

COMMENTAIRE D'UN TEXTE LITTÉRAIRE FRANÇAIS

ÉPREUVE À OPTION : ÉCRIT

Esther Demoulin, Damien Fortin, Nicolas Fréry,
Caroline Labrune, Adèle Payen de La Garanderie, Grégoire Tavernier

Coefficient : 3

Durée : 4h

Texte : Jean Giono, *Un roi sans divertissement*, Paris, Gallimard, « Folio », 1948, p. 176-178 (de « Presque entièrement dans l'ombre » à « C'était entendu pour la pelisse d'enfant. »).

Après le XVIII^e siècle en 2024 et le XIX^e siècle en 2025, c'est sur l'œuvre du XX^e siècle au programme que s'est arrêté le choix du jury, en soumettant aux optionnaires de lettres modernes une dense page d'*Un roi sans divertissement* de Giono. 348 commentaires composés ont été corrigés (pour 338 en 2025 et 305 en 2024). Les résultats reflètent le sérieux de la préparation : la moyenne est de 10,14 ; une note égale ou supérieure à 14 a été attribuée à un cinquième des copies. Si les commentaires excellents (notés au-dessus de 17) n'ont pas été nombreux, beaucoup étaient méthodiques, réfléchis, et révélaient une familiarité authentique avec l'œuvre étudiée pendant l'année.

L'extrait retenu était en effet discriminant en ce qu'il était difficile d'en déployer les enjeux sans une connaissance solide d'*Un roi sans divertissement*. Il importait à la fois de situer la page au sein d'un épisode (la visite, orchestrée comme une pièce de théâtre, chez la brodeuse), d'identifier la voix narrative (celle de Saucisse) et de se prononcer sur l'identité – implicite – de la « femme grise » et de l'individu portraituré. C'est à cette condition que pouvait être apprécié, de façon fine et argumentée, le travail sur le non-dit qui structure le texte. À cet égard, le jury se réjouit du nombre important de copies qui ont su mettre en perspective l'extrait au sein du roman. Les erreurs rédhibitoires (confusion entre M^{me} Tim et la veuve de M. V., entre Saucisse et Delphine, etc.) ou les interprétations hasardeuses (une copie se risque à écrire que « l'homme du tableau est peut-être Giono ») ont été minoritaires. Les devoirs ont souvent souligné qu'en contemplant le mystérieux portrait, Langlois rejoue le face-à-face avec le meurtrier qu'il a exécuté. Il n'en demeure pas moins que certains flottements ont fragilisé la démonstration, notamment dans des copies qui attendaient la fin de la troisième partie pour formuler des hypothèses qui auraient dû d'emblée orienter l'analyse.

Le premier rappel de méthode, comme l'an dernier, a trait à ce pilier du commentaire qu'est l'introduction. On ne saurait assez mettre en garde contre les laborieux résumés de l'intrigue qui retardent la caractérisation littéraire de l'extrait. Il est moins utile encore de s'égarer dans des généralités sur les « deux manières » de Giono ou sur la situation du genre romanesque après la Seconde Guerre Mondiale. L'entrée en matière qui vise le plus directement l'extrait à commenter et ses enjeux propres est celle qui convaincra le plus. On réfléchira en termes narratologiques, poétiques, philosophiques, pour distinguer – en les articulant – les strates de lecture du texte. Un motif de satisfaction par rapport à l'an dernier est que l'unité de l'extrait (ou, justement, son hybridité) a davantage été interrogée, avec des remarques judicieuses sur l'effet de chute provoqué par le retour à la transaction commerciale (« C'était entendu pour la pelisse d'enfant ») après l'évocation inquiète d'une expérience métaphysique.

Il a été fréquent que les problématiques, trop touffues, manquent de clarté. Des lignes interprétatives pouvaient pourtant être distinguées nettement. Ainsi du motif optique : l'opposition, dans cet épisode théâtral, entre le regard indiscret de Saucisse et la contemplation hypnotique dans laquelle s'abîme Langlois, conduit à une réflexion sur l'invisible et la specularité. Il en va de même de l'importance du dédoublement : la duplication des regards, autant que des scènes, est renforcée par la transformation du portrait en miroir, dans lequel Langlois reconnaît, avec effroi et fascination, un possible alter ego.

