

UDC 821.133.1-31.09 Giono, J.

Survey article

Reçu le 20 septembre 2011

Accepté pour la publication le 15 novembre 2011

La fête et le sacrifice dans *Le Moulin de Pologne* de Jean Giono

Daniela Ćurko

Faculté de Lettres

Université de Zagreb

dcurko@ffzg.hr

Cette contribution propose une lecture anthropologique du troisième chapitre du roman *Le Moulin de Pologne* de Jean Giono, dédié au récit des préparatifs et à la nuit même du bal annuel au Casino municipal d'une bourgade anonyme. Nous considérons que ce récit cache mal et délibérément, ce qui permet d'assimiler cette grande festivité collective au rite sacrificiel de l'héroïne Julie Coste, *katharma* de la petite ville. Le sacrifice de Julie représente le paroxysme et la conclusion de la fête. Julie y est immolée par le feu des « éclats grésillants des rires de plus en plus secs » (MP V: 707) de la ville entière assemblée au Casino. Ce rituel présente une fonction disjonctive – il faut en finir une fois pour toutes avec 'la race' maudite des Coste. Aussi, l'événement remplit-il la fonction de restaurer l'unité de la petite communauté, puisque le feu du rire ressoudé la ville – par ailleurs divisée par mille rancunes, envies et rivalités – dans une haine commune envers Julie. La violence omniprésente de tous contre tous est canalisée vers l'héroïne, être sacré et victime émissaire. Giono dote d'ailleurs le récit du bal de l'aspect théâtral qui caractérise un rituel. Nous retrouvons ainsi tous les éléments principaux du sacrifice d'après Hubert, Mauss et Durkheim : la privation, l'effervescence collective, la séparation, la destruction, l'idée de communion, l'exécration et la consécration. Juste après l'immolation, l'exécration de l'héroïne est suivie de sa consécration : d'ancien objet de rejet, Julie est consacrée « reine » de la petite communauté. Et c'est précisément son statut d'être sacré – totalité complexe comprenant les deux faces potentiellement commutables du pur et de l'impur – qui prépare logiquement et permet ce renversement brusque du statut de l'héroïne et de la situation dramatique à la fin du récit.

Introduction

Dans *Le Moulin de Pologne*¹, Jean Giono narre la vie de son héroïne, Julie Coste. L'histoire commence par le portrait, au début du roman, de celui qui deviendra plus tard son époux et sauveur, M. Joseph. Julie ne passe-t-elle pas d'ailleurs par l'entortillement des ruelles, autour de l'église au nom si significatif

¹ Ce court roman fait partie des « Chroniques romanesques ». Publié en 1953, il a été écrit entre le 3 décembre 1949 et le 26 janvier 1952.

de Saint-Sauveur, pour le rejoindre et se sauver aux deux sens du terme ? Le récit de l'arrivée de M. Joseph dans la petite bourgade anonyme et la présentation des mœurs de cet étranger mystérieux et charismatique, sont suivis d'un autre récit. Celui-ci, au rythme très rapide, présente en un seul chapitre² l'histoire de quatre générations des Coste. Cette famille, propriétaire du domaine du Moulin de Pologne³, est considérée comme maudite par les habitants de la bourgade adjacente au domaine. Ainsi, le notaire venu régler leur succession, les désigne au narrateur⁴ comme les « Amalécites »⁵ (MP V : 653). Le sujet du roman est précisément l'acharnement de Dieu – ou du destin⁶ – contre les Coste qu'il

² Il s'agit du second chapitre, qui décrit la vie de ces quatre générations de la famille Coste en seulement quarante et une pages (dans l'édition de la Pléiade à laquelle nous nous référons). Voir Giono 1980 : 651-692.

³ Le choix de ce toponyme peut paraître étrange, puisqu'il n'y a pas de moulin dans le domaine en question et qu'il n'est jamais question de moulin dans le roman. Dans sa « Postface de l'édition du Club du meilleur livre », Giono prétend avoir été inspiré par l'aspect effrayant d'une ferme réelle, nommée le Moulin de Pologne (voir Giono V : 1251), mais cette explication ne satisfait guère son lecteur, qui sait avec quelle licence poétique Giono traite les lieux de la géographie réelle, en les déplaçant, en changeant les noms ou en inventant simplement des lieux fictifs, à la réalité desquels il veut nous faire croire (voir Lapouge 1990 : 102-109). Même si le toponyme ne se réfère pas, comme Giono se plaît à nous le dire, à un lieu réel, le nom ne nous semble nullement arbitraire, car l'image du moulin, par son allusion à une roue, rappelle l'iconographie traditionnelle de la roue de fortune, qui représente « les alternances du sort, la chance ou la malchance, les fluctuations, l'ascension et les risques de chute » (Chevalier/Gheerebrant 1982 : 830). Et le complément 'de fortune' est motivé à son tour, en ce qu'il comporte le nom de la déesse romaine - changeante, imprévisible, avec des retournements si brusques de la chance et de la malchance, des changements rapides de la détresse et du malheur le plus grand, au bonheur le plus parfait et vice versa. C'est ainsi que le toponyme du domaine et le titre du roman renvoient au destin même des Coste, avec ses renversements brusques de chance et de malchance.

⁴ Le narrateur est un des personnages du roman.

⁵ Les Amalécites furent maudits par Yahvé pour avoir attaqué les Hébreux dans le désert du Sinaï, immédiatement après l'Exode d'Égypte, alors que le peuple juif était sur son chemin vers la Terre promise. La race des Amalécites ne put échapper au châtement de Yahvé et fut exterminée par Saül, selon l'ordre de Dieu. Le roi des Amalécites, Agag, eut la vie sauve, mais il perdit son trône, dont David hérita. Voir La Bible 2003 : 148.

