

NARRATION ET PREMIÈRE PERSONNE CHEZ GIONO

THÈSE DE DOCTORAT D'ÉTAT
PRESENTÉE PAR

MOHAMED HÉDI MARZOUGUI

SOUS LA DIRECTION DE MONSIEUR LE PROFESSEUR EDGARD PICH
1999

Composition du jury : M. Henri Godard, Professeur à l'Université Paris 4, Président. M. Edgard Pich, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2, Directeur de Thèse. M. Samir Marzouki, Professeur à l'Ecole Normale Supérieure de Tunis. M. René-Pierre Colin, Professeur à l'Université Lumière Lyon 2. M. Hak-Soon Park, Université Jean Moulin, Lyon 3.

Table des matières

Introduction générale . .	1
Première partie Le « moi » autobiographique .	7
Introduction de la première partie .	7
Chapitre 1 Le projet autobiographique chez Giono : corpus et étalement .	10
Introduction .	10
I. Délimitation du Corpus .	12
II. Etalement du projet autobiographique . .	13
Conclusion . .	19
Chapitre 2 « Crises » et « Conversions » .	20
Introduction .	20
I. « Crises » .	20
II. Conversions . .	28
Conclusion . .	41
Chapitre 3 Textes autobiographiques et différentes représentations du « moi » .	42
Introduction .	42
I. Données conventionnelles et écarts . .	43
II. <i>Jean le Bleu</i> ou le roman de l'initiation poétique .	53
III. <i>Virgile</i> ou le récit du « poète » .	104
IV. <i>Le Grand Théâtre</i> ou le récit du « père-prophète » : le « moi » et l'autre double .	128
Conclusion . .	148
Chapitre 4 Les problèmes de l'énonciation . .	149
Introduction .	149
I. Identité et identification . .	150
II. Consonances et dissonances entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé .	154
Conclusion . .	175

Chapitre 5 Quelle autobiographie? .	176
Introduction .	176
I. Pacte et projet . .	177
II. Les textes de Giono et les « catégories » de l'autobiographie .	181
III. L'autobiographie : étendue et limites .	185
IV. « Redites » et surplus de signification .	191
V. « Vides » autobiographiques et style .	194
Conclusion . .	199
Conclusion de la première partie .	200
Deuxième partie Les différentes représentations du « moi » de l'écrivain à travers les « essais pacifistes » (1935-1939) .	203
Introduction de la deuxième partie .	203
Chapitre 1 Action pacifiste, engagement et écriture .	207
Introduction .	207
I. Contexte historique . .	208
II. Action et « Messages » .	214
III. Refus d'obéissance et Précisions : de la désobéissance à l'engagement pacifiste intégral . .	234
IV. Engagement et éthique .	250
Conclusion . .	262
Chapitre 2 Les événements historiques : vision et écriture . .	263
Introduction .	263
I. Réalité et utopie .	264
II. <i>Recherche de la pureté</i> ou quand le désespoir de 1939 est nourri des souvenirs de 1917 .	296
III. La « subjectivation » de l'histoire ³⁸³ . .	305
Conclusion . .	308
Chapitre 3 Idéologie et esthétique dans les « Essais pacifistes » .	309
Introduction .	310

³⁸³ Giono n'utilise pas le terme « histoire ». Ce concept, en tant que tel, n'existe pas chez lui.

I. Entre le roman et l'essai, l'exemple des <i>Vraies Richesses</i> . .	310
II. L'idéologique, l'épique et le lyrique dans <i>Le Poids du ciel</i> . .	336
III. Polémiquer, raconter, se représenter . .	347
IV. Représentations, fonctions et discours du narrateur dans <i>Les Vraies Richesses</i> et <i>Le Poids du ciel</i> .	349
V. Le « donquichottisme » . .	360
Conclusion . .	365
Conclusion de la deuxième partie . .	366
Troisième partie « Portrait de l'artiste par lui-même » et création romanesque .	369
Introduction de la troisième partie . .	369
Chapitre 1 Le « portrait de l'artiste par lui-même » ou l'écrivain et ses doubles . .	373
Introduction .	373
I. Image de l'écrivain / image de l'artiste : autoportrait et portrait .	374
II. L'art comme matière de la création .	379
Conclusion . .	405
Chapitre 2 Les principales figures du créateur .	406
Introduction .	406
I. Naissance de l'Odyssée ou le mensonge créateur .	407
II. <i>Pour Saluer Melville</i> ou le portrait de l'artiste en « accoucheur d'images » .	429
III. <i>Les Grands Chemins</i> ou le portrait de l'artiste en tricheur .	443
IV. <i>Noé</i> ou le roman du romancier . .	478
V. La parole de l'artiste .	491
Conclusion . .	509
Chapitre 3 Les avatars d'une écriture ou le problème des « manières » chez Giono . .	510
Introduction .	510
I. La mutation . .	512
II. Le nouvel usage de la « psychologie » ⁶⁴⁹ : les personnages et leur « caractère » .	522
III. Les stratégies narratives . .	549

⁶⁴⁹ Nous empruntons cette expression à H. GODARD, *D'Un Giono l'autre*, Op. cit, p. 135.

IV. Les constantes . .	573
Conclusion . .	584
Conclusion de la troisième partie .	586
Conclusion générale .	591
Bibliographie . .	601
I- Oeuvres de Giono .	601
A- OEUVRES ROMANESQUES DE GIONO .	601
B- RECITS ET ESSAIS (La Pléiade, 1989, tome VII) .	603
C- JOURNAL, POEMES, ESSAIS (La Pléiade, 1995, tome VIII) .	603
D- AUTRES ECRITS DE GIONO .	604
II. Critique .	614
A- Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie aux oeuvres romanesques : . .	614
B- Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie aux <i>Récits et Essais</i> (VII), publiés dans La Pléiade, sous la direction de Pierre Citron, Ed. Gallimard, 1989. .	633
C- Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie à Jean Giono <i>Journal</i> , <i>Poèmes, Essais</i> (VIII), publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Pierre Citron, Ed. Gallimard, 1995. . .	635
D- Ouvrages et articles consacrés à d'autres oeuvres de Giono (chroniques journalistiques, théâtre, poésie, histoire...) et à son activité cinématographique. .	637
E- Ouvrages et articles consacrés à Giono et / ou à son oeuvre en général. .	638
III- Théorie et méthodologie .	651

Introduction générale

L'oeuvre de Giono présente deux caractéristiques incontestables :

1.
nombre de ses textes sont écrits à la première personne, cette première personne renvoyant soit à un sujet fictif (*Les Grands Chemins*), soit à la personne historique de Giono (*Essais*), soit à un sujet mal déterminé, mi-fictif mi-réel.

2.
le développement de cette oeuvre est en rapport constant avec l'histoire du Giono historique - avec ses prises de position sociales et politiques, ses incarcérations etc.

L'objet de notre étude est de tenter d'introduire un peu de lumière dans le développement de tous ces textes où apparaît constamment une première personne - sans dissimuler le caractère quelque peu hétérogène du matériau, où le fictif et le réel sont inextricablement mêlés.

Notre propos touche au problème de l'autobiographie, mais ne se confond pas avec lui. L'autobiographie est un projet rigoureux et quasi ascétique. On entre en autobiographie comme en religion; les textes de Giono que nous abordons sont d'une variété et d'une complexité qui dépasse une perspective strictement autobiographique - ne serait-ce que parce qu'ils se réfèrent constamment d'une part à des actes politiques (quand ils ne *sont* pas des actes politiques), d'autre part parce que revient de façon lancinante le problème du « portrait de l'artiste par lui-même », qui exprime une focalisation sur l'esthétique - focalisation que tous les autobiographes déclarent impure et

inessentielle à leur propos.

De là notre plan et nos trois parties.

Nous nous proposerons d'examiner, dans une première partie, les différentes représentations du « moi » à travers des textes qui ont les caractéristiques de l'autobiographie. Nous essayerons à travers l'analyse essentiellement de trois textes, *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre*, qui appartiennent à des époques éloignées les unes des autres, de comprendre le fonctionnement de cette écriture particulière. Nous verrons comment ces textes, bien qu'ils présentent l'aspect d'une autobiographie, ne peuvent pas tout à fait être considérés comme autobiographiques. Ils sont réfractaires aux typologies proposées par les théoriciens du genre. Nous verrons, par exemple, comment les souvenirs ont en fait un lien étroit avec le moment de l'énonciation, et qu'ils sont dans une large mesure déterminés par les préoccupations de l'auteur au moment où il rédige ces textes. D'autre part, nous tenterons de montrer comment l'image que celui-ci donne du « moi » passé est une image inventée et en rapport avec des préoccupations d'ordre esthétique, par exemple avec ce qu'il appelle « **le portrait de l'artiste par lui-même** ».

Outre les questions d'ordre technique, dans ces textes qui mettent en évidence le rapport entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, nous essayerons d'examiner la relation (ou plutôt la corrélation) entre l'expérience vécue (ou inventée) du réel, telle qu'elle est racontée dans chacun de ces textes, et l'écriture (comme expérience) de ce vécu particulier, ainsi que sa place dans l'ensemble de l'oeuvre.

La deuxième partie de l'étude portera sur le problème de la notion du « moi » à travers d'autres textes, appelés conventionnellement les « Essais pacifistes ». Ces textes, écrits à une époque cruciale, constituent un tournant dans l'écriture de Giono. En effet cette période, qui s'étend de 1935 à 1939, est une période particulièrement importante pour sa vie et pour son oeuvre. C'est la période de son engagement pacifiste, pendant laquelle, il change d'écriture, en abandonnant quelque peu le roman et en se consacrant à ces essais. Car pour lui la rédaction des « Essais pacifistes » est une forme d'action menée pour le pacifisme et contre le fascisme. L'écriture des essais n'est pas dissociée, non plus, de son activité au sein du Contadour. Activité qui rend compte également du rôle qu'il joue durant ces années. La position de Giono s'inscrit certes dans le mouvement général des intellectuels de l'époque, mais relève d'un engagement à caractère très particulier. En effet, deux faits essentiels marquent sa position et en même temps l'écriture de ces textes : le premier concerne son éloignement progressif des positions adoptées par la gauche et particulièrement par les communistes en ce qui concerne la guerre. En effet, sa haine de la guerre, depuis son expérience vécue sur le front pendant la première guerre mondiale, détermine chez lui une éthique qui lui est propre et qui s'exprime à travers un pacifisme intransigeant et hostile à tout compromis politique en faveur d'un conflit armé. Le deuxième fait concerne sa croyance, pendant environ trois ans, à une réaction violente de la part des paysans pour stopper la guerre qui menace (cette violence est en contradiction avec son pacifisme). Ces deux faits essentiels vont avoir des répercussions aussi bien au niveau de sa vie qu'au niveau de son écriture.

En effet, ces essais mettent en valeur un certain nombre de problèmes que nous essayerons d'analyser au cours de cette étude.

Par exemple, bien qu'ils expriment tous l'engagement de l'auteur, et bien qu'ils aient entre eux des points de ressemblance, ces « Essais pacifistes » ont des formes et des contenus très variés qu'il nous faudra mettre en évidence. Les rapports qui existent entre la part de l'idéologie et celle du roman (autrement dit entre l'esthétique et l'éthique) varient selon les textes et se manifestent par des voies et moyens différents.

Nous verrons par ailleurs comment, malgré une vision lucide des événements, Giono exprime parfois une vision qui relève d'une subjectivité très marquée. Au « réalisme » qu'exige une écriture liée à des événements précis, se mêle une part d'utopie, qui concerne par exemple la société paysanne qu'il décrit. Celle-ci est souvent présentée non pas telle qu'elle existe en réalité mais telle qu'elle est rêvée par lui.

En outre, Giono ne semble pas parfois bien mesurer les conséquences de certaines positions qu'il exprime. Certaines vont même être récupérées par le régime de Vichy, et ainsi se retourner contre lui.

Sur un autre plan, ces essais qui constituent comme une rupture momentanée dans la production romanesque, ont, pour autant, un lien avec les oeuvres qui précèdent et avec celles qui suivent. *Les Vraies Richesses*, par exemple, constituent une sorte de continuation de *Que ma joie demeure*. Certains thèmes de ce même essai vont réapparaître dans *Trio m phe de la vie*, etc.

Ainsi, c'est au cours de cette période que les rapports entre la vie et l'oeuvre sont peut-être les plus étroits. Ces « essais pacifistes » posent en effet de façon très pressante (les événements de l'époque l'exigent) d'une part le problème d'un Giono engagé face au réel, et d'autre part, celui des rapports de l'écrivain avec cette écriture particulière qu'exige la circonstance. Autrement dit, la problématique que pose l'écriture des essais est la suivante : comment concilier une position éthico-esthétique individualiste qui relève d'une position où la notion du sujet est capitale, avec un mode d'expression, en l'occurrence celui de ces « essais », qui soit susceptible d'atteindre la « masse » à laquelle sont destinés ces textes (et particulièrement ceux qu'il appelle des « Messages »)? En d'autres termes, comment concilier la part de « subjectivité » dans ces textes avec l'objectivité et la rigueur qu'exigerait le genre de l'essai ? L'analyse que nous nous proposerons de ces textes permettra peut-être de mieux comprendre ces questions qui relèvent au fond de la problématique générale des rapport de l'oeuvre avec le « sujet ».

Dans une troisième partie, notre travail ne portera pas sur des oeuvres d'une période aussi déterminée que dans la deuxième. Nous étudierons l'oeuvre, de façon générale, dans la perspective du « portrait de l'artiste par lui-même » que Giono lui-même propose et présente comme la base et l'objet de son écriture. Selon ses différentes déclarations sur ce sujet, il n'a cessé, toute sa vie, de faire ce « portrait ». Les questions qu'on est en droit de se poser sont les suivantes : qu'entend-il par le mot « artiste »? Quel sens donne-t-il à la notion de « portrait »? Comment ce « portrait » peut-il se faire dans des oeuvres très variées et sur une période qui s'étend sur plus de cinquante ans, sans qu'il soit pourtant « achevé »? Quels rapports y a-t-il surtout entre le « portrait l'artiste », tel qu'il apparaît dans les différents textes et l'autoportrait?

Toutes ces questions peuvent en fait trouver des réponses dès le moment où l'on

considère que le « portrait de l'artiste » n'est au fond qu'un « autoportrait » qui, dans l'oeuvre, prend des formes variées et multiples. On revient encore une fois à l'idée des rapports de l'oeuvre avec le « sujet », mais, cette fois, considérés sous un angle différent de celui des textes à tendance autobiographique ou de celui des « Essais pacifistes ». Les différents portraits d'artistes de Giono renvoient en définitive au portrait du créateur. Tous les textes, de *Naissance de l'Odyssee* à *L'Iris de Suse* mettent en valeur cet aspect important. Les personnages d'artistes (artistes parce qu'ils ont une vision du monde différente de celle des autres, ou parce qu'ils agissent ou parlent différemment) seraient plus ou moins des « doubles » fictifs de l'auteur. Ils mettent tous en valeur, de manières très variées, ses propres préoccupations esthétiques ou morales. Mais ce sont surtout des problématiques propres à la création qu'il permettent de soulever. En effet, la plupart de ces textes mettent en valeur cette question fondamentale, soit à travers les thèmes évoqués soit à travers les personnages.

Cette perspective du « portrait de l'artiste » permet de dépasser la dialectique du « moi » et du non « moi », de l'opposition du fictif et du réel, dialectiques qui se posent par exemple dans les textes à tendance autobiographique. Elles donnent au « sujet » une nature et une fonction plus larges et permettent de mettre en place les rapports de ce « sujet » avec la création de manière plus globale.

Notons que le travail ne portera pas seulement sur les textes à la « première personne », car le « portrait de l'artiste » se trouve un peu dans tous les textes.

Dans cette partie, nous tenterons également d'étudier ce qu'on appelle généralement les « manières » de Giono. Car toute réflexion sur l'écriture doit tenir compte des différentes mutations, surtout de celle qui s'est produite après la guerre. Mutation qui touche aussi bien l'homme que l'oeuvre. Ce changement est d'ordre éthique, idéologique, esthétique et littéraire à la fois. Il s'agit, d'une part, d'une évolution intérieure, préparée par des textes écrits avant et pendant la guerre, et d'autre part, d'une mutation liée à la guerre. En effet, après la déception causée par l'effondrement de ses idées pacifistes et les espoirs placés en l'homme, après les désillusions et les épreuves qu'il a subies (notamment les deux incarcérations de 1939 et de 1945), Giono change complètement. En 1947, apparaît une écriture nouvelle qui touche aussi bien la forme que le contenu de son oeuvre. Nous verrons qu'il s'agit d'une « crise » vécue par l'auteur, qui se traduit surtout par une remise en question non seulement de certaines oeuvres passées mais aussi de sa façon de voir et d'écrire. On verra que ce sont désormais de nouveaux rapports qui s'établissent entre le « sujet » et l'oeuvre.

L'homme nouveau qu'il place désormais au centre de son oeuvre (surtout en ce qui concerne les « Chroniques ») est un homme qui est en général sans assurances, sans repères sûrs et victime d'un mal. Les valeurs absolues et incontestables auxquelles croyaient, en général, les personnages de l'oeuvre d'avant-guerre, n'existent presque plus pour les personnages de cette deuxième moitié de l'oeuvre. Il s'agit désormais de l'incertitude qui règne chez eux. Ils sont également dépourvus de l'homogénéité qui caractérisait leurs prédécesseurs. Ils sont pleins de contradictions, et leur paraître ne correspond pas souvent à leur être. Certains sont excessivement généreux et se donnent entièrement aux autres, ce qui est de nature à causer souvent leur perte. D'autres sont des profiteurs, des calculateurs, des avarés et des égoïstes. D'autres encore vivent le réel

à travers leurs passions démesurées, en se plaçant en dehors des normes et des règles communes. C'est dans cette oeuvre d'après-guerre, qu'il y a également naissance des personnages « monstres » aussi bien au plan physique que moral.

Contrairement à la clarté qui caractérisait les relations entre les personnages des oeuvres de la première « manière », c'est l'ambiguïté et la complexité qui caractérisent désormais celles qui se développent entre les personnages de la deuxième « manière ».

Mais, c'est en tout cela que beaucoup d'entre eux font figures d'artiste. Car le thème du « portrait de l'artiste » subsiste toujours dans la deuxième manière, mais il prend des formes et des aspects différents.

D'ailleurs, l'oeuvre nouvelle ne coupe pas tous les ponts avec l'ancienne. Nous verrons qu'il y a, au fond, une certaine continuité. Certains textes, de la première et de la deuxième « manière », entretiennent entre eux un système d'échos, de réflexions et de correspondances. Certains thèmes, idées ou images sont également repris dans la deuxième moitié de l'oeuvre. L'auteur continue, par des voies et moyens différents certes, à poser la même problématique relative au sujet et à la création. Ce qui fait, par exemple, l'unité de l'oeuvre, c'est qu'elle s'inscrit, entièrement, sous le signe de l'art et des artistes. Elle emprunte constamment ses figures de poètes et d'artistes chez des écrivains qui ont, à un moment ou à un autre, marqué Giono (Homère, Whitman, Virgile, Melville, Machiavel, Stendhal...). On verra, en effet, que chez celui-ci, le référent n'est pas souvent le « réel », mais un « réel » qui fait une grande place à toutes les oeuvres littéraires et artistiques qui ont pu enrichir sa culture et son imaginaire.

Les textes qui serviront de support pour cette étude sont très variés et très diversifiés. Ils appartiennent à des époques et à des genres différents. Nous avons, toutefois, choisi d'écarter les poèmes et les pièces de théâtre. Non pas parce que ces textes sont sans rapport avec la « narration » (nous avons, dans notre étude, inclus des « essais » qui a priori ne sont pas des textes narratifs), mais parce qu'ils demandent une investigation et une analyse particulières (comme d'ailleurs les textes en rapport avec le cinéma, les voyages, l'histoire, etc.) et parce qu'il faudrait délimiter le corpus et éviter la dispersion. D'ailleurs, il est difficile de rendre vraiment compte de tous les écrits de Giono. On est toujours plus ou moins obligé d'effectuer un choix.

Première partie Le « moi » autobiographique

Rien n'est vrai. Même pas moi; ni les miens; ni mes amis. Tout est faux. (Noé , III, 611)

Introduction de la première partie

Du texte bref et inachevé *Le Soliloque du beau ténébreux* (écrit entre 1921 et 1922)¹, aux oeuvres les plus tardives comme *Le Grand Théâtre* (1961) ou aux chroniques destinées aux journaux et publiées dans les recueils : *Les Terrasses de L'Ile d'Elbe*, *Les Trois arbres de Pa I zem*, *La Chasse au bonheur* et *Les Héraclides*², en passant par les deux

¹ Texte publié en « Appendice », II, 1236-1237. La plupart des références de Giono renvoient à l'édition des *Oeuvres complètes* de Giono dans la Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard). Les tomes sont numérotés de I à VIII, les six premiers tomes renvoyant aux oeuvres romanesques, le septième aux *Récits et Essais* et le dernier aux *Journal , Poème, Essais*. Le tome sera indiqué par un chiffre romain et le numéro de la page en chiffre arabe. Pour les textes non publiés dans la Pléiade, nous en indiquerons à chaque fois l'édition.

² Les trois premiers sont publiés chez Gallimard, respectivement en 1976, en 1984 et en 1988. Le dernier est publié aux Ed. Quatuor en 1995.

oeuvres-maîtresses *Jean le Bleu* (1932) et *Noé* (1947), Giono n'a cessé de parler de lui-même : de son enfance, de sa vie d'écrivain, de son travail. Son oeuvre contient ainsi de nombreux textes qu'on peut, a priori, classer dans ce qu'on appelle traditionnellement « genre autobiographique ». Car chacun d'entre eux propose en gros un « **récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité** »

3.

Mais le problème de l'écriture autobiographique chez Giono n'est pas aussi simple, car il s'agit d'une écriture complexe et qui ne s'inscrit peut-être qu'en partie dans la typologie proposée par Philippe Lejeune.

En 1952, dans des entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche et Taos Amrouche, Giono déclare à ses interlocuteurs (nous soulignons) : « **J'essaie d'exprimer ce que je suis et les sentiments que j'éprouve. Ce sont toujours des autoportraits. Je crois qu'on écrit toujours sa biographie.** » (*Ent.*, 200)

Cette déclaration, importante à notre avis, suscite un certain nombre de remarques qui constituent le point de départ de notre réflexion sur le problème de l'autobiographie dans les écrits de Giono.

La première remarque concerne ce que l'auteur entend par l'expression : « *exprimer* » ses « *sentiments* ». L'aspect lyrique, qui est mis ici en valeur, constitue, à notre avis, la dimension la plus importante de l'oeuvre de Giono, aussi bien dans les textes écrits à la première personne que dans ceux qui sont écrits à la troisième. De façon explicite ou implicite, le « moi » de l'écrivain est, en effet, toujours présent dans les textes, quelle que soit la forme prise par la narration. Car l'écriture de Giono se ramène, en définitive, à ce que l'auteur appelle dans *Noé* le « portrait de l'artiste » : « **Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait** » (III, 644).

Point sur lequel Giono revient encore dans ses *Entretiens* avec Amrouche :

C'est toujours un portrait fragmentaire dans lequel on essaie, parfois vainement, de donner un trait plus pur, de donner un trait plus exact. (*Ent*⁴, 201)

La deuxième remarque concerne un point qui nous intéresse plus particulièrement ici : l'aspect autobiographique auquel Giono semble attacher de l'importance. Cette intention déclarée d'écrire « **toujours sa biographie** » n'est pas sans appeler un certain nombre de questions, par exemple : qu'appelle-t-il « *biographie* » ? Quels sont les critères qui permettent de définir les oeuvres (auto) « biographiques » de Giono ? Peut-on en dresser la liste exacte ? Pourquoi Giono écrit-il sa « *biographie* » ? Y a-t-il des motivations - conscientes ou non - ou des « crises » qui le poussent, à des moments différents de sa vie, à parler de lui-même et surtout de son enfance ? Quelle place occupe, en réalité, cette dimension « biographique » dans l'écriture gionienne en général ?

Ces déclarations de Giono constituent en fait la base de notre hypothèse de travail : il s'agit pour nous de vérifier, à travers des « entrées » différentes et variées, comment et

³ Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, 1975, p.14.

⁴ Nous désignerons désormais par cette abréviation la référence aux *Entretiens* de Giono avec Taos et Jean AMROUCHE.

dans quelle mesure l'écriture de Giono se ramènerait, en définitive, à faire sa « biographie » et à faire « le portrait de l'artiste ».

Dans une première partie, la réflexion va donc d'abord porter sur le « corpus » : quels textes peuvent être considérés comme (auto)biographiques ?

Dans un deuxième temps, nous nous interrogerons sur le problème des « crises » qui auraient pu, plus ou moins, constituer des motivations pour la rédaction de tel ou tel texte, et sur le phénomène de « conversion »⁵ : celui du processus permettant le passage de la biographie à l'autobiographie.

Ensuite, nous nous attacherons à déceler, à travers l'étude du texte fondateur : *Jean le Bleu*, ainsi que de *Virgile* et du *Grand Théâtre* les écarts entre les données de l'autobiographie traditionnelle et l'originalité des textes de Giono. Car ce qui frappe dans ces textes c'est tout d'abord la variété des procédures narratives qui y sont mis en oeuvre, puis la diversité et l'entremêlement des sujets qui en constituent le contenu. On y trouve - entre autres - des souvenirs d'enfance et de jeunesse, mêlés à des récits purement fictifs, avec aussi des prises de positions relatives à des questions d'actualité, associées à des débats sur des sujets touchant à l'art et à la littérature.

Le problème de l'énonciation, quant à lui, est un problème crucial et fondamental chez Giono. Sur ce point, nous tenterons, à travers certains exemples, de définir la nature et la fonction du moi narrateur par rapport au moi de l'énoncé. Car la complexité du statut du narrateur et de son rapport au moi de l'énoncé est particulièrement remarquable. Ce narrateur peut revêtir en fait un caractère double : le « je » peut être en même temps sujet de l'énonciation (qui peut ne pas renvoyer parfois à l'auteur mais avoir sa propre autonomie à l'intérieur du texte) et sujet de l'énoncé qui se donne non seulement comme « héros » des souvenirs réels évoqués mais aussi, parfois, comme personnage dans des récits purement fictifs. D'autre part les rapports entre les deux « moi » peuvent prendre des formes diverses, de l'identification totale : « moi, je », à la distanciation marquée : « je est un autre ».

Le problème théorique se posera alors de nouveau au terme de l'étude de ces textes de Giono : en confrontant les résultats obtenus aux théories sur l'autobiographie et sur les « catégories » qui s'y rattachent, nous nous interrogerons sur la conformité de l'écriture de Giono à ce genre et sur la légitimité de leur caractérisation comme « autobiographiques ».

Le but ultime de cette étude serait donc, à travers l'étude de certains textes (auto)biographiques de Giono, d'une part de mieux comprendre l'ensemble de son oeuvre, d'autre part de placer ces textes, avec toute leur originalité, dans la vaste problématique de l'autobiographie, telle qu'elle a été théorisée depuis deux siècles au moins.

⁵ Nous empruntons ces notions de « crise » et de « conversion », constitutives du « processus » autobiographique à Hak-Soon **PARK** dans sa thèse *Autobiographie et religion* (thèse soutenue à l'Université Lumière Lyon II, le 1er juin 1993, Thèse manuscrite à la bibliothèque universitaire de Lyon II), à Edgard **PICH** dans *L'autobiographie aujourd'hui, Positions et propositions*, Ed. ALDRUI, Lyon, 1992, et également à G. **GUSDORF** dans « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc. 1975, 75^e année, n°6.

Chapitre 1 Le projet autobiographique chez Giono : corpus et étalement

Introduction

A un certain moment de sa vie, Giono a projeté d'écrire des oeuvres sur sa vie. Le projet, ainsi conçu, devait, en principe, être limité dans le temps et par le nombre de textes qui auraient dû être consacrés à cette entreprise. Mais, comme on vient de le remarquer, Giono n'a cessé, tout au long de sa vie, de parler de lui même, de sa vie ou de sa famille. Ces textes sont en fait très variés, aussi bien par leur longueur que par les sujets abordés. L'auteur y mêle aussi différemment passé et présent, réalité et fiction. Le discours même change d'un texte à l'autre, et parfois à l'intérieur du même texte : on y trouve le narratif, l'argumentatif, le polémique, etc.

Il s'agit, dans ce chapitre, de donner un aperçu général sur l'étendue de ce projet pour en saisir l'ampleur, l'hétérogénéité et la variété. Mais du coup se pose alors un problème crucial: vu justement cette étendue et cette variété peut-on parler de projet autobiographique? peut-on vraiment délimiter un corpus de textes précis de Giono rigoureusement définis comme autobiographiques? Y a-t-il vraiment des critères qui puissent justifier un choix parmi eux?

D'après la déclaration citée au début de cette partie, on peut dire que Giono considère sa biographie à la fois comme objet et finalité de l'écriture. Mais il ne nous semble pas qu'il cherche à restreindre - ni à astreindre - cette écriture au simple récit de sa vie, même s'il y a bon nombre de textes qui touchent à ce sujet. C'est dans un sens très général qu'il faudrait comprendre cette notion de « biographie » chez lui. C'est-à-dire qu'il faudrait la lier à ce qu'il appelle le « portrait de l'artiste », autre notion qui rend compte davantage du créateur et de son art que de l'homme. L'autobiographie chez Giono engloberait, en effet, à la fois les faits réels et les faits imaginaires. Pour lui, écrire sa vie consisterait alors en une transcription et - donc nécessairement - en une transformation du réel. Cela déborde alors du cadre restreint de ce qu'on appelle traditionnellement « genre autobiographique ».

Ce que l'on peut remarquer de prime abord c'est d'une part la profusion des éléments autobiographiques dans l'oeuvre de Giono en général ainsi que leur étalement sur une très longue période et d'autre part, l'interpénétration du fictif et du réel dans tous les textes donnés ou perçus comme autobiographiques. En effet, démêler dans ces textes ce qui est inventé de ce qui appartient réellement à la vie de l'auteur est une tâche difficile, voire vaine et superflue parfois. L'autobiographie n'est presque jamais donnée comme le simple récit d'une vie. Sinon, pourquoi l'auteur voit-il, parfois, la nécessité de revenir sur certains de ces textes pour les expliquer? C'est ce qu'il le fait, par exemple, dans sa « préface » à l'édition de 1956 de *Jean le Bleu* (II, P.1234-1236) où il donne, entre autres, une

classification (discutable sans doute) des personnages : ceux, d'après lui, qui ont réellement existé et qui ont marqué son enfance et ceux qu'il a simplement inventés.

On peut se demander, en effet, pourquoi l'auteur cherche d'abord à produire tant d'effets d'ambiguïté dans une oeuvre qui se veut autobiographique, puis revient, des années plus tard, sur cette oeuvre pour essayer d'effacer cette ambiguïté et de clarifier certains points? Une oeuvre « réellement » autobiographique a-t-elle besoin d'être expliquée par l'auteur? L'interprétation elle-même n'est-elle pas encore une manière de créer plus de confusion et de brouiller davantage les pistes? Nous voyons là deux Giono : celui qui écrit et celui qui interprète son oeuvre. Deux attitudes totalement différentes face au texte. Toutes les explications qu'il donne à ses oeuvres, que ce soit par écrit (les différentes « préfaces » par exemple) ou oralement (les entretiens, les interviews) donnent, à notre avis, une autre image de Giono : non seulement celle du lecteur, de l'interprète ou du critique de ses propres oeuvres mais aussi du conteur (oral notamment) talentueux qui sait, par exemple, inventer la suite d'une histoire déjà racontée dans une oeuvre précédente ou apporter un éclairage tout nouveau sur un personnage ou une situation. C'est dans ce sens qu'il faudrait peut-être comprendre ce que dit si justement Philippe Lejeune à propos des entretiens radiophoniques de Giono Avec Amrouche :

« L'entretien radiophonique paraît [...] spécialement indiqué pour les écrivains dont le style évoque la parole. C'est ce qui justifie le choix d'un Giono, remarquable conteur, qui ayant dicté certains de ses livres (Fragments d'un Paradis), et que Jean Amrouche est allé interroger avec sa soeur Marguerite Taos avec l'idée non seulement de le faire classiquement parler de son oeuvre, mais de lui faire parler son oeuvre : ne pourrait-il pas, par exemple, raconter la suite du Hussard sur le toit ? »⁶ .

En parlant de ses oeuvres, Giono est à chaque fois amené à faire preuve d'invention : une nouvelle oeuvre qui se profile en parallèle - ou en surimpression - par rapport à l'oeuvre dont il parle.

C'est dire combien est complexe ce genre - si l'on peut parler de genre autobiographique chez Giono. Il semblerait que l'écriture autobiographique soit impossible à distinguer des autres formes d'écriture chez lui. Car sa biographie constitue un fonds inépuisable qui vient toujours enrichir les fictions variées et multiples qu'il écrit. Le phénomène inverse, à savoir l'alimentation du récit de sa vie par des faits fictifs, est aussi vrai dans une très large mesure. Ainsi, *Virgile* commence comme une biographie - plus ou moins inventée - du poète latin et se poursuit comme une autobiographie, plus ou moins imaginaire. *Pour saluer Melville* débute par quelques données autobiographiques (l'auteur parle de sa lecture de *Moby Dick* et surtout de l'impact de cette oeuvre sur lui) et se poursuit d'abord comme une biographie de Melville, puis comme un roman dont le héros n'est autre que Melville lui-même. La biographie d'un poète (Melville, Virgile) peut ainsi être à l'origine d'une fiction ou d'une autobiographie et l'autobiographie peut déboucher, à son tour, sur une fiction.

Giono est un grand inventeur d'histoires. Parfois, il invente même l'histoire de sa propre vie. Chaque oeuvre constitue en quelque sorte un champ nouveau pour une

⁶ Ph. LEJEUNE, *Je est un autre*, Seuil, 1980, p.134. C'est l'auteur qui souligne.

investigation nouvelle de l'écriture du « moi ». Dans les oeuvres où il raconte sa vie, il y a, à chaque fois, quelque chose de plus que le simple récit d'une vie. De ce point de vue, il semblerait que si l'autobiographie, telle qu'on l'entend traditionnellement, n'est pas toujours au centre de l'oeuvre, Giono, lui, en tant que créateur, occupe bien ce centre. Car tout semble se ramener, en fait, à cette image de l'« artiste » dont il veut toujours faire le « portrait ». Le récit des souvenirs ne semble donc pas être un but en soi pour l'auteur (car le contenu de ces souvenirs ne varie pas beaucoup dans les différentes oeuvres où ils apparaissent : cela tourne à peu près autour des mêmes faits et des mêmes figures. Mais c'est le choix de certains souvenirs qui, à notre avis, est important. Car ce choix est en général déterminé par le besoin constant de montrer le penchant naturel de l'enfant aux rêveries et à l'imagination ainsi que son initiation à la littérature, à la poésie et à l'art, grâce aux livres qu'il a lus et grâce aux « artistes » (à commencer par son père) qu'il a connus et qui ont peuplé son univers d'enfant. Ce qui semble important aussi c'est à quoi ces souvenirs donnent naissance. C'est-à-dire d'abord aux différentes sensations qui sont exprimées par des modes différents et variés de l'écriture, puis le changement du rôle attribué à ces souvenirs dans les différentes oeuvres. Changement plus ou moins déterminé par la situation de l'auteur au moment où il se souvient. Par exemple, l'évocation de certaines figures familières (comme la figure du père) peut donner lieu à des textes complètement différents (comme *Jean le Bleu* et *Le Grand Théâtre*).

D'autre part, ce qui est le plus souvent souligné dans ces oeuvres autobiographiques c'est l'image de l'écrivain en train d'écrire, autrement dit en train de faire son « autoportrait ». On peut noter, en effet, outre les situations, pour le moins originales auxquelles donne lieu ce type d'écriture chez Giono (comme dans *Noé* par exemple où l'on voit l'auteur se « mêler » à ses personnages), une dimension aussi importante qui est celle des rapports qui existent entre le « je » de l'énonciation et le « je » de l'énoncé.

I. Délimitation du Corpus

Le problème est donc de savoir comment délimiter le corpus des oeuvres qu'on peut considérer a priori comme autobiographiques. Peut-on considérer comme autobiographiques les oeuvres qui retracent, totalement ou en partie, la vie de l'auteur (comme *Jean le Bleu* , par exemple)? Ou également les oeuvres de fiction qui évoquent, même brièvement, des faits et mettent en scène des personnages en rapport avec la vie de l'auteur? Est-il plus juste de considérer comme autobiographiques seulement les écrits où il y a évocation de l'enfance? Ou bien faut-il mettre aussi dans cette catégorie tous les textes où l'auteur parle de lui-même, y compris de sa vie d'adulte (comme dans *Noé* , par exemple, où l'enfance occupe une place très réduite par rapport à la vie de l'auteur adulte)? Faut-il y inclure aussi des oeuvres où la tendance polémique l'emporte sur l'autobiographie? L'emploi de la première personne dans certains textes (où le « je » est identifiable à Giono, ou « revendiqué » par celui-ci comme l'expression de son propre « moi ») suffit-il à inclure dans les oeuvres autobiographiques des textes comme les « chroniques » journalistiques (où se mêlent récits fictifs et prises de position à propos des sujets d'actualité des années soixante), du moment que l'auteur parle de lui-même et évoque quelquefois certains souvenirs?

Faut-il également mettre dans cette catégorie certains textes parmi ceux qui sont recueillis dans le volume publié dans la Pléiade et auquel Pierre Citron et ses collaborateurs donnent le titre : *Récits et Essais*⁷. Pourquoi un tel volume et pourquoi un tel choix de textes dans ce volume? Ce sont des écrits « non romanesques » dit P. Citron, **« l'expression de "non romanesque" n'est utilisée ici que faute de mieux, car tout [...] est chez Giono transformé par son imagination, et devient romanesque. »**⁸. Quant à la raison pour laquelle les éditeurs ont choisi le titre *Essais* c'est que, selon Citron, ces écrits

« ne sont pas des romans, au sens que Giono donne à ce terme au moins jusqu'à la guerre de 1939-1945, c'est-à-dire des récits avec une action continue qui trouve une conclusion, des histoires qu'il est possible de résumer. Appelons-les essais, bien que Giono n'emploie pas ce terme; il y mêle des descriptions, des scènes, des portraits, des réflexions, en une sorte de libre chronique. »⁹.

Un recueil qui comporte donc des textes qu'on pourrait qualifier de semi-fictifs (exemple: *Le Serpent d'étoiles*), des textes qu'on pourrait considérer comme polémiques (exemples : *Les Vraies Richesses* ou *Refus d'obéissance*)...Mais la plupart de ces textes ont ceci de commun qu'ils sont écrits à la première personne et que ce « je » est le plus souvent reconnaissable comme celui de l'auteur lui-même.

II. Etalement du projet autobiographique

Ces textes variés, écrits à des époques parfois très éloignées les unes des autres, ont tous, plus ou moins, trait à la vie de l'auteur et traduisent à des degrés divers et de manières différentes son « moi ». Si on n'arrive pas à les inscrire tous dans ce qui est généralement appelé « genre autobiographique », tel qu'il est défini par exemple par Philippe Lejeune, il n'en demeure pas moins que ces écrits présentent, chacun, pour reprendre les termes de Giono, un des aspects de ce « portrait de l'artiste ». De ce point de vue, le « projet autobiographique » (appelons-le ainsi pour le moment) serait une catégorie plus restrictive que ce que Giono dit vouloir faire. L'image toujours renouvelée et toujours variée de ce « moi », image rendue aussi bien au niveau de la simple représentation de la vie « réelle » de l'auteur qu'au niveau des histoires imaginaires qui sont racontées, montre que ce projet autobiographique est souvent dépassé pour autre chose. Nous verrons plus loin que l'auteur ne se contente pas de se rappeler des souvenirs mais qu'il les invente aussi ou les marque de ses préoccupations au moment où il écrit.

Les oeuvres qu'on pourrait mettre dans cette catégorie sont innombrables et s'étalent sur une période très longue, tout au long de la vie de l'auteur.

⁷ Jean Giono *Récits et Essais*, Sous la direction de Pierre CITRON avec la collaboration de Henri GODARD, de Violaine de MONTMOLLIN et de Mireille SACOTTE, Gallimard, La Pléiade, 1989.

⁸ P. CITRON, « Préface » à Jean Giono *Récits et Essais*, Op. cit., p. IX.

⁹ *Op.cit.*, p.X.

Pour avoir une idée - somme toute approximative - sur le nombre de ces écrits ainsi que sur leur étalement, nous nous proposons d'en mentionner les titres essentiels en suivant l'ordre chronologique.

C'est en 1932 que le véritable projet de Giono d'écrire une série de livres sur sa vie se précise. Ce projet comprend initialement une série de trois volumes intitulés : *Le lait de l'oiseau*, *Icare* et *Le Visage du mur*, auxquelles il ajoutera : *Expériences*. Pourtant, un seul livre sortira de ce projet : *Jean le Bleu*¹⁰.

Cependant, le projet autobiographique remonterait plus loin si l'on prenait en considération le contenu que proposent certains écrits comme *Le Soliloque du Beau Ténébreux* (1921-1922), texte court où Giono évoque ses premières lectures de jeunesse et son premier chagrin d'amour, ou *Les Images d'un jour de pluie*¹¹, qui date de 1923. Ce texte porte d'ailleurs un sous-titre, assez révélateur, que Pierre Citron trouve un peu « balzacien »¹² : « **Scène de la vie familiale en province** ». Le narrateur y porte le nom de Julien Arnaud. Mais ce nom d'emprunt n'affecte en rien les éléments autobiographiques qu'on trouve dans ce texte et qui seront repris ultérieurement dans d'autres écrits.

Un autre texte, demeuré probablement en manuscrit, et dont Pierre Citron dit avoir eu connaissance¹³, porte le titre : *Une Rose à la main*. Dans ce texte qui, d'après Citron, date de « mars 27 », Giono parle de son père cordonnier auquel il donne le prénom de « maître Jérôme ».

On peut ajouter à la liste des textes qui précèdent *Jean le Bleu*, *Au Territoire du Piémont*¹⁴. Il s'agit de fragments que Robert Ricatte date de 1928¹⁵. Le récit est centré sur « **un personnage nouveau : Jean, l'enfant ou l'adolescent poète** »¹⁶.

Tous ces textes contiennent, plus ou moins explicitement et de façons variées, des thèmes, des images, des motifs ou des récits de certains souvenirs qui seront développés par la suite dans d'autres écrits qu'on considère comme autobiographiques. Dans certains, on peut même déjà déceler la manière qu'adoptera Giono pour parler de son enfance. Dans *Le Soliloque du Beau Ténébreux*, par exemple, nous relevons au moins un thème qui réapparaîtra plus d'une fois dans les oeuvres ultérieures : l'isolement de

¹⁰ Pour plus de détails, voir R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, II, 1201-1202, Janine et Lucien MIALLET, « Notice » sur « Son dernier visage », III, 1161-1162 et Pierre CITRON, *Giono 1895-1970*, Seuil, 1990, p.104.

¹¹ VII, 872-883.

¹² P. CITRON, *Giono 1895-1870*, Op. cit., p.104.

¹³ Ibid.

¹⁴ Texte composé de deux fragments. Publié en « Appendice », II, 1237-1242.

¹⁵ R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1192-1193.

¹⁶ R. RICATTE, Op. cit., p.1192.

l'enfant dans les collines pour la lecture :

Je parlais pour le mont d'Aures [avec] un livre sous le bras. J'avais quinze ans. Le livre était un "Jocelyn" relié en toile grise [...] je le prenais sur la table de nuit de mon père. (II, 1236)

On retrouvera encore ce thème par exemple dans *Jean le Bleu* (où il est question de *L'Illiade* lue avec « l'homme noir », II, p.94-95) et dans *Virgile* (où il est question d'une oeuvre de Virgile, III, p.1047).

Le texte *Les Images d'un jour de pluie* contient également certains motifs et images qui seront développés dans des écrits ultérieurs. Par exemple le souvenir de la malle retrouvée dans le grenier (VII, p.874) et qui contient des livres qui fascinent l'enfant et suscitent sa rêverie. Ce souvenir réapparaîtra ultérieurement, notamment dans *Jean le Bleu* et *Virgile*¹⁷.

Dans *Au Territoire de Piémont*, certains personnages, comme Gonzalès et Djouan, réapparaîtront dans d'autres textes comme aussi dans *Jean le Bleu*.

« Le Voyageur immobile » (publié en 1930) qui figure dans le recueil *L'Eau vive* (III, p.118-120) prépare aussi, par certains côtés, comme l'évocation d'un souvenir d'enfance et surtout l'introduction du thème du voyage imaginaire et de l'évasion par la rêverie, le texte de *Jean le Bleu*.

Manosque-des-Plateaux (1930)¹⁸ est un texte qui constitue, à notre avis, une véritable entrée en matière pour ce qui est du récit autobiographique. Dans cette oeuvre, l'auteur définit le cadre général (à la fois fictif et réel) où il va désormais situer la plupart des récits des souvenirs de son enfance : il s'agit de la description de sa ville natale Manosque et de ses environs. On peut remarquer que certains personnages de cette oeuvre, comme le Mexicain, propriétaire du café, vont aussi resurgir dans *Jean le Bleu*. Il y est aussi question de quelques souvenirs de la toute première enfance :

J'avais trois ans. Le lundi matin ma mère me disait :

"Viens, Jean, nous allons porter les souliers aux soeurs." (VII, 57-58)

Et le narrateur de raconter comment le petit enfant fut introduit dans le couvent par le « tour ».

Parmi les textes qui précèdent *Jean le Bleu*, on peut citer encore quelques uns de ceux qui composent l'actuel recueil *Solitude de la pitié* (I, p.431-538). Ces textes ont été à l'origine publiés séparément dans différentes revues entre 1928 et 1932¹⁹. Certains d'entre eux pourraient être considérés comme autobiographiques si l'on retenait l'indication du nom ou du prénom de l'auteur comme critère de leur appartenance à ce genre. Nous y reviendrons.

¹⁷ Dans ses « Notes et variantes » sur cette page des *Images d'un jour de pluie*, H. GODARD donne un relevé des récurrences de certains de ces thèmes et images, Voir notes : 1, 2, 3, 4 et 5, VII, 1317-1318.

¹⁸ VII, 1564.

¹⁹ VII, 1564.

Jean le Bleu peut être considéré comme l'oeuvre centrale parmi les textes à tendance autobiographique. Elle est d'une part l'aboutissement de toutes les tentatives des écrits antérieurs que nous venons d'évoquer, constituant en quelque sorte le point de convergence, aussi bien au niveau des thèmes et des sujets auparavant esquissés différemment qu'au niveau de ce qu'on peut appeler l'accomplissement d'une écriture qui, jusque-là, se cherchait. D'autre part, cette oeuvre constitue le point de départ de textes qui seront écrits à des époques très différentes et qui seront des variations multiples mais toujours renouvelées sur ces mêmes sujets ou thèmes contenus dans cette oeuvre maîtresse.

Parmi les oeuvres publiées après *Jean le Bleu*, nous pouvons citer par exemple les trois textes du recueil *L'Eau vive* : le premier est « Son dernier visage » (III, p.275-283), publié en 1936. L'auteur y raconte son retour du front et parle de la maladie de son père. Le deuxième c'est « La Ville des hirondelles » (III, p.283-289) paru également en 1936. Giono y relate la mort de son père et le soulagement qu'il lui avait apporté dans ses derniers moments. Ils s'y explique également sur la signification de la « joie » dans son roman précédent : *Que ma joie demeure*. Le troisième texte, c'est « Le Poète de la famille » (III, p.402-452), composé en août 1942²⁰, dans lequel Giono relate avec beaucoup d'humour un souvenir d'enfance (« **moi, j'avais douze ans immenses!** » (III, p.405)) : il s'agit d'un séjour que l'enfant fait chez sa tante qui, à la tête d'une entreprise formée des membres de sa nombreuse famille (« **il y avait trente-quatre personnes présentes dans la famille et un absent** » (III, p.435)), perce des tunnels dans les montagnes suisses.

Dans les oeuvres publiées après 1945, *Noé* (1947), *Virgile* (1947) et *Le Grand Théâtre* (1961), Giono revient encore plus ou moins longuement sur la période de son enfance et de sa jeunesse qu'il évoque toujours avec une certaine poésie. Nous reviendrons à ces trois oeuvres avec plus de détails.

L'évocation de l'enfance s'étend aussi aux textes courts écrits par Giono entre 1951 et 1970 et publiés dans divers journaux. Parmi ces textes, regroupés aujourd'hui dans les quatre recueils : *Les Terrasses de L'île d'Elbe*, *Les Trois arbres de Palzem*, *La Chasse au bonheur* et *Les Heraclides*, certains contiennent une évocation plus ou moins brève d'un souvenir d'enfance ou de jeunesse. Nous nous contentons d'en rappeler quelques uns qui figurent dans *Les Terrasses de L'île d'Elbe*.

Dans « Bâtons rompus » (2 août 1963), l'auteur parle de sa famille et de son milieu social. Il dit que sa famille était pauvre mais heureuse. Il évoque aussi son entrée à la banque lorsqu'il avait quinze ans, souvenir qui réapparaît bien de fois dans des oeuvres antérieures:

[...] être plus peuple que moi est difficile : mon père était cordonnier, ma mère repasseuse, et j'ai commencé à gagner ma vie à quinze ans (p.30)

Nous retrouvons à peu près les mêmes idées dans « Réponses » (27 nov.1962) : « **Mon**

²⁰ « Son dernier Visage » est publié pour la première fois dans *Les Cahiers du Plateau* en 1936. Le texte « La Ville des hirondelles » est publié, lui, dans *Vendredi* en 1937. « Le Poète de la famille » est un texte composé en 1942 mais n'a pas eu de prépublication. Pour plus de détails sur la genèse de ces textes, voir J. et L. Miallet, « Notice » sur *L'Eau vive*, III, respectivement p.1161-1163, 1163-1165 et 1181-1188.

père était cordonnier, je l'ai assez dit; il était pauvre » (p.35). Puis il raconte encore cette histoire dont il a été témoin quand il avait « *six à sept ans* » (p.36) : son père ramassait des glands qu'il replantait « *à certains endroits des collines sur quelques replats* » (p.36). Ces glands donnaient naissance à des chênes. Ce récit n'est pas sans rappeler l'histoire imaginaire d'Elzéard Bouffier dans *L'Homme qui plantait des arbres*. Giono lui-même fait ce rapprochement :

Il faut dire encore que le comportement de mon père vers 1901-1902, (et après jusqu'à la guerre de 14), en ce qui concerne le plaisir de planter des arbres, n'était pas unique. J'ai déjà raconté l'aventure d'Elzéard Bouffier, le berger, qui dans la montagne de Lure planta des milliers de hêtres pendant les loisirs de toute sa vie, et il y avait encore à Manosque un quincaillier et un coiffeur qui avaient la même distraction. (p.37)

Dans « Sur la vieillesse » (1er fév.1963), l'auteur évoque des souvenirs d'enfance : il parle des vieillards qui ont toujours vécu « *dans [sa] maison* » (p.49). Parmi eux l'oncle Eugène dont il a été déjà question dans *Le Grand Théâtre*. Il y a également Mlle D., leur propriétaire dont il a déjà parlé dans ses premiers textes : dans *Les Images d'un jour de pluie* (VII, p.872-883) où elle s'appelait Mlle Solange et dans *Elémir Bourges à Pierrevert* (VII, p.884-888) où elle portait le nom de Mlle Delphine P. Dans ce texte, il évoque également la mort de son père et parle un peu aussi de sa mère.

Dans le texte « Le fantôme d'Hélène » (22 mars 1963), nous relevons encore cette allusion à l'enfance et à la pauvreté de la famille :

Je parle de 1900 à 1905. Nous avons pour tout pécule deux cents francs en écus dans un petit sac enfoui sous le dernier tiroir de la commode. C'était tout ce que nous avons pu gagner, notamment en supprimant le cigare d'un sou que mon père aimait fumer le dimanche. Que devenir s'il fallait opérer d'urgence l'un d'entre nous! Et de ne pas dormir en y pensant. (p.63)

« Le printemps » (3 avril 1963) contient encore un souvenir d'enfance. Dans « Le bonheur domestique » (23 avril 1963), l'auteur évoque la vie de la famille après la mort de son père. Dans « Les bruits » (9 avril 1963), nous retrouvons deux indications très brèves : l'une concernant l'enfance et l'autre son incarcération en 1939, épisode qui n'est pas sans rappeler celui de Noé. Dans le texte « Le sport », il y a évocation de sa participation à la guerre de 14.

Il n'est pas, à notre avis, vraiment utile de faire un relevé systématique de tous les textes qui évoquent des souvenirs. Ils sont trop nombreux. Ce que nous voulons seulement souligner c'est que tous ces souvenirs évoqués dans ces textes destinés aux journaux n'en constituent pas le sujet essentiel. Ils servent surtout d'exemples illustrant les idées développées. L'intention de l'auteur semble donc être de se servir du souvenir pour appuyer une idée ou un point de vue. Dans ces « chroniques journalistiques », le souvenir a donc une place secondaire par rapport à l'idée que l'auteur cherche à développer. Par exemple dans l'article « Le sport » que nous venons de mentionner, Giono soutient l'idée qu'il n'est pas besoin de faire du sport pour avoir un corps robuste capable de supporter des épreuves. Il a lui-même subi bien des épreuves lors de la guerre sans avoir eu un physique particulièrement fort :

Je suis parti à la guerre de 14 avec une poitrine étroite, des membres grêles, le

teint blême, l'haleine courte, bref tout le contraire du sportif (p.10)

Et Giono de raconter toutes les épreuves qu'il a subies et les difficultés vécues sur le front.

C'est dire combien l'élément autobiographique change de place et de fonction dans les écrits de Giono. Tout au long de sa vie il n'a cessé de parler de certains souvenirs (parfois les mêmes dans bien de textes), mais il leur assigne à chaque fois un rôle esthétique, littéraire, argumentatif ou polémique différent.

La place des écrits à caractère autobiographique est donc importante dans l'oeuvre de Giono, non seulement à cause du nombre considérable de textes plus ou moins longs que l'auteur consacre - entièrement ou en partie - au récit de sa vie, mais aussi à cause de l'étalement de la production de ces textes qui, malgré leur intermittence, couvrent la presque totalité de la vie de l'écrivain. Quel besoin sent-il de raconter ainsi sa vie? N'y a-t-il pas risque de se répéter en parlant si souvent de soi-même? Cela ne relève-t-il d'un pur « narcissisme » littéraire?

Les récits à caractère autobiographiques semblent, en effet, ponctuer à des intervalles plus ou moins réguliers l'oeuvre de Giono. Mais ce qui est plus remarquable chez lui ce n'est pas seulement que tous les récits autobiographiques ont une coloration fictive certaine, c'est que des éléments d'ordre autobiographique se retrouvent même dans des récits qui, en définitive, sont des fictions (comme *Le Serpent d'étoiles*, *Ennemonde*, *L'Homme qui plantait des arbres* ...).

L'autobiographique touche donc assez souvent au fictif. Mais Giono ne cesse de parler de lui-même, d'évoquer son passé. Tous les textes sont bons pour recueillir une part du récit de sa vie. Même les « préfaces ». Comme la « préface » qu'il écrit quelquefois à l'occasion d'une nouvelle édition de l'une de ses oeuvres (comme la préface de *Jean le Bleu* de l'édition du Livre-Club du libraire de 1956²¹) ou la « préface » qu'il écrit pour des textes d'autres auteurs (par exemple la « préface » qu'il écrit à *La Vie d'un cardiaque* du docteur Audier, Hachette, 1968²²). La préface la plus connue c'est celle qui était, à l'origine, la « Préface aux Pages immortelles de Virgile » écrite en 1944 et qui vite se transforme, en grande partie, en un écrit autobiographique. Dans ces « préfaces », l'auteur parle plus ou moins longuement de son passé et plus particulièrement de son enfance. Mais parler de soi-même ne constitue pas pour Giono une manière de faire le bilan de sa vie, car d'une part ces écrits se répartissent sur une longue période, et d'autre part certains d'entre eux remontent trop loin pour constituer un quelconque « inventaire » de cette vie.

C'est ainsi que les *Entretiens* de 1953 avec Jean et Taos Amrouche, dans lesquels l'auteur revient sur son passé, se situent, comme le remarque Henri Godard, à une époque où Giono continue à produire et que « son oeuvre est encore en plein progrès et il serait vain de vouloir en faire le bilan »²³. Il va donc de soi que les explications que donne Giono dans ces *Entretiens* ne concernent que la période qui se situe avant 1953, et

²¹ « Appendice 1 », II, 1234-1236.

²² Le texte de cette préface est publié dans le *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*, n° 24, 1985, p.7-16, que nous abrégeons désormais en *Bul.*

n'engagent pas l'auteur pour l'avenir.

Parler de soi-même peut parfois répondre chez Giono à un besoin qu'on peut qualifier de polémique. En effet s'il revient quelquefois dans ses écrits sur certains détails (de sa vie passée ou de son oeuvre) c'est entre autres raisons pour se justifier, rectifier ou préciser une position déjà prise, expliquer la signification d'une oeuvre antérieure, etc. C'est ce qui ressort par exemple de sa « préface » à *Jean le Bleu* de 1956 que nous venons de mentionner. C'est dans cette perspective qu'on pourrait également comprendre les *Entretiens* avec Jean Amrouche (si l'on admet que ceux-ci constituent une sorte d'« autobiographie orale »), où Giono en arrive par exemple à jeter l'anathème sur certaines de ses oeuvres d'avant-guerre (notamment *Le Serpent d'étoiles* et *Que ma joie demeure*) qui ont pourtant le plus contribué à sa célébrité. Cette attitude assez sévère en somme se justifierait, à notre avis, par le besoin - et la volonté - d'effacer une certaine image que ces oeuvres avaient contribué à donner de lui : l'image du romancier régionaliste, chantre de la nature... En voulant donc faire oublier une certaine image qu'on avait de lui, Giono a été amené à s'expliquer, à se justifier sur tout, même sur la signification de certaines oeuvres. Cependant, il semble que cette « autocritique » et ce regard assez sévère qu'il porte sur lui et sur son oeuvre répondraient en définitive à un besoin plus personnel et plus profond, dirions-nous, celui de voir clair en lui-même. Seulement le sentiment général qui se dégage chez lui de cette autocritique est un sentiment d'insatisfaction. Et ce n'est pas l'homme et ses idées qui se retrouvent ainsi remis en question (malgré l'insistance de Giono - dans ses *Entretiens* avec Amrouche - de garder toujours la même attitude à propos de certaines questions) mais aussi l'écriture romanesque elle-même puisque en 1947, avec *Un Roi sans divertissement*, cette écriture va sensiblement changer.

Ce changement quasi radical dans la manière d'écrire répondrait donc, chez Giono, à un besoin de changer d'image ou du moins d'effacer celle qu'on avait de lui avant 1939. Ce changement a été souligné par tous les critiques, en dépit des positions contradictoires de l'écrivain sur cette question. Car, alors qu'il affirme, en 1953, dans ses *Entretiens* avec Taos-Amrouche qu'il y a chez lui continuité et non rupture :

Pour moi, qui ai présent à mon esprit la continuité de mon effort, la continuité de mon travail, pour arriver à cette oeuvre romanesque il n'y a pas de coupure entre mes précédents efforts et celui-ci. (Ent., 162)

Il souligne, en 1962, dans sa « préface » aux « chroniques romanesques » les caractéristiques de cette nouvelle forme d'écriture et insiste sur le changement²⁴.

Conclusion

On voit donc toute l'étendue et toute l'ampleur de ces textes qui ont des rapports avec la vie de l'auteur. Mais le critère qui pourrait servir à délimiter les textes « purement » autobiographiques reste imprécis parce que ces textes de Giono semblent déborder du

²³ H. GODARD, « Giono : la création romanesque », Présentation de *Jean Giono, Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Op. cit., p.9.

²⁴ III, 1277-1278.

simple projet autobiographique. En outre, vu le nombre et l'étendue de ces textes, ne serait-il pas plus juste de parler, chez Giono, de projets autobiographiques multiples que de parler d'un seul projet? Tous ces textes, si différents et si éloignés dans le temps les uns des autres, semblent, cependant, répondre à un besoin somme toute commun : l'expression de certaines préoccupations (souvent les mêmes) de l'auteur. Ils sont également animés par le même souffle (lyrique) d'un moi qui cherche, de différentes manières, à se montrer sous des angles différents et sous des éclairages variés.

Mais peut-on trouver des motivations à ces manifestations multiples et variées du moi autobiographique et à cette écriture continuelle de sa vie? C'est ce que nous nous proposons de voir dans le chapitre suivant.

Chapitre 2 « Crises » et « Conversions »

Introduction

Toute écriture autobiographique serait, entre autres, une façon pour l'auteur d'exposer aux autres une certaine image de soi-même. Il y aurait donc des motivations plus ou moins conscientes qui poussent celui-ci à parler de lui-même et surtout à le faire d'une certaine façon et non d'une autre. On a vu par exemple que tout en perpétuant, à travers différents textes, une certaine image de lui-même, Giono n'hésite pas à en effacer une autre, en revenant sur certains de ses textes pour les critiquer sévèrement. Y a-t-il contradiction? Pourquoi un tel revirement? Y a-t-il des « crises » qui ont amené ces réactions de sa part? Peut-on rattacher l'écriture de certains textes autobiographiques à des « crises » traversées par l'auteur? Celles-ci peuvent-elles être les mêmes ou bien varient-elles selon les textes (par exemple pour les cas précis de *Jean le Bleu* et de *Virgile*)?

D'autre part, le processus de l'écriture autobiographique suppose des étapes multiples : de la simple activité de remémoration à la rédaction définitive du souvenir, il y a tout un itinéraire. Nous verrons que chez Giono ces multiples « conversions » sont peut-être à saisir et à définir en fonction de chaque texte en particulier, car on se trouve non en face d'une écriture autobiographique homogène et reposant sur un processus uniforme, mais en face de « genres » ou de « modes » variés et multiples caractérisant parfois le même texte.

I. « Crises »

On a vu que Giono a, au lendemain de la deuxième guerre, changé de mode d'écriture. Le besoin de ce changement est peut-être, en fait, lié à une réalité historique bien précise : c'est-à-dire à ce qu'on peut appeler la « crise » vécue par l'auteur pendant la guerre de 1939-45. Ses deux incarcérations (en 1939 et à la Libération) suite à des prises de position qui - mal jugées ou mal interprétées - ont causé beaucoup de tort à l'auteur. Son

image se trouvait ainsi « ternie » aux yeux du public. Et pour sortir de cette « crise » qui l'a profondément marqué et faire oublier cette image, il a cherché à se montrer différent²⁵. Et tout d'abord en inventant une écriture romanesque différente de celle d'avant 1939²⁶.

Le fait de continuer à parler constamment de lui-même s'expliquerait donc, du moins en partie, par le souci de se justifier continuellement, de se défendre et de briser ce « cocon » dans lequel on a voulu l'enfermer. C'est dans cette perspective qu'on pourrait comprendre les constantes évocations de cette période difficile (notamment dans ses *Entretiens*²⁷ où il insiste par exemple sur ses activités patriotiques lors de cette guerre) ainsi que le rappel, dans presque tous ses écrits à caractère autobiographiques d'après guerre, même dans certaines de ses « chroniques » journalistiques des années 60 (comme dans les extraits de textes des *Terrasses de l'île d'Elbe* que nous avons cités plus haut) de ses origines sociales modestes, comme pour dire qu'il n'a cessé d'être du peuple et avec le peuple.

Toutefois, ces problèmes personnels s'intègrent particulièrement bien dans les textes où ils sont évoqués. Ce sont en général des récits qui revêtent, malgré les données autobiographiques, un caractère tout à fait fictif. Giono ne parle pas de sa vie comme dans une « confession », il la raconte comme une fiction. Il invente souvent un cadre et une intrigue où il place son « moi » face à ou dans des situations réelles ou fictives.

C'est ainsi peut-être que ces volte-face, ces prises de position parfois inattendues voire provocatrices - que nous décelons dans ses différents entretiens à propos par exemple de certaines de ses oeuvres, ou les attitudes qu'il prête à ce « moi » dont il parle dans certains textes - s'inscrivent aussi dans cette conception générale de la création chez Giono. Celui-ci, en effet, aime cultiver et mêler les paradoxes : la mystification et la démythification, le fait vrai et l'affabulation, la réalité et le « mensonge ». Le tout est souvent porté au paroxysme, à ce qu'il appelle « démesure ». Aussi, n'est-il pas étonnant que sa propre vie et son oeuvre soient soumises à ce jeu de paradoxes.

Les différents entretiens et interviews²⁸ permettent certainement d'éclairer sa vie passée et son oeuvre mais contribuent aussi à présenter une autre facette de l'auteur : un « Giono par lui-même » en quelque sorte. Un Giono qui se penche sur sa propre vie et sa propre écriture qu'il explique ou interprète à sa façon. Car, en interprétant, il « crée » une autre image de lui-même, de ce moi de l'artiste qui se voit à travers la perception qu'il a

²⁵ Dans ses entretiens (avec Amrouche et avec Jean Carrière) ainsi que dans *Noé*, Giono parle de ses deux incarcérations comme d'expériences enrichissantes au plan humain. Il dit, par exemple, dans ses *Entretiens* avec Amrouche, à propos de la deuxième : « Certains ont naturellement de grandes crises de désespoir, d'autres ne peuvent pas supporter l'idée d'être en prison, moi je continue à avoir très exactement la formation de pensée que j'avais au moment où je vous racontais mes histoires de la prison du fort Saint-Nicolas, à Marseille. Je me trouve d'ailleurs assez bien, même fort bien, avec les montagnes autour de moi, avec la forêt dans laquelle je vais tous les jours. » *Entretiens*, Op. cit., p.267.

²⁶ Nous examinerons cette question avec plus de détails dans la troisième partie.

²⁷ Op. cit., p.273-283.

²⁸ Par exemple ses entretiens avec Jean Carrière, dans **J. CARRIERE**, *Jean Giono, qui suis-je?*, Ed. La Manufacture, Lyon, 1985.

de lui-même.

La « crise » liée à la guerre remonte en fait à une époque plus lointaine . Elle remonte à son incorporation lors de la guerre de 14-18. Dans ses différents écrits et déclarations, Giono a toujours souligné le fait qu'il a gardé de très mauvais souvenirs de cette guerre atroce. L'oeuvre qui a sans doute le mieux évoqué ces années de guerre, c'est un roman : *Le Grand Troupeau* (1931). L'auteur y retrace, par personnages fictifs interposés, les moments difficiles vécus par lui-même sur le front. Ses positions sur la guerre, il les explique dans beaucoup d'écrits : aussi bien dans les récits à caractère autobiographique (Comme dans *Jean le Bleu* où il consacre un épisode à son ami Louis David mort sur le front) ou surtout dans ce qu'il est convenu d'appeler ses « Ecrits pacifistes » qui couvrent approximativement la période entre 1934 et 1939, comme *Refus d'Obéissance*, *Précisions* ou *Recherche de la pureté* . La hantise de la guerre est un thème latent même dans certaines de ses fictions²⁹ .

Si, à l'origine, cette « crise » est une « crise » conjoncturelle, liée à des événements historiques bien déterminés vécus par l'auteur (et liés à la première ou à la deuxième guerre), ses effets sont néanmoins permanents. Ils sont perceptibles dans toute l'oeuvre de Giono : soit de manière explicite soit en filigrane. On les retrouve aussi bien dans l'oeuvre d'avant guerre que dans l'oeuvre d'après guerre.

Mais c'est dans les écrits à caractère autobiographique que peuvent se manifester davantage les effets de cette « crise » liée à la guerre ou ceux d'autres « crises » plus « existentielles », dirons-nous. Car c'est dans ce mode d'écriture que l'auteur est supposé se révéler le mieux.

Jean le Bleu (écrit en 1932 et publié la même année) est à cet égard fort révélateur. Le retour à l'enfance serait chez Giono comme le signe d'une rupture avec le climat de tension qu'avait provoqué en lui le travail sur *Le Grand Troupeau* (écrit entre 1929 et 1931), dans lequel il évoquait les terribles épreuves des années de guerre. Robert Ricatte cite Giono à ce propos : « **Après Le Grand Troupeau, j'ai essayé de rompre le fil et de trouver une autre veine** »³⁰ . L'évocation des souvenirs de l'enfance qui constitueront le sujet principal de *Jean le Bleu* aura donc été, pour l'auteur, un moyen de fuir d'autres souvenirs - atroces ceux-là puisqu'ils se rapportent à la guerre - ravivés justement en lui par la rédaction du *Grand Troupeau*. Mais, commentant ce que dit Giono, Robert Ricatte pense qu'il y a une autre « crise », plus latente, vécue par l'auteur vers les années 30-32, et qui l'a amené à parler de son enfance, et ce n'est pas seulement le désir de se débarrasser du souvenir de la guerre : « **Mais cette diversion par rapport à la dernière oeuvre, ce n'est rien ou pas grand-chose : il lui faut rompre un autre fil sombre, celui du présent.** »³¹ . Et Robert Ricatte cite alors l'extrait d'une lettre de Giono à son ami Brun le 17 mars 1932 :

Mon vieux Brun, j'ai été terriblement malheureux l'an passé; je le suis encore,

²⁹ Voir P. CITRON, « Préface » à Jean Giono *Récits et Essais*, Op. cit., notamment p.XVIII-XX.

³⁰ R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu* , Op. cit., p.1204.

³¹ Ibid.

mais la meurtrissure - la plaie plutôt - a pris le battement sourd des maladies inguérissables et c'est plus supportable.³²

et l'extrait d'une lettre de Lucien Jacques (datée, d'après Ricatte « entre le 1er novembre et le 4 décembre 1930 ») en réponse à une lettre de Giono : « **Ta lettre me trouble. Je suis là depuis ce matin à la relire, essayant de deviner ce qu'il y a entre les lignes, ne trouvant pas [...] Mais l'appel y est.** »³³

Dans une lettre adressée le 25 janvier 1931 à Henri Pourrat, Giono parle d'une « crise morale » : « **Je traverse une très dure crise morale. Je travaille parce que c'est le seul refuge** »³⁴ De cette « crise », il parle aussi dans une lettre à Gide en avril 1934 :

J'ai été très touché de vous revoir dans ma maison après tant de temps. J'ai repris ma vie paisible. Je travaille. J'essaie de goûter de nouveau le monde tout autour. Depuis quatre ans, peu à peu, tout s'était effacé autour de moi et je ne goûtais plus que le souvenir des choses. Je me retrouve cette année en présence du printemps réel, de l'herbe et des arbres. Je crois que j'ai fini mon temps d'épreuve et que je vais repartir. J'ai confiance en mon courage physique. J'ai appris à mes dépens qu'il ne faut pas s'attacher et se donner, mais se garder à soi-même et n'user de soi qu'en vue de soi-même. Il n'existe plus qu'un seul très grand sentiment, c'est l'amitié.³⁵

Dans le début de « Vie de Mlle Amandine » (texte du recueil *L'Eau Vive*, publié en fragments entre 1934 et 1935), on peut retrouver encore l'écho de cette « crise ». Le narrateur qui, par certains côtés, ressemble à Giono, parle d'un séjour en Suisse « à la fin de l'été 1933 » (III, p.132) et fait allusion à une épreuve qu'il vient de traverser et aux efforts déployés pour en sortir :

Je menais moi-même à cette époque un combat avec le monde réel. Il me fallait le rejoindre à tout prix. La bataille qu'on mène d'ordinaire avec lui me paraissait suave et enfantine à côté de celle qui, à ce moment-là, me faisait à chaque instant engager désespérément toutes mes forces. J'avais beau multiplier la diversité de toutes mes possibilités d'étreintes, tout m'échappait, tout glissait hors de mes sens; j'habitais les convulsions et les effondrements d'un naufrage qui n'en finissait plus de lenteurs. (III, 133)

Comme cette « crise » reste un peu mystérieuse - l'auteur lui-même ayant été discret sur cette question -, on ne peut donc ni savoir de quelle nature elle est (sentimentale, morale, philosophique?) ni en mesurer véritablement les effets sur les écrits de cette période. Ni dans ses *Entretiens* avec Taos et Jean Amrouche - ni dans ses autres interviews dont nous avons connaissance -, Giono n'évoque cette « crise », ni à plus forte raison le lien éventuel de cette « crise » avec la rédaction de *Jean le Bleu*.