De la part d'optionnaires de lettres modernes, on attend un usage maîtrisé des catégories littéraires (génériques, énonciatives, stylistiques). La mention récurrente du « drame bourgeois » a surpris le jury à propos de cette scène dont on voit mal le rapport avec le genre théorisé par Diderot et Beaumarchais. L'étiquette de *baroque*, pertinente à propos d'autres extraits d'*Un roi sans divertissement*, était utilisée abusivement. De façon plus ponctuelle, on rappellera que toute épithète n'est pas « homérique ». Le lexique du septième art peut être convoqué (on sait Giono cinéaste) mais avec prudence : les notions de *zoom* et de *plan séquence* n'avaient guère leur place ici. Il n'y avait pas lieu de consacrer un développement à l'hypotypose. En revanche, on a apprécié les analyses sur l'*ekphrasis*, en particulier quand elle était dite « empêchée », « lacunaire » ou « hypothétique ».

À propos de cette ekphrasis paradoxale, quelques copies ont cité *On n'y voit rien* de Daniel Arasse (dont le nom de famille n'a pas toujours été bien orthographié). La référence pouvait être parfaitement éclairante ; on veillera en revanche à ne pas transformer la copie en festival d'allusions. Il est des commentaires qui, à propos de cette page de Giono, parcourent l'histoire littéraire, de *La Princesse de Clèves* à *L'Ère du soupçon* (attribuée à Annie Ernaux). On sentait l'écho du programme de tronc commun quand des contes de fées étaient cités. Une copie voit une allusion « évidente » à la casquette de Charles Bovary. On invitera à plus de rigueur et de discernement. Les intertextes explicites d'*Un roi sans divertissement* gagnaient davantage à être mobilisés. Encore la référence à Pascal (dans des troisièmes parties qui portaient paresseusement sur le divertissement de ce roi que serait Langlois) pouvait-elle être un écran à la réflexion, quand l'interprétation singulière que Giono fait des *Pensées* n'était pas tout à fait comprise. Trop peu de copies ont souligné que, dans un roman sur le divertissement, c'est une scène de *diversion* qu'imagine ici Giono. Chrétien de Troyes pouvait être cité non moins que Pascal : « Perceval hypnotisé, endormi » (*Un roi sans divertissement*, p. 25) est le modèle auquel rattacher l'ensommeillement de Langlois, qui tient de la transe. Les rapprochements avec d'autres œuvres de Giono (*Noé* en particulier) ou avec l'adaptation cinématographique du roman, scénarisée par l'écrivain, ont pu être stimulants.

Parmi les références extérieures trop récurrentes : l'allégorie platonicienne de la caverne, que la thématization de l'obscurité et du savoir ne suffisait pas à justifier. Des copies ont voulu voir dans cet extrait une catabase – l'hypothèse pouvait être étayée, à condition que les formules ne soient pas excessives. Une question soulevée dans un devoir prête à sourire : « peut-être Saucisse serait-elle notre Virgile ? ». Langlois a pour sa part été tenu pour une « figure christique ». Si l'enjeu métaphysique de l'extrait n'a pas toujours été bien perçu, sa signification sociale a plus souvent encore été éclipsée. On a été surpris de lire des considérations sur « la cupidité » ou « l'avidité » de la brodeuse. Le monde ouvrier a été confondu avec le monde paysan. Le rôle de Saucisse (qui imite les « cousines pauvres, cadettes déshéritées », p. 174) et celui de M^{me} Tim (qui adopte la posture d'une « grosse bourgeoise », p. 171) auraient pu être mieux distingués. Les réflexions maladroites sur l'origine de ce dernier personnage auraient pu être évitées. La division entre un espace féminin et un espace masculin n'a été commentée que dans une minorité de développements. Il n'était pas judicieux, enfin, de chercher à tout prix des traces de « parlure populaire » chez Saucisse narratrice (la phrase « je dis un portait, à cause de [...] » était tenue pour un sommet d'oralité). L'écueil est toujours

d'appliquer indistinctement à toute page du roman des analyses valables seulement en certains lieux.