⁶ Giono se sert tantôt du mot 'Dieu', tantôt de celui de 'destin' pour désigner la force qui poursuit les Coste. Ainsi, Coste, arrière-grand-père de l'héroïne, emploie à plusieurs reprises le mot 'Dieu' en se référant, dans sa confiance à Melle Hortense, à ce qui – ou à celui – qui accable sa famille de malheurs. Nous relevons deux occurrences du mot : « Il est, lui, Coste, un homme que Dieu n'oublie pas. [...] Dieu se sert constamment de lui pour des épreuves d'endurance ou de courage ou de fermeté ou d'un tas de choses semblables. » (MP V : 655) Or, tandis que Coste se voit victime de la vindicte ou de la colère divine d'un Dieu implacable que l'on pourrait assimiler au Yahvé de l'Ancien Testament, les habitants de la petite ville voient sa famille poursuivie par ce que le narrateur nomme 'le destin' (voir par exemple MP V : 669), force qui, dans la pensée grecque, châtie ceux qui sont coupables de l'*hubris*, terme que l'on traduit par 'orgueil' ou 'démensure'. Le narrateur ne nous a-t-il prévenu que le Moulin de Pologne avait été « si orgueilleux jadis » (MP V : 637) ?

accable de malheurs, calamités, et « morts accidentelles très spectaculaires » (MP V : 657), à tel point que Julie en reste la dernière descendante au moment de « la nuit du scandale » (MP V : 691) du bal annuel au Casino. Le long récit des préparatifs et de la soirée du bal⁷ occupe la partie médiane du roman. La place centrale que Giono accorde à cet événement, ainsi que « le ralentissement spectaculaire » (Arnaud 1989 : 95) de la vitesse du récit dédié à la scène du bal⁸, pose la question du sens et de la fonction de ce qui nous semble dépasser une simple festivité publique.

Nous considérons que Giono redonne au bal du Casino – la plus grande fête de cette petite ville – ses origines et sa fonction de rite sacrificiel, où Julie tient le rôle de *katharma* de la communauté. En effet, René Girard attire notre attention sur les origines rituelles de la fête et l'identité entre fête et sacrifice : « La fête proprement dite n'est qu'une préparation au sacrifice qui marque à la fois son paroxysme et sa conclusion. » (Girard, 1972 : 180). Dans le récit de la scène du bal et dans la description des lieux et du personnage de l'héroïne, nous étudierons ce qui permet d'assimiler le bal annuel au Casino à un rite sacrificiel. Par ailleurs, nous démontrerons que le narrateur gionien, témoin oculaire des événements, n'omet pas de souligner ce que l'on peut interpréter comme la fonction disjonctive⁹ du sacrifice de l'héroïne, et qu'il met aussi accent sur le rôle réunificateur de Julie ; mais également que le troisième chapitre du roman contient tous les éléments du sacrifice selon Hubert, Mauss et Durkheim : d'abord la privation (Durkheim 1999 : 161-163), ensuite l'effervescence collective et la concentration de la population¹⁰, l'idée de communion (Durkheim 1999 : 161), la consécration et l'exécration (ibid. : 165)¹¹ et finalement la destruction.

⁷ Le récit auquel est dédié le troisième chapitre comprend vingt-et-une des cent-dix-sept pages du roman dans l'édition de la Pléiade.

⁸ Son récit occupe trente et une pages.

⁹ Le sacrifice, d'après Marcel Mauss, présente à la fois la fonction conjonctive et la fonction disjonctive. La première consiste « à établir une communication entre le monde sacré et le monde profane, par l'intermédiaire d'une victime » (Mauss 1968 : 302), alors que la seconde consiste à « renvoyer les choses et surtout les choses les plus sacrées » (Mauss 1967 : 242) ; il s'agit alors « de congédier les dieux, qui, sans le sacrifice, pèseraient indéfiniment sur les sacrifiants ; de détourner les dieux. » (ibid) Ce n'est que la dernière fonction qui est explicite dans le roman, comme nous le démontrerons par la suite.

¹⁰ Dans « *Essai sur les variations saisonnières des sociétés eskimo. Étude de morphologie sociales* », publié en 1904-1905, Marcel Mauss explique le sacré par l'effervescence collective pendant les périodes de concentration. Durkheim reprendra l'idée de Mauss dans *Les formes élémentaires de la vie religieuse* à propos des Australiens en soulignant « les deux phases par lesquelles passe alternativement la vie de ces sociétés : dispersion et concentration », qu'il note « la grande effervescence collective pendant les périodes de concentration » (voir Durkheim 1912 : 307-325) et s'accorde avec son neveu sur le fait que l'effervescence collective explique la naissance du phénomène religieux et la sensation du sacré et du divin (voir Durkheim 1912 : 307-325).

¹¹ Durkheim définit les deux termes dans sa lettre de Marcel Mauss du 31 juillet 1898. La consécration est l'élément du sacrifice « par lequel le sacrifice acquiert cette chose indéfinissable qui est la source de religiosité » (Durkheim 1999 : 165), alors que l'exécration est l'élément par lequel le sacrifice « se dépouille de ce caractère. » (ibid.)

Et c'est précisément parce que le bal annuel du Casino de cette année-là fut plus qu'un simple bal, qu'il fut le rituel au cours duquel on sacrifia Julie Coste, que l'événement put avoir un rôle décisif à la fois dans le retournement brusque de la situation dramatique et dans le changement radical du statut de Julie. En effet, nous verrons que la nuit du bal annuel au Casino, l'héroïne a bien été la victime émissaire, donc « une chose détruite au cours d'une cérémonie » (Mauss 1968 : 302). Or, toute victime devient sacrée au moment même de l'immolation (voir Girard 1972 : 9) et le statut d'un être sacré est en soi-même et par définition réversible.¹² Il faut souligner pourtant que dans le cas de Julie, le rite ne fait que confirmer son appartenance au sacré, auquel elle a toujours appartenu, déterminée à la fois par ses origines et par son accident d'adolescence, comme nous le démontrerons dans la suite.