Admettons toutefois, comme certains critiques l'ont fait, qu'il y a un lien entre les

³² *Ibid.*

³³ Op. cit., p.1205.

³⁴ Cité par J. et L. MIALLET dans leur « Notice » sur « Aux sources mêmes de l'espérance » (texte du recueil *L'Eau vive*), III, 1155.

³⁵ Cité par L. RICATTE dans sa « Notice » sur *Que ma joie demeure*, II, 1331.

deux. Le retour à l'enfance répondrait dans ce cas à un besoin de fuir le moment présent et permettrait une « cicatrisation »³⁶ des blessures vécues durant ces années 30-34. Revenir à l'enfance heureuse (il avoue dans ses *Entretiens* avec Amrouche avoir été choyé et « **soigné comme un dieu** » (*Ent.*, 107)) lui permettait de se régénérer et de puiser dans ce passé peut-être plus de force et d'assurance.

Selon Henri Godard, la sortie de la crise chez Giono s'effectue par un retour aux sensations, et c'est ce qu'il fait en écrivant *Jean le Bleu* :

« Il y a de la beauté à ce que, du plus profond de cette crise, au moment du plus grand effacement, Giono soit retourné vers le moment de la découverte sensuelle du monde, vers son enfance, et qu'il ait écrit Jean le Bleu »³⁷.

Mais comment expliquer alors l'insertion dans cette oeuvre, qui aurait été conçue comme un « remède » à cette « crise », de l'épisode consacré à Louis David et qui se présente comme un hommage de Giono à cet ami mort (en 1915) pendant la guerre? On peut difficilement trouver un rapport entre cet épisode et ce qui précède. Il y a comme une rupture³⁸. Rupture donc à la fois d'ordre logique et chronologique puisque cet épisode ne fait pas suite aux souvenirs de l'enfance ou de l'adolescence racontés auparavant. Cet épisode est rattaché par l'auteur au moment de la rédaction :

[...] derrière moi, maintenant, au moment où j'écris, je sais que ton amitié est plus fidèle que tous les amours du monde (II, 179)

Rupture aussi au plan narratif : l'on passe du récit au discours. Comme dans un éloge funèbre, l'auteur s'adressant à son ami sur un ton qu'on retrouvera un peu dans « Les écrits pacifistes » exprime toute sa haine contre la guerre :

Si encore tu étais mort pour des choses honorables : si tu t'étais battu pour des femmes ou en allant chercher la pâture de tes petits. Mais non, d'abord on t'a trompé et puis on t'a tué à la guerre. Qu'est-ce que tu veux que j'en fasse de cette France que tu as, paraît-il, aidé à conserver, comme moi (II, 179)

Comment donc expliquer la place de cet épisode qui relate un souvenir douloureux à la suite des souvenirs de l'enfance heureuse? Faut-il rattacher cela aux soucis connus par l'auteur au moment de la rédaction ?

Au moment où je parle de lui, je ne peux plus retrouver ma jeunesse pure, l'enchantement des magiciens et des jours; je suis tout sali de sang. Au-delà de ce livre, il y a la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades. Ce côté des pages est taché de pus et d'ombre (II, 178)

L'auteur aurait-il été, au moment de la rédaction de *Jean le Bleu* , encore sous l'effet de la tension provoquée par le travail difficile sur *Le Grand Troupeau* ? Ce livre qui avait, paraît-il, posé beaucoup de problèmes pour Giono et dont la rédaction a connu plusieurs

³⁶ C. MORZEWSKI, « Giono autobiographe », dans *Les Styles de Giono* (Actes du III^e colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence, 7-10 juin 1989), Roman 20-50, Lille, 1990, p.141.

³⁷ H. GODARD, *D'Un Giono l'autre*, Gallimard, 1995, p.37.

³⁸ R. RICATTE note que tout le dernier chapitre constitue une rupture par rapport à ce qui précède, « Notice » sur *Jean le Bleu* , Op. cit., p.1223.

versions successives³⁹. Dans un commentaire de cette déclaration, Henri Godard attribue cette rédaction difficile non à la résistance des personnages, comme le dit Giono, mais à **la « nécessité [pour Giono] de prendre de la distance par rapport à ses propres souvenirs »**⁴⁰. Ce roman, on le sait, est consacré à la guerre de 14-18 et inspiré de la propre expérience de l'auteur sur le front. Celui-ci vient tout juste de le terminer (en mars 1931). Giono n'arrive peut-être pas encore, au moment où il écrit *Jean le Bleu*, à prendre ses distances vis à vis d'un livre déjà écrit. Malgré sa volonté de rompre avec *Le Grand Troupeau*, Giono semble donc avoir encore été marqué par cette oeuvre dont il dira, encore dans *Entretiens* avec Amrouche, que l'un des personnages ne voulait pas mourir :

Le personnage du Capitaine s'imposait, et que, malgré la guerre - j'avais à ma disposition toute l'artillerie de l'armée allemande pour le tuer - je ne réussissais pas à le tuer (Ent., p.178)

C'est qu'il est difficile pour un romancier de se séparer des personnages d'un roman même si celui-ci est déjà écrit :

[...]au début, j'étais extraordinairement déçu lorsque je finissais un livre. Je le finissais avec une sorte de regret mortel. J'abandonnais là les personnages auxquels je m'étais intéressé, même les morts.[...] Mais même les morts vous accompagnent, vous êtes dans une espèce d'atmosphère qui vous plaît, vous y restez pendant trois mois, quatre mois, six mois, un an parfois (Ent., p.199)

C'est ce qui expliquerait peut-être, en partie, la réapparition parfois des mêmes personnages dans certaines oeuvres, comme ceux d'*Un Roi sans divertissement* qu'on retrouve dans *Noé*, par exemple.

Ce qui nous amène, en tout cas, à ce rapport étroit entre l'évocation des souvenirs et la « crise » traversée à cette époque par l'auteur. En fait, les rapports qui existent entre le vécu de l'auteur et l'écriture autobiographique sont des rapports complexes. Ainsi, la rédaction de *Jean le Bleu* aurait été conçue comme moyen de surmonter cette « crise morale », grâce à l'évocation de l'enfance heureuse et du monde enchanté du jeune poète, mais ce texte, qui succède au *Grand Troupeau*, est aussi celui où l'on trouve l'expression d'une mélancolie et d'une amertume profondes et où on peut lire beaucoup de récits de vies ratées et de destins dramatiques. C'est un texte qui **« parfois n'[a] pas grand chose à envier en horreur au Grand Troupeau »**⁴¹. L'épisode consacré à Louis David traduit peut-être, de la part de Giono, de la façon la plus significative, ce sentiment à la fois d'amertume, de souffrance et de révolte.

D'ailleurs, dans presque tous les textes à caractère autobiographique, la guerre constitue un thème récurrent, même si elle n'est pas racontée avec détails. *Jean le Bleu* se termine avec l'annonce de la première guerre (**« On entra dans l'année quatorze sans s'en apercevoir. »** (II, 185)) et par l'évocation de l'incorporation de l'auteur (**« Il me fut facile de partir à la guerre sans grand émoi »** (II, 186)). Dans « Son dernier Visage », le récit se situe à l'époque où le jeune Giono revient du front. Dans *Virgile*, la

³⁹ Voir *Entretiens* avec Amrouche, Op. cit., p.178.

⁴⁰ H. GODARD, « Index annoté » aux *Entretiens* avec Amrouche, Op. cit., p.321.

⁴¹ C. MORZEWSKI, Op. cit., p.139.

première guerre et la deuxième (elle continue encore au moment même où il écrit ce livre) constituent les deux événements importants qui ponctuent le récit de sa vie. *Le Grand Théâtre*, lui, se termine par l'évocation - mais très brève - des années passées sur le front. La période de la guerre, elle-même, bien qu'elle pèse de tout son poids sur la vie de Giono et sur son oeuvre est donc quasi effacée des souvenirs évoqués dans ces différents textes à caractère autobiographique. Le récit des souvenirs s'arrête en effet avec l'avènement de la guerre. Un silence inexplicable de Giono sur cette période. La vie sur le front du jeune Giono ne sera donc évoquée que dans la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » (encore, faut-il remarquer qu'il s'agit plus ici d'un texte sur l'amitié que d'un texte de souvenirs), ou transposée dans un roman : *Le Grand Troupeau*. Et c'est dans les « Essais » que Giono parlera davantage de la guerre, aussi bien comme sujet de polémique que comme souvenir (dans *Recherche de la pureté*, par exemple).

Ce qui fait que l'écriture autobiographique a ce double enjeu : elle n'apporte pas seulement un remède à une « crise » actuelle, elle peut aussi ressusciter une « crise » passée. Et on est alors dans un cercle fermé.

S'appuyant sur « Une étude de psychanalyse du génie créateur » d'Elliot Jacques, Christian Morzewski⁴² évoque dans son article « Giono autobiographique » une autre « crise » que beaucoup d'artistes connaissent au milieu de leur vie et qui marque leurs oeuvres. Selon lui, Elliot Jacques « situe précisément à 37 ans la survenue de cette **« crise du milieu de la vie » dont l'inscription dans l'oeuvre sera immanquable et souvent spectaculaire.** »⁴³. Ce psychanalyste anglais affirme aussi que cette crise impose aux artistes et écrivains **« une ré-élaboration de la position dépressive infantile, mais avec une compréhension plus mûre de la mort et des pulsions destructrices qui ont à être prises en compte »**⁴⁴. Giono aurait aussi, selon Morzewski, été marqué par cette « crise » qui correspond à celle de 30-32 :

« Il me semble bien que c'est cette réélaboration de la position dépressive - réparatrice qui nous est donnée à lire dans ses oeuvres contemporaines de cette crise du milieu de la vie, et notamment dans *Jean le Bleu* »⁴⁵.

Cette thèse d'Elliot Jacques vaut ce qu'elle vaut au plan scientifique. Nous ne sommes pas en mesure de la discuter. Ce que nous pouvons noter simplement à propos de Giono - qui d'ailleurs ne figure pas parmi les 130 artistes et écrivains étudiés par ce psychanalyste - est qu'il est curieux que la « crise morale » personnelle des années 30-32 puisse correspondre à cette crise générale qui serait connue par les artistes au milieu de leur vie.

Toutefois, si *Jean le Bleu* peut être mis en rapport directement à cette crise, il serait moins facile, en revanche, d'y rattacher les autres oeuvres autobiographiques écrites plus

⁴² Op. cit., p.145, note n°32 (pour la référence de l'étude d'Elliot).

⁴³ Op. cit., p.140.

⁴⁴ Cité par MORZEWSKI, Op. cit., p.140

⁴⁵ Op. cit., p.140-141.

tard et dans lesquelles on trouve pourtant inscrits presque les mêmes soucis et les mêmes préoccupations relatifs à cette crise. Nous avons noté, en effet, la réapparition, en gros, dans ces écrits, des mêmes thèmes, motifs ou figures que dans *Jean le Bleu*. S'agirait-il alors, en plus de cette « crise » ponctuelle (des années 30-32), d'une autre crise, permanente celle-là, et dont on trouve l'écho dans ces écrits autobiographiques? D'autre part, comment concilier alors l'idée que ces écrits reflètent des préoccupations d'ordre personnel avec le fait que la rédaction de certains d'entre eux (comme *Virgile*, par exemple) soit, à l'origine, commandée à l'auteur?

Le changement qui suit cette « crise » des années 30-32, et dont parle Giono notamment dans sa lettre à Gide, trouve son écho et son « illustration » également dans des oeuvres non autobiographiques écrites à cette époque ou un peu plus tard, comme par exemple *Le Chant du monde* (oeuvre écrite en 1934 et publiée en 1935) ou *Que ma joie demeure* (écrite en 1934 et publiée en 1935). Deux romans qui, chacun à sa manière, exaltent les sentiments de la joie et l'amitié entre les hommes. Les deux romans mettent respectivement en valeur deux personnages de « poètes » : Antonio dit « Bouche d'Or » et Bobi. Tous les deux défendent des valeurs humaines nobles comme l'altruisme, le bonheur apporté aux autres... Cependant si l'histoire de l'un connaît un dénouement heureux, celle de l'autre débouche sur une fin tragique⁴⁶. L'échec de la tentative de Bobi d'apporter le bonheur aux autres s'explique, selon Giono, par le fait que c'est un personnage « **totallement séparé du social** » (*Ent.*, 205) et que par **conséquent « il ne se rencontre jamais dans la réalité »** (*Ibid.*). Il s'expliquerait aussi peut-être par le fait que, pour Giono, le bonheur ne peut être atteint qu'individuellement, et non de façon collective comme Bobi a tenté de le faire. C'est cette idée qui se dégage un peu dans sa lettre à Gide que nous venons de citer. Elle se retrouvera également dans les explications données dans ses *Entretiens* avec Amrouche sur l'échec de l'expérience contadourienne.

En écrivant *Que ma joie demeure*, Giono a-t-il donc vraiment pu, dans ce cas, atteindre le but qu'il s'était fixé et qui consistait à apporter, par l'écriture, un remède à cette « crise morale » du début des années 30? Ce roman constitue-t-il vraiment un tournant, mettant en pratique sa volonté de changer qui se lit par exemple à travers les extraits des lettres que nous venons de citer? Le pessimisme qui se dégage de *Que ma joie demeure*, surtout dans la fin tragique réservée au héros, ferait peut-être douter de la réussite de cette tentative. Il y aurait, en tout cas, une sorte d'infléchissement de cet élan d'enthousiasme qu'on trouve dans le roman précédent, *Le Chant du monde*. Même si la mort du personnage (à la fin de l'avant dernier chapitre) n'est pas décrite comme un événement tragique :

Soudain, il fut prévenu comme un oiseau par un pétilllement sous sa langue.

"Ma!" cria-t-il

La foudre lui planta un arbre d'or dans les épaules (II, 777)

il est vrai que cette mort est assez caractéristique de certains personnages de Giono : comme Gagou dans *Colline* ou Langlois d'*Un Roi sans divertissement*. Elle est présentée comme une « fusion » avec la nature et les éléments du cosmos. Nous y reviendrons. Mais ce qui est plus significatif dans *Que ma joie demeure*, c'est la « suite » que l'auteur

⁴⁶ Pour plus de détails sur ce dénouement, voir la « Notice » de L. RICATTE sur *Que ma joie demeure*, Op. cit., p.1331 et suiv.

donne dans son *Journal* (en novembre 1934) à cet épisode de la mort de Bobi (voir II, p.1357-1358). Dans ce texte, Giono décrit le corps du héros après qu'il ait été frappé par la foudre. Ce corps, en se décomposant, et grâce au « travail » des insectes, est rendu à la nature :

Les insectes entrent dans lui et travaillent. Bobi est, à ce moment-là, en pleine science. Il s'élargit aux dimensions de l'univers (II, 1357)

Son corps permet ainsi aux animaux de se nourrir et aux arbres de renaître :

Les liquides de Bobi mouillent les racines d'une sarriette, d'un serpolet et les derniers restes vivants d'un morceau de racine de genêt arraché. Déjà des sucres plus riches montent dans les petites tiges. Préparation des feuilles, des fleurs. Le morceau de racine reprend vie. Au printemps, il percera la terre et fera vivre un commencement de tige, dure et verte (II, 1358)

Ce spectacle peut être horrible; mais il ne s'agit pas d'adopter un point de vue moral sur la question. Nous sommes en plein univers gionien où la violence et l'atrocité naturelles ne sont placées ni dans la catégorie du mal ni dans celle du bien⁴⁷. Ici la mort du personnage fait partie de ce cycle naturel de la mort-renaissance tant de fois décrit par Giono.

Il est un autre phénomène qu'on pourrait peut-être rattacher à la « crise » et qui serait à l'origine de la création chez l'auteur : c'est l'« ennui ». L'ennui est, selon Giono « ***l'absence de divertissement dont parlait Pascal*** » (*Ent.*, 68). D'après l'auteur, le remède à l'ennui est dans « ***l'action et le sommeil*** » (*Ent.*, 67). De ce fait, l'écriture - toute écriture et non pas seulement l'écriture autobiographique - peut être, d'une certaine manière, considérée comme moyen d'échapper à l'ennui.

Ajoutons à tout cela l'idée que l'évocation du passé n'a pas seulement chez Giono une fonction « thérapeutique », elle a aussi, et probablement plus, une fonction d'ordre esthétique et littéraire. Il arrive encore qu'un fait relatif à la vie personnelle soit évoqué simplement comme prétexte à une polémique ou à un rappel d'une prise de position de la part de l'auteur.

II. Conversions

Dans un article sur « le style de l'autobiographie », Jean Starobinski remarque qu' « ***il n'y aurait pas eu de motif suffisant pour une autobiographie, s'il n'était intervenu, dans l'existence antérieure, une modification, une transformation radicale : conversion, entrée dans une nouvelle vie, opération de la Grâce.*** »⁴⁸

Selon cette thèse, l'autobiographie est donc nécessairement liée au changement qui affecte la vie de l'auteur. Mais il n'y a pas bien sûr d'« opération de la Grâce » chez Giono, il y a des « crises » qui ont amené des changements, des « conversions ». Nous avons vu que l'auteur a connu différentes « crises » dont on trouve l'écho dans certaines de ses lettres notamment. Ces « crises » ont, sans doute aussi, amené à chaque fois au plan de

⁴⁷ Nous pensons, par exemple, à toutes les morts atroces des cholériques du *Hussard sur le toit*.

⁴⁸ J. STAROBINSKI, « Le style autobiographique », *Poétique* n°3, 1970, p.261.

la création littéraire, une conversion différente. Et comme ces « crises » sont multiples dans la vie de l'auteur et qu'elles revêtent, nous l'avons vu, des aspects variés, on peut supposer que ces « conversions » qui en sont la conséquence, sont variées aussi. Par ailleurs, l'effet de ces « conversions » sur l'écriture de Giono - notamment l'écriture autobiographique - est important.

II. A. Biographie/ Autobiographie

Nous avons remarqué que Giono parle de « biographie » et non « d'autobiographie ». Ce qui, à première vue, laisserait entendre que pour écrire sa « biographie », l'auteur a suffisamment de recul par rapport à soi-même et à sa propre vie pour pouvoir en parler en toute « objectivité » et que son rôle se limite à celui d'un simple observateur qui enregistre fidèlement les événements marquants de sa vie. Or, rien de tel ne caractérise ce genre d'écriture chez Giono. Au contraire, celui-ci ne cesse, dans ces textes, d'essayer d'effacer l'écart entre le « moi » de l'auteur, le « moi » du narrateur et celui du personnage, et de montrer que les sensations passées continuent à vivre encore en lui au moment de la rédaction. Comment comprendre alors ce qu'il appelle « biographie »? A notre avis, il s'agit, pour Giono, de considérer sa vie comme une source intarissable dans laquelle il puise, avec plus ou moins de liberté, la matière et les sujets mêmes de ses textes. Il ne faudrait pas chercher chez lui une théorie de l'écriture autobiographique. Contrairement à certains écrivains (comme Michel Leiris⁴⁹), Giono ne se donne pas des règles à suivre en écrivant ces textes.

Mais, en général, pour passer de la biographie à l'autobiographie, il doit y avoir une sorte de conversion. En effet, ce passage s'effectue - aussi paradoxal que cela puisse paraître - selon deux processus opposés mais conjoints. Le premier vise l'unité et la stabilité du « moi » au prix, parfois, d'un écart par rapport à la biographie réelle, quand les préoccupations actuelles de l'auteur, c'est-à-dire au moment où il écrit (préoccupations purement esthétiques, préoccupations liées aux circonstances politiques ou idéologiques du moment...), déterminent un peu la manière de parler de soi-même. L'écriture autobiographique vise donc la recherche, à travers l'incohérence des souvenirs et leur éparpillement et à travers les défaillances de la mémoire, une cohérence : la reconstitution d'un « moi » stable :

« Toute autobiographie, écrit Georges Gusdorf, procède d'une conversion. L'homme qui se laissait aller à vivre selon la spontanéité de sa nature, découvre que sa vie est une fuite perpétuelle, un jeu de reflets, la vaine poursuite de l'ombre. Une décision de salut doit être prise, qui sous la dispersion des apparences, s'efforcera de déterminer l'unité de l'être personnel. La conquête de soi permettra à celui qui se cherche de regagner sa vie perdue, non pas seulement aux yeux d'un public présent ou à venir, mais dans le moment même ou l'écriture accomplit son oeuvre d'élucidation. »⁵⁰

Le deuxième aspect, qui s'oppose au premier, consiste en une sorte de dispersion de ce

⁴⁹ Michel LEIRIS, « De la littérature considérée comme une tauromachie », in *L'Age d'homme*, Gallimard, 1937, p.9-25.

⁵⁰ G. GUSDORF, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Op. cit.*, p.975.

« moi ». L'étalement du projet autobiographique sur toute la vie de l'auteur contribue à cet éparpillement. Pour l'écrivain, il s'agit, en effet, de tenter de restaurer une certaine intégrité du « moi » passé. Mais ce qu'il obtient par l'écriture ne peut être qu'une vision fragmentaire de ce « moi » : celui-ci ne peut jamais être récupérée dans sa totalité, ni dans sa transparence originelle. La raison en est que cette vie passée que le « moi » actuel veut saisir est en perpétuel changement, parce qu'en perpétuel éloignement par rapport à l'instant actuel de la narration. Le « moi » narrateur lui-même change et évolue.

Il y aurait, selon Gusdorf, chez l'autobiographe, des motivations psychologiques, sinon morales, qui expliquent cette tentative de « regagner sa vie ». C'est ce qu'on peut appeler chez Giono le souci de rechercher **une « intégrité narcissique de la personne »**⁵¹. Cependant, Giono ne se pose pas apparemment de questions sur son identité, questions du genre : « qui suis-je ? » qui justifie chez certains autobiographes la remontée à l'enfance pour y chercher une réponse. D'ailleurs les problèmes d'ordre « existentiel » en général sont quasi absents des textes de Giono, mêmes si certains sont, comme nous l'avons vu, liés à des « crises » personnelles (comme celle des années 30), ou que d'autres reflètent une certaine souffrance provoquée par la guerre (ce qui a engendré chez lui une position irréversible et parfois violente contre ce fléau et que nous retrouvons dans ses écrits où il parle de son passé) et une inquiétude devant l'invasion technologique. Nous ne décelons donc pas dans les oeuvres à caractère autobiographique l'expression d'une quelconque angoisse d'ordre métaphysique ou de crise d'identité.

On peut dire que le passage du biographique à l'autobiographique consiste en un processus à la fois de « déconstruction » et de « reconstruction ». C'est tout d'abord une « destruction » car en se penchant sur son passé, l'écrivain n'en saisit que des bribes, des morceaux épars d'une vie décousue. L'important pour lui n'est peut-être pas alors de raconter sa vie telle qu'elle est (d'ailleurs pourrait-il vraiment le faire même s'il le voulait, vu la défaillance de la mémoire?) mais de la modifier, de façon consciente ou non, (modification par exemple de l'ordre chronologique des événements, omission de certains faits, inventions d'autres...). La biographie se trouve ainsi changée et dépassée. L'écrivain fait un travail d'autobiographe et non de biographe (ce travail-ci est laissé aux autres, c'est-à-dire aux critiques). Il est alors amené à modeler une matière brute : à donner un certain ordre à ce qui est en désordre, une continuité à ce qui n'est qu'une fragmentation, une cohérence à un « moi » lointain, vague et diffus. C'est là où réside le travail de « reconstruction » qui est la deuxième étape de ce processus. Ce travail qui est à la fois un travail de mémoire et un travail d'écriture, se fait, pour une grande partie, en fonction de la situation du « moi » actuel. Par exemple l'ordre que donne Giono au récit de ses souvenirs dans *Jean le Bleu* est largement un ordre subjectif et affectif plutôt qu'un ordre chronologique ou logique. Cette oeuvre est composée d'une suite de tableaux et d'épisodes qui ont pour fonction de montrer l'apprentissage du jeune enfant, sa découverte de soi-même et du monde. Résultat : ce qui nous est proposé c'est le récit d'une vie largement inventée et en grande partie imaginaire.

⁵¹ D. ANZIEU, *Le corps de l'oeuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, coll. « Connaissances de l'inconscient », 1981. Cité par Christian Morzewski, Op. cit., p.142.

On peut même parler d'une troisième étape (ou plus exactement d'un autre aspect) de ce processus et qui consiste à donner différentes « versions » de cette autobiographie. En effet, chaque texte autobiographique chez Giono est un texte à part, qui a ses propres caractéristiques, même s'il arrive que plusieurs textes (ce qui est souvent le cas) évoquent les mêmes souvenirs. Ces souvenirs sont « traités » justement différemment à chaque fois. L'image du père dans *Le Grand Théâtre* par exemple n'est pas tout à fait la même que dans *Jean le Bleu*. Ainsi, on peut parler à juste titre d'autobiographies multiples chez Giono et non d'une seule autobiographie. Donc de « conversions » renouvelées à l'occasion à chaque fois de la rédaction d'un nouveau texte autobiographique. La raison de ce « renouvellement » est que Giono accorde peut-être plus d'importance au travail de création, donc à la « broderie » sur les souvenirs qu'aux souvenirs eux-mêmes.

En outre, c'est à partir du moment présent (de la rédaction) que la « conquête » - nous dirions plutôt : la reconquête - de la vie passée se fait chez l'autobiographe. Aussi ce passé qui est reconstruit est-il largement imprégné et « contaminé » par les préoccupations du moment présent de la narration. C'est ce que nous verrons dans *Virgile*, par exemple. De ce fait, l'autobiographie ne viserait plus nécessairement la fidélité biographique. Car le fait biographique subit des changements avant d'être récupéré par l'écriture. Giono lui-même ne manque pas de souligner cette particularité dans ses *Entretiens* avec Taos et Jean Amrouche :

[...] lorsqu'on examine une vie, longtemps après, on voit l'événement déjà déformé. Et si nous pensons à cette jeunesse qui était déjà déformée du fait que j'étais jeune, il y a eu des quantités de transformations avant que je n'arrive au moment où je l'écris (Ent., p.84)

Giono parle ici des transformations de « l'événement » avant l'écriture mais il ne parle pas des changements qu'apporte l'écriture elle-même à cet événement. Car l'écriture autobiographique obéit à ses propres contraintes d'ordre littéraire et esthétique surtout : par exemple l'agencement des faits racontés dans le texte, l'ampleur donnée à chacun d'entre eux, leur rapport avec le sujet abordé, etc.

Pour comprendre ce passage de la biographie à l'autobiographie, on doit essayer, par exemple, de voir toutes les analogies et les « distances » qui peuvent se trouver entre le « moi » narrateur qui entreprend l'effort de remémoration et de reconstruction du passé (deux opérations conjointes du travail de l'autobiographe) et le « moi » supposé être celui de l'enfance ou de la jeunesse qui apparaît dans le texte sous des signes qui lui sont propres : comme la manière d'exprimer ses sentiments, le langage qu'il utilise, la façon de se représenter le monde, etc. Mais, pour des raisons qui relèvent de sa propre technique de l'écriture autobiographique, nous verrons que chez Giono la distinction de ces deux moi n'est pas toujours évidente.

Dans cette recherche du passé, il y a une remontée aux sources du « moi », c'est-à-dire à la toute première enfance. Mais cette remontée s'avère plus ou moins artificielle, faite par le biais de l'écriture qui nécessite que le « je » parlant s'efface - ou affecte de s'effacer - pour laisser voir ce « moi » passé de l'action, de la façon la plus vivante et la plus transparente possible. Le caractère artificiel de cette entreprise provient aussi du fait qu'il est impossible pour le narrateur d'être en même temps le sujet observant

et l'objet observé, à moins que ce « moi » passé ne soit en grande partie fictif, créé comme tout autre personnage de fiction. Le travail rétrospectif du narrateur est alors, dans une large mesure, combiné avec celui de l'invention de ce « moi » passé.

Ce que vise le narrateur, à travers l'écriture autobiographique, c'est de toute manière la (re)constitution d'un « moi » stable à partir des souvenirs épars.

L'autre aspect de ce passage de la biographie à l'autobiographie est celui de la « dilution » progressive du « moi » réel et son remplacement par des « moi » multiples et plus ou moins imaginaires. Dans *Jean le Bleu*, par exemple, on peut dire que le « moi » de l'enfant est « composite » : il est celui de l'enfant musicien, de l'enfant poète, de l'enfant complice de son père, de l'enfant qui partage la vie et l'aventure des autres personnages, même ceux qui sont tout à fait fictifs (fictifs, selon les dires même de Giono). Tout ce qui se rapporte au passé revêt dans ce roman un caractère de « composition », donc d'invention :

Je me suis servi simplement des éléments qui se trouvaient en moi, et j'ai transformé les personnages comme je croyais qu'ils devaient pouvoir entrer dans le livre que j'étais en train de composer. Je viens de dire le mot exact : c'est composer. Je composais à ce moment-là. C'était tout à fait différent d'une vie qui n'est pas composée et où les éléments dramatiques ou les éléments pittoresques arrivent à foison sans qu'on ait besoin de les classer, qui ne se classent pas, qui s'organisent (Ent., p.84)

C'est apparemment de cette même « composition » qu'il s'agit lorsqu'on observe, par exemple la variété, la complexité et la richesse de la vie de l'enfant dans *Jean le Bleu*. Il s'agit de quelque chose de plus que de l'évocation de simples souvenirs.

Comme Giono n'a pas cessé tout au long de sa vie de parler de lui-même et de son passé, on pourrait peut-être parler de « conversions » multiples mais différentes les unes des autres, car à chaque fois, même si dans une oeuvre il y a reprise de certains faits déjà racontés dans des oeuvres précédentes, nous avons une vue plus ou moins différente sur ce passé. L'autobiographie ne consiste pas chez lui à raconter une fois pour toute sa vie ni à en faire un quelconque bilan mais d'apporter à chaque fois, d'une manière différente et par des récits variés, de nouvelles touches qui complètent ce qu'il appelle « portrait de l'artiste ». Le passé est donc (re)construit au fil des oeuvres.

II. B. Référent et texte

Nous avons parlé de la réapparition de certains souvenirs dans les oeuvres autobiographiques. Cette reprise n'est pas gratuite. En effet, certains de ces souvenirs racontés dans les premiers écrits autobiographiques peuvent jouer le rôle d'un véritable référent par rapport aux textes ultérieurs où ils sont également évoqués. C'est-à-dire qu'au fil des oeuvres le fait biographique évoqué peut ne pas renvoyer à la réalité extérieure, mais à ce fait tel qu'il a été déjà évoqué. Citons un exemple : dans le texte « Je venais d'être mobilisé »⁵², texte court écrit probablement en 1936, l'auteur raconte son retour du front, finalement démobilisé (à la fin de la première guerre). Il décrit les sensations du jeune soldat sur le chemin du retour. Puis l'auteur évoque son enfance et

⁵² Voir *Bulletin*, n°29, 1988, p.7-11.

parle des traits physiques et moraux qu'il a hérités de ses parents. Mais à côté du père et de la mère il évoque d'autres figures qui ont marqué sa « jeunesse » :

Ma jeunesse? Je me suis fait avec le berger Massot, la flûte et le violon de Décidément et de Madame-la-Reine, Gonzalès, la fille au musc, les deux Louises, Rachel, Anne la noire et Franchesc Odripano m'a donné le goût du mensonge : cet arc-en-ciel jeté par le poète, que tout le monde voit, qui n'existe pas, et qui illumine les prés plus lourdement que le soleil.⁵³

Tous ces personnages qui appartiennent à l'univers de l'enfance sont décrits dans *Jean le Bleu*. Or, dans *Entretiens* avec Amrouche, Giono dira que certains d'entre eux sont purement et simplement inventés. Nous voyons donc que Giono se réfère non pas seulement à la réalité vécue mais aussi à une « réalité » fictive, si l'on peut dire, une réalité qui n'existe qu'à l'intérieur de son oeuvre. Le réel n'est plus dans ce cas seulement un réel vécu, il peut être aussi inventé. Mais, chose particulière chez Giono, ce réel inventé peut lui-même servir de référent à d'autres inventions. Ecrire ne consiste pas seulement à construire à partir d'un fait réel un monde totalement inventé mais aussi à donner à la fiction une valeur et un statut de réalité. Le monde décrit dans l'oeuvre de Giono - et paradoxalement le monde autobiographique - n'a plus alors tellement besoin de renvoyer à une réalité extérieure à l'oeuvre (considérée dans son ensemble). Ainsi, le texte chez Giono - tout texte - n'est jamais tout à fait autonome. Il renvoie, plus ou moins, par l'une de ses parties, à un autre texte. C'est d'ailleurs là l'une des caractéristiques de l'écriture de Giono en général : une écriture qui renvoie sans cesse à elle-même, qui se retourne sur elle-même. Nous reviendrons sur cette question avec plus de détails. Mais sur le plan de la « conversion », il s'agit de ce qu'on peut appeler une « conversion » au deuxième degré. Nous avons vu que Giono parle des « transformations » que connaît le réel avant le « *moment où [il] écri[t]* » ; nous pouvons parler, nous, d'autres transformations que ne cesse de subir le réel - notamment le réel ayant trait à la biographie - dans les différents textes. Le passage de la biographie à l'autobiographie est suivi par d'autres opérations, d'autres « conversions » qui font que le référent réel initial s'estompe peu à peu pour laisser la place à un référent qui existe à l'intérieur du texte. Le passé ne cesse donc pas d'être reconstruit au fil des oeuvres. Mais cette reconstruction ne va pas sans une déconstruction, puisque, à chaque fois, le texte ne fait que s'éloigner du référent biographique.

Par ailleurs, Giono semble insister davantage dans ses écrits autobiographiques non pas sur l'histoire de ses origines (il s'expliquera mieux sur cette question dans ses différents entretiens et déclarations) mais sur l'impression qu'il a gardée de l'univers de l'enfance et de sa jeunesse. Un monde plein d'images, de poésie et de sensations. *Jean le Bleu* est plus une oeuvre composée d'une suite de tableaux, de portraits, de récits plus ou moins fictifs que l'histoire d'une vie : « ***c'est moins un roman, note Jacques Chabot, que la chronique d'un devenir poète*** »⁵⁴. Le narrateur y raconte, en effet, l'initiation de Jean au monde de la musique et de la poésie. Il nous parle aussi de la découverte par l'enfant du monde des adultes, de son éveil à la sensualité, de son apprentissage de la

⁵³ *Op. cit.*, p.10-11.

⁵⁴ J. CHABOT, «Le narrateur et ses doubles» dans *Giono : L'Humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.23.

rêverie, guidé en cela ou par son propre instinct précoce, ou par son propre père ou par ce qu'on peut appeler les « doubles » du père (tels les deux musiciens, Odripano...).

Les faits proprement biographiques ou les personnages réels ne trouvent leur place dans le texte qu'en fonction du rôle qu'ils jouent par rapport à ces thèmes et à ces idées que l'auteur a voulu mettre en valeur.

Ainsi, les deux aspects, fictif et biographique vont-ils de pair dans ces écrits à caractère autobiographique. Mais il est difficile de savoir lequel des deux est essentiel : l'autobiographique est-il une sorte de digression par rapport à la fiction ou au contraire est-ce la fiction qui est une digression par rapport à l'autobiographique?

II. C. Unité et « dispersion » du moi?

Toute autobiographie vise en définitive une unité du « moi ». Contre le risque de l'émiettement de la vie, elle cherche à instaurer une certaine cohérence. Elle vise le **«rassemblement d'une vie naturellement portée à s'éparpiller»**⁵⁵. Or, ne serait-ce qu'à cause de l'étalement du projet autobiographique chez Giono ainsi que de la variété des types de discours sur le fait biographique, le « moi », auquel l'autobiographie cherche, en dernier lieu, à donner une stabilité, aboutit nécessairement ici à une sorte de dislocation et de dispersion. Situation donc paradoxale de l'écriture autobiographique chez Giono.

Mais Giono parvient à dépasser cette « dialectique » de l'unité/dispersion du « moi » en proposant là aussi ce qu'il appelle : faire le « portrait de l'artiste ». Car « faire le portrait de l'artiste » supposerait non seulement les particularités de l'écriture autobiographique, mais expliquerait son étalement dans le temps et dans l'oeuvre en général et justifierait aussi la liberté prise par rapport au réel.

II. D. Voilement / dévoilement

L'autobiographie est soumise en outre à une constante et double tension de voilement/dévoilement des faits. Le voilement peut être ou partiel ou total. On peut parler de voilement partiel lorsque le fait biographique n'est pas présenté comme reconnaissable seulement comme tel et nous informant sur la vie de l'auteur mais comme un fait qui obéit à l'organisation interne et à la cohérence de l'oeuvre elle-même. C'est-à-dire que la fonction assignée à un fait biographique relève davantage de l'aspect esthétique de l'oeuvre que de la fonction purement référentielle. Encore une fois l'auteur cherche à faire le « portrait de l'artiste » et non à nous raconter seulement sa vie passée. Le voilement total consiste à omettre certains aspects de sa vie. En effet, dans les oeuvres où il est question de sa vie, l'auteur procède par sélection. Il peut passer sous silence certains faits, pourtant importants, de sa vie. Par exemple, l'expérience contadourienne est à notre connaissance quasi absente dans les écrits autobiographiques d'après guerre (à part l'évocation dans un article à propos des étudiants américains). Giono ne lui consacre pas la place qu'elle mérite. Il y a, au contraire, de sa part un détachement vis à vis de cette expérience, voire une volonté délibérée de dénigrement.

⁵⁵ G. GUSDORF, Op. cit., p.974.

Que ce soit dans *Jean le Bleu*, dans *Virgile*, dans *Noé* ou dans *Le Grand Théâtre*, l'auteur ne raconte pas toute son enfance ou sa jeunesse. Il procède par choix. Il omet donc beaucoup de faits qui peuvent être importants. Les «non-dit» sont nombreux dans les textes autobiographiques. Dans *Jean le Bleu*, par exemple, le récit de l'enfance et de l'adolescence comporte des ellipses : des périodes plus ou moins longues sont passées sous-silence. L'auteur semble donc procéder par sélection des moments à raconter. Mais ce qui nous semble important c'est que l'auteur ne justifie pas ces omissions. D'ailleurs nous verrons que les procédés employés ne laissent pas voir ces vides de l'histoire. Et c'est le style employé - dans son sens le plus général - qui «comble» ces creux et donne l'impression que l'histoire racontée est d'une continuité sans faille.

A côté de ces zones d'ombre qui sont certainement nombreuses, de ces non-dit, voulus ou non, on peut déceler une autre manière complètement opposée à celle-ci : le dévoilement. Cet aspect se manifeste surtout dans l'insistance sur certains événements et faits donnés comme authentiques et non sur d'autres.

Il y a donc chez Giono :

D'une part une valorisation - parfois excessive - de certains éléments biographiques qui sont généralement liés à la période de l'enfance. Personnages et faits revêtent souvent un aspect quasi mythique. Il s'agit là d'une constante de l'écriture de Giono qu'on peut rattacher à cette tendance que lui-même appelle «démésure».

D'autre part, on pourrait parler parfois de dévalorisation, puisque certains faits relatifs au passé sont simplement passés sous silence. Cet «oubli» peut certes avoir une explication d'ordre psychanalytique (partiellement liée aux «crises») mais ce qui nous intéresse particulièrement ici c'est le côté littéraire de ce non-dit. C'est dans le «silence» même (voulu ou non) que le «moi» autobiographique se montre et se dévoile. Car tout choix (de dire ou de taire certaines choses relatives à ce passé) non seulement révèle chez l'auteur la façon de voir - ou d'imaginer - ce passé mais également vise à montrer une certaine représentation et organisation de ce passé dans le texte. Autrement dit, il s'agit du processus qui permet le passage de la biographie à l'autobiographie. C'est une réalité nouvelle qui est créée dans le texte et qui est toute différente de la réalité vécue. Giono ne cesse de l'affirmer.

Contrairement aux principes qui régissent l'écriture autobiographique qu'on peut appeler traditionnelle (comme celle de Rousseau, par exemple) et qui se manifeste, entre autres, par l'aveu (les «Confessions»), l'écriture autobiographique chez Giono se trouve soumise, elle, - surtout pour des raisons d'ordre esthétique et littéraire - à une double tension : le voilement et le dévoilement. L'auteur cherche soit à «tout dire» - et même à le dire de façon trop insistante - à propos de certains détails, en mythifiant par exemple certaines figures (comme celle du père) ou en entourant d'un halo certains événements relatifs à l'enfance (surtout dans *Jean le Bleu* et *Virgile*), soit à être plus détaché vis-à-vis de ce passé, en adoptant un discours moins lyrique, dans *Noé* par exemple.

D'ailleurs ces deux attitudes différentes chez l'auteur et ces deux types de discours qu'il développe reflètent en gros les deux manières de l'écriture chez Giono. La première se caractérise par ce que Jacques Chabot appelle l'«ivresse du verbe» et qu'on retrouve surtout chez le Giono d'avant 1939. La deuxième, qu'on peut appeler, avec R. Ricatte,

l'écriture du « vide »⁵⁶, donc du silence et de l'ellipse, caractérise particulièrement les écrits d'après guerre. Ceci est vrai de façon générale, mais nous verrons que, dans le détail, cette différence n'est pas aussi systématique ni aussi rigoureuse.

Voiler et dévoiler sont donc, entre autres, les deux dimensions de cette écriture autobiographique chez Giono. Elles constituent, d'ailleurs, les deux aspects d'une dialectique qui caractérise son oeuvre en général.

II. E. Stabilité et changement

Par rapport au réel, l'autobiographie effectue un double écart : **«un écart temporel et un écart d'identité »**⁵⁷. Le premier est un écart temporel : le passé remémoré est souvent un passé très lointain par rapport au moment où ce passé est narré. Ceci est le propre de toute autobiographie, dira-t-on. Par exemple, repoussant les frontières du souvenir à l'extrême limite, Stendhal écrit à la fin du chapitre 2 de la *Vie de Henry Brulard* : **«après tant de considérations générales, je vais naître »**⁵⁸. Mais, dans *Manosque des Plateaux*, (p.57-58), Giono, lui, remonte à un souvenir très lointain qui se situe à l'âge de trois ans. C'est ce qui rend un peu suspecte l'«authenticité» de ce souvenir et souligne davantage le «travail» de l'imagination du narrateur, la «composition» comme dit l'auteur lui-même, qui consiste à transformer le réel. Le deuxième est un «écart d'identité» : le sujet qui se penche sur son passé est à chaque fois différent selon les oeuvres, puisque les circonstances dans lesquelles il se trouve au moment où il se souvient et écrit ces souvenirs sont différentes. Le regard qu'il porte donc sur ce passé est marqué par ces différentes circonstances. Nous avons vu, par exemple comment *Jean le Bleu* est marqué par les différentes crises vécues par l'auteur, nous verrons comment *Virgile*, qui est écrit pendant la deuxième guerre, est marqué par les événements de 1943, etc. Notre hypothèse est la suivante : à chaque fois le sujet de l'énonciation est différent parce que la situation d'énonciation change. L'auteur est, à chaque fois, placé dans une situation historique différente (les circonstances dans lesquelles se trouvait Giono en train d'écrire *Jean le Bleu* en 1932 avaient été différentes de celles où il se trouvait en 1943 pendant qu'il rédigeait *Virgile* et de celles de 1961 lorsqu'il écrivait *Le Grand Théâtre*). A la limite on peut dire qu'il y a autant de sujets parlant (plus exactement écrivant) que de situations d'énonciation.

Cette différence peut dépendre du « moi » narrateur mais aussi du « moi » passé. Celui-ci n'occupe jamais de place stable : il est en perpétuelle fuite. Il peut changer de place et de rôle à l'intérieur de la même oeuvre. Dans *Jean le Bleu*, on le voit «héros» de certaines aventures, témoin d'autres, ou seulement rapporteur d'histoires qu'on lui raconte. Dans certains endroits du texte ce « moi » de l'action peut ne pas être vraiment transparent : nous verrons plus loin, en effet, que le sens de son comportement ou plus

⁵⁶ Voir R. RICATTE, « Les vides du récit et les richesses du vide », dans *Etudes Littéraires*, vol. 15, n°3, déc. 1982, p.291-311.

⁵⁷ Nous reprenons les termes de STAROBINSKI, Op. cit., p.261.

⁵⁸ Énoncé relevé par L. MARIN dans son article « Sur un certains regard du sujet », dans *Les Sujets de l'écriture*, Textes réunis par Jean Decottignies, Presses Universitaires de Lille, 1981, p.41.

exactement les motivations de ce comportement peuvent nous échapper. Car le narrateur, pour des raisons diverses (soit par exemple par «pudeur» ou par prudence, ou pour laisser planer un peu de mystère sur cette période, etc.) ne révèle pas tout de ce moi passé. Ce sont surtout certains côtés de cet univers intérieur du personnage, de son état d'âme et de ses sensations intimes qui demeurent parfois inexplicés pour le lecteur. Dans ces situations, le narrateur se contente de suggérer, de dire à demi-mot.

Ce qui est rendu dans ces récits de vie n'est pas seulement ce qui est anecdotique; ce sont aussi les rapports de ce moi passé à lui-même (à ses rêves, à ses fantasmes, bref à cette part intime de lui-même, même si cela n'est pas toujours dit de façon explicite), à l'art, aux autres et au monde qui l'entoure.

Pour que le lecteur saisisse ce moi passé, il faudrait qu'il cherche dans tout ce qui est «dit» et dans ce qui est seulement suggéré, donné à lire entre les lignes. De toute manière l'univers de ce « moi » passé est une source qui semble ne pas vouloir tarir, puisque les oeuvres qui y puisent leur matière s'étalent, nous l'avons dit, sur la presque totalité de la vie de l'auteur. Est-ce parce que ce « moi » passé, aux multiples facettes et en perpétuelle fuite est impossible à capter et à cerner une fois pour toute? Ou est-ce simplement parce que toutes ces oeuvres où il est question de ce « moi » passé sont - et doivent être considérés - avant tout comme des fictions construites à partir et autour de certains faits biographiques?

Ce « moi » de l'action, celui qui est mis en scène, est un « moi » qui tient sans doute du moi authentique de l'auteur, mais c'est aussi un « moi » autre, différent, avec lequel celui-ci prend quand même de la distance. C'est un « moi » qui, dans une certaine mesure, n'existe qu'à l'intérieur de l'univers fictif du texte. Certaines de ses caractéristiques ou de ses fonctions sont liées aux exigences du récit. Il est de ce fait totalement liés aux personnages et à leur univers. *Jean le Bleu* est à la fois le narrateur enfant (et adolescent), mais aussi un personnage. Il appartient à la sphère des personnages fictifs : l'histoire de sa vie est intimement liée à la leur (à celle par exemple des deux musiciens, de «l'homme noir», d'Odripano, etc.).

Aussi la représentation de ce « moi » passé n'est-elle jamais une représentation stable. L'image qu'on en a n'est jamais immuable ou fixée une fois pour toute. Elle change selon les textes dits autobiographiques. A chaque fois elle présente un écart plus ou moins grand avec le moi «réel» de l'auteur et semble varier en fonction du choix fait par celui-ci de privilégier certains aspects et non d'autres. Par exemple ce qui est mis en valeur dans *Jean le Bleu* c'est surtout ce qui se rattache aux sentiments et à l'état d'âme de l'enfant qui est en train de découvrir le monde et de se découvrir lui-même (la rêverie, la sensualité...). Dans *Virgile* , la situation est plus complexe : ce moi est d'autant plus ambigu et plus difficile à saisir du moment qu'il y a un va-et-vient entre le présent et le passé. Dans cette oeuvre il s'agit, en effet, de parler presque simultanément du moi passé (celui de l'enfance et de la prime jeunesse) et d'un moi plus proche du moment de la narration (en 1943).

On peut dire alors de la représentation du « moi » chez Giono ce que Georges Benrekassa dit à propos de Chateaubriand et de Goethe : «Le moi devient ici une présence ambiguë puisqu'il se trouve pris lui-même entre diverses stratégies d'énonciation passées ou présentes, et prend enfin le caractère d'un enjeu, sans que la

partie dont cet enjeu est le prix ait des règles évidentes.»⁵⁹

D'un autre côté, ce qui peut être dit du « moi » est parfois lié à la situation actuelle du narrateur. Dans *Virgile*, par exemple, où certains événements sont presque contemporains de la narration, ceux-ci ne peuvent être racontés avec la distance requise. En plus les circonstances extérieures (la guerre) font que Giono opère peut-être une certaine «auto-censure». Nous verrons, par exemple, que l'épisode final qui touche à l'actualité se caractérise par une certaine ambiguïté. En plus certains problèmes d'actualité qui nécessitent des polémiques ou des prises de position sont transposés au plan littéraire. Autant de subterfuges qui, d'une part rendent moins transparent ce « moi » (qui en ce moment se confond presque avec le narrateur) et qui, d'autre part prouve peut-être que Giono n'aurait pas cherché à être un chroniqueur de son temps.

Le dit du « moi » dépend donc des facteurs liés au texte, des différentes stratégies narratives mais aussi parfois des circonstances extérieures.

II. F. Le discours du « moi » sur lui-même

En outre, le « moi » dont il est question dans ces écrits est à la fois le « moi » passé authentique de l'auteur et aussi le produit du discours que tient l'auteur sur ce passé. Jean (dans *Jean le Bleu*) est bien Jean Giono enfant et jeune adolescent mais aussi un personnage que crée le discours de l'auteur écrivant son oeuvre vers 1930. Les aventures qui étaient arrivées à l'enfant sont, pour la plupart, des aventures imaginaires (selon les dires mêmes de Giono). Dans cette stratégie énonciative adoptée par Giono, Il y a donc une sorte de «surimpression» du réel sur le fictif - et vice versa - qui empêche le lecteur de faire la part des choses et de distinguer, dans le récit de cette vie, ce qui est authentique et ce qui est fictif. Car le discours autobiographique chez Giono est - nous le verrons - un discours assez particulier : il n'a pas seulement pour fonction de narrer des faits mais aussi de dire autre chose. Le discours lui-même fait partie de la fiction. Il est aussi important que le contenu qu'il véhicule (transmet). Parler de soi-même et de sa vie ne va pas sans entraîner un certain nombre de problèmes qui se posent pour l'auteur. Le plus important est de savoir quelle forme il doit choisir (par exemple s'il doit choisir les confessions, le journal, l'autoportrait, etc.). Chaque forme nécessite un type de discours particulier. Et le choix d'une forme entraîne des dispositions particulières, des «contraintes discursives » adéquates, pour reprendre l'expression de Georges Benrekassa⁶⁰. Se posent ensuite d'autres problèmes : la manière de raconter, le point de vue à adopter, ce qu'il va dire ou taire...

Dans les oeuvres de Giono soulignons tout d'abord la grande variété de discours tenus par le je narrateur sur lui-même et sur son passé : discours anecdotique, romanesque ou poétique. En effet, le narrateur parle pour fournir au lecteur des «informations» sur son passé (comme dans toute autobiographie), pour raconter des histoires réelles ou fictives, ou encore pour décrire les sensations profondes et les rêves

⁵⁹ G. BENREKASSA, « Le dit du moi : du roman personnel à l'autobiographie, René/Werther, Poésie et vérité, Mémoires d'outre-tombe », dans *Les Sujets de l'écriture*, Op. cit., p.116.

⁶⁰ Op. cit., p.95.

du « moi » passé. Et c'est justement lorsqu'il s'agit de faire part de ce monde intérieur que le discours revêt une allure poétique, comme c'est souvent le cas dans *Jean le Bleu*. Remarquons que ce discours poétique n'est pas le propre du narrateur seulement, il peut être tenu par des personnages qu'on peut considérer comme ses « doubles ».

La variété de ces discours dépend de la place qu'occupe le narrateur par rapport au « moi » de l'histoire et de sa situation d'énonciation.

Nous avons déjà remarqué que le narrateur occupe deux situations différentes pour parler de son passé : il se place à l'« extérieur », en mettant une certaine distance quand il s'agit seulement de raconter des événements. Les formules employées pour rappeler qu'il s'agit de souvenirs, qu'il est en train de raconter, sont nombreuses dans les textes. Mais dès le moment où il s'agit d'évoquer l'univers intérieur de l'enfant (les rêves, les sensations...), le narrateur s'efface momentanément ou plutôt se place « avec » le personnage, adoptant exactement son « point de vue » (sa propre vision ainsi que son propre discours), au point qu'il n'y a plus de distance entre le « moi » narrateur et le « moi » passé. Nous ne trouvons alors plus de signes ou d'indices dans le texte (à l'exception bien sûr des temps du passé) qui puissent marquer la différence ou l'écart entre les deux instances.

Il y aurait donc pour décrire les rapports entre le « moi » narrateur et le « moi » de l'histoire dans ces textes tantôt concordance et tantôt discordance. Dès lors il n'est pas surprenant que le discours sur le « moi » soit tantôt elliptique, tantôt pléthorique.

Il est elliptique lorsqu'il s'agit de raconter les différents moments de la vie passée. Nous constatons, en effet, que dans *Jean le Bleu*, par exemple, certaines périodes sont simplement passées sous silence. Nous verrons que la structure même de cette oeuvre ne repose pas sur l'enchaînement chronologique des faits, que l'auteur opère visiblement un choix des souvenirs qu'il raconte et que les intervalles temporels entre les événements restent imprécis et vagues. Mais nous verrons aussi que le texte ne laisse pas percevoir ces vides : le style employé par Giono, dans la mesure où il donne un caractère romanesque à ces événements « vécus », donne l'impression d'une continuité.

En revanche, tout ce qui touche à l'univers intérieur de l'enfant, à l'expression de ses sensations et de ses rêves est « dit » par un discours qu'on peut qualifier de « plein ». Dans *Jean le Bleu*, les passages les plus riches d'images et donc les plus poétiques sont ceux qui sont consacrés aux « visions » de l'enfant ou à ses rêveries et méditations. Par exemple les différents passages qui reviennent en leitmotiv et qui évoquent le « visage du mur » (l'enfant « voit » dans la moisissure sur le mur du grenier, laissée par l'humidité, le visage d'une femme bien « vivante » qui fait naître chez lui beaucoup de rêveries et d'images). Dans un discours, qui est à la limite du dialogue intérieur, le narrateur nous parle des sensations de Jean. Mais celles-ci sont comme livrées telles quelles, à l'état brut et comme exprimées par l'enfant lui-même et non par le narrateur dans un discours élaboré après coup. Ici, le narrateur se confond avec le personnage. Il adopte tout à fait sa vision et s'identifie totalement à lui. Le discours qu'il tient n'est pas alors l'expression d'une réalité extérieure ou d'une réalité anecdotique, c'est un discours qui rend transparente la part d'une réalité intérieure, d'un monde grouillant de sensations contradictoires (vie, amour, mort, suicide, sang...) du personnage. C'est aussi un discours

«poétique» car il est plein d'images, où pour décrire ces sensations, le narrateur se laisse aller à une sorte d'«ivresse du verbe». Nous avons dit que ce discours, qui essaie de capter la sensation au moment de sa naissance, est un discours du narrateur et non celui du personnage. Car, dans les différents textes à caractère autobiographique, il n'y a pas de monologue intérieur qui puisse être attribué au « moi » passé. D'ailleurs, même dans les passages où l'enfant parle, ses propos apparaissent toujours dans des dialogues avec les autres personnages, et c'est le narrateur qui les rapporte. Cependant, il n'est pas rare, malgré l'entremise du narrateur, que certains propos échangés entre le «héros» et d'autres personnages gardent une certaine opacité. Dans un épisode de *Jean le Bleu*, par exemple, le musicien Madame-la-Reine tient des propos (II, 139-140) que Jean semble bien comprendre, mais dont la signification peut échapper en partie au lecteur, parce qu'ils sont pleins d'allégories et de symboles inexplicables.

L'univers des personnages (et surtout celui du «héros») est donc parfois un univers fermé sur lui-même, où la communication n'est possible qu'entre ces personnages eux-mêmes. Il est quelquefois énigmatique, non seulement parce qu'une partie de leur vie nous échappe (du fait qu'elle est passée sous silence) mais aussi parce que, dans certains endroits, leurs propos n'ont pas toujours la transparence requise. Cependant, le narrateur n'intervient pas pour l'expliquer davantage. Il se met en quelque sorte à distance, à l'extérieur d'une histoire qu'il est censé avoir vécue et qu'il connaît donc bien.

Le discours du narrateur sur lui-même - ou même parfois celui des personnages - est un discours qui peut contribuer à faire apparaître des zones d'ombre et donc à occulter une part du « moi » passé. Cela touche peut-être à la «lisibilité» du texte, s'agissant surtout, en l'occurrence, de texte «autobiographique» qui dans son principe même devrait être un texte transparent. Mais si l'on voulait bien comprendre ce «paradoxe», il faudrait admettre que Giono ne parle pas de sa vie comme d'une suite d'événements mais comme une matière susceptible de diverses investigations par l'écriture. Un champ où l'écriture se libère des contraintes, surtout des contraintes autobiographiques.

Chez Giono, le discours cherche à «dire» ce « moi » mais sans jamais l'atteindre ou le cerner tout à fait. Il y a, apparemment, comme un décalage entre la représentation du « moi » (une représentation qui vise à donner le « moi » comme reflet de l'ego de l'auteur, mais aussi comme «mythe» personnel et comme création poétique) et le discours qui le «dit». Sinon pourquoi tous ces retours sur le passé, ces touches qui viennent par la suite rectifier, compléter ou clarifier ce qui a été déjà dit, si ce n'est parce que le «dit » du « moi » n'est jamais définitif pour Giono? Le « moi » est toujours à construire et le passé à parfaire. Le discours sur le « moi » se répète mais se renouvelle, tout le long de sa vie, dans les différents textes où il est question de son passé.

Dans son article sur Chateaubriand et Goethe, Georges Benrekassa, se pose cette question qu'on peut, dans une certaine mesure, se poser pour Giono : **« Comment donc le discours (auto) biographique, signé, daté, pourra-t-il prendre ou non en charge le sujet à la fois authentique et mythique du passé? »**⁶¹. On pourrait reconnaître, en effet, que ce problème se pose d'une certaine manière aussi chez Giono. Seulement la situation est un peu particulière chez celui-ci. Par exemple, nous verrons que les critères

⁶¹ Op. cit., p.116.

proposés par Philippe Lejeune pour définir l'autobiographie ne conviennent pas tout à fait pour définir le genre d'écriture de Giono. En plus, et contrairement à ce que l'auteur affirme dans ses textes (comme dans le début de *Jean le Bleu*, par exemple, que nous aurons l'occasion de commenter), le discours cherche à produire un écart par rapport à la réalité vécue. Dans certains passages de ces textes donnés pour autobiographiques, le discours tenu n'a pas véritablement de prise sur le «réel». Et ce n'est pas seulement le réel vécu. Il s'agit assez souvent (dans la plupart des romans) d'un écart entre le mot et la «chose» à dire. Le monde est assez souvent exprimé par des mots (auxquels le lecteur peut ne pas s'attendre) qui traduisent la subjectivité d'une vision (celle du narrateur ou du personnage). D'où la tendance chez Giono à l'emploi de mots ou d'expressions qui visent l'approximation, l'à-côté et non la dénomination exacte des choses. C'est un choix dont parle l'auteur lui-même dans sa «préface» aux «Chroniques romanesques» de 1962 (Voir III, p.1227). Le discours de Giono est plus un discours évocateur et suggestif, et donc poétique, qu'un discours «réaliste» (dans le sens où l'on entend traditionnellement ce mot).

Conclusion

Les «crises», celles qui sont déclarées et (re)connues publiquement ou bien celles sur lesquelles l'auteur est demeuré discret, jalonnent la vie de celui-ci et constituent, d'une certaine manière, des motivations qui ont sûrement marqué les différents textes autobiographiques. Leurs traces y sont plus ou moins lisibles.

Ces «crises» ont d'autre part contribué à varier les «modes» d'écriture de ces textes. Par exemple, et malgré les «redites», *Virgile* n'est pas donné à lire de la même façon que *Jean le Bleu*. Si ces oeuvres sont si différentes entre elles et si semblables à la fois c'est parce que les «crises» vécues par l'auteur (notamment celles qui sont rattachées à la guerre) ont donné naissance à des sentiments analogues à des moments particuliers de sa vie. Il y a entre différents textes des rapports de reflets et d'échos parce que les motivations qui ont déterminé leur rédaction sont presque les mêmes.

La question de la «conversion», elle, est liée chez Giono à un certain nombre de problèmes. Les plus importants peuvent se résumer dans les points suivants :

1- La conversion est liée aux différents «crises» vécues par l'auteur.

2- Elle est liée au «dit» et au «non-dit» du passé, c'est-à-dire à ce qui est particulièrement souligné (repris, mis en exergue...) ou à ce qui est, au contraire, passé sous silence dans le processus de la transformation de la biographie en autobiographie et de l'autobiographie en fiction autobiographique.

3- Elle est liée au type du discours, changeant et diversifié à la fois, que tient le sujet sur lui-même.

4- Elle est liée aussi aux changements que subit tout l'univers passé et en particulier le «moi» d'autrefois, vus et racontés par le narrateur actuel qui a certes pour souci de se rappeler ce passé et de le raconter mais aussi de rechercher la manière de le raconter (par exemple le style adopté, la forme donnée à ces souvenirs, leur intégration ou non à un récit fictif...).

5- Elle est liée également à la situation de l'énonciation : les circonstances dans lesquelles vit l'auteur au moment où il écrit, le projet initial pour la rédaction de tel ou tel texte autobiographique (par exemple, en ce qui concerne *Virgile* : l'idée de départ était d'écrire une préface aux oeuvres du poète Virgile qu'on venait de lui commander) sont autant de facteurs qui semblent, en grande partie, déterminer la manière dont ces souvenirs sont racontés.

6- Nous avons noté enfin que le processus autobiographique met souvent en jeu une structure dialectique. L'écriture est constamment soumise à des tensions entre deux pôles opposés : voilement/dévoilement, unité/dispersion du « moi », constance/ changement de certains contenus, etc. Cette structure n'est d'ailleurs pas seulement propre à ce type d'écriture, elle constitue l'une des caractéristiques principales de l'écriture gionienne en général.

Mais la question qu'on peut se poser est de savoir comment concilier l'idée de «conversion» avec la réapparition dans des textes autobiographiques, pourtant écrits à des dates éloignées les unes des autres, des mêmes thèmes, sujets ou personnages. Nous avons à cet égard relevé la ressemblance, voire l'analogie des contenus des textes comme celui de *Soliloque du beau ténébreux* et de *Virgile* où l'on trouve par exemple le récit de la première lecture faite par l'enfant dans les collines. Le même personnage peut être présenté différemment dans les différents textes. L'image du père, par exemple, qu'on retrouve dans *Jean le Bleu* n'est pas tout à fait analogue à celle qui est évoquée dans *Virgile*, dans «Son dernier visage» ou dans *Le Grand Théâtre* . Peut-on, dans ce cas, parler du même processus de conversion ou de processus différents? La conversion est-elle liée aux différentes transformations du souvenir ou est-elle liée aux changements de la situation du sujet de l'énonciation?

Tous ces points, rattachés ou non au phénomène de la «conversion», sont ici évoqués de façon plus ou moins théorique et constituent un peu notre hypothèse de travail. Ils seront amplement développés par la suite.

Chapitre 3 Textes autobiographiques et différentes représentations du « moi »

Introduction

Après cette approche quelque peu théorique sur les bases de l'écriture autobiographique chez Giono, voyons maintenant de près, à travers les textes, comment cette écriture, tout en s'alignant, en apparence, sur un «dit» conventionnel de l'autobiographie, c'est-à-dire en s'appuyant sur les éléments qu'on retrouve dans toute autobiographie, cherche à s'en écarter et à fonctionner de façon toute différente, en créant ses propres règles.

C'est essentiellement à travers l'étude de trois textes : *Jean le Bleu* , *Virgile* et *Le Grand Théâtre* , qui sont écrits à des époques relativement éloignées les unes des autres,

que nous allons essayer de voir le fonctionnement de cette écriture chez Giono. Le choix de ces textes est dicté notamment par leur longueur relative par rapport aux autres textes, et par la variété et complexité de leur écriture. Le « dit » du moi varie en effet d'un texte à l'autre. Dans *Jean le Bleu*, l'auteur raconte des événements passés en mettant en valeur l'« initiation » de l'enfant à la poésie et au rêve. Dans *Virgile*, l'accent est mis sur l'alternance du moi passé et du moi de la narration, ce qui met en parallèle une situation passée (vécue en grande partie comme une « crise ») et une situation présente, au moment de la rédaction de l'oeuvre (et qui est vécue également comme une autre « crise »). Tout comme pour le rapport présent/passé, l'histoire personnelle et l'histoire collective se retrouvent aussi mêlées, et se répercutent l'une dans l'autre. *Le Grand Théâtre* est un texte assez particulier, puisque l'accent y est mis non pas sur le moi passé mais sur la figure du père. L'évocation rétrospective de l'enfance n'est donc que secondaire et relativement réduite par rapport à la place qu'y prend le père. Il s'agit donc d'une autobiographie bien particulière dont les caractéristiques sont à mettre en évidence.

Trois textes donc où le discours sur le « moi » est différent à chaque fois et où les souvenirs ont une fonction et une valeur différentes. Il s'agit donc d'une écriture autobiographique particulière qui, tout en se conformant à certaines données traditionnelles propres à cette écriture, s'en éloigne largement.

I. Données conventionnelles et écarts

En évoquant son enfance, par exemple, Giono ne fait que se conformer au « dit » conventionnel, c'est-à-dire à peu près à : **« Je suis né, mon père et ma mère, La maison, Le reste de la famille, Le premier souvenir, le langage, Le monde extérieur, Les animaux, La mort, Les livres, La vocation, L'école, Le sexe, La fin de l'enfance. »**

⁶². Ecrire son autobiographie suppose donc que l'on parle de son enfance, de sa famille, du cadre où l'on a vécu, de son éducation et des différentes périodes de sa vie passée. Ces éléments qui constituent en gros la base de toute autobiographie se retrouvent également chez Giono, mais de façon assez particulière; ce qui fait que les écrits de Giono concernés s'écartent, d'une certaine façon, du genre autobiographique traditionnel. Mais il y a chez Giono, au-delà de cette conformité aux thèmes conventionnels, une manière qui lui est très propre : le nom, la famille, l'éducation, par exemple ont chacun une place et une fonction bien particulières dans ses oeuvres. Il s'agit d'une autobiographie de « biais », c'est-à-dire une autobiographie qui affiche un écart par rapport au schéma conventionnel.

Nous étudierons cet écart à partir de textes variés et plus ou moins courts, notamment *Manosque-des-Plateaux*, *Présentation de Pan*, « Le Poète de la famille ». Mais nous observerons particulièrement de près une oeuvre qui est considérée comme l'oeuvre génératrice de ce type d'écriture : *Jean le Bleu*.

I. A. Nom

⁶² B. VERCIER, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, nov.-déc., 1975, n°6, p.1033.

Pour Philippe Lejeune, dans toute autobiographie, il y a un « pacte autobiographique » qui repose essentiellement sur l'identité, « assumée », du narrateur avec l'auteur. Cette identité est rendue concrètement possible par l'emploi du nom (ou du prénom) de l'auteur. Dans ce cas, il y a, d'après Lejeune⁶³ trois situations possibles :

- le personnage peut avoir un nom différent de celui de l'auteur, il s'agit alors d'un « pacte romanesque » .

- Le personnage n'a pas de nom, le pacte est alors absent; il est au degré zéro.

- Le personnage n'a pas de nom, mais l'identité avec l'auteur peut être déclarée par celui-ci, par exemple dans le titre ou dans la préface. C'est le « pacte autobiographique ».

Dans certains de ces récits de Giono, on retrouve effectivement le prénom (et même le nom) de l'auteur. Citons quelques exemples. Le nom de l'auteur est d'abord mentionné dans *Présentation de Pan* (1930) : texte conçu initialement par Giono comme une explication de sa « trilogie de Pan » : **c'est « un article assez long d'explication du triptyque »**, écrit-il à Louis Brun en 1929⁶⁴, mais dans lequel il y a surtout l'évocation de son enfance. Le nom de l'auteur est mentionné à deux reprises dans la même page : « **"Ah, voilà le petit Giono", devait se dire la colline.** » Et aussi :

La mère lapine arrêta le brusque saut de ses lapinots :
"C'est le petit Giono (I, 759)

Les « nouvelles » et les « essais »⁶⁵ qui forment le recueil de *Solitude de la pitié*, et qui ont été écrits, d'après Pierre Citron, entre 1925 et 1932 et publiés en 1932⁶⁶, sont des textes pour la plupart écrits à la première personne et dans lesquels il est fait mention du prénom de l'auteur. C'est dans la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » qu'on retrouve le nom de Giono. Il figure dans la toute première phrase : « **"Faites passer : "Giono au capitaine"** » (I, p.466), faisant redondance avec le titre même de la nouvelle, puisque Ivan en russe c'est Jean. Une analogie aussi entre le nom du personnage et le nom de l'auteur : « **Jean Giono aussi est fils de Jean, comme son Ivan est fils d'Ivan** », remarque P. Citron⁶⁷.

Dans certains de ces textes qui composent *Solitude de la pitié*, le narrateur se fait appeler « Jean » par les personnages. C'est ainsi que dans « La Main », l'aveugle l'interpelle à deux reprises : « **"Vous comprenez, monsieur Jean"** (I, 483) et « **"n'est-ce pas monsieur Jean?"** (I, 484). De même, dans « Babeau », la bergère s'adresse à lui en disant : « **"Ah! monsieur Jean"** (I, 513). Dans « Sylvie », le narrateur se nomme lui-même dans un monologue intérieur :

⁶³ Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Op., cit., p.28 et suiv.

⁶⁴ Cité par R. RICATTE dans sa « Notice » sur *Présentation de Pan*, I, 1314.

⁶⁵ C'est P. CITRON qui les nomme ainsi, Voir sa "Notice" sur *Solitude de la pitié*, I, 1039.

⁶⁶ Op. cit., notamment pages 1038, 1044 et 1061.

⁶⁷ Op. cit., p.1050.