Le commentaire doit permettre de fines analyses stylistiques où s'apprécie la sensibilité littéraire. Le jeu des indéfinis, les reprises lexicales, la progression par concaténation dans l'évocation du portrait, ont été envisagés dans de bonnes copies. On regrette en revanche des hésitations dans l'étude des discours rapportés : il a été rare que le discours indirect libre soit commenté sans être confondu avec un discours narrativisé. Il convient de convoquer avec rigueur et circonspection les figures de style : toute mention d'un détail n'est pas une synecdoque, toute contradiction n'est pas oxymorique, toute métaphore n'est pas filée. On se gardera des remarques sur l'instinct « personnifié » (sous prétexte qu'il est sujet d'un verbe) ou sur Langlois « animalisé » (sur la foi de l'image des « ailes de corbeau »). L'examen des faits de style doit s'appuyer sur des indices probants : se contenter d'écrire qu'un tour est « omniprésent » maintient la lecture à un niveau superficiel. L'étymologie ne gagne pas à être mobilisée gratuitement : à quoi bon écrire que le verbe *voir* provient du latin *videre* ? Il a été tentant, dans ce texte mettant en scène une brodeuse, de revenir à l'étymologie du texte comme *textum* : il pouvait en résulter des paragraphes brillants, mais qui tendaient à occulter le fait que si la broderie a ici une valeur métaphorique, c'est d'abord au sens où Saucisse et M^{me} Tim « brodent », c'est-à-dire amplifient, multiplient les détails pour détourner l'attention de la veuve.

Il est à déplorer, enfin, que la description grammaticale se substitue parfois à l'analyse littéraire. Elle est régulièrement fautive : « homme ou femme » n'est pas une interrogative indirecte ; « fallait » n'est pas un subjonctif imparfait. L'analyse des temps et de leur valeur exige maîtrise et dosage. Les erreurs d'identification grammaticale se trouvent souvent dans des copies dont le niveau d'expression est fragile. La correction de la langue, rappelons-le, est une condition nécessaire à la réussite de l'épreuve. Outre les fautes sur des termes techniques (*mise en abyme*, *diptyque*), ce sont des mots courants qui sont parfois mal orthographiés (*apercevoir*, *entretien*). Trop de problématiques sont énoncées sans respecter la syntaxe de l'interrogative indirecte. Les accents ne sont pas facultatifs (sur le *où* pronom relatif ou adverbe) et il est inutile de faire fleurir les traits d'union où on ne les attend pas (**double-rôle*, **second-plan*, **angle-mort*).

Le jury a senti le plaisir des optionnaires à commenter cette œuvre où la part de jeu et de mystère est centrale. Les analyses de Jacques Dumotier sur le roman comme « machine paresseuse » sollicitant l'activité interprétative, ou sur le « narrateur déficient » (expression de Michel Sirvent, le commentateur le plus cité avec Robert Ricatte, Mireille Sacotte et Denis Labouret) ont inspiré des réflexions stimulantes. On saluera des remarques sur la lumière qui révèle moins qu'elle ne masque, sur l'impossibilité de « voir les choses à plein » (selon une formule fameuse du roman, p. 103), sur la narratrice comme « interface entre deux plans antithétiques », sur la « rencontre *post mortem* » avec le criminel, sur l'énigme de Langlois qui est l'énigme du mal. Avant de proposer un itinéraire possible – ni exclusif, ni exhaustif – rendant compte de cette page de Giono, nous formulons le vœu que le programme de l'an prochain donne à son tour lieu à des analyses rigoureuses et informées. La réforme de l'épreuve, dont il est question dans le rapport d'oral, a des incidences limitées sur l'écrit. Nous souhaitons que la disparition du libellé invite plus que jamais à étudier le texte pour lui-même sans le rattacher à des questions de cours (trop de problématiques portaient mécaniquement sur la cruauté). La réduction du nombre d'auteurs au programme (deux au lieu de trois) permettra un travail d'autant plus approfondi pendant l'année. Quant à l'inscription au programme de plusieurs œuvres d'un même auteur, elle pourra conduire, si l'épreuve d'écrit porte sur l'auteur au programme de l'oral (option aussi probable que l'option inverse), à développer des commentaires nourris par la familiarité plus globale avec l'esthétique d'un écrivain – même si le propos reste d'étudier un extrait dans sa singularité.

I/ La juxtaposition de la comédie sociale et de l'expérience métaphysique : diversion et « broderie »

A/ Supercherie et théâtralité

Supercherie : le mot est employé dans les pages qui précèdent (« il était important que cette femme ne se doute pas de la supercherie », p. 166), de même que celui de *comédie* (« elle se chargeait fort bien de continuer la comédie » (p. 172). La théâtralité est manifeste dans cette séquence où trois visiteurs jouent un rôle pour s'introduire dans un espace où leur présence fait difficulté. Il s'agit de cultiver les apparences pour que Langlois puisse accéder à une vérité à la fois profonde et périlleuse.