I Julie, être sacré et victime émissaire par excellence

Julie est d'abord l'être sacré, dans le sens de 'maudit', parce qu'elle est une Coste, famille, nous l'avons dit *supra*, considérée comme race pourchassée par un dieu – ou un destin implacable. Ensuite, Julie ressemble au dieu Janus, parce qu'elle est la femme aux deux visages, l'un défiguré par des convulsions, l'autre restant intact dans sa beauté. Les deux faces de l'héroïne - et du dieu - symbolisent les deux pôles du sacré.¹³ Julie représente également le bouc émissaire idéal pour la petite communauté : de nature douce, innocente,¹⁴ orpheline,¹⁵ infirme et handicapée à cause d'une sorte d'autisme dans lequel elle reste enfermée une partie de son adolescence,¹⁶ marginale et marginalisée non seulement par

¹² Durkheim a attiré l'attention sur la division du sacré entre pur et impur et la réversibilité du statut de l'être sacré inscrite dans sa nature même : « [...] il arrive très souvent qu'une chose impure ou une puissance malfaisante devienne, sans changer de nature, mais par une simple modification des circonstances extérieures, une chose sainte ou une puissance tutélaire, et inversement. » (Durkheim 1912 : 586-587) Roger Caillois à sa suite note lui-aussi la dialectique du sacré, l'ambiguïté du terme (Caillois 1950 : 41-54) et la réversibilité des deux pôles du sacré du pur et de l'impur (ibid. : 58-62) ; alors que René Girard remarque que la polysémie du mot *sacer* en latin garde la dualité originelle, le côté bénéfique et maléfique du sacré, le pur et l'impur confondus, tout comme il souligne l'apparition relativement tardive du qualificatif *sanctus* qui exprime le seul aspect bénéfique de la divinité (voir Girard 1972 : 395).

¹³ Voir la note précédente.

¹⁴ La victime doit être innocente, car seul le sang pur peut laver ce qui est impur – la violence. Voir Girard 1972 : 60.

¹⁵ Les orphelins, tout comme les étrangers ou ceux de condition servile étaient souvent choisis comme victimes émissaires, puisque seul le sacrifice de ceux dont personne ne prendra la défense peut empêcher la spirale de la violence et assurer la paix dans la communauté. Voir Girard 1972 : 26.

¹⁶ Tout comme le personnage de *L'Absente* de *L'Iris de Suse*, Julie, à la suite de violences et traumatismes subis, (dans son cas, à l'école de la Présentation), ne réagit à aucun stimulus pendant un certain nombre d'années et perd tout contact avec le monde extérieur – et cela jusqu'à ce que sa mère découvre son grand don pour la musique. Giono reste tacite sur la diagnose de Julie, comme sur celle de *L'Absente*.

sa maladie, mais aussi par son habitat – car le domaine du Moulin de Pologne n'appartient pas à l'espace de la ville, il n'est que contigu à l'espace urbain. Aussi, Julie est-elle extérieure et intérieure à la communauté où elle a fréquenté l'école et chanté à l'église, et satisfait ainsi à l'autre condition du choix de la victime : il faut que celle-ci soit suffisamment extérieure pour être sacrificable, et pourtant intérieure pour que chacun puisse se reconnaître en elle, reconnaître en elle son double monstrueux et effectuer sur lui le transfert de la violence toujours latente (voir Girard 1972 : 24-25). Julie est en effet le double monstrueux de tous, cette monstruosité étant la conséquence de son hétérogénéité symbolisée par « le bon » et « le mauvais côté » (MP V : 701) de son visage.

Nous avons affirmé *supra* que la victime émissaire doit se substituer à toute la société. La substitution étant fondée sur la ressemblance et la proximité (voir Girard 1972 : 22-23), Julie remplit encore une fois toutes les conditions requises pour devenir victime émissaire, puisque le domaine du Moulin est adjacent de la ville, « situé à un kilomètre à peine de nos faubourg ouest par la route (MP V : 651) ; et que cette proximité de la propriété dénote par métonymie que la propriétaire est ainsi à la portée de la communauté, dont elle subit toutes les avanies depuis son enfance et sa scolarité à l'école du couvent de la Présentation. Ainsi, Julie pianiste, organiste et chanteuse entièrement vouée à son art, ressemble pourtant à ses concitoyens, bien que ces derniers ne soient préoccupés que par « la recherche du nécessaire matériel » (MP V : 690). Ou, pour être plus précis, elle ressemble non pas à ce qu'ils sont devenus, mais ce qu'ils ont été jadis, dans leur enfance et leur prime jeunesse et cette ressemblance avec leurs anciens moi permet l'identification entre la ville et Julie, processus nécessaire pour le transfert des pulsions violentes :

« Notre âme a été neuve (plus ou moins longtemps selon les tempéraments), elle a servi de miroir aux forêts et au ciel ; elle a joué familièrement avec l'inconnaissable. » (MP V : 686)

Il faut noter que Julie l'infirme, *pharmakos* de sa petite ville, inspire le mépris qui caractérise l'attitude de la communauté envers ceux qui appartiennent au sacré impur, et que la position géographique du Moulin a encore une fois un sens symbolique — elle spatialise et connote l'attitude des habitants envers son propriétaire, Julie :

« En réalité, la promenade de Bellevue le surplombe exactement. Si l'on le voulait on pourrait *cracher sur* la toiture du château. » (MP V : 651, nous mettons en italique)

Qui plus est, Julie est depuis son adolescence une victime consentante. Or, le consentement de la victime sacrificielle est la condition *sine qua non* sur laquelle insistent plusieurs historiens des religions et ethnologues. Ainsi, Walter Burkert rappelle qu'en Grèce ancienne on attendait du bœuf à immoler qu'il suive le cortège sans se rebiffer (voir Burkert 2007: 20-21) Avant lui, Mircea Éliade a attiré l'attention sur le consentement exigé de la part de la victime, puisqu'on *n'immole*

pas une victime qui pleure : « Car, nous allons le voir, la victime doit accepter le sacrifice de bon gré, ou, pour le moins, être bernée, afin qu'elle n'ait pas peur et ne résiste pas – *ne flebilis hostia immoletur.* » (Éliade 1943/1994: 84). Or, le narrateur est explicite sur le masochisme de Julie :

« Au surplus, Julie prêtait le flanc avec une bonne grâce qui pouvait laisser supposer en elle cette complicité du partenaire, indispensable au bon assouvissement des passions humaines. » (MP V: 690)

