15 Racontée par Saucisse, la scène épouse la perspective d'un regard auquel se découvre progressivement la chambre noyée dans l'ombre dans laquelle travaille la brodeuse. L'encombrement des meubles et des objets y fait signe vers « la fuite en Égypte et la fourmilière[21] ». L'attelage métaphorique connote le danger et le refuge. Le rai de lumière pâle qui traverse la fenêtre, le mobilier raffiné, les instruments de musique à l'abandon confèrent à celle-ci l'atmosphère d'une toile hollandaise. Dans cette pièce où la brodeuse passe l'essentiel de son temps, dans un silence monacal, Saucisse remarque une travailleuse ainsi qu'« une table de jeu d'un luxe inouï en marqueterie d'ivoire et d'ébène[22] ». Les deux meubles possèdent des finalités contraires : l'un est dédié au labeur, l'autre au divertissement. Chacun conjoint les motifs du temps, du divertissement et de l'art[23]. Le lecteur comprend que les jeux admis, symbolisés par la table, n'ont pas suffi à divertir M. V, saint Joseph tourné en loup-garou ennuyé. Le statut socio-économique de M. V. n'est pas élucidé et produit un effet d'étrangeté : sa veuve est probablement payée à la tâche, mais le mobilier et les instruments de musique, la table de jeu (jeu d'échecs ? jeu de roi ?) font signe vers une relative aisance matérielle.

16 L'épisode invite à s'interroger sur le rôle de la vue, dont elle est un moteur essentiel. La brodeuse s'esquinte la vue pour se dissimuler à elle-même la douleur qui la point, Mme Tim et Saucisse se composent un rôle pour la divertir de voir ce que Langlois est venu voir. Affalé dans une bergère qui fait face au portrait de l'assassin, ce dernier sombre dans une léthargie hypnotique, pour n'offrir à l'œil de Saucisse que le spectacle de sa « patte d'oie[24] », puis d'une tempe « lisse et sans pli[25] ». La perspective narrative trahit la pulsion scopique de Saucisse, animée par une volonté de voir, elle-même entée sur le désir de savoir.

17 La scène offre comme un contrepoint à la découverte des femmes mortes dans « La Barbe Bleue », la mise en scène d'un interdit du regard. La chronique et le conte inscrivent l'épisode-clé dans un lieu défini par le raffinement et le luxe de leur mobilier – à commencer par les « meubles en broderie[26] » qui ornent la maison de l'époux monstrueux chez Perrault.

18 Chez la brodeuse, Saucisse remarque, outre la splendide table en bois marqueté, « un beau fauteuil de tapisserie très fraîche [...] une chaise galbée avec les pieds soignés comme des crosses de violon[27] », des dorures, « des fils d'or, des feuillages d'or dont les uns étaient des reflets sur les galbes de meubles et les autres les rameaux de grands cadres à portrait[28] », une bergère au large dossier, un coffre de mariage ventru aux « pieds en patte de lion[29] », un « tabouret de piano[30] », un portrait ovale dont le « cadre luisant, fluide comme un rameau d'osier, cont[ient] du rose, du vert tendre et du bleu, en forme vaguement de jeune fille[31] ». Le miroitement des meubles et des cadres ouvragés, feuilletés d'or, les touches délicates du portrait[32], révèlent la trajectoire d'un regard inexorablement aimanté par « la partie la plus obscure de la pièce[33] », « l'aile de corbeau de Langlois[34] », qui fait face au portrait.

19 « Trop éblouie par la blancheur du linge » qu'elle examine en compagnie de Mme Tim, Saucisse ne discerne d'abord que de « vagues formes brumeuses qui devaient être des mains[35] », dont les parties « s'emmanch[ent][36] » lentement les unes dans les autres et conclut « par l'ensemble du corps de bitume, que ce devait être le portrait d'un homme[37] ». Son œil s'arrête au seuil du visible, « là-haut », où elle « ne [voit] rien, où l'instinct [lui] [dit] d'ailleurs qu'il ne [faut] pas regarder[38] ». Le regard de Saucisse, curieusement aveuglée par le linge, opère une division symbolique de l'espace : à l'avant-scène, les ouvrages délicatement brodés, éblouissants de blancheur, refoulent à l'arrière-plan, dans les ténèbres de la pièce, le véritable sujet du drame qui se joue, sur le mode de la revenance.

20 Ce visage qui se dérobe à l'œil de Saucisse, le narrateur premier l'imagine semblable à celui de son probable descendant, le jeune instituteur qui lit *Sylvie* à l'ombre de roses trémières dans un jardin sur la route du Diois. Indice d'altérité, de monstruosité, la barbe bleue du meurtrier de Perrault se commue en une barbe un peu clairsemée,

formée de « poils très bruns[39] », non point belle « mais nécessaire, obligée, indispensable[40] ». La barbe connote la chronique, qui se fonde sur les traces présentes pour reconstituer le passé (le visage de V.) tout en réactivant le sème de la banalité monstrueuse, de la régression vers l'animalité.

21 Le regard de Saucisse s'arrête au seuil de l'interdit que franchit allègrement l'héroïne du conte, mais en épouse la logique perceptive :

> D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées ; après quelques moments, elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient le corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs (c'étaient toutes les femmes que la Barbe Bleue avait épousées et qu'il avait égorgées les unes après les autres)[41].