Au sein de cette mascarade, M^{me} Tim est celle qui, assumant sa posture de « grosse bourgeoise » (p. 171), doit surjouer l'opulence (« elle était disposée pour sa part à payer les fournitures et à accepter tous les risques »). C'est elle qui accapare le discours (le verbe *dire* est répété, « mais M^{me} Tim lui disait [...] » ; « et M^{me} Tim disait »), ce qui suscitait auparavant l'inquiétude de Saucisse : « elle parle trop vite et en dit trop » (p. 171). Au discours trompeur de M^{me} Tim s'ajoute la sémiotique fallacieuse déployée par Saucisse (« en *manifestant* une admiration profonde et un peu prolongée »).

L'intention, dans ce roman sur le divertissement, est ici de littéralement *détourner* l'attention de la maîtresse de maison. La mascarade se fait tactique de diversion, pendant que Langlois se fond dans l'obscurité. Les personnages féminins sont en représentation pour faire oublier la présence du personnage masculin. La « femme grise » est leurrée par cette comédie orchestrée par les visiteurs : le détail sur lequel insiste la narratrice (les mains qui tremblent) montre la fébrilité et l'humilité de celle qui était comparée à une biche apeurée (p. 173).

B/ L'imaginaire textile

La précision lexicale dans l'évocation des réalités vestimentaires joue un rôle stratégique : il s'agit de rendre la supercherie vraisemblable. Le débat sur la pelisse d'enfant détonne avec l'expérience métaphysique vécue par Langlois. Tel est le rôle de la courte phrase finale, retranscrite au style indirect libre (« c'était entendu pour la pelisse d'enfant »). La prétendue entente commerciale s'oppose à l'incompréhension qu'inspire Langlois, de même que « l'appréhension » de la femme grise contraste avec la scène plus inquiétante qui se déploie.

Le motif vestimentaire joue un rôle plus complexe qu'il n'y paraît dans cette page. Il permet un partage entre l'espace des femmes, qui traitent de questions dont il était dit qu'elles « n'intéressent pas les hommes » (p. 166), et celui de Langlois confronté au portrait de M. V. Cette séparation est néanmoins troublée par le fait que les deux amies sont les maîtresses du jeu, bien qu'elles ignorent les raisons de leur venue. La tenue de Langlois est en outre elle-même évoquée, par l'effet de clair-obscur qu'elle crée (« le drap clair de sa redingote »). Plus subtilement, le lexique textile est réinvesti à propos de la tempe « lisse et sans un pli », qui s'oppose au « satin bouillonné ». Saucisse remotivait quelques pages plus tôt une expression figée, en décrivant Langlois comme « blanc comme un linge » (p. 171).

Enfin, le motif de la broderie n'est pas sans valeur symbolique et métatextuelle. Les vraies brodeuses sont M^{me} Tim et Saucisse, qui déploient une fiction et *brodent* au sens précis où elles « ajoutent des détails pour faire du remplissage » (TLF). Dans cette page saturée par le vocabulaire vestimentaire, la véritable broderie se révèle être verbale. Giono insiste sur l'activité fabulatrice des deux amies, dans un roman qui est lui-même une chatoyante broderie.

C/ Le double jeu de la narratrice

Saucisse existe à la fois comme je narré et je narrant (qui pratique un art de la suggestion plus qu'elle ne fait la lumière sur les faits). Elle joue en outre, comme je narré, un double rôle : elle participe à la mascarade permettant à Langlois de s'introduire dans les lieux, en même temps qu'elle épie son ami. À l'art de la diversion s'ajoute celui du prétexte : le complément circonstanciel de but (« je pris pour prétexte l'examen d'un tablier de satin bouillonné [...] *pour changer de place* ») est symétrique de la subordonnée consécutive (« je plaçai le tablier devant moi *de telle façon que* [...] je pus me rendre compte que la peau de la tempe de Langlois était lisse et sans un pli »). À l'inverse de M^{me} Tim qui a seulement un rôle interne à la comédie, Saucisse a également un rôle externe. Elle se conforme aux ordres du metteur en scène tout en cherchant à deviner ses intentions. Elle assume ainsi une posture investigatrice qui était originellement celle de Langlois. Saucisse assure l'interface entre les deux scènes qui se jouent, entre les deux volets du diptyque.