L'âge de Julie et son aspect physique font d'elle la victime à immoler. En effet, depuis un certain temps « elle frisait ses cheveux à *la mouton* et les remplissait de rubans » (MP V : 651, nous soulignons), cette coiffure annonce la suite de l'action et le sacrifice de Julie, le mouton et l'agneau étant les animaux sacrificiels par excellence. D'ailleurs, la fête n'a-t-elle pas lieu dans ce Casino situé ... « de biais à côté des Abattoirs » (MP V: 694), fait significatif qui nous prévient que l'on s'apprête à y abattre ce mouton « au regard triste et pesant » (MP V: 703) qu'est Julie. Et les rubans dont Julie orne ses cheveux rappellent la coutume d'orne de rubans les cornes des bœufs et des taureaux à immoler, afin d'en faire le centre d'attention de la foule présente au sacrifice (voir Burket 2007: 20). Quant à son âge, à l'époque de la nuit du scandale, elle approche la trentaine – fait important, puisque le sacrifice, d'après Frazer, conjugue deux rites différents. Le premier est le rite du meurtre du dieu que l'on doit protéger de la dégénérescence, du vieillissement et de la faiblesse venant avec l'âge afin de protéger la communauté qui dépend de lui, et le second le rite de la purgation, ce dernier provenant de l'idée que l'on peut chasser le mal en le transférant sur une victime animale ou humaine (voir Frazer 2002: 455-460). Or, Julie, déjà vieillissante à l'époque de ce bal mémorable, a, nous l'avons démontré *supra*, partie lié avec un dieu, Janus. Et le rite de purgation est périodique, comme l'est la fête annuelle au Casino.

II Casino municipal, étrange sanctuaire

Plusieurs détails descriptifs de la scène nocturne du bal au Casino révèlent en quoi le bal du Casino est un rite sacrificiel, et comment Giono rend à ce rite une de ses fonctions originelles qui est de renouveler le monde. D'abord, la pluie qui ne cesse de tomber au cours de la journée et de la nuit du bal, au point de devenir presque un déluge qui inonde et couvre de boue toutes les ruelles de la bourgade. Elle annonce le renouveau radical, la fin d'un monde ancien et la venue d'un monde nouveau.¹⁷

¹⁷ Roger Caillois souligne, à la suite d'Éliade, que la fête régénère le monde par le retour au temps primordiaux : « La fête se présente comme une actualisation des premiers temps de l'univers, de l'*Urzeit*, de l'ère originelle éminemment créatrice qui a vu toutes les choses, tous les êtres, toutes les institutions se fixer dans leur forme traditionnelle et définitive. » (Caillois 1950 : 136)

Ensuite, autre détail significatif – le Casino est situé « dans une petite rue excentrique » (MP V: 694), donc un peu à la périphérie du bourg. Il est ainsi séparé du centre de la ville et des activités quotidiennes de ses habitants, séparé par conséquent de la vie profane de ceux-ci. Le trait essentiel du sacré n'est-il pas d'être séparé ?¹⁸ Le romancier octroie donc le caractère du rituel religieux au bal et à la réunion en apparence des plus profanes, par le recours au lexique provenant tantôt du registre des rites préchrétiens, tantôt à celui de la liturgie chrétienne. L'exemple en est la montée des escaliers du Casino par les grandes familles; l'entrée du Casino est illuminée par les « torches de lavande raisinées qu'on réserve pour la Saint-Jean » (MP V: 698). La Saint-Jean, quoique fête chrétienne, s'inscrit, de par sa date qui est le 24 juin,¹⁹ dans la lignée d'anciennes fêtes païennes qui célébraient le solstice d'été. L'allusion directe à la nuit de la Saint-Jean, au cours de laquelle on fait brûler les grands bûchers, a aussi pour rôle d'annoncer à son tour la métaphore du feu de rire par lequel sera immolée Julie.

Par ailleurs, un autre détail de la description du Casino annonce le sacrifice de Julie – il s'agit de la remarque du narrateur concernant la provenance du rideau de la scène du Casino, « offert par l'artificier qui fournit *notre fête patronale en soleils et pièces à feu* » (MP V: 694, nous mettons en italique). La remarque en apparence banale ne révèle son sens que par recours à l'intertextualité, puisqu'elle rappelle un commentaire sibyllin du narrateur quand celui-ci exprime le regret, vu le tempérament de Julie, qu'avaient eu les jeunes gens de sa génération d'être privés « d'une de ces conclusion en feu d'artifice que nous aimons tant » (MP V: 691). Le narrateur y fait allusion à l'intention du viol collectif de Julie, et ce rappel du désir de la fin violente de Julie prépare à son tour la métaphore du feu qui brûlera Julie lors de son supplice au bal du Casino. Aussi, ce même motif du feu d'artifice renvoie par le procédé d'infraintratextualité à l'autosacrifice de Langlois, héros d'*Un roi sans divertissement*, qui, lui aussi, 'acculé au mur'²⁰ comme Julie, et dans un semblable désespoir, commet un suicide spectaculaire en fumant une cartouche de dynamite (voir RSD III : 606). Tout annonce au lecteur que la ville s'attend, depuis la mort de tous les membres de la famille des Coste en dehors de Julie – et surtout après le scandale provoqué par l'intrusion de cette excommuniée au bal municipal – à ce que l'héroïne, elle aussi, commette un suicide. Ceci afin que la communauté puisse reprendre la vie sans les Coste, êtres sacrés dont les malheurs accumulés faisaient croire à une intervention surnaturelle et dont il fallait purger la ville. Tout sacrifice a d'ailleurs la fonction disjonctive, et le narrateur est explicite là-dessus :

¹⁸ L'espace sacré est nettement séparé de l'espace profane (voir Eliade 1965 : 28), tout comme «les êtres sacrés sont, par définition, des êtres séparés » (Durkheim 1912 : 428), et les raisons de la séparation des êtres et de la bipartition de l'espace est la même : le sacré est contagieux (Durkheim 1912 : 457).

¹⁹ Alors que le bal annuel a toujours lieu en pleine période du carnaval. Il est vrai que cette année particulière, la date fut avancée, mais de peu ; en l'occurrence, au 18 janvier.