22 Ce ne sont plus les cadavres des victimes mirés dans le sang qui se révèlent à Saucisse mais la possible contagiosité du mal, sa puissance numineuse, les recoins d'une âme dont elle préfère respecter le secret. Saucisse saisit intuitivement ce qui se dévoile à Langlois, défroissant sa peau, l'arrachant à lui-même dans un ravissement qui pourrait bien signaler un point de non-retour. Preuve de la respectabilité de la brodeuse, le portrait, « accroché sur le mur le plus sombre[42] », le métamorphose fugitivement dans sa chair, comme si s'opérait en cet instant précis un contrat d'âme à âme. Si Saucisse se refuse de poser les yeux « là-haut », c'est que le portrait est « fée ». De « fil en aiguille », Langlois se rapproche ainsi insensiblement du monstre qu'il combat en lui-même.

La broderie : un art de la diversion

23 La visite que rend Langlois à la brodeuse en compagnie de ses deux alibis, Mme Tim et Saucisse, peut se lire comme un redéploiement mimétique de broderie, que Charles Germain de Saint Aubin, définit comme « […] l'art d'ajouter à la surface d'une étoffe déjà fabriquée et finie, la représentation de tel objet qu'on le désire, à plat ou de relief ; en or, argent ou nuances[43]. » La broderie, qui masque tout ou partie de l'étoffe, offre un prisme de lecture métapoétique où se joue sa

double acception « d'ornement » mais aussi « d'invention », de « fiction » verbales. Au cours de cette visite, chacun brode, se compose un rôle, improvise un scénario. Si Mme Tim y tient celui d'une « bourgeoise de petite ville et même de village [44] », « pleine de ses sous [45] », chargée d'étirer le temps par ses commandes variées, Saucisse y assume celui de la parente pauvre :

> Il me suffisait d'approuver Mme Tim, de surenchérir un tout petit peu même parfois. Puis, de façon détournée (comme si je ne me reconnaissais pas qualité pour prendre de front Mme Tim) mais détournée si habilement que la brodeuse devait pouvoir se rendre compte du détour (comme si, malgré ma position subalterne j'avais assez de goût cependant pour ne pouvoir retenir mon admiration devant ce beau travail) (ce qui est toujours le cas pour les positions subalternes : cousines pauvres, cadettes déshéritées) je devais abonder dans le sens de la brodeuse. Vous voyez que moi aussi je connaissais la musique. Je le fis très bien [46].

24 Les deux femmes rivalisent d'habileté pour abuser la brodeuse et impressionner Langlois. Les modèles brodés se révèlent à ce titre des auxiliaires précieux de la curiosité de Saucisse :

> Je pris pour prétexte l'examen d'un tablier de satin bouillonné et orné de volants de dentelle qui, d'après la femme grise, devait accompagner une toilette de visite en cachemire prune, pour changer de place et tâcher d'apercevoir un peu mieux Langlois [47].

25 La commande la plus précieuse, la plus riche – « une pelisse d'enfants aux soutaches et broderies, ouatées et piquées de plumes frisées, ce qui était l'engouement de l'époque » fait « trembler d'appréhension et de désir la femme grise [48] », qui révèle par là son ignorance de la fiction qui se joue et son dévouement à son art. Cette « très riche commande [49] » forme un contrepoint à l'acmé de l'épisode : la contemplation de Langlois du portrait baigné d'ombre. Mais un ange passe et le temps d'un éclair, la veuve au comble de la joie, est saisie de doute. À bout de ressources, Mme Tim se livre à une dernière tentative pour prolonger l'échange : « Au sujet de la taie d'oreiller, dit péniblement Mme Tim [...] Pour la taie d'oreiller, il n'y avait pas à discuter à perte de vue [50]. » Le cours des commandes épouse les méandres d'une fiction qui s'étiole. Mme Tim n'a plus rien à broder. Un petit garçon – le fils de

l'assassin – surgit, écrase sa bouche gourmande contre la vitre. Pour clore la saynète, Mme Tim tire de sa bourse trois louis, en guise d'acompte. Mme V. les refuse, humiliée, soupçonneuse, et s'enquiert violemment de celui que tout le monde semble avoir oublié. Langlois réapparaît, le visage froissé par le sommeil. Rassurée, la brodeuse justifie sa brusquerie par la tension nerveuse que lui ont donné les « trois nuits sans sommeil[51] » consacrées au « trousseau de Mlle Michard[52] » et accepte l'acompte. La relation intègre le circuit économique de la commande : la fiction est sauve[53].

« N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse »

26 En quête d'une épouse, Langlois, qui se souvient de la visite chez la veuve de M. V. précise à Saucisse, diligentée pour lui en dénicher une :

> — N'importe quel genre. À condition que ce ne soit pas une brodeuse [...]
> — Tu n'as rien à broder, dis-je.
> — C'est à peu près ça, dit-il.
> — Pas une brodeuse, dit-il de nouveau et pas ce qu'on appelle une bonne épouse.
> — Qu'est-ce-que tu te fais comme idée sur une bonne épouse ? dis-je.
> — Portrait en pied, me dit-il.
> — D'accord, dis-je. [...]
> — Elle aura tout ce qu'elle veut, dit-il mais moi je tiens à ce qu'on ne m'entoure pas.[54]

27 Au cours de cet échange, Saucisse se rappelle la visite chez la veuve de M. V. et cette « sorte de garde-meuble dans lequel elle vivait, où l'on pouvait passer en revue tout ce avec quoi elle avait dû entourer l'homme au portrait en pied »[55]. La raison absurde invoquée par Saucisse – « Tu n'as rien à broder » – repose sur un implicite, un pacte tacite où se joue l'interdit relatif aux véritables motivations de Langlois dont les attentes déconcertantes révèlent à quel point il reste

hanté par M. V. La brodeuse incarne une conjugalité étouffante (symbolisée par son coffre de mariage ventru) dont son époux se serait diverti par le meurtre.