II/ Le dédoublement optique : épier Langlois abîmé dans la contemplation

A/ Regards furtifs et contemplation hypnotique

L'extrait est structuré par les jeux de regards. Cette pulsion scopique se manifeste différemment chez Langlois et celle qui l'observe. Saucisse cherche à « apercevoir » (verbe employé deux fois), à la façon dont plus tôt elle évoquait ses « furtifs coups d'œil » (p. 176), sa manière de « regarder à droite et à gauche » (p. 171). Le regard est chez elle un regard indiscret et clandestin. Elle tâche de dérober des informations en ayant conscience de transgresser un interdit – plus profond, la fin du texte le suggère, que la simple promesse faite à un ami. La position de voyeuse avide et inquiète adoptée par Saucisse est aussi celle du lecteur.

Du côté de Langlois, le groupe prépositionnel « en contemplation » suggère une expérience quasi mystique. S'il se dévoue entièrement à l'action de regarder, c'est comme quelqu'un qui s'abîme dans la méditation. Cette activité contemplative se manifeste par l'immobilité (« il ne bougeait pas »), l'enfoncement dans le fauteuil, en somme un état de transe qui a ses analogues dans le roman. On pense au loup, regardant le sang sur la neige avec l'air « aussi endormi » que les chasseurs (p. 144) et à la scène finale : Langlois « planté », « toujours au même endroit », contemplant à nouveau la neige teinte de sang (p. 243). Le modèle est bien celui de « Perceval hypnotisé, endormi » (p. 25) chez Chrétien de Troyes.

B/ Voir et ne pas voir

Le regard de Saucisse est un regard à la fois perspicace et limité, qui n'offre qu'une connaissance partielle. Le motif de l'indistinction travaille le texte, de la mention des « formes imprécises » à celle des « vagues formes brumeuses ». C'est d'abord Langlois, réduit de façon métonymique à son épaule, qu'elle ne peut apercevoir qu'en partie. Le personnage *échappe*

malgré la contiguïté spatiale : manière de suggérer que Langlois est plongé dans un univers autre (la contemplation, le divertissement). Figé comme un portrait, le personnage devient lui-même un tableau inaccessible.

La narratrice insiste ensuite sur l'impossible convergence des regards : ce que Langlois voit ne peut pas être observé par elle. L'objet vers lequel est concentrée toute l'attention de Langlois est soustrait à Saucisse. La scission spatiale entre les deux personnages devient une scission métaphysique entre celui qui a accès à un mystère et celle qui se tient à sa lisière. La relative périphrastique « ce qu'il regardait » dérobe l'obscur objet du regard, identifié finalement comme un portrait.

C/ Une ekphrasis lacunaire

La matérialité du portrait est évoquée avant son contenu pictural. Il est question d'abord de sa périphérie, à savoir « les berges d'or de son cadre », qui redoublent les « fils d'or, feuillages d'or » décrits peu auparavant dans la chambre (p. 173). L'amplitude du portrait (« presque grandeur naturelle ») l'investit d'une solennité particulière.

La première information donnée, avec un modalisateur, concerne l'identité masculine de l'individu représenté (« ce devait être le portrait d'un homme »). La progression est ensuite savamment ménagée, avec un effet de concaténation : le groupe nominal « un corps » clôt une proposition avant sa reprise anaphorique au début de la proposition suivante (« comment ce corps se dressait »). Cette gradualité renforce l'impression d'accéder, peu à peu, à une vérité innommable.

L'originalité de cette description est qu'elle est tributaire du point de vue de Langlois, et donc hypothétique (« Langlois *avait dû* suffisamment habituer ses yeux à l'obscurité pour pouvoir distinguer *sans doute...* »). Saucisse ne décrit pas, elle suppose ce que Langlois a pu voir. La description reste ainsi profondément lacunaire, les termes génériques (« ces mains », « ce corps », « le visage ») n'étant qualifiés par aucun adjectif. C'est uniquement à travers le regard de son ami que Saucisse imagine le contenu du portrait, ce qui renforce la spécularité entre Langlois et celui qu'on devine être le meurtrier.

III/ Le travail de l'implicite au service d'une méditation sur l'illisibilité et sur le mystère du mal

A/ L'innommable

Cette ekphrasis paradoxale se conclut par l'évocation d'un interdit du regard. L'état de fait (« je ne voyais rien ») devient modalité déontique (« il ne fallait pas regarder »). La mention de l'instinct suppose que c'est un tabou qui serait transgressé. Le mystère ne doit pas être dévoilé : ce sont d'« étranges enseignements » (p. 72), périlleux, qui seraient dispensés. La *libido sciendi* de Saucisse constitue une quasi-infraction morale, un désir de s'élever (l'adverbe *là-haut* le suggère) vers un savoir défendu.