²⁰ Il faut noter que Julie, elle aussi, s'effondre sur une chaise « contre le mur » (MP V : 602).

« Je crus comprendre que, sans être le moins du monde inquiet sur le sort de Julie, on parlait de son suicide, de la fin totale des Coste après ce scandale, qu'elle est allée sans doute se suicider sur-le-champ et qu'il n'y avait pas d'autre solution. » (MP V : 712)

III « Le bal de l'amitié », rite *naturellement* sacrificiel

Dans les deux sections précédentes, nous avons souligné de multiples indices dans le portrait de l'héroïne, dans la situation de son habitat et dans les circonstances de la fête qui annoncent que « le bal de l'amitié » (MP V : 694)²¹ sera un rite sacrificiel où Julie sera la victime à immoler. D'ailleurs, la périphrase par laquelle le narrateur désigne par deux fois le bal du Casino (voir MP V : 693,694) est hautement significative – l'ironie mis à part, la désignation révèle son vrai sens par le procédé d'intertextualité. Dans le roman précédent, *Les Grands Chemins*,²² le Narrateur s'exclamait : « C'est beau l'amitié ! » (GC V : 633) au moment même où il tuait son compagnon de route et son double noir qu'est l'Artiste, par deux coups de fusils à bout portant. Nous avons d'ailleurs souligné *supra* que l'Artiste avait été plusieurs fois appelé « agneau » par le Narrateur. La notion de l'amitié chez Giono a décidément à faire avec le meurtre et le sacrifice dans ces deux romans...

Un autre trait qui assimile le bal du Casino à un rituel sacrificiel est son caractère théâtral.²³ Le mot « spectacle » apparaît plusieurs fois dans le troisième chapitre du roman, dès la description de la montée des escaliers du Casino par les grandes familles :

« *Le spectacle* était cependant assez extraordinaire. Il avait attiré une foule considérable sur le péristyle, et même les gens se pressaient sur les marches du grand escalier. » (MP V : 698)

Comme nous l'avons annoncé dans l'introduction de notre article, nous retrouvons dans le récit des préparatifs du bal et de la soirée elle-même, tous les éléments du sacrifice d'après Durkheim : l'effervescence collective, la privation, la destruction, l'idée de communion, l'exécration et la consécration. Remarquons aussi que le sacrifice de Julie est un sacrifice doublement détourné.²⁴ D'abord précisément à cause de son caractère théâtral (voir *supra*) – c'est un sacrifice *représenté* en spectacle sur une scène de Casino, où la forme concentrique du lieu

²¹ Le terme est certes ironique, car l'amitié est la seule chose qui manque à ce bal où règnent les animosités, les envies et les rivalités.

²² Ce roman est publié en 1951.

²³ Walter Burkert souligne le caractère théâtral et mimétique du rituel, et affirme que c'est précisément grâce à ce trait que le rituel peut se perpétuer (voir Burkert 2007: 47).

²⁴ Julie occupe en même temps la position du protagoniste dans la tragédie grecque et celle de l'animal à immoler lors du sacrifice, ce qui n'est nullement contradictoire avec ce que nous avons affirmé, puisque la tragédie grecque aurait des origines dans le rite sacrificiel. Sur le double détournement du sacrifice dans la tragédie grecque, voir Vernant/ Vidal-Naquet 2001-2: 10.

est reprise par celle en demi-cercle que crée la foule autour de Julie. Ainsi Julie se retrouve située, tel un animal à immoler, dans un demi-cercle qui représente l'espace sacré à l'intérieur duquel le sacrifice peut avoir lieu (voir Burkert 2007 : 21), et la foule rassemblée a le rôle des spectateurs du sacrifice. Le sacrifice de Julie est également détourné parce que sa consécration suit son exécution et que le déroulement du rituel est ainsi inversé.

Le narrateur insiste d'abord sur l'effervescence : « On ne peut pas se faire une idée exacte de la fièvre qui précède notre bal de l'amitié. » (MP V : 694) La fièvre est celle des couturières qui ont peur de ne pas terminer les robes de bal et des dames qui s'inquiètent de savoir si leurs toilettes somptueuses seront faites à temps ; mais aussi celle du maire qui pense à l'éclairage du Casino et aux votes qu'il obtiendra si la cérémonie éblouit son monde ; et enfin, celle de la foule qui, avide, admire et contemple les lots de la tombola exposés dans les vitrines malgré une pluie battante... Le narrateur n'omet pas non plus la privation : tous les commerçants de la ville ont donné des lots pour la tombola et les jeunes gens de la ville ont usé leurs meilleurs vêtements du dimanche pour les convaincre d'y contribuer par leurs dons. Quant au court récit de cette collecte, le narrateur y emploie le terme même de sacrifice ; en annonçant celui de Julie :

« Il y a ainsi mille *sacrifices obscurs* autour de notre généreuse entreprise. »
(MP V : 694)

Le bal de la fraternité atteint son plus haut degré de « fièvre » avec l'entraînement des danseurs qui effectuent leur valse de désir et l'échange frénétique des places à l'orchestre par les membres de deux sociétés de musique. Julie, paria, ne peut que danser seule, et sa danse provoquera le scandale et la consternation générale puisque sa valse prend l'aspect d'une danse macabre et qu'ainsi l'héroïne montre, devant la ville entière et surtout aux yeux sagaces du narrateur, témoin de la scène, qu'elle a enfin trouvé un danseur à sa taille – la mort, qui est le seul vrai amant d'une Coste, ces « princes qui ont la mort pour compagnon » (MP V : 1224). Après la danse, Julie, toujours victime consentante, va de son gré s'adosser à une colonne qui a tout d'un pilori contre lequel elle se tient, accusée et condamnée par le rire unanime de la foule qui brûle Julie, en holocauste. Ce feu du rire marque donc le moment de la destruction. Le rire brûle l'héroïne et en même temps unit la salle entière. La petite communauté, divisée en classes sociales et en clans – rappelons que les deux sociétés de musique sont « rivales, naturellement » (MP V : 640) ; la ville déchirée par des animosités individuelles se ressoude par le rire général :

« En un clin d'œil, le rire échela jusqu'au plafond, enflamma les galeries l'une après l'autre. On le voyait courir de loge en loge avec la rapidité du feu. » (MP V : 709)

L'immolation métaphorique représente le paroxysme et la conclusion de la fête, puisqu'après la fuite de Julie, une fois que le narrateur, parti à sa poursuite, retourne au Casino, il se rend compte que la fête a presque pris fin, que la réjouissance commune n'est plus. Le sacrifice métaphorique de Julie a donc été le point culminant de la joie – et de la jouissance, puisque les couples de valseurs

avaient dansé en extase orgasmique — ²⁵ après lequel l'atmosphère n'est plus... à la fête.