28 « Petite femme grise [56] » et pâle, aux yeux bleus délavés, rien ne rappelle en Mme V. la santé éclatante des victimes de son époux. La parentèle de Marie Chazotte, assassinée par ses soins, permet au chroniqueur d'imaginer son type : « une petite brune aux yeux clairs, blanche comme du lait, vive et bien faite, comme la femme de Raoul [57] », au sang pur et beau. Or ce sont là, précisément, les caractéristiques physiques de Delphine, l'épouse que Saucisse déniche pour Langlois après avoir activé son réseau : « des cheveux noirs et de la peau bien tendue sur une armature [58] », « jeune, jolie [59] », pulpeuse, « dont la bêtise avait attendu les cailles rôties [60] » (selon Saucisse). La jeune femme porte le prénom (féminisé) d'une victime du meurtrier : Callas Delphin-Jules, l'époux d'Anselmie à laquelle Langlois, sur la fin de sa vie, demande de sacrifier une oie. Tout oppose ainsi Delphine et la brodeuse : l'une est « grise », « pâle », industrieuse, exemplaire et mère, l'autre, fraîche, inoccupée, et de petite vertu. D'emblée, Saucisse tente de la « blanchir », en imposant à la petite bonne qui l'accueille de porter un tablier blanc à la bavette brodée. Le roman ne la montre jamais, telle une fidèle épouse, les yeux rivés sur son tambour à broder. Une fois veuve, elle ne cesse, sous le regard désapprobateur de Saucisse, d'arranger son décolleté, dans l'attente des mots doux que doit lui remettre le colporteur. La broderie départage ainsi deux types féminins dont l'un fait signe vers la religieuse, l'autre vers la « fille » ou la femme de mauvais genre. Barbe Acarie, introductrice du Carmel en France :

> [...] confectionne des ornements d'église jusqu'à y perdre la vue, et exige que les religieuses de son ordre [...] fassent toujours plus d'ouvrages. Cette initiative est retenue et, tout au long de l'Époque moderne, aussi bien les religieuses que les laïques se voient astreintes à cette règle carmélitaine : « Vous ferez quelque travail ou ouvrage de vos mains, afin que le diable vous trouve toujours occupées, et qu'il n'ait pas d'entrée en vos âmes, se servant de votre oisiveté » [61].

29 Serait-ce à dire que Delphine a le diable au corps ? Ne serait-elle pas elle-même tourmentée par un ennui dévorant auprès de cet époux plus âgé qui n'attend rien d'elle sinon que des vertus négatives ?

Chronique d'une visite annoncée : les chasubles de M. le curé

30 La nuit de Noël 1844, Langlois avait rassuré le curé : l'assassin ne sévira pas, les splendeurs de la fête de Minuit suffiront à le divertir. Plus tard, il avoue lui-même « avoir été fortement impressionné par les candélabres dorés, les cierges entourés de papier d'étain et les belles chasubles exposées dans la sacristie [62]. » Revenu au village après l'exécution de M. V., Langlois demande à la vieille Martoune de lui montrer les quatre magnifiques chasubles qu'elle aère sur les dossiers des prie-Dieu :

> [...] la mauve, la rose et la verte où sont brodées au fil d'or des roses avec leurs feuilles, exactement comme vivantes (elle a été donnée à la paroisse en 27 par le couvent des Présentines où il y a toujours des brodeuses extraordinaires), la dorée (elle est si belle que M. le curé n'ose pas la mettre) et la blanc et bleu, celle des osties et des bleuets, la courante (qui s'élime et que Martoune surveille attentivement.) [...]
> — Il n'y en a pas d'autres ?
> — Non, il n'y en a que quatre.
> — Montre-moi un peu mieux celui-là, dit Langlois à travers les barreaux de la fenêtre un index pointé vers la chasuble rose et vert.
> Ce que Martoune se dépêcha de faire.
> — Et la dorée [63].

31 Le soir Langlois réussit à convaincre le curé d'ouvrir le tabernacle et de lui montrer l'ostensoir [64]. Après quoi « jamais plus on ne le vit à l'église [65]. »

32 Les vêtements sacramentaux participent d'une herméneutique de la trace, d'une topologie du retour qui leur confèrent le statut de signes mémoriels. Ils renvoient à la nuit de Noël 1844 et à un passé dédoublé : celui de M. V. (qui n'a pas sévi cette nuit-là), de Langlois, alors si près de connaître la vérité, cette « vérité vraie pour tout le monde », comme l'énonce, dans un truisme profond, le Procureur royal, « *profond connaisseur des choses humaines*, [...] *amateur d'âmes* [66]. » Annonçant la visite chez la brodeuse, l'épisode est empreint d'ambivalence puisqu'il marque aussi bien une diversion qu'une étape sur le chemin de l'identification progressive du justicier au meurtrier.