Le lecteur bénéficie en effet d'un faisceau d'indices identifiant la femme grise comme la veuve de M. V. et le portrait comme celui du criminel. Menet et le versant du Diois (p. 161, p. 167) sont, d'après les premières pages du roman, un endroit où « il y a des V. » (p. 10). Le « petit garçon » sorti de la maison de V., traqué par Frédéric II (p. 74), est de toute évidence

celui dont la « femme grise » est la mère (p. 180). La question qui « brûle les lèvres » de Saucisse à la fin de l'épisode n'est autre que « vous êtes veuve, n'est-ce pas ? » (p. 182). Les *Carnets* de Giono (« [Langlois] va voir la femme de V.¹ ») et les entretiens avec l'auteur achèvent de confirmer le sens de cet épisode.

La puissance de cette page vient ainsi du fait que ce qui n'est jamais dit est constamment suggéré. Le pathétique morbide de la situation – un justicier qui rend visite à la veuve du criminel qu'il a exécuté sans autre forme de procès – n'est pas explicité. Que l'homme portraituré soit M. V. donne une profondeur à certains détails, notamment le fait que ses mains soient la première partie de son anatomie évoquée par Saucisse : il s'agit de mains criminelles, celles qui ont tué Marie Chazottes et Dorothee. L'opposition entre la « blancheur du linge » et le « cachemire prune » peut dès lors rappeler discrètement le motif, structurant dans ce roman en blanc et rouge, du sang qui teint la neige.

B/ L'or et l'ombre

La mention de la dorure du cadre est importante dans un roman traversé par l'imaginaire de l'or, des « candélabres dorés » de la messe (p. 58) à « l'éclaboussement d'or » final (p. 244). L'éclat de l'or contraste avec une obscurité évoquée de façon récurrente. Il y a un redoublement de l'obscurité, avec un comparatif (la tempe de Langlois est « plus noire que l'ombre ») puis un superlatif (c'est au sein de ces ténèbres que le personnage regarde « un portrait accroché sur le mur le plus sombre »). Selon un renversement paradoxal, la lumière empêche de voir : elle éclaire moins qu'elle n'éblouit. Le vêtement est ainsi à la fois ce qui permet à Saucisse d'épier Langlois (il sert de prétexte) et ce qui fait obstacle à la vision (la « blancheur du linge » éblouit). Giono travaille une esthétique du clair-obscur, en même temps que l'obscurité a un sens métaphorique : c'est la noirceur de la condition humaine qui est analysée.

C/ Le tableau comme miroir

Si *Un roi sans divertissement* est l'histoire d'un « justicier qui porte en lui-même les mêmes turpitudes qu'il entend punir chez les autres » (Giono, *Entretiens*), l'épisode de la visite chez la brodeuse a un rôle pivot. Le portrait de M. V. vaut en effet comme un miroir dans lequel Langlois se contemple effrayé et fasciné. La suggestion des reflets lumineux (« la lumière de la fenêtre reflétée par le bois poli de la grande table ronde jetait quelques lueurs ») est partie prenante de cette mise en scène de la specularité. La taille humaine de ce « portrait en pied » (p. 210) renforce l'impression que Langlois fait face à un double. L'emploi des indéfinis (« c'était certainement *quelqu'un* de debout dans l'ombre » ; « comment ces mains s'emmanchaient sur *un* corps ») maintient l'anonymat, tout en rappelant cette vérité sans cesse énoncée dans le roman : M. V. « était un homme comme les autres » (p. 152). Une raison profonde pour laquelle l'individu n'est pas nommé est que le meurtrier pourrait en définitive être n'importe qui. Langlois se sent étrangement proche de l'homme qui a tué, de l'homme qu'il a tué. « S'habituer à l'obscurité », c'est aussi, métaphoriquement, s'accoutumer à la noirceur morale et se laisser séduire par elle. C'est sur la contagiosité du mal, autant que sur son universalité, que le pessimiste Giono des *Chroniques romanesques* invite à méditer.

¹ Cité par Luce Ricatte dans la Notice d'*Un roi sans divertissement* dans la bibliothèque de la Pléiade, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, 1974, p. 1318.