Conclusion

Après sa mise à mort métaphorique, l'héroïne, victime émissaire, désespérée, disparaît du Casino... non pour se donner la mort, la vraie, comme l'attendait et le souhaitait la foule restée au Casino, mais pour s'enfuir vers le labyrinthe des ruelles de la vieille ville. Julie, rogaton, y trouve l'issue – et cela paradoxalement dans l'impasse ... de Rogations, auprès de M. Joseph, monstre²⁶ comme elle l'est elle-même. Celui-ci organisera avec brio le rapt de la future mariée. Le mariage intronise Julie, ancien bouc émissaire en 'reine'²⁷ de la petite communauté. Ainsi, la nuit même de son humiliation publique, de son immolation par le feu, l'exécration de Julie s'inverse en sa consécration et Julie renaît ... sous le patronyme noble de sa famille, en tant que Melle de M..., où le changement de nom implique celui de statut social qui, à son tour, va de pair avec la façon dont le visage et le corps de Julie sont vus par les gens de la petite ville, dont le narrateur est toujours le porte-parole : de monstre, elle devient « charmante » aux yeux de M. de K ... (MP V : 718) et même « jolie comme un cœur » (MP V : 735).

Le changement de sa position sociale est dédoublé par l'inversion de son statut religieux : Julie, ancien *pharmakos*, *katharma*, passe subitement de l'impur au pur, passage qui est souligné par une comparaison - elle est escortée « comme une châsse » (MP V : 718) vers le coupé par lequel elle est conduite au mariage. Jusqu'à la nuit même du scandale au Casino considérée comme maudite, Julie passe tout d'un coup du côté de ce qui est saint. Et pourtant, tout avait préparé le lecteur pour ce brusque renversement à la fois du statut de l'héroïne et de la situation dramatique : le sacré étant une totalité complexe comprenant le pur et l'impur, Julie, être sacré aux deux visages qui symbolisent précisément les deux faces du sacré, peut d'impure devenir pure en l'espace d'une seule nuit.²⁸ Pourtant,

²⁵ Marcel Mauss met, lui aussi, l'accent sur la destruction quand il définit la victime sacrificielle comme « [...] une chose détruite au cours d'une cérémonie. » (Mauss 1968 : 302).

²⁶ C'est ainsi que le narrateur se réfère à M. Joseph, qui paradoxalement réussit à faire du lieu marginal et marginalisé qu'est le Moulin, le centre même de la vie sociale de la ville, sorte de cour princière en réduction où il règne en monarque absolu. M. Joseph fait donc basculer le statut du Moulin du sacré impur – lieu évité de loin – en sacré pur. Ce renversement de statut est simultané de celui de sa propriétaire, Julie : « J'étais donc un familier du Moulin de Pologne et pas le seul : c'était un rendez-vous diplomatique où l'on vint d'abord *se concilier le monstre*, chercher des ordres ou asile (...). » (MP V : 727)

²⁷ Déjà, l'opinion publique la juge « habillée comme une reine » (MP V: 721) le matin de son rapt.

²⁸ Et vice versa – ce qui arrive au dernier chapitre du roman qui se clôt sur une autre scène nocturne, quand, presque trente ans plus tard, le narrateur ouvre la porte à une

Julie, personnage que le narrateur avait présenté, dès le second chapitre, au début de la longue analepse qui narre l'histoire de sa famille, comme une femme « évidemment exceptionnelle » (MP V : 651), même si elle passe de l'impur au pur en l'espace d'une seule nuit, restera sacrée, car ce qui est sacré ne peut jamais (re) devenir profane...²⁹ Décidément, pour reprendre la boutade de Melle Hortense, personnage qui précède M. Joseph dans son combat contre le destin des Coste, être profane, tout comme la médiocrité,³⁰ « n'est pas à la portée de tout le monde, il ne faut pas vous imaginer ça. » (MP V : 658)

vieille inconnue dans laquelle il a du mal à reconnaître Julie, « vêtue comme avant son mariage, de ses oripeaux criards. » (MP V : 705). Julie, rattrapée par le destin – ou le dieu - des Coste, retourne à l'impur.

²⁹ Durkheim est formel sur le fait qu'un être ou une chose sacrée, donc un « sujet contagionné » (Durkheim 1912 :591) ne peut jamais devenir profane et donc religieusement indifférent : « Comme il [le sentiment collectif] continue à contagionner l'objet auquel il s'est attaché, celui-ci ne saurait redevenir profane et religieusement indifférent. Mais le sens de la force religieuse qui paraît l'occuper s'est inversé : d'impur, il est devenu pur et instrument de purification. » (Ibid.)

³⁰ En effet, dans ce roman, Giono - et on peut retrouver dans cette vision du héros l'intertexte stendhalien - partage le système des personnages en êtres exceptionnels (son héroïne, son époux, M. Joseph et sa 'race', les Coste) et en médiocres (la petite ville) de l'autre (sur l'importance de l'intertexte stendhalien dans la genèse du héros gionien, voir Laurichesse 1994 : 19-181). Cette dichotomie : le héros exceptionnel / la foulé médiocre est dédoublée chez Giono par un second partage, recouvrant entièrement le premier - par celle des êtres sacrés et des profanes. Ainsi, dans l'axiologie du roman, la médiocrité est le lot des profanes, l'exceptionnel celui des héros, êtres sacrés qui participent à la complexité du dernier terme.