33 La détermination de Langlois à revoir ces objets est telle qu'elle l'oblige à rester à croupetons devant la grille de la sacristie. Son attention se concentre sur les plus belles chasubles, les plus raffinées – la dorée, la rose et la verte – celles que le curé revêt les jours de grande fête : la broderie, mimèsis de la création, qui conjugue le motif « féminin » de la fleur et de l'épine (la rose) relève d'un régime du spectacle (propre au rite tridentin) appelée à émerveiller les esprits. Par sa demande expresse, Langlois s'octroie un divertissement qui manifeste sa vive sensibilité à la beauté (et sa parenté avec M. V.), mais aussi l'absence d'efficace des objets consacrés sur son âme. Que valent-ils d'ailleurs, arrachés au spectacle qui leur assigne leur sens ? La broderie religieuse, fruit du travail de patience des Présentines [67], actualise le thème du divertissement, de ce vide de l'âme qui ne se comble que par l'écriture ou le meurtre, bien loin de l'issue proposée par Pascal.

Le sang de la brodeuse

34 Ornement gratuit (à moins d'être réparatrice), la broderie constitue l'avers des divertissements sanglants de M. V. Remarquons que, pour désigner la disparition « miraculeuse » des victimes, le narrateur emploie à plusieurs reprises le verbe « escamoter » (le meurtrier se voyant doté des attributs magiques d'un dieu négatif). Le Littré détaille les sens de ce verbe polysémique : « Faire disparaître quelque chose par un tour de main, un tour de gobelet, ou de toute autre manière. Escamoter une carte [68]. » Le meurtrier est un joueur, un prestidigitateur, qui « escamote » ses victimes avec une facilité aérienne. Mais « escamoter », c'est encore « tirer les extrémités des fils d'or ou de soie du côté de l'envers de l'étoffe [69]. »

35 L'étymologie conforte cette relation inverse et occulte entre le sang et la broderie. « Broder » se décline selon les dialectes en *brosder* (wallon), *broydar* (provençal), *brusdus* (bas-latin), *brouda* (bas-breton) [70]. Quel que soit le radical, ces différents verbes expriment tous l'action d'aiguillonner, de piquer. Dans *Blanche-Neige* des frères Grimm, la reine, assise près d'une « […] fenêtre encadrée d'ébène noir [71], se pique le doigt ; des gouttes de sang tombent sur la neige : “ Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre [72] ! ” » Si le

sang versé, qui rejoue un rituel de sacrifice, relève des compétences du « roi », la broderie ne serait-elle pas l'attribut des reines « fenestrières » ? Les gouttes de sang qui enluminent la neige formeraient ainsi un lien, le fil d'Ariane entre ces deux activités antithétiques, unies par un dénominateur commun : la beauté (« qui fascine »). Dans *Le Conte du Graal*, Perceval s'abîme dans la contemplation des trois gouttes de sang laissées par une oie blessée sur la neige : « Car le sang et la neige ensemble / sont à la ressemblance de la couleur fraîche qui est au visage de son amie[73]. » Le sang se fait ici symbole de la pulsion sexuelle, d'un fantasme de défloration dont Perceval se châtie en tuant les chevaliers venus le distraire dans sa contemplation. L'esprit un peu embrumé, Ravanel, un villageois dont le cochon a été sauvagement entaillé « […] se [met] à dire des choses bizarres ; et par exemple, que le "sang, le sang sur la neige, très propre, rouge et blanc, c'était très beau" (Je pense à Perceval hypnotisé, endormi ; opium ? Quoi ? Tabac ? aspirine du siècle de l'aviateur-bourgeois hypnotisé par le sang des oies sur la neige[74]). » Au Moyen Âge, nous rappelle Michel Pastoureau, les trois couleurs polaires étaient le blanc, le rouge et le noir[75]. Le roman les décline sous la forme du sang imaginé ou versé, de la « somptueuse table de jeu marquetée » d'ivoire et d'ébène qui trône chez la brodeuse, du teint blanc et des cheveux noirs de Marie Chazotte, de Delphine, et bien sûr de la neige[76].

36 La chasuble brodée de roses propose un artefact de la création, de la nature, dont la splendeur raffinée s'oppose aux hiéroglyphes mystérieux qui balafrent la peau du cochon de Ravanel, martyrisé par M. V. Possible substitut sacrificiel d'un être humain, celui-ci est retrouvé :

> […] entaillé de partout, de plus 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 zigzag, serpentines, en courbes, en arcs de cercle, sur toute la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir […] (Ravanel frottait la bête avec de la neige, et sur la peau un instant nettoyée, on voyait le suintement du sang réapparaître et dessiner comme les lettres d'un langage barbare, inconnu)[77].

37 La brodeuse, religieuse ou laïque, orne cette « seconde peau » que sont les vêtements, les magnifie, les inscrit dans un ordre culturel et

social par lequel se trouve disciplinée et confirmée sa « nature » féminine, marquée par le sang : sang des règles, sang de la défloration, sang de la parturition[78]. Celle-ci est soumise à la contrainte d'un geste qui doit éviter de faire perler le sang (au risque de souiller l'étoffe) à l'inverse du meurtrier qui le fait jaillir. Agrément des yeux, la broderie implique une maîtrise du sang à laquelle s'opposent les lettres barbares qui suintent de la peau du cochon, l'ornent, la « brodent ». Composant un langage inconnu, étranger, elles exposent les villageois dégoûtés à l'énigme de leur non-sens, à une altérité radicale mais aussi à leur propre et possible monstruosité.

La brodeuse : une incarnation de la Parque

38 Fuyant la lumière où se trouve la travailleuse, Langlois se retire dans le fond de la chambre baignée d'ombre où se dresse le portrait. La scène (qui épouse la perspective du regard de Saucisse) prend la forme d'une descente aux Enfers sans espoir de retour possible. En allant déranger les mystères de la vie de la brodeuse, le héros (qui l'a préservée du scandale en tuant son mari), commet une transgression, opère un « point arrière », qui le conduira tel Œdipe à vivre cela même qu'il cherchait à fuir. « Fée » de l'aiguille, Mme V. s'apparente à une discrète figure du destin, qui actualise le souvenir des *Fata*, des Parques romaines ou des Moires grecques.