Je me dis :

"Jean, c'est une femme. Ce n'est plus une demoiselle..." (I, 511)

Le prénom « Jean » se retrouve dans *Jean le Bleu* et dans *Virgile*. Dans *Le Grand Théâtre*, il est particulièrement souligné :

Il [son père] s'appelait Jean, comme moi; ou plus exactement je m'appelais Jean, comme lui; il s'appelait Jean comme son père, que je n'ai pas connu. Tous les mâles de la famille se transmettaient le prénom de Jean. Mon père était cordonnier, mais nous mettions des numéros à nos prénoms, comme les rois. Chez nous il était Jean III, et moi Jean IV (III, 1069-1070)

Le nom constitue donc l'une des caractéristiques essentielles du récit autobiographique. « **Le nom premier, écrit Lejeune, reçu et assumé, qui est le nom du père, et surtout le prénom qui vous en distingue, sont sans doute des données capitales de l'histoire du moi** »⁶⁸.

Cependant nous remarquons que dans ce texte du *Grand Théâtre* les « développements » sur le prénom contribuent plutôt à lui donner un aspect fictionnel. Le prénom ne semble pas avoir été mentionné uniquement pour souligner une identité (moi, Jean), mais il semble avoir été employé aussi pour exprimer un effet particulier qui est l'humour (dans la parodie de la généalogie des rois de France).

Auparavant, le prénom figurait dans le titre même de *Jean le Bleu*⁶⁹ où il est qualifié de « le Bleu ». Selon Christian Michelfelder qui rapporte des confidences que Giono lui avait faites, le nom Jean le Bleu aurait déjà figuré dans la première version du *Chant du monde*, texte aujourd'hui disparu⁷⁰. Nous retrouvons, en effet, ce nom dans « Mort du blé » (1932), texte de *L'Eau vive* (III, p.248-254) qui, avec « Entrée du printemps » (1933) du même recueil (III, p.234-248) constitueraient les deux seuls fragments conservés de la première version du *Chant du monde*⁷¹. Dans ce texte, *Jean le Bleu* est fils d'un paysan qui s'appelle Joffroi. Le texte qui relate des scènes de moisson est écrit à la troisième personne. Mais à un endroit il y a emploi de la première personne :

Jean le Bleu marchait derrière le père. Il avait mis le faucillon à l'épaule. Un pas du père, un pas de moi. Je fais de grands pas, moi (III, 252)

Ce passage sans transition de la troisième à la première, puis le retour à la troisième personne pour la suite, montre peut-être une certaine hésitation dans l'identification du narrateur au personnage Jean le Bleu. En effet, ni le personnage ni sa vie ne semblent avoir de point commun avec l'enfance de l'auteur. L'identification ne sera véritablement assumée que dans *Jean le Bleu* où l'autobiographie aura une place prépondérante. Mais

⁶⁸ Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Op. cit., p.34.

⁶⁹ A propos du nom dans *Jean le Bleu*, R. RICATTE note: « l'autobiographie était dépassée par le roman : est-ce parce que Giono s'en est aperçu à la relecture qu'il a supprimé en volume la mention de son propre nom, Giono (avec sa prononciation italienne djiono), dans l'épisode des musiciens? », « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1232., note n°1.

⁷⁰ Christian MICHELFELDER, *Jean Giono et les religions de la terre*, Cité par Robert Ricatte, Op. cit., p.1194-1195.

⁷¹ Voir J.et L. MIALLET, « Notice » sur *L'Eau vive*, III, 1182 et suiv.

avant ce texte, la tendance avait été plutôt au romanesque :

« La seconde leçon à tirer de ces origines indirectes de Jean le Bleu, écrit Robert Ricatte, c'est que nous sommes encore dans l'ordre du pur roman. Voilà l'évidence : l'autobiographie a été seconde; la fiction, et la plus hasardeuse, est d'abord venue. Une enfance plus authentique va monter lentement à la surface d'une fable d'abord un peu folle, qui se décante. »⁷².

Malgré la mention du nom ou du prénom de l'auteur, on hésite parfois à classer certains textes dans la catégorie des oeuvres autobiographiques, car l'aspect fictif l'emporte souvent sur la réalité vécue.

En plus du prénom du père ou du celui de la mère qui figurent dans plusieurs textes, il arrive aussi que le prénom d'un autre membre de la famille soit évoqué pour jouer ce rôle d'ancrage du récit dans la réalité. Dans différents textes, nous retrouvons par exemple la mention du prénom de sa femme Elise, comme dans le récit « Joffroi de la Maussan » (1930), dans *Solitude de la Pitié*, (I, p.500).

Mais parfois, le membre de la famille, même s'il est appelé par son vrai prénom, peut jouer un rôle purement fictif - ou semi-fictif - dans un récit qui se donne pour autobiographique : nous songeons par exemple à l'oncle Eugène dans *Le Grand Théâtre* et à la tante paternelle dans « Le Poète de la famille », texte de *L'Eau Vive* (1942). Cette dernière s'appelle en fait dans le texte Madame Juliette (III, p.408) alors que son vrai nom est Marguerite Fiorio⁷³. C'est une femme à qui l'auteur donne un aspect tout romanesque - comme d'ailleurs il le fait pour plusieurs héroïnes de ses romans -, un aspect « démesuré » qui caractérise aussi bien la propre vie de cette femme que celles des siens. Par exemple, cette femme, qui dirige sa famille avec beaucoup d'autorité, est mère de plusieurs enfants. Giono s'amuse à les classer en séries, selon leurs prénoms - même si c'est à son propre père que l'auteur attribue un tel classement (III, p.431) - Il s'agit de : la « série grecque » qui comprend Ajax, Hector, Achille, la « série astronomique » composée de Sirius, Cassiopée, Altaïr et la « série arithmétique » formée de Primo, secondo, Terso (sic)...

Dans ce récit de famille, fortement imprégné d'humour et de fantaisie, les portraits que Giono fait des siens débordent souvent les limites de la simple biographie. Le regard porté sur eux est toujours un regard qui, comme le regard d'un enfant - ou d'un poète - a tendance à voir des traits démesurés et irréels.

Il y a donc toute une dimension poétique et romanesque rattachée aux différents portraits des membres de la famille dans ces écrits dits autobiographiques. L'évocation de chacun d'entre eux (la tante, l'oncle, les cousins et à plus forte raison la mère et le père) n'a pas pour fonction uniquement d'alimenter ou d'enrichir des souvenirs, mais surtout de servir de support - ou de prétexte - à des récits plus ou moins fictifs. La vie de chacun d'entre eux, telle qu'elle est racontée, est une vie romancée. Il s'agit des récits d'aventures qui dépassent le cadre de simples faits biographiques. Nous verrons par exemple comment dans le début de *Jean le Bleu* l'auteur donne de ses origines (italiennes) une

⁷² R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op., cit., p.1195.

⁷³ J. et L. MIALLET, « Notice » sur « Le Poète de la famille », III, 1182 et suiv.

vision quasi mythique. Mais même si Giono se sert assez souvent de cette origine comme un fond inépuisable dont il s'inspire pour le portrait de certains personnages (comme Angelo, par exemple), ce n'est pas l'origine en elle-même qui semble l'intéresser. C'est tout l'imaginaire qui se rattache à l'univers de cette origine italienne qui est le plus important.

Il en est de même pour l'évocation de la figure du père ou de la mère. Ce ne sont pas à proprement parler des portraits « réels » qu'il en donne, mais des images, quasi mythiques (surtout le père), à mi-chemin entre la réalité et la fiction; bref, ce sont des héros de romans à part entière qu'il crée. Ainsi, doit-on, à propos du *Grand Théâtre*, par exemple, parler de « roman du père », s'agissant d'une fiction construite autour de la figure du père. La mère ne semble venir qu'en deuxième position. Il est vrai que c'est une femme qui n'a rien à envier aux autres femmes de caractère qui peuplent ses romans. Cependant, contrairement à celles-ci, elle est très affectueuse et très attentionnée à l'égard de sa famille.

A un degré moindre, on peut dire la même chose des autres membres de la famille.

Outre les noms, il y a des détails relatifs à la vie de la famille qui peuvent constituer un aspect important de cette dimension autobiographique (la mention du métier du père, par exemple, dans ses différents écrits). Mais là encore, il y a toute une vision « mythique » du père artisan (qui chausse toute la ville dans *Jean le Bleu*) qui donne au texte une dimension quasi fictive.

Mais c'est surtout l'évocation de l'activité exercée par l'auteur lui-même : c'est-à-dire le métier d'écrivain, qui forme la part la plus importante de cette « autobiographie ». Lire ou écrire sont les deux faces de cette activité qu'on retrouve évoquée - soit explicitement soit au niveau symbolique - pratiquement dans tous ces récits. A ce niveau aussi, il y a donc, de la part de l'auteur, plus d'invention que la simple relation de faits concrets.

I. B. Titre

A part *Jean le Bleu*, il n'y a pratiquement pas de mention du nom ou du prénom de l'auteur dans le titre de tous ces récits à caractère autobiographique, sauf peut-être l'analogie qu'on trouve avec le nom russe dans le titre de la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » dont nous avons parlé. Quel est alors le sens donné par l'auteur à ce titre : *Jean le Bleu*?

S'appuyant sur une déclaration de Giono lui-même, Robert Ricatte écrit dans sa « Notice » sur cette oeuvre : « **Quant au sens, il est aisé. Bleu des yeux et bleu du rêve, comme le suggère Giono : "c'était simplement parce que très souvent on me parlait de mes yeux bleus, et en même temps il y avait le côté rêveur du personnage."** »⁷⁴.

Pour Jacques Chabot, le titre trouve sa signification dans le « double désir d'Eros et de Thanatos »⁷⁵ qui caractérise certains personnages ainsi que l'initiation au monde

⁷⁴ R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1195.

⁷⁵ J. CHABOT, « Le narrateur et ses doubles », Op. cit., p.20.

qu'entreprend Jean lui-même :

« Comme la petite fille de Corbières, Mariette, qui joue à se faire pendre pour voir le Bleu, car le bleu c'est la mort, Jean s'initie à la mort [...] Et le narrateur, qui se produit dans cette confrontation de Jean et du Bleu, compose ce double bleu métaphorique et contradictoire (bleu clair de vie et de pureté, bleu violacé de passion et de mort) une bizarre association de contraires, une véritable oxymore de l'imagination, Jean-le-Bleu. »⁷⁶

Quant au sens que donne le narrateur dans le texte même à ce nom Jean le Bleu, il est à chercher, selon lui, du côté de la part du rêve et de la poésie qui désormais imprègnent pour jamais le jeune homme, malgré l'emploi trop peu poétique qu'il commence à remplir à la banque :

La grande part, nul n'y touchait. Elle s'appelait Jean-le-Bleu. On aurait bien voulu l'atteindre et l'enfermer dans la livrée qui saluait les mesdames. Mais c'était trop tard (II, 169)

Rappelons aussi qu'un « bleu », en langage militaire, est un nouveau venu, un naïf, un jeune. Dans ce texte, une certaine naïveté (dans le sens de pureté et d'innocence) caractérise l'enfant. Celui-ci appréhende le monde avec une innocence juvénile. Il prend (et apprend) tout par les sens et de façon instinctive.

Par ailleurs, ce titre (qui fait penser un peu à *Jacques le fataliste*) est un titre composé du prénom de l'auteur - le « je soussigné » qui, selon Philippe Lejeune, caractérise toute autobiographie - et de l'adjectif substantivé : "le Bleu", en remplacement en quelque sorte du nom. L'emploi de « le Bleu » pour qualifier « Jean » fait aussitôt et obligatoirement déplacer le sens du titre du niveau autobiographique au niveau fictif et romanesque. Ce glissement de sens qui préfigure donc un aspect essentiel de l'oeuvre, donne à lire celle-ci non comme un simple récit de vie mais aussi comme une fiction. Malgré tous les détails relatifs à la vie de l'auteur qu'on y retrouve, *Jean le Bleu* ne sera pas uniquement une oeuvre autobiographique.

En outre, dans le choix de « le Bleu », Giono a, selon ses propres dires, tenu compte de deux aspects du « moi » : l'aspect physique (la couleur des yeux) et l'aspect moral (la tendance à la rêverie chez le personnage). Ces deux aspects sont importants dans l'oeuvre, puisqu'ils définissent les types de relation que le moi passé (celui de l'enfant et de l'adolescent) a avec le monde : une relation physique qui se fait donc par le corps (le texte met en valeur l'éveil de la sensualité de l'enfant), et une relation morale et affective, soulignée par la place accordée à la rêverie de l'enfant, à ses sentiments, à sa manière d'appréhender le réel, à son imaginaire et à son apprentissage de certaines valeurs.

Dans l'emploi de « le Bleu », Giono semble donc réaliser ce qu'il a toujours cherché à faire : « le portrait de l'artiste par lui-même ». Mais la synecdoque n'a pas ici une fonction réductrice, c'est-à-dire qui viserait seulement à souligner un trait du portrait, ou une relation, elle contribue, au contraire, à installer tout un réseau de significations qu'on retrouvera dans le texte. Aussi, doit-on peut-être, à propos de cette expression, parler plus de l'importance de la dimension métaphorique que de la dimension synecdochique.

Donc, on peut dire que le titre, par la mention du prénom de l'auteur, inscrit l'oeuvre

⁷⁶ *Ibid.*

dans la lignée des textes autobiographiques, et en même temps, par l'emploi de « le Bleu », il la place d'emblée dans le cadre d'une fiction.

Le titre *Virgile* fait a priori penser ou à un nom tout à fait fictif ou au nom du poète latin. Nous verrons que la lecture des premières pages confirme cette deuxième interprétation, mais très vite, le lecteur s'aperçoit du revirement et le texte se donne dès lors à lire comme « autobiographie ». Le titre *Noé* fait à son tour penser ou au personnage biblique ou encore à un personnage fictif. C'est la première acception qui sera conservée dans le texte, d'abord dans l'épigraphe (III, p.609) puis dans le texte lui-même, mais dans un sens allégorique assez large. Quant au *Grand Théâtre*, le titre est, à première vue, quelque peu ambigu (nous verrons que l'expression a une signification particulière dans l'oeuvre et qui est liée au thème de l'Apocalypse), mais ne fait nullement penser à un récit autobiographique. Il faut lire les deux premiers paragraphes pour s'apercevoir qu'il s'agit d'un récit en rapport avec l'enfance de l'auteur.

L'ambiguïté des titres de ces écrits contribue donc à donner à une sorte d'ambiguïté à leurs contenus respectifs. En outre, aucun de ces livres ne contient de sous-titre (de type « histoire de ma vie ») qui puisse orienter vers la lecture d'un texte purement autobiographique.

Ainsi le « pacte » de lecture qui, en fait, existe (implicitement ou explicitement) ne suffit pas à éclairer la part autobiographique présente dans ces récits de Giono. Ce « pacte » est même remis en question dans le début de *Noé* (sur lequel nous aurons l'occasion de revenir) puisque le narrateur y déclare que tout est faux dans ce livre, lui-même et ses amis. La notion de « pacte » ne semble donc fonctionner qu'en partie dans la reconnaissance de la part autobiographique de ces récits.

I. C. Cadre de vie

Un autre élément qui, à première vue, peut contribuer à donner une dimension autobiographique aux récits, c'est le cadre géographique dans lequel sont placées certaines histoires. En effet, certains récits à la première personne - même ceux où le narrateur se contente parfois du rôle de témoin - ont tout l'air d'être autobiographiques, du fait que le cadre spatial mis en place est un cadre réel, où l'auteur a véritablement vécu. Le détail des lieux n'est pas seulement de l'ordre de l'imaginaire. Manosque et ses environs, ou la Provence en général, constituent le cadre où Giono place presque toutes les histoires qu'il raconte.

Mais ne nous fions pas aux apparences : le caractère apparemment « réel » de ce cadre est souvent trompeur. Dans *Manosque-des-Plateaux* (1930, VII, 15-64), dont le titre est assez révélateur, l'auteur nous prévient dès le début : la description de cette ville ne peut jamais correspondre au « réel », du moins au « réel » tel qu'il était perçu par l'enfant :

Je ne pourrai jamais retrouver le vrai visage de ma terre : cet oeil pur des enfants, je ne l'ai plus (VII,17)

Mais cela n'empêche que cette description s'inscrit dans une autre vision, subjective également, celle du moi narrateur :

Avec mes joies, avec mes peines, j'ai mâché des quignons de ma terre; et maintenant, la ligne où se fait le juste départ, la ligne au-delà de laquelle je cesse

d'être moi pour devenir houle ondulée des collines, la ligne est cachée sous la frondaison de mes veines et de mes artères, dans les branchages de mes muscles, dans l'herbe de mon sang, dans ce grand sang vert qui bout sous la toison des olivaias et sous le poil de ma poitrine (Ibid.)

Cette intériorisation de l'espace, si l'on peut dire, est caractéristique des espaces gioniens, surtout des espaces qui servent de cadre aux récits de sa vie. Ainsi, la colline à côté de Manosque est perçue comme « un sein » : « ***Ce beau sein rond est une colline*** » (Ibid.). Ou encore : « ***Ainsi, du haut de cette colline ronde et féminine...*** » (VII, 23)

Les éléments qui composent cet espace ont un caractère humain :

[...] le plateau de Valensole [...] est le mauvais compagnon. Entendons-nous : il est pour moi l'ami magnifique, mais il est le mauvais compagnon de ce paysan des plaines. (VII, 22)

Idée reprise encore dans la page suivante : « ***Il est quand même, pour moi, l'ami magnifique. Qui n'a pas son caractère.*** » (p.23), et quelques pages plus loin : « ***Ces collines sont des terres de beaucoup de coeur.*** » (p.28).

Dans ce texte, les environs de Manosque sont décrits suivant les points cardinaux, mais à chaque fois dans une vision bien particulière :

Nous avons vu le sud et un peu de l'ouest; regardons vers l'est puis vers le nord, puis nous aurons fait le tour, le pays sera autour de nous comme une pastèque sucrée, et nous au milieu comme la graine.(VII, 23)

La deuxième partie de cette oeuvre est consacrée à la description de la ville elle-même. Celle-ci est divisée en deux parties séparées par la « Grand-Rue ». Division topographique mais aussi humaine. Dans le quartier d'« Aubette » à l'est, habitent les gens qui ont la sympathie du narrateur. Dans le quartier ouest, habitent des bourgeois qui sont détestables.⁷⁷

Cette description de la ville, ordonnée de la sorte, reflète une vision subjective de l'espace. C'est un espace qui s'organise en fonction des sentiments du narrateur à l'égard des habitants mais aussi en fonction des récits racontés ainsi que des valeurs dont les habitants sont porteurs. Nous retrouverons à peu près cette même division dans *Jean le Bleu* : il y a les « nôtres » et les « autres »⁷⁸. Dans *Virgile*, on peut remarquer aussi une division à peu près analogue.

Le cadre spatial, si « réel » soit-il, entraîne toujours vers un au-delà de la réalité. A cet égard, Henri Godard ne manque pas de souligner dans sa « Notice » sur *Manosque-des-Plateaux* que la description de la ville « ***se termine sur une vision du monde sous-terrain*** »⁷⁹, un monde plus mystérieux donc, porteur de légendes. C'est ce côté imaginaire, voire « légendaire » qui donne au texte une dimension plus large que la simple description d'un cadre de récit de vie.

⁷⁷ Pour plus de détails, voir la « Notice » de H. GODARD sur *Manosque-des-Plateaux*, VII, 905-906.

⁷⁸ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., VII, 1219 et suiv.

⁷⁹ H. GODARD, « Notice » sur *Manosque-des-Plateaux*, Op. cit., p.909.

Le cadre spatial n'est donc pas simplement un décor où se place le récit de la vie passée, il devient un élément interne à la création romanesque chez Giono. C'est-à-dire qu'il installe un système de significations et de symboles, pas seulement propres aux récits dits autobiographiques, mais aussi valables pour tout autre récit de fiction.

Henri Godard note, par exemple, que certains détails de l'espace décrit dans *Manosque-des-Plateaux* vont être ultérieurement repris et exploités, aussi bien dans des textes dits autobiographiques que dans des fictions. Nous retrouverons, par exemple dans *Le Hussard sur le toit*, le fameux épisode des « toits » de Manosque⁸⁰. C'est dire combien les fictions elles-mêmes se trouvent liées, par certains côtés, à la vie de l'auteur.

En outre, le cadre spatial semble jouer ici une fonction toute différente de - voire opposée à - celle qu'on trouve habituellement dans les autobiographies. En effet, il n'a pas pour fonction d'ancrer le récit de vie dans le réel, mais au contraire de faire de ce récit une fiction. La Manosque décrite par Giono, ne conserve que très peu de rapports avec la ville réelle. C'est un espace qui a d'autres fonctions (symbolique, poétique, romanesque...) que l'auteur a voulu lui assigner dans son texte.

Un autre exemple qui, à notre avis, montre encore de façon très significative le glissement du réel au fictif qui s'opère dans la représentation du cadre spatial, c'est celui de *Présentation de Pan* (texte de 1930)⁸¹. Ce texte est présenté par Giono comme « explication » à sa « Trilogie de Pan », cycle qui, on le sait, comprend *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain*⁸². Dans ce texte, l'auteur raconte comment il a connu les « vrais » personnages de *Colline* (Janet, Gondran et Marguerite) et notamment comment il a veillé le « véritable » Janet le soir de sa mort (I, 773-774). Il évoque aussi sa rencontre avec un paysan qui a tout l'air d'être le Panturle de *Regain* (I, 777). Nous reviendrons à ce problème d'intertextualité par la suite.

Pour le moment essayons d'examiner la représentation de l'espace dans ce texte qui, d'ailleurs comme *Manosque-des-Plateaux*, présente certains aspects autobiographiques qui préfigurent aussi *Jean le Bleu*.

Ce qui nous intéresse plus particulièrement c'est surtout le début. La citation de Montaigne, mise en exergue, donne déjà une idée sur le rapport qui s'établira dans le texte entre le réel et la fiction. En voici un extrait :

« Ils ["les fines gens"] ne vous représentent jamais les choses pures, ils les inclinent et masquent selon le visages qu'ils leur ont vu; et, pour donner crédit à leur jugement et vous y attirer, prestent volontiers de ce costé-là à la matière, l'allongent et l'amplifient. » (I, 753)

Ce credo qui consiste à ne jamais représenter « les choses pures », mais à « allonger » et à « amplifier » semble être en fait celui même de Giono.

Voyons le début de ce texte de Giono, qui présente le cadre de l'action :

⁸⁰ Op. cit., p.906.

⁸¹ « Appendice » I, 753-777.

⁸² Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Présentation de Pan*, Op. cit., p.1314-1315.

Quand on regarde sur la carte routière le pays que ceinture la Durance, on voit, vers le haut de l'image, une grande place morte. Une résille d'artères et de veines charrie le sang dans la partie basse; la terre verte s'abreuve au torrent; de grasses villes s'arrondissent, les voies sont larges, la poussière du blé roule comme une nuée; mais, d'un coup, tout s'anémie et s'amenuise, la route qu'on suivait du doigt se perd, le sentier même s'efface, une dartre livide s'élargit qui va de Sisteron à Sault : tout est mort, tout est blanc de pâleur des terres inconnues : c'est Lure. Plus de chemins. Les traces humaines font peureusement le tour de la montagne. Quelques villages heureux marquent les étapes du voyageur à pied (I, 755)

Le cadre est présenté non par référence à un espace géographique « réel », mais à travers un analogon de ce réel : une carte routière que le narrateur nous invite à regarder. Le référent est donc lui-même une image. On sait à quel point les cartes jouent un rôle important chez Giono dans l'installation des cadres pour les histoires qu'il raconte : « **je lis les cartes comme je lis les livres** », dit-il dans ses *Entretiens* avec Amrouche (p.87). On l'a très souvent vu penser son espace à partir d'une carte. Mais ici la carte elle-même devient élément de la fiction. Elle produit une réalité « vivante » : l'image d'un corps avec « **une résille d'artères et de veines [qui] qui charrie le sang** ». Dans cette carte qu'on suit pourtant « *du doigt* », on peut voir aussi « **vers le haut de l'image une grande place** » qualifiée de « *morte* ». On peut voir également « **la poussière du blé [qui] roule comme une nuée** ». Quelques pages plus loin, il sera encore question d'une carte que le narrateur trouve dans la maison de Gondran et qui représente à peu près les mêmes caractéristiques que celle-ci :

J'ai cherché dans la petite bibliothèque de Gondran. Il y a l'almanach de Mathieu de la Drôme, l'agenda agricole et une carte du pays. J'ai choisi la carte. Elle est étalée sur mes genoux, ma terre est là comme écorchée. On voit la grande artère maîtresse de la Durance, puis les petits vaisseaux qui charrient l'eau vivante et tout le réseau nerveux des routes. Les couleurs dansent mais, comme d'un coup sur les yeux je m'éveille en plein : voilà la tumeur, là-haut, le mal blanc, l'apostume rocheux qui s'est gonflé, déchirant la chair. Lure (I, 774)

L'animation de l'espace et l'anthropomorphisme constituent certes des aspects importants de l'écriture de Giono pendant cette période « panique »; mais il y a ici encore un autre aspect qui caractérisera plus tard son écriture : c'est le procédé qui consiste à superposer deux espaces ou à les imbriquer. Procédé que Giono développera notamment dans le début de *Noé*.

Cette carte routière nous fait entrer de plain-pied dans un espace tout particulier où l'auteur va installer son récit. Il s'agit des souvenirs d'enfance d'abord, dont certains vont être repris dans *Jean le Bleu* (comme le séjour de Jean chez le berger Massot), mais il s'agit surtout de tout ce qui a rapport avec la montagne imposante : Lure. « **Cette terrible montagne** » (I, 759) qui joue un rôle important dans *Colline* puisqu'elle y incarne la force du Dieu Pan. L'évocation de cette montagne a ici un rapport avec le souvenir d'enfance : « **j'avais sept ans quand, pour la première fois, j'entendis parler de cette montagne** » (I, 756).

C'est donc la carte routière qui permet le passage de l'espace géographique réel, avec des repères authentiques et reconnaissables (la Durance, Sisteron, Sault) à un

espace autre, sans référent réel, celui-là : « *ce pays d'au-delà* » (I, 757) (variante de l'expression utilisée souvent par Giono : « le pays de derrière l'air »). Elle fait resurgir tout un monde vivant et magique à la fois. Si l'on suit la route, on est emporté dans un univers magique, un univers fantastique, d'après le « déluge » :

La route se glisse dans l'entrebâillement d'une porte de roches; elle tourne; elle danse contre le flanc sauvage et poilu du mont; elle s'esquive dans un val; elle se cache sous les collines; elle fuit enfin vers Laragne, laissant derrière elle, après son prudent détour, la terrible échine. Ce qu'elle encercle ainsi, c'est la montagne libre et neuve qui vient à peine d'émerger du déluge. Là, le vent est comme un ruisseau et coule à travers votre tête; tout fuit de ce qui constituait le monde habituel, tout coule comme un sable; plus rien de ce qui a été inventé ne compte; vous voilà clarifié et lavé (I, 755)

Ce pays sauvage fait penser à celui qui sera décrit dans le début *Jean le Bleu*. Mais où va-t-on en suivant cette route? On va à la rencontre de Pan. Ce Dieu terrible mais amical avec ceux qui ont le cœur « *tendre* » et les « *gestes aimables* » (I, 759) comme « *le petit Giono* » (I, 759).

Si on veut aller à la rencontre de Pan, il n'y a qu'à avoir un peu de courage et à poursuivre l'itinéraire tracé sur la carte :

Alors, si on a le courage de tout abandonner de gaîté de cœur, si l'on n'a plus d'orgueil que pour le poil de sa poitrine, on avance, porté par les ailes d'une musique intérieure et, un pas après, on trouve sous le chêne un homme aux bons yeux qui paît ses trois brebis en flûtant sur un sifflet de roseau (I, 755)

Dans ce début, on voit donc comment la description du cadre spatial dans lequel va être placée l'histoire s'écarte progressivement du réel représenté. Ce cadre acquiert une dimension quasi mythique, car ce n'est pas la vraisemblance qui est recherchée, même si ce texte, rappelons-le, est à l'origine conçu par l'auteur comme une « explication » de sa « Trilogie de Pan ». La particularité de ce texte est que l'auteur y révèle son propre procédé. Celui-ci ne cache pas ce geste magique et mystificateur qui consiste à passer du monde réel (de la carte) à un monde irréel et légendaire (inventé par l'écriture). Si Giono utilise assez souvent les cartes pour situer le cadre de ses histoires, il ne le montre pas. C'est seulement - à notre connaissance - dans ce texte qu'il le dit explicitement. Il joue à montrer son jeu d'invention comme fera son tricheur dans *Les Grands Chemins* qui, lui, joue à montrer ses cartes. La meilleure façon de tricher n'est-elle pas de laisser voir son jeu?

Ainsi, les lieux ne constituent pas un cadre prêt à recueillir une histoire ou à ancrer, comme ici, certains souvenirs dans le réel, ils font partie de la fiction même.

II. *Jean le Bleu* ou le roman de l'initiation poétique

Nous nous attarderons un peu sur *Jean le Bleu*, car c'est un roman qui tient une place toute particulière dans l'oeuvre de Giono.

C'est l'oeuvre-référence par excellence. Son importance vient, entre autres, du fait que c'est le premier texte long consacré au récit des souvenirs et où l'on voit déjà apparaître et se déployer certains éléments du processus qui permet de construire un

récit (et particulièrement ici le récit proprement dit de la vie de l'auteur) en jouant à la fois sur les données du réel et sur celles de la fiction. Il contient de ce fait les principes générateurs de cette écriture propre à Giono, où apparaît le mieux, par exemple, l'articulation du biographique et de l'autobiographique.

En outre, c'est un texte qui permet de voir certains problèmes de l'énonciation, par exemple dans les rapports qui existent entre le « moi » narrateur, sujet du discours et le « moi » passé, sujet de l'histoire racontée.

Notre propos est de voir comment se fait dans cette oeuvre la représentation du « moi » en rapport avec celle du monde et comment se conjuguent le discours sur le « moi » et le discours sur le monde. Autrement dit comment s'articulent le romanesque et l'autobiographique.

II. A. L'incipit de *Jean le Bleu* : quelques principes généraux et fondateurs de l'écriture autobiographique chez Giono

Le passage que nous nous proposons de commenter d'abord c'est le début de l'oeuvre (les 4 premiers paragraphes). Ce début contient, de façon condensée tous ces éléments dont nous venons de parler. Le passage est un peu long mais nous avons choisi de ne pas l'amputer pour faire apparaître son unité.

Après l'indication du titre en haut de la page et du chapitre (« chapitre premier »), nous retrouvons des sous-titres qui renvoient aux sujets et thèmes traités dans ce chapitre. Puis le texte proprement dit :

Les hommes de mon âge, ici, se souviennent du temps où la route qui va à Sainte-Tulle était bordée d'une épaisse rangée de peupliers. C'est une mode lombarde de planter des peupliers le long des routes. Celle-là s'en venait avec sa procession d'arbres des fonds du Piémont. Elle chevauchait le mont Genève, elle coulait le long des Alpes, elle venait jusqu'ici avec sa charge de longues charrettes criantes et ces groupes de terrassiers frisés qui marchaient à grands pas en faisant flotter des chansons et des pantalons housards. Elle venait jusqu'ici mais pas plus loin. Elle allait avec ses arbres, ses tape-culs et ses Piémontais jusqu'à la petite colline de Toutes-Aures. Là, elle regardait par là-bas derrière. Ce qu'elle voyait, de là, c'était dans les fonds brumeux le poudroyant Vaucluse, boueux et torride, fumant comme une soupe aux choux. De là, ça sentait le gros légume, le riche et la plaine. De là, par beau temps, on voyait l'immobile pâleur des fermes fardées de chaux et le lent agenouillement des paysans gras dans l'alignée des serres à primeurs. De là, par jour de vent, montait l'odeur bouillonnante des lourds fumiers et le corps déchiqueté et sanglant des orages du Rhône. Les peupliers s'arrêtaient ici. Les charrettes coulaient à gros hoquets dans la gueule des auberges de roulage avec leur chargement de farine, de maïs et de vin noir. Les terrassiers disaient : Porca madona, ils éternuaient comme des mulets à qui on souffle de la fumée de pipe et ils restaient de ce côté-ci de la colline avec les peupliers et les charrettes. La grande auberge s'appelait : Au Territoire de Piémont. Ici, les terres étaient, à l'époque, des prés et de doux vergers qui resplendissaient en un printemps magnifique dès que le chaud remontait la Durance. Ils étaient dressés à connaître l'approche des grands jours. A quoi? On ne sait pas; à quelque cri d'oiseau, ou bien à cette flambée verte qui illuminait les collines aux soirs d'avril. Le tout est qu'ils

commençaient à tressaillir quand le givre était encore dans l'herbe et, un beau matin, juste au moment où le chaud, tout bleu, pesait sur la Durance charnue, les vergers habillés de fleurs chantaient dans le vent tiède. Ça, nous l'avons tous vu quand nous n'étions encore que des enfants noirs, en blouse d'école.

Je me souviens de l'atelier de mon père. Je ne peux pas passer devant une échoppe de cordonnier sans croire que mon père est encore vivant, quelque part dans l'au-delà du monde, assis devant une table de fumée, avec son tablier bleu, son tranchet, ses ligneuls, ses alènes, en train de faire des souliers en cuir d'ange, pour quelque dieu à mille pieds.

Je connaissais les pas nouveaux dans l'escalier, j'attendais ma mère qui disait en bas : "C'est au troisième, montez, vous verrez la lumière (II, 3-4)

II. A. 1. Narration et souvenir

Cet incipit annonce certains aspects propres à l'autobiographie : le récit rétrospectif à la première personne et qui a essentiellement pour objet le souvenir.

La phrase inaugurale et l'entrée en matière du roman et l'entrée dans le discours, est une phrase qui semble d'emblée définir les bases même de l'oeuvre, aussi bien au niveau de l'énonciation : (par l'attribution du discours à la première personne : « **les hommes de mon âge** ») qu'au niveau du contenu qu'elle met en exergue (il s'agit d'un souvenir : « *se so u viennent* »). Le narrateur ne se lassera pas d'insister sur ce dernier aspect : « **Je me souviens de l'atelier de mon père** » (p.4), « **je me souviens qu'il leur donnait toujours la chaise...** » (ibid.). Il dira encore quelques pages plus loin : « **autant que je m'en souviens** » (p.16), et : « **Je me souviendrai toujours de cette main perdue** » (p.25).

Il s'agit donc de raconter des souvenirs. Un projet autobiographique somme toute qui ne cesse donc d'être affirmé. Le « je » qui assume le discours est ici un je qui se donne pour celui de l'auteur racontant sa propre vie. La référence à l'activité du romancier en train d'écrire est présente plus d'une fois dans cette oeuvre . Par exemple :

En ce moment où j'écris, là, avec mon amère cigarette au coin de la bouche, mes yeux déjà brûlés, ma lampe et, contre la fenêtre, la nuit de la vallée où se traîne la phosphorescence des charrettes de paysans, je viens de quitter la plume et de penser à toutes mes expériences d'homme (II, 17)

Dès le début, le souvenir est présenté non comme un souvenir personnel mais aussi comme un souvenir collectif, commun aux « *hommes de [s]on âge* ». Dans ce même passage nous retrouvons encore cette indication (nous soulignons) :

Ça, nous l'avons tous vu quand nous n'étions encore que des enfants noirs en blouse d'école. (p.4)

Vers la fin, au début de l'épisode consacré à Louis David, l'ami d'enfance qui est mort pendant la guerre, nous pouvons lire encore ceci (nous soulignons) :

Au-delà de ce livre, il y a la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades. (II, 178)

Même si ce dernier exemple est légèrement différent des précédents dans la mesure où l'accent n'y est pas mis sur le souvenir lui-même mais sur le sentiment de souffrance qui doit être partagé par ceux qui ont connu les atrocités de la guerre, il y a tout de même

l'expression d'une généralisation.

Mais pourquoi le narrateur fait-il partager à d'autres ses propres souvenirs, comme si le souvenir personnel ne pouvait exister qu'au sein du souvenir collectif? L'auteur, à notre avis, ne fera pas, pour autant, oeuvre de « mémorialiste » : il n'est témoin de son temps qu'indirectement, par ricochet; pas même dans l'épisode consacré à son ami Louis David.

Il semblerait que cette généralisation, du moins au début de l'oeuvre, ait une fonction purement littéraire. C'est un moyen, somme toute classique, qui permet à l'auteur, en s'appuyant sur une « autorité » crédible (celle des hommes de sa génération), de cultiver l'illusion réaliste. C'est un préambule par lequel il établit une sorte de « pacte » avec le lecteur : ce qu'il racontera doit être perçu par celui-ci comme l'expression d'une authentique réalité, attestée, vérifiable et implicitement reconnaissable par les « *hommes de [s]on âge* ». Les souvenirs racontés dans le premier et le deuxième paragraphe sont présentés comme appartenant à la mémoire collective.

Paradoxalement, cette généralisation peut contribuer aussi à « dépersonnaliser » ces mêmes souvenirs et donc à justifier d'avance toutes modifications susceptibles d'être apportées aux faits et événements racontés, dans le sens d'un glissement vers la fiction et l'invention. L'auteur peut inventer à sa guise, du moment qu'il est assuré par le fait que ce qu'il dit s'inscrit toujours dans cette mémoire collective générale.

C'est seulement au début du troisième paragraphe que commence le souvenir proprement personnel : « **Je me souviens de l'atelier de mon père** » (p.4). Dans le cinquième paragraphe, le souvenir n'est plus seulement raconté, il est aussi « représenté » : nous sommes en présence d'une « scène » (dialoguée) entre « Père Jean » et un visiteur. C'est à partir de ce moment que le souvenir cesse tout à fait d'être un souvenir collectif, il devient individuel et se rapporte à la vie personnelle de l'auteur. Il s'opère donc un certain glissement dans le texte. Celui-ci n'est plus en train de réaliser le projet annoncé initialement, et qui consiste à associer « *les hommes de [s]on âge* » au récit de ces souvenirs, par la caution que leur témoignage apporte à l'« authenticité » de ce que l'auteur raconte. Il y a par là aussi comme passage du mode du souvenir à celui de la fiction. Il y a comme rupture de ce « pacte » implicite dont nous avons parlé. Ce revirement, qui prend des formes diverses et des dimensions variées dans la presque totalité de l'oeuvre, est l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture gionienne.

En outre, le souvenir naît à partir de la situation actuelle du narrateur. Il est suscité - un peu à la manière de la « madeleine » de Proust - par une situation vécue. Le souvenir du père est provoqué ici par la vue des échoppes des cordonniers :

Je ne peux pas passer devant une échoppe de cordonnier sans croire que mon père est encore vivant, quelque part dans l'au-delà du monde (p.4)

Notons la valeur itérative du verbe qui indique ce lien constant et permanent entre le souvenir et le facteur extérieur (et actuel) qui le provoque. Le moment de la rédaction est aussi important que le passé évoqué. Nous verrons que dans tous ces écrits « autobiographiques » il y a ce va-et-vient entre la situation actuelle de l'énonciation et la situation passée racontée. Surtout le lien (de consonance ou de dissonance) entre les sentiments du « moi » narrateur et ceux du « moi » passé.

II. A. 2. L'ici-maintenant de la fiction

Le cadre spatio-temporel de l'action est mentionné dès la première phrase, comme dans la plupart des récits traditionnels. Mais malgré l'apparente précision que le narrateur veut donner au lieu et au temps de l'action (**« se souviennent du temps où la route qui va à Sainte-Tulle »**), les repères qui les désignent restent néanmoins vagues et indéterminés. Il n'y a pas d'indication précise sur l'époque de cet exode des ouvriers piémontais décrit dans la suite du texte. La route, malgré certains repères géographiques, n'est pas décrite comme cadre fixe où se situe l'action, mais prend, grâce à l'emploi de la personnification et autres images, un tout autre aspect.

Ainsi, le récit de cet exode (ce premier souvenir qui est censé être partagé par d'autres) a l'air de se situer en dehors du temps et de l'espace conventionnels. L'imparfait des verbes à la fin du premier paragraphe (**« disaient », « éternuaient », « restaient »**) a une valeur itérative. L'action (l'arrivée des ouvriers par la route) s'est probablement répétée plusieurs fois dans le passé, mais le texte ne précise ni le nombre de ces fois ni l'époque.

Le narrateur se place à un point précis : **« ici »**. C'est l'endroit où se trouvent également ceux de son âge (première phrase). Ce qui est désigné par cet adverbe de lieu est l'endroit auquel aboutit cette route : **« elle venait jusqu'ici »** (phrase répétée deux fois dans la même page). C'est un lieu de rencontre, de convergence et aussi un aboutissement : **« les peupliers s'arrêtaient ici »** (1er paragraphe). C'est un endroit sans nom (on saura par la suite qu'il s'agit bien sûr de Manosque). Il est pour le moment tout à fait indéterminé. Du moins, il n'a de référence que par rapport au narrateur. Il désigne toute la région environnante : **« Ici, les terres étaient, à l'époque, des prés et de doux vergers qui resplendissaient en un printemps magnifique dès que le chaud remontait la Durance. »** (2ème paragraphe)

A moins que cet endroit ne **désigne « la grande auberge [qui] s'appelait : Au Territoire de Piémont »** (fin du premier paragraphe).

L'emploi de l'adverbe **« ici »** se retrouve dans d'autres oeuvres de Giono, aussi bien dans des oeuvres de tendance autobiographique que des oeuvres de fiction. Nous le retrouvons, par exemple, dans *Manosque-des-Plateaux* et dans *Ennemonde*. Il peut donc renvoyer ou à un lieu ayant un référent géographique réel ou simplement à un lieu imaginaire, mais en rapport avec l'histoire racontée.

Dans ce début, malgré la précision sur les lieux donnée par le recours à certains toponymes connus (Saint-Tulle, le Piémont, le mont Genève, la **« petite colline de To u tes-Aures »**, le Vaucluse, le Rhône), tout baigne dans une sorte de vague⁸³. En effet, - tout comme dans le début de *Présentation de Pan* - ce cadre ne constitue pas un tableau statique prêt à accueillir des événements, mais c'est le lieu où se joue déjà l'action. Nous suivons cette route qui amène des ouvriers italiens **« des fonds de Piémont »** jusqu'à **« la grande auberge »** et même jusqu'à la maison de **« Père Jean »**. Après la généralisation

⁸³ Sur l'itinéraire et la géographie réels de ces lieux, voir R. RICATTE, « Notes et variantes » sur *Jean le Bleu*, note n°1 de la p.3, (II, p.1244).

du début et l'information que donne le narrateur sur **la « mode lombarde de planter des peupliers le long des routes »**, commence la « description » de la route : nous sommes alors en pleine fiction (en pleine « composition » dirait Giono). Cette route est personnifiée : c'est une créature vivante qui **« venait avec sa procession d'arbres »**, qui **« chevauchait »**, qui **« regardait par là-bas derrière »**, qui **« voyait »**, etc. L'espace n'est donc pas présenté comme un panorama immobile, il est perçu dans le déplacement même des voyageurs qui viennent par la route. Le mouvement des ouvriers devient celui même de la route. Dès lors cette évocation de l'exode des Piémontais vers la ville ne revêt plus l'aspect d'un récit de souvenirs (supposés être aussi des hommes de sa génération), mais le produit d'un travail littéraire sur la description, sur les images; bref un travail sur la langue et le style. Il s'opère comme un glissement dans le texte : on passe du simple récit des souvenirs à la présentation d'un tableau qu'on peut qualifier d'épique, et qui met en scène l'afflux de gens en « procession » qui viennent comme vers un lieu de pèlerinage. Il y a là toute une portée symbolique.

Au début, l'auteur fait donc appel à l'expérience vécue par d'autres mais c'est l'expérience personnelle qu'il finit par raconter. C'est du moins sa vision personnelle (et poétique) de ce souvenir lointain, ou du moins de ce qui est donné comme souvenir. C'est à partir de la phrase **« celle-là s'en venait avec sa procession d'arbres des fonds du Piémont »** qu'il y a ce glissement du récit des souvenirs vers la représentation poétique. Les lieux ainsi décrits cessent d'être tout à fait des lieux « réels » pour devenir des lieux nés de l'imaginaire de l'auteur et pour servir de cadre à cette scène d'exode qui n'est pas sans rappeler un peu l'« Exode » biblique (même si le mot n'est pas employé dans le texte). Le « souffle » épique est en quelque sorte doublé d'un souffle biblique dans la description de cette scène.

C'est à partir de cette phrase que l'on passe du discours sur le récit (souvenir, situation temporelle et spatiale) au récit lui-même.

II. A. 3. Thèmes, symboles et discours

Dès le début, le lecteur est placé en plein univers romanesque. Un univers qui se caractérise par un certain nombre de traits récurrents dans les oeuvres de Giono en général, et dont certains se retrouvent ici, par exemple :

- la route qui traverse des « pays » et qu'empruntent tant de personnages de Giono (par exemple ceux du *Hussard sur le Toit* ou des *Grands Chemins*).

- l'auberge : lieu de prédilection dans les romans de Giono. C'est un lieu vers lequel convergent les routes et les chemins. Lieu où se retrouvent des brigands, des commerçants, des fermiers ou des voyageurs solitaires. C'est le lieu aussi où s'effectuent des rencontres inattendues, où le héros peut vivre des aventures et des mésaventures...

- Mais il y a surtout ce narrateur qui fait des voyages imaginaires, ce « voyageur immobile » (titre d'un autre texte de Giono) qui suit les protagonistes dans leurs pérégrinations incessantes. Ce narrateur, qui pourtant se trouve à un point fixe, décrit la scène de l'intérieur, comme s'il se trouvait avec ces ouvriers. C'est à partir d'endroits différents qu'il décrit les lieux : **« De là, ça sentait le gros légume »**, **« De là, par beau temps, on voyait... »**, **« De là, par jour de vent, montait l'odeur... »**. Autant

d'expressions (qui composeraient ce ton manifestement oral que prend très souvent l'auteur lorsqu'il raconte) qui contribuent à rendre actuel et « réel » ce panorama qu'il décrit.

- Et comme c'est le cas le plus souvent dans les romans de Giono, les distances « réelles » entre les différents endroits mentionnés sont probablement encore modifiées : elles sont ou raccourcies ou rallongées au gré des aventures et des déplacements des personnages voyageurs.

L'insistance sur la description de la route bordée d'arbres à « *la mode lombarde* » et amenant des ouvriers italiens jusqu' à l'auberge « *Au Territoire de Piémont* », fait penser inmanquablement à l'origine italienne de l'auteur lui-même. Son grand-père paternel carbonaro, dont il s'inspirera pour raconter certaines aventures d'Angelo , avait fui l'Italie pour venir s'installer en France. Il y a là implicitement comme un rappel de cette origine italienne. En plus, son père lui-même a exercé des métiers instables et s'est beaucoup déplacé avant de venir (tout comme ces Piémontais) s'installer à Manosque⁸⁴. Il y aurait donc là un rapport indéniable entre ces ouvriers qui viennent de loin vers Manosque et l'origine de l'auteur : la route qui les amène « **venait jusqu'ici mais pas plus loin** », et « **les peupliers s'arrêtaient ici** ».

Tout tourne donc, indirectement, autour de cette origine italienne : aussi bien familiale que culturelle et sociale. Le nom donnée à l'auberge est à cet égard assez significatif, comme si une parcelle de ce « territoire de Piémont » venait d'être transplantée à Manosque même. Car si cette ville est l'étape ultime et l'aboutissement de ce voyage des générations (le grand-père et le père surtout), elle représente pour l'auteur, lui, le dernier de cette lignée de voyageurs piémontais, un lieu d'attache, mais un lieu à partir duquel il ne cessera d'effectuer des voyages (dont ceux qu'il a faits vers ces lieux d'origine). Des voyages fictifs surtout. Voyages dans le temps (beaucoup de romans se passent dans le passé de cette région) et voyages dans l'espace (la plupart des récits situent leur action dans les environs de Manosque).

Il s'agit donc, comme c'est souvent le cas dans une autobiographie traditionnelle, de parler de ses origines. Mais Giono, lui, le fait ici sur un autre mode : celui de la fiction. Le romanesque prend le pas sur le réalisme. L'autobiographie, elle, semble se construire non pas directement mais de biais. Elle est implicite, donnée à lire à travers une écriture plutôt romanesque. Cette façon d'aborder ainsi l'histoire de sa vie se retrouve aussi, avec des variantes, dans tous les autres écrits du même genre.

Par ailleurs, l'itinéraire - géographique - que suit cette route, chargée d'ouvriers, qui part de loin, qui fait des détours et traverse des régions avant d'arriver « ici », correspond en quelque sorte à un autre itinéraire, mental celui-là, et qui se situe à un autre niveau, celui des souvenirs dont le flux vient de loin, comme émergeant du fond du passé, pour arriver au moment actuel. S'ajoute à cela un autre flux : le flux verbal. Les souvenirs n'ont de consistance et de présence que grâce aux mots. C'est le premier verbe employé : « *se souvie n nent* », qui permet de déclencher la remémoration et de mettre ainsi en branle tout un dispositif de langage approprié. Car si le texte se donne au début comme un récit de souvenirs, il n'en demeure pas moins que ces souvenirs ne constituent pas le sujet

⁸⁴ Voir *Entretiens avec Amrouche*, Op. cit., p.99 et suiv.

essentiel de ce texte. Nous verrons qu'il s'agit d'une réalité qui déborde en quelque sorte la réalité autobiographique. Une réalité qui semble se construire au fil du texte, par et à travers le langage. Un langage qui ne semble saisir ce « réel » particulier qu'à travers nombre d'images, dont certaines sont employées ici, telle la personnification de la route : « **Elle chevauchait le mont Genève [...] Là, elle regardait par là-bas derrière. Ce qu'elle voyait, de là, c'était...** ».

Il y aurait comme une ressemblance entre le fond de la mémoire et « **les fonds brumeux** » du Vaucluse, tout « **boueux et torride, fumant comme une soupe de choux** ». Les souvenirs qui remontent du lointain passé - ou du fond du sujet lui-même - sont comme cette route qui « **s'en venait avec sa procession d'arbres des fonds du Piémont** ». Autrement dit, ce sont les mots qui mettent en évidence ce rapport - presque allégorique - entre la route chargée de Piémontais et le flux des souvenirs.

Le flux verbal, comme celui des souvenirs et comme celui des ouvriers, est un flux fluide et ininterrompu. Cette fluidité est rendue par le rythme lent des phrases et surtout par la métaphore filée employée dans la description de la route. La remémoration est un acte qui, dès le moment où il est déclenché, peut devenir « spontané » et incontrôlé. Cette spontanéité est encore rendue - métaphoriquement - par la description de la route qui semble, « capricieusement », décider elle-même de son itinéraire. En effet, en plus de l'emploi de la personnification et des métaphores, notons particulièrement l'emploi de tous ces verbes d'action qui décrivent le mouvement de cette route : **elle « venait », « chevauchait », « coulait », « allait », « regardait », « voyait »**. Le narrateur semble s'effacer et laisser l'initiative au texte qui se construit de lui-même. D'où l'emploi d'expressions impersonnelles ou indéfinies : « **De là ça sentait...** », « **De là [...] on voyait...** ».

Nous avons remarqué l'évocation progressive des souvenirs : le texte passe des souvenirs donnés comme collectifs et généraux aux souvenirs particuliers et personnels. Le premier souvenir personnel concerne le père (troisième paragraphe), figure importante et privilégiée qui apparaît dans presque tous les écrits ayant trait au passé. Pour le narrateur, le souvenir du père est déclenché en lui à chaque fois qu'il passe « **devant une échoppe de cordonnier** ». Mais le simple souvenir cède la place à autre chose : l'image du père s'anime, en se situant « **quelque part dans l'au-delà du monde** ». Notons encore ici l'analogie avec le début de *Présentation de Pan* que nous avons commenté plus haut : en effet, cet « *au-delà du monde* » est une expression toute proche d'une autre, très souvent employée par Giono dans ses oeuvres : « *le pays de derrière l'air* » et qui désigne en gros un lieu imaginaire qui se situe au-delà des réalités concrètes et auquel ne peuvent accéder que les privilégiés qui ont une âme de poète. Le père est de ceux-là. Il s'agit donc d'une image toute inventée et quasi mythique du père. Car il ne vit pas parmi les hommes, il est parmi les « Dieux », puisqu'il est « **en train de faire des souliers en cuir d'ange, pour quelque dieu à mille pieds.** »⁸⁵. Grâce à la place privilégiée qui lui est attribuée dès ce début, son rôle de guérisseur et de sage conseiller qui apporte son aide à tous les malheureux est alors tout indiqué et tout justifié. Ce rôle d'homme au pouvoir extraordinaire (qui pourtant conserve une certaine simplicité), il le

⁸⁵ Nous conservons le « d » minuscule pour le mot « dieu » comme Giono le fait le plus souvent.

conservera dans tous les écrits où il est évoqué. L'image que nous avons de lui ici est une image génératrice de toutes celles qui suivront. Nous voyons se dessiner déjà les traits de caractère de cet homme ainsi que le rôle qu'il ne cessera de jouer. Par exemple :

- Le père est foncièrement bon et généreux, puisqu'il a accueilli des étrangers et des inconnus chez lui.
- il possède un savoir et un savoir-faire.
- Il sait parler à ses « patients ».
- etc.

Mais ce qui est plus remarquable, à notre avis, c'est que l'univers du père est lié, ici, à l'univers et aux images bibliques (nous retrouverons cela de façon plus explicite dans *Le Grand Théâtre*)⁸⁶. Notons par exemple certains mots et expressions qui sont forts révélateurs (c'est nous qui soulignons) : l'exode massif des Piémontais où l'on « **voyait [...] le lent agenouillement des paysans** » (1^{er} paragraphe) n'est donc pas sans rappeler des images bibliques : l'exode du peuple juif à la recherche de la terre promise. En effet, ces Piémontais viennent en « **procession** » (1^{er} paragraphe). Certains vont voir ce prophète-guérisseur, le « père Jean » qui se trouve dans « **l'au-delà du monde** » et qui est en relation avec l'« **ange** » et « **dieu** » (3^{ème} paragraphe). Il soulage les malheureux. Sa maison est comme un lieu de pèlerinage. Ils y viennent comme par « **miracle** » : « **Je ne sais même pas par quel miracle ils y venaient** » (II, 5). Comme pour répondre à un signe qui leur a été adressé :

Un signe, un rond et des croix, une étoile, un soleil, une chose qui devait dire dans leur langue malheureuse :

"Allez chez le père Jean "

Un signe qu'on ne devait voir que lorsqu'on était perdu, perdu comme de pauvres petites souris, un signe qui devait être marqué sur le mur à pleurer, le mur où on s'appuyait du coude pour pleurer. (II, 5)

Ce « mur » ne fait-il pas penser au « mur des lamentations » ?

Il résulte donc que le début de *Jean le Bleu* nous éclaire un peu sur le dispositif particulier de l'écriture « autobiographique » chez Giono. Ce dispositif, dont nous avons vu certaines caractéristiques ici, réapparaîtra avec plus ou moins de détails dans les autres écrits. Ce passage nous a permis de voir, entre autres choses, comment s'opère le glissement de ce qui est d'abord donné comme autobiographique vers le romanesque.

C'est ainsi, que l'espace, qui constitue en général un élément important dans l'organisation du récit chez Giono, a, ici, à cause de la référence aux lieux géographiques « réels », une fonction d'ancrage du récit dans la réalité d'une vie. Mais en s'intégrant au dispositif général du récit (qui, nous l'avons vu, consiste à opérer un glissement du biographique au romanesque), il se coupe de son référent. Les distances, sont, par exemple, « réaménagés » par l'auteur.

De même pour certaines données biographiques. Nous avons remarqué comment,

⁸⁶ Il y a toute une dimension biblique dans l'oeuvre de Giono en général, que ce soit au niveau du choix de certains noms de personnages ou de l'évocation de certains thèmes et images.

dans ce récit donné pour autobiographique, l'origine est évoquée indirectement : elle est transférée à un niveau symbolique du texte. L'auteur semble parler de ses racines piémontaises en racontant comment ces ouvriers italiens venaient jusqu'à Manosque.

Quant au niveau de l'énonciation, nous voyons déjà s'amorcer ce jeu de revirement auquel s'adonne très souvent le narrateur-Giono. Celui-ci dit, au début, faire le récit des souvenirs authentiques et il fait tout pour en convaincre le lecteur; mais tout de suite après, il s'efface comme pour laisser l'initiative aux mots, aux images qui, très vite, entraînent le texte vers des régions où l'on perd les repères de ce « réel » énoncé au début. Cependant, qu'il se trouve à l'« endroit » du texte ou l'« envers », le narrateur est de toute façon toujours là. Même s'il se cache derrière le « nous » collectif, le démonstratif indéterminé « ça » (« **ça sentait** ») ou l'indéfini « on » (« **on voyait** »).

D'ailleurs, l'emploi de « on » et de « ça » est le signe d'un discours oral. La source de l'énonciation à laquelle renvoie le texte est apparemment orale : ne sommes-nous pas en face d'une mémoire collective - fictive, il est vrai - (« **les hommes de mon âge se souviennent** ») qui ne peut transmettre ces souvenirs qu'oralement? Il s'agit donc d'un autre aspect important (même si l'auteur rappelle par la suite qu'il est en train d'écrire) et qui est commun à toutes les oeuvres de Giono : l'oralité. Celle-ci affecte aussi bien le discours de la fiction que le discours autobiographique.

Désormais le ton est donné : jamais l'autobiographie ne sera tout à fait conforme aux règles du genre. Elle sera, par exemple, à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Très souvent, l'auteur privilégiera l'image et le symbole aux dépens du récit des faits vrais de sa vie.

Ce début de *Jean le Bleu* contient donc quelques principes généraux et fondateurs de ce qu'est cette écriture spécifique chez Giono, et que nous tenterons de saisir à travers les écarts qu'elle ne cesse d'établir avec l'autobiographie comme genre qui a des règles bien définies.

II. B. Histoire de vie et fiction

Après avoir vu ainsi, à travers l'étude du début de *Jean le Bleu*, quelques principes qui régissent l'écriture autobiographiques, tels que l'articulation du biographique et du fictif, le double rôle du narrateur (à la fois celui du biographe qui affirme écrire ses souvenirs et celui du conteur - fabulateur et créateur de mythes - qui ne cesse donc de creuser un écart par rapport au « réel » qu'il prétend raconter ou décrire, en adoptant par exemple un style imagé et poétique), voyons maintenant en détails ces différents aspects, ainsi que d'autres, qui constituent cette écriture « autobiographique » toute particulière, à travers une étude d'ensemble de *Jean le Bleu*.

« Autobiographie ou roman ? » se demande Robert Ricatte dans sa « Notice » à cette oeuvre⁸⁷. La question peut être posée aussi à propos d'autres textes de Giono, tels que *Le Poète de famille*, *Virgile*, ou *Le Grand Théâtre*. Cette question est suscitée par

⁸⁷ R. Ricatte, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1210. Les avis des gionistes sont partagés sur cette question. Alors que P. Citron qualifie *Jean le Bleu* d'« autobiographique » (« Préface » à *Jean Giono Récts et E s sais*, VII, p.IX), H. Godard, lui, considère cette oeuvre comme roman (« *Jean le Bleu* comme roman », *Bull.* n°45, 1996, p.39-50).

« l'alliance qui s'y fait du fantastique et de la réalité »⁸⁸.

Giono ne tranche pas, lui. Mais selon Robert Ricatte, il s'avère que d'après les origines de ce texte, comme la version originale du Chant du monde, aujourd'hui disparue et dont il ne demeure probablement que le texte de L'Eau vive : « Mort du blé » (III, 248-264), Giono est parti d'une fiction et *que « l'autobiographie a été seconde »*⁸⁹.

Mais dans le vaste projet autobiographique proprement dit de Giono, Jean le Bleu ne constitue qu'un épisode⁹⁰. On ne peut même pas se fier totalement à la « Préface » écrite par l'auteur à cette oeuvre en 1956 (II, 1234-1236), dans laquelle il dresse une liste des personnages réels et des personnages fictifs. Cette distinction ne manque pas d'impressionnisme et d'« arbitraire » comme le note Robert Ricatte⁹¹. De même pour les précisions qu'il donne en 1952, dans ses Entretiens avec Amrouche, même si ce qu'il dit rétrospectivement de ce texte est très significatif en lui-même.

Cette oeuvre comporte donc une certaine ambiguïté : d'une part, on y trouve tous les aspects de l'enfance « réelle » de Giono, et d'autre part toute une dimension romanesque qui va à l'encontre de la vraisemblance recherchée par l'auteur : par exemple toute cette panoplie de portraits plus irréels et plus fantastiques les uns que les autres et auxquels se rattachent des récits plus ou moins imaginaires faisant déborder ainsi le texte du cadre de l'autobiographie.

Nous avons déjà vu à propos du début que pour parler de ses origines par exemple, Giono n'a pas recours à la formule traditionnelle « moi, Giono, d'origine piémontaise... », mais à l'emploi de l'allégorie et de l'image en parlant de ces ouvriers piémontais empruntant cette « route au peupliers » qui est un « trait d'union entre son pays d'origine et son terminus »⁹². Cette route, Giono la fera sûrement emprunter à certains de ses héros.

Jean le Bleu est autant le récit de l'enfance et de l'adolescence de « Jean » (mais qui est, en fait, ce Jean?) que les récits de vie d'autres personnages : récits plus ou moins brefs, plus ou moins imaginaires, mais constituant eux-mêmes, en quelque sorte, des « biographies » - ou plus exactement des portraits - à échelle réduite, un peu à la manière de la « biographie » de Melville dans Pour saluer Melville ou à celle du poète latin au début de Virgile .

C'est dans le rapport de ce récit premier de Jean avec celui des autres personnages que réside, d'une certaine manière, l'importance de ce texte.

⁸⁸ R. RICATTE, Op. cit., II, 1233.

⁸⁹ Op. cit., II, 1195.

⁹⁰ Pour des détails sur ce projet, voir R. RICATTE, Op. cit., II, 1201-1202.

⁹¹ Op. cit., II, 1210.

⁹² J. CHABOT, *L'Imaginaire*, Actes du Sud, 1990, p.16-17.

II. B. 1. Contenu thématique et structure

Le contenu thématique de cette oeuvre, donnée au début comme récit des souvenirs est facile à préciser. D'ailleurs, les titres des chapitres permettent bien de le faire.

Il s'agit en fait d'épisodes (récits, tableaux ou portraits) qui, quelquefois, n'ont pas de liens - logiques ou chronologiques - évidents, eux. Ce contenu thématique général peut être présenté de la façon suivante :

- Des épisodes qui mettent en scène des personnages ayant plus ou moins des rapports avec la vie familiale : le père, la mère, les ouvriers qui travaillent dans l'atelier de la mère.

- Des épisodes où il est question de personnages ayant trait à l'« éducation » de l'enfant : les soeurs, le père, l'homme noir, Odripano.

- Des épisodes - dont certains se situent avant le séjour de Jean chez le berger Massot, d'autres pendant ce séjour et d'autres après - qui mettent en scène des personnages jouant un rôle important dans l'éveil sensuel et sentimental de l'enfant ainsi qu'avec le rêve et l'évasion : la « fille au musc », la « petite fille », « Anne », « le visage du mur », la « Mexicaine »...

- Des épisodes qui présentent des personnage en rapport avec l'art : les deux musiciens, « Odripano »...

- Des épisodes qui racontent des événements présentés comme des « faits divers » ou irréels : le récit de la femme du boulanger, le récits des jeunes qui se suicident...

La plupart de ces épisodes tournent donc autour des questions qu'on peut généralement retrouver dans toute autobiographie traditionnelle : la famille, l'éducation, l'éveil sensuel, le rêve de l'enfant, l'art, l'imagination, etc. Mais Giono donne à toutes ces questions des dimensions qui débordent du simple récit de vie. Il s'effectue toujours un certain écart par rapport à l'autobiographie en général.

Dans *Jean le Bleu*, on peut parler de deux types d'épisodes : des épisodes qui sont en rapport avec la vie de l'enfant et de sa famille et des épisodes qui mettent en scène des personnages plus ou moins imaginaires. Le narrateur raconte leur vie - ou fait leur portrait - en rapport avec la vie de Jean. Celui-ci est donc toujours présent : comme acteur principal ou comme témoin de ces drames multiples qui constituent la vie de ces différents personnages, ou encore comme auditeur émerveillé au récit que l'un de ces personnages fait de sa propre vie (Odripano, par exemple). Des « personnages-récits » en quelque sorte. Leur vie se rattache donc plus ou moins directement à celle de Jean. Les deux musiciens lui « apprennent » à cultiver sa sensibilité musicale, Odripano, en qui il retrouve le poète et le conteur (un autre soi-même), lui fait connaître, en racontant sa vie des points de vues sur la vie, l'amour, la souffrance et la mort. Toutes ces vies (racontées par les personnages eux-mêmes ou imaginées par l'enfant), constituent pour celui-ci un moyen d'aiguiser sa sensibilité et de nourrir son imagination. La vie de chacun d'entre eux, riche d'émotion, d'amour et de poésie, devient pour lui une légende, un « modèle » dont il a besoin dans son « initiation » au monde et à la poésie. Chacun de ces personnages est, à sa manière, un « initiateur » (donc le double du père). L'histoire de

leur propre vie peut être considérée comme le complément et le prolongement de la sienne. Elle lui offre d'autres « possibles », d'autres prolongements. Elle peut offrir peut-être d'autres « occasions » pour le narrateur : par exemple le père d'Odripano présente une image opposée à celle du père Jean. C'est un homme qui tyrannise son enfant et sa femme, alors que le père Jean est plein de gentillesse et d'attention envers sa famille⁹³.

Tous ces récits semblent se développer simultanément, sans ordre de succession temporelle, ou du moins sans précisions de dates. Ce procédé de composition qui consiste à raconter plusieurs histoires se développant simultanément sera davantage utilisé dans *Noé*. C'est un procédé par lequel Giono veut imiter la composition musicale. Le souci de l'auteur ne semble pas d'évoquer des souvenirs mais plutôt de développer certains thèmes qui lui sont chers. L'enfance n'est pas alors une suite de souvenirs qui s'enchaînent mais comme formée d'une série d'épisodes ou de scènes qui mettent en valeur des images traduisant des préoccupations d'ordre esthétique ou moral qui ont - nous le verrons - un rapport avec l'« éducation » de l'enfant et son « initiation » au monde.

Tout semble donné à travers la vision poétique de l'enfant. Le « pittoresque » ou l'« irréel » liés à certains personnages est en rapport avec le monde tel qu'il est perçu ou rêvé par Jean le Bleu. La « démesure » (physique ou morale) caractérise bien la plupart d'entre eux. C'est dans cette perspective qu'on pourrait comprendre par exemple les surnoms attribués à certains personnages. Le surnom donné à l'un des deux musiciens : « Décidément » semble indiquer un tic de langage, celui qui est donné à l'autre : « Madame la Reine » semble, lui, en rapport avec le physique du personnage; ou peut-être est-il simplement d'inspiration livresque, comme « le Grand d'Espagne ». Le surnom peut également être en rapport avec l'habit du personnage comme celui de « l'homme noir », ou avec le métier exercé : l'« acrobate », l'« artisan tanneur ». Il peut se référer à un pays (exotique) où le personnage a vécu : « Gonzalès », « La Mexicaine ». Le surnom peut avoir la forme d'une périphrase qui souligne l'âge du personnage : « La Petite fille », un trait physique caractéristique : « La Grosse femme », une odeur : « La Fille au musc » ou simplement en rapport avec l'endroit où l'enfant croit voir le visage dessiné d'une femme : « le Visage du mur » (qu'il appelle aussi « **la dame aux yeux verts** » (p.133)). Les deux ouvrières qui travaillent dans l'atelier de la mère s'appellent quant à elles « Louise première » et « Louise seconde ». Ce qui a ici tout l'air d'appartenir à la vision de l'enfant, revêt ailleurs un aspect ironique et humoristique qui ne peut émaner que de l'auteur : dans *Noé*, par exemple, il en vient à réduire les noms de certains personnages (il s'agit notamment des voyageurs du « *tram 54* » à Marseille) à l'un de leurs traits ou de leurs habits : l'un est nommé « Le Jaune et le Rouge » (III, 793 et sui.), les autres : « **le Prince de Galles** » (III, 792), « **l'homme au melon** » (III, 794), « **l'Albatros** » (III,794)... Dans *Le Grand Théâtre*, parlant de son prénom, de celui de son père ainsi que de celui de son grand-père, l'auteur leur donne des numéros distinctifs, comme ceux des « rois » (III, 1069-1070).

La vie des personnages est plus ou moins directement rattachée à celle de *Jean le*

⁹³ Nous verrons que si le conflit avec le père est totalement absent dans ces textes autobiographiques, il apparaît, en revanche, de façon très caractéristique dans plusieurs romans comme *Colline*, *Naissance de L'Odyssée*, etc.

Bleu (celui-ci étant témoin, acteur lui-même d'une histoire qui ne le concerne pas directement, ou simplement auditeur d'un récit qu'on lui fait). Aussi cette enfance de Jean, telle qu'elle est racontée ici, est-elle constamment imprégnée par la vie des autres qui vivent autour de lui. *Jean le Bleu* n'est pas alors le récit d'enfance à l'état pur (peut-on d'ailleurs envisager la possibilité d'un tel récit?). Ce récit ne semble possible que par la transformation de l'autobiographie et par son « ouverture » sur des biographies fictives. On est loin du projet initial que Giono souhaitait réaliser. Mais on s'aperçoit que *Jean le Bleu* préfigure ainsi, en partie, le procédé qui sera amplement utilisé dans *Pour Saluer Melville* (1941) et dans *Virgile* (1944) et qui consiste à mêler l'autobiographie aux biographies imaginaires de Melville et de Virgile.

II. B. 2. Le Temps

Parler de son enfance c'est disposer de repères temporels plus ou moins précis pour situer les événements passés; c'est imaginer une progression du récit en fonction des différentes étapes de l'âge de l'enfant. Mais ceci n'est vrai qu'en partie dans *Jean le Bleu*. La chronologie à laquelle est soumis le récit de vie, ici, n'est pas toujours claire : absence de date, événements situés souvent dans une sorte d'intemporalité, ou soumis au retour cyclique des saisons, etc. ce récit de vie (puisque, à plusieurs reprises, l'auteur rappelle qu'il est en train d'écrire ses souvenirs) est censé couvrir une longue période. A l'exception de l'épisode consacré à Louis David et qui situe les événements après la guerre, puisqu'il s'agit d'un hommage à cet ami d'enfance mort sur le front, cette période s'étend de l'époque où Jean a l'âge de fréquenter « *l'école chez les soeurs de la Présentation* » (II, 11) jusqu'à « *l'année quatorze* » (II, 158). En effet, le dernier paragraphe évoque le départ vers le front: « ***il me fut facile de partir à la guerre sans grand émoi*** » (II, 186).

Ce sont là les deux « moments » qui limitent cette longue période qui couvre aussi bien l'enfance que l'adolescence. Mais il s'agit en fait, comme dans toute autobiographie, d'un choix de faits importants et marquants aux yeux du narrateur. En outre, il ne s'agit pas à proprement parler de progression chronologique claire qui suivrait l'âge du personnage, car les marques temporelles permettant de situer cet âge sont rares. Quelques indications seulement, comme : « ***j'avais treize ans. Je sentais que j'avais un ange*** » (II, 83). Les autres indications n'apportent guère de précision, telle la phrase suivante :

Je retournais à l'école à quatre heures! J'étais maintenant un élève du petit collègue lépreux (II, 27)

Les différents souvenirs ne sont donc pas liés à des dates précises ou à l'âge, mais liés plutôt aux sentiments et aux sensations du personnage, lesquels sont rattachés souvent aux modifications de son corps et de son esprit, au gré des différentes rencontres qu'il fait et des amitiés qu'il lie avec les uns et les autres. Bref, ces souvenirs sont rattachés aux différentes expériences - intimes ou autres - de l'enfant.