BIBLIOGRAPHIE

I ŒUVRES CITÉES DE JEAN GIONO :

- Giono, Jean. 1980. *Les Grands Chemins* in : *Œuvres romanesques complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. V, pp. 469-633.
- Giono, Jean. 1980. *Le Moulin de Pologne* in: *Œuvres romanesques complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. V, pp. 635-754.
- Giono, Jean. 1974. *Un roi sans divertissement* in : *Œuvres romanesques complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, pp. 453-606.
- Giono, Jean. 1990. *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris : Gallimard.

LISTE DES ABRÉVIATIONS UTILISÉES

Nos références renvoient à l'édition de La Pléiade. Nous utilisons alors les sigles suivants :

ORC : Œuvres romanesques complètes (tomes I à VI)

Lorsque la référence se trouve dans l'édition de La Pléiade, nous notons le titre de l'œuvre (ou son abréviation), la tomaisson, la page. Par exemple : (IS VI: 465)

Abréviation utilisée pour les titres de Giono :

GC : *Les Grands Chemins*

MP : *Le Moulin de Pologne*

RSD : *Un Roi sans divertissement*

II OUVRAGES CONSULTÉS SUR LE MOULIN DE POLOGNE DE JEAN GIONO :

- Arnaud, Philippe. 1989. La conduite du récit dans *Le Moulin de Pologne*, in: *Les Styles de Jean Giono*, Lille: Roman 20-50, pp. 93-105.
- Dabezies, André. 1989. Les figures du mal dans « Faust au village » et *Le Moulin de Pologne*, in: *Les Styles de Jean Giono*, Lille: Roman 20-50, pp. 213-218.
- Godard, Henri. 1995. *D'un Giono l'autre*, Paris: Gallimard.
- Miallet, Janine et Lucien. 1980. Notice du *Moulin de Pologne*, in: Giono, Jean. *Œuvres romanesques complètes*, Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. V, pp. 1193-1243.
- Poiana, Peter. 1989. Temps et figuration dans *Le Moulin de Pologne*, in: *Les Styles de Jean Giono*, Lille: Roman 20-50, pp. 257-265.

III 1. TRADUCTIONS DES ŒUVRES DE JEAN GIONO :

- Giono, Jean. 2011. *Brdo* [trad. Marija Bašić], Zagreb : Litteris.
- Giono, Jean. 2000. *Čovjek koji je sadio drveće* [trad. Zlatko Crnković], Zagreb: Ceres.
- Giono, Jean. 1982. *Momak u modrom* [trad. Ana Kolesarić], Zagreb: Znanje.
- Giono, Jean. 1990. *Putovanje u Italiju* [trad. Bosiljka Brlečić], in: *Treći program hrvatskog radija* [éd. Slavica Bastaić-Batinović et al.], Zagreb: Hrvatska radio-televizija, Hrvatski radio, Treći program.

Giono, Jean. 1934. *Rob* [trad. Josip Berković], vol. 67-69 in: *1000 najljepših novela (1000 svjetskih pisaca)* [éd. Ljubo Wiesner], Zagreb: Nakladni zavod „Slovo“, E. Zagotta.

Giono, Jean. 1935. *Žetva* [trad. Josip Bogner], Zagreb: Naklada knjiga „Binoza – svjetski pisci“, Tisak štamparije „Gutenberg“.

III 2. OUVRAGES SUR GIONO PUBLIÉS EN CROATIE :

Paprašarovski, Marija. 2001. Giono, Jean in: *Leksikon stranih pisaca* [éd. Dunja Detoni-Dujmić/Sonja Bašić et al.], Zagreb: Školska knjiga, p. 383.

Šafranek, Ingrid. 1982. Roman između dvaju ratova, Dva međuratna naraštaja : pisci izvan svog vremena i pisci prisutni u vremenu in: *Povijest sovjetske književnosti* [éd. Gabrijela Vidan], livre 3, Zagreb: Mladost, pp. 658-679.

Štambuk, Dinko et al. 1998. *Odabrana francuska proza* [éd. Dinko Štambuk], Zagreb: Matica Hrvatska.

IV OUVRAGES ET ARTICLES CITÉS CONCERNANT D'AUTRES ŒUVRES

GIONIENNES

Arrouye, Jean. 1985. Les divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien, in: *Jean Giono. Imaginaire et écriture*, Aix-en-Provence: Édisud, pp. 141-154.

Citron, P. 1992. *Giono, 1895-1970*, Paris : Editions du Seuil.

Citron, P. 1995. *Giono*, Paris : Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours ».

Lapouge, Gilles. Octobre 1990. Les géographies imaginaires de Jean Giono in : *Gulliver*, n° 4, pp. 102-109.

Laurichesse, Jean-Yves. 1994. *Giono et Stendhal, Chemins de lecture et de création*, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence.

Murat, Pierre. 1998. Le roi du divertissement, in: Adam-Miallet et al., *Jean Giono, « Les Grands chemins »*, Paris : Ellipses, pp. 93-98.

Ricatte, Luce. 1974. Notice d'*Un roi sans divertissement*, in : Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, t. III, pp. 1295-1325.

Viard, Bruno. 1991. Ennui, sadisme et sentiment d'humanité chez Giono. *Un roi sans divertissement*, in: *Revue de psychologie de la motivation*, 11, pp. 91-98.

Vignes, Sylvie. 1998. Ennui et « divertissement sensoriel », in: Adam-Miallet et al., *Jean Giono, « Les Grands chemins »*, Paris : Ellipses, pp. 72-78.

V OUVRAGES CRITIQUES GÉNÉRAUX : SOCIOLOGIE, ANTHROPOLOGIE

ET ETHNOLOGIE RELIGIEUSE

Lévy-Bruhl, Lucien. 1963. *L'Âme primitive*, Paris: Presses universitaires de France.

Lévy-Bruhl, Lucien. 1931. *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris : Félix Alcan.