39 Saucisse s'affirme à ce titre comme une auxiliaire ambivalente de sa quête, en lui présentant une femme qui l'exposera à un risque mortel. Elle-même se trouve associée aux travaux d'aiguille. La patronne du Café de la route tricote, reprise les chaussettes de Langlois, ravaude son gilet de flanelle (mais ne brode pas). La conversation au cours de laquelle le héros l'informe de ses projets matrimoniaux est scandée par des allusions à la couture : Saucisse prend un œuf de buis, passe l'aiguille à travers la maille des chaussettes, place des aiguilles sur le clair de la vitre pour les comparer. Or, dans l'imaginaire des campagnes du XIXe siècle et du début du XXe, les aiguilles sont clairement associées au mariage :

> Le mariage est le moment où s'opère ce glissement de l'épingle à l'aiguille. En retirant épingle par épingle sa coiffe nuptiale aidée de la

> couturière et en réservant le retrait de la dernière épingle à son époux, la mariée perd symboliquement son innocence [...] et se retrouve du côté de l'aiguille [79].

40 L'entrelacement des motifs matrimoniaux et textiles, déroulés par la conteuse, résonne d'une signification symbolique : « – Trouve-moi quelqu'un. (Je débobinais une aiguillée de coton [80]). » Saucisse s'apparente à une Moire domestique, qui déviderait le destin de Langlois [81]. Plus tard, une fois mariée, Delphine lui demande, « ce qu'elle fait là [82] », pourquoi elle « fait des points, des points et des points [83] » et ce que « ce sera à la fin [84] » : « Je ne fais pas de projets à l'avance [85] » lui rétorque-t-elle. Cette réponse, pour le moins curieuse, s'apparente à une ruse : par ce tricotage sans fin, Saucisse prolonge sa présence dans le logis conjugal.

41 Ces différentes mentions soulignent les discrètes attentions maritales dont Saucisse « entoure » Langlois. Elles exacerbent le contraste avec Delphine, associée au motif inquiétant du cigare. C'est pour elle en effet que Langlois renonce (ou aurait renoncé) à sa pipe habituelle, et c'est elle qui, selon une hypothèse de Saucisse, arrange, avec une application de jeune épousée, les boîtes de cigares sur la cheminée. C'est sur cette Delphine encore que Giono ouvre *Noé*, récit de la genèse d'*Un roi* pour en souligner la sensualité, les « terribles beautés [86] », la peau laiteuse, le point de vue biaisé de Saucisse, jalouse de cette femme qui lui aurait volé « son » Langlois. La couture, la broderie, le tricot dessinent une ligne de partage éclatante entre les femmes du roman : Delphine ne serait-elle pas, malgré qu'en ait Saucisse, une possible « âme forte [87] » ?

De Noé à Sylvie

42 L'analogie entre le tissu et le texte, les arts textiles et l'écriture est bien connue [88]. Saucisse, qui fait des « points et des points et des points », sans former de « projet à l'avance » (dit-elle) pourrait bien refléter le processus d'écriture d'*Un roi*, marquée par la fulgurance d'une inspiration déployée sur une quarantaine de jours. L'art du romancier déroule le fil des possibilités, des virtualités humaines.

43 Dans *Noé*, Giono raconte la manière dont les personnages d'*Un roi* sont (ou seraient) venus à lui, dans un mouvement de surimpression à

son univers quotidien, chambre, vue, jardin, dont M. V. l'a traversé de son pas tranquille. Avant de raconter la genèse de son roman, l'écrivain prend soin de décrire le paysage qui s'offre à ses yeux, depuis son bureau : une villa moderne, des arbres au feuillage changeant (tilleul, cerisier, mûrier et if) et à droite « [...] des arbres, un champ divisé en quatre petits jardins faits au point de croix avec la laine vert chou, la soie d'or rouge d'une petite plantation de pêchers, le fil bleu pâle des artichauts ; tout ça sur fond de bure [89]. » Le paysage est décrit au prisme de la broderie, la table du romancier, chargée de brouillons, rappelant la « travailleuse chargée de toile en travail [90] » de la brodeuse où reposent ses lunettes. Si Langlois n'a « rien à broder », on ne peut en dire autant du romancier qui réussit par l'écriture à conjurer les démons de l'ennui [91].

44 L'incipit du roman amorce discrètement le motif des arts de l'aiguille sous les auspices de *Sylvie* de Nerval, dont l'héroïne éponyme abandonne la dentelle pour devenir gantière, sous les effets de la loi du marché. À l'ombre de roses trémières, dans le jardin de curé d'une ferme située sur un versant du Diois, un jeune homme prénommé Amédée « lit [...] lisait *Sylvie* quand je l'ai vu. [...] tout ce que je sais, c'est que c'est un V., qu'il est à l'école normale de Valence ou de Grenoble [92]. » Le narrateur n'est pas certain si « c'est un parent ou un descendant de ce V. de 1843 [93]. » Quoi qu'il en soit, « lire *Sylvie* » à cet endroit-là, dans ce paysage chaotique, au lieu-dit *Les Chirouzes*, « c'est assez drôle [94] ». Les roses trémières (mentionnées trois fois) connotent l'univers du poète, le « ballet des heures » du sonnet « Artémis » : « C'est la mort, ou la morte [...] Ô délice ! ô tourment ! La rose qu'elle tient, c'est la *Rose trémière* [95]. » L'art textile s'incarne pour sa part sous la figure de Sylvie mais encore, dans *Octavie*, de la jeune bohémienne qui brode des ornements religieux rencontrée une nuit d'égarement, d'Émilie, vouée au couvent comme Adrienne. La référence à Nerval initie le motif du fil, du « fils » (Amédée) et de la généalogie, du cycle de la mort et de la vie, des tours et des détours entre le passé et le présent, ainsi que du passage d'une ère à une autre (symbolisée par la mécanisation du travail de Sylvie). Giono situe en effet la strate la plus ancienne de la diégèse d'*Un roi* dans les années 1840, à une époque de basculement ou de glissement vers l'ère industrielle qui entérine pleinement la coupure avec la nature, le cosmos, seuls garants de la sacralité sur terre [96]. À la mélancolie nervalienne,