C'est ainsi que l'on observe une discontinuité temporelle, si bien qu'il est parfois impossible au lecteur de savoir quand un événement s'est produit. Les marques temporelles, quand elles existent, ne permettent qu'une approximation. Car l'accent est mis sur l'importance de l'événement vécu par le personnage au plan émotionnel et non

sur sa situation sur l'axe temporel :

Un soir, comme je revenais de l'école, c'était novembre, il me sembla soudain que le boulevard sentait la violette. (II, 61)

L'événement dont il est question ici semble trouver sa fonction au niveau du récit (c'est-à-dire par rapport à l'histoire - fictive - racontée) et non au niveau d'un quelconque souvenir réel. Ce qui est souligné c'est le degré d'intensité de la sensation éprouvée par l'enfant (on sait l'importance accordée par l'auteur à l'odeur et aux différents parfums, dans toute son oeuvre et particulièrement dans *Noé*), et non la date de l'événement. Pour que l'événement soit « narrable », il faut le distinguer et le mettre en relief par rapport à la grisaille de la vie quotidienne (l'emploi de « un soir » et du passé simple ont ici cette fonction, en plus de la fonction habituelle qui consiste à relancer le récit). La précision, en outre, (« un soir », « l'école », « novembre ») ne constitue qu'un artifice littéraire qui sert à ancrer la fiction dans le réel, et à lui donner donc une certaine « vraisemblance ». Elle a un rôle, si l'on peut dire, narratif : elle traduit le choix effectué par le narrateur d'un seul récit parmi tant d'autres récits possibles. Ce n'est donc pas le temps référentiel, celui qui est extérieur au récit, qui est visé.

De telles indications temporelles se retrouvent tout au long de l'oeuvre, par exemple :

- pour situer les événements à un moment de la journée :

Un soir, mon père venait de fermer la porte de la rue; on frappa. (II, 25)

Quelques pages plus loin :

Un matin, l'homme vint chercher de l'eau chaude au fourneau de ma mère. (II, 30)

Ou encore :

Un soir, comme le rossignol venait de faire son chant et qu'il piquait dans son bol à viande, j'entendis monter les escaliers dans la maison d'à côté. (II, 36)

- Pour marquer un événement important dans la vie de l'enfant (sans que le jour en soit pour autant précisé) :

Le jour arriva où je devais retourner au collège. (II, 118)

- Pour indiquer la saison :

Le printemps arriva sur nous en deux ou trois coups de vent glacés. (II, 75)

Et quelques pages plus loin :

Depuis la fin du printemps, nous avons un nouvel hôte. (II, 88)

ou encore :

Maintenant, c'est le grand hiver. (II, 140)

Toutes ces indications ne servent pas seulement à situer temporellement les différents événements « réels » vécus par Jean, elles servent également, et de la même manière, à situer les histoires « fictives », comme par exemple, les différents suicides survenus à la campagne, lors du séjour de Jean à Corbières :

Et, le mercredi matin, huit jours après la mort de Charles du charron... (II, 78)

Ou encore :

Dans le courant de la semaine, Blanche Lamballe se pendit à un olivier avec sa ceinture. (II, 79)

Une page plus loin :

Le vendredi matin, le curé passa de maison en maison. (II, 80)

A la même page :

Et, le dimanche, on fit la fête...

Il n'y a donc pas de différence dans le procédé utilisé pour situer temporellement le « souvenir » et la « fiction ». La narration des événements « réels » vécus par Jean se fait de la même façon que la narration des autres événements, fictifs.

La plupart de ces indications temporelles (dans les phrases citées ici par exemple) figurent au début du chapitre. Elles permettent donc de situer les événements les uns par rapport aux autres, de marquer des repères intérieurs à la fiction, d'indiquer les changements qui s'opèrent au niveau des histoires racontées, donnant ainsi un nouvel élan au récit . Mais il n'y a pas, comme on le voit, véritablement de précisions quant aux repères temporels relatifs à la vie « réelle » de l'enfant, aux souvenirs. Le narrateur n'indique pas, par exemple, la date exacte du retour de Jean à Manosque après son séjour chez le berger (dont on peut facilement concevoir la durée approximative, puisqu'il s'agit des vacances scolaires). Cependant, on s'aperçoit que bien de choses ont changé à Manosque durant son absence :

La cour aux moutons avait vieilli. Je crois qu'elle avait perdu toute sa jeunesse en perdant la fille au musc et la petite de l'acrobate. (II,129)

Ne considérons pas pour l'instant le problème que pose cette phrase au niveau de l'énonciation (le narrateur adulte qui parle (« je crois ») mais qui exprime la sensation de l'enfant...); considérons plutôt le contenu. Si « ***la cour aux moutons avait vieilli*** » et ***si elle avait perdu toute sa jeunesse*** » (nous soulignons), c'est parce que deux êtres chers à Jean sont morts. Le monde a changé non que l'absence de celui-ci ait été réellement longue mais parce que des événements importants se sont produits durant son absence. Événements qui touchent la vie des personnages connus mais surtout qui le touchent, lui, en particulier. Car, désormais, après ce séjour, il n'a plus le même regard sur le monde. C'est donc lui-même qui a, en réalité, changé. Le bonheur de l'enfance semble maintenant très loin dans le passé. La disparition de ce bonheur est marquée, entre autres, par la disparition de certains des amis d'autrefois, comme la fille au musc, Décidément le musicien...

Cependant, si nous considérons l'histoire de vie dans sa totalité, nous nous apercevons qu'il y a peu d'éléments qui indiquent l'évolution du caractère de l'enfant. Dès son jeune âge, il a des traits qu'il gardera tout au long de cette période racontée : une sensibilité très aiguë, une imagination débordante, une sensualité à fleur de peau et une faculté de rêver sans égale. D'autre part, le récit de nombreux événements qui se produisent dans la vie de l'enfant ainsi que le portrait des différents personnages qui entrent dans sa vie auraient pu suivre un ordre différent dans le texte sans que le sens en soit vraiment changé. C'est ainsi que le récit de vie ne suit pas un ordre (chrono)logique particulièrement marqué. Même si parfois il y a un certain lien de causalité entre les faits (par exemple la maladie de Jean a nécessité le séjour de convalescence à la campagne), les épisodes s'enchaînent, en général, selon un ordre associatif qui met en valeur un certain nombre de thèmes ou de motifs relatifs aux différentes expériences - intimes - de l'enfant.

Si les repères chronologiques ne sont pas tout à fait clairs, c'est parce que l'auteur ne

semble pas avoir eu l'intention de raconter la réalité extérieure de sa vie (donc de rechercher à situer temporellement les événements), mais apparemment d'appréhender cette vie de l'intérieur, et de montrer donc ce qui a pu marquer l'enfant dans son apprentissage de la vie, grâce notamment aux différents rapports - fictifs ou réels - avec les autres. C'est pourquoi les événements semblent se situer en dehors de la temporalité traditionnelle du récit (marquée notamment par des dates). Ils prennent leur valeur non en fonction de leur degré d'authenticité (par rapport au réel) mais en fonction de leur importance affective par rapport au narrateur. Celui-ci ne cherche pas à recomposer un « temps perdu » mais à recréer l'ambiance et les sensations d'une expérience intérieure.

Le changement de Jean (changement physique et psychologique) est donc très souvent évoqué indirectement par des indications sur sa façon de voir et de sentir le monde (encore que sur certains points, comme sa sensibilité ou son sens de la poésie par exemple, il ne change pas trop), et non par des indications relatives à l'âge. Il n'est donc pas toujours facile de reconstruire une chronologie précise de tous les événements racontés parce que ceux-ci relèvent plus de la subjectivité de l'enfant (et du narrateur qui les organise dans un récit particulier) que de la « réalité » référentielle.

Nous sommes pour ainsi dire dans une durée - paradoxalement - intemporelle. Ou plutôt il s'agit d'un temps subjectif, vécu, et exprimé sur le mode « poétique ». Par exemple le voyage dans le temps n'a guère de secret pour le narrateur-poète, puisque le temps a des « pores » par lesquels celui-ci peut facilement entrer :

Dès qu'on connaît les pertuis de l'air, on peut s'éloigner à son gré de son temps et de ses soucis. Il ne reste plus qu'à choisir les sons, les couleurs, les odeurs qui aident au départ; les sons, les couleurs, les odeurs qui donnent à l'air le perméable, la transparence nécessaires qui font dilater les pores du temps et on entre dans le temps comme une huile. Pour moi, il ne me faut qu'un feu de figeons secs dans la cheminée, une saison blanchâtre avec des nuages sans figure, un peu de ce vent particulier qui saute en boule comme une perdrix, une pipe de gros tabac gris et je retrouve la grande rosace brillante, éperdue et pleine de cris que devint devant mes yeux malades l'atelier-femme de ma mère ce soir-là. (II, 63)

Le souvenir n'est donc pas une affaire de remémoration qui nécessite que l'on se rappelle des dates exactes ou des événements authentiques, c'est une affaire d'imagination et de création, à la limite du magique et du fantastique. Afin de (re)créer ce monde de l'enfance, il suffit d'avoir la faculté, toute magique, de pouvoir passer par les « **pertuis de l'air** » et de posséder le don poétique pour connaître le mélange juste des « **sons** », des « **couleurs** » et des « **odeurs** ». C'est sur cette idée que repose toute l'activité créatrice chez Giono. Il exprimera d'ailleurs cette idée, presque de la même façon, en 1947 dans *Noé*.

Il ne s'agirait donc pas tellement du récit traditionnel d'une vie, dont l'essentiel consiste à se souvenir d'un passé et à le raconter; il s'agirait d'inventer cette vie au fil de l'écriture comme si le souvenir ne préexistait pas à l'écriture. Le narrateur raconte son enfance, parle de ce moi passé, mais aussi de ce passé et de ce moi recréés et rêvés.

II. B. 3. Initiation par les sens du « poète en devenir »

De ce fait, *Jean le Bleu* est bien le récit du « devenir poète » comme l'a si bien dit Jacques Chabot. Car il s'agit de raconter l'« initiation » de Jean au monde, initiation qui s'effectue non par une éducation, issue du système d'enseignement traditionnel mais par l'exercice des différents sens. La vue, l'odorat et l'ouïe constituent les moyens essentiels qui permettent à Jean d'apprendre et de s'initier. Ces sens sont aussi les éléments qui permettent à l'enfant de créer son propre imaginaire.

Le récit de vie de Jean, associé à ceux des autres personnages, contient en effet deux dimensions importantes :

La première est une dimension morale qui s'appuie certes sur des valeurs positives générales telles que l'amitié, la générosité, l'altruisme etc. mais aussi une morale qui est propre à chaque personnage, se fondant sur sa propre expérience, et servant à l'« initiation » de *Jean le Bleu*. Cette morale - implicite d'ailleurs - ne se propose pas comme « modèle » ou « leçon », elle s'inscrit simplement dans les rapports de l'enfant au monde.

La deuxième est une dimension esthétique : la plupart de ces personnages connus par l'enfant ont un rapport avec l'art ou la littérature. Chacun d'entre eux a une vision de l'art rejoignant en définitive cette vision de l'« artiste » que Giono n'a cessé de mettre en pratique dans toute son oeuvre. Ces personnages jouent également ici un rôle important dans l'« initiation » de Jean dans le domaine artistique.

Ces deux dimensions apparaissent clairement dans cette histoire d'« éducation ».

En effet, comme toute autobiographie, *Jean le Bleu* contient inéluctablement une part importante - si ce n'est la part essentielle - consacrée à l'éducation. Cette éducation revêt un caractère tout particulier qui souligne encore l'écart qu'on peut observer entre l'écriture autobiographique chez Giono et l'écriture autobiographique en général.

On peut parler d'éducation dans la mesure où l'enfant apprend quelque chose, mais il ne s'agit ni de l'enseignement donné à l'école, ni de celui que permet tout autre système éducatif traditionnel contraignant.

Il s'agit tout d'abord d'une « éducation sentimentale » dans le sens large du terme. L'enfant apprend la poésie et le rêve; il apprend à être attentif au monde qui l'entoure, mais aussi à cultiver une certaine sensibilité qui lui permet de voir au-delà des choses et de vivre le plaisir sensuel que lui procurent ses contacts avec les êtres; aussi bien des êtres « réels » vivant autour de lui que des êtres imaginaires, créés de toutes pièces pour son propre plaisir.

Il s'agit aussi d'une éducation qui lui permet d'apprécier l'importance d'un certain nombre de valeurs telles que l'amitié, la générosité, le dévouement aux autres. Ses « éducateurs » sont surtout le père, les deux musiciens, « l'homme noir » et « Odripano ». Chacun dans un domaine particulier. S'ils lui apprennent à connaître les choses de la vie, l'art, l'amour et la haine chez les hommes ou toutes autres valeurs ou sentiments, leur « enseignement » ne prend jamais la forme d'un système d'éducation fermée ou le caractère contraignant (le père « anarchiste » est contre tout système). L'initiative est laissée à l'enfant: il n'apprend que ce qu'il veut apprendre; et il apprend plus par les sens (par le coeur et les instincts, peut-on dire) que par l'intelligence.

C'est pourquoi, on peut parler certes d'une certaine éducation mais plus sûrement d'une initiation. Jacques Chabot a raison de souligner ces deux composantes dans *Jean le Bleu* en notant que cette oeuvre est « à la fois et contradictoirement un roman d'éducation et un roman d'initiation »⁹⁴. C'est une éducation qui rejette toutes formes de contraintes et qui ne s'appuie sur aucun système. Et c'est une initiation au monde, par le corps et par l'esprit : elle est initiation au rêve, initiation à la poésie et à l'art et initiation à l'amour et à la mort.

II. B. 3. a. L'école ou l'éveil des sens

Dans les souvenirs liés « à l'école chez les soeurs de la Présentation » (II,11), l'auteur n'évoque pas ce que l'enfant a appris, il insiste sur l'autre aspect, sur les à-côtés, c'est-à-dire d'une part sur la sensibilité de l'enfant et d'autre part sur son hostilité aux contraintes. Car ce qui caractérise cette école c'est une discipline très rigoureuse. On n'y voit que des enfants punis⁹⁵ :

Dans la petite classe, trois punis épelaient la leçon à voix égale. (II, 15)

La punition touche même soeur Dorothée, la « paveuse » :

Nous avons vite su qu'il s'agissait là d'un travail de punie et qu'il fallait avoir péché pour aligner des petites pierres de couleur. (II, 14)

En complicité avec la soeur Dorothée, « la paveuse », elle-même soumise à des règles qu'elle n'hésite pas à enfreindre, Jean et ses camarades se cachent dans le jardin de l'école pour savourer les plaisir des sens, enivrés par l'odeur d'un laurier-rose :

C'était une cachette sous un gros laurier-rose. Il avait tant d'odeur et une odeur si forte qu'on était ivre rien que d'entrer là-dessous. Cette odeur pesait sur mes yeux. En un rien de temps tout se déformait de ce qui était visible pour moi. Dans l'ombre bleue, le visage de mes camarades fondait comme du cierge allumé, fondait et coulait[...] Soeur Dorothée s'allongeait dans l'herbe. Elle y devenait un monde noir bossué de montagnes et de collines, creusé de vallées sèches et silencieuses, sans eau, sans arbres, toute déserte et comme détestée. Seul vivait le monde heureux de son visage où, sous le glissement oblique d'un rai de soleil, sa joue se veloutait d'un duvet blond que dans mon ivresse d'odeur je voyais onduler et voguer comme un vaste océan d'herbes mûres. (II, 15)

Cette transformation des êtres, aux yeux de l'enfant, préfigure celle qu'on retrouvera par la suite et qui concerne le fameux « visage du mur », même si le processus est inverse. Ici, sous l'effet de l'ivresse causée par l'odeur, Jean voit le corps de ses camarades se déformer, « **fond(re)** » et « **coul(er)** », celui de soeur Dorothée **devenir « un monde noir bossué de montagnes et de collines »**, et le « **duvet bond** » de la joue de celle-ci se changer en **un « vaste océan d'herbes mûres »**. En revanche, la tâche des moisissures sur le mur « s'humanise » en se transformant, aux yeux de l'enfant, en un visage de femme.

⁹⁴ Op. cit., p.20.

⁹⁵ En ce qui concerne son opposition aux systèmes, et en particulier sa rancune envers le curé, voir R. RICATTE, « Notes et variantes » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., note n°1, de la p.41.

Il sera question encore d'ivresse dans *Virgile*, mais causée par les coings mangés par les enfants à la sortie de l'école (une autre école que celle des soeurs).

Ce qui est donc souligné chez l'enfant pendant cette période c'est l'acuité des sens, la faculté d'imagination et aussi la sensualité naissante.

Le souvenir le plus édifiant, peut-être, concernant cette école des soeurs, est celui qui se rapporte aux festivités de Pâques. On confie à Jean la mission **de « réciter les hommages à la vierge »** (II, 21), mais au moment venu, devant tout le monde, il s'enfuit en criant que la vierge est morte (II, 20). C'est que l'enfant ne peut se soumettre à des règles trop contraignantes. Il a **« fait son compte tout seul »**, comme l'espérait son père, au moment où l'on était venu lui demander de mettre son fils dans cette école. Car malgré ses positions à propos de la religion, il a accepté cette proposition pour l'amour de sa femme, mais en disant :

"S'il est de ma race, il fera son compte tout seul. Envoie-le, si ça te fait plaisir (II, 20)

L'enfant semble avoir été à la hauteur de l'espérance de son père.

II. B. 3. b. Initiation à la musique : Décidément et Madame-la-Reine

Pour l'apprentissage de la musique, il s'agit encore de l'aspect intuitif, « naturel » et libre de cet apprentissage. Il apprend non par des méthodes scolaires traditionnelles les bases de la musique (en occurrence le solfège), mais par la simple écoute. Car la musique est pour lui une affaire de sensibilité.

C'est ainsi que la musique jouée par les deux nouveaux voisins musiciens, Décidément et Madame-la-Reine, vient toucher l'enfant qui se trouve dans son grenier et enrichir ses rêves devant le **« visage du mur »**. Celui-ci devient, grâce à la musique, plus vivant que jamais, c'est celui d'une **« dame »** qu'il voit :

J'entendis le chant d'une flûte.

Il me sembla que la bouche de brique parlait.

C'était un air tristement allègre. Le jeu du flûtiste était d'une rectitude implacable. On sentait que cette musique, avant de la faire sortir de lui, il l'avait longtemps gardée dans sa tête comme un serpent enroulé. A côté de la flûte, marchait un violon sombre. Ils s'en allaient tous les deux sur une longue route montante. Ils avaient la lente allure de ceux qui vont très loin.

Mon coeur se mit à faire les mêmes grands pas que je devais écouter sonner en moi beaucoup plus tard. Je tendis ma main dans l'ombre et la dame du mur prit ma main.(II, 40)

Sons et couleurs se mêlent donc pour créer un monde imaginaire fantastique chez l'enfant. Il suffit d'être au grenier, d'écouter la musique des deux voisins pour sentir vivre la **« dame du mur »**. Il le dit à Décidément et à Madame-la-Reine :

Je dis qu'il y avait là une dame verte et rouge sur le mur. Et soudain, par ce qu'il m'en venait devant l'esprit, de sa beauté, de son humanité, de son grand royaume qu'elle avait dedans mon coeur, tout fut appelé.

"C'est ce que vous jouiez."

Je me mis à siffler l'air de flûte tristement allègre, j'étais comme un qui parle non pas par sa voix et par sa tête mais qui n'est plus que l'instrument de toutes les forces cachées. Le corps même de ma dame passait entre mes lèvres, et les lambeaux de mon coeur déchiré et heureux, et les magnifiques promesses perdues que m'avaient faites les grands yeux de moisissure. (II, 44)

C'est le père qui propose à son fils d'apprendre la musique. Domaine qui apparaît à l'enfant comme « **d'essence mystérieuse** ». Mais celui-ci n'a pas à s'inquiéter, il n'a qu'à « écouter » :

"Si tu apprenais la musique?" dit-il.

Pour moi, la musique était d'essence mystérieuse et si père m'avait dit :

"Tu vas apprendre le sorcier..." je n'aurais pas eu plus de peur dans la gorge.

"Je ne saurai pas", dis-je, sans reconnaître ma voix.

Et toute ma chaleur était descendue d'un coup dans mes souliers.

"Je crois que non, tu ne sauras pas, dit mon père au bout d'un silence, mais ça ne fait rien. Va seulement chez les hommes d'à côté et écoute. (II, 41)

Le père a donc son idée sur l'apprentissage de la musique : il s'agit simplement d'écouter.

C'est ce que confirme Madame-la-Reine quand Jean est venu pour sa première leçon :

"Je suis bien content, dit Madame-la-Reine. Il ne s'agit pas de dorémifasolasido. Pourquoi apprendre? A quoi ça sert? Le principal, qui l'apprend? D'où ça vient? Mystère?" (II, 42)

Voilà que les sentiments de Jean et de son père sont confirmés : la musique est un « **mystère** » et l'apprentissage du solfège ne permet jamais de percer ce mystère, c'est-à-dire ce qui constitue le « **principal** ».

L'enfant se contente alors d'écouter. Mais l'air joué par les deux musiciens évoque en lui tant d'images. C'est toute une histoire qu'il entend :

"Ah! chanta la flûte, il était dit que pour nous la vie serait une vieille femme[...]

- C'est comme ça, dit le violon, c'est comme ça, mon vieux, qu'est-ce que tu veux! " (II, 45)

L'enfant écoute donc jouer et « voit » alors des images défiler devant lui, constituant toute une histoire, qu'il essaie de traduire en mots, avec la complicité des deux musiciens :

Ils jouaient devant moi Bach, *Monsieur* Haydn, *Monsieur* Mozart. Je faisais ensuite le récit de ce que j'avais vu.

Ils m'écoutaient. Il approuvaient ou corrigeaient.

"Non, à ce moment-là, le cygne noir baisse trois fois la tête sous l'eau et il la relève, et chaque fois les petites gouttes d'eau glissent dessus ses plumes : tralala, tralala; chaque fois toujours pareil. (II, 47)

Jean ne se contente pas d'écouter, ou de traduire en images cette musique, il la « siffle » aussi :

- Voilà, approuvait Madame-la-Reine. Demain tu nous siffleras ça." (II, 47)

C'est ainsi qu'un jour, en l'absence des deux musiciens, il est amené à « siffler » un air de musique pour faire plaisir à la petite voisine, la fille de l'acrobate, agonisante :

"Musique, nom de dieu!" cria l'acrobate.

[...]Alors je me mis à siffler doucement. Mon père me dit :

"Approche-toi bien de la fenêtre."

Je sifflai d'abord cette polonaise de Bach qui me venait toute seule aux lèvres, rien qu'à voir dans le jour de ma tête le regard et la bouche de ma dame, puis je sifflai un menuet de Haydn et un menuet de Mozart.

"Encore, encore!" commandait l'homme là-bas quand je m'arrêtais pour lécher mes lèvres.

[...] "Assez!" dit l'homme.

Et il ferma la fenêtre.

[...]Le soir, on nous dit que la petite de l'acrobate était morte et on l'enterra le lendemain. (II, 50-51)

A sa façon, Jean « apprend » et « joue » donc de la musique pour son propre plaisir et pour le plaisir des autres. La musique est liée à l'amour (associée le plus souvent à la « dame du mur ») et à la mort (comme par cet air qu'il « joue » pour accompagner sa petite voisine dans ses derniers moments). Elle est également liée à l'imagination. Elle stimule le rêve et permet à Jean non seulement de « voir » des images mais aussi d'inventer des histoires qui sont la « traduction » des airs qu'il entend jouer.

Jean semble apprendre tout seul. Les deux musiciens ne proposent aucun programme contraignant. Au contraire, ils encouragent cette façon de concevoir la musique. Celle-ci est ressentie et vécue intérieurement par lui avant d'être « interprétée ».

Cet intérêt pour la musique est déjà préparé par l'intérêt que l'enfant portait au « *chant du vent* » (II, 37) qui l'incitait à l'évasion et au rêve :

Le vent faisait son chemin et tout tremblait dans son sillage, on sentait qu'il s'en allait droit devant lui, qu'il était là, mais que déjà ses yeux s'élargissaient sur de nouveaux pays étalés et faisant la roue comme de gros oiseaux de toutes les couleurs. On sentait qu'il était puissant et doux, qu'il suffisait de s'appuyer un peu fort à son flanc pour être emporté dans le monde. On sentait que ce désir de fuite il le semait en vous comme une lente graine féroce et qu'on serait déchiré plus tard par d'énormes racines mouvantes comme des poulpes. Je sentais que le vent s'enracinait en moi. (II, 37-38)

Il est également précédé par l'intérêt qu'il portait au chant des oiseaux que son père élevait dans des cages. Il ne cessait de les « écouter » :

J'écoutais les pinsons et les chardonnerets surtout. Pour que le rossignol se décide, il fallait le mettre un peu dans l'ombre, près du baquet où le cuir trempait. Alors, il commençait par de petits sanglots.

"Ecoute, écoute", disait mon père.

Tous les oiseaux se taisaient, se perchaient en grappes sur les petits perchoirs de bois et restaient là, ébouriffés et peureux, et on voyait trembler le bord transparent de leurs plumes.

"Ecoute."

Le rossignol pleurait tout doucement pour lui-même. Une petite voix grêle qui avait la couleur grise et rouge de la douleur.

"Ecoute, il désire."

Et puis, je comprenais, moi, que ça allait changer. L'odeur de la mangeaille pourrie montait en deux ou trois grosses bulles et, tout aussitôt, éclatait la terrible chanson

roulante de l'oiseau.(II, 34-35)

Chant du vent, chant des oiseaux en cage ou airs joués par les deux musiciens, tout cela constitue la même chose pour l'enfant. Il s'agit de la même musique qu'il apprend et interprète à sa façon. En « sifflant » les airs appris chez les deux musiciens à l'intention de la fille de l'acrobate mourante, il reprend, en quelque sorte, les « *petits sanglots* » et les pleurs du rossignol. D'ailleurs cette petite voisine avait, en appelant les moutons, une voix chantante :

"Galine, Galine", chantait-elle avec des roulades pareilles à celles de notre rossignol.(II, 36)

Décidément et Madame-la-Reine, quant à eux, prennent la relève des oiseaux qui, désormais, se taisent. Depuis le soir de leur arrivée le narrateur ne parle plus du chant de ces oiseaux.

II. B. 3. c. Initiation à la lecture : « l'homme noir »

Après le monde fascinant de la musique, vient celui des livres, non moins attirant pour Jean. « L'homme noir » dont le rôle est d'initier Jean à la lecture, fait son entrée dans la vie de celui-ci par pur hasard. C'est par le concours des circonstances, pour le moins étonnantes, mais sûrement romanesques, (qui ne sont pas sans rappeler quelque peu des épisodes des *Misérables*), qui font que cet homme est devenu l'un des « éducateurs » de Jean le Bleu . L'homme noir raconte sa vie dans une lettre adressée au Père Jean (II, 85-87). Vie où se mêlent histoires d'adoption, de dettes à payer, de responsabilités à prendre auprès d'une personne malade...Pour s'acquitter de la somme d'argent payée par le Père Jean lors de l'enterrement de Marie-Louise, une voisine bien aimée par Jean, « L'homme noir » propose de donner des leçons à l'enfant.

Le père annonce à son fils le programme :

" [...] Toi, fiston, ouvre la malle, là-bas. Il y a un paquet de livres. On me les a donnés pour toi. L'homme a dit que tu commences à lire le premier. Samedi prochain il sera là, tu lui diras ce que tu n'as pas compris, il t'expliquera, lui." (II, 84)

Il n'y a donc là aucune contrainte. Le rôle de « L'homme noir » est d'aider et non à proprement parler d'apprendre à l'enfant. Ces séances de lecture seront d'ailleurs faites en plein air à Corbières où Jean passe des vacances. Il s'agit de la lecture de *L'Illiade* :

- Lis", dit l'homme noir.

Il me donna *L'Illiade*. (II, 94)

Le narrateur ne parle pas de l'effet de cette lecture sur Jean, mais décrit la colline, les champs et les activités des paysans. C'est dans l'ambiance du travail des moissonneurs qu'on croit saisir et retrouver l'ambiance même de *L'Illiade* :

Je lus *L'Illiade* au milieu des blés mûrs. On fauchait sur tout le territoire. Les champs lourds se froissaient comme des cuirasses. Les chemins étaient pleins d'hommes portant des faux. Des hurlements montaient des terres où l'on appelait les femmes. Les femmes couraient dans les éteules. Elles se penchaient sur les gerbes; elles les relevaient à pleins bras - et on les entendait gémir ou chanter. Elles chargeaient les chars. Les jeunes hommes plantaient les fourches de fer,

relevaient les gerbes et les lançaient. Les chars s'en allaient dans les chemins creux. Les chevaux secouaient les colliers, hennissaient, tapaient du pied. Les chars vides revenaient au galop, conduits par un homme debout qui fouettait les bêtes et serrait rudement dans son poing droit toutes les rênes de l'attelage. Dans l'ombre des buissons on trouvait des hommes étendus, bras dénoués, aplatis contre la terre, les yeux fermés; et, à côté d'eux, les faucilles abandonnées luisaient dans l'herbe.(II, 94-95)

La scène des moissons ainsi décrite est comme la transposition d'une scène épique du livre lu par l'enfant : « **chars** », « **chevaux** », « **hennissement** », « **gémissements** », « **galops** », « **faux** », « **faucilles** », des **gens** « **aplatis contre la terre, les yeux fermés** »...

Comme pour la lecture de Virgile par l'enfant - épisode qui sera racontée dans *Virgile* - ici aussi la scène vécue et la scène lue se superposent, pour l'enfant, pour constituer une même et seule « réalité » :

Cette bataille, ce corps à corps danseur qui faisait balancer les gros poings comme des floquets de fouet, ces épieux, ces piques, ces flèches, ces sabres, ces hurlements, ces fuites et ces retours, et les robes de femmes qui flottaient vers les gerbes étendues : j'étais dans L'Iliade rousse.(II, 95)

L'univers de l'enfant est donc tout imprégné par sa lecture. Car comment comprendre, par exemple, le titre « Enlèvement d'Hélène » que donne l'auteur, dans ce même chapitre VII, à l'un des épisodes (II,100-102) qui raconte l'histoire de la femme du boulanger (qui s'est enfuie avec un homme et qui s'appelle en fait Aurélie) sinon comme une façon de rester dans cette ambiance de *L'Iliade* qui a marqué la vie de Jean pendant cette période?

L'enfant est sous l'effet de sa lecture d'Homère. Par exemple, il est incapable de répondre à la question de « L'homme noir » avec qui il garde les moutons sur la colline, sur les feux qu'ils ont vus la veille, car il est très absorbé par l'univers du livre qu'il lit :

A la première lueur du jour, l'homme noir me demanda :

" Qu'est-ce que c'était cette nuit?

- Je ne sais pas."

Je pensais à la mort de Patrocle, à Briséis, la fille du marchand de chevaux." (II, 116)

La lecture est donc un plaisir tout sensuel.

« L'homme noir » est pour quelque chose dans la création de cette ambiance. Non pas tellement par ses réflexions, qui d'ailleurs confortent le jeune homme dans sa conviction de l'appréhension du monde par les sens, mais surtout par la manière dont il le dit, par le discours imagé qu'il emploie :

[...] Il parlait d'abord de la voix et de la main pour me montrer autour de moi les formes, la vie. Il faisait passer en moi la conviction que tout ça n'était pas seulement une image perçue par nos sens, mais une existence, une pâture de nos sens, une chose solide et forte qui n'avait pas besoin de nous pour exister, qui existait avant nous, qui existerait après nous. Une fontaine. Une fontaine au bord de notre route. Celui qui ne boira pas aura soif pour l'éternité. Celui qui boira aura accompli son oeuvre. (II, 97-98)

Mais ce qui rend ces leçons agréables pour Jean c'est la voix de « L'homme noir ». Une voix profonde à laquelle il est particulièrement sensible :

L'homme m'expliquait d'une voix qui entraît profondément en moi. (II, 95)

Déjà tout enfant, Jean était particulièrement sensible aux intonations et aux inflexions des voix. Djouan (nom en lui-même fort significatif et que nous retrouvons dans plusieurs oeuvres), l'un des piémontais qui est venu chercher conseil et refuge chez Père Jean, parlait de façon très particulière qui ne manquait pas de toucher Jean et de le faire rêver :

Je comprenais mal ce que disait l'homme. Ça coulait de lui comme une chanson plaintive, un gémissement de chien affamé de caresses. Des mots tombaient en moi comme des pierres sur de l'eau plate; j'étais tout ému de cercles frissonnants qui s'arrondissaient en faisant trembler mon coeur ou brisaient soudain dans ma gorge une petite vague d'eau amère et froide. Ça n'avait pour moi que la force d'une chanson, mais toute la force d'une chanson. Il en était transfiguré, le parleur, comme huilé d'une lumière plus riche d'huile que la lueur pâle de notre lampe de cuivre. J'entendais des villages neufs éclore autour de moi en des éclatements de graines et vivre avec leur ruissellement de charrettes, d'araires, de torrents, de troupeaux, des envols de poules, d'hirondelles et de corbeaux. Des montagnes se gonflaient sous notre parquet, me portant tout debout jusqu'aux hauteurs du ciel, comme la houle de quelque géante mer. (II, 7)

C'est que Djouan est de la race de ces poètes-parleurs qui savent créer par leur propos des mondes enchanteurs. Jean, quant à lui, a depuis longtemps (toujours?) cette sensibilité aux discours poétiques et cette faculté de pouvoir créer, grâce à ces discours, des mondes imaginaires. Les mots prennent corps et constituent pour lui des univers concrets et sensibles.

Les leçons de « lecture » de « L'homme noir » contribuent donc largement à enrichir l'imaginaire de l'enfant, répondant au besoin que celui-ci a de s'évader et de rêver.

II. B. 3. d. Initiation à l'altruisme : le père

Dans cette éducation, souple et jamais contraignante, la tâche la plus importante peut-être revient au père. Nous avons déjà vu comment il a proposé à son fils d'aller « écouter » la musique chez les deux voisins. L'enfant se retrouve toujours auprès du père à observer ce qu'il fait et à écouter ce qu'il dit, à lui ou aux autres. Il écoute ses conseils prodigués généreusement aux uns et aux autres, surtout à ceux qui viennent chercher aide et refuge chez lui.

C'est par le sens symbolique d'une action que le père peut donner une leçon à son fils. C'est ainsi qu'il libère les oiseaux, longtemps retenus en cage - et après avoir vu, il est vrai, le « suicide » de l'un d'eux - :

Mon père n'avait plus de cages d'oiseaux. Le rossignol s'était tué. Il s'était usé l'os du crâne contre les barreaux, puis, quand il n'eut plus qu'une petite pellicule d'os (et dessous on voyait battre la cervelle) il attendit le soir. Il regarda la lampe allumée, il ouvrit ses ailes comme pour un grand vol et il frappa sauvagement de la tête contre son perchoir.

Après ça, mon père ouvrit la cage aux pinsons. Il s'envolèrent. (II, 128)

L'enfant reçoit surtout des leçons d'humanité et de générosité en voyant son père apporter ses soins mais surtout son amour aux malades et aux malheureux :

Mon père aimait les plaies et les malades. Des vieilles gens venaient lui faire soigner des eczéma. Il les pansait avec de l'eau sédative. Tout l'atelier sentait le camphre. [...] Il aimait les épileptiques. Je veux dire, il leur donnait de l'amour.(II, 55)

Le père est tout humilité, il n'éprouve ni dégoût ni répulsion à toucher ou à soigner ces malades :

"Va chercher mon oreiller", dit mon père.

Quand je revins, il essuyait l'écume de Voltaire avec son mouchoir à carreaux. La tête de l'homme sautait dans les mains de mon père comme une bête.(II, 57)

Les soins prodigués au Maquignon, dont les plaies sont mangées par les rats, constituent l'une des actions les plus remarquables du père. C'est en prenant beaucoup de précautions pour ne pas attirer l'attention de la mère (car « **ça la dégoûterait** » (II,58)), qu'il accompagne son fils dans l'écurie, pour soigner le malade :

Mon père tirait le drap doucement. sous chaque tache une plaie claquait des lèvres et se décollait.

Ces plaies vivaient. Elles se nourrissaient de l'homme paralysé, comme les rats. Celle du ventre était grasse. Elle soufflait à pleine bouche une haleine de mangeuse de viande. Il avait deux autres plaies aux cuisses.

"La serviette."

Je la donnais.

Mon père faisait couler l'eau sédative.

"le cheval rouge, chantait l'homme, le cheval rouge."

Il ne sentait même plus la morsure de l'alcool.

"Attention, se disait mon père à haute voix. Ça doit lui faire mal, ça."

Il affermissait ses lunettes.

"Voyons, on dirait que ça sèche un peu."

La plaie du ventre était comme un gros bol plein de lait. Le pus bavait en petits filets entre les corolles de chair.

Avant de partir, mon père regarda l'épaule de l'homme.

"Ils ont commencé à manger là", dit-il. » (II, 60)

Cette scène préfigure, par bien de côtés, les scènes du choléra et des soins qui sont prodigués par Angelo et le Petit Français aux malades dans *Le Hussard sur le toit* .

C'est que le père est amateur de récits bibliques. La vie ou l'action des prophètes ne le laissent pas indifférent :

"Job, il me disait, Job! il avait de grandes plaies comme ça dans les mains, dans les pieds, partout. Et maigre comme un clou." (II, 55)

Il cherche donc à faire des miracles, comme les Rois de l'Ancien Régime :

[...] j'arrivais parfois chez mon père et il était en train de réfléchir. Il avait arrêté le travail de ses mains.

"A quoi penses-tu?"

Il me regardait de ses yeux de velours.

"Aux rois qui guérissaient les écrouelles.

- Et alors?

- Et alors, fiston, ils guérissaient les écrouelles. Voilà tout, et pour ça ils n'avaient qu'à

toucher l'écrouelle du doigt. Des fois, ils pouvaient d'un lépreux faire un homme pur. Ils n'avaient qu'à passer la main sur le mal; caresser le lépreux comme un chat à rebrousse-poil, et les écailles tombaient et les chairs se dégonflaient."

Il disait doucement dans sa barbe :

"Guérir! Soulager!"

Puis :

"Un homme, disait-il, qui avait ce pouvoir-là et qui perdait son temps à toute autre chose : à rendre la justice, par exemple! Ça excuse toutes les révolutions."

"Quand on a le souffle pur, disait mon père, on peut autour de soi éteindre les plaies comme des lampes." (II, 169-170)

A certains moments le père est presque persuadé de faire des miracles. Par exemple en sauvant le fils du charron qui a failli être tué par son père, il n'arrive pas à comprendre comment il a pu assommer le charron d'un seul coup, lui qui « *n'était pas fort, nous dit le narrateur, qu'[i] était vieux, déjà malade du mal dont il devait mourir.* » (II, 162). Le soir il avoue à son fils :

"Je ne m'explique pas, dit-il à voix basse. Tu as vu? Je ne comprends pas! J'ai juste mis la main sur les épaules et il est tombé comme de la poussière." (II, 162)

Mais à la fin il admet que ce pouvoir de guérir ou de soulager ne peut être dissocié du don poétique qu'on peut avoir. Il le dit à son fils :

"[...] Si, quand tu seras un homme, tu connais ces deux choses : la poésie et la science d'éteindre les plaies, alors, tu seras un homme. » (II, 170)

Le rôle d'initiateur à la poésie va être confié à Odripano.

Mais le père lui-même ne cesse de parler à son fils comme un poète. Il a le sens des métaphores et des images. C'est ainsi qu'il parle du maquignon auquel il vient de prodiguer des soins et qui vient de s'endormir :

"Il ne bouge plus, disait mon père, il se fait mou. Il est entré dans son pays." (II, 57)

Expression qui serait une variante de celle qui est souvent employée par Giono : « **Le pays de derrière l'air** ».

Autre exemple qui montre ce « langage poétique » affectionné par le père : c'est au moment où l'enfant va partir à Corbières pour passer ses vacances chez le berger Massot. La mère donne à son fils des conseils pratiques, tandis que le père lui tient un langage différent, un langage fait d'images :

Ce que dit mon père était un peu différent, et je ne compris pas bien

[...] Il me parla des moutons et de la campagne, de l'herbe et des arbres.

"Des chênes", dit-il.

Je me souviens, en disant ça il avait gonflé sa poitrine, et sa barbe s'était mise à flotter doucement.

"[...] Tu verras, les aires c'est comme un avant de bateau. Tu verras, la colline est tout escaladée de gros genévriers qui sont comme des moines. Il te faut regarder tout ça et te faire ton idée par toi-même. Comme j'ai fait. Comme on doit faire [...] Mange bien la soupe de Mme Massot. C'est une grosse soupe, mais c'est justement parce qu'elle est grosse qu'elle t'habitue à voir le gros des choses. Et donne-toi des muscles. Ça sert, les grosses épaules, dans la vie, même quand il ne faut que tirer une épine d'une

main." (II, 70-71)

Des propos simples en eux-mêmes mais qui contiennent beaucoup d'images (« **comme un avant de bateau** », « **comme des moines** »...). Des conseils ordinaires de la part d'un père mais qui reflètent une vision assez particulière du monde et la manière de l'appréhender (« **il te faut regarder tout ça et te faire ton idée par toi-même** »...).

C'est aussi une certaine attitude (de poète) que le père veut faire adopter à son fils, à travers la leçon « *d'espérance* » qu'il lui donne. En effet, sur le chemin du retour de Corbières où Jean vient de séjourner, le père qui accompagne son fils, jugeant le moment venu, lui parle ainsi :

"Il y a bien longtemps que j'ai envie de te parler, que je rumine tout seul, là-haut à mon atelier [...] je te vois prêt à entendre ça et je crois qu'il faut te parler tout de suite. Si je te disais : "Ouvre le buisson et prends le poisson qui chante sur la branche", tu te dirais : "Mon père est devenu fou; les poissons ne font pas de nids dans l'aubépine." Il y a une chose plus extraordinaire que ça. Et cependant ça existe : l'espérance.

"Tu vois, fils, la terre et tout, et tu verras notre rue. Il t'a poussé des yeux neufs [...] L'extraordinaire, le poisson dans l'aubépine ça existe : l'espérance. Car, tout compte fait, si on se fie à ce qu'on voit, à ce qu'on entend, on n'a pas beaucoup de raison d'espérer. Méfie-toi de la raison. C'est avec ça qu'on en arrive à se passer la corde autour du cou.

"Tu vois, ce que je te disais tout à l'heure, des collines. Si tu t'asseyais dans l'herbe et si tu te mettais à crier : "Collines, collines, venez, moutons-collines et suivez-moi jusqu'à la mer." moi, ton père, je te dirais : "Bravo, fiston, patience, ça réussit pas du premier coup, mais continue. Et quand les collines se lèveront, viens me chercher." Et un jour, les collines se lèveraient et se mettraient en marche. Avec la raison, on n'arrive pas à grand-chose [...] Avec l'espérance, on arrive à tout. Et les montagnes qu'on fait lever sont de bonnes montagnes en chair et en os et les arbres y sont chez eux, et les sources y dorment dans des lits de granit propres comme des pièces d'or. Et la force qui les fait marcher n'est pas une force de rouage et de ressorts d'acier. C'est une force de coeur. Ça ne se détraque plus une fois partie." (II, 127-128)

La force, l'homme la puise donc dans son coeur et non dans les machines. Telle est, entre autres, la leçon que retiendra l'enfant de son père. Giono ne cessera, dans ses différents écrits, de développer cette idée de manières différentes et variées.

Leçon donc de sagesse mais aussi de poésie. La poésie comme une certaine vision du monde et comme un certain comportement humain. Giono consacra toute une oeuvre aux leçons du père et à ses positions : c'est *Le Grand Théâtre* . Nous y reviendrons.

Il est vrai que l'on peut, peut-être, voir dans tout cela plutôt les traits composant le portrait du père que le récit d'une éducation proprement dite, puisque le narrateur insiste sur les différentes qualités de cet homme. Néanmoins, il faudrait voir aussi dans ce qui est dit à propos de Père Jean, et surtout dans la manière dont le narrateur le dit, l'effet d'une certaine éducation. Le narrateur n'aurait parlé de la sorte s'il n'y avait pas eu un certain type de rapport entre le père et son enfant. Le rôle du père est donc important dans l'initiation de l'enfant, même si ce qui semble le plus souligné dans le texte est cette image valorisée que l'on retrouve dans tous les écrits où il est question du père.

II. B. 3. e. Initiation à la poésie : Franchesc Odripano

On peut, d'une certaine façon, considérer Franchesc Odripano, comme l'un des initiateurs de Jean le Bleu, dans la mesure où le rôle qu'il joue dans la vie de celui-ci est peut-être aussi important que celui du père. C'est un personnage apparemment fictif, d'après Giono lui-même : « *Odripano est faux* », dit-il dans sa « préface de *Jean le Bleu* » de 1956⁹⁶, tout comme les deux musiciens et « L'homme noir ».

Odripano raconte son enfance à Jean et lui parle plus particulièrement de la vie de sa mère : une femme longtemps martyrisée par son mari et qui rêvait d'amour et d'évasion mais aussi de vengeance et de meurtre. Cet épisode d'Odripano se caractérise par la mise en valeur d'abord de la personnalité très marquante de ce personnage, ensuite du discours tout « poétique » qu'il tient et enfin de l'histoire dramatique qu'il raconte.

Qui est Odripano? Il apparaît seulement dans le dernier chapitre. Son apparition dans la vie de Jean, maintenant jeune homme, est inattendue, comme celle auparavant de l'homme noir. Ce personnage vient habiter l'appartement voisin, celui qu'occupait « tante Eulalie » qui vient de mourir. Cet appartement était pour l'enfant déjà plein de mystères :

C'était simplement une grande chambre toute molle, avec une alcôve. Il n'y avait plus de murs entre ça et le mystère. » (II, 154)

L'arrivée d'Odripano va tout changer. Il est tout de suite adopté comme l'un des « nôtres », malgré sa différence avec les autres voisins :

Franchesc n'était pas un vaincu. Il n'y avait qu'à le regarder. Il était cependant des nôtres.

Je me demandais souvent pourquoi il était des nôtres, malgré ce père Monseigneur et ce palais au bord de la mer où les voiliers venaient vainement s'atteler [...] Et, malgré tout ça, par tout ça, il était des nôtres, des pauvres et des perdus, de ceux que, malgré sa bonté, Jésus a dû laisser dans le filet. Il était de notre cour des moutons. Sur lui aussi, Jésus avait étendu sa main et avait dit : "tant pis pour ceux-là, je ne peux pas tout tenir; qui trop embrasse mal étreint." Il était, comme nous, en dehors de l'étreinte de Dieu, oublié de Dieu même. Il n'était pas vaincu. Il portait aisément dans son front une magnifique victoire. (II, 162-163)

Ce qui est remarquable c'est la facilité avec laquelle Jean et Odripano deviennent amis. Sans aucun préambule celui-ci raconte alors son enfance à son nouvel ami.

Odripano peut être considéré comme le double du père. Tout d'abord, comme l'a noté Robert Ricatte⁹⁷, les deux hommes ont le même âge. Ensuite, tout comme le père, Odripano est d'origine italienne. Et il est fier de cette origine et du nom qu'il porte. Par exemple quand la mère de Jean l'appelle François, il ne l'accepte pas :

" - Non, dit-il, mais je m'appelle Franchesc." (II, 158)

Odripano, comme le père (qu'on verra surtout adopter plus franchement cette position dans *Virgile* et *Le Grand Théâtre*) affiche une attitude hostile au progrès technique qui,

⁹⁶ Voir « Appendice I », II, 1236.

⁹⁷ Voir R. Ricatte, "Notice" sur *Jean le Bleu*, Op. cit., II, 1217.

d'après lui n'ajoute rien au bonheur des hommes :

- [...] Depuis qu'on a commencé à bâtir des maisons et des villes, à inventer la roue, on n'a pas avancé d'un pas vers le bonheur. On est toujours des moitiés. Tant qu'on invente dans la mécanique et pas dans l'amour on n'aura pas le bonheur. (II, 175)

Car, d'après lui : « Le bonheur de l'homme est dans de petites vallées. » (II, 175 et 177)

Et s'adressant à Père Jean, il précise sa pensée :

"Tu sais où il faut faire des inventions? Dans l'appel, dans la voix, dans le son qui sort de ton coeur..." (II, 176)

De ce fait, Odripano est le double du père. Il incarne, d'après Robert Ricatte, la « Poésie »⁹⁸. Père Jean, lui-même, n'hésite pas d'ailleurs à écouter les « leçons » de poésie de cet homme qu'il qualifie de « poète » :

"[...] Il a fait ses expériences. S'il peut rester jeune au milieu de nous, c'est parce qu'il est poète. Tu sais ce que c'est la poésie? Tu sais que ce qu'il dit c'est de la poésie? Tu le sais, fils? Il faut le savoir." (II, 170)

Le père lui-même voit une complémentarité entre les enseignements donnés par Odripano et ceux qu'il a donnés lui-même. Continuant son propos, il dit à son fils :

"Maintenant écoute, moi aussi j'ai fait mes expériences, à moi, et je te dis qu'il faut éteindre les plaies. Si, quand tu seras un homme, tu connais ces deux choses : la poésie et la science d'éteindre les plaies, alors tu seras un homme." (II, 170)

Odripano est donc l'une des figures de poète dont Giono a toujours cherché à faire le portrait.

De ce fait, il peut être considéré comme le double littéraire de l'auteur lui-même. Odripano se distingue non seulement par le fait qu'il fait partie des « Nôtres », comme nous venons de le voir, mais aussi par sa faculté de raconter et d'inventer. Il a « la faculté d'invention dramatique », note Robert Ricatte⁹⁹. Pour le narrateur :

Les histoires de Franchesc n'avaient jamais ni but ni souci. Elles partaient à l'aventure comme des pigeons. Elles volaient de droite et de gauche en criant, et la maison était désormais habitée par ces criantes histoires. Elles ne mouraient pas. On les trouvait parfois longtemps après dans un coin sombre. Elles étaient là, elles attendaient et, des fois, elles vous sautaient dessus. (II, 160)

On croit entendre là Giono parler de ses propres histoires.

Odripano est présenté comme un personnage exceptionnel. Ce qui est caractéristique dans le portrait que le narrateur fait de lui c'est, par exemple, cette étrange lumière qui émane de son front :

[...] Et, sur son front, moussait une magnifique touffe de cheveux frisés, blancs comme l'écume des sources; quand il quittait sa casquette son front s'allumait. Il avait encore tous ses cheveux de laine mais, de chaque côté de sa tête,

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ Voir R. Ricatte, « Notes et variantes » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., note n°1 de la p.154 (p.1259).

au-dessus des tempes, deux beaux petits miroirs de peau s'arrondissaient, lisses et vernis, couleur d'ivoire, et la lumière était là. Elle venait vers vous, cette lumière, et elle vous touchait. On ne voyait pas les yeux d'Odripano, on savait seulement qu'ils étaient clairs; seuls les deux feux de son front vous frappaient doucement dans les chairs comme les cornes des jeunes béliers. (II, 155)

C'est donc d'une certaine force intérieure qu'il est détenteur et qui lui donne, aux yeux de Jean, un statut tout particulier. Cette lumière sur le front est accentuée par la couleur blanche de sa chambre dont il a badigeonné les murs à la chaux :

Les murs de la chambre étaient maintenant crémeux et bleutés comme une belle profondeur de lait. (II, 156)

Selon Robert Ricatte, ce blanc de la chambre et le rouge qui caractérise l'histoire dramatique qu'Odripano donne de son enfance, expliqueraient probablement l'un des sous-titres donnés par Giono à ce chapitre IX : « *Le poète est comme le teinturier : d'un blanc il fait le rouge* »¹⁰⁰.

En matière de mélange et de transformation des couleurs, la mère d'Odripano semble aussi s'y connaître, même si la couleur qu'elle cherche à obtenir a une valeur symbolique pour elle :

"Ma mère met sa robe noire. C'est une robe tyrolienne lacée sur la soie blanche de la poitrine. Elle est toute fleurie d'oiseaux brodés et de serpents qui dansent, mais du bout de son ongle pointu elle défait une à une les broderies. A la fin du jour elle se dresse, elle secoue les fils et, cette fois, elle est toute noire sauf sous les lacets de ses seins et de son cœur..." (II, 165-166)

Sachant sa mort prochaine (puisqu'elle attend la mort et fait même appel à elle), cette robe noire est peut-être le signe de son propre deuil qu'elle veut porter.

La voix d'Odripano a, peut-être plus que celle de « L'homme noir », un effet quasi magique sur Jean. Ce n'est pas une seule voix que Jean croit entendre mais plusieurs :

Chaque fois que je sortais de chez Odripano, il fallait soigneusement tâter la terre pour savoir qu'elle était là, encore sous mes pieds. Il me parlait toujours à voix haute dans sa chambre nue. Au début, il n'y avait que sa parole, mais, au bout d'un peu, quand l'air était échauffé, l'écho des murs se mettait à jouer et y avait trois ou quatre paroles mélangées. Puis, au fond du discours, une tambourelle commençait à battre comme le tambour qui fait danser les ours et me touchait dans mon ventre comme avec des doigts. Puis, tout se peuplait de voix diverses, d'échos coupés et réfléchis, de sons en retard qui revenaient après avoir fait la balle contre les quatre murs; c'était alors une conversation avec les habitants du mystère et l'histoire criait autour d'Odripano comme le tournoiement d'un grand vol d'oiseaux. (II, 157)

Le portait d'Odripano paraît parfois assez étrange, comme dans ce passage qui relate la visite de Jean à son ami qu'il trouve couché dans son lit; et c'est ainsi qu'il le voit :

Franchesc a deux profils. Si je le regarde de droite, le nez régulier et courbé en bec d'aigle donne du rond et de la noblesse à ce visage en triangle; du côté gauche, le nez est penché sur la joue. une sensualité rusée mais pleine de tendresse est caché dans l'ombre de ce nez. De ce côté le visage a une grande

¹⁰⁰ Ibid.

puissance d'amour et de souffrance; de ce côté, Franchesc Odripano ressemble à François 1er. Les yeux sont fermés. Il n'a pas de joues. Là aussi, la peau est étroitement collée sur l'os. Le visage mortuaire monte depuis longtemps à travers l'âme et la chair et maintenant, il est là à ras de peau. Il n'attend plus qu'un signe pour émerger avec ses lianes, ses tigres et ses monts des serpents. Les yeux sont fermés. Franchesc ne sera pas très différent dans la mort de ce qu'il est maintenant, là devant moi [...] Il a fini sa vie; son visage d'au-delà est déjà prêt. (II, 171-172)

C'est le portrait du poète où l'âme apparaît à travers le corps. A travers ce visage de mort-vivant l'oeil peut tout voir.

Mais ce qui est à remarquer c'est que ce portrait d'Odripano est fait sous le signe du double. Nous venons de voir que la voix est double, que le visage, qui présente « *deux beaux petits miroirs de peau* » (II, p.155), se donne à voir - tout comme un portrait de Picasso - de plusieurs côtés. Regardant son ami ainsi couché, Jean s'attend à ce qu'un autre, dans ce corps, bouge :

Peut-être celui qui est derrière lui, celui qui connaît le passé et le futur et qui voit la vie tout entière dessus dessous comme la roue d'un arc-en-ciel sur la mer, peut-être celui-là va-t-il lui faire faire encore un de ces gestes hors du monde, tout lourd d'explications. J'attends. Il ne bouge pas. Il a fini. (II, 173)

Dans l'histoire même qu'Odripano raconte, le thème du double est particulièrement présent. Celui-ci a un père et un grand-père qui se ressemblent en cruauté. Il a aussi deux grand-mères qui vivent dans la maison. Devant sa glace, la mère semble se dédoubler. Son reflet est comme un autre personnage qui lui échappe et qui est déjà libre :

"[...] Tant qu'elle était devant sa glace, le monde de l'autre côté était habité par son reflet. Et ce reflet ne faisait pas toujours les mêmes gestes qu'elle mais il semblait plus vivant, plus vigoureux; il avait plus d'audace. On n'aurait pas pu le battre avec le fouet, ou bien, on ne l'aurait fait qu'une fois et il serait parti tout de suite avec les matelots en emportant son reflet de petit garçon...Des fois le reflet ouvrait son corsage et on voyait de beaux seins de femmes prêts à l'aventure, durs et gonflés comme de bonnes voiles. Cette femme là-bas regardait en face, mais elle partait dès que ma mère se dressait pour aller chercher une autre boîte à fards et, dans le mouvement qu'elle faisait là-bas, elle brassait son monde avec tant de grâce et de force qu'un parfum différent de celui de ma mère arrivait jusqu'à moi d'à travers le miroir." (II, 163)

Odripano est l'homme où Jean, le « poète en devenir » peut se voir comme dans un miroir. Notons que l'identification se fait de plus en plus précise dans le texte. D'abord, par l'emploi de « tu », qui marquerait un certain dédoublement du « moi », sinon un certain rapprochement avec celui à qui on parle (comme le fera Giono dans la suite du chapitre à propos de son ami Louis David). C'est ainsi que le narrateur parle, par la bouche de Jean, à Odripano :

Je te regarde Franchesc, je regarde ce visage de mort qui lentement à travers les chairs monte. Déjà sous ta peau transparente il est là, avec ses os. La lumière de ton front s'éteint [...] Dans toi il n'y a déjà plus d'homme, il n'y a plus que la matière de cent sauterelles neuves, de dix lézards, de trois serpents, d'un beau

rectangle d'herbe drue et peut-être le coeur d'un arbre. Je me penche sur toi comme sur le reflet d'un miroir. (II, 173)

La dernière phrase souligne bien cette image du « moi » qui voit son propre reflet dans l'autre. En outre, il s'agit dans la deuxième partie de ce passage non seulement de l'idée particulièrement chère à Giono et qui consiste à dire que le corps de certains personnages, à leur mort, rejoint les éléments de la nature et sert de nourriture à la terre et aux animaux, mais peut-être aussi de l'idée que le corps du poète contient et renferme en lui le monde entier (idée que nous retrouverons particulièrement exprimée dans l'épigraphe de Noé).

Auparavant, le narrateur avait souligné un trait physique commun avec Odripano : la couleur bleue des yeux :

Il me regardait avec des yeux si étrangement fixes que j'en vis enfin la couleur. Ils étaient bleus, bleus comme les miens. (II, 165)

En commençant l'histoire de sa vie, Odripano remarque que leur maison « *était toute une maison de vieux* » (II, 156). C'est ce que dira Giono, en 1963, par une formule analogue, dans une de ses chroniques : « *J'ai toujours eu des vieillards à ma table et dans ma maison.* »¹⁰¹ D'autre part, les rapports qu'Odripano a avec les personnages de l'histoire qu'il raconte ressemblent un peu à ceux que Giono a avec ses propres personnages. Parlant d'Odripano, le narrateur de *Jean le Bleu* dit :

(Quand Franchesc racontait une histoire, il désignait toujours les personnages par le poids sensuel qu'ils avaient par rapport à lui et répétait cette désignation tout le long de l'histoire. Ca "dévoile", disait-il. Ici, il répéta : "Car la femme que j'aimais avait emporté la lumière.") (II, 172)

L'emploi des parenthèses indiquerait une distanciation par rapport au récit. Nous sommes au niveau du méta-récit. On croirait entendre ici Giono parler de lui-même et définir ses propres rapports avec ses personnages. En 1952, dans les *Entretiens* avec Amrouche, il dit se détacher difficilement des personnages d'un roman achevé :

Il y a une sorte de camaraderie qui se crée entre le personnage et l'auteur. Au début, j'étais extraordinairement déçu lorsque je finissais un livre. Je le finissais avec une sorte de regret mortel. J'abandonnais là les personnages auxquels je m'étais intéressé, même les morts. (Ent., 199)

Giono dit se laisser souvent guider par ses propres personnages :

Je n'étais pas le maître, mais le sujet ébloui! [...] je suis le sujet de mes personnages. (Ent., 177)

Quant à la façon de désigner un personnage, Giono peut avoir recours - souvent de manière humoristique, il est vrai - à un trait distinctif (un trait physique, un habit, un tic, etc.) qu'il amplifie et par lequel il désigne désormais ce personnage.

Ce sont là quelques points de ressemblance entre Odripano et Giono, tous deux créateurs et « poètes ».

Odripano donne donc à Jean, aussi bien par son comportement, par les propos qu'il tient sur l'existence et les hommes que par le récit de sa propre vie, des leçons de liberté et d'amour mais surtout des leçons de poésie. Le narrateur, employant cette fois-ci la

¹⁰¹ J. Giono, « Sur la vieillesse », dans *Les Terrasses de l'île d'Elbe*, Gallimard, 1976, p.49.

troisième personne pour évoquer la part intacte du poète chez Jean le Bleu , parle ainsi du rôle d'Odrivano :

[...] Franchesc Odrivano lui avait donné des éperons en ailes d'hirondelle (II, 169)

Notons, enfin, que le dernier cadeau offert par Odrivano à son jeune ami est la traduction d'un poème qu'il a composé lui-même en italien. Le papier écrit peut relayer et compléter les leçons orales :

Il avait ouvert le tiroir de sa table en bois blanc et sorti un gros cahier sans couverture.

[...] Il me tendit une feuille de papier.

"Tiens, dit-il, j'ai recopié ça pour toi et je l'ai traduit parce que c'est de l'italien. Je sais mieux ce que je dis dans ma langue.

"C'est pour faire suite, dit-il encore, faire suite à ce qu'on a dit. Souviens-toi, tout le bonheur des hommes est dans de petites vallées. Bien petites; il faut que d'un bord à l'autre on puisse s'appeler."

Je regardais la feuille. C'était une poésie de saint François à sainte Claire... (II, 177)

Notons que la lettre écrite par « L'homme noir » au Père Jean et dans laquelle il raconte un peu sa vie et montre surtout le rôle qu'il avait joué dans la vie de la voisine qui est maintenant morte, correspond un peu à ce poème donné par Odrivano à Jean. L'un est un texte en prose qui raconte le drame d'une femme et l'autre la traduction d'un poème qui raconte, à sa manière, l'histoire d'un amour insatisfait. Les deux hommes ne sont pas seulement des locuteurs mais ils sont des écrivains à leur manière. Ils laissent en tout cas des traces écrites. Ce sont des créateurs, des « producteurs » (dans le sens positif du terme) de textes, si l'on peut dire, tout comme Giono lui-même.

On a remarqué que cet épisode consacré à Odrivano est situé vers la fin de *Jean le Bleu* . Odrivano assure en quelque sorte le relais du narrateur en racontant lui aussi une enfance. En fait il y a alternance du récit premier avec le récit d'Odrivano, puisque celui-ci interrompt l'histoire de sa vie à la p.160 et ne la reprend qu'à la p.163. Entre temps, le narrateur raconte l'histoire de la Mexicaine et celle du Père Jean avec Le charron et son fils. Par la place qu'il occupe, le récit d'Odrivano constitue donc, d'une certaine manière, la continuation du récit de l'enfance de Jean le Bleu. Mais l'enfance d'Odrivano est totalement opposée à celle de Jean. Elle se caractérise par l'attachement excessif de l'enfant à la mère et par la condamnation irrévocable d'un père tyrannique. Dans cette autobiographie fictive, on voit donc une complicité silencieuse de l'enfant avec sa mère, qui va jusqu'à l'acceptation du meurtre du père. En racontant cette histoire, Odrivano pardonne cette cruauté à sa mère. Il le dit à Jean:

"Fils, dit-il, il faut être plein de pardon. Il faut avoir dans le corps plus de pardon que de sang.

"Je te dis ça, non pas pour ce que ma mère fait mais pour ce qu'elle va faire." (II, 165)

La mère échoue, en effet, dans sa tentative et son mari l'oblige à boire le poison qu'elle a préparé pour lui.

La différence avec le récit premier est qu'il s'agit ici de l'histoire d'un parricide, alors que, comme on l'a déjà noté, le simple conflit avec le père est complètement inexistant dans le récit de l'enfance de Jean (aussi bien dans *Jean le Bleu* que dans les autres écrits où il est question du père).

Il faut admettre, cependant, qu'il y a, du moins, un rapport structural de « mise en abyme » entre les deux « autobiographies ». C'est Robert Ricatte qui a le premier souligné ce rapport : « Odrivano insère son autobiographie romanesque dans celle que tente Giono, dispositif « en abyme » qui fait un peu juger ce qu'est celle-ci par le caractère fabuleux de celle-là, par cette histoire mythique d'une autre enfance. »¹⁰²

Giono, quant à lui, d'après ses déclarations à Ricatte, écarte tout caractère réel de l'histoire d'Odrivano : « **Dès que Giono a cédé la parole à Odrivano, "à partir de là, dit-il, c'était une imagination pure : ça me plaisait de faire une petite chronique italienne, avec un personnage italien [...] Au moment où j'écrivais, j'avais l'imagination qui travaillait toute seule."** »¹⁰³

II. B. 3. f. L'initiation personnelle

Le père et ses « doubles » assurent donc l'« éducation » de Jean le Bleu . Mais la part la plus importante de cette éducation relève de l'initiation personnelle. A la fois initiation à la poésie et à la vie. Jean est à l'écoute des autres, de leurs récits et de leurs discours. Il apprend grâce à leur expérience dans la vie. Mais il est aussi à l'écoute de lui-même, de ses sentiments profonds, de ses sens, de son corps et de ses pulsions. Pour cela, l'enfant semble avoir des dispositions tout naturelles. Il a surtout la faculté de rêver et de transformer la réalité à sa guise.

Rêve

Examinons, par exemple, la façon dont ce « poète en devenir » sait amalgamer les couleurs, « **comme le teinturier : d'un blanc il fait le rouge** » (II, 154), autrement dit comment son imaginaire lui permet de voir au-delà des choses concrètes et objectives un monde tout différent : un monde né d'une vision toute personnelle. Deux épisodes, entre beaucoup d'autres, peuvent à notre avis illustrer ce travail de l'imaginaire chez l'enfant.

Le premier, c'est l'épisode du « *visage du mur* » (II, 38-39) où Jean s'exerce au jeu de l'imagination et du rêve. Sur l'un des murs du grenier où il monte très souvent, l'enfant voit peu à peu apparaître, à la place d'une moisissure, le visage d'une femme :

L'humidité montait dans les murs jusqu'au grenier. Du côté qui regardait le nord dormait une ombre grise où parfois, même en plein jour, passait l'éclair blême d'un rat. Je regardais souvent ce mur. Il fallait d'abord laisser les yeux s'habituer. Je sentais mon regard qui entrait de plus en plus profond dans l'ombre. C'étaient comme des épaisseurs et des épaisseurs de ciel qu'il fallait traverser avant d'atteindre le pays. Peu à peu j'arrivais à un endroit où l'ombre s'éclaircissait, une sorte d'aurore montait le long du mur du nord, et je voyais "la dame". (II, 38)

Remarquons dans ce passage le glissement progressif du réel (le mur, la moisissure, son emplacement) à la présence concrète d'une « dame ». Le passage du monde « réel » au monde imaginaire s'effectue grâce au regard (ce sont toujours les sens qui commandent)

¹⁰² R. Ricatte, « Notice » sur *Jean le Bleu*, II, p.1217.

¹⁰³ Giono cité par R. Ricatte, Op. Cit., II, 1217-1218.

: « **je regardais souvent** », « **laisser les yeux s'habituer** », « **je sentais mon regard qui entraît** », « **je voyais** ». Il s'agit donc d'un voyage imaginaire au coeur de l'irréel et qui consiste à traverser l'« ombre » et des « **épaisseurs de ciel [...] avant d'atteindre le pays** ». Cette destination nommée ici « **le pays** » a dans d'autres textes une autre appellation : « **le pays derrière l'air** », et que seuls les poètes peuvent atteindre. C'est dans une clarté d'« **aurore** » que la « dame » fait son apparition, rappelant ainsi l'image de la Vierge.

Le rêve se fait alors réalité ou plutôt il se crée, à côté de la réalité commune, une autre, et qui est, celle-là, propre à l'enfant. Comme l'artiste créateur, et grâce aux matériaux que lui fournit la nature (les couleurs de la moisissure et des briques, les formes du mur), Jean est en train de modeler son personnage et de lui donner forme, couleur et vie :

Elle avait un visage ovale et un peu gras. Elle était verte, mais, le plus vert, c'était dans ses yeux, et toute la couleur de sa peau ne devait être qu'un reflet, un suintement lumineux de son regard. A la place de sa bouche, le mal du mur était allé profond jusqu'à la brique, et c'était là rouge et charnu comme de la vraie chair. (II, 38)

Ensuite, on passe à une autre étape : Cette « dame », qui a désormais une existence « réelle », attire Jean, le fascine et le subjugue. Elle devient l'objet d'un désir « terrible » :

Elle était autoritaire et dure à la fois pour elle-même et pour moi. Elle cachait volontairement au fond de l'ombre moisie ces yeux verts et cette bouche que je désirais mais elle y restait toute seule, et pourtant elle savait bien que tout le monde l'aurait aimée si elle s'était montrée au jour. Elle m'imposait tous mes rêves en me regardant droit dans les yeux. Certes, à partir de moi, l'émotion de son regard s'en allait à travers ma tête en des jaillissements que je commandais seul, qui fusaient vers le vent ou vers le pas mystérieux dans l'épaisseur des murs, mais la pierre jetée dans cette flaque d'eau calme que j'étais c'était elle qui la jetait en me regardant. Elle avait des générosités soudaines et magnifiques; certains de mes désirs terribles, elle les apaisait dans elle-même. (II, 38-39)

Un désir qui fait irruption en lui rien qu'en la regardant. Et le narrateur de souligner, sur le mode poétique et de l'image, l'éveil sexuel chez l'enfant :

Tout était fait de chair non protégée, de chair vive, tout était franchement offert au grand pouce maçon de la vie, sans peur des bonheurs et des souffrances. Souvent [...] je sentais dans mon humus de petit garçon la plante d'homme tressaillir. (II, 39)

Désormais, aux yeux de l'enfant, ce qui n'était que moisissure cède la place à un vrai visage de femme. Et bientôt ce « *visage du mur* » n'est plus dissocié de la musique que Jean entend chez les voisins. Le plaisir visuel est alors doublé d'un plaisir auditif :

J'entendis le chant d'une flûte.