- Burkert, Walter. 2007. *Homo necans*. Interpretacije starogrčkih obreda i mitova [trad. Nataša Filipašić et Ninoslav Zubović], Zagreb : Naklada Breza.
- Caillois, Roger. 1950. *L'homme et le sacré*, Paris : Gallimard.
- Durkheim, Émile. 1912. *Les formes élémentaires de la vie religieuse*. Le système totémique en Australie, Paris : Félix Alcan.
- Durkheim, Émile. 1982. *Elementarni oblici religioznog života*. Totemistički sustav u Australiji [trad. Aljoša Mimica], Zagreb : Naklada Jesenski i Turk.
- Durkheim, Émile, 1999, *Lettres à Marcel Mauss*, Paris : PUF.
- Éliade, Mircea. 1976. *Histoires des croyances et des idées religieuses*, t. I, Paris : Éditions Payot.
- Éliade, Mircea. 1965. *Le sacré et le profane*, Paris : Gallimard.
- Éliade, Mircea. 1965. *Rites and Symbols of Initiation*, New York: Harper.
- Frazer, James G. 2002. *Zlatna grana*. Podrijetlo religijskih obreda i običaja [trad. Dinko Telećan], Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Hubert, Henri et Mauss, Marcel. 1968. Essai sur la nature et la fonction du sacrifice, in : Mauss, Marcel, *Œuvres I, Les Fonctions sociales du sacré*, Paris: Éditions de Minuit.
- Girard, René. 1972. *La violence et le sacré*, Paris: Hachette.
- Girard, René. 2001. *Celui par qui le scandale arrive*, Paris: Hachette.
- Lévy-Bruhl, Lucien. 1931. *Le Surnaturel et la nature dans la mentalité primitive*, Paris : Félix Alcan.
- Mauss, Marcel. 1968. *Œuvres I. Les fonctions sociales du sacré*, Paris : Éditions de Minuit.
- Mauss, Marcel. 1967 (1926). *Manuel d'ethnographie*. Paris : Éditions sociales.
- Van Gennep, Arnold. 1960. *The rites of passage* [trad. Monika B. Vizedom et Gabrielle L. Caffee], Chicago: Phoenix Books/ The University of Chicago Press.
- Tarot, Camille. 1999. *De Durkheim à Mauss, l'invention du symbolique*. Sociologie et science des religions, Paris : La Découverte/ M.A.U.S.S.
- Tarot, Camille. 2008. *Le symbolique et le sacré*. Théories de la religion, Paris: Édition la Découverte/M.A.U.S.S.

VI AUTRES OUVRAGES CRITIQUES ET AUTRES ŒUVRES CONSULTÉS

- Barthes, Roland. 1977. L'introduction à l'analyse structurale des récits, in: Roland Barthes et al., *Poétique du récit*, Paris: Éd. du Seuil, pp.7-57.
- La Bible*. 2003. [traduite et présentée par Chouraqui, A.], Genève: Desclée de Brouwer.
- Brown, Norman. 1972. *Éros et Thanatos*, Paris : Les Lettres nouvelles.
- Pascal, Blaise. 1976. *Pensées*. Paris : Garnier – Flammarion.
- Šafranek, Ingrid. 2008. U traganju za izgubljenom cjelinom, in : *Romantizam i pitanja modernog subjekta* [éd. Josip Užarević], Zagreb : Disput, pp. 101-148.
- Vernant, Jean-Pierre et Vidal-Naquet, Pierre. 2001. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. II, Paris : La Découverte/ Poche.

VII DICTIONNAIRES

Rey-Debove, Josette et Rey, Alain (dir.). 2007. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris : Dictionnaires Le Robert.

SLAVLJE I ŽRTVA U ROMANU *MLIN IZ POLJSKE* JEANA GIONOA

Članak predlaže iščitavanje trećeg poglavlja romana *Mlin iz Poljske* Jeana Gionoa oslanjajući se na istraživanja iz područja antropologije i sociologije religija. Smatramo da poglavlje o velikom godišnjem balu u gradskom kazinu i o pripremama za njega sadrži niz deskriptivnih detalja koji vraćaju svetkovini prvobitni značaj obreda žrtvovanja u kojem se prinosi ljudska žrtva, junakinja romana Julie Coste. Proširena metafora pretvara Julie u žrtvu paljenicu. Žrtvovanje Julie predstavlja vrhunac i ujedno kraj slavlja i svetkovine, a pripovjedač, glasnogovornik zajednice i ujedno očevičar događaja, ponajprije naglašava kako disjunktivnu funkciju obreda, tako i funkciju uspostavljanja zajedništva. Naime, nasilje svih protiv svih usmjerava se prema jednoj jedinjoj žrtvi – po definiciji nevinoj – Julie, koja, kao svaka žrtva obreda žrtvovanja, pripada svetom, kako je to naglasio René Girard. U narativnom tekstu o godišnjem balu nalazimo sve glavne elemente žrtvovanja prema Hubertu, Maussu i Durkheimu: odricanje, kolektivno uzbuđenje, odvajanje, uništavanje žrtve, gore navedenu ideju zajedništva, oduzimanje posvećenosti i posvećenje. No nakon samog čina žrtvovanja, Julie, izopćenica i predmet gnušanja, biva posvećena te postaje nekom vrstom neokrunjene kraljice male zajednice, a očekivano samoubojstvo žrtve zamjenjuje se obredom vjenčanja.

No taj nagli obrat i radikalna promjena društvenog statusa junakinje tek je logična posljedica Julijine pripadnosti svetom gdje su nečisto i čisto, prokletu i sveto samo lice i naličje jednoga te istoga kompleksnog totaliteta. Dihotomija sveto i profano udvostručuje se dihotomijom koja Julie i obitelj Coste suprotstavlja stanovnicima maloga grada, gomili koja pripada profanom, te se tako temom u kojoj izuzetni junaci bivaju žrtve mediokriteta u malograđanskoj sredini u ovom romanu Giono očituje kao sljedbenik Stendhala.

Mots-clés : Jean Giono, *Le Moulin de Pologne*, la victime émissaire, la privation, l'effervescence collective, la séparation, la destruction, l'idée de communion, l'exécution et la consécration.

Ključne riječi : Jean Giono, *Mlin iz Poljske*, žrtva, obred žrtvovanja, odricanje, kolektivno uzbuđenje, odvajanje, uništavanje, ideja zajedništva, oduzimanje posvećenosti i posvećenje