fait écho la pulsion de mort de Langlois, à la délicatesse arachnéenne de l'écriture des *Filles du feu*, le débobinage des voix présentes et passées, à la violence éteinte de l'histoire, la crudité paysanne du fait divers, à l'atmosphère vaporeuse de Sylvie, la douceur rêveuse d'Amédée, dont les dispositions littéraires transmuent en lettres d'encre le sang, la cruauté répandus par l'ancêtre. La brodeuse se situe pour sa part au carrefour de ces deux imaginaires, entre lesquels son art tisse une continuité poétique, symbolique et sociologique. Elle s'incarne sous la figure de la veuve de l'assassin, de la collectivité des Présentines, artistes du fil auxquelles le roman rend un hommage fugitif mais appuyé. L'allusion à ces « brodeuses extraordinaires », au présent d'énonciation, signale la transmission d'un art qui traverse et relie les époques, à l'image du principe temporel qui régit la chronique, ouvre l'espace de la fiction à la réalité concrète d'une voix, celle – admirative, émerveillée – du romancier Giono.

NOTES

1 Jean Giono, *Un roi sans divertissements et autres romans* [préf. Denis Labouret], Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2020, p. 506.

2 *Ibid.*, p. 383.

3 *Ibid.*, p. 385.

4 *Ibid.*, p. 386.

5 Ce village existe réellement. Giono lui retire un *n*. S'agit-il d'une méprise ou simplement de suggérer la ligne qui départage la fiction de la réalité ? Le fameux mont Aiguille, qui le surplombe, n'est curieusement jamais mentionné dans le roman. Son aura sacrée imprègne toutefois les ascensions mystérieuses du meurtrier, demi-dieu, quart de dieu, qui s'évanouit dans les airs. Ce mont est mentionné par Gervais de Tilbury (1155-1234) dans ses *Otia imperalia* ou *Divertissements pour un empereur* adressés à Otton IV. Les larges bandes de neige qui ornent son sommet ont donné lieu à la légende des draps blancs qu'y feraient sécher les « lavandières » du mont Aiguille.

6 *Ibid.*, p. 430.

7 La chronologie interne du roman comporte quelques incohérences : la visée de Giono n'est pas l'exactitude, mais son inscription dans le genre de la chronique.

8 *Ibid.*, p. 477.

9 *Ibid.*, p. 528.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 478.

12 *Ibid.*, p. 477-478.

13 *Ibid.*, p. 423.

14 *Ibid.*, p. 480.

15 *Ibid.*, p. 483.

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*

18 *Ibid.*

19 Mme Tim s'en prend d'ailleurs à cette figure de mélodrame pour rendre compte de l'effet authentiquement douloureux produit par cette femme : « Et ajouta-t-elle [Mme Tim], je ne suis pas sentimentale, pas comme une grisette en tout cas » ; *ibid.*, p. 484.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 486.

22 *Ibid.*, p. 482.

23 Sur le thème du jeu, cf. Denis Labouret, *Giono, au-delà du roman*, Paris, Presse de l'université Paris-Sorbonne, 2016.

24 *Un roi sans divertissment*, *op. cit.* p. 485.

25 *Ibid.*, p. 486.

26 Charles Perrault, *Contes* [indroduction, notes et préface de Catherine Magnien, illustrations de Gustave Doré], Paris, Livre de poche, 2006, p. 219.

27 *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 482.

28 *Ibid.*, p. 486.

29 *Ibid.*, p. 485.

30 *Ibid.*, p. 486.

31 *Ibid.*, p. 485.

32 Associé à une forme de fraîcheur et d'innocence ; en lui semble se jouer un rappel discret de certaines victimes de M. V. : Marie Chazotte, Dorothée

(« don de Dieu »), associée à la petite bergère qui orne l'horloge avec laquelle se divertit Frédéric.

33 *Ibid.*, p. 486.

34 *Ibid.* Le corbeau, oiseau de « mauvais augure », est un médiateur entre la vie et la mort, traditionnellement associé aux forces chtoniennes.

35 *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 487.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 *Ibid.*

39 *Ibid.*, p. 385.

40 *Ibid.*

41 Charles Perrault, *Contes*, *op. cit.*, p. 223.

42 *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 487.

43 Charles-Germain de Saint Aubin, *L'art du brodeur*, imp. de L.-F. Delatour, 1770, p. 2. URL : https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1065586m/f24.item. Consulté le 21/06/2023.

44 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 483.

45 *Ibid.*

46 *Ibid.*, p. 485.

47 *Ibid.*, p. 486.

48 *Ibid.*, p. 486-487.