Il me sembla que la bouche de brique parlait. (II, 40)

Le « *visage du mur* » est donc le premier d'une série de personnages féminins (réels ou imaginaires) qui ont marqué la vie de l'enfant, favorisant en lui l'éveil sensuel. Mais ce visage semble avoir parfois plus de réalité que les autres. Par exemple une voisine que Jean voit derrière sa fenêtre :

Derrière la quatrième fenêtre demeurait une grasse femme sans âge et sans couleur. Elle était dans l'angle des murs, juste dans l'endroit où le soleil ne pouvait pas aller. Le bord de la fenêtre était tout mangé de mousse [...] Derrière les vitres, l'ombre avait la couleur de l'eau au fond des rivières. A des moments [...] le visage blême de la femme venait taper du nez contre les vitres. [...] On avait juste le temps de voir deux gros yeux sans sourcils et le balancement monotone d'une tête aux joues pendantes, puis elle s'en allait d'un souple mouvement qui la faisait disparaître tout à coup tout entière. (II, 48)

Cette femme, même si elle partage certains aspects avec la « dame » du mur, comme le fait de vivre dans l'ombre, est différente d'elle. Elle apparaît moins vivante; en tout cas, elle n'a pas les mêmes couleurs vives : elle est « sans couleur », et a « le visage blême ». Paradoxe donc : la femme vivante est comme morte alors que celle du mur est bel et bien vivante. L'enfant semble donc plus attaché à la femme imaginaire qu'à la femme réelle. Même celles qu'il connaîtra n'effaceront pas tout à fait ce visage dans son cœur. La place de la « dame » du mur est parmi les personnes vivantes. Elle a, avec les autres personnages qu'il connaît, contribué à mieux cultiver cette part « Jean-le-Bleu » en lui, c'est-à-dire cette part de rêve et de poésie que rien désormais ne peut altérer :

Déjà le visage du mur, Décidément et Madame-la-Reine, Anne et la fille au musc, tous ceux-là l'avaient de ronde en ronde tirée au large des beaux prés. (II, 169)

Le deuxième exemple concerne l'épisode intitulé « Les Annonceurs » (II, 65-66). Il s'agit d'un épisode, en fait, un peu différent de celui du « visage du mur » car cette fois la réalité se transforme en images cauchemardesques. L'enfant est malade, il est couché et il « voit » sortir de la tapisserie qui couvre le mur de la chambre, par des « couloirs », tout un monde d'animaux vivants. Il est alors comme projeté hors du temps malgré la cloche qui sonne pour marquer l'heure :

De petits couloirs dorés s'ouvrirent dans les murs de la chambre. Tout le long du jour la cloche parlait son heure. Elle n'en perdait pas le compte mais elle était toute seule à mettre encore de l'importance dans la mesure du temps. Les chimères de la tapisserie effaçaient leurs ventres d'un lent mouvement, toutes ensemble, et les petits couloirs s'ouvraient. Ils s'en allaient au fond du monde. A ce juste moment, tous devaient être prévenus par là-bas derrière, et tout aussitôt ils arrivaient. Il y en avait un qui jouait d'une sorte de flûte molle, longue comme un serpent. Il se l'enroulait tout autour du corps. Et là-dedans, il soufflait toute sa musique. Mais la flûte restait muette. Elle se gonflait seulement. Tout à fait comme un serpent qui a mangé un oiseau [...] Venait aussi une bête pleine de mamelles. Ca lui pendait de partout, ça fliquait et ça floquait tout autour d'elle, et ça pissait du lait par jets ou par gouttes tant que je mettais à la fin ma tête sous les draps. Cette bête-là aimait la descente de lit. Elle s'installait là-dessus et elle se mettait à brouter les longs poils. De temps en temps ça devait l'étouffer et elle toussait en ouvrant sa grande gueule rouge et en tordant sa langue.

Je voyais aussi sortir de la tapisserie les sombres annonceurs. Je ne les connaissais pas encore et je disais doucement au ras de mon drap :

"Bonjour, monsieur, oh! la belle cloche!"

Mais eux me regardaient sans ciller avec des yeux ronds et froids puis ils frappaient sur leurs cloches avec l'os de leur poing. (II, 65-66)

Comme dans le passage précédent, on voit s'effectuer encore ici le glissement du monde

réel au monde imaginaire. Sous l'effet d'une forte fièvre Jean est en train de délirer, comme si l'esprit était dans un état second. Les images, autrefois seulement rêvées, deviennent maintenant réalité délirante. En effet, dans un épisode précédent, Jean rêvait ainsi à cette musique jouée par son voisin en pensant à l'image du serpent :

Le jeu du flûtiste était d'une rectitude implacable. On sentait que cette musique, avant de la faire sortir de lui, il l'avait longtemps gardée dans sa tête comme un serpent enroulé. (II, 40)

Cette image se transforme maintenant pour devenir une image effrayante, puisque le serpent « **s[']enroulait tout autour du corps** ». Nous sommes en plein univers fantastique qui tient à la fois du mythologique avec toutes ces bêtes et ces « **chimères** » et du sacré avec ces « **annonciateurs** » avec leurs cloches, prophètes peut-être des temps apocalyptiques.

D'après ce deux passages, on voit que le monde qui intéresse particulièrement l'enfant est le monde du rêve. Il suffit parfois d'un rien (une moisissure dans un cas, une fièvre dans l'autre) pour qu'il le voie se déclencher. Mais le domaine du rêve est trop vaste. On peut pousser l'expérience du rêve jusqu'à ses extrêmes limites, au risque de tomber dans le délire, comme ici. Mais le risque couru semble peu de chose au regard du résultat obtenu : c'est-à-dire arriver à se créer un monde nouveau, avec des images toutes nouvelles. C'est un monde qui est, d'une certaine manière, produit par une vision poétique. Car le propre de la vision poétique est justement de transformer le monde. Cette vision est, ici, celle de l'enfant « ivre » : puisque se trouvant sous l'emprise du délire (la maladie est-elle alors vécue comme prétexte ou stimulant, permettant cette vision exceptionnelle de la réalité?), il voit le réel se mêler au fantastique.

Chez Giono, le poétique ne se manifeste pas seulement, nous le verrons, dans les « belles » images réelles ou imaginaires, il se manifeste également dans les images de laideur, de violence ou d'atrocité poussées à leur extrême (par exemple l'image des corps ravagés par le choléra dans *Le Hussard sur le toit*).

Il y a donc ici, d'après ces deux exemple, deux rêves qui se font pendant et qui constituent deux manières de transformation du réel : le rêve « heureux » et le délire. L'un permet de se façonner une image belle et attirante (celle du « *visage du mur* »), l'autre fait voir une image effrayante mais non moins fascinante (l'image des bêtes et des chimères notamment).

D'ailleurs tout le roman est composé sous le signe de la dualité et de l'opposition : le beau et le laid, l'amour et la mort, le haut et le bas, les « *nôtres* » et les autres, Manosque et Corbières, etc.

Amour et mort

L'amour joue un rôle particulièrement important dans l'initiation de l'enfant. Il ne s'agit pas du récit d'une aventure amoureuse quelconque, ou seulement de celui du premier amour d'un adolescent, mais il s'agit du récit vivant de toute une expérience physique, sentimentale et intellectuelle vécue ou rêvée par Jean. Il ne s'agit pas de rendre compte d'un événement unique et ponctuel arrivé à un moment donné de la vie de l'enfant mais de décrire une assez longue expérience, renouvelée au fil du texte. Expérience qui se

situé à la limite de la réalité vécue et des phantasmes. Nous sommes au niveau des désirs qui ne cessent de travailler l'enfant depuis son jeune âge.

Mais le désir d'amour, qui est en quelque sorte une forme du désir de la vie, est souvent lié, dans l'imaginaire de l'enfant, au désir de mort.

Dans la période de sa vie qu'il raconte, Jean tombe amoureux de plusieurs femmes, qui ont réellement existé ou qu'il a simplement inventées. Savoir lesquelles ont réellement existé et lesquelles sont inventées n'a pas beaucoup d'importance ici, car on sait que Giono compose une réalité toute autre, même avec les faits et les personnages les plus authentiques. Nous avons déjà vu que la « *dame du mur* » a une existence plus « réelle » que la voisine en chair et en os. Toutes les femmes ont ici un caractère très particulier que l'imaginaire de l'enfant joue à leur donner et qui permet à chacune de répondre à un besoin qu'a l'enfant de satisfaire ses sens. Si la « *dame du mur* » est née d'un rêve, elle est là pour satisfaire ce regard toujours posé sur elle. La « *fillette au musc* », quant à elle, dont le surnom est fort significatif, apporte un plaisir au sens olfactif de l'enfant. C'est un sentiment différent qu'il a pour chacune d'entre elles.

Pour Anne, par exemple, qui est sa compagne de jeu à Corbières, Jean éprouve un sentiment presque immatériel, insaisissable :

Avec Anne tout se passait dans les arbres, au-dessus de la terre, sur le balancement des branches, dans les pays des vents et des nuages. (II, 124)

C'est que ce sentiment pour Anne, qu'on peut ainsi qualifier de « léger », d'« aérien » et de

« pur » est le dernier qui le lie à l'enfance. Car désormais, il sent naître l'homme en lui :

Je n'étais donc plus dans le monde des enfants mais je pesais mon poids sur la terre et le ciel ne me laissait plus flotter comme un duvet léger du buisson maternel, mais il pesait sur moi déjà de tout son poids pour me forcer au chemin. (II, 122)

L'amour de l'adulte est plus pesant, plus rattaché à la terre, plus « bourbeux », mais plus enivrant peut-être :

Il me fallait tirer mes pieds à chaque pas d'une boue lourde, chaude, mais qui me saoulait comme l'odeur des marécages et du printemps. (II, 122)

Pour l'homme qui est né en lui, la présence des femmes se manifeste essentiellement par leur odeur :

Pour la première fois, cette année-là, l'odeur des femmes était venue me toucher. A ce moment-là, le monde s'était arrêté de chanter. Il avait fait une longue pause pour que je sois tout seul avec cette odeur des femmes, cette odeur de cannelle sucrée ou comme l'encens quand on ouvre la porte de l'église après les vêpres. (II, 122)

En fait, lorsqu'il était encore enfant, les femmes se manifestaient déjà pour lui par leur odeur. Mais le plus souvent il s'agissait d'une odeur de plante. Ainsi, les ouvrières de sa mère par exemple :

Antonine sentait la prune, Louisa première la vanille. Louisa seconde mangeait des berlingots. (II, 27)

Maintenant, l'attachement aux femmes est lié à la présence de la bête : l'odeur des

femmes est désormais associée à celle des brebis :

Sans lanterne j'allais aux brebis couchées. Je m'agenouillais près d'elles, je les sentais. Je reniflais au ras de la laine [...] Dessous la laine, il y avait l'odeur de la bête. Il fallait attendre un moment pour avoir cette odeur de bête toute pure. Entre mes mains, la brebis tremblait doucement comme du mortier bien mouillé, prêt à bâtir. La brebis désirait le bélier en dormant et, tout d'un coup, l'odeur de la bête entraînait en moi. (II, 122-123)

C'est alors que l'image de toutes les femmes connues vient à l'esprit de Jean. Elles sont toutes l'objet de son désir, même Anne qui, jusqu'à maintenant, incarnait pour lui un autre type d'amour :

Je voyais les femmes du village : Aurélie chargeant le sac du berger, celles qui passaient sur la route, celles qui se penchaient sur le lavoir, celles qui portaient les cruches en tendant le bras gauche, celles qui se frottaient les seins sous le corsage, celles qui se serraient la taille des deux mains, les filles qui revenaient du bal en s'arrangeant les cheveux et en époussetant leurs jupes, Rachel qui laissait un peu de ses lèvres sur les verres où elle buvait le lait; Anne.

[...] Puis, il y avait toutes ces femmes et, parfois, le visage de la fille au musc, le bout de ses doigts quand elle arrangeait ma cravate, Antonine qui cachait son odeur de brebis sous un parfum de violettes, les deux Louisa, puis encore des brebis, puis des cavales, des vaches, des truies, des femmes qui passaient sur des charrettes au galop, des filles sur des tas de foin, Anne avec ses lèvres éclairées comme des vers luisants; des colombes hérissées haletaient sur le rebord des pigeoniers, des laies, des renardes, des chiennes, des juments, de gros morceaux entiers de bals avec la musique, les filles, les mères, les enfants, tout ça mélangé, tout ça pétri comme un mortier de même pâte, tout ça allongé comme un grand serpent, tout ça entortillé comme un grand serpent qui rêve en faisant ses oeufs. (II, 123)

C'est donc cette odeur à la fois naturelle et sauvage de la bête qui provoque en lui le désir de toutes ces femmes et qui entraîne, pêle-mêle dans son esprit, l'image confuse et irréelle d'un spectacle de personnes et d'animaux, « ***tout ça pétri comme un mortier de même pâte*** ». L'image finale du serpent (image très significative qui revient comme un leitmotiv dans cette oeuvre) marque l'aboutissement de toute cette série d'images qui viennent à l'esprit de Jean. Le serpent, en plus de la signification érotique dont il est porteur en général, renverrait en plus, ici, à l'image de l'écrivain lui-même : poète, rêveur et créateur. Il crée tout en veillant jalousement à sa « création »¹⁰⁴. Nous sommes donc loin de l'image des femmes du début du passage. Mais nous sommes dans le rêve quand même. D'ailleurs le paragraphe qui vient juste après marque le retour à la réalité :

Mais j'entendais craquer les genoux de la brebis et elle s'arrachait de mes mains. Je revenais me plier dans mon caban, près de la lanterne. J'avais de la laine dans les mains.

C'était une grande tristesse. (II, 123)

Dans *Jean le Bleu*, toute scène d'« érotisme » s'inscrit plus ou moins dans le cadre de la rêverie du personnage. Même l'épisode de la Mexicaine, dont le chant est un refrain qui

¹⁰⁴ On peut déjà voir apparaître ici la thématique de l'avarice et de la perte qu'on retrouvera de façon plus développée dans *Noé*.

en dit long sur sa vie : (*« couvre-moi, couvre-moi que j'ai froid »*) s'inscrit dans une réalité plus ou moins rêvée par Jean. Par exemple le récit de l'une de ses rencontres avec son amant est préparé par la présentation d'une situation particulière dans laquelle se trouve Jean. Celui-ci se trouve dans une situation propice au rêve érotique. Des images et des chants d'amour se mêlent dans son esprit : image désirable de la « *dame du mur* », chant des colombes sur les toits, chant de la Mexicaine et puis images de son atlas qu'il est en train de regarder :

Le soleil ne laissait un peu d'ombre que sur le mur de la dame aux yeux verts. Elle souriait du sourire paisible et savant de celles qui sont au bout du chemin et attendent. [...] Le jour était épais et lourd. Des colombes chantaient sur les toits. Elles avaient une petite voix de sang et de désir. C'était l'heure sauvage où la Mexicaine appelait : "couvre-moi, couvre-moi" et elle frappait son appel sur le sombre tambour de la table, et toute la maison là-bas tremblait sous ce trépignement régulier. On aurait dit qu'elle foulait une terre à bâtir. Longtemps, longtemps, longtemps. Puis elle se taisait. J'entendais sa porte s'ouvrir, je plaquais mon atlas par terre, dans le soleil; il s'ouvrait tout seul sur la page d'Asie. Le pays au-delà du Mexique!" (II, 133-134)

Suit alors toutes une série d'images : images de contrées lointaines et sauvages, mêlées à l'image du personnage de Gonzalès, puis au refrain du chant de la Mexicaine.

La scène érotique proprement dite qui suit alors est à la fois une scène « réelle » que l'enfant a entendue, et probablement aussi, le fruit de son imagination :

Là-bas, la voix de feutre faisait doucement son jeu précis. On l'entendait rouler et frapper les bords souples de la femme.

Soudain,, ce jour-là, après un moment de silence, la Mexicaine se mit à gémir. Ce fut un gémissement doux, triste comme la parole des colombes, mais plus mesuré que le balancement de la mer, et il prit tant d'élan dans sa tristesse et sa douceur, tant d'élan, qu'il monta en cri de bête à sa proie. Il finit dans des hoquets de rire si aigre que, frémissant des narines et étouffé de l'odeur des brebis mûres, je fermai l'atlas. (II, 134-135)

Notons le glissement, à la fin du passage, de la description de la scène entendue à l'expression des sentiments personnels de Jean. Comme si la scène décrite était davantage vécue par l'adolescent lui-même que par les deux autres personnages. Les scènes « érotiques » sont donc des scènes demi-voilées, des scènes qui sont le plus souvent le produit de la rêverie de l'adolescent. Elles sont présentées sur le mode poétique et imagé, comme dans cet exemple.

Ces scènes demi-rêvées sont toutes différentes du récit de l'expérience de l'amour physique proprement dite avec l'une des ouvrières de sa mère et qu'on peut considérer comme un souvenir réel. Le narrateur en parle une fois mais très brièvement et dans un style tout simple, sec, sans image ni poésie, comme si cet amour réellement vécu comptait moins que tous les amours imaginaires et rêvées :

On ne pouvait plus mettre ensemble poules et coqs sans faire des oeufs. Marie-Jeanne et moi nous avons appris ensemble à faire l'amour. Le dimanche après-midi j'allais l'attendre dans un chemin creux de la colline. Elle arrivait. J'entendais son pas longtemps à l'avance. Enfin, elle sortait des arbres, je me souviens : elle avait un corsage en finette rouge à pois blancs. Je connaissais

une petite grotte fermée par les branches d'un vieux figuier. Là, le sol était de sable fin. On ne se salissait pas; en rien. On s'embrassait longtemps puis je la touchais. C'était une énorme joie nouvelle de sentir sa peau sous ma main, ses seins sensibles, sa petite cheville, ses mollets, ses cuisses, ce fruit de la vie chaud et animal. Puis, elle se couchait. (II, 174)

Si l'amour constitue un aspect important de *Jean le Bleu* dans la mesure où il est l'un des éléments de l'initiation de Jean, il n'en demeure pas moins qu'il y a un autre aspect qui n'est pas moins important aussi et qui est rattaché également à cette initiation : c'est celui de la mort. En effet, ce désir de la vie, marqué notamment par les différentes formes de l'initiation à l'amour, est souvent associé à un autre « désir » qui hante souvent le personnage : c'est celui de la mort.

La mort touche d'abord les amis et les voisins : la Mère Montagnier (II, 141), le marchand de lunettes (« ***il est mort avec toute sa faim*** » (II, 141)), Décidément le musicien (II, 154), Odripano (sa mort, il est vrai, est décrite comme un sommeil (II, 171-173), le titre même donné à l'épisode est « *Sommeil d'Odripano* », mais il s'agirait bien d'une mort).

La mort touche aussi certaines filles ou femmes, vivant dans l'univers de Jean et pour lesquelles celui-ci éprouve une certaine attirance. Telle la fille de l'acrobate, la petite voisine. C'est à l'occasion de sa mort que Jean montre son talent de musicien, puisque, nous l'avons déjà vu, l'acrobate l'invite à siffler un air pour faire plaisir à sa fille mourante. C'est une sorte de requiem qu'il joue en hommage à cette petite amie. De retour à Manosque, après son séjour à Corbières, Jean apprend également la mort de ***la « fille au musc »*** : « ***"Ta bonne amie est morte", me dit Antonine*** » (II,84)

S'ajoute à la mort de ces femmes et filles connues de Jean, la mort de la mère d'Odripano, telle qu'elle est racontée par son fils. Une femme qui meurt pour un amour qu'elle a vainement cherché à vivre. Elle a toujours attendu sa propre mort en la portant, en quelque sorte, en elle-même et en la jouant comme dans une répétition :

« "Tu vois, disait-elle, regarde, c'est un arbre qui m'étrangle, il est venu jusqu'à mon cou avec ses grosses branches, et il serre, et je vais mourir. Tu vois, je suis déjà verte et mon sang se pourrit dans mes lèvres."

« Alors, elle tirait la langue et je me mettais à pleurer, car, pour imiter la femme étranglée, elle roulait ses beaux yeux d'or, blanc sur jaune » (II, 159)

Mais la mort n'est pas seulement celle qui touche les personnes connues ou aimées, elle est aussi l'objet d'un sentiment très fort éprouvé par Jean et ressenti même dans son propre corps. Ce corps qui est en pleine croissance et en plein épanouissement n'est pas seulement le siège des désirs de la vie, il est aussi ressenti - peut-être de manière plus ou moins consciente - comme le siège des désirs de la mort. Il est de toute façon un lieu de conflit entre ces deux pulsions : Eros et Thanatos.

La pulsion de vie est reconnaissable par l'« ange » que certains personnages ont dans la tête. Par exemple, lorsque Costelet se suicide, l'ange est parti de sa tête. C'est Anne qui le lui fait remarquer :

"L'ange qui était dans sa tête a ouvert ses ailes pour s'en aller et la tête a éclaté."
(II, 83)

Jean lui-même sent qu'il a un ange dans la tête :

J'avais treize ans. Je sentais que j'avais un ange, moi aussi, comme tous, comme le serpent, car, chaque fois que je pensais à l'ange, je revoyais la montée enflammée de la colère et de la peur dans la chair du serpent. Je sentais que cet ange était à ce moment-là assis dans ma tête, entre mes deux oreilles, qu'il était là, vivant, et que toutes mes joies venaient de ces deux seules choses : qu'il était là et vivant. Je sentais qu'il était fait comme celui du serpent, de ce pouvoir d'avoir peur, du pouvoir de la colère, de la curiosité, du pouvoir de la joie, du pouvoir des larmes, de la possibilité d'être dans le monde, comme une goutte d'eau suspendue en un rai de soleil flambe d'être traversée.

L'ange!

Il est l'enfant de notre chair. Il est fait des mains de dieu; oui, des nôtres. Toutes ces petites mains aiguës de nos yeux et de nos oreilles, toutes ces petites mains à peau fine avec lesquelles notre sang touche le monde comme un enfant touche une orange, ces petites mains embrasées de nos lèvres, la main noire de notre rate, la main violette de notre foie, la large main de nos poumons, la main musicienne de notre coeur, la gâcheuse de mortier qui travaille dans notre ventre et la faiseuse d'aile qui bat doucement comme un poisson entre nos cuisses ou y palpète comme une petite grenouille chaude : les voilà les mains.

Et l'ange est là, doucement assis au sommet de notre cou, entre nos deux oreilles. (II, 83-84)

Cet ange tient donc à la fois du corps et de l'esprit. Il gouverne tout ce qui est sentiment (joie, peur, curiosité, colère...) et tout ce qui est matériel et corporel (aussi bien les sens que les autres organes vitaux) chez l'homme. L'ange est donc le signe même de la vie.

En 1941, dans *Pour saluer Melville*, Giono parlera également d'ange chez cet écrivain. Mais là, l'auteur semble donner à l'ange un autre rôle, un peu différent de celui qu'il a dans *Jean le Bleu*. Dans *Pour saluer Melville*, l'ange est celui qui inspire le poète, ou son double en quelque sorte, qui vit en lui :

Mais, malgré le camphre, le vent est là. Herman en a les yeux salés. Il entend dans sa tête des grondements sur des espaces illimités. Mais il est plus habile dans les mystères du monde qu'à la politique de Palmerston. Il voit tout de suite que les enseignes de zinc ne se balancent pas, que la paille qui est sur le pavé ne vole pas, que la ruelle ne sonne pas, que le brouillard ne bouge pas. C'est son vent particulier. "Alors, te voilà revenu!" dit-il. La bataille avec l'ange a recommencé. Il s'était toujours douté que ce n'était qu'une trêve. Il n'a jamais rien dit à personne mais, depuis qu'il a quitté la mer il a encore eu souvent des bagarres secrètes avec le porteur d'ailes. Seul, dans la pièce où il écrivait, pendant qu'il était penché sur la page, l'autre lui a souvent sauté sur les épaules, par derrière. (III, 26)

L'image de l'ange est donc liée ici à la création poétique. Giono et Melville sont tous les deux poètes. Il ont chacun un ange dans la tête ou « sur les épaules ». Et ils sont souvent obligés de lui livrer bataille lors de leur travail de création.

Dans *Jean le Bleu*, l'ange c'est la vie elle-même. Et le départ de cet ange signifierait la fin, la mort.

La mort peut se voir dans le regard des autres ou dans celui du serpent :

Je rêvais souvent à des choses aussi belles que la peau du serpent; le froid de ses yeux, le mort de ses yeux, je ne l'avais jamais vu que dans les yeux de Costelet quand il était allé chercher son fusil et dans le regard de la fille au musc.

[...] Et maintenant, en retournant au village, en entrant dans les rues, je rencontrais ces regards morts presque sur tout le monde. (II, 82)

Tout comme la pulsion de vie, la pulsion de mort s'inscrit aussi dans une ambiance générale qui inspire à Jean diverses sensations et lui fait voir différentes images. Telle l'image du sang. Par exemple dans les travaux de vendange, ou ceux qui les suivent, Jean voit des blessures infligées à la terre et dans le vin qui coule le sang de cette terre qui jaillit suite à ces blessures :

La terre était bien meurtrie par l'été et par les hommes. Le sang du vin marquait la plaine, les collines, le village, les chemins. Les fossés étaient comme des plaies avec la lie des tonneaux. (II, 120)

Les différents travaux sont autant de coups et de blessures meurtriers qu'on inflige à la terre :

On avait fait piétiner la terre par tous les chevaux, on l'avait écrasée sous les chars. On avait tiré des lambeaux de la grosse chair avec le petit bec et les petites griffes des hommes, mais, à la longue, on avait bien arraché, bien raclé, on s'était fait provision de blé, de lentilles, de fourrage, de vin. [...] Le lendemain, on était encore dans la plaine à racler, à gratter, à arracher. Et, maintenant, avec ce vin, on comprenait enfin que la terre saignait de partout. (II, 121)

Il y a ici comme une trace des rapports violents entre l'homme et la nature qu'on trouve particulièrement exprimés dans une oeuvre antérieure : *Colline* . Mais le souffle « panique » qui caractérisait cette oeuvre est moins notable ici, bien que la nature semble encore réagir à l'agression des hommes et réagir à sa manière : elle le fait ici par le grand nombre de mouches qui viennent envahir leur vie .

Le plus souvent chez Giono, la présence des mouches est liée au sang et à la mort. Par exemple, dans certaines scènes du *Hussard sur le toit* , les mouches viennent manger les cadavres des cholériques. En fait, la présence des mouches relèverait toujours de cette loi de la transformation naturelle des corps dont les mouches, comme les autres insectes, sont des agents parmi d'autres. Ici, les mouches sont attirées par le « sang » de la terre qu'elles trouvent sur les mains des fermiers :

Quand leurs mains ne bougeaient pas, elles étaient tout de suite couvertes de mouches comme des mains mortes. (II, 119)

Leur présence est envahissante :

Au fond de la plaine, la rivière immobile faisait des mouches comme une bête morte. Elles dormaient dans les oseraies, au ras des eaux trop pleines de soleil et qui pourrissaient, immobiles, vertes entre les pierres comme des branchages coupés; [...] Mais, si le vent venait du village au lieu de venir des collines où les forêts vivaient doucement la vie paisible, si le vent venait de ce côté où les hommes avaient frappé la face de la plaine et où la terre saignait du vin, les mouches se dressaient toutes ensemble comme un nuage. Elles gâtaient le pain et la viande, elles venaient sucer le

moût jusque dans la barbe des dormeurs, jusque sur les mains des hommes de barre, jusqu'au coin de la bouche de Mérope. Les femmes les chassaient des cuisines en faisant claquer leurs tabliers.

A l'heure du soir, elles coulaient avec la nuit dans les vergers de figuiers. Elles se posaient sur les pigeons; elles couvraient les plumes comme une poussière, comme les fleurs de quelque arbre noir tout dévasté par le vent. Elles se posaient sur les longues couleuvres et les serpents faisaient des sauts de reins puis glissaient dans leurs trous avec des bruits d'huile au feu. (II, 121)

Toute cette ambiance (de blessures, de sang et de mouches) fait naître l'idée de la mort chez Jean :

Il y avait tant de nuit et de mouches, tant de chaleur sucrée, tant de lueurs blêmes dans le feuillage des vergers, et de silence, que je pensais chaque fois à la mort. (II, 121-122)

Son attirance même pour l'odeur des brebis et des femmes, est désormais associée à l'odeur du sang, odeur qui participe de la terre et du ciel :

Le chant de la terre et des eaux avait alors changé de registre. Chaque mot me disait l'importance du sang. Une bête avait dû être tuée quelque part dans le ciel, derrière moi dans mon ombre, de l'autre côté de l'air, tout près de moi, et tout ce que je reniflais avait le goût fade de la boucherie avec ses moutons aux ventres ouverts. Les nuages étaient blessés, les collines assommées, le dos mort, la tête basse; la vie n'avait plus son sol de sable ailé tout en ressort et en danse; il me fallait tirer mes pieds à chaque pas d'une boue lourde, chaude, mais qui me saoulait comme l'odeur des marécages et du printemps. (II, 122)

C'est alors, pour échapper à cet univers, que Jean invoque Anne. Cette fille qui incarne l'amour léger, « aérien », comme nous l'avons déjà vu, peut seule l'arracher à cette force qui le tire vers le bas, à cette pulsion morbide :

C'était mon besoin humain de ne pas mourir qui me faisait appeler "Anne, Anne!" dans le bois de figuiers où la nuit était si épaisse. (II, 122)

Il n'est pas étonnant que cette fille, contrairement aux autres femmes, soit une fille « muette » et « sans odeur » :

[...] J'appelais, j'avais grand besoin d'adoucir la tristesse de mon coeur, cette tristesse à goût de soif qui brûlait mon corps pour avoir regardé le grand serpent né de l'odeur des brebis. J'avais grand besoin des yeux de lait, des cheveux noirs, du calme visage immobile d'Anne sans odeur, de la petite fille froide, muette, de la dormeuse aux yeux ouverts, perchée dans les arbres comme un fruit. (II, 124)

Cette fille du silence qui incarnait l'amour d'autrefois semble perdue pour jamais :

Il ne fallait plus compter sur Anne; le jour finissait, elle devait être sur le figuier perdu en train de jouer avec son silence. (II, 126)

Anne est un personnage qui préfigure un peu ces femmes enfermées dans leur monde à elles et qui gardent alors toute leur pureté et leur innocence, comme Clara, l'aveugle du *Chant du monde* ou l'Absente de *L'Iris de Suse*.

Le titre donné à cet épisode est « *Le vin des hommes* » mais, comme on vient de le voir et contrairement à ce à quoi on pourrait s'attendre, il ne s'agit pas de la description

des vendanges. Le vin et les travaux des fermiers ne constituent qu'un point de départ pour l'évocation d'un univers propre à Jean où il y a conjonction d'images opposées : vin/sang, terre travaillée/blessures, mouches/pourritures, amour/mort, etc.

Dans ce désir d'amour chez Jean, on voit donc que mort et vie sont liées. Il ne s'agit pas pour Giono d'exprimer une attitude métaphysique à l'égard du monde, mais il s'agit d'une vision poétique qui tente de traduire les sensations physiques, surtout, éprouvées par l'enfant dans son propre corps qui est en transformation. Les désirs nouveaux sont ressentis par l'enfant comme un poids qui l'attire vers le bas et comme une sorte d'anéantissement et de mort.

Cette vision est une caractéristique essentielle de la poétique de Giono. Il s'agit, pour reprendre l'expression de Georges Benrekassa à propos de Werther, d'une « poétique du dire du désir et du dire de la mort. »¹⁰⁵ Violence, sang qui jaillit, bêtes qu'on saigne, plaies qui s'ouvrent, agonies des hommes et des animaux, monstruosité... mais aussi amour, plaisir physique ressenti au contact du monde, odeurs enivrantes, tout cela constitue, en effet, une constante chez Giono.

On voit donc que l'initiation à l'amour n'est pas seulement source de joie et de plaisir. Elle est associée à une certaine souffrance et à une certaine amertume. C'est ce qu'on peut remarquer, par exemple, dans cette note pessimiste :

Je vivais dans un monde amer et exalté. On avait, paraît-il, sauvé toutes les princesses, sans m'attendre. C'était mon temps de floraison. J'avais besoin d'héroïsme, d'amour et de meurtrissures. A chacun de mes gestes, le don de moi-même coulait le long de mes membres comme de la sueur. (II, 169)

Jean le Bleu est donc bel et bien un roman d'éducation. Mais quelle éducation? « Education à faire ou à détruire »? peut-on encore se demander avec Jacques Chabot¹⁰⁶. En tout cas, une éducation différente de l'éducation « réelle » que l'enfant aurait pu avoir. Nous avons vu comment l'auteur écarte de son texte tout ce qui est en rapport avec le système scolaire, par exemple : cours, professeurs, anecdotes relatives à ces années d'école... Il s'agit d'une éducation qui met l'accent sur l'appréhension du monde par les sens. Une appréhension immédiate, spontanée, intuitive, libre et naturelle. Aussi, est-il plus juste de parler d'initiation.

Disons que *Jean le Bleu* est un roman de l'initiation du poète. Initiation à la connaissance de soi-même et à la connaissance du monde. Ces deux types de connaissance sont en fait liés, puisque, pour le jeune poète, le monde dont il est question est la projection de sa propre image. C'est le monde tel qu'il est créé par ses propres sens. S'initier au monde c'est aller au-delà des limites, c'est transgresser les lois de la perception objective, par exemple, et voir le monde par les yeux de l'artiste. C'est donc aller au-delà des choses apparentes, c'est aller vers le « **pays de derrière l'air** ». Un monde que seul les poètes peuvent atteindre, aussi bien grâce à la pulsion de l'amour que grâce à la pulsion de la mort qui sont en eux. C'est de cette initiation-là qu'il est question dans *Jean le Bleu*. Une initiation que l'auteur invente après coup et qui,

¹⁰⁵ G. Benrekassa, « Le dit du moi », Op. cit., p.108.

¹⁰⁶ J. Chabot, « Le narrateur et ses doubles », Op. cit., p.24

peut-être, vient remplacer l'éducation véritable que l'enfant a reçue.

II. B. 4. Pérennité de la fonction poétique

On a vu que dès le début l'enfant est présenté de plain-pied dans l'invention poétique de sa vie. Comme si les facultés d'invention, de rêve et d'imagination et la capacité de transformer le réel existaient déjà en lui, tout naturellement. La sensualité est déjà là aussi, de manière latente et attendant son éclosion. Sur ce point, l'enfant n'apprend pas grand chose. Les expériences vécues ne font que faire ressortir ce que l'enfant a en lui. Le processus d'initiation n'est qu'une confirmation de ces « dons ». Par exemple, on a vu à quel point l'enfant possède une sensibilité musicale. Giono dira dans ses *Entretiens* avec Amrouche qu'il a inventé cet aspect chez son personnage :

Mais moi, je n'ai pas connu la musique à ce moment-là, je l'ai connue fort tard. J'avais au moins trente ans quand j'ai entendu pour la première fois du Mozart, de Bach et de Haendel, et j'ai voulu mettre cette émotion dans le livre. (p.84)

Comme il dira qu'il a inventé l'épisode de la lecture de *L'Illiade* par Jean . Répondant encore à la question de Taos Amrouche qui voulait savoir s'il avait lu cette oeuvre à cette époque-là, Giono dit :

Pas du tout. Comment imaginer que j'aie pu lire l'Illiade à ce moment-là? Pas du tout! Non, ça c'est le rapport qui a été fait par un homme de mon âge des souvenirs d'enfance qui étaient anciens. (p.85)

L'enfant est présenté comme un personnage doué d'une sensualité très précoce. Cette sensualité se manifeste dans sa façon de regarder l'ouvrière de sa mère :

Louisa avait de petites mains frémissantes et tièdes comme des oiseaux. A chaque galopade de chevaux ou cris des rues, elle me tirait contre elle, elle me serrait contre elle à me faire toucher sa cuisse de la tête. Et chaque fois je m'étonnais de sentir sous ses jupes cette grosse chose mouvante et chaude. Se pouvait-il qu'il y eût sous ces jupes - toujours propres, toujours taillées au fin ciseau, et fraîches, et fleuries comme des haies d'aubépines - se pouvait-il qu'elles fussent pleines d'une bête nue et ronronnante? (II, 12)

Dans ces mêmes *Entretiens* , Giono explique ce détail tout en faisant son autocritique :

C'est un mensonge, dit-il [...] Je suis en train, en écrivant Jean le Bleu , de décrire les sensations d'un petit garçon. Puis, j'ajoute à ça un mensonge qui provient de ce que le personnage qui écrit à ce moment-là, qui a trente et quelques années, ressent. Ca n'est plus exact. Evidemment, si à trente ans, Antonine ou Louisa avait mis ma tête sur ses genoux, j'aurais pensé à autre chose! Mais, quand j'avais sept ans, je ne pensais à rien d'autre. Il fallait l'éviter. (p.106-107)

Mais en dépit de ces positions rétrospectives de l'auteur, ce « mensonge » s'inscrit trop bien dans une cohérence générale de l'oeuvre. Il s'agit, en effet, non de raconter les étapes successives de l'enfance puis de l'adolescence mais plutôt de broser différents tableaux qui composent un peu le portrait de ce jeune poète, presque dans une sorte d'intemporalité. L'initiation de l'enfant ne suit que très peu son âge, même si, vers la fin, la période de la puberté et la sensualité débordante qui accompagne ce changement, sont vécues de façon plus aiguë peut-être. Mais il s'agit des effets de ce changement et non du changement lui-même.

Les événements relatifs à l'enfance sont racontés ici non comme appartenant à une époque révolue et qu'il faudrait rappeler mais comme des événements qui arrivent au fil du récit, comme s'il n'y avait pas de « vie » à raconter qui précédait le récit même de cette vie. Très souvent, le narrateur interrompt son récit pour parler du moment présent comme s'il cherchait en lui ou autour de lui (un objet, un visage...) qui puisse donner plus de vie au passé et relancer donc le récit.

C'est parce que le narrateur conçoit, après coup, son personnage que l'enfant apparaît comme quelqu'un qui a une personnalité toute « accomplie » dès le début et qu'il y a peu de qualités acquises par la suite. Les prédispositions naturelles, qu'il avait dès le début, il les gardera intactes par la suite (la sensibilité, le goût prononcé pour l'art et surtout le rêve créateur d'univers et d'images).

Cependant, malgré ces qualités immuables que l'enfant semble avoir du début à la fin, on peut parler d'un certain changement perceptible chez lui à la période de la puberté. C'est un changement à la fois physique et moral qui lui procure des enrichissements nouveaux mais que, parfois, il découvre avec étonnement. Par exemple, la fois où il regarde son visage comme s'il était celui d'un autre :

Il m'était venu une sorte de visage pointu et lunaire, un masque gris de sable et de plâtre, une peau morte. Mes joues froides avaient fondu, mon nez s'était aminci, il ne restait plus qu'une goutte de chair toute molle et que je sentais se gonfler et bouger chaque fois que je reniflais. [...] Je regardais mon visage étranger, extasié et triste. Je passais mes doigts sur mes sourcils gonflés et tout feuillus; je touchais la peau violette sous mes yeux . Mon regard venait de plus loin que moi. Il avait perdu sa couleur bleue, sa clarté, sa fraîcheur. Il était maintenant comme une herbe épaisse et humide. Ma bouche était toute gonflée et j'avais beau serrer les lèvres, elles se partageaient toujours en deux petites cornes de viande crue. (II, 125)

Ce changement est senti par Jean comme négatif. La connotation de mort (« **masque gris de sable et plâtre** », « **peau morte** »...) est encore liée ici à l'éveil du corps et des désirs sensuels. Ce « **masque** » prépare, en outre, l'image que Jean verra chez Odripano sur son lit de mort. La liquéfaction du corps (« **Mes joues froides avaient fondu** », « **une goutte de chair** ») est aussi un trait important qui souligne peut-être un sentiment de perte (« **il avait perdu sa couleur bleue** »), comme s'il voyait son propre corps en train de lui échapper, et qu'il devenait, de ce fait, un autre. Il y a bien ce sentiment de dédoublement en effet : (« **mon visage étranger** », « **mon regard venait de plus loin que moi** »). Dans ce changement le mouvement d'amincissement est accompagné d'un mouvement contraire, celui du « gonflement » : le mot est répété trois fois dans ce passage (« **se gonfler** », « **gonflés** » et « **gonflée** »). Le changement est aussi moral, car on sait que cette « **couleur bleue** », qu'il dit en train de perdre, est celle de la pureté, liée au nom « Jean le Bleu » et dont le narrateur parle comme une « **grande part** » de lui-même que « **nul n[e] touch[e]** » (p.169).

Le père, qui est venu chercher son fils à la fin de son séjour chez le berger Massot, remarque aussi ce changement, mais sans y accorder d'importance particulière, parce que, selon lui, cela fait partie de la nature des choses :

Il me regarda sans surprise.

"Il tourne à l'homme, dit-il seulement. Sa mère en fera dommage mais moi je suis content que ça se soit fait comme ça." (II, 126)

Il y a changement, même si ce changement n'est pas bien perceptible au plan temporel. On a déjà vu, en effet, que, dans *Jean le Bleu*, les faits relatifs à la période racontée ne suivent pas une chronologie rigoureuse. Ce sont souvent les saisons qui rythment la vie; parfois, les événements se détachent de leur cadre temporel; et parfois même on a des ellipses de durées relativement longues. Le temps apparaît davantage par ses effets sur les personnages et les choses. On a noté à cet égard, qu'à son retour à Manosque, Jean était frappé par les changements survenus dans la maison et chez les voisins. Le narrateur écrit vers la fin que le père, en vieillissant, est devenu malade :

Il était de plus en plus seul. Son coeur ne l'aidait plus. (II, p.161)

Il a même changé de caractère et de comportement :

Il était devenu cruel et dur. Sa mince bouche rongée par une sorte de fièvre acide n'était plus, sous sa moustache, qu'un fil de vinaigre. (II, 181)

Le temps n'est pas cette donnée abstraite qui sert à mesurer la vie, il devient parfois, pour Jean, quelque chose de concret et de palpable :

Je ne dormais plus. J'écoutais le temps qui glissait dans la nuit. (II, 125)

Le temps est donc bien de l'ordre de la subjectivité du personnage. Il est propre à la vie de Jean et dépend donc de ses sentiments, de son état d'âme et des moments de bonheur ou d'amertume.

L'itinéraire initiatique de Jean est soumis à deux phénomènes opposés qui apparaissent à travers deux histoires concomitantes : l'histoire d'un enrichissement moral, sentimental, artistique et poétique et l'histoire d'une perte. Cette perte revêt plusieurs aspects : car il s'agit non seulement de la perte de certaines figures proches, des amis qui meurent les uns après les autres mais aussi la perte de la quiétude de l'enfance, celle-là même qui permet de rêver et d'aimer sans souffrir. Mais le passage de l'enfance à l'adolescence, et le sentiment de regret qui en découle, ne sont pas racontés ici comme un propos éculé (commun à beaucoup d'autobiographies), car il est lié, dans *Jean le Bleu*, aux péripéties de l'initiation du poète.

Deux étapes distinguent, en effet, cette initiation : la première correspond à la période qui précède le séjour de Jean à Corbières. C'est la période d'avant l'« éclosion » du poète. C'est une période d'attente mais d'accumulation en soi des images, des sensations. Spatialement, elle correspond à la clôture du monde dans lequel vit l'enfant poète : la ville, la maison et le grenier, même s'il existe toujours une force intérieure qui pousse l'enfant à sortir, à aller vers un ailleurs. Mais tout d'abord la maison elle-même est double :

Notre maison était toute double; elle avait deux voix et deux visages. (II, 26)

Il y a le bas et le haut¹⁰⁷. En bas, il y a le « visage » sombre de la cour (la « cour aux moutons ») :

¹⁰⁷ Sur cette thématique du haut et du bas et des différentes « correspondances » baudelairienne, voir l'étude de Alan J. CLAYTON, « *Jean le Bleu* et la postulation icarienne », dans *Pour une poétique de la parole chez Giono*, Ed. Lettres Modernes, Minard, 1978, p.57-80.

Une porte donnait dans le couloir. De là on entendait encore la rue qui se frottait contre la boutique, mais quelques pas et on entraît dans l'autre monde. Le visage était là ombre et silence. On descendait une marche. On était dans la cour intérieure. Par le plein jour d'hiver la nuit restait là au fond du matin au soir. L'été, vers midi, une goutte de soleil descendait dans la cour comme une guêpe puis s'envolait. (II, 27)

Et il y a aussi le puits avec ses « locataires » monstrueux et inquiétants :

[...]Jet puis, si on restait un moment, [on entendait] le bruit d'une grosse pierre qui tombait de haut dans un gouffre d'eau. C'était le vieux puits qui parlait. On avait fermé sa porte à clef et on le laissait pourrir là derrière. Le puisatier nous avait dit que, dans le fond en bas, il y avait deux races de bêtes : des crapauds blancs, sans yeux, larges comme des assiettes, et qui se gonflaient comme des vessies de porc pour flotter sans fatigue. "Ils restent là, disait-il, des ans complets, sans bouger, à vieillir en flottant sur cette eau sans air et sans jour, plus épaisse que du pétrole. Des crapauds, bon, et puis des serpents. Des serpents sans peau, avec une peau mince comme une feuille de papier à cigarette, juste de quoi tenir leur coeur et leurs boyaux. (II, 28)

En haut, c'est le soleil et la lumière, mais aussi c'est là où se trouve le grenier, endroit qui permet à l'enfant rêveur de s'évader (nous soulignons) :

Moi, de ce temps, je m'en allais dans notre grand escalier et je montais à la rencontre du soleil. Au dessus de l'atelier de mon père était un vaste grenier sonore comme une cale de navire. Une large fenêtre, dominant toute la cour aux moutons, permettait de voir, au-delà des toits, par là-bas loin, le scintillement de la rivière, le sommeil des collines, et les nuages qui nageaient comme des poissons avec de l'ombre sous le ventre. On ne pouvait vivre dans le bas de notre maison qu'en rêvant. Il y avait trop de lèpre de terre sur les murs, trop de nuit qui sentait le mauvais champignon, trop de bruits dans l'épaisseur des pierres. La tranquillité, on ne l'avait qu'en partant de cette maison, et, pour partir, on pouvait se servir de ces bruits, de ces nuits, de ces visages étranges que l'humidité dessinait sur les murs. On pouvait se servir de la large fenêtre. Je revois cette profondeur marine qui grondait au-delà de la ville. (II, 37)

C'est dans le grenier que le désir d'évasion envahit donc l'âme du jeune poète. On voit dans ce passage que la thématique du départ et du voyage se fait très pressante : le grenier a l'aspect d'une « *cale de navire* », la « *large fenêtre* » ouvre sur un monde lointain, sur une « *profondeur marine* ».

Il y a donc en lui une sorte de force, un élan qui le pousse à sortir, à aller loin. C'est le poète en lui qui est toujours là, à l'affût, à l'écoute du monde qui l'entoure mais qui, tout en se manifestant lors des méditations et des rêveries, ne s'« exprime » pas tout à fait encore.

C'est lors du séjour à Corbières chez le berger Massot que Jean passe de l'enfance à l'adolescence. Ce passage correspond aussi à un autre passage, plus symbolique celui-là : le passage d'un état qui précède l'« éclosion » poétique à l'état de poète.

Ce passage, on l'a vu, se fait non sans souffrance (non pas seulement dans la prise de conscience d'une certaine réalité familiale ou sociale, mais surtout une souffrance ressentie dans le corps même). Par exemple, à l'amour est associée l'idée de la mort

(comme on vient de le voir)...

Le changement ressenti dans le corps est donc accompagné de la métamorphose en poète. Le poète en puissance devient poète en fait. C'est pourquoi, de retour à Manosque, le monde n'est plus le même aux yeux de Jean. Son amitié avec Odripano, vers la fin, vient couronner ce changement. Ce dernier, en lui offrant un poème, reconnaît en lui et consacre, par ce geste symbolique, le poète.

Avant de devenir poète, l'enfant se contentait de « recevoir » en lui tout ce qui venait de l'univers qui l'entourait, aussi bien des personnages, des animaux ou des choses : **« des mots tombaient en moi comme des pierres sur de l'eau plate »** (II, 7). A plusieurs reprises, il est question par exemple des brebis dans la **« cour aux moutons »** (p.35,36); leur présence est presque indifférente, comme faisant seulement partie du décor. C'est au cours de son séjour chez le berger que l'odeur des brebis devient plus « parlante » : elle est désormais associée, comme on l'a vu, à l'odeur des femmes désirées. En outre, au début, Jean ne parlait que pour communiquer, mais il ne pouvait vraiment pas dire un texte. Son incapacité à **« réciter « les hommages à la vierge »** (II, 24) est un symptôme de l'incapacité du poète à « parler » (l'avortement de la parole poétique chez Jean) car le moment n'était pas encore venu. En revanche, vers la fin, on a vu que c'est dans un long discours (sous forme de monologue) que Jean s'adresse à son vieil ami Odripano endormi (ou mort). Le poète ne se contente plus de recevoir ou de simplement refléter le monde, désormais il parle.

Par certains côtés, on peut donc considérer *Jean le Bleu* comme un texte autobiographique qui s'inscrit dans ce vaste projet conçu par l'auteur¹⁰⁸. Beaucoup d'aspects inscrivent, en effet, ce texte dans la tradition autobiographique. Il s'agit, par exemple, d'un récit de souvenirs, l'auteur n'a cessé de le rappeler tout le long du texte. Ces souvenirs tournent autour des figures des parents, des voisins et d'autres personnages connus durant l'enfance. Il y a aussi la présence du cadre familial (la maison, les rues de Manosque, la maison du berger Massot, etc.). L'auteur insiste particulièrement sur l'éducation reçue, aussi bien chez les soeurs que grâce au père ou à d'autres professeurs.

Tout cela peut inviter à lire *Jean le Bleu* comme une oeuvre autobiographique. Mais ce niveau de lecture ne peut être qu'un niveau de surface. Il y a lieu d'y voir d'autres aspects. Nous avons tenté de montrer, en effet, que ces différents aspects de la vie réelle de l'auteur ne sont que prétexte à autre chose. Il s'agit par exemple, non d'évoquer de simples souvenirs mais de raconter et de décrire l'éveil sensuel, moral et intellectuel de l'enfant. Eveil sensuel surtout. Car tout tourne autour du corps et des sens. Quant aux parents - le père surtout - et aux autres personnages évoqués, ils représentent des figures qui acquièrent des dimensions irréelles et mythiques, et qui sont liées à la vision poétique de l'enfant. Certaines sont, a priori, de l'invention de l'enfant. Elles servent pour lui de supports aux événements qui emplissent sa vie, alimentent son imaginaire et répondent à certains de ses désirs et de ses rêves. C'est parfois dans les expériences des uns et à travers les propos des autres que l'on voit se refléter les propres rêves et les propres désirs de l'enfant « poète ».

¹⁰⁸ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., II, 1201-1202.

L'éducation, quant à elle, c'est l'histoire de l'initiation au monde et de l'initiation à la connaissance de soi-même. L'initiation à tout ce qui est beau et généreux : c'est-à-dire qu'elle est à la fois morale et esthétique. Les leçons que Jean reçoit, en effet, sont des leçons d'humanisme et de générosité mais aussi des leçons d'esthétique et de poésie.

Dès lors, l'écriture n'a plus pour rôle de raconter les événements anodins d'une vie, elle a pour rôle de tenter de ressusciter l'univers de l'enfance et de l'adolescence. Mais le ressusciter intégralement est impossible (à cause d'abord de la défaillance de la mémoire, puis à cause du travail de conversion qui consiste à passer des faits à l'écriture de ces faits). Ainsi, la réalité se mêle au rêve et les souvenirs d'enfance et d'adolescence sont en grande partie inventés. Inventés après coup par l'auteur, pour donner une certaine cohérence à l'histoire de vie qu'il a voulu écrire.

III. *Virgile* ou le récit du « poète »

Virgile est encore un texte, moins long que *Jean le Bleu*, dont le sujet est la vie de l'auteur. Mais nous avons ici affaire à un changement par rapport à l'oeuvre précédente. L'histoire de *Jean le Bleu*, par exemple, se situe totalement dans le passé : il s'agit de la période de l'enfance et de l'adolescence (à l'exception de l'épisode de Louis David), alors que dans *Virgile*, l'histoire embrasse à la fois cette période passée et le moment présent de la rédaction. En outre, dans *Virgile*, le narrateur cherche à se projeter dans un double : le poète Virgile. Le rapport entre la « biographie » (fictive) du poète latin et l'« autobiographie » prend donc une place plus importante que dans *Jean le Bleu* où se trouve seulement suggéré brièvement un rapport entre le narrateur et le personnage d'Odripano. Enfin dans *Virgile*, il n'est plus question tellement de l'« initiation » du poète, car le poète est désormais devenu adulte. Certes, le narrateur parle encore du moi de l'enfant dans ce texte, mais il parle aussi de son moi actuel, confronté à des problèmes contemporains de la rédaction du texte.

Nous verrons donc que *Virgile*, tout en constituant, par certains côtés, le prolongement de *Jean le Bleu*, en diffère dans la mesure où, d'une part, le rapport entre passé et présent est plus souligné, et d'autre part, les « crises » sous-jacentes à la rédaction de *Virgile* sont peut-être différentes de la « crise » morale supposée en rapport avec la rédaction de *Jean le Bleu*.

L'étude de *Virgile* va donc se faire selon deux axes essentiels : le premier concerne le rapport organique entre la situation passée du moi et la situation présente (au moment de la rédaction). Ce rapport dont l'importance sera soulignée par la structure même du texte, trouvera son explication, à notre avis, dans le phénomène des « crises » (actuelles et passées). Le deuxième axe permettra d'articuler la biographie de Virgile avec l'autobiographie et les différentes représentations du moi dans celle de son double.

III. A. Structure et thèmes

Dans leur « Notice » sur *Virgile*¹⁰⁹, Janine et Lucien Miallet rappellent les circonstances

¹⁰⁹ Janine et Lucien MIALLET, « Notice » sur *Virgile*, III, 1561-1568.

de l'élaboration de ce texte. Après avoir achevé sa « préface » aux *Pages immortelles de Virgile* que lui avaient demandée les éditions Corrèa, Giono « **se décida soudain à lui donner un complément : cette "vie" de Virgile - composée en six jours, du 14 au 19 février** »¹¹⁰. Ce texte sera publié en 1947.

Bien que le texte réponde à une commande - comme le sont d'autres textes de Giono - et bien que le sujet soit ainsi initialement fixé d'avance (un texte sur Virgile), nous verrons néanmoins que très vite l'auteur passe du récit de la vie de Virgile au récit de sa propre vie. Ce n'est d'ailleurs pas l'unique fois que Giono glisse d'un niveau à un autre. Mais ici le rapport est étroit entre la « biographie » de Virgile et l'« autobiographie ».

D'ailleurs, le sous-titre que portait le manuscrit de ce texte : *L'Univers intérieur / Eléments d'une poésie de Renaissance*, soulignait bien l'intention de l'auteur d'associer ces deux niveaux. C'est ce que ne manquent pas de remarquer aussi les auteurs de la « Notice » : « **Ce que Giono cherche à saisir, ce sont les rapports qui sont très tôt établis entre Virgile (autrement dit la poésie) et lui.** »¹¹¹

Ce sont, entre autres, ces rapports entre l'auteur et la « poésie », tels qu'ils apparaissent à travers les différents niveaux du texte, que nous essaierons de voir dans la lecture que nous proposons.

Mais avant d'aborder ces questions, il est utile de rappeler les différentes parties qui composent cette oeuvre. Nous en distinguons cinq. Mise à part la première qui constitue en quelque sorte une biographie du poète latin (a priori conforme au projet initial de l'auteur), les quatre autres parties retracent trois périodes de la vie de l'auteur : l'enfance, l'adolescence et l'âge adulte.

Ces cinq parties se répartissent dans le roman comme suit

1) La première (III, 1019-1025) est consacrée à la vie du poète latin. Le récit retrace les différents moments importants de cette vie. Il commence par la date de naissance de ce dernier (**"70 ans avant Jésus Christ"**) et s'achève par celle de sa mort (**« dix-neuf ans avant Jésus -Christ »**).

2) Le contenu de la deuxième partie (III, 1025-1035) est - a priori - très différent de celui de la première, puisqu'il s'agit de l'évocation des souvenirs de toute une période de l'enfance de l'auteur qui commence **« en 1907 »** (III, 1023).

3) La troisième partie (III, 1035-1041) constitue apparemment encore, par rapport à la précédente, une rupture d'ordre chronologique, puisqu'il y est question de la rencontre du narrateur **« en octobre 1943 »** (III, 1035) avec ses quatre amis d'enfance, devenus maintenant adultes. Cette période coïncide avec celle de la rédaction de *Virgile*.

4) Dans la quatrième partie (III, 1041-1067), il y a retour au récit de la période de l'enfance et du début de l'adolescence; période marquée surtout par deux événements importants : le début du travail à la banque (III, 1042) et la découverte de Virgile (III, 1046).

¹¹⁰ Op. cit., p.1561.

¹¹¹ Op. cit., p.1562.

5) Dans la cinquième partie (III, 1067-1068), il y a encore retour au moment présent (de la rédaction), c'est-à-dire vers les années 1943-1944.

Voici un tableau récapitulatif de l'ordre de ces épisodes dans *Virgile* :

Partie	I	II	III	IV	V
Page	1019-1025	1025-1035	1035-1041	1041-1067	1067-1068
Période concernée	70 av. J.C. -19 av. J.C.	« 1907 »	« oct. 1943 »	« 1911 » (« Seize ans en 1911 »)	1943 (« l'an de r nier »)
Thème et sujet	La vie de Virgile	L'enfance	La rencontre avec des amis	L'adolescence, le travail, la lecture de Virgile	La promenade en mer

Examinons maintenant de plus près ces différentes parties et essayons de voir s'il n'y a pas, au-delà de ces ruptures que nous venons d'évoquer, une certaine continuité, voire une unité qui sous-tend toute l'oeuvre.

L'épisode central de *Virgile* (la troisième partie) souligne la simultanéité de la narration (« **la dernière phrase que je viens d'écrire** » (III, 1035)) et des événements racontés (« **octobre 1943** » (III, 1035)). Le narrateur y relate sa rencontre avec ses quatre amis et rapporte leurs conversations. Ces conversations s'étendent sur plusieurs pages (1037-1040). Le temps grammatical employé dans ce passage est surtout le présent.

De part et d'autre de cet épisode central sont évoquées la période de l'enfance et la période de la jeunesse.

La période de l'enfance (de 1907 à 1911) est présentée comme la période de l'insouciance et des « aventures ». Aux histoires réelles vécues par les écoliers viennent se mêler d'autres histoires, fictives celles-là, comme si le poète Virgile , dont la vie est évoquée dans les pages qui précèdent cet épisode, venait marquer, par la poésie et le rêve, cette vie d'enfance. Cet épisode débute, en effet, ainsi :

En 1907, les après-midi de novembre étaient des fantasmagories de ténèbres et d'or. 1025)

Malgré la précision de la date (« 1907 ») qui a pour rôle d'ancrer le récit dans le réel historique, la métaphore employée ici contribue à soustraire les événements à leur temporalité : on est en plein dans un monde de « fantasmagories » et de poésie. Ces événements débordent donc du cadre autobiographique restreint et deviennent matière romanesque (et poétique). Cette phrase inaugurale du récit de l'enfance (puisque la partie précédente concerne la vie de Virgile) est, à notre avis, fort révélatrice sur la manière par laquelle l'auteur aborde cette période de sa vie. Elle met en oeuvre - tout comme dans le début de *Jean le Bleu* - deux types de données : des données qui ont pour fin d'installer le récit dans un réel particulier (mais ce réel lui-même est en définitive un réel plus ou moins inventé), et des données qui le placent dans un univers poétique général qui est souligné par l'emploi de la métaphore et de l'image.

Par exemple, le lieu (la ville), dans lequel évoluent ces écoliers, est présenté aussi comme enchanteur, propice à toutes sortes d'aventures :

[...] Tout le pays était couvert de plusieurs épaisseurs de chênes de toutes les essences. Ces bois sauvages venaient frotter les murs mêmes de la ville. Cependant, aux abords immédiats des portes, quelques grosses fermes, deux ou trois châteaux romantiques et un grand nombre de petites "folies" seigneuriales très belles et très vieilles creusaient dans la forêt des espaces libres. 1025-1026)

Une sorte de « communion » semble alors s'établir entre les enfants et la nature. Et, grâce à l'imagination des enfants, les objets et les choses de changer aussitôt d'aspect, de couleur et de forme :

Alors, surgissait un chêne devenu un grand cheval d'or. Il émergeait d'entre les blocs d'une nuit grasse légèrement beurrée de vert. (III, 1027)

Pour raconter les souvenirs de cette période, le narrateur ne parle pas seulement de lui-même (sauf dans la phrase : « **Il me fallait regarder le feuillage des arbres comme une somptueuse peau de tigre** » (III, 1026)). Il emploie « nous » pour désigner le groupe des écoliers, véritables héros-témoins des événements de cette époque.

Événements qui, parfois, revêtent pour ces enfants, comme pour ceux décrits dans *Jean le Bleu*, des dimensions si irréelles et si extraordinaires qu'ils provoquent chez eux le rêve et l'imagination. Pour eux, tout devient intrigue et aventure :

Nous étions au courant de toutes les intrigues; les sentiers dérochés et les chambres secrètes n'avaient pas de secret pour nous. (III, 1027)

Il arrive à ces enfants de se trouver mêlés aux personnages (fictifs ou réels) et à leurs aventures :

Un autre personnage qui était un élément précieux de notre poétique s'appelait Legrand.[...] Il nous connaissait tous par nos noms et nos prénoms. (III, 1032)

Certains de ces personnages ont des allures ou des comportements pour le moins étranges. Par exemple, Jeanne de Buis, figure centrale de cet univers d'« intrigues », a une certaine façon de se comporter avec « **les garçons bouchers** » :

Jeanne appelait les garçons bouchers par leurs prénoms; elle les avait dressés au point qu'ils venaient et lui baisaient la main. Elle leur avait aussi appris la mélancolie et le soin de leur personne. Le fait qu'elle les avait habitués au baisemain, pour lequel ils sortaient des charcuteries en tabliers sanglants et venaient jusqu'à l'étrier de la demoiselle, ne nous paraissait pas particulièrement énorme; mais nous restions bouche bée devant l'élégance à laquelle ils parvenaient à force de gomme à moustache, de foulards verts, de chapeaux citrons, de chemises lie-de-vin, et de vestons cintrés. Ils étaient à sa dévotion. (III, 1031)

Ces personnages ont donc plus l'air de sortir de l'imagination des enfants que d'être des personnages réels.

Au point où nous en sommes, il est possible, croyons-nous, d'affirmer déjà, sans trop nous tromper, que c'est le narrateur adulte qui, placé à bonne distance temporelle des événements, voit et juge l'attitude de ces enfants:

L'enfance nous a donné une fois pour toute notre teneur de poésie. On n'en a pas

plus conscience que de notre teneur en sel ou en sucre. (III, 1030)

Cette affirmation, qui a l'aspect d'une vérité générale, ne justifie pas seulement la part de « poésie » dans ce qui est censé appartenir à la vision de l'enfant, elle pourrait justifier également, d'avance, cette même part dans ce qu'on pourra reconnaître comme vision de l'adulte, puisque la vie de chacun est désormais imprégnée (comme le « sucre » ou le « sel » qui s'y dilue) par sa vie d'enfant.

L'action est donc placée dans un cadre qui se trouve un peu en rupture avec le cadre réel. Cela nous éloigne déjà un peu de la précision qu'exige en général le texte autobiographique. Le narrateur ne semble pas, en effet, chercher à restituer des souvenirs exacts de l'enfance, mais plutôt à mettre en valeur ce qui a plus ou moins contribué à enrichir l'imagination de l'enfant et ce qui a été la source même de son inspiration créatrice. Il n'est pas étonnant alors que se confondent dans ce qu'il raconte des souvenirs ou des personnages réels (le père, par exemple) avec des souvenirs ou des personnages fictifs ou livresques. Quant aux événements, ils semblent avoir peu d'importance dans ce récit. Ce sont plutôt les effets éventuels de tel ou tel événement sur l'enfant qui sont pris en considération dans le texte.

Après l'épisode central (où coïncident, comme nous l'avons dit, le temps de la narration et le temps des événements narrés), il y a retour au passé. C'est l'évocation de l'adolescence, période qui commence vers 1911 et qui est différente de l'enfance.

Je suis l'enfant de la vieillesse de mon père. Je suis né quand il avait cinquante ans. J'eus seize ans en 1911. (III, 1041)

Le ton change. Il exprime une certaine amertume due sans doute à la prise de conscience, au seuil de son adolescence, des misères de la vie familiale. Le voile, qu'a été l'insouciance de l'enfant, brusquement se déchire: « ***Je vis ce que la magie de l'enfance m'avait jusque-là empêché de voir*** » (Ibid.). Les faits racontés sont désormais plus précis, plus « authentiques », qu'il s'agisse par exemple d'évoquer la maladie du père : « ***une nuit, mon père se leva et tomba.*** » (Ibid.) ou de l'entrée dans le métier :

Le 28 octobre 1911 j'entrais au Comptoir national d'Escompte de Paris, agence de Manosque, en qualité de chasseur, aux appointements de 30 francs par mois. (III, 1042)

Tout bascule donc pour le jeune homme et l'univers magique de l'enfance est déjà loin, disparu comme par enchantement :

Il y avait à peine trois mois que j'avais quitté le monde imaginé de l'enfance. En tombant au pied de son lit, mon père avait écrasé la forêt de Brocéliande. Depuis trois mois je vivais dans le monde lunaire de la banque. Tout était sec, sans air, sans eau; des roches érodées à pic m'entouraient de cruelles sierras. J'avais improvisé rapidement une sorte de scaphandre avec les moyens de bord, mais les joints n'étaient pas parfaitement étanches et, j'avais beau renouveler ma provision d'air pur, je me rendais compte qu'à un moment ou à un autre je serais obligé de m'abandonner nu et cru au vide et au froid sidéral. Comme les cadavres de mes collègues que je voyais flotter au-delà de mes poètes. Il m'était impossible de croire que, sous le beau costume en peigné bleu marine de mon directeur, il y avait de la chair et de l'os. Son visage même avait une teinte et une consistance extra-terrestres; Ces bajoues grisâtres, ces poches violettes qui

doublaient ses yeux, cette bouche qui tout le jour prononçait des formules, je ne voyais là-dedans rien d'humain. (III, 1052)

La maladie du père et le début du travail sont considérés donc comme le signe d'un tournant. Ils ont provoqué une rupture avec l'enfance et donc avec le rêve et la poésie. Désormais, c'est la sécheresse de cette vie nouvelle à la banque qui est soulignée¹¹². Les portraits de ses supérieurs et collègues du travail sont à cet égard assez édifiants.

Les clients de la banque ne sont pas moins « inhumains » :

[...] j'avais tous les jours sous les yeux le défilé de ceux qu'en moi-même j'appelais les cinq zéros [...] Il y avait là la plus belle collection de quadruples mentons en ventre de grenouille, et, d'une manière générale, de visages tout à fait amorphes. (III, 1053)

L'on est donc loin des personnages qui peuplaient le monde de l'enfance et qui, eux, portaient des noms ou des titres de noblesse (Alexandre Legrand, baronne...).

Le contraste entre la vie heureuse de l'enfance et la vie insipide de cette période peut aussi apparaître à travers une nouvelle évocation de la ville. Nous avons vu que celle-ci était pour les enfants un cadre propice au rêve, qu'elle grouillait de vie. Désormais elle est comme différente et décrite à travers son architecture froide :

A part les deux artères commerçantes qui la partageaient en croix, la ville était tout en ruelles. (III, 1042)

Et :

Souvent des rues minuscules et profondes sont bordées d'immenses murs sans portes (III, 1043)

Elle n'abrite plus les aventures de Jeanne de Buis ou d'autres aristocrates campagnards dont la vie et les aventures appartiennent désormais au passé; passé qui a laissé des traces sur les portes des maisons :

Elles avaient toutes des portes romanes parfois très belles; les fenêtres du rez-de-chaussée, hautes et nobles, étaient armées de grilles bombées où le fer forgé représentait des lions d'Apocalypse, des licornes, des dragons ou des colombes écartelées [...] Toutes ces maisons étaient d'anciens palais de Templiers. D'année en année elles avaient abrité des chevaliers, des seigneurs paysans, de la noblesse, et maintenant des familles bourgeoises. (III, 1042)

Il n'y a donc plus que les vestiges d'une grandeur décadente : **« craquements des lézardes, cliquettement de dalles, murmures sourds des caves. »** (III, 1043)

Les plaisirs et les joies auxquels goûtaient les enfants étaient innombrables, naturels et simples (par exemple le plaisir de l'ivresse éprouvé après avoir mangé des coings (III, 1029)). Quant à l'adolescent, coupé maintenant de ces sources de plaisir, il cherche à trouver une compensation dans le soin qu'il prend à calligraphier des chiffres et des lettres dans ses livres des comptes :

¹¹² Contrairement à cette image sombre qu'il donne ici de ses débuts du travail à la banque, Giono affirmera en 1958, qu'au moment où il écrivait *Colline* (en 1927), il était heureux de ce travail : « Au moment de *Colline*, j'avais dix-sept ans de métier dans la banque et pas du tout l'intention de quitter. On m'a dit cent fois depuis : Vous deviez être malheureux! Non, j'étais heureux : le métier me pla i sait. » ("Réponse de Giono à la préface de Raoul Audibert, *Les Amis du Club du livre du mois*, 1958.), dans « Appendice III », I, p.952.

[...] Alors je découvris que l'écriture pouvait être un dessin [...] Il y avait (j'étais le seul à le savoir) tant d'invention sous les bosses d'un 3, l'envol d'un 6, les plis d'un s, et tout cela avait été si immédiatement inventé, transmis à la main et exécuté, que ma sensualité y trouva son grand compte et que j'eus la passion d'écrire. Je veux dire tremper ma plume dans l'encre et écrire des bordereaux. (III, 1044)

Cet engouement du jeune homme pour la calligraphie est une sorte d'avant-goût de l'intérêt qui sera porté plus tard à l'écriture proprement dite ¹¹³.

Les habitants peuvent, le dimanche, aller ou à l'église ou au casino. Il y a ceux qui choisissent le «rouge» (ou d'autres couleurs) et ceux qui choisissent le «noir» ¹¹⁴ :

La ville se partageait en deux. Une partie noire, en mitaines et manchons, qui s'en allait à l'église à pas d'oiseaux, en portant des chaufferettes; une partie rouge, verte, bleue, écarlate et safran qui, dans des envols de jupes et de blouses, courait au bal. (III, 1044)

Le jeune homme ne fait partie ni des uns ni des autres. Ces «distractions» ne l'attirent pas. La messe ne lui inspire qu'ennui et tristesse : « **la cloche était d'une tristesse irrésistible** » (III, 1044); quant au bal au casino, sa timidité et sa « position » (maintenant qu'il est employé à la banque) l'empêchent de s'y rendre :

Le casino m'attirait. Mais j'étais timide, et pas de taille pour les chevaleries exorbitantes, peu en rapport d'ailleurs avec la respectabilité de ma position. (III, 1045)

Cette période est donc pour le jeune homme une période d'ennui, de sécheresse :

J'ai seize ans et je suis déjà enfermé entre deux plaques de schiste où je dois peu à peu devenir fossile ; 1045)**

mais aussi de solitude. Car l'on comprend pourquoi le narrateur dit désormais « je » et non plus « nous » pour parler de lui-même pendant cette période de vide. Il y a là comme le signe d'un passage du bonheur collectif (de l'enfance) à la peine individuelle (de l'adolescence). Ce passage peut certes paraître comme un topos éculé, mais il semble jouer ici un rôle particulièrement important, dans cette situation précise. En effet, la mise en valeur de cette période de la vie du jeune homme, caractérisée par la solitude et la sécheresse, viserait à montrer chez celui-ci la soif du changement ainsi que sa préparation mentale et spirituelle à recevoir quelque chose de différent qui soit susceptible de lui procurer joie et plaisir. Et ce quelque chose arrive : la découverte de Virgile .