49 *Ibid.*, p. 487.

50 *Ibid.*, p. 488.

51 *Ibid.*, p. 489.

52 *Ibid.*

53 Giono a supprimé un certain nombre d'épisodes qui figurent dans le canevas de son roman : Mme V. y prend la défense de son mari, est menée par Langlois à Lalley, où elle est reçue par Mme Tim et Saucisse, se rend auprès du hêtre et des tombes. (*Ibid.*, notes p. 1127). Cette suppression accroît la part d'implicite du récit et contribue à construire le portrait d'une femme vouée au silence. Dans l'adaptation filmique de François Leterrier, supervisée et produite par l'auteur, elle est l'épouse de M. V., sans que son métier

soit mentionné. Elle apparaît par ailleurs en compagnie d'une petite fille (et non d'un petit garçon). L'épisode de la visite du trio disparaît, Giono souhaitant peut-être contracter au maximum son intrigue afin de répondre aux contraintes temporelles du medium cinématographique. À la linéarité du texte, qui construit la représentation dans la durée, se substitue ainsi l'immédiateté de l'image. La broderie, dont Giono développe la polysémie, le potentiel narratif, semble davantage s'ajuster à la démarche textuelle.

54 *Ibid.*, p. 506.

55 *Ibid.*, p. 507.

56 *Ibid.*, p. 483.

57 *Ibid.*, p. 407.

58 *Ibid.*, p. 523.

59 *Ibid.*

60 *Ibid.*

61 Nicole Pellegrin, « Les vertus de "l'ouvrage". Recherches sur la féminisation des travaux d'aiguille (XVIe-XVIIIe siècles) », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, t. 56, n° 4, décembre 1999, p. 747-769, p. 755. URL : https://www.jstor.org/stable/20530491. Consulté le 22/06/2023.

62 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 410.

63 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 437-438.

64 *Ibid.*, p. 438.

65 *Ibid.*

66 *Ibid.*, p. 472.

67 Dans ses entretiens avec Jean et Taos Amrouche, Giono évoque le couvent des Présentines de Manosque où l'emmenait sa mère quand il était enfant, munie de sa corbeille à linge. Ces visites sont racontées dans *Jean le Bleu*. Cf. Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godart, Paris, Gallimard, 1990, p. 105.

68 Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, article « Escamoter ».

69 *Ibid.*

70 *Ibid.*, « Broder ».

71 Grimm, « Blancheneige », *Contes* [choix, traduction et préface de Marthe Robert], Paris, Gallimard, 1976, p. 144.

72 *Ibid.*

73 Chrétien de Troyes, *Le Conte du Graal*, [édition du manuscrit 354 de Berne, traduction critique, présentation et notes de Charles Méla], Paris, Le Livre de poche, p. 303.

74 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 392-393.

75 « Lorsqu'il s'agit de construire des systèmes symboliques ou des systèmes de sensibilité en s'appuyant sur des couleurs, le haut Moyen Âge occidental se limite à trois couleurs "polaires" : le blanc, le rouge et le noir, c'est-à-dire aux trois couleurs anthropologiques fondamentales, les seules que l'on retrouve dans toutes les civilisations. » *in* Michel Pastoureau, *Figures et couleurs, étude sur la symbolique et la sensibilité médiévale*, Paris, 1986, éditions du Léopard d'or, p. 36.

76 À l'issue du roman, Langlois, tel Perceval, reste en contemplation devant le sang sur la neige d'une oie fraîchement tuée à sa demande. Mais alors que chez Chrétien, le rouge et le blanc sont à la semblance d'un visage qui en constitue la senefiance, ces deux couleurs restent chez Giono des signes vacants, incomplets, la narration nous barrant l'accès à l'intériorité de Langlois. Remarquons toutefois que chez le romancier médiéval lui-même, l'interprétation reste ouverte, l'initiation à une vie intérieure, affective, s'accompagnant chez Perceval d'une forme de violence.

77 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 391.

78 Yvonne Verdier rappelle le lien entre couture et puberté à Minot, en Bourgogne : quand « elles sont en possession de leur marquette, prêtes à en user pour "marquer" leur linge, les filles ont environ douze ans : elles vont "voir" pour la première fois. [...] "Voir" [...] désigne à Minot les règles, mais "voir", c'est voir "la marque", car "marquer", c'est aussi métaphoriquement avoir ses règles » ; *in* Yvonne Verdier, *Façons de dire, façons de faire, la laveuse, la couturière, la cuisinière*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des sciences humaines, *nrf*, 1979, p. 186. Par ailleurs, selon Marlène Albert-Llorca, « l'importance des motifs floraux dans la décoration des tissus liturgiques, notamment à l'âge baroque, peut être [...] interprétée comme une "conversion" du sang féminin. » ; *in* Marlène Albert-Llorca, « Les fils de la Vierge : broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles », Paris, *L'homme*, *Revue française d'ethnologie*, t. 35, 1995, p. 106, https://doi.org/10.3406/hom.1995.369880.

79 Anne Monjaret, « De l'épingle à l'aiguille : l'éducation des jeunes filles au fil des contes », Paris, *L'homme*, *revue française d'anthropologie*, n° 73, 2005,

https://doi.org/10.4000/lhomme.25033. Consulté le 21/06/2023.

80 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 506.

81 Dans la mythologie grecque, Lachésis était chargée de dérouler le fil de la vie des mortels.

82 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 525.