III. A. 1. Virgile et Jean le Bleu

Mais, avant de continuer, il faut faire quelques remarques à propos du parallèle qu'on peut établir entre *Jean le Bleu* et *Virgile* . En effet, on peut s'apercevoir que certains souvenirs, liés notamment à l'enfance, apparaissent à la fois dans les deux textes mais avec, semble-t-il, à chaque fois une fonction différente.

¹¹³ Ce jeu avec les chiffres 3, 6... fait penser à ce rêve, attribué au père dans *Le Grand Théâtre* , de «pouvoir conjuguer le chiffre un (et les autres) à tous les temps et à toutes les personnes » (III,1079).

¹¹⁴ Y a-t-il là une allusion voulue par Giono au roman de Stendhal?

Par exemple, aussi bien dans *Jean le Bleu* que dans *Virgile*, on lit l'évocation d'un groupe d'écoliers que le narrateur désigne par la première personne du pluriel. Ces écoliers sont montrés, dans les deux textes, en train de s'amuser et de s'enivrer. Cet enivrement est causé dans *Jean le Bleu* par la forte odeur du laurier-rose sous lequel ils se cachent (II, 15) et dans *Virgile* par la quantité de coing qu'ils mangent (III, 1028-1029). Mais si dans les deux textes l'auteur met l'accent sur ce qui fait le bonheur de l'enfant : la rêverie, l'évasion et non sur les études elles-mêmes (dans *Virgile*, les leçons de mathématiques ou d'Histoire se transforment, sous l'effet de l'enivrement, en visions fantastiques chez l'enfant), ce qui semble différent c'est que, dans *Jean le Bleu*, le comportement des enfants est décrit comme une manière d'enfreindre les règles strictes de l'école dirigée par les soeurs, et donc de marquer le goût de Jean pour la liberté : nous avons vu comment l'éducation reçue par Jean (telle qu'elle est montrée dans *Jean le Bleu*) trouve son principe et sa raison non dans les systèmes (entre autres le système scolaire trop rigide et trop contraignant) mais dans des « leçons » qui cultivent les penchants de l'enfant pour le rêve et la poésie, telles les leçons du père, des deux musiciens, de l'homme noir ou d'Odripano). Dans *Virgile*, cet épisode joue en plus un autre rôle. La réapparition en 1943 du groupe d'écoliers de 1911 permet de mettre en valeur un certain rapport entre les deux époques. Passés et présent sont alors confrontés, comparés (ces quatre amis tentent même - en vain - de revivre certaines aventures de leur enfance lointaine).

Un autre exemple encore qui souligne les rapports entre les deux textes : vers la fin de *Jean le Bleu*, le père s'accuse auprès de son fils de s'être trompé toute sa vie sur sa bonté envers les gens :

Où je me suis trompé, c'est quand j'ai voulu être bon et serviable. Tu te tromperas. Comme moi. (II, 183)

Dans *Virgile*, c'est le narrateur qui fait la constatation à propos du père :

Mon père s'était lourdement trompé. Il ne m'avait pas donné de métier. (III, 1050)

C'est ici un reproche que le fils adresse au père, tout en justifiant son attitude. Celui-ci s'est, en effet, trompé en croyant à un avenir plus heureux et en pensant que seules les études pouvaient garantir à son fils un métier meilleur :

Mon père m'aimait trop pour ne pas désirer que je fasse partie de cette admirable société future. Il se savait trop vieux pour imaginer qu'il puisse y participer lui-même. "J'en verrai l'aube", disait-il, et c'est pourquoi il se sacrifiait à un travail solitaire pour me permettre d'accéder aux grades universitaires qui me donneraient une redingote et un faux col. (III, 1050)

Selon le narrateur, le père s'est donc trompé en se laissant séduire par cette tendance générale à l'époque, parce qu'il était « **idéaliste et généreux** » (III, 1050). Et « **c'est plus tard qu'il s'excusa** » (III, 1051), car avec l'arrivée de la guerre de 14, et les premiers signes de l'industrialisation, il comprit son erreur de jugement.

Dans *Jean le Bleu*, l'aveu du père s'inscrit dans des considérations à la fois morales, religieuses et existentielles : c'est en parlant à son fils de la solitude, de la souffrance, du besoin pour l'homme de l'existence de Dieu (lui qui, toute sa vie, malgré son admiration pour la Bible, avait gardé ses distances envers la religion), qu'il avoue s'être trompé pendant longtemps :

"Ca n'est pas difficile de vivre seul, fiston. Le difficile, c'est de souffrir seul. C'est pourquoi il y en a tant qui cherchent dieu. Quand on l'a trouvé, on n'est plus seul. Seulement, écoute bien, on ne le trouve pas, on l'invente." (II, 181)

C'est d'ailleurs dans ce même discours à son fils que le père parle de la reproduction de tableau qui représente la chute d'Icare. Ce récit allégorique du père, vers la fin de *Jean le Bleu*, en dit long sur son pessimisme.

Dans *Virgile*, c'est le narrateur qui parle de cette attitude chez le père, attitude qu'il rattache aux événements historiques et sociaux de l'époque. D'où la différence qui existe avec *Jean le Bleu*.

On a parlé plus haut de la rupture avec le monde de l'enfance. Là encore, on peut retrouver dans *Virgile* presque les mêmes événements qui caractérisent déjà cette rupture dans *Jean le Bleu* : à savoir l'abandon des études et le début du travail à la banque (II, 168-169), l'amertume ressentie par le jeune adolescent dans son corps même (II, 169), l'idée que la part « Jean le Bleu » en lui, c'est-à-dire la poésie, n'a pas été touchée (II, 1689), puis la maladie du père (II, 180-181). Il y a donc à peu près les mêmes éléments de ce qu'on peut appeler une « crise » ressentie par Jean à la sortie de l'enfance. Mais dans *Jean le Bleu* les souvenirs sont coupés du présent du narrateur; dans *Virgile*, en revanche, le passé est étroitement lié au moment de la rédaction, puisque, on l'a vu, le narrateur parle aussi bien du passé lointain que des événements contemporains - ou presque - de l'époque de la rédaction. Vus sous cet angle, les mêmes souvenirs évoqués dans les deux textes ont respectivement, à chaque fois, une fonction différente. Concernant les événements relatifs à cette période de la vie du jeune homme, il semblerait que dans *Jean le Bleu*, l'accent est davantage mis sur le côté physique et sentimental affecté par cette « crise », alors qu'il est plutôt mis sur le côté moral et social dans *Virgile*, c'est-à-dire sur les rapports « sociaux » que Jean, au début de son travail à la banque, devait, désormais, établir avec les autres.

Vers 1932 (au moment de la rédaction de *Jean le Bleu*), Giono avait, on l'a vu, vécu une « crise ». Les raisons de cette crise restent un peu obscures. Quant à ses traces laissés dans le texte elles ne sont pas évidentes. Mais si l'on admet que cette crise avait quelque peu déterminé la rédaction de *Jean le Bleu*, comme on l'a déjà vu, et aurait donc des effets dans le texte, il faudrait peut-être alors la lire en filigrane, par exemple dans l'aspect parfois un peu pessimiste qui se dégage de l'ensemble de l'oeuvre. Et c'est d'une « crise » personnelle et individuelle qu'il s'agit là.

En revanche, la situation présente (au moment de la rédaction de *Virgile* en 1943) est vécue comme temps de crise collective et pas seulement personnelle. Aussi les souvenirs ont-ils alors une signification différente de celle qu'ils peuvent avoir dans *Jean le Bleu*. Ici, à la « crise » passée de l'adolescence qui est racontée vient s'ajouter celle que l'adulte vit et partage avec ses contemporains et qui est due à la guerre.

La « crise » vécue au moment de la rédaction de *Jean le Bleu* est donc toute différente de celle vécue au moment de la rédaction de *Virgile*. Bien qu'il s'agisse des mêmes souvenirs, la signification qu'on peut leur attribuer respectivement dans les deux textes ne peut être que différente.

La reprise du même souvenir n'est donc jamais gratuite chez Giono. Elle est presque

toujours déterminée par la situation du « moi » narrateur.

De toute façon, au-delà des raisons liées à la situation du « moi » narrateur, on retrouve là, chez Giono, l'exemple d'une variation (presque au sens musical du terme) sur le même thème. Une variation qui fait partie de cette entreprise essentielle chez Giono, qui est celle d'essayer, par des touches successives, de faire le « portrait de l'artiste ».

En outre si, dans *Jean le Bleu*, c'est la lecture de *L'Illiade* en plein champ qui accompagne la transformation physique de l'enfant, excite son imagination et contribue au plaisir sensuel qu'il éprouve, ici c'est la lecture de Virgile (incarnation de l'univers de la poésie qui s'oppose à la médiocrité de la vie professionnelle quotidienne) qui vient à point pour combler ce vide ressenti par le jeune homme à son entrée à la banque, dissiper sa peine et lui redonner goût à la vie. Le narrateur nous raconte, en effet, ce premier contact avec le poète latin : « **C'est ainsi qu'un 20 décembre 1911 je reçus Virgile.** » (III, 1046) Et quelques pages plus loin :

Et voilà, il était là devant moi, le noble, l'immense et le joyeux! Et dans mes mains, je tenais le prophète et le guide. (III, 1054)

Une véritable ère de bonheur commence alors pour le jeune homme. Sa vie sera fortement imprégnée par la lecture de ce poète.

Mais Virgile est à prendre aussi comme symbole. Car s'il joue un rôle important dans la vie de l'adolescent, il est également appelé à jouer un rôle semblable dans la vie aussi bien du narrateur adulte que dans celle de ses contemporains. En effet, la vie de ce poète est implicitement proposée comme modèle : elle incarne le retour à la vie simple et naturelle par opposition à la vie moderne complexe qu'envahissent la technologie et l'industrialisation à outrance¹¹⁵. Grâce aux valeurs humaines authentiques qu'elle comporte, comme l'amour et la sagesse, la vie de Virgile est proposée aussi comme une lueur d'espoir permettant de sortir de cette folie meurtrière qui s'est emparée des hommes de 1943. C'est ce que propose en grande partie, on le verra, le dernier paragraphe de *Virgile*.

Virgile répond donc au besoin d'évasion et de rêverie chez l'adolescent et répond aussi à un besoin d'espoir chez l'adulte. Dans les deux cas, il est proposé comme quelque chose d'autre, de différent de ce qui est vécu. Alors que, dans *Jean le Bleu*, *L'Illiade* ne répond qu'aux besoins propres à l'enfant. Besoins liés aux transformations corporelles et sentimentales, surtout.

De ce fait, les liens entre le « moi » passé et le « moi » actuel sont plus évidents dans *Virgile* que dans *Jean le Bleu* puisque par sa présence aux deux étapes de la vie du narrateur, le poète latin permet la continuité et la permanence.

III. A. 2. « Crises » actuelles et « crises » passées

Pour revenir maintenant à l'épisode central qui, jusqu'ici, n'a été que brièvement évoqué, rappelons d'abord que les événements qui y sont racontés sont presque contemporains de l'époque de la rédaction même du livre (1943). C'est ainsi, en effet, que le narrateur parle de sa rencontre avec ses amis d'enfance :

¹¹⁵ Nous retrouvons ici l'écho des idées exprimées déjà par Giono dans différents textes des années 30.

C'est qu'en octobre 1943, les hasards du temps de guerre réunissaient quelques anciens voleurs de coings de 1907. (III, 1035)

Ces amis essaient en vain de retrouver le goût du bonheur passé en jouant aux enfants qu'ils étaient autrefois :

Nous sortons, et nous savons que nous allons tous les quatre voler des coings. (III, 1035)

Le personnage même qui, autrefois, excitait leur imagination, a changé et n'a plus maintenant tout à fait le même effet sur eux :

Et voici, venant à notre rencontre, Jeanne de Buis restée Jeanne de Buis : soixante ans, mais moulée dans un pull-over de sport, mince, plate et les seins en pomme. Elle a toujours ce charme froid qu'elle porte accroché à sa ceinture comme un sabre. (III, 1041)

Désormais, leurs préoccupations sont différentes, les problèmes qu'ils évoquent entre eux sont des problèmes d'actualité : la guerre, le progrès technique :

"Le xxe siècle a commencé en 1914, dit l'oriental; on ne peut guère appeler civilisation la façon dont les hommes ont vécu de 1914 à 1943." (III, 1037)

ou même des questions de science et de littérature.

Ces quatre amis ne constituent plus comme autrefois un groupe homogène et anonyme (désigné simplement par « nous »), ils ont désormais chacun une identité, une situation :

Il y avait un agrégé de langues orientales, un professeur de faculté des sciences, un général d'aviation et moi. (III, 1035)

Ils sont donc présentés dans leur individualité, marquée respectivement par des idées et des positions déjà bien établies. Le narrateur rapporte, au style direct, leurs propos, alors que ceux des enfants n'ont presque jamais été rapportés.

On peut noter une certaine analogie entre la fin de l'épisode consacré aux souvenirs de l'enfance et de la prime jeunesse et la fin de l'épisode qui relate les événements de 1943-1944.

La période de l'enfance et de l'adolescence se clôt sur une vision pessimiste. Un pessimisme qui est dû notamment à l'avènement de l'ère industrielle, dont les signes avant-coureurs parurent en 1913 :

Au début de 1913 apparut le premier signe de la mort. Un matin, en allant au travail, je rencontrai un homme étrange. Il était vêtu de toile bleue. Ce que depuis j'ai su être un bleu de Shanghai. (III, 1060)

Il est dû aussi à l'appréhension de la guerre qui s'annonce :

Peu de temps après, le xxe siècle commençait avec la guerre de 1914.(III, 1067)

Ce pessimisme trouve certes sa justification dans les événements vécus à cette époque, mais le narrateur n'en parle pas directement. Il déplace le débat et le transpose - métaphoriquement - sur un plan littéraire, comme on le verra, où on le voit se livrer à une critique violente de *L'Ile mystérieuse* de Jules Verne (III, 1064-1067), accusée de proposer un monde où la technologie et l'industrie remplaceraient la civilisation paysanne (préconisée justement par les écrits de Virgile et par *Robinson Crusoé*).

Nous retrouvons aussi un exemple de l'imbrication étroite entre ce qui est lu et ce qui est vécu, entre l'univers des livres et l'univers « réel ».

La période 1943-1944 se caractérise par un pessimisme analogue dû à la deuxième guerre :

Comme aurait pu dire le journaliste de L'île mystérieuse : au moment de mettre sous presse, l'éruption dure encore. (III, 1067)

Ainsi, il y a une certaine analogie entre deux époques, pourtant éloignées l'une de l'autre. Les événements se ressemblent et les deux « moi » (celui du jeune homme et celui de l'adulte) se « rejoignent », par delà les années, dans un sentiment d'amertume et de déception. Cependant, dans ces deux situations, éloignées mais similaires, Virgile va constituer une lueur d'espoir.

Jean le Bleu et *Virgile* posent, entre autres, le problème de l'écriture des souvenirs. Rappelons que, dans *Jean le Bleu*, le narrateur annonce dès le début son intention de raconter des souvenirs. Il ne cessera pas de le rappeler dans la suite du texte, malgré les écarts par rapport à cette intention première, puisqu'il ne s'agit pas, on l'a vu, uniquement de souvenirs. Dans *Virgile*, en revanche, même s'il s'agit le plus souvent de raconter des souvenirs, l'intention de le faire n'est jamais exprimée directement comme dans *Jean le Bleu*. Plus : le terme « souvenir » même n'est pas employé, ni sous forme de verbe ni sous forme de substantif (la seule fois où le mot est employé, p.1043, il concerne le souvenir d'un air de musique). On ne peut que s'étonner de ce paradoxe : la quasi absence de ce terme dans un texte qui parle, en grande partie, de la vie passée. L'auteur tient-il *Virgile* pour une oeuvre moins autobiographique que *Jean le Bleu*? Il est encore curieux de noter que dans ses *Entretiens avec Amrouche*, par exemple, Giono revient plusieurs fois sur *Jean le Bleu*, alors qu'il ne mentionne jamais *Virgile*. Considère-t-il ce dernier texte comme un texte non autobiographique? Ou, du moins, de moindre importance que *Jean le Bleu*? Garde-t-il à l'esprit en l'écrivant qu'il s'agit d'un texte commandé et portant d'abord sur le poète Virgile?

En effet, comme le projet initial n'était pas d'écrire des souvenirs, le passage de la « biographie » de Virgile à l'« autobiographie » semble s'être fait sans préparation préalable de la part de l'auteur. D'où peut-être cette rupture qui n'est en fait qu'apparente, comme on le verra plus loin.

Pour le moment remarquons que le passage de la première partie à la deuxième se fait sans transition. Il y a un changement brusque de date et de sujet :

En 1907, les après-midi de novembre étaient des fantasmagories de ténèbres et d'or. (III, 1025)

Si cette partie, qui est consacrée à l'enfance, commence par une date précise, en revanche, l'ambiance qui caractérise cette période et qui sera décrite sur plusieurs pages, reste imprécise. La métaphore qui domine ce passage descriptif (tout le paragraphe p. 1025-1026) donne un caractère poétique et général aux événements. En outre, il n'y a pas dans ce passage de précision sur le lieu décrit : « **tout le pays** ». Il n'y a surtout pas d'expression qui renvoie à l'activité de la mémoire. C'est un début qui est donc tout différent de celui de *Jean le Bleu*.

Paradoxalement donc, *Virgile* comporte beaucoup de dates qui situent de façon

précise les événements et les souvenirs mais l'auteur n'insiste pas sur l'activité de la mémoire elle-même. *Jean le Bleu*, en revanche ne contient pas de dates mais l'accent y est davantage mis sur cette activité de remémoration.

Ainsi, pourrait-on dire, dans *Virgile* l'évocation des moments choisis aurait chez Giono deux caractères étroitement liés. Le premier est d'ordre esthétique général; il consiste à organiser ses souvenirs et à les écrire en vue de leur donner une signification qui se rattache au sujet principal de l'oeuvre, c'est-à-dire, ici, la place de la poésie dans la vie de l'auteur et dans sa vision du monde (n'oublions pas que le projet initial était d'écrire une préface à l'oeuvre de Virgile). La deuxième caractéristique est en rapport avec la notion de « crise » dont nous avons déjà parlé. La « crise » actuelle (la deuxième guerre) trouve, en quelque sorte, son écho dans la « crise » passée de l'auteur. La sortie douloureuse de l'enfance, telle qu'elle est racontée ici (marquée entre autres par la maladie du père, la nécessité pour le jeune homme de travailler pour subvenir aux besoins de la famille¹¹⁶, l'apparition des signes avant-coureurs de la première guerre...) reflète - et à la limite se répète dans - l'inquiétude éprouvée par l'auteur au moment où il écrit *Virgile*, à cause de l'incertitude sur l'issue de cette deuxième guerre. Mais, encore une fois, l'auteur propose la « poésie » comme remède à cette inquiétude, comme il l'avait fait pour le mal vécu autrefois. En effet, à la « crise » vécue à la sortie de l'enfance, le jeune homme trouvait un remède efficace : la lecture de Virgile. A la « crise » de 1943-44, le remède que l'adulte trouve est presque le même : la rédaction du livre sur Virgile.

Sur le plan de la structure même de l'oeuvre, la mise en place de ces épisodes de façon intercalée montre bien le rapport étroit entre ces deux moments de la vie de l'auteur, ces deux « crises ». Rappelons ici quelques dates importantes que nous avons relevées plus haut sur un tableau (à l'exception de la première partie consacrée à la vie de Virgile) :

1907 (III, 1025) : c'est le début de l'enfance heureuse. Cette date est suivie de celle de 1943 (III, 1035) qui correspond à l'époque de la rédaction, marquée par la « crise » de la guerre. Puis retour à 1914 (III, 1037) et aux années qui suivent, période évoquée dans la conversation des amis rencontrés en 1943. Ce passé fait écho à la situation actuelle. Ensuite il y a encore retour à 1911 (III, 1401) : le narrateur parle de ses seize ans. Cette date correspond pour lui à la fois à une « crise » personnelle, puisque le 28 octobre 1911 (III, 1042) il entre à la banque, et à un événement heureux, car cette année même, le 20 décembre 1911 (III, 1046), il reçoit son Virgile. Nous retrouvons ensuite évoquée la date de 1913 (III, 1060) qui correspond au début d'une période de crise générale grave (**« au début de 1913 apparut le premier signe de la mort »**) : l'industrialisation de la région et l'apparition des signes avant-coureurs de la guerre. Vient ensuite la date de 1914 (III, 1067), date liée à la crise qui caractérise le début du XXe siècle (**« peu de temps après, le XXe siècle commençait avec la guerre de 1914 »**). A la fin il y a encore retour à l'époque actuelle.

¹¹⁶ S'appuyant sur une déclaration de Giono dans laquelle celui-ci parle de ses études et dit : « *Je dois dire une chose, c'est que personnellement je ne me sentais pas capable de tenir en première* », Robert Ricatte pense que l'abandon des études et le travail à la banque n'ont pas été déterminés seulement par le besoin dans lequel se trouvait la famille. R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., note n°2, p.1230.

Dans *Jean le Bleu* c'est la recherche des sensations, qui ont marqué la vie de l'enfant pendant les différentes étapes de son « initiation », qui semble déterminer le choix des souvenirs racontés, sans précision de dates. Dans *Virgile*, ce sont les différentes dates bien marquées sur l'axe temporel qui semblent, elles, déterminer le choix des souvenirs. Elles structurent et rythment le texte, permettant soit la progression et le passage d'une période à l'autre soit les retours fréquents en arrière. Aussi la période de vie racontée est-elle plus étendue (de 1907 à 1943 - sans compter la première partie consacrée à la vie de Virgile -) qu'elle ne l'est dans *Jean le Bleu*. Les différents moments de cette vie se font écho les uns aux autres, permettant au narrateur de « circuler » entre les différentes époques sans suivre l'ordre chronologique. Car le choix des souvenirs et leur narration sont déterminés, comme on l'a déjà remarqué, par la nature des rapports entre les différentes « crises » passées et actuelles.

Virgile montre donc comment une « crise » présente est gérée en fonction d'une « crise » passée. L'évocation de la vie passée est étroitement liée à la situation de l'énonciation. Le passé est en quelque sorte recomposé en fonction de cette situation. L'originalité de Giono consiste, peut-être, non seulement dans le fait de puiser sans cesse dans un passé révolu, mais aussi dans sa façon de donner à ce passé des raisons présentes d'être évoqué et d'avoir une signification en rapport avec le vécu du narrateur au moment où il écrit. Le passé est perpétuellement nourri par le présent, puisqu'il existe une correspondance entre les différentes époques et, donc, les différentes « crises » passées et contemporaines de la rédaction.

III. B. Histoire individuelle et histoire : positions et discours

Il y aurait, de ce fait, une « structuration » interne, faite d'association d'images et de thèmes et qui détermine un peu les différents épisodes de *Jean le Bleu*, mettant surtout en valeur l'initiation de l'enfant à l'amitié, à l'art et à l'amour. Une structure qui tente de rendre le flux « spontané » des sensations du personnage qui sont liées aux transformations de son corps et de son esprit, l'effet des expériences vécues et l'influence des personnages rencontrés. Les allusions à des événements historiques y sont pour ainsi dire rares et épisodiques. En revanche, ce qui semble déterminer la structure de *Virgile* ce n'est point seulement les différents moments de la vie personnelle, ce sont aussi les différents moments de l'Histoire (la multiplication des dates est de ce fait assez significative). L'histoire personnelle et l'Histoire des hommes se rejoignent et se croisent le plus souvent.

On a noté qu'au début de *Jean le Bleu*, le souvenir est présenté comme un souvenir collectif, partagé par ceux de la génération de l'auteur-narrateur, « **ceux de [son] âge** ». Mais au fil du texte, ce souvenir devient individuel, focalisé uniquement sur le « moi ». On passe de la vision générale, exprimée au début, à une vision plus restreinte, celle du narrateur. D'où l'emploi quasi exclusif du « je » dans l'énonciation. L'histoire quant à elle est progressivement focalisée sur le « moi » du personnage : c'est autour de l'enfant que s'organisent les autres personnages et leur vie. Le seul épisode qui fait exception et qui sort un peu du cadre de l'histoire individuelle est celui de Louis David. Il constitue apparemment une rupture par rapport au reste, rupture est qui particulièrement sensible dans le discours de l'auteur-narrateur qui passe du narratif au polémique. Ce discours est

une diatribe violente contre la guerre et la politique militariste. Par son caractère tranchant et direct il annonce en quelque sorte celui que nous retrouverons quelques années plus tard dans certains *Essais*, tels que *Refus d'obéissance* (1937).

Dans *Virgile*, le rapport de Giono à l'Histoire est plus important que dans *Jean le Bleu* (en dehors de l'épisode consacré à son ami mort à la guerre). Car les épisodes relatifs à la guerre et à l'actualité en général sont plus nombreux. Paradoxalement, l'attitude pacifiste de Giono, que nous lui connaissons, est moins soulignée dans cette oeuvre que dans le seul épisode de *Jean le Bleu* que nous venons d'évoquer. Dans *Virgile*, Giono n'est pas moins engagé dans sa condamnation de la guerre et de l'industrialisation qui a envahi sa région, mais le discours qu'il tient est moins direct et moins violent et le ton est plus mesuré. Par exemple, parlant de l'industrialisation de la région, on lit :

Le progrès ayant fait sauter son auréole radicale-socialiste tire son épée et déclare la guerre de cent ans. Nous entrons dans un immense Moyen Age. On parle dix fois plus de famine dans le journal d'aujourd'hui que dans les quatre livres de chroniques de Froissard. (III, 1036)

ou encore :

Mais nous étions promis à l'intelligence qui détruit et l'espoir et le grain. Au début de 1913 apparut le premier signe de la mort. Il était discret, comme d'usage. Un matin en allant au travail, je rencontrai un homme étrange. Il était vêtu de toile bleue. Ce que j'ai su être un bleu de Shanghai. (III, 1060)

La situation de 1943 (marquée surtout par la guerre) est souvent évoquée indirectement. Parlant par exemple des amis morts aux deux guerres, le narrateur a recours aux métaphores pour évoquer cette situation :

Près de nous, dans l'herbe, sont couchés les six camarades tués aux deux guerres. Nous n'avons pas besoin d'égorger les boucs pour évoquer les ombres. Depuis trente six ans, les portes du Hadès se sont ouvertes un peu plus chaque jour sous l'effort des palans, des leviers et des cables d'innombrables corvées pharaoniques. Le commerce est maintenant définitivement établi avec les morts. (III, 1036)

Ou encore, à la même page :

Sous les forêts de la montagne se cachent des Robins des Bois et des Grandes Compagnies. Pendant les soirs calmes, on entend d'ici bruire leurs armes. Magie de Brocéliande; la trompe d'alarme sonne souvent dans les clochers et les tours de guet pour signaler l'approche d'énormes oiseaux. On meurt en tas. Il y a des massacres, des exodes, des familles qui perdent des enfants le long des routes, des tumultes qui se précipitent vers des refuges, des troupes de parias, des excommuniés solitaires, et l'égoïsme croît en même temps que la peur. Il y a de petites croisades d'Albigeois, des vengeances qui ensanglantent le coin des rues. Des serfs prennent la ramée et se font compagnons de la verte tente. L'alcade de Zalaméa n'a plus le temps de s'occuper de l'honneur; il doit conduire ses veaux - qui sont en or - à des abattoirs secrets. Pourrières attend pour engraisser ses vignes.

C'est quelquefois le point de vue d'un personnage qui est exprimé sur la question et non celui du narrateur :

"Le XX e siècle a commencé en 1914, dit l'oriental; on ne peut guère appeler civilisation la façon dont les hommes ont vécu de 1914 à 1943. C'est l'époque de l'orgueil; elle se signalera à l'attention des archéologues par des charniers superposés..." (III, 1037)

Ou c'est tout simplement un renvoi au passé qui permet à l'auteur-narrateur de dire ce qu'il en pense :

Quand les marchands d'esclaves ne peuvent pas réussir leur commerce par des coups de force, ils le font en établissant des degrés et des hiérarchies dans la liberté. On a l'illusion d'aller du moins vers le plus. Je m'excuse. Ceci se passait en 1911. Nous sommes en 1943. Il faut dire "on avait l'illusion". Au fait peut-être l'a-t-on toujours. (III, 1050)

Remarquons dans ce passage le jeu habile du narrateur dans la prétendue confusion des époques.

Mais le procédé le plus remarquable employé par l'auteur pour exprimer avec plus de liberté son point de vue est la transposition du débat du plan idéologique au plan littéraire. Il s'agit d'une sorte de parabole. Il compare, en effet, *L'île mystérieuse* de Jules Verne, incarnant pour lui toute la dégradation de l'intelligence humaine au service de la destruction de l'homme et de la nature à *Robinson Crusoé*, oeuvre qui incarne, de son côté, l'intelligence de l'homme au service de la protection de la nature et de la vie en général (III, 1063-1067). Deux visions donc opposées. Le discours du narrateur se fait alors plus franc et même plus virulent dans la critique adressée à Jules Vernes, à travers l'histoire que cet auteur raconte et surtout à travers les inventions de destruction (comme la nitroglycérine) qu'il attribue à ses personnages :

Nous sommes au centre du grand oeuvre, c'est à en baver dans les coins! Ils sont en train de faire de la nitroglycérine. Je jure une fois de plus ici sur les cendres de mon père que je n'invente rien. On pourrait m'accuser de faire la mariée trop belle. Non. C'est ainsi exactement qu'elle est belle : ils font de la nitroglycérine! (le point d'exclamation est de moi.) (III, 1065)

De la fiction de Jules Verne à la réalité contemporaine, il n'y a qu'un pas qui a été franchi :

Je compris que, dans ce rythme, tout allait devenir religieux et sonore. Déjà les joueurs de tam-tam escaladaient les escabeaux et les chaises du Palais-Royal pour battre soigneusement de haut les entrailles et les têtes. On allait confier les destins aux sorcières et aux Rose-Croix. Les faiseurs de nitroglycérine installaient leurs gobelets sur toutes les places publiques... (III, 1067)

Tout en étant préoccupé donc par les problèmes de son temps, Giono ne semble pas vouloir (ou pouvoir) utiliser le même discours, direct, des années précédentes, celui qui caractérisait certains des *Essais*.

En fait, dans *Virgile*, le discours est d'une part prolix quand il s'agit de parler de soi et de sa vie personnelle ou encore de littérature, et elliptique et allusif quand il s'agit de l'actualité. Ceci s'expliquerait par la situation délicate et inconfortable où se trouvait Giono en 1943 (on se souvient de son incarcération de 1939); il voulait ainsi éviter de prendre ouvertement et franchement position. L'inconfort est donc exprimé indirectement : ou par le rejet de la crise actuelle en un ailleurs temporel, à travers l'évocation des crises passées qui en fait font écho aux crises d'aujourd'hui, ou à travers la transposition du

débat sur des problèmes idéologiques et politiques en débat sur des problèmes d'ordre littéraire.

Si dans *Jean le Bleu*, le « moi » est placé un peu en dehors de l'Histoire, le « moi » dans *Virgile*, quant à lui, occupe le cœur même de l'Histoire. Dans cette oeuvre l'histoire individuelle et l'Histoire, fondées toutes les deux sur des moments de crises, s'entrecroisent et interagissent; seul le discours varie quand il s'agit de rendre compte de chacun des deux aspects.

Ainsi, les événements qui composent l'histoire individuelle telle qu'elle est racontée dans *Jean le Bleu* semblent trouver leur détermination à l'intérieur même de l'oeuvre : dans les rapports entre les personnages, dans l'enchaînement des thèmes..., alors que dans *Virgile* ces événements seraient déterminés, en grande partie, par des événements historiques extérieurs, surtout ceux de l'époque de la rédaction de l'oeuvre.

Dans *Virgile* - et à plus forte raison dans certaines oeuvres où la tendance polémique est particulièrement accentuée (par exemple, dans *Les Vraies richesses* ou dans *Refus d'Obéissance*) -, Giono se double presque d'un « mémorialiste » (à la Chateaubriand des *Mémoires d'Outre-Tombe*, moins le côté ostentatoire qui caractérise un peu celui-ci); car il ne raconte pas seulement sa vie, mais il témoigne aussi des événements de son époque qui, à différents moments, l'ont fortement touché. Il ne cesse d'en parler, jusque dans ses tout derniers écrits (comme la hantise face à la guerre, la crainte des modes nouveaux qu'introduit le modernisme, etc.).

C'est dire combien, chez Giono, le projet autobiographique est vaste; il peut contenir des aspects qui touchent aussi bien à sa propre vie qu'à la vie de ses contemporains. Car en parlant de lui-même il ne peut pas ne pas parler des autres, et inversement. Cependant, ce n'est ni en historien, ni en philosophe, ni en moraliste (il ne se dit pas, comme nous le verrons dans la deuxième partie, porteur de message ni ne prétend délivrer une quelconque doctrine, même pendant la période du Contadour) qu'il soulève dans ses textes des problèmes qui intéressent son époque; c'est en romancier, en poète et en artiste qu'il le fait. Nous avons vu, par exemple, comment le débat sur la technologie et la nature est placé, dans *Virgile*, au niveau purement littéraire : c'est l'opposition entre *l'île mystérieuse* et *Robinson Crusoé*.

Dans *Virgile*, il y a donc deux sortes d'événements racontés. D'abord, des événements liés à l'enfance et à la jeunesse du narrateur. Ils sont plus ou moins restitués par la mémoire; mais l'imagination est là pour combler les vides laissés par l'oubli. Ensuite des événements dont le déroulement est contemporain de la narration. Ils ne peuvent donc être ni perçus ni présentés de la même façon que les premiers, car le narrateur n'a pas le recul suffisant pour le faire. C'est pourquoi le roman reste quelque peu ouvert, et le ton de la dernière phrase est à l'optimisme.

III. C. De Virgile à Giono : du biographique à l'autobiographique

Virgile constitue donc le « thème » majeur qui lie ces différentes parties.

Ce livre qui, rappelons-le, a été à l'origine commandé à Giono pour servir de « préface » aux *Pages immortelles de Virgile*, mais dont le texte s'écarte sans doute de ce projet initial, s'ouvre sur une biographie assez libre de Virgile. Giono y mêle « fantaisie

et vérité »¹¹⁷. Il n'hésite pas à y faire des allusions à l'époque contemporaine, par exemple, en comparant la façon d'écrire le réel chez Virgile à celle des journalistes :

Il a mis toute sa terre dans ses vers. Oh, pas à la façon des journalistes, des reporters, des photographes, et de ceux qui écrivent dans la réalité, qu'ils disent. (III, 1022)

Ou encore, en polémiquant contre ceux qui pourraient démentir le poète sur l'existence des « hêtres » au-dessous d'une certaine hauteur à Mantoue :

[...] Et l'autre qui s'obstine au nom de la raison et d'on ne sait quoi de scientifique à prétendre que les hêtres ne poussent qu'à partir de 1100 mètres. (III, 1022)

Car, d'après le narrateur, la poésie n'est pas la transposition du réel. Le poète est libre d'inventer. C'est aussi de la part du narrateur une justification de cette biographie, en grande partie imaginaire, car le monde qu'il essaie de retracer est « vu à 2000 ans de distance » (III, 1024).

Autre élément de cette liberté par rapport au réel : le narrateur n'hésite pas, après avoir parlé de la mort de Virgile, à le « ressusciter » en évoquant son rôle dans *La Divine Comédie* de Dante, autre image du poète évoquée par un autre poète :

Et le soir du vendredi saint 8 avril 1300 après Jésus-Christ, il pourra chasser l'once et la louve des talons de Dante et le guider à travers les royaumes souterrains. (III, 1025)

Suit un hiatus marqué par le blanc typographique et par le changement de date et de sujet. Nous voici en 1907, et le récit des souvenirs d'enfance commence.

L'interruption d'une « biographie » et le passage à un autre mode littéraire n'est pas, en fait, chose nouvelle chez Giono. Il a déjà utilisé ce procédé dans *Pour saluer Melville*. Henri Godard note à ce propos :

« Giono, qui a quitté le lycée avant l'âge des dissertations, va très loin dans cette voie. Lui qui, préfaçant un Tableau de la littérature française, pose en principe que l'écrivain n'est jamais témoin que de lui-même, l'entend aussi bien des commentaires qu'il peut faire des oeuvres d'autrui. Plusieurs des textes qu'il consacre à la littérature tournent ainsi plus ou moins vite à l'autobiographie, ou à ce qui en tient lieu pour lui, et invitent à saisir l'oeuvre préfacée à travers la manière dont cette lecture l'a marqué au temps de l'enfance ou de l'adolescence. L'aboutissement de cette logique sera de faire de l'auteur, à partir des impressions laissées par l'oeuvre, un portrait imaginaire et pour finir un personnage : c'est, on le sait, le cas de Melville et du texte écrit pour le "saluer", qui, commencé comme une évocation biographique, se poursuit et s'achève en roman. »¹¹⁸

Virgile commence aussi comme une « biographie » et se poursuit en « autobiographie ». Cependant, le hiatus dont nous avons parlé ne semble pas constituer une interruption véritable entre les deux parties, car, en parlant de Virgile, l'auteur semble parler de lui-même et en parlant de lui-même il ne cesse de parler, indirectement, de Virgile. C'est

¹¹⁷ J. et L. MIALLET, « Notice » sur *Virgile*, Op.cit., p.1566.

¹¹⁸ H. GODARD, « Avant-propos » à *De Homère à Machiavel de Jean Giono*, Ed.Gallimard, 1986, p.7.

d'ailleurs cette intention qu'il exprimera dans une lettre en 1947 : « **Un Virgile subjectif au point qu'il ne parle que de moi et qu'on ne voit Virgile qu'à travers mes artères et mes veines, comme on apercevrait un oiseau dans les branches du hêtre.** »¹¹⁹

Certains traits du poète peuvent, en effet, être facilement attribués à l'auteur lui-même, c'est-à-dire à l'homme et/ou au créateur. Par exemple : Virgile « **aimait l'amitié et détestait les sociétés** » (III, 1019), « **habité de dieux personnels, il brouillait naturellement les cartes, très simplement** » (III, 1020), ou encore :

Il vit avec les paysans [...], il s'assoit aux talus avec les petits bergers, partage leur goûter de fromage de chèvre, sculpte des bâtons et des coupes de buis, leur propose des jeux oratoires, lutte avec eux d'histoires et de contes sur les dieux, imagine les déesses dans les ruisseaux et y vit admirablement la vie dans laquelle il est habile. (III, 1020)

Ce dernier aspect de la vie de Virgile avec les bergers fait inévitablement penser au narrateur du *Serpent d'étoiles*, à celui des *Vraies Richesses* ou encore à celui de *Lettre aux paysans*. Lui aussi se mêle aux bergers ou aux fermiers, et a plaisir à partager des moments avec eux.

Un autre détail de la vie de Virgile fait penser, lui, au plaisir de l'enfant - décrit quelques pages plus loin -, celui d'aller dans les collines :

Il reste de longues après-midi couché dans le thym au talus des collines. (III, 1020)

En parlant de la façon dont Virgile transforme le réel en poésie, Giono ne fait que parler de lui-même et de son travail de création. Reprenons et continuons le passage cité plus haut:

Il a mis toute sa terre dans ses vers. [...] Il a mis toute sa terre, l'ayant au préalable broyée soigneusement sur son coeur et réduite en fine poudre d'or, en sève et en fumée de brume, pour qu'il puisse en composer en toute liberté une terre qui sera valable pour toute la terre. (III, 1022)

Il le dira explicitement quelques pages plus loin en parlant de l'ivresse des écoliers :

Le ton de la dernière phrase que je viens ainsi d'écrire pourrait être celui des bergers de Virgile parlant de leur vie passée, aux champs Elysées. (III, 1035)

La biographie (à la fois réelle, mythique et poétique) de Virgile se transforme en autobiographie (aussi réelle, mythique et poétique¹²⁰) comme s'il n'y avait plus de frontière entre la vie des deux hommes. Une sorte d'osmose permettant le passage, sans encombre, de l'une à l'autre. La biographie plus ou moins imaginaire de Virgile se dilue en quelque sorte dans l'autobiographie par le biais de cette constante qui les caractérise toutes les deux: la poésie. L'autobiographie devient elle-même matière romanesque, et est donc susceptible de diverses transformations et inventions. Le glissement qui s'opère assez facilement d'un « genre » à l'autre, montre d'une part à quel point il est difficile de délimiter l'autobiographie chez Giono, et d'autre part la liberté prise par celui-ci de mêler les genres et de ne point se soumettre aux conventions, trop strictes et trop rigoureuses

¹¹⁹ Lettre de 5 mai 1947 à l'éditeur Fournier. Citée par Janine Lucien MIALLET dans leur « Notice » sur *Virgile*, Op.cit.,p.1563.

¹²⁰ Giono écrit dans son *Journal de l'Occupation* en date du 15 novembre 1943 : « En tête de ces pages de poète, faire simplement mon travail de poète » (VIII, 361).

pour lui. Nous pensons que cet éclatement de l'écriture, dans une sorte de mouvement à la fois désinvolte et attachant, trouvera dans *Noé* (1947) sa parfaite réalisation.

Il y a donc dans *Virgile* une sorte de rapport de « mise en abyme » des deux vies : celle de Virgile est contenue dans celle de Giono, tout comme l'aurait été, dans *Jean le Bleu*, celle d'Odripano, autre figure marquante de l'enfance.

Dans *Virgile* il semble que le « dispositif » inverse fonctionne aussi : la vie de l'auteur est également contenue dans celle du poète latin. Il y a entre ces deux vies une sorte d'interpénétration qui fait sentir, en passant du récit de l'une au récit de l'autre, qu'on est toujours dans le même univers. La « présence » du poète latin, en dehors de la « biographie » qui lui est consacrée, se devine, et se montre aussi, à tous les niveaux et dans toutes les parties du texte. Il y a, en effet, en plus des citations du poète - en latin (III, 1058)- ou de la citation de Dante (III, 1037), des allusions nombreuses à ses écrits. Mais ce qui est encore plus important, à notre avis, c'est l'influence et l'effet de la vie de ce poète et de son texte sur la vie même du narrateur telle qu'elle est racontée ici.

Virgile, c'est d'abord pour le narrateur la source de toute cette imagination et de toute cette poésie qui caractérisent les souvenirs d'enfance. C'est, ensuite, le livre que son ami « l'oriental », lors de leur rencontre de 1943, lui propose d'écrire :

"[...] c'est pourquoi j'aimerais qu'on écrive maintenant, en pleine guerre, un livre de synthèse, non pas sur des données de roman, mais sur des sujets tabous, qu'il est de règle de traiter d'une façon très objective. Virgile par exemple." (III, 1039)

Cet ami précise encore sa pensée en lui disant comment il conçoit ce livre :

"Il n'est pas question de le prendre pour guide : un enfant de notre époque connaît mieux l'enfer que lui. Quant au retour à la terre, tu sais : cela se fait toujours en chute directe, comme celui qui tombe d'un avion foudroyé et qui s'écrabouille. Et cela n'a rien de géorgique.[...] Non, c'est simplement un poète; un mélange du monde et du nommé Virgile s'est produit : voilà tout. Et c'est ici qu'il m'intéresse." (III, 1039)

C'est donc un Virgile transformé, adapté aux circonstances que cet ami (en fait Giono lui-même) envisage ainsi :

"Se servir de Virgile comme Van Gogh se servait du champ de blé, qu'est-ce qu'on risque? De n'être pas considéré comme un travailleur sérieux ?" 1039-1040)

Et là, nous retrouvons encore ce procédé de « mise en abyme » : le livre proposé par l'ami, avec le titre et le contenu qu'il lui donne ainsi que la manière assez « libre » qu'il suggère d'adopter en parlant du poète latin, constitue comme un reflet du livre de Giono que nous sommes en train de lire. Nous voyons donc ici un exemple, parmi tant d'autres chez Giono, où le texte se constitue son propre référent et semble fonctionner comme en circuit fermé.

Virgile c'est donc un livre à écrire et en même temps un livre qui est en train de s'écrire, qui a le « ton » même de celui du poète latin (III, 1035)

Virgile c'est encore le livre que reçoit le jeune homme en 1911 (III, 1046) et qui lui permet de sortir de la monotonie de la vie qu'il mène depuis son entrée à la banque. Grâce à lui il voit le monde d'une autre façon. Le plaisir ressenti au contact même de ce

livre est tout d'abord un plaisir physique (qu'il dit avoir toujours eu en pareilles circonstances) :

Le plaisir que me donnaient les livres était d'abord physique. Il restait toujours pour une bonne part physique, par la suite : la joie de l'esprit s'ajoutant au bonheur de tenir entre mes mains des formes et des poids adorés. Je n'ai pas changé. (III, 1046)

Suit l'anecdote de la prison - racontée aussi dans *Noé* (III, 720-721) - qui souligne encore l'importance de ce plaisir ressenti au contact des livres.

L'endroit que le jeune homme a choisi pour lire *Virgile* ainsi que l'ambiance qui y règne à ce moment-là (les paysans qui vont en ville la veille de Noël...) ont de fortes ressemblances avec le cadre dans lequel aurait évolué le poète latin, tel qu'il est décrit dans la « biographie » du début du livre. N'y a-t-il pas, en effet, une analogie entre Virgile qui « **reste de longues après-midi couché dans le thym au talus des collines** » (III, 1020) et le jeune homme, tout heureux d'emporter son livre et de le lire dans les collines: « **Je pris mon Virgile sous le bras et je m'en allai dans les collines.** » (III, 1047)

Dans ces collines, le paysage qui entoure le jeune homme semble se transformer comme par enchantement :

C'est un de ces jours calmes du commencement de l'hiver où, sur l'azur pâle, d'épais nuages immobiles dessinent les continents et les mers d'une géographie fantastique. Un petit épi de soleil est dans le coin de l'ouest comme le dessin d'une rose des vents. Les collines couvertes de bronze crépu des oliviers tordent contre le ciel, à l'horizon, la flexuosité d'une côte marine. Il semble que, du rivage de cette mer, on découvre tout un immense archipel... (III, 1047)

A maintes reprises, l'auteur parle de ses premières lectures dans les collines. Rappelons par exemple tout d'abord, l'un des premiers textes du projet autobiographique de Giono : *Le Soliloque du beau ténébreux* (1921-1922) où le thème de la lecture dans les collines figure peut-être pour la première fois :

Dès que finissait la sonnerie des cloches qui appelait aux vêpres, je partais pour le mont d'Aures [avec] un livre sous le bras. J'avais quinze ans. Le livre était un "Jocelyn" relié en toile [que] je prenais sur la table de nuit de mon père. Les ruelles sentaient l'étable des chèvres et aussi la sarcelle, car elles étaient battues par la bise de la montagne. [Le long du chemin qui montait devant les roches] [Dans la colline]. Au pied d'un talus j'avais creusé un banc rustique [...] Je lisais. (II, 1236-1237)

Dans *Jean le Bleu* , la lecture, cette fois-ci de *L'Illiade*, se fait au milieu des champs de blé :

Je lus L'Illiade au milieu des blés mûrs. On fauchait sur tout le territoire. Les champs lourds se froissaient comme des cuirasses. Les chemins étaient pleins d'hommes portant des faux... (II, 94)

Dans le début de *Pour saluer Melville* , Giono évoque sa lecture de *Moby Dick* dans les collines. Dans ce passage également, l'univers du livre qu'il est en train de lire semble envahir l'univers réel. Le paysage qui l'entoure se métamorphose en paysage marin :

Je l'emportais régulièrement avec moi dans mes courses à travers les collines. Ainsi, au moment même où souvent j'abordais ces grandes solitudes ondulées

comme la mer mais immobiles, il me suffisait de m'asseoir, le dos contre le tronc d'un pin, de sortir de ma poche ce livre qui déjà clapotait pour sentir se gonfler sous moi et autour la vie multiple des mers. Combien de fois au-dessus de ma tête n'ai-je pas entendu siffler les cordages, la terre s'émouvoir sous mes pieds comme la planche d'une baleinière; le tronc d'un pin gémir et se balancer contre mon dos comme un mât, lourd de voiles ventelantes? Levant les yeux de la page, il m'a souvent semblé que Moby Dick soufflait là-bas devant, au-delà de l'écume des oliviers, dans le bouillonnement des grands chênes. Mais, à l'heure où le soir approfondit nos espaces intérieurs, cette poursuite dans laquelle Melville m'entraînait devenait plus générale en même temps que plus personnelle. Le jet imaginaire fusant au milieu des collines pouvait retomber et les eaux illusoires se retirant de mon rêve pouvaient laisser à sec les hautes terres qui me portaient. (III, 3)

Et c'est de *Prométhée enchaîné*, lu dans les collines, que Giono parle à Amrouche en 1952 :

Je me souviens du jour, c'était une assez triste après-midi de dimanche d'octobre. C'était un octobre très brumeux et très froid, où, dans les collines, ayant emporté mon livre, j'ai lu le *Prométhée enchaîné*. (Ent., p.137)

Cette vue « fantastique » qui s'offre au jeune lecteur de Virgile rappelle bien encore la scène de Noé où le narrateur, perché sur son olivier, voit le paysage terrestre autour de lui se transformer en paysage marin (III, 649-650).

Le bonheur de Virgile semble passer dans l'âme de l'enfant. Le cadre imaginaire dans lequel le poète latin est placé, au début du livre, est transposé en quelque sorte dans la vie du jeune homme et devient pour lui « réel ». Il y a d'ailleurs une sorte d'interférence entre les deux univers. Celui qui l'entoure :

Je n'avais pas besoin de lever mes yeux du texte, les odeurs et le froid me parlaient en même temps dans la même langue (qui n'était ni le latin ni le français) des hautes épaules grises sur lesquelles les troupeaux de moutons piétinaient la première neige. (III, 1056)

Et celui du livre qu'il lit : « Aux hommes déjà mélangés de champs et de bêtes, le poète ajoutait les dieux. » (III, 1057)

Et une page plus loin :

Et, tandis qu'autour de moi la terre chantait à l'unisson du livre, je compris que non seulement la lettre du poème était vivante mais que l'esprit en était vivant aussi. (III, 1058)

Virgile se fait donc une voix, parmi tant d'autres, qui parle en lui. Mais c'est aussi une voix dans le livre qu'il lit. Le « réel » devient ainsi une partie du livre et s'intègre à la fiction; et la fiction à son tour devient partie inhérente du « réel ». Cette « langue » que parlent hommes, bêtes et plantes, et qu'il retrouve dans Virgile, est une langue qui n'est « *ni le latin ni le français* »; elle s'adresse plus à la sensation qu'à l'intelligence. Nous retrouvons peut-être ici les traces de cette vision « panique » qui caractérise les premiers écrits de Giono.

Ceci n'est pas sans rappeler également, dans des proportions différentes, le début de Noé où les personnages de la fiction (*Un Roi sans divertissement*) viennent envahir

l'univers « réel » (le bureau) du narrateur.

Et ce n'est pas la première fois d'ailleurs que l'univers réel du récit se transforme en univers « mythique » ou « épique », du moment qu'il s'agit d'activités agricoles. Nous lisons, en effet, au début de *Poème de l'Olive* (1931) cette phrase : « **Ce temps des olives. Je ne connais rien de plus épique.** » (VII, 3). Et ce n'est pas un hasard si dans ce même texte à caractère autobiographique le caractère épique du récit de la cueillette des olives est mis en valeur par la présence de Virgile :

De ce temps Virgile est là dans les olivettes avec sa palme, se promenant à petits pas, un mot doux pour chaque chose... (VII, 3)

Revenons à *Virgile* pour relever, enfin, cette similitude très frappante entre ces deux scènes :

Pour l'instant, ils allaient à leur fête, la plus grande, la seule de l'année : Noël, la virgilienne avec son étable, son boeuf, son âne et son enfant. Celle-là ils la comprenaient bien. Il fallait être de beaux salauds pour laisser cette femme sur le point d'accoucher dans la nuit froide. (III, 1059)

Or, c'est justement sur une scène d'accouchement analogue (celui de Virgile) que commence le livre de Giono :

Une Lombarde d'Andes nommée Magia Polla s'en allait dans la campagne avec son mari quand elle dut se cacher tout de suite au bord de la route et accoucher d'un garçon dans le fossé. (III, 1019)

La scène vécue par le jeune homme et la scène lue se superposent donc pour faire naître dans le texte une autre scène semi-fantastique où se mêlent rêve et réalité. Certes, le jeune lecteur ne rapporte pas ce qu'il lit, mais nous voyons transparaître l'effet de cette lecture à travers l'évocation de toutes ces images et de tous ces personnages, plus fictifs que réels. Car aussitôt la lecture terminée (« **je fermai le livre et je rentrai** » (III, 1059)) le monde, autour de lui, reprend son aspect « réel » et retrouve ses dimensions d'origine, comme si le rêve venait de s'achever au moment même où le jeune homme ferme le livre. Le monde magique disparaît et il y a aussitôt retour à la réalité de la vie quotidienne. Le narrateur nous parle alors de Noël et des coutumes de la région :

Suivant la coutume, tous les petits garçons couraient à travers la ville avec des torches de lavandes sèches... (III, 1059)

Dans les deux dernières pages (III, 1067-1068) qui forment ce que nous avons appelé la cinquième partie (voir tableau), l'auteur précise les circonstances historiques de la rédaction de *Virgile* :

Comme aurait pu dire le journaliste de L'île mystérieuse : au moment de mettre sous presse, l'éruption dure encore. (III, 1067)

Puis il fait le récit d'une promenade faite en mer avec un ami sur un « *radeau à péd a les* ». Ce récit qui sert de dénouement au livre, semble fonctionner comme une « morale » mais sans que cela soit vraiment un message adressé directement aux hommes; c'est une sorte d'enseignement personnel que lui suggère cette promenade. En effet, l'observation du monde sous-marin, à travers une vitre aménagée dans le radeau, permet au narrateur de faire des considérations générales sur les hommes et leur cruauté en comparaison avec la « *férocité* » « *naturelle* » des animaux et d'en tirer des leçons fort significatives :

[...] Il ne s'agissait certainement pas là-dessous d'un éden à la Jean-Jacques. Mais la férocité y était naturelle, elle avait un sens et c'était bougrement consolant. A plat ventre sur le radeau on se sentait redevenir méritant. On n'avait plus cette petite peur du ciel qui s'arrache de sa place comme un livre qu'on roule. On se rendait compte que l'ignominie intelligente de l'humanité n'était qu'une toute petite exception, et que, heureusement, de par le monde, l'écrasante majorité des êtres vivants dits inférieurs continuait à vivre pour vivre. Que, par conséquent, l'univers avait encore sa raison d'être. (III, 1068)

Nous avons noté plus haut que la lecture de Virgile constitue pour le jeune homme l'issue heureuse à cette période de « sécheresse » (lors de son travail à la banque) ainsi que le remède approprié au pessimisme éprouvé lors de l'apparition des premiers signes menaçants de l'invasion industrielle dans la région. Ce même Virgile, symbole de la poésie et du rêve, est proposé également dans ces années de guerre et d'« éruption » (III, 1067) comme moyen de réconfort et d'évasion pour les hommes et aussi comme moyen leur permettant peut-être de mieux voir les choses autour d'eux. C'est sur cette idée d'ailleurs que se termine le récit :

Ainsi, comme la vitre du radeau qui se balançait en mer devant les rivages militaires, Virgile nous permet de voir au-dessous de nous les épaves d'un grand naufrage et les palais de l'Atlantide. (III, 1068)

Cette phrase semble signifier que seul le poète (Virgile) peut, grâce à sa perspicacité exceptionnelle, « voir » (comme à travers la « vitre du radeau »), par delà les apparences, le monde des profondeurs et connaître la réalité des choses. Il peut être ainsi comme une sorte de conscience qui permet aux hommes d'éviter le « grand naufrage ». La généralisation (par l'emploi de « nous ») souligne bien chez le narrateur le souci de montrer la portée universelle des valeurs préconisées par Virgile. Nous nous éloignons ici du simple récit de vie pour rejoindre des thèmes généraux et universels.

Si cette oeuvre rejoint en quelque sorte le cycle des oeuvres consacrées à la propre vie de l'auteur, elle s'écarte - tout comme *Jean le Bleu* - du simple récit de souvenirs. Pourtant si ces deux textes présentent certains aspects semblables dans la mesure où tous les deux ont pour objet essentiel le récit d'une vie (certains souvenirs évoqués dans *Jean le Bleu* sont même repris dans *Virgile*), ils présentent aussi des points de différence. D'une part, *Jean le Bleu* est une oeuvre entièrement rétrospective; les faits racontés se rattachent, dans leur ensemble, à un passé sans lien effectif avec le moment de la rédaction. Alors que, dans *Virgile*, les époques concernées sont multiples et incluent le moment actuel de la rédaction. D'autre part, l'image du « moi » apparaît dans *Jean le Bleu* comme une image cohérente, gardant une certaine unité. Dans *Virgile*, nous sommes en présence d'une image plutôt « brisée » du « moi » - si l'on peut se permettre cette métaphore -. Le « moi » de 1943 se voit, en effet, reflété en plusieurs images à la fois. Il se voit démultiplié en quelque sorte (comme dans un miroir à plusieurs facettes) puisque le présent du narrateur ne fait que réfléchir et répéter certains moments du passé (les différentes « crises » qui se ressemblent), marqués par les nombreuses dates qui jalonnent le texte. Les deux oeuvres restent, cependant, toutes les deux marquées par ce souffle poétique (même si encore une fois le rôle de la poésie est sensiblement différent dans chacune d'entre elles) bien caractéristique chez Giono. *Virgile* pose, en outre, des problèmes aussi bien au niveau de la narration qu'au niveau du contenu. Par exemple, du

fait que Giono écrit ce texte à une époque d'incertitude (en pleine guerre), et que la « crise » présente rejoint en quelque sorte les crises passées (personnelles et universelles) dans une sorte de va-et-vient et d'échos que la structure même de l'oeuvre essaie de rendre, le « moi » narrateur et le « moi » de l'histoire, malgré leur diversité, tendent ainsi à se confondre par moments, dans une identification presque totale. Nous avons remarqué, par ailleurs, que ce texte se distingue par des ruptures : au niveau du sujet (« biographie », souvenirs, récits fictifs, polémiques, etc.) et au niveau de la chronologie (époques parfois très éloignées, dans le temps, les unes des autres). La figure de Virgile (comme livre, comme poésie ou comme véhicule d'un certain nombre de valeurs), étant présente dans toutes les parties, assure l'unité de ce texte. Elle est perçue par le narrateur comme une source de joie et de bonheur dans un temps où la vie de l'homme est menacée, à tout moment, ou par la technologie et l'industrie (en 1911-1913)¹²¹ ou par la guerre (en 1943). C'est la poésie qu'il préconise comme moyen de dépassement de ces épreuves. La poésie au coeur de l'homme mais aussi au coeur de l'oeuvre qui, au départ était conçue comme uniquement « (auto)biographique ». Dès lors il n'est pas étonnant que le poète Virgile occupe le devant de la scène, se retrouve à toutes les parties du livre et parle par des « voix » différentes, prenant ainsi valeur de symbole et de mythe.

IV. Le *Grand Théâtre* ou le récit du « père-prophète » : le « moi » et l'autre double

En 1947, Giono exprimait dans son *Journal* le désir d'écrire « **ce qu'on appelle des Souvenirs, dresser les figures de mon oncle, de ma mère, encore de mon père** »¹²². Le seul texte long qui puisse répondre, en partie, à ce projet c'est *Le Grand Théâtre*. Dans cette oeuvre, considérée aussi comme « autobiographique » et écrite bien des années plus tard (en 1961), nous retrouvons une figure aussi importante que celle de Virgile et qui occupe aussi le devant de la scène : c'est la figure du père¹²³. D'ailleurs, comme *Virgile*, *Le Grand Théâtre* a été « une oeuvre de circonstance et même de commande »¹²⁴. Janine et Lucien Miallet rappellent ces circonstances : « Lorsque le 6 février 1961 - la date figure au-dessous de la signature - Giono calligraphie sur parchemin, peut-être sans brouillon préalable, *Le Grand Théâtre*, il participe, ce faisant, à l'élaboration du monumental livre-objet que l'éditeur Joseph Foret a entrepris, dès 1958,

¹²¹ Si l'« Oriental » pense que le livre sur Virgile ne doit pas être comme une invitation à un retour éventuel à la vie paysanne, cela n'empêche pas que le livre de Giono contient, du moins en filigrane, un thème analogue: l'invitation à une vie harmonieuse avec la nature. D'ailleurs ce thème n'est pas seulement propre aux oeuvres d'avant-guerre (comme *Que ma joie demeure*), on le retrouve également par exemple dans un court récit écrit en 1953 (*L'homme qui plantait des arbres*), sur lequel nous reviendrons.

¹²² Cité par Janine et Lucien MIALLET dans leur « Notice » sur *Le Grand Théâtre*, III, 1584.

¹²³ Le père, qui est peu évoqué dans *Virgile*, occupe une place importante dans les textes autobiographiques antérieurs : dans *Jean le Bleu* (II) et dans les deux nouvelles de *L'Eau Vive* (III) : « Son dernier visage » et « La Ville des hirondelles ».

¹²⁴ J. et L. MIALLET, « Notice » sur *Le Grand Théâtre*, Op. cit., p.1585.

de réaliser : sept peintres, sept écrivains et de nombreux artisans travaillèrent pendant trois ans à la présentation de *L'Apocalypse* de saint Jean. Le livre terminé fut exposé au musée d'Art moderne de Paris en mars et en avril 1963¹²⁵.

Nous venons de voir que dans *Virgile*, le poète latin peut être considéré comme le véritable héros du récit. Sa poésie, dont le narrateur s'est bien nourri quand il était jeune, garde pour lui, lorsqu'il est devenu adulte, toute sa saveur. Les valeurs que véhiculent les oeuvres du poète latin ainsi que sa vie - racontée par Giono avec beaucoup de liberté - sont proposées comme remède aux maux des temps modernes.

Comme dans *Virgile*, il y a dans *Le Grand Théâtre* un livre qui a une place prépondérante et que le père tient pour une oeuvre de référence dans ses analyses et réflexions : c'est la *Bible* et plus précisément le Livre de L'Apocalypse. Par ce biais l'auteur inscrit son livre dans le projet qu'on lui demande, et donne sa version de l'Apocalypse. Mais il l'inscrit aussi dans une perspective autobiographique.

En effet, dans cette oeuvre, Giono évoque quelques souvenirs d'enfance et de jeunesse. Il s'agit plus précisément de la période qui se situe entre l'âge de dix ans (II, 1069) et la date de sa démobilisation, tout juste avant la mort de son père.

Maintes fois, depuis *Jean le Bleu*, le père est évoqué constamment mais brièvement. Giono lui consacre cette fois tout un texte. La particularité ici est que le père prend la parole, privilège réservé jusque là à l'auteur. De la sorte, il est promu à un rang qu'auparavant il n'occupait que partiellement.

Certaines questions peuvent être soulevées : par exemple, s'agit-il réellement du vrai père, ou d'un père qui, comme beaucoup de personnages de Giono, acquiert dans le texte, toute une dimension poétique, romanesque et même épique (et nous reposons ainsi le problème de l'autobiographie et de la fiction dans ce texte)? Est-il le porte-parole de l'auteur ou est-il un personnage autonome, qui par sa parole, est semblable à d'autres personnages romanesques? Quelle est la particularité du discours qu'il tient? Et surtout pourquoi ce rapport privilégié avec le père? Pourquoi cette « sacralisation » du père que nous ne retrouvons pas dans les rapports père/fils des fictions?

IV. A. Structure et thèmes

L'oeuvre peut se diviser en deux parties de longueur inégale.

La première partie (III, 1069-1083) relate les « conversations » sur le toit. Le père, s'adressant à son jeune fils, parle de la vie, de la mort, de l'univers, du progrès, etc. Son discours est truffé de citations et d'images bibliques. Les quelques rares fois où le narrateur interrompt ce discours c'est, ou bien pour situer temporellement et spatialement ces « conversations » (III, 1069-1070), ou bien pour parler de changements de position du père (p.1071 et p.1077). Mais ces « intrusions » du narrateur marquent, en fait, des pauses qui rompent le débit continu de ce long « discours » du père et constituent ainsi des « artifices » qui servent de transition entre les différents sujets abordés par celui-ci.

Dans la deuxième partie (III, 1083-1078) qui est relativement moins longue que la

¹²⁵ Op. cit., p.1584.

première, c'est le narrateur qui reprend la parole et la garde, (nous remarquons à ce propos, que la plupart des paragraphes commencent par le pronom « il » qui renvoie au père, contrairement au « je » qu'utilise celui-ci dans la première partie), à l'exception toutefois de quelques phrases attribuées au père (mais sans la verve et l'entrain qui caractérisent son discours dans la première partie). Il relate quelques souvenirs bien précis mais toujours en rapport avec la vie ou les idées du père.

Parmi ces souvenirs, nous pouvons relever par exemple : l'évocation de la vieillesse du père, et les problèmes du budget familial (III, 1083) (sujet déjà évoqué dans *Jean le Bleu* et *Virgile*), les lectures préférées du père (III, 1084), le récit de « **la première exhibition d'un aéroplane** » (III, 1084) à laquelle ils assistent tous les deux. Le narrateur parle aussi des idées politiques du père et de son attitude vis-à-vis du progrès technique (III, 1086). Vers la fin, il évoque sa mobilisation pendant la guerre; mais il raconte surtout ses entretiens avec son père, pendant ses permissions, à propos de ce qui se passe sur le front (III, 1086-1087). Il relate ensuite une promenade dans les collines en compagnie de son père, pendant laquelle celui-ci lui donne son dernier « conseil » (III, 1087). Le récit se termine par une phrase évoquant la mort du père.

Nous voyons donc que tout le récit est construit autour de la figure du père:

- d'une part autour de ses pensées, méditations et réflexions (première partie)
- d'autre part autour de sa vie, de ses sentiments et de ses réactions vis à vis des problèmes concrets et quotidiens.

IV. A. 1. Prophéties et « théâtre » de l'apocalypse des temps modernes

Tout le récit du *Grand Théâtre* est imprégné par le texte biblique. Il suffit, par exemple, d'examiner le début et la fin pour s'en apercevoir.

Le texte s'ouvre, en effet, sur une phrase prononcée par le père, à l'adresse de son fils, qui rappelle, aussi bien par le sujet évoqué que par le ton « prophétique » sur lequel elle est prononcée, le texte biblique, même si le « texte de l'Apocalypse [est cité] de mémoire en toute liberté »¹²⁶. Voici un extrait de cet incipit :

"Tu entendas parler de bien d'autres guerres, dit mon père, de l'entrechoquement des nations, de tremblements de terre et de famine; ta vue sera brouillée de mille éclipses plus horribles les unes que les autres, l'éclipse de la lumière étant la plus douce d'entre elles. Les cieux ne se replieront pas, ils se recroquevilleront..." (III, 1069)

A la fin du récit, avant de mourir, le père parle encore ainsi à son fils, en « citant » le texte de l'Apocalypse :

"[...] Souviens-toi de l'Apocalypse. Les poètes écrivent le journal du futur : "En ces jours-là, les hommes chercheront la mort et il leur sera impossible de la trouver, et ils désireront mourir, et la mort s'enfuit d'eux." Réfléchis bien au présent dramatique du dernier verbe." (III, 1087)

Dans ces dernières phrases prononcées encore sur un ton « prophétique », nous remarquons que l'inquiétude du père ne provient pas de l'avènement de l'Apocalypse

¹²⁶ J. et L. MIALLET, « Notes et variantes » sur *Le Grand Théâtre*, III, note n°2 de la p. 1069, (p.1591).

biblique mais d'une autre Apocalypse annoncée par les temps nouveaux. Une apocalypse qui se situe bien au niveau humain, concret celui-là. Dans toute la première partie du livre, on voit le père essayant d'illustrer ses idées par des exemples concrets.

Pour comprendre quelque peu ce rapport entre la vision eschatologique et l'oeuvre littéraire, nous nous permettons de rappeler brièvement ici le commentaire que fait Paul Ricoeur de l'étude de Frank Kermode sur cette question¹²⁷. D'après Ricoeur, F. Kermode montre en particulier qu'il y a analogie entre la « Fin » évoquée par l'Apocalypse et la clôture de l'oeuvre littéraire. Cette analogie est, selon lui, perceptible dans la structure même de la Bible où l'Apocalypse clôt le livre (comme la Genèse en constitue le début) : **« l'idée de fin du monde nous vient par le moyen de l'écrit qui, dans le canon biblique reçu dans l'Occident chrétien, conclut la Bible. L'Apocalypse a pu signifier ainsi à la fois la fin du monde et la fin du livre. »**¹²⁸ Mais le caractère de l'Apocalypse est qu'elle ne se produit pas et qu'elle est sans cesse reportée : **« L'Apocalypse[...] offre le modèle d'une prédiction sans cesse infirmée et pourtant jamais discréditée, et donc d'une fin elle-même sans cesse ajournée. »**¹²⁹ C'est pourquoi, cette Fin attendue, mais jamais produite, se transforme alors en crise, (en « mythe de la crise ») qui a son équivalent dans les oeuvres littéraires : **« L'Apocalypse, dès lors, déplace les ressources de son imagerie sur les Derniers Temps - temps de Terreur, de Décadence et de Rénovation - pour devenir un mythe de la Crise. »**¹³⁰ C'est alors que dans **« une partie de la culture et de la littérature contemporaine [...] la Crise a remplacé la Fin, [...] la Crise est devenue transition sans fin. »**¹³¹

Le Grand Théâtre peut, à certain égard, être lu à partir de cette analyse. Cette « crise » permanente qui remplacerait la « Fin » est au coeur du raisonnement que fait le père sur cette Apocalypse nouvelle. L'Apocalypse est pour lui ce spectacle de la désolation auquel l'homme, impuissant, assiste comme dans un « théâtre ». Celui-ci, tout comme l'Oncle Eugène, dans sa déchéance progressive, **« va être obligé d'assister sans mourir au spectacle du grand théâtre »** (III, 1075)

Nous voyons ainsi que le thème du « théâtre » est ici lié à celui de l'Apocalypse; les hommes assistent impuissants, mais conscients, à un théâtre où se joue le drame de leur propre apocalypse. Cette Apocalypse **« ne peut exister qu'en tant que spectacle devant des spectateurs, terrifiés mais spectateurs. »** (III, 1075)

Pour être témoin de son propre drame, l'homme doit rester vivant :

"Il va être obligé d'assister sans mourir au spectacle du grand théâtre et d'en

¹²⁷ L'oeuvre de Frank Kermode analysée par P. Ricoeur est *The Sens of an ending*, Paul RICOEUR, *Temps et récit II. La Configuration dans le récit de fiction*, Ed. Seuil, 1984, p.39 et suiv.

¹²⁸ Op.cit., p.40.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Op.cit., p.41.

entendre toutes les voix." (III, 1075)

IV. A. 2. L'homme et le spectacle de l'infiniment grand

Le monde offre à l'homme un spectacle grandiose dans les dimensions infinies que constituent les étoiles et les constellations. C'est l'une des questions importantes qu'aborde le père dans *Le Grand Théâtre* et qu'il rattache au problème de la relativité de la vitesse à l'échelle cosmique, à la place de l'homme dans l'univers, etc. Or, nous savons la prédilection de Giono pour un tel sujet. Le spectacle des étoiles a toujours excité son imagination. A cet égard, le titre : *Le Serpent d'étoiles* qu'il donne à l'une de ses oeuvres est fort révélateur. Mais ce qui peut paraître frappant c'est la similitude qu'on peut déceler entre ce que dit le père dans *Le Grand Théâtre* à propos des constellations et ce que dit le narrateur d'une oeuvre écrite des années plus tôt : *Le Poids du ciel* (1938) sur ce sujet. Dans cette oeuvre, en effet, tout un épisode est consacré à une sorte de méditation sur les étoiles et sur la place de l'homme dans l'univers. C'est ainsi que le narrateur parle des étoiles :

Ces agglomérations phosphorescentes d'astres qui sont si loin de nous que, ne pouvant plus établir de rapport entre cette distance et nous-mêmes, la sensation de distance, nous échappant, se présente devant notre pensée comme la brusque angoisse de la mort, ces constellations profondément enfoncées dans ce que, proprement, notre corps conçoit d'intuition comme étant l'au-delà (ce qui existe au-delà de notre compréhension), ces objets célestes se déplacent par rapport à nous. Quelle admirable vitesse! Que nous faisons du chemin. (VII, 377)

Le père dit à peu près la même chose dans *Le Grand Théâtre* :

"Quand il s'agit de l'univers nous ne pouvons plus voir le présent et que [...] seul le passé peut être perçu par nos sens. et quand je dis le passé, je veux dire le passé dans toute son étendue, étant donné que le visage de l'univers que nous voyons est composé d'objets célestes qui sont à des distances de nous très diverses..." (III, 1078)

D'après le narrateur du *Poids du ciel*, la science et les « calculs » ne peuvent nullement rendre compte de cet univers :

[Les savants] n'ont pas la notion des espaces de l'univers; ils n'en ont sur leurs feuilles que la représentation mathématique, donc essentiellement sujette des mathématiques (invention de l'intelligence humaine dont rien a priori ne nous garantit l'exactitude objective). (VII, 383)

Selon lui, ce sont notre « intuition », notre « rêve » et nos « sens » qui peuvent vraiment nous enseigner ce que c'est que l'univers :

Car notre position est encore plus divine que ce que notre orgueil imagine. Et c'est plus simple que la décision des calculs : l'univers nous appartient dans la proportion où nous lui appartenons. Nous pouvons comprendre la splendeur des espaces, mais c'est précisément par le côté shakespearien de notre rêve que nous le pouvons; par un raisonnement dont la seule raison est le goût des choses; au moment où le contradictoire de vitesse et d'immobilité jaillit des mêmes preuves sensuelles; au moment où les splendeurs sont mises à notre portée qui est purement poétique; au moment où cette poésie effondre tous ces éléphants mathématiques auxquels nous essayons scientifiquement de faire

supporter le poids du ciel... (VII, 383-384)

Cette idée des limites de la science quand elle veut rendre compte de l'incommensurabilité de l'univers est exprimée encore par le père dans *Le Grand Théâtre* :

"[...] Nos savants s'adressent aussi à cette forme que l'univers n'a plus et leurs chiffres faisant des opérations dans le vide ne prouvent ce qu'ils prouvent que parce qu'ils se déchiffrent eux-mêmes. Toute la science dont nous sommes si fiers, et même toutes les sciences, calculent au présent, alors que le présent est seulement la démarcation entre le futur qui n'existe pas et le passé qui existe seul." (III, 1082)

IV. A. 3. L'homme et l'expérience de l'extrême et de la limite

Mais, aussi étrange et aussi paradoxal que cela puisse paraître, l'homme qui est invité à assister à ce spectacle, poussé à la fois par la curiosité de savoir toujours plus et attiré par cet abîme, n'hésite pas, selon le père, à pousser cette expérience jusqu'à ses extrêmes limites :

"Serions-nous même sûrs de mourir, que cette faculté d'invitation nous pousserait au premier rang de ceux à qui il serait donné d'assister à ce spectacle. Nous voudrions goûter aux vapeurs sulfureuses et voir les ruisseaux de sang et ne pas manquer le déracinement des montagnes et l'arrachement des océans." (III, 1073)

Et une page plus loin :

"[...] Non, les hommes ne laisseront jamais un spectacle sans spectateurs, et, si le spectacle est terrifiant, ils s'approcheront le plus près possible, car la terreur les pousse toujours jusque dans la gueule du loup." (III, 1074)

Cette fascination suscitée par le spectacle de la mort est assez curieuse. « Point de vue d'artiste, remarque Jacques Chabot. Giono n'a-t-il pas projeté d'écrire *Les Fêtes de la mort* ? »¹³²

Cette expérience poussée jusqu'aux limites de la tolérance humaine, nous la retrouvons également dans d'autres textes de Giono. Pour se distraire, les personnages de « Monologue » (une nouvelle de *Faust au village*), par exemple, jouent à se faire pendre par le « capuchon » jusqu'à l'étouffement :

Deux relèvent le troisième et le pendent à un clou par son capuchon. La courroie se serre, le sang ne circule plus dans la tête : la connaissance se perd. C'est si agréable qu'il faut recommencer constamment. Le pendu agite les jambes trois fois. La première fois il ne faut pas le toucher, c'est parait-il le meilleur. Il ne faut le dépendre qu'après qu'il a agité deux fois ses jambes. (V, 192)

C'est par distraction mais aussi par curiosité (la curiosité de savoir ce qu'il y a au-delà des limites) qu'ils jouent à ce jeu :

Ce n'est pas respirer qu'on veut : c'est perdre le souffle. Respirer est nécessaire, mais qui se distrairait à respirer? Perdre le souffle remet tout en question; il semble que la curiosité va être enfin satisfaite. (V, 191)

Autre exemple dans *Le Hussard sur le toit*. Selon le personnage du vieux docteur, le

¹³² J. CHABOT, « Eugène et Satellite ou les avatars d'un cholérique », *Bulletin* n°27, 1987, p.51.

malade n'est pas quelqu'un qui chercherait à guérir; c'est au contraire un curieux pour qui la maladie est comme l'expérience d'une exploration de soi-même qu'il désire mener jusqu'au bout. Il le qualifie d' « impatient » :

Le cholérique n'est pas un patient : c'est un impatient. Il vient de comprendre trop de choses essentielles. Il a hâte d'en connaître plus. (IV, 618-619)

Il en va ainsi dans *Le Grand Théâtre* où nous lisons :

"Pour nous tenir compagnie, il y aura les maladies, dit mon père." (III, 1070)

Il y a donc une acceptation de ce fléau « ***dont l'évocation, écrit Danièle Escudie, suscite moins d'horreur que de curiosité, presque de gratitude.*** »¹³³

Cette cohabitation, pourrait-on dire, avec les maladies, qui rappelle l'attitude prêtée aux malades par le docteur dans *Le Hussard sur le toit*, s'inscrit ici dans la perspective de l'Apocalypse vécue comme spectacle :

"Toute l'Apocalypse suppose l'homme témoin de spectacles qui le tuent; or s'ils le tuent, à quoi sert le spectacle?" (III, 1075)

Cependant, ce spectacle de l'Apocalypse, malgré le côté fascinant qu'il exerce sur l'homme est, selon le père, pire que la mort. Ainsi le père se démarque du texte biblique, en pensant que "*l'Apocalypse ne détruit pas la vie*" (III, 1075). La mort est alors préférable pour l'homme, "*car la mort est le remède des Apocalypses*" (III, 1071). Et c'est pour cela aussi que, selon le père, "*l'Apocalypse est l'ensemble des événements qui font désirer la mort.*" (III, 1087). Dès lors, l'on comprend ce dernier conseil à son fils :

"Il faudra surtout te méfier de ceux qui voudraient supprimer la mort, surtout si jamais ils y arrivent" (III, 1087)

Ainsi cette Apocalypse, « revue » par le père, est ramenée au plan humain. ***Là « où saint Jean parle du "Grand jour de Dieu", Giono préfère parler du Grand Théâtre »***¹³⁴. En effet, certains événements racontés par le narrateur dans la deuxième partie, en sont, d'une certaine manière, l'illustration. Par exemple l'image biblique de l'« *hippogriffe* » que le père évoque dans la première partie, trouverait sa manifestation concrète dans celle de l'aéroplane que le père voit lors d'une exhibition. Le narrateur note la déception de celui-ci à la vue de cet aéroplane :

"L'ombre de son hippogriffe devait lui paraître moins suave dans la réalité que dans le rêve." (III, 1085)

L'Apocalypse se traduit concrètement surtout par la guerre de 1914. Toujours avide d'Apocalypse, le père interroge son fils, à chaque fois que celui-ci revient du front, « ***sur les spectacles de ce monde étrange*** » (III, 1087). Le jeune soldat lui parle alors, non sans « *complaisance* » de ce qu'il voit « *en première ligne* » :

Je décrivis avec encore un peu plus de complaisance mon expérience de Verdun, mais en me bornant toutefois à parler des transformations constantes du paysage, du ciel, des lumières, des flammes, du bruit, des aveuglements, des assourdissements, de cette absence totale de réalité qui en résultait. (III, 1087)

Nous voyons donc que, pour le père, l'Apocalypse est bien de l'ordre humain. « ***L'ardente***

¹³³ Daniel ESCUDIE, « Réflexions sur *Le Grand Théâtre* », dans *Bulletin* n°2, 1973, p.66.

¹³⁴ Op. cit., p.69.

méditation du père, écrit Henri Fluchère, si vastes que soient ses envolées, retourne obstinément au plan humain. »¹³⁵

L'Apocalypse, telle qu'elle est perçue par le père, ne se produit donc pas comme une « Fin » (au sens biblique) mais comme une « crise » qui peut aussi bien toucher l'individu que l'ensemble des hommes. Pour ces derniers, elle se manifeste surtout dans les guerres. Thème qu'on retrouve plus ou moins explicitement dans plusieurs oeuvres de Giono (par exemple, *Le Grand Troupeau* est un roman entièrement consacré à ce sujet).

Le récit du *Grand Théâtre* se clôt par la mort du père : « **Peu de temps après il mourut.** » (III, 1087) Cette mort est comme le salut pour cet homme qui craint l'Apocalypse dont il voit, depuis quelques années, se produire les signes annonciateurs. Cette mort n'est pas vécue de façon dramatique (du moins telle qu'elle est racontée dans les textes de Giono). En effet, dans « Son dernier visage » (recueilli dans *L'Eau vive*) par exemple, le narrateur décrit ainsi la sérénité qu'il voit sur le visage de son père agonisant :

Il avait son dernier visage.

Il y a le visage de la mort. Mais avant il y a le dernier visage. Le visage de la mort est pelucheux et doux comme un oiseau; il est étendu, ailes ouvertes, sur le vide sans remous. L'autre, c'est le visage qui précède. Il ne s'éteint plus, il accompagne l'homme dans ses dernières foulées sur le portement de la terre, avant qu'il s'élançe. Ce visage est comme un champ d'herbe déchiré mais illuminé par un grand charruage. (III, 281)

IV. A. 4. Portrait du père « prophète-guide » : le sacré et le profane

Le père, véritable héros de ce récit, joue donc le rôle de « prophète-guide ». Il en a le mot et le ton lorsqu'il parle. Henri Fluchère compare l'action du père qui amène l'enfant sur le toit à celle de l'évangéliste :

« "sur le haut de la maison" (Mtt. XXIV, 17) où l'évangéliste (ici Matthieu) fait monter ceux qu'il veut préserver de "l'abomination de la désolation", le père Jean, évangéliste contestataire, fait monter le fils, par une brûlante soirée d'août, pour lui faire, comme le Jean de Patmos, sa révélation. »¹³⁶

Cette position du père citant le texte sacré rappelle, également, celle-là même de Jésus sur « le Mont des Oliviers »¹³⁷. Nous avons remarqué que dans *Jean le Bleu*, le père adopte déjà ce même ton lorsqu'il parle à son fils.

Le « pouvoir prophétique »¹³⁸ qu'exerce le père sur son fils et qui semble avoir encore son retentissement dans la vie de celui-ci (comme on le voit dans le texte), est comparable (dans *Virgile*) au pouvoir, qu'on peut qualifier de « poétique » qu'exerce le poète latin sur lui. Dans *Le Grand Théâtre*, il y a, d'ailleurs, mention de ce poète, lorsque le père compare le livre qu'il aime à Virgile : « **Il aimait particulièrement l'Apocalypse**

¹³⁵ Henri FLUCHÈRE, « Préface » au *Déserteur et autres récits*, coll. « Folio », Ed. Gallimard, 1973, p.20.

¹³⁶ *Op.cit.*, p.18.

¹³⁷ *Op.cit.*, p.19.

¹³⁸ Expression de H. FLUCHÈRE, *Op.cit.*, p.18.

de saint Jean. Il disait : "C'est mon Virgile"» (III,1084), comme pour montrer à son fils (dont il connaît le penchant pour le poète latin) à quel point il aime lire l'Apocalypse. Ce rapprochement entre le texte « profane » et le texte « sacré » souligne peut-être - malgré les divergences - les goûts de lectures très proches du père et de son fils. Dans « La Ville des hirondelles » (recueilli dans *L'Eau vive*), le narrateur parle des textes sacrés qu'ils ont lus ensemble :

Ensemble, nous avons lu plusieurs fois les Evangiles, la Bible, et dans saint Thomas d'Aquin, les traités de dieu et de la vie humaine. (III, 286)

Mais la lecture de ces livres ne traduit pas, de la part du jeune homme, un penchant particulier pour la religion. Le narrateur de « La Ville des hirondelles » s'en défend. Ce qui semble l'intéresser dans ces textes c'est la dimension poétique qu'ils contiennent :

Pour expliquer certaines de mes façons de penser, quelques critiques ont prétendu que j'étais protestant. Non : ni mon père, ni moi. Ni protestants ni catholiques. Rien. Et je me souviens maintenant de tout ce que nous avons lu ensemble et je trouvais que c'était vraiment d'une belle poésie, d'une très belle sagesse, d'une très grande force. C'étaient de très beaux livres. (III, 286)

C'est ce qui intéresse le père également. La Bible, qu'il lit pour son propre plaisir, est la source de ses rêveries :

Son métier n'occupait que ses mains, et il travaillait entièrement seul dans une haute chambre sombre, propice aux rêveries, au sommet de la maison. Depuis des années, il lisait la bible pour son plaisir, et aussi parce que c'était un livre "long" (c'est-à-dire économique : de "long" usage). (III, 1083-1084)

C'est cette même idée qui est exprimée par Giono quelques années plus tôt dans ses *Entretiens* (1953) avec Amrouche :

Mon père, je crois, était séduit par l'appareil poétique de la Bible. Je ne l'ai jamais vu passionné par le Nouveau Testament, mais très intéressé par l'Ancien Testament, même par les passages les plus arides, comme les Nombres, le Lévitique. Il trouvait là, une sorte de jeu dans lequel il pouvait s'intéresser. Je crois que mon père, qui faisait un travail solitaire, qui travaillait tout le jour, avait besoin pendant qu'il faisait sa paire de souliers, d'occuper son esprit avec des mots, de jongler avec des idées, de s'amuser avec des images, mais pas d'attacher une idée métaphysique à ces choses-là. (Ent., 124)

Il y a dans ce passage une préfiguration de biens de thèmes et idées développés dans *Le Grand Théâtre* . A propos de l'intérêt du père pour la Bible, Robert Ricatte rapporte aussi ces propos de Giono :

"Brusquement mon père a trouvé ce qu'il cherchait, c'est-à-dire à la fois une littérature extraordinaire, - en même temps que de l'histoire, - de l'imagination fantastique et féerique, La Genèse et tout le reste, c'était de la féerie : ce n'était pas de la religion, c'était une féerie. Ensuite il y avait de l'histoire et puis il y avait des lois : ça, ça l'intéressait beaucoup [...]. Il était tout seul dans son atelier et il attendait avec impatience mon retour de l'école [...]. J'arrivais, et nous commencions à discuter sur des quantités de choses [...]. Il faisait son soulier et sur sa table, il y avait souvent la Bible ouverte qu'il lisait en même temps qu'il cousait, mais ce n'était pas du tout un homme religieux. "¹³⁹

Le rôle que joue le père dans *Le Grand Théâtre* peut donc être assimilé à une sorte de jeu

(théâtral). Le père, très passionné par la Bible, joue le « prophète ». Nous avons relevé quelques caractéristiques de cette mise en scène (l'emplacement, le décor, la présence du spectateur-auditeur, le ton pris par le père...). Il y aurait pour le père deux univers liés : un univers « sacré » servant de toile de fond à ce « drame », constitué de toutes les images mythiques de l'Apocalypse et un univers « profane », pourrait-on dire, brodé sur le premier, où le père s'évertue à exprimer ses propres sentiments et pensées et à évoquer, dans un discours « tragi-comique », les questions des plus diverses - et parfois des plus fantaisistes . Son imagination créative et débordante lui permet d'inventer un monde dont les images ne sont pas moins poétiques que celles du texte sacré. Il manifeste ainsi une autre qualité, celle de « poète ».

IV. B. Les rapports père/enfant dans « l'autobiographie » et dans les romans

On a vu que dans tous les textes où il est question de souvenirs, même dans des évocations brèves, Giono ne cesse de parler de son père. A chaque fois l'image qu'il en donne est positive. Mais les situations où il le fait apparaître sont diverses et nombreuses. Il le présente par exemple dans son travail, en train d'apporter son aide matérielle ou morale aux autres, dans sa vie familiale, en train de parler de ses idées et de ses convictions politiques ou philosophiques, d'exprimer un point de vue sur les hommes, la vie ou la mort. L'auteur parle aussi des sentiments du père, de ses moments d'espoir ou de désespoir (vers la fin de sa vie). Il le décrit également lors de sa maladie, de son agonie et de sa mort.

Sous tous ces aspects, même au moment de ses désillusions il garde une certaine dignité et une certaine grandeur. L'image qui nous est donnée est donc positive dans sa totalité. Jean-Antoine Giono, cordonnier de son état, est, dans le texte, un personnage important. L'auteur, on l'a vu, lui attribue tous les rôles positifs : il est poète, « prophète », guérisseur : on l'a vu, dans *Jean le Bleu*, apportant ses soins miraculeux à ceux qui souffrent, offrant sa protection à ceux qui sont poursuivis, prodiguant des conseils à ceux qui en ont besoin...Miracle des mots qu'il prononce à l'intention des autres et qui ont toujours l'effet escompté, miracle de l'action entreprise aussi : « **Maintenant, je sais, père, c'est toi seul qui faisais les miracles** », dit le narrateur dans *Jean le Bleu* (II, 6). Malgré sa position sociale modeste, le père est rehaussé : dans *Jean le Bleu*, le narrateur parle de son atelier qui est situé en haut de l'escalier (contrairement à celui de la mère qui se trouve, lui, au rez-de-chaussée). Il est aussi élevé au rang de ceux qui écrivent des lettres aux rois : « [...] **mon père écrivait des lettres au roi d'Italie** » (II, 5). Dans *Le Grand Théâtre* c'est « **sur une toiture, au-dessus de la ville** » (III, 1069) que se passe cette longue « conversation » avec son fils. La portée symbolique de cette position élevée est à mettre en rapport avec son travail qui, on l'a vu, est décrit dans *Jean le Bleu* comme un travail consistant à « **faire des souliers en cuir d'ange, pour quelque dieu à mille pattes.** » (II, 4)

Ce qui est important aussi c'est la relation entre le père et l'enfant. Le fils est en contact permanent avec son père : « **"Va tenir compagnie à ton père", disait maman.** » (II, 27). L'enfant va toujours tenir compagnie à son père, jusque dans son agonie. Leur

¹³⁹ Propos cités par R. RICATTE dans sa « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1228-1229.

relation est donc est relation d'amitié, de complicité et qui ne souffre d'aucun malentendu.

Il n'y a donc jamais de rapport conflictuel entre Jean et son père.

Chez Giono, les conflits entre père et enfant n'apparaissent que dans les fictions. Beaucoup de romans mettent en effet en évidence ces rapports de tension entre un père et son (ses) enfant(s). Il n'est pas dans notre intention de faire ici le bilan exhaustif de ces cas, mais de nous contenter de quelques exemples, à notre avis assez typiques et assez révélateurs¹⁴⁰.

Un exemple d'abord dans *Jean le Bleu* même où l'autobiographique tient une place importante. C'est dans l'histoire de la vie de Franchesc Odripano qu'on peut retrouver le conflit père/enfant. Ce personnage raconte à Jean le drame de son enfance : sa mère était battue par un père tyrannique. L'enfant, même s'il ne pouvait s'opposer directement à son père, était complice de sa mère et savait qu'elle comptait tuer ce père. Mais c'est elle-même, à la fin, qui est obligée de boire le poison préparé pour son mari.

Cette enfance fictive s'oppose totalement à celle de Jean. Peut-on dire qu'elle incarne l'autre face (le côté obscur) de l'enfance que Jean n'a jamais connue? Est-ce parce que l'enfance de Jean est trop heureuse (« **celui-là était soigné comme un dieu!** » (*Ent.*, p.107), que Giono a cherché à inventer une autre enfance, malheureuse celle-là, pour lui faire pendant?

Franchesc Odripano, on l'a vu, incarne un peu, par la qualité du poète qu'il possède, le double du père auquel Jean cherche à ressembler (il partage avec lui un certain nombre de traits de caractère). La vie de ce poète serait, de ce fait, quelque chose qui fascine Giono, surtout par son côté dramatique, mystérieux et tumultueux qui s'oppose au « calme » et à la sérénité de sa vie à lui.

Mais le conflit père/enfant apparaît déjà dans *Colline* (1929). Dans ce roman, l'autorité de Janet, « *le plus vieux des Bastides* » (I, 131) est contestée par les habitants. Cette autorité repose sur son âge : « *il est maintenant dans ses quatre vingts* » (Ibid) et sur le savoir qu'il a des choses de la terre et des hommes : « *il devine le temps, les feuillages, où il voit la m a ladie à l'avance, les visages, où il surprend, lui, menteur et rusé, le mensonge et la ruse* » (I, 131). Un savoir qu'il ne veut pas partager avec les autres. Cette autorité repose également et surtout sur la « parole » : « *il parle sans arrêt comme une fontaine* » (I, 35). Non pas une parole claire, logique et rationnelle, mais une parole désordonnée, irrationnelle et obscure : il « *déparle* » (I,138). Au moment où il commence à « déparler », la fontaine s'arrête, et d'autres signes de malheur s'annoncent. Les habitants y voient l'action magique entreprise contre eux par Janet, en connivence avec les forces obscures de la nature. Ils décident alors de tuer ce « père ». Et c'est à son beau-fils Gondran qu'ils confient cette tâche. Celui-ci, avec la complicité silencieuse de sa femme, la propre fille de Janet, se prépare à s'acquitter de cette mission. Le meurtre n'a pas lieu, non que le « fils » renonce à l'acte, mais parce que le père Janet meurt de mort naturelle.

On voit donc bien, dans ce roman, comment le conflit prend toute son étendue entre

¹⁴⁰ Pour les rapports père/fils chez Giono, voir Jean SAROCCHI, *Giono de père en fils*, Ed. Presses Universitaires du Mirail-Toulouse, 1989.

père et enfants. Conflit cette fois autour de l'autorité et le pouvoir. C'est d'ailleurs Jaume, autre personnage qui tient sa supériorité sur les autres de son instruction et de son savoir (tout comme Janet), qui se rend digne du rôle de chef :

Jaume, c'est celui qui connaît le mieux les collines, et puis, il lit; non seulement le journal, parfois quand il va à la ville, mais des livres.
Il a même un Raspail; ça c'est sérieux. (I, 149)

C'est donc Jaume, son second « fils », qui mène cette conspiration contre le « père » Janet, et qui, après la mort de celui-ci, va diriger, en véritable chef, l'action de la communauté contre l'incendie. Il sent qu'il a les mêmes qualités de Janet, car si celui-ci **était « droit, dur, comme un tronc de laurier »** (I, 131), lui **« il se sent devenir grand et solide comme un arbre »** (I, 190).

Son autorité va à un certain moment être contestée à son tour par le jeune Maurras :

Jaume a peur.

Depuis le matin où il s'est vu le chef, il a lutté à l'abri de l'espérance; il était comme un ressort, un coup reçu le jetait en avant. Ce soir, il a rencontré brusquement sur sa route le torrent du désespoir et l'eau furieuse l'emporte.

Il a peur. Il n'a plus la certitude qu'on va gagner, dans cette lutte contre la méchanceté des collines. Le doute est en lui, tout barbelé comme un chardon.

C'est venu de Maurras.

Tout à l'heure il lui a dit :

"César, demain tu iras à l'eau."

Et César a répondu : "Non!"

C'est la première fois qu'on refuse!

"J'irai quand je voudrai, quand je voudrai, tu entends?"

"Ce n'est pas à toi à me commander.

Je te dois quelque chose? Parce que si je te dois quelque chose, dis-le, je te payerai. Et si je ne te dois rien, fous-moi la paix avec tes commandements.

"On n'est pas des enfants, on sait ce qu'on a à faire..."

- Mais puisque on s'est entendu...

- On ne s'est pas entendu du tout. C'est toi tout seul qui as fait la liste. De quel droit, d'abord? Qu'est-ce que tu es, toi, ici, le pape?

(I, 173-174)

Jaume va pouvoir conserver son pouvoir, mais apparemment ce n'est que partie remise.

Naissance de l'Odyssee (roman écrit en 1927 et édité pour la première fois en 1930) fournit un autre exemple du conflit père/enfant. En effet, Ulysse, héros du roman, est profondément envié par son propre fils Télémaque pour le succès qu'il ne cesse d'avoir, grâce à l'image mythique, mais toute mensongère, qu'il a réussi à créer et à donner de lui-même. C'est grâce aux récits, qu'il fait, sur sa route, de ses prodigieuses aventures, et qui sont colportés par les aèdes et diffusés un peu partout, qu'il s'est forgé cette image de héros. Image toutefois fautive et qui ne traduit pas la réalité du personnage. Télémaque, lui, cherche à se créer une image de héros, semblable à celle de son père mais réelle, par le récit de véritables aventures qu'il a eues. Mais c'est un mauvais conteur. Il ne réussit pas :

Il ne savait parler que de ses errances. Il avait certainement vécu des aventures

tellement formidables qu'il ne se souvenait plus que d'elles, ou, plutôt, qu'il était dominé par le désir de les publier pour en tirer légitime fierté. Il racontait de façon très désagréable, en dardant sur l'auditoire deux yeux illuminés de braises méchantes; la moindre interruption le jetait debout, frémissant, ruisselant de jurons, d'imprécations et de menaces. Ainsi il fatigua tout le monde avec des récits véritables. (I, 112-113)

Télémaque voit donc qu'on se détourne de lui pour écouter son père. Il dispute sa réputation au père et la tension devient de plus en plus grande entre les deux :

Dans l'heureuse maison, Télémaque, était comme une grande épine. Pas de jour sans dispute. (I, 118)

Ses menaces contre son père se font de plus en plus directes :

Son visage reflétait les souffrances d'une immense colère. Pointant son index maigre et dur vers la grasse chair d'Ulysse :

"Toi, le porc, avait-il dit, je te crèverai!" (I, 118)

L'image de cet « *index maigre et dur* » qu'il « *point[e]* » « *vers la grasse chair d'Ulysse* » anticipe clairement sur celle de l' « *épieu* » qu'il « *appoint[e]* » à la fin pour tuer le père. La scène finale n'est pas aussi explicite mais tout laisse prévoir une issue fatale : le meurtre du père par le fils :

Ulysse à pas feutrés s'approcha de la sombre barrière. Il écarta doucement le feuillage : Télémaque!

Il était encore tout ruisselant de l'orage passé : ses cheveux plats serraient son crâne comme un casque. Résolu et grave, il appointait soigneusement à la serpe un épieu en bois de platane. (I, 123)

Certes ces trois pères (le père Jean, Janet et Ulysse) ont des points de divergence. Mais Janet et Ulysse se ressemblent dans la mesure où ils sont des pères « païens » : tous les deux ont certains rapports avec des forces divines. Le monde d'Ulysse et de Janet est le monde de Pan. Mais pour Ulysse ces forces qui peuplent la nature et qui le guettent sur son chemin, incarnent la peur :

Peur?

Pourquoi peur? Il était depuis longtemps éclairé sur les simagrées des prêtres, ces hommes à l'abri desquels fleurissent les dieux. Mais qui douterait des faunes bêlant à la lune, de tous les petits dieux inférieurs, sylvestres et champêtres dont on suit la trace au matin, sur la boue des marais, et qui font d'un homme une rave ou un terme de bois polis dans le temps d'une prière jaculatoire! (I, 18)

Pour Ulysse, qui parle à des gens dans une auberge, « **il y a derrière l'air du jour des forces étranges.** » (I, 31). Et une paysanne de renchérir : « **"[Une femme] a fait un enfant qui a deux petites cornes d'or. C'est Pan qui l'avait prise."** » (I, 31)

Janet, lui, passe pour l'incarnation de Pan lui-même. Son corps est composé des éléments mêmes de la nature : il est à la fois animal, végétal et minéral :

Janet est étendu sous ses draps, raide et droit. Son corps étroit bossue la couverture grise comme une levée de sillon. Vers la poitrine son halètement d'oiseau palpète. On dirait une graine qui veut percer et plonger ses feuilles dans le soleil.

[...] Janet a rébarbative allure, ce soir : bleu de granit, arêtes dures du nez, narines translucides comme le rebord du silex. Un oeil ouvert dans l'ombre luit d'une lueur de pierre; un de ces éclats de roche qui sont cachés dans la graisse de la terre contre lesquels le grand soc lisse qui tire droit, par habitude, se rompt soudain, et verse. (I, 137)

Ce qui peut relever des ressemblances entre eux, c'est que tous les trois possèdent le don et la maîtrise de la parole. Cette maîtrise est miraculeuse et magique pour eux tous, dans la mesure où elle produit des effets sur ceux qui l'écoutent. Cependant l'usage qui en est fait est différent pour chacun d'entre eux. Le père Jean se sert de la parole pour soulager les autres. Il sait écouter aussi ses visiteurs, comme Djouan de *Jean le Bleu*. Dans *Le Grand Théâtre*, c'est un autre type de discours qu'il tient, comme on vient de le voir. La parole de Janet dans *Colline*, elle, est perçue par les autres comme une parole foncièrement maléfique et démoniaque. Si la parole de père Jean est constructive d'un monde de rêve pour ceux qui l'écoutent, la parole de Janet, elle, déconstruit un certain ordre (il « *déparle* »). C'est d'ailleurs ce caractère-là qui fait qu'elle est « poétique », à sa manière.

La parole d'Ulysse, elle, par son caractère de « mentir vrai » construit un monde nouveau, « à côté » (dirait Giono) du monde réel. C'est ce qui la rend elle aussi une parole poétique.

Un de Baumugnes (1929) fournit encore un autre exemple des rapports tendus entre père et enfant. Il s'agit de l'histoire de Clarius Barbaroux qui séquestre sa fille Angèle dans une pièce de la maison pour la punir. Car celle-ci s'est enfuie avec un homme qui l'avait séduite et l'a pendant quelque temps obligée à se prostituer. Elle est revenue chez ses parents avec un bébé. Avant, Clarius était bon, « **la crème des hommes** » (I, 256) dit Saturnin de son patron. Il rendait service à tout le monde :

"[...] C'était un homme que jusque de l'autre côté du plateau, on venait le trouver pour se faire arranger les choses de famille, des choses qui vont pas [...] des affaires entre frères, des fois, de ces partages où personne a son compte, ou bien de ces filles qui..." (Ibid)

Quant à sa femme, Philomène, elle ne tarit pas d'éloge à son égard. C'est ainsi qu'elle énumère ses qualités au narrateur :

"Serviable comme pas un, toujours sur le point de se prêter pour un foin qui pressait ou pour veiller un mort."
(I, 254)

Il sait surtout convaincre les autres, les dissuader de faire des erreurs par « **"son parler doux et juste"** » (Ibid).

Voilà donc au moins deux qualités qu'il partage avec le père Jean : rendre service et savoir parler.

Cette histoire de séquestration contient une autre histoire de même genre, racontée par le narrateur Amédée : c'est celle de Clairette Séguirand qui a été séquestrée par son frère pour le même motif qu'Angèle. Seulement, elle, n'a pas été sauvée, car après la mort de son frère, elle est restée dans sa prison sans que personne se doute de sa

présence (I, 262-263).

Dans ce roman, une autre cellule se constitue et fait penser à celle qui unit le père et le fils, mais cette fois-ci sans conflit : c'est celui du narrateur Amédée et du jeune Albin. Au risque de sa vie, le premier vient aider le second à libérer Angèle. Vu la différence d'âge, Amédée confie (au lecteur?) à la fin qu'il considère Albin comme son propre fils :

[...] je peux bien vous le dire, maintenant : ce garçon, cet Albin, il me tenait au fond des entrailles comme s'il avait été mien. (I, 317)

Mais pourquoi alors part-il, à la fin, alors que tout a été réglé? Ce départ s'inscrit dans la nature même de beaucoup de héros gioniens. C'est « **ce goût des promenades** » (I, 316) dont parle ici Amédée qui les pousse, lui et les autres, à s'en aller.

L'oeuvre de Giono est riche de ces personnages qui forment des couples comme celui d'Amédée et d'Albin, mais signalons en particulier les ressemblances étonnantes avec celui des *Grands Chemins* (de 1951) formé du narrateur et de l'« artiste ». *Un de Baumugnes* constitue donc presque une version anticipée des *Grands Chemins*. (Nous y reviendrons dans la troisième partie).

Batailles dans la montagne (1937) permet aussi d'analyser les rapports de tension entre père et enfant(s).

Depuis des années, le vieux Boromé a vécu dans « **la plus haute habitation de tout le territoire** » (II, 783), avec Sarah et sa fille Marie. Se trouvant « *sur la hauteur* », il règne ainsi sur tous ceux de la vallée. Quand il a été obligé de descendre lors des inondations, il a gardé ses distances vis à vis des autres en restant dans son traîneau (à cause de sa jambe cassée), comme un roi sur son trône, à jouir des petits soins de Sarah et à regarder faire. Il offre tout à fait l'image d'un patriarche biblique : non seulement parce que sa « femme » s'appelle Sarah, mais aussi, comme les patriarches bibliques, il avait une « fécondité extraordinaire » (c'est l'un des sens du mot patriarche)¹⁴¹. Boromé a, en effet, eu beaucoup de femmes qui lui ont donné un très grand nombre d'enfants : « *vingt-huit* » femmes et « *trente-sept* » enfants (II, 1179). Il est « *le père unique* » (II, 1180) de tout ce monde. C'est pourquoi sur son traîneau il apparaît maintenant :

immense sous ses peaux de mouton, avec sa barbe comme magique, et ses beaux grands yeux exactement sains dans des poils presque gris, avec des bords de paupières secs comme du sable. (II, 970)

Sarah, à genoux, prend soin de lui comme d'un seigneur :

Elle est en face de ces beaux yeux. Elle n'ose pas les regarder. Elle les voit quoiqu'elle ait les yeux baissés. Elle les imagine à travers ses paupières. Elle peigne la longue barbe, la soutient avec sa main, démêle les anneaux, la divise en deux, la fait comme ça couler des deux côtés du menton, ayant découvert la bouche qui parle dur et tendre. Puis elle peigne aussi, vite, les cheveux gris, difficiles à démêler, drus et pleins de noeuds, obligée de voir quand même alors ces grands yeux luisants comme du poil de beau renard. Et elle replante le peigne dans son chignon, et se relève parce qu'elle était à genoux. (II, 976)

Malgré son âge, Boromé a une allure de géant :

¹⁴¹ Pour d'autres détails sur les échos bibliques dans ce roman, voir la « Notice » de Luce RICATTE, II, notamment, p.1417.

toujours cette allure solide, saine et un peu géante, comme là-haut, quand il avait lutté tout seul contre la descente de la boue. (II, 971)

Tout en lui prend des dimensions démesurées :

"Je suis lourd, dit-il, une masse sans valeur."

Et Sarah :

"Non."

Elle sentait ce gros coffre dans ses bras, chaud et solide, avec le mouvement de ses poumons, et les coups solides que le coeur donnait sous sa main gauche, et le mouvement de cet énorme sein d'homme sous sa main. (II, 976)

En qualité de seigneur et « père » c'est lui qui fait vivre les autres : « *"Je t'ai fait vivre, toi et les autres"* » (II, 972), dit-il à Chaudon. Il reste imperturbable devant les événements qui se passent autour de lui :

"Menez vos affaires comme vous voulez, je mène les miennes comme je veux. Qu'y a-t-il de changé? Parce que la montagne s'écroule? Et après?" (II, 973)

Boromé donne l'impression aux autres de rivaliser ainsi avec Dieu :

"Il fallait s'y attendre, se dit Bourrache, mais il devrait quand même penser que d'un moment à l'autre le Seigneur peut lui demander des comptes sur son âme." (II, 973)

Tous ces traits de caractère font que Boromé, seigneur et patriarche, est le « père » de toute cette communauté, mais non un père incontestable.

Le premier conflit l'oppose justement à l'un de ses fils naturels : Paul Charasse, fils de Rachel (autre nom d'origine biblique). Profitant de l'état d'immobilité dans lequel se trouve Boromé, ce fils vient lui demander de partager avec lui ses richesses (et donc son pouvoir) : « *Nous partageons* » (II, 987), lui dit-il.

Une scène violente oppose alors les deux hommes, où le père manque de tuer son fils : L'autre se baissa. Boromé lui lança sa grande main à la gorge.

[...] Il serra de toute ses forces.

"Je t'ai agrafé."

Tout de suite, il n'y avait plus à se débattre et à essayer, non.

"Je te tiens, hé?"

Laisser retomber les bras, bleuir, les yeux un peu sortis de leurs trous.

"Tu la connais cette main-là, hé?"

La langue sortait au coin de la bouche.

"Je t'ai nourri, toi et ta mère, plus que de raison."

Il lui écrasa le nez d'un coup de poing.

"Et même si ce qu'elle dit est vrai, tu n'en sortiras plus vivant de ces mains-là."

Il frappa deux ou trois fois dans le mélange d'os et de chair sanglants.

"Toi et ta mère! Toi et ta mère! Toi et ta mère!"

Chaque fois le sang jaillissait.

Il le frappa soigneusement de toutes ses forces sur la bouche et sur les yeux, bien comme il faut, un après l'autre. Il le rejeta sur la paille. Il ne bougeait plus. (II, 988)

Paul Charasse est venu, en fait, se faire reconnaître par son père. Il ne cessera de réclamer cette paternité : « ***je sais que c'est mon père*** » (II, 1021) dit-il; et deux pages plus loin : « ***maintenant, je suis sûr que Boromé est mon père*** » (II, 1023).

Les autres habitants se comportent aussi à l'égard de Boromé comme s'ils étaient ses propres enfants : « **doucement les enfants** » (II, 1050), leur dit-il lui-même. Cependant tout en faisant leur devoir d'enfants, ils ne peuvent s'empêcher de détester en lui : « **cette grosseur d'écrasement qu'il a...** » (II, 1051). Ils sont même animés d'un sentiment de révolte contre ce « père » dorloté par Sarah (figure peut-être de la mère qu'ils disputent à ce père). Le plus révolté est peut-être Djouan, le Piémontais (personnage dont le prénom est celui de l'auteur et qui réapparaît à plusieurs endroits de l'oeuvre de Giono) :

[...] d'instinct ils l'avaient mené, eux les cinq, tirant la bricole et poussant aux ridelles, se disant : "Eh bien, quel salaud! S'il avait fallu que Sarah tire ça toute seule!" Et maintenant se disant : "Quoi, alors il s' imagine que c'est pour lui qu'on le fait? Non, mais alors qu'est-ce qu'il se croit?" Surtout Djouan avec ses yeux de brigand sauvage. "Non, mais nous autres alors, la richesse, et les riches, si vous saviez où nous les mettons!" Et puis quoi, solitaire? Avec Sarah? Un joli solitaire! Non, mais qu'est-ce qu'il s' imagine d'être? "Ah! moi, dit Djouan, moi ce sont des choses qui me feraient devenir sauvage; [...] Non, mais regarde alors s'il la commande!" [...] Se souvenant que, brusquement, dès le premier jour, eux six là-haut dans la forêt avaient pris comme des voix de femmes pour lui parler à elle, des voix douces, douces, et non pas pour la commander. (II, 1051-1052)

C'est en fait l'un de ces « fils » en particulier qui dispute Sarah au « père » Boromé. Il s'agit de Saint-Jean : autre prénom qui, d'une part a une fois encore une coloration biblique et d'autre part fait inévitablement penser au prénom de l'auteur, sachant que dans certains endroits du roman (exemple pages 1039 et 1061), il se fait appeler seulement « Jean ». Saint-Jean aimait donc Sarah et c'est Boromé qui la lui avait, en réalité, ravie. Ce conflit n'est véritablement mis à jour que vers la fin, dans le dernier chapitre intitulé « **Monsieur Boromé** ».

Après avoir sauvé la communauté des inondations, Saint-Jean vient chercher Sarah. C'est la nuit et les sinistrés ont été accueillis par ceux du village voisin. Dans toutes les maisons on prépare du pain. Et soudain, de l'extérieur, il aperçoit par une fenêtre la femme qu'il cherchait. La fenêtre à travers laquelle il la voit symbolise toute la thématique de l'être qui est proche mais qui se trouve en même temps de l'autre côté, dans un autre univers. Sarah, toute proche, semble inaccessible :

Non, non, mais c'était la vraie Sarah! Elle était tout simplement de l'autre côté de la fenêtre, dans la maison, là en face. Il approcha des vitres. Oui, c'était elle. Elle était là. Avec sa grande bouche tout à fait immobile, comme une blessure fermée et totalement guérie. Il frotta la poussière de la vitre. Il appliqua son visage à lui tout contre le verre. Oui. Elle était là de l'autre côté, à deux mètres peut-être, bien en face; elle regardait la fenêtre en plein; elle regardait en plein cette vitre qu'il venait de clarifier, où il appuyait son visage, lui. Contre le verre froid, il dit à voix basse : "Bonsoir, Sarah!" Elle ne bougea pas. Rien dans le visage aux grands yeux ouverts et qui regardaient en plein cette vitre, pourtant éclairée par le terrible brasier de sel d'un four grand ouvert. Sa paupière battait doucement. Sur l'oeil immobile il pouvait voir, lui, l'image de la fenêtre et le carreau où il appuyait son visage, et la tache blanche de son visage peint sur son oeil à elle. (II, 1165)

Les positions respectives qu'occupent les deux personnages des deux côtés de la vitre

qui les sépare, et sous l'effet de l'éclairage, soulignent un effet de symétrie. Symétrie qui est également mise en valeur par le reflet du regard de Saint-Jean dans celui de Sarah. L'homme se voit en train de regarder dans le regard même de la femme. Tout ce jeu d'échos et de reflets est rendu aussi par la reprise de la phrase qui souligne le regard : **« elle regardait la fenêtre en plein; elle regardait en plein cette vitre », « et qui regardaient en plein cette vitre »**. Il s'agit donc d'une vision presque irréaliste que Saint-Jean a de Sarah.

C'est aussi presque de la même façon qu'il voit Boromé. Celui-ci se présente, à ses yeux, toujours majestueux, comme un seigneur et patriarche :

dans son traîneau et ses peaux de mouton. Il fumait paisiblement. La laine blanche gonflait autour de son cou et de sa nuque; ses cheveux blancs s'appuyaient simplement dans la laine; elle descendait se mêler à sa barbe; tous ces poils mélangés le couvraient d'une écume où les reflets du four faisaient glisser une petite aurore. On ne voyait que son front comme une île. Il soufflait régulièrement de longs jets de fumée. (II, 1166)

Cette vision quasi fantastique et impressionnante du personnage, annonce un peu que pour Saint-Jean la cause est déjà entendue.

Les deux hommes sont enfin face à face pour le règlement de compte final. Tout d'abord Boromé reconnaît les qualités de Saint-Jean et le félicite pour le service rendu à la communauté. Mais celui-ci ne parvient pas à formuler sa demande et à exprimer son désir. Et c'est entre la parole et le silence que tout se joue entre les deux hommes :

"Tout le monde t'aurait suivi [dit Boromé]. Tout le monde te suivrait. Tu avais une voix qui s'écrasait en poussière plate comme du plâtre.

- J'osais à peine ouvrir la bouche.

- Mais alors, tout de suite elle tirait vers toi. Elle avait l'air d'être l'abri et la maison de tout, et le feu et le salut. Je te le dis comme je le pense. Je te le dis comme tout le monde l'a senti. On s'est avancé jusqu'au bord de l'eau. Tout le monde est resté là. Tu es parti. On était obligé de s'appeler les uns les autres, pour se retenir les uns les autres. Moi-même j'ai appelé Sarah. Je la sentais partir." (II, 1167-1168)

Boromé est donc fier de lui. Il est le porte-parole de toute la communauté. Saint-Jean peut tout demander :

" - Alors, dis ce que tu veux, fais ce que tu veux, c'est toi qui as fait ça. Alors, tu comprends maintenant ce que je veux dire?

On te doit la vie deux fois. Mais ça n'est pas grand-chose. On te doit plus." (II, 1170)

Mais si Saint-Jean est fort dans l'action, il ne l'est pas quand il s'agit de parler. D'ailleurs, il lui a fallu longtemps pour déclarer son amour à Sarah. C'est pour cela qu'au lieu d'aller directement au but, on le voit hésiter : **« "il y a beaucoup de choses à dire avant de dire le principal" »** (II, 1172), dit-il à son interlocuteur. Il parle à Boromé de son projet d'acheter un terrain et de fonder une famille.

Saint-Jean n'arrive donc pas à convaincre Boromé. Il s'en va, renonçant ainsi à la femme qu'il aime (ce départ s'inscrit encore dans le schéma général de l'itinéraire du héros gionien, comme on vient de le voir pour *Un de Baumugnes*).

C'est le père qui réussit à (con)vaincre son fils, en utilisant l'argument irréfutable : lui, il est vieux et veut garder Sarah parce qu'il craint la « *solitude* » dont il a souffert autrefois, malgré les nombreuses femmes qu'il a connues :

« Le capitaine, moi, devant, portant le drapeau sur lequel il y a écrit : "Solitude." »

La bouche s'ouvrait et se fermait dans la grande barbe avec une lente éloquence. Elle dit encore :

"Solitude.

- Monsieur Boromé, dit Saint-Jean.

- Oui, M. Boromé. Seul. Toutes ces femmes égalisées autour de moi comme de la poussière, voilà ce que je voulais te dire. Il y a ce qu'on voit de là-bas (il toucha du doigt la poitrine de Saint-Jean) et il y a ce qu'on voit d'ici (il toucha sa propre poitrine).

Approche-toi."

Il sentait le tabac sauvage et la forêt.

"Le pauvre M. Boromé", dit-il. (II, 1180-1181)

Le « père » Boromé est donc vainqueur de son « fils » Saint-Jean et garde la « mère » Sarah pour lui.

Ainsi, on voit comment la relation père/enfant peut se développer et prendre des dimensions diverses dans les fictions. Quant à l'image du père dans les textes à caractère autobiographique, même si parfois elle acquiert un caractère irréel et a peu de rapport avec son référent, elle ne souligne jamais, elle, ce conflit. Dans ces textes, la figure du père peut changer certes, mais elle reste la même en ce qui concerne cette relation.

La mère, quant à elle, occupe, on l'a vu, une place moins importante que le père. Dans *Jean le bleu*, contrairement au père, son domaine est celui du bas (son atelier est au rez-de-chaussée). Le langage qu'elle tient est parfois cru et trivial :

Le bon ami d'Antonine passait devant la vitrine.

"Il est encore là, disait elle, je vais lui jeter le baquet comme à un chien.

- Il faudrait te le jeter à toi aussi, disait ma mère. Fais attention, tu va roussir, petite pute." (II, 27)

Mais elle ne ressemble pas à beaucoup de mères qu'on trouve dans les fictions de Giono. Des mères souvent « coupables »¹⁴², comme la mère d'Odripano qui aime un autre homme et qui cherche à tuer son mari. Ennemonde (dans *Ennemonde et autres caractères*), elle, parvient à tuer son mari pour faire place à l'amant. Angelo , lui ne connaît pas son père : il porte le nom de sa mère Pardi. Cette mère, la duchesse Ezzia Pardi, a d'ailleurs avec son fils des rapports qui ne manquent pas d'étonner, comme le souligne Jacques Chabot. Celle-ci, dans une lettre qu'elle lui envoie (*Le Hussard sur le toit* , IV, p.436-442) lui donne des conseils, contraires aux convenances : « **il est d'ordinaire "convenable", note Jacques Chabot, qu'une mère conseille à son fils la sagesse et la prudence et ne s'occupe de ses amours que pour lui commander encore plus de prudence. La duchesse invite le sien à être fou, imprudent et à faire l'amour.** »¹⁴³

¹⁴² En ce qui concerne ce trait chez certaines mères dans les romans de Giono, voir J. CHABOT, « Céline ou l'ingénue perverse (« et autres caractères ») dans *Angelo* », *Bulletin*, n°40, 1993, p.51-100.

Giono relègue donc dans les fictions certaines figures du père et de la mère et certains développements que peuvent connaître les relations parents et enfants. Mais peut-on vraiment séparer, toujours, réalité et fiction, quand par exemple le père « réel », à cause de tous les attributs qui lui sont donnés, devient un personnage fabuleux et mythique et donc tout à fait un personnage romanesque?

La figure du père est donc essentielle chez Giono, puisqu'elle traverse, pour ainsi dire, l'espace de toute l'oeuvre. Elle a différentes fonctions (biographique, romanesque ou esthétique).

La différence est surtout remarquable quand on compare l'image du père dans les fictions proprement dites à celles que l'on trouve dans les textes autobiographiques (mais où se trouve la frontière entre l'image fictive et l'image réelle dans les textes autobiographiques eux-mêmes?). Dans ceux-ci l'image est parfaitement positive. Trop peut-être, si bien que, dans les fictions, en contrepartie, elle se charge, souvent, de tous les caractères négatifs (le père est quelquefois égoïste, quand il n'est pas violent et cruel envers son/ses enfant(s)).

Dans *Le Grand Théâtre*, dernier long texte consacré au père, le personnage a une fonction toute différente de celles qu'il a assumées jusque là : c'est lui-même qui est promu au rang de créateur (puisque son discours occupe presque la totalité du texte).

D'autre part, on voit qu'en évoquant certains faits réels de sa propre vie (surtout vers la fin), l'auteur continue encore à faire son autobiographie; mais compte tenu du discours très prolixe et très varié que Giono prête à son père, et par conséquent, du rôle que joue celui-ci, le texte se situe à la frontière de l'autobiographique et du fictif.

En outre, nous sommes en face d'une image du père qui rappelle, d'une part, celle qui apparaît dans *Jean le Bleu*, mais s'en démarque aussi. Par exemple, on a dans *Le Grand Théâtre* l'image d'un père à la fois « poète » (privège que le père, lui-même, attribue dans *Jean le Bleu* à Odripano) et « prophète ». C'est, d'ailleurs, la « poésie » qui constitue le fond commun du texte « chrétien » (qui sous-tend *Le Grand Théâtre*) et du texte « païen » (qui sous-tend par exemple *Virgile*). C'est probablement donc à cause de cet aspect commun que ces textes (la *Bible* et *Virgile*, en plus de « L'Illiade » dans *Jean le Bleu*) occupent une place de choix dans cette « autobiographie ». Comme nous venons de le voir, chacun d'entre eux a joué un rôle important dans la vie du jeune homme. Point alors de contradiction entre le « sacré » et le « profane ». Car ce n'est pas le critère religieux qui est retenu dans ces textes, mais le degré de rêve qu'ils peuvent inspirer, grâce à la diversité des images qu'ils contiennent. Ainsi, on comprend peut-être mieux cette attitude du père quant à son goût prononcé pour l'Apocalypse, telle que, lui, la conçoit et l'imagine. Elle traduirait, d'une certaine manière (ne serait-ce qu'à cause de ce côté poétique), l'attitude même de Giono. Le père serait, sur ce point, le porte-parole de l'auteur. « Et le parallélisme (sinon l'identité) des visions, écrit Henri Fluchère, n'est pas fortuit, parce qu'il est issu, à cinquante ans de distance, d'un même souci du destin de l'homme. »¹⁴⁴

¹⁴³ Op. cit., p.80-81.

¹⁴⁴ Henri FLUCHÈRE, Op. cit., p.18.

Conclusion

On a vu, notamment à travers l'étude des trois textes : *Jean le Bleu* , *Virgile* et *Le Grand Théâtre* , quelques aspects de l'écriture autobiographique chez Giono. Mais si ces trois textes ont des points communs, dans la mesure où ils évoquent, tous, le passé, ils sont, en fait, divergents parce que la représentation du moi ainsi que le récit des souvenirs se font de manières différentes dans chacun d'entre eux.

Tout en mettant en oeuvre les principes mêmes de ce type d'écriture chez Giono, notamment au plan des rapports de la réalité à la fiction, *Jean le Bleu* est un texte où les souvenirs sont racontés à travers une thématique, qui somme toute est classique dans une autobiographie, mais à laquelle Giono donne un caractère qui lui est bien propre : c'est l'initiation de l'enfant. Il s'agit, comme on l'a vu, d'un écart entre ce texte et les données traditionnelles de l'autobiographie.

Virgile , lui, se distingue par le va-et-vient entre le présent de l'énonciation et le passé de l'histoire. L'écriture autobiographique met, en effet, en valeur l'importance des « crises » qui, probablement, sont à la base de l'évocation du passé dans cette oeuvre. Le caractère de ce passé, marqué par des moments de bonheur mais aussi de « crises », est quelque peu déterminée par la situation de l'auteur en 1943, qui est, elle aussi, une situation de « crise ». La réciproque est aussi vraie : la façon de voir le présent et de juger l'actualité est plus ou moins déterminée chez Giono par le souvenir de la première guerre. C'est en gros l'hypothèse que nous avons proposée pour l'étude de ce texte.

Virgile pose aussi le problème du lien entre la biographie du poète latin et l'autobiographie. Derrière l'apparente rupture entre les deux vies (et les deux « parties »), il existe, en fait, un lien très fort : les deux hommes ont une sensibilité poétique analogue. A l'allure poétique qui distingue le récit de vie (plus ou moins imaginaire) de *Virgile* correspond le récit « poétique » des souvenirs d'enfance de Giono. De plus c'est la « poésie » que Giono propose justement comme remède aux crises vécues par les hommes qui vont à leur perte parce qu'ils attachent trop d'importance à la technologie et aux produits industriels (thème incarné par l'oeuvre de Jules Verne) et oublient la « poésie » d'une vie simple et naturelle (incarnée par *Robinson Crusoé*) qui peut leur procurer le vrai bonheur et les "vraies richesses".

Le Grand Théâtre semble, à première vue, s'inscrire assez mal dans le genre autobiographique (dans le sens traditionnel du terme), dans la mesure où, d'une part, il y a peu de place consacrée aux souvenirs et, d'autre part, la parole est presque monopolisée par le père. Le récit (des souvenirs) n'occupe donc qu'une place très réduite par rapport au discours (du père). C'est un texte qui se démarque donc de l'autobiographie traditionnelle par des traits qui lui sont bien particuliers. En outre, ce texte constitue un hommage que rend Giono à son père, et ce sont les rapports privilégiés (ici de maître à élève) de père à enfant qui sont, encore une fois, soulignés. Sur ce point nous avons tenté de nous interroger sur l'écart, voire l'opposition, qui existe entre la relation père/enfant dans ces textes autobiographiques et celle qu'on trouve dans certains romans, et qui se caractérise, elle, par des tensions et des conflits.

La « poésie », qui est considérée comme une façon d'appréhender le monde et de le sentir (dans *Jean le Bleu*) ou comme un remède aux maux que connaissent les hommes (dans *Virgile*) ou encore comme une caractéristique essentielle du discours du père en train de méditer sur la vie et la mort (dans *Le Grand Théâtre*), constitue - en plus des souvenirs évoqués - le point commun le plus fort entre ces trois textes.

Chapitre 4 Les problèmes de l'énonciation

Introduction

Parmi les questions qui se posent à propos de tout récit à la première personne et de tout texte autobiographique en particulier, il y a celles qui se rattachent à la nature et à la fonction du « je » dans le texte : qui parle? Cette instance qui dit « je » renvoie-t-elle à l'auteur ou est-elle une instance fictive, un sujet du discours sans référent réel? Et celles qui relèvent des rapports d'identification entre les différentes instances, c'est-à-dire entre l'auteur, le narrateur et le personnage : par exemple y a-t-il ou non, et à quel degré, d'identification entre ces trois instances?

Chez Giono, la place du « je » et sa fonction dans le discours ainsi que les rapports pouvant exister entre auteur, narrateur et personnage sont fort complexes parce que changeant d'un texte à l'autre. L'identification ou la distanciation aussi bien entre auteur/narrateur qu'entre narrateur/personnage varient selon les textes. Si certains textes, comme *Jean le Bleu* ou *Virgile* répondraient, en grande partie à la formule « moi, je », d'autres, comme *Noé*, relèveraient plutôt de la formule « je est un autre ».

Nous utiliserons, pour qualifier ces rapports d'identification ou de distanciation les termes de Dorrit Cohn¹⁴⁵ : de « consonance » (lorsque les deux « moi » tendent à se rapprocher¹⁴⁶), et de "dissonance" (lorsque le « moi » narrateur met une distance entre lui et le moi de l'action¹⁴⁷).

Nous emploierons indifféremment, d'une part, les expressions - dont certaines sont de Cohn - « moi narrateur », « moi de l'énonciation » ou « moi actuel » pour désigner l'instance émettrice du discours, c'est-à-dire celle qui dit « je » et qui se charge de raconter tout en rappelant, assez souvent, ce rôle de narrateur ou de scripteur, comme dans ces deux exemples dans *Virgile* :

Le ton de la de la dernière phrase que je viens ainsi d'écrire... (III, 1035) Mais j'anticipe. Je suis encore en 1911...(III, 1051)

¹⁴⁵ Dorrit COHN, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans les romans*. Traduit de l'anglais par Alain BONY, coll. « Poétique », Seuil, 1981.

¹⁴⁶ Op. cit., voir p.117 et suiv.

¹⁴⁷ Op. cit., voir p.170 et suiv.

Nous emploierons, d'autre part, les expressions « moi de l'histoire », « moi de l'action », « moi passé » ou « moi ancien » pour désigner le moi de l'énoncé, l'instance dont le narrateur parle, désignée également par « je », mais se donnant à voir comme personnage dans le récit (ou comme héros ou comme simple témoin des événements). Le narrateur cède très peu la parole à ce personnage, même si la perspective dans laquelle sont présentés les événements peut quelquefois apparaître comme celle de ce dernier. Sur ce point, il semble que Giono se conforme aux « normes » du récit autobiographique traditionnel, tel qu'il est défini par Philippe Lejeune :

« Dans le récit autobiographique classique, écrit celui-ci, c'est la voix du narrateur adulte qui domine et organise le texte : s'il met en scène la perspective de l'enfant, il ne lui laisse guère la parole. C'est là bien naturel : l'enfance n'apparaît qu'à travers la mémoire de l'adulte. »¹⁴⁸

Toutefois des écarts par rapport à cette « règle » générale ne sont pas rares chez Giono. C'est ce que nous verrons un peu plus loin.

I. Identité et identification

Dans le cadre de son intérêt pour ce qu'il nomme « ordre », « vitesse », « fréquence », « mode » et « voix » - problèmes qu'il avait déjà étudiés, d'abord dans *Figures III* puis dans *Nouveau Discours du récit* -, Genette propose dans *Fiction et diction*¹⁴⁹ de distinguer le récit fictionnel du récit factuel. Il justifie ainsi l'appellation de ce dernier :

« j'emploierai ici faute de mieux cet adjectif qui n'est pas sans reproche (car la fiction aussi consiste en enchaînement de faits) pour éviter le recours systématique aux locutions négatives (non-fiction, non-fictionnel) qui reflètent et perpétuent le privilège que je souhaite précisément questionner »¹⁵⁰.

Pour lui, les « caractères propres au discours du récit factuel »¹⁵¹ se trouvent dans « l'histoire, la biographie, le journal intime, le récit de presse, le rapport de police, la narratio judiciaire, le potin quotidien, et autres formes de ce que Mallarmé appelait l'"universel reportage" »¹⁵². Il place également l'autobiographie dans la catégorie du récit factuel¹⁵³. En étudiant les rapports entre le récit fictionnel et le récit factuel, il relève une différence qui se situe au niveau de l'identification de l'auteur au narrateur et au personnage. C'est ainsi que la formule A = N caractérise le récit factuel et A N le récit fictionnel¹⁵⁴. A propos de l'autobiographie, il propose, suite à Philippe Lejeune, la formule

¹⁴⁸ Philippe LEJEUNE, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed. Seuil, 1980, p.10.

¹⁴⁹ Gérard GENETTE, « Récit fictionnel, récit factuel », *Fiction et diction*, Seuil, 1995, p.65-93.

¹⁵⁰ *Op. cit.*, note n°2, p.66.

¹⁵¹ *Op. cit.*, p.66.

¹⁵² *Op. cit.*, p.66-67.

¹⁵³ *Op. cit.*, p.75.

suivante :

$$A$$

$$= \quad =$$

$$N = P$$

(sachant que A c'est l'auteur, N le narrateur et P le personnage).

Quelle serait, à la lumière de l'analyse de Genette, la situation des écrits autobiographiques de Giono? Il est évident d'abord que l'« autobiographie » chez Giono ne peut tout à fait être classée dans la catégorie du récit factuel, pour la simple raison qu'elle n'est pas tout à fait « authentique » et qu'elle ne présente pas de discours univoque. D'ailleurs il est difficile, sinon impossible et vain, de distinguer la part de vérité et de fiction dans cette « autobiographie ».

Genette, lui-même, apporte certaines nuances à sa formule A=N qui est propre au récit factuel. Ce

« versant de la formule [...] peut sembler douteux, remarque-t-il, car rien n'empêche un narrateur dûment et délibérément identifié à l'auteur par un trait onomastique [...] ou biographique [...] de raconter une histoire manifestement fictionnelle, que ce soit en relation hétérodiégétique [...] ou homodiégétique. »¹⁵⁵

En outre Genette distingue l'identité juridique entre l'auteur et le personnage « **au sens de l'état civil, qui peut par exemple rendre l'auteur responsable des actes de son héros (Jean Jacques abandonnant les enfant de Rousseau)** »; l'identité linguistique :

« entre sujet d'énonciation et sujet d'énoncé, marquée par l'emploi de la première personne du singulier (*je*), sauf énullage de convention (*nous* de majesté ou de modestie, il officiel à la César, tu d'auto-allocation comme dans le Zone d'Apollinaire »¹⁵⁶.

Par ailleurs il distingue aussi l'identité onomastique lorsque le personnage porte le même nom que l'auteur.

Ces remarques peuvent convenir pour une grande partie à certaines oeuvres de Giono. Dans le cas notamment de A=N en relation homodiégétique, on peut dire que dans certains textes tels que *Jean le Bleu* ou *Virgile*, l'identification du narrateur à l'auteur ne pose pas problème, même si ce qui est dit à propos du personnage ne relève pas toujours des souvenirs authentiques. En revanche, d'autres textes, comme *Le Serpent d'étoiles*, *Ennemonde et Autres caractères*, *L'Homme qui plantait des arbres* ou certaines nouvelles de *L'Eau vive*, par exemple (et, à la limite, également de certains *Essais*) sont des textes où, si le narrateur s'identifie à l'auteur par des traits biographiques et même

¹⁵⁴ Op. cit., p.82.

¹⁵⁵ Op. cit., p.84.

¹⁵⁶ Op. cit., 87.

parfois onomastiques, il n'en demeure pas moins que ce sont des textes qui racontent essentiellement des histoires fictives. Il est difficile de vérifier si le narrateur correspond, par les traits qu'on peut relever dans le récit, à l'auteur lui-même. Plus difficile encore de rechercher des traits de l'auteur dans ceux du personnage qui est désigné par « je », comme dans certains récits de *Solitude de la pitié* (1932) par exemple. Pierre Citron discerne dans certains textes qui composent ce recueil des détails onomastiques ou biographiques qui renvoient à Giono :

« un narrateur qui dit "je", qui dans Ivan Ivanovitch Kossiakoff s'appelle Giono, qui à plusieurs reprises s'appelle Jean, et qui, lorsque ce prénom n'est pas mentionné, n'en a en tout cas jamais d'autre. Dans Jofroi de la Maussan, il a une femme du nom d'Elise et une petite fille, comme Giono à l'époque. Mais presque invariablement un décalage quelconque se produit. Le narrateur n'est toujours le même qu'en apparence. Celui de Prélude de Pan est âgé, bien qu'il retrouve sa verdeur à la fin. Le Jean de Sylvie est un simple, très éloigné de l'écrivain. Et dans la plupart des autres cas, il est clair, à lire attentivement, qu'il s'agit des multiples possibles de Giono un peu atténués ou neutralisés en général, chacun avec la légère modification exigée par la situation de chaque nouvelle et par le ou les personnages avec lesquels le narrateur entre en rapport. Souvent les paysans ou les humbles le vouvoient et l'appellent "Monsieur" - car il est pour eux l'homme de la ville, l'employé de banque, m'explique Giono; [...] Ces variations n'empêchent pas que malgré les différences sociales, malgré quelques malentendus inévitables, le narrateur soit toujours en état de réceptivité et de sympathie à l'égard de ceux à qui il s'adresse. Il est parfois le témoin, plus souvent le confident, parfois le demandeur comme dans Magnétisme, parfois celui qui a une solution à offrir comme dans Destruction de Paris ou dans Le Chant du monde . Mais invariablement le désintéressement, la confiance, l'humanité président à ses relations avec les êtres. Giono se veut ici présent en personne. »¹⁵⁷

Malgré la mention du nom ou du prénom de l'auteur et malgré certains traits biographiques qu'on peut retrouver dans certains textes, il est donc souvent difficile de faire la part des choses et de savoir à quel moment le narrateur reflète totalement l'image réelle de l'auteur et à quel moment il ne la reflète qu'en partie, à moins de connaître personnellement Giono ou de s'appuyer sur des explications que celui-ci peut éventuellement apporter en dehors du texte, comme dans le cas présent, pour éclaircir certaines situations. N'ayant pas toujours ce double critère de discernement, le lecteur aurait le plus souvent tendance - l'affabulation de Giono aidant - à identifier le narrateur à l'auteur, et même le personnage à l'auteur.

Et c'est cette identification, qui joue pleinement pour certains textes à cause des détails vrais, faisant accepter la fiction comme une réalité indiscutable, et qui a été, à des époques différentes, source de fausses interprétations de la part de certains lecteurs des deux fameux textes : *Le Serpent d'étoiles* et *L'Homme qui plantait des arbres* .

Le lecteur de Giono - le moins averti surtout - risque souvent, s'il n'y prend suffisamment garde, de tomber dans le piège de la vraisemblance tendu par l'auteur, de

¹⁵⁷ P. CITRON, « Notice » sur *Solitude de la pitié*, I, 1057-1058.

croire au « mensonge » créateur. L'identité onomastique ou biographique existant entre narrateur et auteur et qui semble jouer un rôle important dans la formule que donne Genette du genre autobiographique, n'est donc pas toujours un critère suffisant pour ranger tous les textes de Giono dans ce genre, même s'ils présentent ce trait distinctif.

Il y a donc lieu de souligner deux problèmes. Le premier concerne l'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte, car sa présence a « des degrés »¹⁵⁸. Dans certains textes, on peut dire que son implication est totale (*Jean le Bleu*, *Virgile*, ...). Ce sont des récits autodiégétiques¹⁵⁹. Dans d'autres, l'implication n'est que partielle puisqu'il y joue le rôle de témoin (*L'Homme qui plantait des arbres*), de témoin-scripteur (*Le serpent d'étoiles*), ou alors il intervient très brièvement dans l'action (*Ennemonde*).

Le deuxième problème concerne le degré d'identification du narrateur à l'auteur et du personnage à l'auteur. Car, on l'a vu, si dans certains textes l'identification du narrateur à l'auteur, par exemple, est évidente, revendiquée par l'auteur lui-même, dans d'autres textes, elle l'est moins, malgré l'emploi parfois du prénom Jean. L'attitude, sous-entendue ou exprimée sur cette question par l'auteur, peut accentuer l'ambiguïté, comme dans le début de *Noé*, par exemple.

Dans chacun des deux côtés de la formule proposée par Genette, la première équivalence (A=N) ne pose donc pas tellement de problème chez Giono. Celui-ci considère le moi narrateur comme son propre moi. A aucun moment dans *Jean le Bleu*, dans *Virgile* ou dans *Le Grand Théâtre*, l'auteur ne nie cette identification. Même dans le début de *Noé* elle n'est pas directement remise en cause. Ce qui est davantage problématique c'est le rapport du je de l'énonciation au je de l'énoncé. C'est la deuxième équivalence (N=P) concernant l'identification du personnage au narrateur pose un problème plus aigu. Dans *Le Serpent d'étoiles*, par exemple, le narrateur qu'on confondrait volontiers avec Giono, devient intradiégétique et donc personnage parmi les personnages dès le moment où il se transforme en narrateur-scripteur qui assiste aux fêtes des paysans-poètes et enregistre leurs propos. Ceci est également vrai, à des degrés variés, pour les autres écrits.

Dans ces différents rapports d'identification du personnage au narrateur (et donc en dernier lieu à l'auteur), Giono a tendance d'une part à dire « moi, je » et d'autre part à dire « je est un autre ».

Cela dépend peut-être de ce que Paul Ricoeur appelle l'« identité narrative ». **« Par "identité narrative", écrit-il, j'entends désigner cette forme d'identité à laquelle l'être humain peut accéder au moyen de la fonction narrative. »**¹⁶⁰. En fait, Ricoeur distingue, en se référant à l'étymologie latine, un double sens du terme « identité » : *idem* et *ipse*¹⁶¹.

¹⁵⁸ G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, p.253.

¹⁵⁹ Voir la définition de « récit autodiégétique » dans *Figures III*, Op. cit., p.253.

¹⁶⁰ Paul RICOEUR, « L'identité narrative », dans *Revue des Sciences Humaines*, n° 221, janvier-mars 1991, p.35.

¹⁶¹ Il a déjà traité cette question dans *Soi-même comme un autre*, coll. « Points », Seuil, 1990, notamment p.11-14.

« Deux significations différentes se superposent ici : selon la première, au sens de idem, "identique" est synonyme de "extrêmement semblable", "analogue". Le même, ou bien encore l'égalité, implique une forme quelconque d'immuabilité dans le temps. Le contraire serait "différent", "changeant". Avec la seconde signification, au sens de ipse, "identique" est lié au concept d'ipséité, d'un soi-même. Un individu est identique à soi-même. Le contraire serait ici "autre", "étranger". Cette seconde signification n'implique aucune fixation quant à la permanence, à la persistance, à la permanence dans le temps »¹⁶².

C'est dans la perspective du changement et de la stabilité auxquels donnent lieu les deux significations de l'« identité » qu'il faudrait considérer le moi gionien. Il s'agit de se demander, à la suite de Ricoeur : **« Quelle forme d'identité, quel mélange d'ipséité et de même implique donc l'expression : histoire d'une vie? »**¹⁶³. Caractère de stabilité et/ou de changement qui touche aussi bien le personnage à travers les différents avatars et images que le narrateur donne de lui (comme nous l'avons déjà montré à propos de l'enfant dans *Jean le Bleu*) que les rapports variés du narrateur au personnage (rapports d'identification ou de distanciation).