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

85 *Ibid.*

86 « Delphine va vivre. Tu sais bien qu'elle est toute neuve. Est-ce qu'elle était préparée à cet éclat ? Non. Tu l'as dit toi-même : elle avait rangé soigneusement les boîtes de cigares de chaque côté de la glace de la cheminée. Et n'oublie pas que tu as parlé de ce tablier blanc (impeccable, à bavette brodée) qu'elle faisait porter à sa petite bonne dans la maison de Grenoble. Tout ça, ce sont des signes. Amène-la seulement jusqu'ici : attends qu'elle ait traversé le labyrinthe de buis [...] et tu verras qu'elle va vivre » *in* Jean Giono, *Noé*, *Œuvres romanesques complètes* [édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration d'Henri Godard, Janine et Lucien Miallet et Luce Ricatte], t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 611-612.

87 Voir à ce sujet l'article de Marie-Nil Chounet : « *Un roi sans divertissement* : les fausses preuves d'un roman » (Intercripol, 21 avril 2023) qui désigne Delphine comme la meurtrière de Langlois, http://intercripol.org/fr/thematiques/critique-policiere/un-roi-sans-divertissement-les-fausses-preuves-du-roman.html. Consulté le 11/11/23.

88 Sur l'histoire de cette analogie, voir l'article de Roger Chartier consacré à Goldoni : « Texte et tissu. Les dessins d'Anzoletto et la voix de la navette », in *Actes de la recherche en sciences sociales*, Paris, 2004, n° 54, p. 10-23, https://doi.org/10.3917/arss.154.0010. URL : https://www.cairn.info/revue-actes-de-la-recherche-en-sciences-sociales-2004-4-page-10.htm#no13. Consulté le 21/06/2023. Rappelons également l'alignement du matériau verbal sur l'ekphrasis et son lien avec la broderie. Dans *Les Noces de Thétis et de Pélée*, Catulle décrit le voile de poupre brodé qui recouvre le lit nuptial des héros. Les motifs renvoient à des figures de la mythologie auxquelles la plume du poète redonne vie (dont la légende d'Ariane et de Thésée). Le matériau visuel (le tissu) sert de prétexte à une composition verbale tout aussi raffinée, où s'exprime la puissance de l'*enargeia* qui désigne, chez les auteurs antiques, l'effet d'évidence visuelle produit par une description.

89 *Ibid.*, p. 614.

90 Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, *op. cit.*, p. 486.

91 « Si j'invente des personnages et si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la grande malédiction de l'univers, à laquelle personne ne fait jamais attention : c'est l'ennui. » *in* Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, *op. cit.*, p. 58.

92 *Ibid.*, p. 385.

93 *Ibid.*

94 *Ibid.*

95 Gérard de Nerval, « Artémis », *Les Chimères*, *Les Filles du feu*, *Œuvres complètes* [édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois], t. III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 648.

96 « Époque de prise de conscience de la solitude humaine, de 1800 à 1900, les hommes ont fait l'apprentissage des temps modernes. » in *Noé*, *op. cit.*, p. 624.

RÉSUMÉS

Français

Publié en 1947 chez Gallimard (après un premier tirage aux éditions de La Table ronde), *Un roi sans divertissement* est sans doute l'un des romans les plus fascinants de Giono. Empruntant quelques traits à la veine du roman policier régional, il s'en démarque toutefois, par sa construction narrative spiralaire, une variété de tons plus ou moins héritée de « l'opéra-bouffe », la bifurcation de l'enquête initiale, rapidement close, vers une quête dédoublée : celle du capitaine Langlois, qu'une force incompressible semble pousser sur les traces du meurtrier qu'il a tué, celle de la narration elle-même, dont il constitue le foyer énigmatique. Quelle place pour la brodeuse dans cette quête de l'autre et de soi, où la fascination du sang, la pulsion de mort semblent mettre à l'épreuve l'exercice de la justice ? Incarnation concrète du travail féminin, la brodeuse est l'épouse du meurtrier, le visage d'une collectivité, celle des Présentines dont Langlois admire les ouvrages brodés. Sa présence discrète doit se lire à la lumière de la logique indiciaire du roman, d'un itinéraire intérieur marqué par le faste, le divertissement, le sang, la beauté et la mort.

English

Published in 1947 by Gallimard (after a print by the editor La Table ronde), *A King Alone* (*Un roi sans divertissement*) is probably one of the most fascinat-

ing novels of Giono. Borrowing some of its features from the vein of the regional detective novel, it differs from it however, by a spiral plot, a variety of tones more or less inherited from the « opera-bouffe », the bifurcation of the initial inquiry, quickly closed, towards a dual quest: that of captain Langlois, whom an incompressible force incites to follow the steps of the murder he killed, that of the narration itself of which he embodies the enigmatic center. Which place for the embroiderer in this quest of the other and oneself, where the fascination of blood, the pulsion of death seam to put to proof the exercise of justice? A concrete incarnation of female work, the embroiderer of the novel is the murder's spouse and the face of a religious collectivity, those of the Presentines, whose works excite Langlois's admiration. Her discreet presence must be read in the light of the indicial logic of the novel, of an interior itinerary marked by splendor, distraction, blood, beauty and death.

INDEX

Mots-clés
Giono (Jean), roi, meurtrier, brodeuse, broderie, sang, beauté, piquer, divertissement, Nerval (Gérard de)

Keywords
Giono (Jean), king, murder, embroiderer, embroidery, blood, beauty, prick, distraction, Nerval (Gérard de)

AUTEUR

Maria Cherly
Agrégée de lettres modernes, Université de Bretagne Sud