II. Consonances et dissonances entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé

II. A. Consonances : « moi, je »

Si certains procédés sont mis en oeuvre pour distinguer le narrateur du personnage, bien d'autres tendent, en revanche, à les confondre.

II. A. 1. Les liens entre le passé et le présent

La mémoire ne peut jamais restituer le passé tel qu'il était. C'est ainsi que, dans ses *Entretiens* avec Taos et Jean Amrouche, Giono explique, en parlant de *Jean le Bleu* , ce rapport entre le souvenir de l'enfance et la façon d'évoquer ce souvenir dans le texte :

J'avais trente-sept ans. J'avais perdu la magie de mon enfance et je l'avais remplacée par des éléments de romanesque que je pouvais posséder quand j'avais trente-sept ans. (Ent., 82)

C'est ainsi que s'expliquerait, dans une certaine mesure, la reprise de certains souvenirs dans les écrits autobiographiques de Giono. A chaque fois qu'il évoque le même souvenir, l'auteur le fait de façon différente, car à chaque fois il engage dans son texte un « moi » nouveau qui se définit en fonction de la situation de l'énonciation.

Le souvenir ne peut donc jamais être conforme au « réel ». C'est ce qu'il affirme dans la phrase inaugurale du texte, très poétique (et à tendance autobiographique) consacré à sa ville natale et aux régions environnantes et qui est intitulé : *Manosque-des-Plateaux* (1930):

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

Je ne pourrai jamais retrouver le vrai visage de ma terre : cet oeil pur des enfants, je ne l'ai plus. (VII, 17)

D'ailleurs, dans ces écrits, l'auteur fait assez souvent mention du moment de l'énonciation. Dans *Virgile*, nous relevons, par exemple, cette référence au moment actuel :

Maintenant encore, après mes Mozart, si je siffle ces quelques mesures, je suis extraordinairement ému. (III, 1043)

L'action de remémoration est donc fortement liée à la situation présente. C'est pourquoi le souvenir n'est pas rapporté comme quelque chose de figé ou coupé du moment où l'auteur écrit. Au contraire, il donne l'impression d'être toujours vivant, actuel et en perpétuel changement.

L'auteur cherche très souvent, en effet, à relier la situation passée (du personnage) à la situation actuelle (du narrateur) par exemple par la mention d'un objet, d'un lieu ou même d'un personnage qui est en rapport aussi bien avec la vie actuelle du narrateur qu'avec le passé. Ces éléments jouent ici à peu près la fonction que joue la madeleine chez Proust.

Rappelons, à cet effet, d'abord l'exemple relevé au début de *Jean le Bleu* : l'échoppe du cordonnier rappelle au narrateur son propre père (II, 4). Dans cette oeuvre également, après avoir raconté un souvenir concernant les soins que les ouvrières de sa mère donnaient autrefois à l'enfant, le narrateur dit avoir revu, il n'y a pas longtemps ces mêmes ouvrières :

Je l'ai revue l'autre an...

Je les ai revues toutes les trois d'ailleurs, dans ces années dernières, et j'ai dit :
"Antonine!"

Puis:

"Tu étais une sacrée vielle tourte quand même! Tu te souviens quand tu m'avais fait coucher dans la corbeille à linge, ce dimanche du costume neuf, et que tu m'avais fait tomber dans le ruisseau? (II, 13)

Au chapitre VI, c'est une certaine ambiance qui permet au narrateur de retrouver le passé :

Pour moi, il ne me faut qu'un feu de figeons secs dans la cheminée, une saison blanchâtre avec des nuages sans figure, un peu de ce vent particulier qui saute en boule comme une perdrix, une pipe de gros tabac gris et je retrouve la grande rosace brillante, éperdue et pleine de cris que devint devant mes yeux malades l'atelier-femme de ma mère ce soir-là. (II, 63)

Le lieu aussi peut faire revivre le passé :

Notre chambre donnait dans la cour aux moutons. Elle est maintenant toute morte et bien froide. Il y a quelques mois, je suis allé la revoir avec des amis. Il ne reste presque plus rien du papier à chimère qui la tapissait. C'était toujours le soir. Une cloche parlait doucement et disait les heures. (II, 64)

Un objet peut également servir de lien entre passé et présent :

Ils déposaient Voltaire sur la descente de lit en poil de chèvre (j'ai encore cette descente de lit. Ce matin, avant de venir ici écrire ces pages j'ai encore posé mes

pieds nus sur ces poils gris qui ont été doux aux malades). Mon père enlevait l'édrédon bleu, ouvrait ses draps. (II, 58)

Dans ce passage, la parenthèse se trouvant au beau milieu du récit montre à quel point l'objet en question peut jeter un pont entre le passé et le présent et donc associer les deux moi par la même sensation.

Dans *Virgile*, le lien est peut-être encore plus fort comme on l'a déjà vu. Il se manifeste surtout dans l'analogie des deux situations passée et actuelle. La rencontre en 1943 des quatre amis, anciens « voleurs de coings », souligne, à elle seule, la tentative d'établir un lien entre le passé et le présent. Le désir de ces amis de renouveler une de leurs expériences de l'enfance consolide encore cette tentative.

Par ces différents liens avec le passé, le narrateur montre qu'il est en train de vivre les mêmes sensations qu'autrefois, et qu'il fait fi du temps écoulé. Les deux moi tendent à se confondre et se rejoindre dans une sorte d'intemporalité. L'adulte essaie, à maintes reprises, de se placer à l'endroit de l'enfant pour reproduire en lui - et dans le texte - les sensations et les images d'autrefois. On a déjà vu quelques exemples dans *Jean le Bleu* où des scènes vécues ou simplement rêvées et imaginées par l'enfant sont reproduites telles qu'elles sont censées avoir eu lieu. Le narrateur, se reconnaissant pleinement dans ces scènes, n'intervient pas pour les commenter ou leur donner un éclairage nouveau. Il semble adopter totalement le point de vue du moi passé. Dans ces **passages « où coïncident la perspective du héros et celle du narrateur »**¹⁶⁴, si le narrateur dit « je » ou s'il emploie le temps du passé, il n'emploie pas en revanche ce que Genette appelle des « **locutions modalisantes (peut-être, sans doute, comme si, sembler, paraître)** », locutions qui « **permettent au narrateur de dire hypothétiquement ce qu'il ne pourrait affirmer sans sortir de la focalisation interne** »¹⁶⁵. L'adhésion du narrateur à la vision du personnage est totale. Les scènes du passé revêtent donc un aspect d'« immédiate »¹⁶⁶, comme celui que note Genette à propos de *La Reche r che du temps perdu*. Le récit (autrement dit le discours) est conduit par le narrateur, « **en son propre nom** »¹⁶⁶, mais ce qui est raconté : la situation pratique et affective où est placé le personnage appartient, elle, en fait, à la fois au moi passé et au narrateur, car la distance entre les deux instances ne semble plus exister. Par delà l'écart temporel, le narrateur semble partager avec le personnage les mêmes sentiments, les mêmes émotions et les mêmes rêveries.

II. A. 2. Système des temps et ambiguïté des visions

Bien que très souvent le narrateur emploie les temps du passé pour parler de l'action passée, la distance temporelle qui sépare alors les deux « moi » tend à s'estomper quand il s'agit d'évoquer des sensations, des sentiments ou des images.

Certes, le narrateur met quelquefois une distance par rapport à la situation passée en

¹⁶⁴ G. GENETTE, *Figures III*, Op. cit., p.216.

¹⁶⁵ Op. cit., p.217.

¹⁶⁶ Op. cit., p.191.

y apportant éventuellement un éclairage nouveau (en usant du présent de l'indicatif), comme dans cet exemple dans *Jean le Bleu* :

La cour aux moutons avait vieilli. Je crois qu'elle avait perdu toute sa jeunesse en perdant la fille au musc et la petite de l'acrobate. (II, 129)

mais l'ambiguïté peut aussi subsister quand on cherche à préciser l'instance à laquelle il faut parfois attribuer certaines réactions, comme dans cet exemple de *Jean le Bleu* :

C'était mon besoin humain de ne pas mourir qui me faisait appeler "Anne, Anne!" dans le bois de figuiers où la nuit était si épaisse. Je commençais donc bien à être un homme puisque j'avais ce souci de vivre. (II, 122)

Faut-il voir dans la première phrase le commentaire donné après coup par le narrateur ou bien la prise de conscience par le personnage de son état psychologique au moment de l'action? Le raisonnement contenu dans la deuxième phrase (« donc ») est-il, lui aussi, attribuable au narrateur ou bien personnage?

En outre, c'est pour rendre vivante une situation passée et *pour « préserver la charge émotionnelle »*¹⁶⁷ que l'auteur utilise le présent de la narration, comme dans la scène de *Jean le Bleu* où l'enfant regarde dormir Odripano. Voici deux extraits de ce long passage (que nous avons déjà en partie commenté) :

J'entre. Il est étendu sur son grand matelas de cuir. Il est grand, maigre. Il est couché à plat. Il n'a pas de ventre. A l'endroit où tous les hommes de son âge ont des bourrelets de graisse je vois, sous sa chemise, que la peau fait un creux. (II, 171)

Il s'agit donc de la vision de l'enfant que le narrateur actualise justement par l'emploi du présent.

Deux pages plus loin (s'agissant toujours du même épisode), ce n'est pas seulement la vision de l'enfant qui est rapportée mais c'est aussi le (pseudo)monologue qu'il fait en s'adressant à Odripano endormi :

Je te regarde Franchesc, je regarde ce visage de mort qui lentement à travers les chairs monte. Déjà sous ta peau transparente il est là, avec ses os... (II, 173)

Comme il est rare que l'enfant ait la parole, en dehors des courts dialogues avec les autres personnages, on peut penser peut-être ici à une forme proche de ce que Cohn appelle un « *monologue auto-narrativisé* » :

« Le rapport qui existe entre le moi narrateur et le moi de l'action dans le monologue auto-narrativisé correspond exactement à celui qui s'établit entre le narrateur et son personnage dans un roman à focalisation interne : le narrateur s'identifie momentanément avec son moi de jadis, renonçant à l'avantage que lui donne la distanciation temporelle et à ses privilèges dans l'ordre de la connaissance, pour retrouver les perplexités et les hésitations qui étaient les siennes dans le feu de l'action. »¹⁶⁸

En plus, il y a lieu de remarquer, pour ce passage, l'absence de transition entre le récit qui précède et le discours adressé à Odripano.

¹⁶⁷ D. COHN, Op. cit., p.184.

¹⁶⁸ Op. cit., p.192. Pour plus de détails, voir p.190 et suiv.

Tout cela tend à effacer toute distance entre les deux « moi ». Mais la confusion n'est pas due dans ces textes à l'emploi du discours indirect libre, comme chez Flaubert par exemple, qui consiste à superposer la parole ou la perception du personnage à celles du narrateur; au contraire, l'auteur insiste souvent sur l'emploi d'expressions telles que « *j'ai dit que* » (voir par exemple dans *Jean le Bleu* pages 44, 56) qui introduisent le discours indirect et rappellent donc l'appropriation du discours par la narrateur; la confusion est due à l'emploi d'un style fortement imagé lorsqu'il s'agit de noter des sensations.

Il y a toujours ce souci chez l'auteur de montrer que certaines sensations vécues par l'enfant, continuent à vivre à l'intérieur de l'adulte, comme il le dit explicitement (en métarécit) dans ce passage de *Jean le Bleu* :

Certes, ni le violon ni la flûte ne dirent pour moi tout ce que je viens d'écrire, cette deuxième fois où j'entendis la Polonaise. J'étais un petit garçon plein de la dame en vert. Mais, depuis, je me suis sifflé mille et mille fois cet air-là, et chaque fois, j'ai revu les visages dégoûtés et hautains de Décidément et de Madame-la-Reine. (II, 46)

Mais faut-il prendre ici Giono au mot et croire à ce qu'il dit quand on sait qu'il dira dans sa « préface » de 1956 (Voir II, *Appendice*, p.1235) que ces deux personnages mentionnés dans ce passage et occupant une place importante dans le livre n'ont jamais réellement existé?

Il s'agit donc pour l'auteur de chercher à mettre en évidence le lien étroit entre le passé et le présent.

L'emploi, quelquefois, du présent gnomique peut, à cet égard, être fort significatif. Considérons par exemple cette phrase (que nous avons citée ailleurs pour illustrer un autre propos) dans *Virgile* :

L'enfance nous a donné une fois pour toute notre teneur de poésie. On n'en a pas plus conscience que de notre teneur en sel ou en sucre. (III, 1030)

Cette phrase justifie en quelque sorte la survivance et la pérennité de certains traits de l'enfance, ou plus exactement tout ce qui peut avoir un rapport avec la vision poétique du monde. Du coup l'identité du narrateur avec le personnage est implicitement justifiée aussi, du moment qu'il s'agit de parler des sensations et de sentiments.

Voici encore un autre exemple qui va toujours dans ce sens :

Les oeuvres, quelles qu'elles soient, ont purement et simplement des noms d'hommes pour titre. Il n'y a pas d'oeuvres objectives. (III, 1034)

On croirait que Giono parle ici de lui-même et justifie encore la part de subjectivité - et de poésie - que contiennent ses oeuvres. Dans l'affirmation les oeuvres **ont « des noms d'hommes pour titre »** il y a encore confirmation indirecte de l'identité du narrateur avec l'auteur.

II. A. 3. L'image du « moi » passé et le problème du « point de vue »

Nous pouvons donc dire qu'il n'y a pas de duplicité de l'énonciation dans ces récits autobiographiques : la source de l'émission du récit est celle du narrateur adulte. Mais c'est peut-être le « point de vue » qui pose quelquefois problème.

On peut penser que l'auteur restitue quelquefois certaines des sensations propres à l'enfant. Encore cet exemple dans *Virgile* : le narrateur nous parle de cette sensation d'«ivresse» éprouvée par les écoliers après avoir mangé des coings volés; ce qui leur fait voir les choses de façon un peu déformée :

Tout le long de l'étude de cinq heures, derrière des remparts de livres, nous mâchions de solides bouchées de ce fruit - haschisch blond, filandreux, aigre, qui asséchait notre salive comme un désert et nous laissait à la fin la gorge plâtrée d'un mortier de sucre et de musc. Le somptueux travail d'une digestion de géant commençait tout de suite à nous enivrer. Déjà, les théorèmes boursoufflés accolaient follement leurs triangles, et, sur les pages des géométries à l'interférence des cercles, tremblaient les irisations des coups de pierre sur l'eau. (III, 1029)

Bien sûr le doute est permis. Car il n'est pas impossible que ce soit le narrateur qui reconstitue, ou même invente, toute cette scène en imaginant les sensations éprouvées par les enfants.

Il y a donc parfois une incertitude sur l'origine de la vision. Par exemple, s'agissant du monde perçu par l'enfant, le narrateur de *Virgile* nous en parle comme d'un monde féérique et magique. Ce qui nous pousserait, à première vue, à penser que c'est la vision de l'enfant qui est rendue. Or, rien n'indique dans le texte qu'il s'agit là de la vision véritable - et exclusive - de celui-ci. Il n'y a pas, par exemple, de signe - d'ordre stylistique, typographique ou autre - permettant au narrateur de marquer ses distances par rapport au personnage (comme le procédé de l'ironie que Philippe Lejeune note dans *L'Enfant de Vallès*¹⁶⁹ et donc de distinguer la perception du narrateur de celle du personnage. On peut donc, à première vue penser que c'est la vision de l'enfant qui est rendue, en supposant que le narrateur ne fait que « transcrire », sans intervenir, toutes ses sensations. Le monde est filtré à travers la vision déformante de l'enfant. Le narrateur rapporte quelquefois cette vision sans la modifier, comme dans ces exemples pris dans *Jean le Bleu* où il est question de l'« anarchiste » qui vient d'abord frapper à la porte :

Mon père entrebâilla la porte. Je me souviendrai toujours de cette main perdue. Elle était noire et grasse. Elle avait surgi de la rue. Elle tirait sur la porte pour l'ouvrir en plein. Elle était affolée et plaintive comme un rat qu'on traque à coup de bâton. La porte s'ouvrit. (II, 25)

(Notons que de telles images qui donnent l'impression d'irréel : des mains sans bras, des têtes sans corps, des troncs sans jambes..., on les retrouve plus amplement développées surtout dans *Noé* .)

L'« anarchiste » vient discuter avec le père. Et le narrateur continue à décrire les gestes de cet homme :

Il tendit sa main dans la lumière. Elle était toute ouverte. A mesure qu'il parlait, il ferma ses doigts lentement comme s'il voulait prendre toute la lumière de la lampe. [...] Je ne le voyais plus. Je ne voyais plus que son poing tendu vers nous, gros comme un monde. (II, 29)

Il s'agit donc de reproduire une vision impressionniste, presque irréelle de cette scène,

¹⁶⁹ PH. LEJEUNE, *Je est un autre*, Op.cit., p.10 et suiv.

vue par l'enfant.

Mais on peut admettre également que le narrateur adopte, sans réserve, la perspective de l'enfant, comme si le monde de l'enfance restait toujours vivant dans sa conscience d'adulte; ce qui expliquerait, d'ailleurs, pourquoi cette période est si valorisée. En effet, l'enfance est présentée, dans ces textes, comme une enfance heureuse. Elle est source de joie et de rêve. Mais elle est surtout considérée comme à l'origine de toute la poésie qui a marqué et qui marque encore l'homme.

Dès lors, le narrateur n'aurait pas à chercher à restituer la vision exacte de l'enfant, il n'aurait qu'à ressusciter ce qui est enfoui en lui, puisque certains goûts, penchants ou même sensations actuels seraient, selon ses dires acquis « **une fois pour toute** » (*Virgile*, III, p. 1030) depuis longtemps.

Dans son article, Paul Ricoeur s'interroge sur le caractère immuable du « moi » échappant au « changement temporel » et pense que ceci est contraire à « l'expérience humaine » :

« comment le soi pourrait-il rester le plus semblable possible, se demande-t-il, s'il n'y avait pas en lui quelque noyau immuable qui échappe au changement temporel? Or toute l'expérience humaine va à l'encontre de cette immuabilité d'un élément constitutif de la personne. Rien dans l'expérience intérieure n'échappe au changement. »¹⁷⁰

Pour lui, en dehors du nom que nous avons une fois pour toute et qui est donc un élément de permanence, tout peut changer. Paradoxalement, d'ailleurs, le nom, ou le prénom, ne constitue pas toujours une garantie d'authenticité totale de l'identité chez Giono, puisque nous avons remarqué que dans certaines nouvelles de *Solitude de la pitié* les traits caractérisant le personnage qui s'appelle Jean ne renvoient pas obligatoirement tous à Giono lui-même. Or, en cherchant à identifier le « moi » actuel au « moi » passé, Giono semble appuyer l'hypothèse selon laquelle d'autres aspects du « moi » - autres que le nom - restent immuables.

Nous avons déjà essayé, à propos de *Virgile*, d'expliquer le rapport entre le présent de l'énonciation et le passé de l'énoncé, c'est-à-dire l'analogie entre la situation passée et la situation où l'auteur écrit son texte. Nous avons tenté de montrer comment la traversée par l'auteur de deux « crises » identiques à deux moments éloignés de sa vie permet de justifier, quelque peu, l'évocation de l'enfance et du passé en général.

Nous pouvons dire encore ici, au risque de nous répéter, que le choix de parler de tel ou tel épisode de ce passé et non d'autres et la récurrence des mêmes événements dans différents récits autobiographiques, trouveraient au fond, leur justification dans cette situation du narrateur adulte ou dans son attitude vis-à-vis de certains problèmes, comme si « **on laiss[ait] cet autrefois se dire à travers une conscience actuelle** »¹⁷¹. Ceci n'est pas dit explicitement dans le texte, mais nous pouvons bien le voir : le narrateur ne fait parfois que projeter chez l'enfant ou le jeune homme ses préoccupations de l'époque de la rédaction de l'oeuvre. Ce présent est à son tour vécu à travers les effets laissés sur

¹⁷⁰ P. RICOEUR, *Op. cit.*, p. 36.

¹⁷¹ Jean ROUSSET, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Ed. Librairie José Corti, 1986, p.25.

lui par le passé. Nous avons déjà noté en parlant de la structure de *Virgile* des parallélismes existant entre les différentes parties. Nous en rappelons ici quelques uns en fonction de ce « déterminisme » réciproque passé/présent. Dans ce récit, l'opposition que manifeste le narrateur au modernisme en 1943 remonte, en fait, très loin et renvoie à cette même prise de position attribuée au jeune homme, en 1913. Le goût pour la poésie et pour la musique (thème plus développé dans *Jean le Bleu*) remonte à l'époque de l'enfance et de la jeunesse. Le pacifisme des années 1943-1944 trouverait son origine aussi dans celui des années 1913-1914.

En fait, on peut dire, pour utiliser une expression de Tzvetan Todorov, que dans ces textes à caractère autobiographique, tout se construit à partir de la « constellation du je-ici-maintenant », en ce sens que **« chaque interprétation de l'histoire se fait à partir du moment présent, tout comme celle de l'espace se construit à partir d'ici, celle d'autrui à partir de je. »**¹⁷² Chez Giono, toutes les « biographies » des personnages « poètes », fictifs (Odrivano dans *Jean le Bleu*) ou « réels » (comme celle de Virgile dans *Virgile*, ou de Melville dans *Pour saluer Melville*), constituent des extensions à sa propre vie. Le récit de leur vie serait plus ou moins imprégné de ses propres rêves et de ses propres fantasmes. Les destins multiples de ces personnages lui permettent de mener virtuellement plusieurs vies. C'est de cette façon qu'on peut comprendre comment, chez Giono, à partir d'« ici », se construisent d'autres espaces, à partir de « maintenant » d'autres temps ou durées et à partir du « moi » d'autres personnages.

C'est pourquoi, dans *Virgile*, le narrateur semble adhérer totalement à la vision de l'enfant. L'écart temporel qui sépare l'enfant de l'adulte est comme comblé - à chaque fois qu'il s'agit de l'évocation de l'enfance - par l'emploi d'un style imagé et poétique. Par ce style, l'auteur ne vise pas à restituer des faits précis mais à rendre une vision, une impression laissée par ce passé. Le monde de l'enfance n'est pas donné, dans ces récits, comme un monde révolu et dépassé mais, au contraire, comme un monde toujours vivant et gardant encore ses effets sur le narrateur. Nous avons remarqué, sur le plan de la composition du roman, que la période de la jeunesse est évoquée à deux reprises (avant et après l'évocation de la période de 1943), comme pour souligner, par ce retour à la période de la jeunesse, l'importance de ce passé dans la vie présente du narrateur.

Selon Dorrit Cohn,

« la verbalisation actuelle ne peut jamais retrouver la réalité non verbale de l'expérience passée. Dans une certaine mesure, dans les instants de grande intensité d'expérience, nous pensons tous un peu "avec le ventre" et notre authentique subjectivité de jadis ne saurait revivre dans le langage. »¹⁷³

Cette constatation peut être, dans une large mesure, valable pour Giono. Car celui-ci essaie également par les mots, de « ressusciter » des images et des sensations intenses vécues autrefois, mais il y a toujours quelque chose qui peut échapper. Il est alors probable qu'une grande part de ce qui est évoqué est tout simplement créé par la

¹⁷² C'est dans un autre contexte : celui de son étude sur les genres, que Todorov parle de cette « constellation ». Tzvetan TODOROV, « L'origine des genres », dans *La notion de littérature*, coll. « Points », Seuil, 1987, p.28.

¹⁷³ D. COHN, *Op. cit.*, p.176.

« verbalisation » actuelle. Il s'agit d'une des étapes qu'on a appelée « conversion », ou encore de « composition », comme il l'appelle lui-même (c'est-à-dire la transformation du réel par l'écriture, par l'emploi notamment des figures de style) et qui compte peut-être plus que les souvenirs eux-mêmes. On sait, en effet, que bon nombre de souvenirs sont définitivement perdus et que la mémoire est sélective. Tenter alors de « ressusciter » des sensations est peut-être encore une opération plus difficile. De ce fait, les sensations attribuées au personnage et que le narrateur tente de reproduire (en lui, puis dans le texte) sont probablement inventées après coup. Et comme le « moi » ancien n'a d'existence, dans le texte, qu'en fonction surtout des ces sensations, il est, du coup, lui-même largement réinventé. Ce « moi », tel qu'il apparaît dans *Jean le Bleu* ou dans *Virgile*, par exemple, serait tout simplement la projection du « moi » narrateur. C'est l'image que celui-ci se « représente » de lui-même et qu'il donne à voir. C'est ce qui fait d'ailleurs, peut-être, l'originalité de Giono. Certes, il existe des éléments du réel qui fondent l'existence de ce « moi » (la famille, le cadre géographique et temporel, certains faits authentiques indéniables...), mais une grande part de ce « moi » ancien est aussi imaginaire ou créée à partir de la situation du « moi » narrateur. Mais le problème est de savoir comment faire la part des choses, surtout lorsque l'auteur commence à s'adonner au jeu de l'affirmation/négation de ces « moi », comme on le verra à propos du texte liminaire de *Noé*.

C'est dire combien les deux visions : « poétique » de l'enfant et « rationnelle » de l'adulte se concilient, se complètent, voire s'interpénètrent et s'entremêlent. L'une, venant de loin, est ressuscitée à travers les souvenirs plus ou moins confus, l'autre, actuelle, à travers laquelle on voit le narrateur juger, analyser et prendre diverses positions. Les croyances, les sentiments et les impressions de l'enfant sont adoptés par l'adulte et intégrés dans sa propre vision. Il n'y a donc pas de scission - ou de rupture - entre les deux « moi », celui du narrateur et celui du personnage. Il y a, au contraire une sorte de symbiose entre les deux. On trouve peut-être de l'ironie à propos de tout sauf à propos du monde de l'enfant et de la vision de l'enfant. Le passé n'est donc jamais « renié » ou rejeté (même en partie) par le narrateur dans ces textes autobiographiques. Il est, au contraire, assumé et pleinement revendiqué par celui-ci. Il est légitime alors de s'interroger sur l'appartenance de ces textes au genre autobiographique. Les notions de « crise » et de « conversion » qui sous-tendent et expliquent certains aspects du processus autobiographique, semblent inopérantes ici, puisqu'il n'y a, de la part de l'auteur, ni remise en cause de ce passé ni apparemment désir de changer. Il s'agirait plutôt d'une vision qu'on pourrait qualifier d'« épique » (je suis ce que j'ai toujours été) que Giono ne cesse de manifester en parlant de son enfance.

Dans ces récits, il est normal que le narrateur nous présente une image de lui-même, notamment celle de l'écrivain en train de travailler, mais dans *Virgile*, il y a peut-être une exception : ce sont les autres qui donnent de lui cette image. Il s'agit de l'épisode de la rencontre des quatre amis en 1943. Dans cet épisode, ces amis traitent le narrateur en écrivain et l'un d'entre eux (« l'Oriental ») lui propose d'écrire un livre sur *Virgile* (III, 1039).

L'image que le narrateur nous donne, en général, de l'enfant est une image idéale. C'est celle d'un enfant parfait à tous points de vue : il est conscient des problèmes familiaux, compréhensif à l'égard de son père et fait preuve, en toutes circonstances,

d'esprit de maturité et de sagesse. Pourquoi une telle idéalisation de ce passé? Une lecture psychocritique de *Virgile*, par exemple, pourrait probablement nous éclairer sur cette question. Mais cela n'est pas notre propos ici. Ce que nous pourrions dire, en revanche, c'est que, puisque l'enfance est considérée par le narrateur comme une période heureuse, elle constituerait alors pour lui une sorte de compensation à la situation de 1943-1944, qui est probablement moins heureuse.

L'enfance serait donc pour le narrateur un refuge. Le père n'a jamais été un tyran pour lui. Au contraire, il est présenté comme un ami qui prend toute son importance dans ce passé. Ce n'est pas pour rien qu'il occupe la première place dans *Le Grand Théâtre*.

Cependant cette « idéalisation » du « moi » passé ne saurait, à notre avis, se confondre avec l'expression d'un « narcissisme » auquel on pourrait légitimement penser. Car le narrateur ne porte pas exclusivement son attention sur lui-même. Il parle dans ces récits de sujets variés qui ont certes des rapports avec sa propre vie mais qui touchent aussi d'autres domaines. C'est pourquoi, dans une oeuvre comme *Virgile*, le narrateur se donne à la fois comme « biographe » (de Virgile), comme critique, comme polémiste, etc. En plus ce n'est pas seulement sa propre « voix » qui se fait entendre, il y en a aussi bien d'autres : celle de Virgile, celle du père, celle des amis, celles des personnages inventés, etc.

Ainsi, il y a dans *Virgile* une sorte de confusion entre le « moi » présent et le « moi » passé. Le « moi » passé est souvent évoqué en rapport avec la situation présente du narrateur, et le « moi » présent se donne parfois comme l'image ou le reflet d'un « moi » passé ressuscité. Les souvenirs sont enfouis en lui, mais non effacés. Ils sont là en train de couver, dans l'attente d'une excitation qui vienne de l'extérieur et qui les mette en branle. Tout semble se passer comme s'il s'agissait des tropismes dont parle Nathalie Sarraute. Or, nous avons vu que ces facteurs extérieurs qui sont venus stimuler le « moi » de l'écrivain et qui ont fait remonter ces souvenirs à la surface ont été - pour le cas de *Virgile* et du *Grand Théâtre* - des facteurs d'ordre littéraire (on a demandé à Giono d'écrire, dans le premier cas, une « préface » aux oeuvres de Virgile et dans l'autre cas un texte sur l'Apocalypse) ou des facteurs d'ordre historique (nous avons vu comment Giono a été amené à écrire ses souvenirs et à parler de Virgile en rapport avec les événements vécus en 1943-44). Mais toute l'originalité de la démarche consiste justement dans ces différentes « conversions », dans ces passages, pour le moins « acrobatiques », d'un « genre » à un autre. Tout l'art de Giono réside en effet dans cette habileté à faire d'un sujet général et commun un sujet en rapport avec l'art et le « moi » de l'« artiste ».

Nous avons vu, en outre, que les souvenirs sont présentés comme « authentiques ». Cette « authenticité » est mise en valeur dans *Virgile* (surtout pour la période de l'enfance) par l'emploi, par exemple, d'un style imagé qui a pour effet d'une part de combler les « vides » éventuels qui seraient dûs à l'oubli et d'autre part de détacher ces souvenirs de leur contexte passé, souvent ordinaire et commun, en les revêtant d'une aura et d'une apparence toute poétiques. Dans *Le Grand Théâtre*, pour produire un effet analogue, le narrateur ne raconte pas lui-même la vie du père. Il fait parler celui-ci. En le « mettant sur scène » (du moment qu'il s'agit d'un « grand théâtre »), il le ressuscite en quelque sorte, ressuscitant ainsi tout un passé qui se rattache à la figure du père. Il y a là une différence avec *Jean le Bleu* où la vie du père est en grande partie racontée par le narrateur.

Dans ces oeuvres qui constituent chacune le récit d'une vie (celle de l'auteur), le « moi » n'est pas, pour autant, le seul à être au centre (dans *Le grand Théâtre* cette place est occupée exclusivement par le père). Il y a d'autres figures qui sont d'égale importance et qui déterminent, par leur existence, la signification même de chacune de ces oeuvres : la figure de Virgile dans *Virgile*, la figure du père dans *Le Grand Théâtre* et la figure de plusieurs autres personnages dans *Jean le Bleu*. Ce qui donne à ces oeuvres une dimension et une portée plus grandes que la dimension ou la portée purement autobiographiques. Car chacune de ces figures peut elle-même être le support d'un ou de plusieurs récits dans l'oeuvre. Elle peut également amener un discours de type particulier (discours « poétique » de Virgile, discours « prophétique » du père, etc.).

II. B. Dissonances

II. B. 1. Ecart entre le « moi » de l'énonciation et le « moi » de l'énoncé (*Jean le bleu, Virgile*)

Dans le rapport personnage/narrateur qui nous occupe particulièrement ici, l'auteur souligne très souvent l'écart entre les deux instances, en insistant sur l'activité de remémoration du narrateur. Rappelons quelques exemples, dans *Jean le Bleu* : en plus de « **se souviennent** » de la première phrase (II, 3), on peut lire encore : « **Je me souviens, moi de ce village de la route** » (II, 8), « **je me souviendrai toujours de cette main perdue.** » (II, 25), « **Je me souviens du petit pas léger de la fille au musc...** » (II, 85).

Dans *Le Grand Théâtre*, il s'agit de la même insistance sur le souvenir : « **je me suis toujours souvenu des "conversations sur le toit de l'étable"** » (III, 1083).

Dans *Virgile*, le procédé est tout différent. Même s'il s'agit encore de raconter, en grande partie, des souvenirs, il est curieux de constater que le mot « souvenir » (verbe ou substantif) n'est pas utilisé dans le texte. Les souvenirs sont là qui envahissent le moment présent du narrateur, sans que celui-ci nomme cette activité de remémoration.

L'écart entre les deux « moi » se manifeste également dans la référence au moment de l'énonciation. Référence qui peut être marquée soit par l'indication d'une date, soit par l'emploi d'un adverbe ou d'une locution adverbiale de temps (maintenant, en ce moment...). Dans *Jean le Bleu*, par exemple, on peut citer ces phrases qui mettent l'accent sur le moment de la rédaction : « **en ce moment où j'écris, là, avec mon amère cigarette au coin de la bouche...** » (II, 17), « **Certes, ni le violon ni la flûte ne dirent pour moi tout ce que je viens d'écrire, cette deuxième fois où j'entendis la Polonaise** » (II, 46), « **Au moment où je parle de lui [Louis David], je ne peux plus retrouver ma jeunesse pure, l'enchantement des magiciens et des jours; je suis tout sali de sang. Au-delà de ce livre, il y a la grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades.** » (II, 178), « **derrière moi, maintenant, au moment où j'écris, je sais que ton amitié est plus fidèle que tous les amours du monde** » (II, 179).

Dans *Virgile*, la distance entre les deux moi est variable puisque l'auteur parle aussi bien de l'enfance et de l'adolescence que de l'époque où il écrit ce livre. Lorsqu'il situe les événements en 1943 (la rencontre des quatre amis), le temps de l'histoire et le temps de

l'énonciation tendent à se confondre; il y a presque simultanéité de l'action et de la narration (d'où l'emploi fréquent du présent de la narration dans cet épisode). Le problème de l'identification du narrateur au personnage se pose donc ici de façon particulière. Le narrateur de *Virgile* se trouve, en effet, à un endroit où il peut à la fois avoir une vue incertaine sur la situation actuelle dont il ne peut connaître l'issue, et une vue plus détaillée sur le passé : avec des dates qui marquent des moments particulièrement importants pour lui (des moments de joie ou de « crises »). Il y a donc va-et-vient entre le passé et le présent. Et c'est en fonction de l'expérience passée qu'il peut juger le présent (concernant aussi bien sa vie personnelle que celle de ses contemporains). L'attitude qu'il adopte est à la fois sentimentale et « idéologique ».

Malgré la précision que peuvent fournir les dates, le récit des événements passés revêt souvent dans *Virgile* un caractère flou, car il s'agit non d'évoquer des faits mais de rendre des sensations passées du personnage. D'où l'emploi des métaphores et autres figures de style. Il s'agit, si l'on peut dire, d'une poétisation du passé. Quant aux événements relativement proches de l'époque de la rédaction, et qui touchent à la vie de l'auteur lui-même et à l'actualité, ils sont présentés indirectement, en demi-teinte. Et c'est encore le recours aux figures de style qui évite la présentation toute crue des événements. La raison, que nous avons déjà évoquée, serait que Giono, voulant peut-être éviter de prendre des positions quelque peu compromettantes pour lui, emploie un discours un peu voilé.

Cela n'empêche pas l'auteur de s'identifier au narrateur (A=N) en parlant de son rôle de « régie » : « **J'ai déjà dit ailleurs...** » (III, 1063) ou en soulignant, en quelque sorte, son propre rôle d'écrivain lorsque l'un de ses quatre amis lui demande d'écrire quelque chose sur *Virgile*, comme on l'a déjà vu (III, 1039).

La référence au moment de la rédaction constitue donc un aspect essentiel de *Virgile*. Dans cette partie qui place les événements en 1943, c'est l'identité du narrateur avec l'auteur qui est peut-être plus marquée. Par la contiguïté temporelle de l'histoire et de la narration, le texte a tendance à revêtir le caractère du journal intime plutôt que celui de l'autobiographie.

Dans *Le Grand Théâtre* aussi, le narrateur ne peut se confondre avec le personnage, car le temps de l'histoire est éloigné du temps de l'énonciation : la rédaction du texte est terminée le 6 février 1961 alors que les événements racontés s'arrêtent avec la fin de la première guerre.

L'écart entre narrateur et personnage se manifeste aussi dans le savoir du narrateur par opposition à l'ignorance du personnage. Par exemple, le narrateur de *Jean le Bleu* dit : « **Maintenant, je sais, père, c'est toi seul qui faisais les miracles** » (II, 6). Ou, parlant de l'incapacité de l'enfant à comprendre les propos de Djouan : « **je comprenais mal ce que disait l'homme** » (II, 7), auxquels il donne maintenant (au moment de la rédaction) un sens :

« **ça voulait dire : bien sûr, je n'avais rien à y faire, mais le hasard l'a voulu.** » (II, 9) C'est également aujourd'hui (au moment de la narration) qu'il donne un sens à la lecture de *l'Homme noir* :

Il avait, en lisant, une science du texte - je sais, à présent, ce que c'est; il entrait

sensuellement dans le texte - une telle intelligence de la forme, de la couleur, du poids des mots... (II, 96)

Dans *Virgile* également, le narrateur souligne ce même avantage de compréhension qu'a l'adulte sur l'enfant :

Je comprenais maintenant l'origine de ce romantisme qui animait nos extravagants. (III, 1057)

Comme il s'agit de ses propres souvenirs, l'auteur a sans doute un savoir total sur son sujet, mais il les dévoile non d'un seul trait, mais progressivement et de façon discontinue. L'un des procédés contribuant à ces ruptures est le rappel constant, au fil du texte, de l'activité narrative (testimoniale ou de régie)¹⁷⁴. S'agit-il d'une manière de combler les lacunes de la mémoire ou de souligner constamment le type de rapport - en l'occurrence de distance - existant entre le narrateur et le personnage? De toute manière, ces ruptures confèrent à l'histoire de vie un caractère fragmenté et décousu.

Pour mettre toutes ces remarques en rapport avec la question de l'identité, on peut dire que dans *Jean le Bleu* et *Virgile*, il y a d'abord le cas où il s'agit de rendre l'expérience intime et personnelle passée du personnage : le narrateur a tendance alors à s'effacer (même s'il assume toujours le récit : par l'emploi de la première personne bien sûr et par l'utilisation, le plus souvent, des temps du passé). Il ne « ***fait montre presque d'aucun avantage intellectuel par rapport à son moi de jadis*** »¹⁷⁵. Le texte laisse entendre qu'il n'y a pas de changement dans la façon de voir, de penser et surtout de percevoir et de sentir chez le « moi » actuel par rapport à celle du « moi » passé. Tout ce qui, autrefois, composait la « poétique » de l'enfant ou de l'adolescent continue aujourd'hui à composer celle de l'adulte. Ou plus précisément l'expérience affective d'autrefois a encore les mêmes effets sur le « moi » actuel. Car comme cette expérience est poétiquement et sentimentalement enrichissante, elle continue à vivre au moment présent. L'identité est alors parfaite entre le « moi » narrateur et le « moi » du personnage (N=P). Elle est même revendiquée dans la mesure où le narrateur n'intervient presque jamais pour commenter une situation ou éclairer davantage une sensation.

Il y a aussi le cas où il s'agit de raconter soit des faits relatifs à une expérience personnelle ou des événements d'ordre général qui, jadis, ont eu lieu et qui continuent à avoir un effet sur le « moi ». C'est le narrateur qui se met alors au-devant de la scène : il parle de sa vision à lui, de sa position sur la question (directement ou indirectement), et fournit des explications que lui seul peut élaborer (et non le personnage). Il s'agit dans ce cas de rapprocher non pas le narrateur du personnage mais plutôt le narrateur de l'auteur lui-même. Il faudrait parler surtout du cas où N=A.

II. B. 2. Le dédoublement de la voix dans *Le Grand théâtre*

Nous avons déjà noté que, dans *Le Grand Théâtre*, c'est le personnage du père qui détient la parole dans toute la première partie. Le narrateur n'intervient que rarement.

¹⁷⁴ On verra que dans *Noé*, surtout, les parenthèses et les digressions ont pour effet, entre autres, de souligner le caractère inachevé des histoires racontées.

¹⁷⁵ D. COHN, Op. cit., p.181.

C'est dans la deuxième partie seulement que ce dernier la reprend :

Je me suis toujours souvenu des "conversations sur le toit de l'étable". Elles datent de plus de cinquante ans. (III, 1083)

Cette phrase situe donc le récit des souvenirs par rapport au moment présent de l'énonciation. Comme dans *Virgile*, ce moment constitue un point de référence. Mais, ici, les souvenirs racontés appartiennent tous à une époque très lointaine. Il n'y a pas, comme dans *Virgile*, d'événements qui se passent au moment de la narration.

Dans la première partie du *Grand Théâtre* c'est le discours du personnage (du père) qui se substitue à celui du narrateur. Le récit a alors une allure particulière, si bien que nous sommes tenté de l'appeler « récit-discours » ou « récit-méditation ». **« Tout est récit chez Giono »,** remarque Henri Fluchère, **« le roman est un récit, le conte est un récit, mais aussi la méditation »**¹⁷⁶. C'est là un écart par rapport au récit autobiographique traditionnel. Dans cette partie, l'enfant ne nous est pas présenté en train d'agir ou de parler. Exceptée une seule fois, au début, lorsqu'il répond **« non »** (III, 1086) à son père qui vient lui demander s'il est en train de dormir. Le narrateur ne rapporte jamais ce que pense l'enfant à propos de cette **« conversation »**. La présence de ce dernier face au père en train de parler semble - a priori - répondre uniquement au besoin d'assurer la forme orale que prend le discours du père. C'est-à-dire que l'enfant joue le rôle de l'auditeur auquel le père s'adresse dans **« ces conversations d'été »** (III, 1069).

Ce discours du père n'est donc pas modifié par la vision - qui aurait pu être déformante - de l'enfant. Malgré son éloignement dans le temps, il apparaît de façon tout à fait transparente; il est donné (au style direct) dans toute son intégralité. Ce qui nous amène à nous interroger sur l'authenticité d'un tel discours : le père a-t-il vraiment parlé ainsi? quelle est la part du « réel » et de l'invention dans tout ce qu'il dit?

Interrogé sur les propos attribués au père dans *Jean le Bleu*, Giono répond ainsi :

« Les véritables paroles de mon père, ni même ce qu'il disait, je ne pouvais plus m'en souvenir; Car dès cette époque je sublimais pour lui, parce que j'étais jeune et que je l'aimais intensément; mais en plus, parce que j'ai travaillé d'une façon littéraire, maintenant, je suis incapable de savoir ce qui m'appartient et ce qui appartient à mon père. »¹⁷⁷

Cette réponse laisse planer le doute sur la source véritable des paroles attribuées au père. En ne voulant pas trancher, Giono semble vouloir cultiver l'ambiguïté et l'imprécision. La question demeure donc posée : ce discours émane-t-il véritablement du père? La réponse n'aurait peut-être pas été différente si on lui avait posé la question à propos du *Grand Théâtre*, même si dans ce texte-ci la place qu'occupe le discours du père est beaucoup plus importante que celle qu'il occupe dans *Jean le Bleu*.

Peut-être vaudrait-il mieux ne pas alors poser le problème en termes réalistes en cherchant à savoir si la parole appartient ou non au père, car notre recherche serait sans doute vaine. Mais admettons, par hypothèse, ce qu'en dit littéralement le narrateur et considérons que c'est la parole « authentique » du père qui est rapportée dans le texte.

¹⁷⁶ H. FLUCHÈRE, Op. cit., p.9 et 10.

¹⁷⁷ Cité par R. RICATTE dans sa « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1229.

Le choix de cette forme ne va pas alors sans conséquences d'ordre littéraire et esthétique importantes.

Nous avons déjà noté que l'enfant ne parle pas mais qu'il se contente d'écouter son père. Et c'est à la suite de cette audition que la parole du père, après avoir été assimilée par l'enfant un peu « endormi », est conservée par la mémoire puis restituée :

J'ai essayé d'en reproduire le flux à moitié endormi et l'apparent désordre. (III, 1083)

L'enfant a donc, au moment de l'écoute, des rapports, dirons-nous, intimes avec la parole du père :

J'avais dix ans, mais le langage de mon père m'était familier. (III, 1069)

Il s'agirait donc, de l'effet de cette parole sur l'enfant et non de la parole elle-même. Cependant, ce que le narrateur cherche - fictivement - à restituer ce sont les propos tels qu'ils auraient été proférées par le père. L'emploi du discours direct, qui est formellement un discours objectif contribue à produire cet effet. Le père est montré en train de parler à son fils et le lecteur reçoit sa parole de façon « directe ». La voix du narrateur est en quelque sorte doublée de celle du père qui, en l'espace de plusieurs pages, assume lui-même le rôle du narrateur. Le discours cité (du père) devient plus important que le discours citant (du narrateur).

Le narrateur dit qu'il s'agit des « **conversations** » (III, 1069 et 1083); or l'enfant ne parle pas lors de ces séances sur le toit; il s'agirait donc plus d'un monologue du père que d'un dialogue avec le fils. En outre, bien que ces « **conversations** » se soient, selon toute vraisemblance, déroulées pendant plusieurs soirées - l'imparfait souligne cette répétition : **« Mon père s'approchait de mon lit et demandait : "Jean, tu dors?" Même quand je dormais je répondais tout de suite : "Non." Il me prenait la main et nous montions à ce qu'on appelait la "galerie" »** (III, 1069) - le discours du père est ininterrompu, comme s'il était proféré en une seule fois. Les rares fois où le narrateur reprend la parole c'est pour parler du changement de position du père. C'est alors qu'on retrouve le passé simple : **« A ce moment-là, mon père changea de position »** (III, 1071), **« Mon père changea encore de position »** (III, 1077).

L'emploi du récit « itératif » (dans le sens que lui donne Gérard Genette¹⁷⁸) viserait ici à montrer les qualités de récitant et de conteur dont fait preuve le père. En effet, malgré les diversités des sujets, le discours de celui-ci garde toute son unité et toute sa cohérence. On ne note aucune discontinuité ou rupture. Sans hésitation et sans effort, le père varie les sujets et passe sans difficulté de l'un à l'autre. Son discours se caractérise par une grande fluidité; comme si nous assistions à la naissance de la parole et à son jaillissement spontané dans la bouche du personnage. C'est souvent cette spontanéité de la parole, mise à chaque fois en valeur, qui caractérise les personnages importants de Giono. Le narrateur n'intervient donc pas, même discrètement (par l'emploi, par exemple, du style indirect libre). Il laisse libre cours à la parole du père. C'est ainsi que s'expliquerait, comme nous l'avons dit, l'usage du style direct dans *Le Grand Théâtre* : un moyen susceptible de restituer « objectivement » la parole du père. Celle-ci est donnée

¹⁷⁸ Selon GENETTE, le récit itératif consiste à « raconter une seule fois (ou plutôt en une seule fois) ce qui s'est passé n fois », *Figures III*, Op. cit., p.147.

pour « authentique », et fictivement, intégralement reproduite, sans intervention aucune de la part du narrateur. Le style indirect libre, forme littéraire à laquelle beaucoup de romanciers ont recours pour intervenir dans le discours de leurs personnages, n'est pas de mise ici. La parole directe fait en quelque sorte revivre le passé et l'actualise.

Ce choix formel, qui peut paraître à certains quelque peu rudimentaire, révèle en fait, chez Giono, toute une conception littéraire très particulière. Le plus souvent, en effet, celui-ci laisse parler « librement » ses personnages, surtout les personnages « orateurs » et fait tout pour que l'on croie (qu'on fasse comme si l'on croyait) à l'« authenticité » de leur discours. Par exemple, dans *Le Serpent d'étoiles* (1933), le « drame » joué par les bergers, rassemblés à un moment de l'année sur le « plateau de Mallefougasse » et rapporté par le narrateur-témoin, a trompé plus d'un, comme on l'a déjà noté, puisqu'à la publication du livre, certains ont réellement cherché à retrouver ces bergers et à les écouter. Or Giono a tout simplement inventé ces discours et les a attribués aux bergers. En réalité c'est lui qui parlait aux bergers des étoiles et non le contraire. C'est ce qu'il dira dans ses *Entretiens* avec Amrouche :

Alors, tout naturellement, quand j'étais avec eux et que nous passions là des soirées, c'est moi qui leur racontais des histoires sur les étoiles. Mais, lorsqu'il a fallu que j'écrive ce texte rapide, je me suis mélangé aux bergers que je créais. Et j'ai trouvé beaucoup plus intéressant d'imaginer que c'était le berger qui parlait des étoiles (Ent., p.73)

Le père dans *Le Grand Théâtre* ressemble donc à ces bergers-poètes dans *Le Serpent d'étoiles* à qui l'auteur attribue la parole poétique. Cette parole qui est décrite lors même de son jaillissement naturel et spontané.

La parole est le trait distinctif de certains personnages importants de Giono. Elle constitue non seulement un moyen grâce auquel ils exercent une certaine fascination sur les autres (Ulysse, Janet, Bobi...) mais aussi, parfois, un remède contre le mal qui ronge certains d'entre eux : l'« ennui ». Ceux qui ne parlent pas assez succombent à ce mal (comme Langlois dans *Un Roi sans divertissement*, par exemple. Le père est donc parmi ces privilégiés: il a le don de la parole libératrice.

Nous voyons donc que dans *Le Grand Théâtre* le père reprend des idées chères à Giono lui-même et qui sont exprimées différemment dans d'autres oeuvres. Il tient dans ce texte à peu près le même discours que celui du narrateur dans *Le Pois du ciel*. Ceci revient au fait que le père, comme d'autres personnages dans d'autres oeuvres, est en quelque sorte le double de l'auteur lui-même. Dans *Le Grand Théâtre*, le père parle à son fils mais aussi (en fait) il parle « en lui », tout comme Virgile qui parle « en lui » dans une langue « **qui n'[est] ni le latin ni le français** » (*Virgile*, III, 1056). La parole du père, qui est intériorisée par l'enfant, rejaillit, naturelle et spontanée comme si elle venait d'être prononcée à l'instant même où elle est rapportée dans le texte (nous avons vu que l'emploi du style direct vise - entre autres - à produire cet effet d'instantanéité). C'est que la voix du père se fait l'écho de la voix de l'auteur, c'est-à-dire de la voix du « poète » qui, dans chaque oeuvre prend une forme différente et s'exprime à travers celles des personnages (réels ou fictifs) eux-mêmes « poètes », « visionnaires » ou « prophètes » (comme Odripano, Virgile, Melville, le père lui-même, ...).

Dans certains textes antérieurs au *Grand Théâtre*, la figure du père (que ce soit le

vrai père Jean-Antoine Giono, ou ses « doubles littéraires ») revêt un aspect quasi mythique. Sa parole est, en général, une parole « poétique », même si l'on admettait, avec Robert Ricatte, que dans *Jean le Bleu*, c'est le discours d'Odripano, double du père, qui se caractérise par cette « poésie » : « **Les libres inventions prêtées à Odripano font bien voir qu'il n'a point d'autre fonction que d'apporter à Jean le Bleu ce que le père de Giono ne peut lui fournir, dans la répartition symbolique des tâches : la poésie** »¹⁷⁹. Dans *Jean le Bleu*, en effet, le père assume d'autres fonctions : soigner les malades, assister les pauvres malheureux et initier son fils à la vie. Dans *Noé* (1947), le père ne joue pas de rôle important : « **du père désormais on parle sereinement, pieusement, et à la légère; on se souvient de lui, on apporte de lui, non plus de sentencieux discours, mais de gais propos.** »¹⁸⁰

Dans *Le Grand Théâtre*, Giono semble donc donner au père une autre qualité que celui-ci n'avait pas tout à fait dans les textes précédents, et dont sont doués beaucoup de personnages (Ulysse, Janet, Antonio dit « *Bouche d'or* », Bobi...). C'est « la parole poétique » qu'ils utilisent, diversement, pour la séduction des autres.

L'univers de ce « grand théâtre » de la vie que le père crée par la simple force de la parole et qu'il nous donne à voir, est au fond semblable à tous les univers auxquels nous convient les autres personnages, de *Colline* à *L'Iris de Suse*, particulièrement ces personnages « parleurs » qui ont ce don et ce pouvoir de persuasion et de fascination.

Dans la première partie du *Grand Théâtre*, le narrateur fait tout pour s'effacer et laisser la place au personnage du père. La parole que Giono délègue à celui-ci est le moyen qui lui permet non seulement de pouvoir dire ce qu'il pense ou imagine mais surtout de pouvoir, à son tour, « librement », et dans l'espace de presque toute l'oeuvre, inventer, à sa guise, des univers à l'image de ses rêves. En effet, grâce à son don de la parole, il nous entraîne avec lui, par exemple, dans la méditation - quelque peu pascalienne - sur les mystères du monde: des espaces infiniment grands (des constellations) aux espaces infiniment petits du corps humain et de ses secrètes transformations (celui de l'Oncle Eugène); car le mystère est autant dans le monde qui nous entoure qu'en nous-mêmes. Les propos du père touchent désormais à des domaines variés et multiples : aussi bien au « réel » de la vie quotidienne qu'à l'« irréel » ou au fantastique. Le père est amené même à faire parfois des considérations on ne peut plus fantaisistes sur la « conjugaison » des chiffres par exemple :

Il faudrait pouvoir conjuguer le chiffre un (et les autres) à tous les temps et à toutes les personnes. Je rêve au subjonctif du un, par exemple, simplement celui-là pour commencer (les autres viendraient ensuite, certes, on ne pourrait plus arrêter l'élan de la curiosité). (III, 1079)

Le père fait donc partie de tous ces « prophètes », sages, poètes, visionnaires ou sorciers qui traversent les oeuvres de Giono et qui trouvent leur pouvoir « magique » dans leur parole. Si dans *Jean le Bleu*, il possède d'autres dons (le don de guérisseur, par exemple), ici il a le don de la parole poétique grâce à laquelle il accède au rang de

¹⁷⁹ R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1218.

¹⁸⁰ J. SAROCCHI, Op. cit., p.15.

« créateur ». Le père ne se contente pas, en effet, d'inventer des images, il va jusqu'à faire concurrence à la Bible. Cette concurrence se fait non seulement au niveau des scénarios (plus « humains ») imaginés pour la fin du monde et qui sont différents de ceux de L'Apocalypse, mais aussi au niveau du discours même. Le discours du père, nous l'avons noté, est un discours par lequel le personnage joue à se mesurer à celui du texte sacré, et même à l'égaliser - au moins - en images, en allure et en portée.

Dans *Le Grand Théâtre*, la parole semble donc remplacer l'action chez le père dont la figure, faut-il le rappeler, déborde largement du cadre restreint du souvenir. Le père acquiert désormais une fonction essentielle : celle de rêver et de créer. Fonction qu'assument, en général, les poètes et les « prophètes », ou tout simplement le romancier lui-même, comme nous venons de le voir.

Nous avons dit que dans la première partie de l'oeuvre, la voix du père vient « doubler » celle de l'auteur. Littéralement, le « je » se fait un autre, mais la fonction de celui-ci dans le texte est une fonction de « relais ». Le « je » du narrateur se fait, en quelque sorte, représenter par un « double » : le « je » du personnage récitant qui est le père. Mais ce « je » du récitant lui-même est « double » puisque la voix du père est « composite » : elle est celle qui est supposée appartenir au père qui initie son fils (elle se fait didactique et affective), et celle de l'« évangéliste » prédicateur (la voix de Jean-Antoine de Manosque couvre celle de Jean « fils de Zébédée »).

Ainsi des « voix » qui se mêlent ou se font écho : celle du narrateur, celle du père, celle de l'évangéliste et celle de tous les autres personnages secondaires. A propos de ces rapports entre le père et le fils et des différents niveaux du discours, Robert Ricatte a très justement remarqué que *Le Grand Théâtre* est « **une broderie platonicienne délibérément inventée en marge des propos authentiques de ce Socrate provençal, qu'aux yeux de Giono son père a pu être.** »¹⁸¹

Aussi bien par le sujet qu'il invente et dont il attribue le choix au père (cette Apocalypse très particulière est un sujet de prédilection pour un père épris d'images bibliques) que par le discours également assez original (discours « prophétique » à sa manière) qu'il lui prête, Giono semble rendre encore un hommage - ultime à notre connaissance - à ce père dont la figure, semi-réelle, n'a cessé de paraître dans de nombreux récits et d'y jouer, à chaque fois, des rôles différents et variés ainsi que des traits nouveaux.

Le rôle concédé au père dans *Le Grand Théâtre* est d'autant plus grand que le narrateur joue à « s'éclipser » ou à ne paraître que subrepticement dans le texte. En effet, si dans la première partie de l'oeuvre le narrateur prête en quelque sorte sa « voix » au père et s'efface, pour ainsi dire, littéralement de son texte, dans la deuxième partie, nous n'accédons pas non plus directement aux paroles du fils. En effet, ce que dit le jeune soldat à son père est simplement raconté par le narrateur : « **je lui décrivis** », « **je lui parlais** », « **je fis la description** » (III,1087), alors que dans ce même épisode, ce que dit le père est présenté textuellement - au style direct - : « **"Excuse-moi, dit-il, c'est moi qui vais faire le vieux grognard..."** » (III,1087).

¹⁸¹ R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1203, note n°1.

Dans *Le Grand Théâtre* le narrateur ne restitue donc pas la parole de l'enfant; il restitue l'audition littérale de la parole paternelle « enregistrée » par celui-ci. Cette présence-absence (puisqu'il est là en train d'enregistrer ce que dit le père mais ne parle pas) est donc un rôle quelque peu « étrange » que l'auteur donne à l'enfant dans une oeuvre qui est censée - apparemment du moins - raconter des souvenirs. Place bien différente, par exemple, de celle qu'occupe l'enfant dans *Jean le Bleu*, première grande oeuvre autobiographique où celui-ci est présenté non seulement comme l'élève attentif qui écoute et assimile les leçons du père mais aussi comme le confident et l'ami qui accompagne celui-ci lorsqu'il apporte aide et assistance aux malades et aux malheureux. Dans *Jean le Bleu*, l'enfant occupe le devant de la scène, car l'accent est mis sur les étapes de son « éducation » sentimentale, spirituelle et artistique. Et toute la part de « poésie » et de rêve liée à cette « éducation » est totalement escamotée dans *Le Grand Théâtre*. Car tout est centré sur le père.

Dans *Virgile* aussi, même si la situation est un peu plus complexe, le narrateur cède volontiers la parole à d'autres personnages. D'autres « voix » se font alors entendre, par exemple la voix du poète latin (à travers la citation de ses textes), celle de ses quatre amis rencontrés en 1943, etc. Quant à l'enfance, elle n'est pas évoquée en tant que période ayant laissé des souvenirs bien clairs dans la mémoire de l'adulte. Ce sont plutôt des images plus ou moins embellies de cette période et des arrière-goûts agréables que le narrateur restitue avec plus ou moins de poésie et de lyrisme.

Ce choix peut être compréhensible du point de vue de la vraisemblance : car on sait qu'il est difficile, sinon impossible, de restituer, fidèlement, des événements appartenant à une période aussi lointaine et, à plus forte raison, de restituer les paroles de l'enfant. Or nous savons que Giono aurait été, s'il l'avait voulu, capable d'inventer un discours et de l'attribuer à l'enfant (comme c'est le cas pour le père). Il ne l'a pas fait ni dans *Virgile* ni dans *Le Grand Théâtre*. Il n'a pas donné la parole à l'enfant. Pourquoi? Parce que son dessein aurait été de faire entendre une « voix » en particulier (en plus bien sûr de celle du narrateur) : celle du poète latin - toutefois transposée et médiatisée par différents discours - dans *Virgile*, et celle - de façon directe - du père dans *Le Grand Théâtre*.

Quant aux souvenirs relatifs à la période de l'adolescence et de la jeunesse, nous pouvons dire qu'ils sont peu nombreux dans *Virgile*. Il y a seulement l'évocation de quelques événements majeurs : comme la découverte de Virgile ou l'entrée dans le métier. Il s'agit, pour le narrateur de rendre un univers, de restituer une ambiance dans laquelle vivait le jeune homme, marquée par son travail à la banque et par sa découverte du poète latin.

Dans *Le Grand Théâtre*, quand le narrateur évoque, dans la deuxième partie, quelques souvenirs de cette époque, il les évoque dans un but bien précis : celui de parler des différentes prises de position du père. Par exemple lorsque le narrateur raconte brièvement les années de guerre (III, 1086-1087), ce n'est pas pour parler de sa vie sur le front, mais pour parler des réactions du père aux récits qu'il lui en fait (à lui et non à nous) au cours de « *[s]es permissions* ».

II. B. 3. « Je est un autre » : le cas de Noé

Nous venons de voir que dans les textes comme *Jean le Bleu*, *Virgile* ou *Le Grand Théâtre*, le narrateur cherche à s'affirmer, par et à travers plusieurs « voix », et à revendiquer son identité avec le « moi » dont il parle. Dans *Noé*, nous nous trouvons face à un narrateur différent qui, cette fois, par une sorte de jeu très subtil, cherchera à se dérober et à nier cette identité comme s'il essayait de nous dire : « **je est un autre** »¹⁸². C'est ce que nous nous proposons de voir dans le début de *Noé* que voici (c'est Giono qui souligne) :

Je prononce d'abord la formule d'exorcisme moderne : Les héros de ce roman a partient à la fiction romanesque, et toute ressemblance avec des contemporains vivants ou morts est entièrement fortuite; fortuite également toute similitude de noms propres.

Rien n'est vrai. Même pas moi; ni les miens; ni mes amis. Tout est faux.

Maintenant, allons-y. Ici commence *Noé*. (III, 611)

Remarquons d'abord que cet incipit se présente comme un « avertissement au lecteur », ne faisant pas partie du texte de *Noé* proprement dit qui est censé commencer à partir de : « **Ici commence Noé** ».

En outre, ce qui est présenté par le narrateur comme « **formule d'exorcisme moderne** » se détache du reste. Le narrateur reprend cette formule toute faite et l'insère dans son texte pour en adopter le contenu.

Mais on peut se demander qui est alors ce « moi » qui n'est pas « vrai »? Et s'il n'est pas vrai qui peut être alors celui qui parle, c'est-à-dire celui qui « prononce » cette formule? Y a-t-il un dédoublement de l'instance narrative : un « moi » qui parle qui serait « vrai » et un « moi » dont le texte parle qui serait « faux »? Quel est d'autre part le lien entre le sujet du discours et l'instance supérieure : l'auteur lui-même? Ou faut-il voir dans tout cela seulement une sorte de jeu?

Le narrateur enlève donc au personnage toute existence réelle mais s'affirme implicitement dans sa fonction de sujet du discours. Il s'affirme ainsi comme une instance qui est elle-même produite par et dans le « **discours qu'elle déploie dans les limites de l'oeuvre** ».¹⁸³

En effet, tout en essayant d'écarter un point de vue qu'on peut avoir sur lui (son authenticité en tant que personnage), le narrateur s'affirme - implicitement - en tant que détenteur réel de la parole et en tant que possesseur d'un « pouvoir » narratif absolu (un peu à la façon du narrateur de *Jacques le fataliste*). En voulant montrer ce qu'il n'est pas, il montre, en fait ce qu'il est, c'est-à-dire sa fonction dans le livre : il est le détenteur de la parole mais aussi l'inventeur de tous les rôles, en commençant par le sien.

Tout ce qui se rapporte à ce « je » devrait donc être pris comme faisant partie de la fiction. Giono se serait-il servi ici de ce procédé que Lejeune qualifie de « **procédé classique de la fiction autobiographique, où l'on suggère une identité tout en**

¹⁸² Nous empruntons cette formule à Philippe Lejeune qui lui-même l'emprunte à Rimbaud. Ph. LEJEUNE, *Je est un autre*, Op.cit.

¹⁸³ Denis LABOURET, « Le dialogue intérieur . Sur l'invention narrative dans les Chroniques romanesques », *L'Arc*, n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.53.

laissant planer l'ombre d'un doute »?¹⁸⁴ Peut-être bien. Mais nous avons vu que le narrateur nie cette identité entre lui et le « moi » du personnage. « Je est un autre », semble déclarer à peu près le narrateur. Cela peut se justifier en partie, car peut-on parler de soi-même sans devenir autre? Lorsque l'on porte sur soi-même son propre regard, le portrait qu'on voit est sans doute un portrait faussé dans son principe, car on peut difficilement être à la fois sujet et objet de son propre regard. Dès lors, il ne serait peut-être pas étonnant que ce reflet du « moi » soit perçu par le narrateur comme « faux » ou comme une illusion de soi-même. « **On n'est jamais vraiment un autre, ni vraiment le même** », note Philippe Lejeune¹⁸⁵.

Cependant ce refus d'identification avec ce « moi » du personnage ne sera pas, dans la suite du texte, ressenti comme tel. Le narrateur ne cherchera plus désormais à revendiquer ce détachement de cet autre soi-même qu'il donne ici comme « faux ». Au contraire, il cherchera à le faire passer pour authentique; les aventures qui lui arrivent seront racontées comme des faits vrais, parfois contre toute vraisemblance et faisant fi de tout réalisme (par exemple les rencontres supposées des différents personnages fictifs de roman : Angelo , Adelina White, etc.). Car c'est la liberté donnée à la parole et à l'esprit d'invention qui caractérise ce texte bien particulier : c'est le récit du romancier en train d'écrire, le récit du créateur pris dans l'instantané même de l'écriture, au moment de « cueillir » les mots et les images (de la même façon qu'il cueille ses olives).

Entre ces deux « moi » : le sujet de l'énonciation qui s'affirme dans son texte et le sujet de l'énoncé qui est donné comme fictif, il n'y a pourtant pas de distance d'ordre temporel (comme dans *Jean le Bleu* , *Virgile* ou *Le Grand Théâtre*), puisque le narrateur n'évoquera pas, dans *Noé* , des souvenirs lointains mais parlera plutôt de lui-même, le plus souvent, au moment présent.

Cet écart que le narrateur veut établir avec cet autre soi-même est, en outre, générateur d'humour. Cet humour que l'on retrouvera tout au long de *Noé* , commence tout d'abord à s'exercer aux dépens de soi-même. Peut-être faut-il voir là aussi une sorte de jeu (de cache-cache avec le lecteur) qui sera également l'une des composantes essentielles de ce roman. Ce début souligne en tout cas, de façon condensée, quelques caractéristiques de l'écriture chez Giono. Une écriture où non seulement l'auteur joue à mêler fiction et réalité mais où il cherche le plus souvent à provoquer chez le lecteur une réaction de surprise, en tenant sa curiosité constamment en éveil par des propos quelquefois inattendus. En effet, les volte-face inopinés, et le jeu d'apparition-disparition dans un clair-obscur semi-réel dans beaucoup de scènes - tragi-comiques - de ce livre, constituent le mode d'existence du narrateur dans ce texte. Bref, c'est en gros, cet aspect de l'écriture que Giono **nomme « Opéra bouffe »**¹⁸⁶.

En outre, ce début installe une sorte de « pacte de lecture ». Mais ce pacte semble - du moins dans l'intention déclarée du narrateur - fonctionner de façon différente du

¹⁸⁴ Ph. LEJEUNE, *Je est un autre*, Op. cit., p.55.

¹⁸⁵ Op. cit., p.39

¹⁸⁶ Sur cette question de l'«opéra bouffe» voir R. RICATTE, « Notice » sur le genre de la Chronique, III, 1284 et suiv.

« **pacte autobiographique** » proposé par Philippe Lejeune¹⁸⁷, puisque, au lieu de chercher à confirmer l'identité de ce « moi » avec son référent réel (c'est-à-dire l'auteur), le narrateur tente, au contraire, d'écartier cette identité en invitant le lecteur à tout considérer comme pure fiction.

On voit donc bien la différence qui existe entre ce début et le début de *Jean le Bleu* par exemple. Si dans *Jean le Bleu*, le narrateur tend à affirmer le caractère authentique et réel des souvenirs qu'il entend raconter et souligne l'identification du narrateur au personnage, dans *Noé*, en revanche, tout est remis en question dès le début, par le ton même adopté. Le narrateur se démarque du personnage dont il va raconter l'histoire comme celle d'un autre avec un regard détaché et ironique. *Jean le Bleu* apparaît comme une oeuvre qui construit une image mythique du « moi », *Noé* comme une oeuvre qui déconstruit cette même image. L'auteur y montre les mécanismes mêmes de la création et de l'imagination (et c'est peut-être une autre façon d'installer un mythe nouveau).

Nous comprenons dès lors tout l'intérêt porté, dans ce début du roman, à la question de l'énonciation. Car, ce « je » qui se donne en train d'inventer une image (« fausse ») de lui-même, renvoie, en quelque sorte, au sujet principal du livre. En effet, *Noé* serait surtout ce livre sur le « moi » du romancier, placé entre la réalité où le confinent les contraintes de sa vie privée et la liberté d'invention vers laquelle le pousse son imagination créatrice.

Conclusion

Pour revenir aux questions : « qui parle »? et qui « voit »? Nous dirons tout d'abord que la réponse n'est pas aussi simple. Dans ces récits, la distinction entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé ne serait qu'une distinction d'ordre formel que nous, lecteurs, imposons au texte. Nous avons vu comment, en fait, le présent est souvent donné comme un moment étroitement lié au passé. Le narrateur cherche à ressusciter « en lui » le « moi » passé et tout l'univers qui lui est rattaché, c'est-à-dire non seulement les événements vécus mais aussi les images, les impressions et mêmes les « voix » des personnages - réels ou imaginaires - liés à ce passé.

Le « moi » revendiqué (dans *Virgile* et *Le Grand Théâtre*) ou, « renié » (dans le début de *Noé*) est en fait un « moi » que l'on peut qualifier de composite et de complexe, notamment lorsqu'il s'agit de la « voix ». En effet, cette « voix » du narrateur peut cacher bien d'autres « voix » secondaires dont grouille le texte. Il n'y a donc pas que le narrateur qui parle, puisque celui-ci peut céder volontiers la parole à certains personnages de la fiction, qui viennent, de cette manière, occuper le premier plan, momentanément (comme « l'oriental » dans *Virgile*), ou de façon plus continue (comme le père dans *Le Grand Théâtre*).

Nous avons vu, en outre, que le narrateur peut faire « vivre » et « parler » un personnage de diverses manières tout au long du récit. C'est le cas du poète latin qu'on voit « vivre » non seulement à l'intérieur de la partie « biographique » qui lui est consacrée, mais aussi à travers les autres parties. D'ailleurs nous pourrions, dans une certaine mesure, dire à propos de cette « biographie » de Virgile, ce que Ramon

¹⁸⁷ Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Op. cit.

Fernandez dit, assez justement, à propos de *Pour saluer Melville* : « Il ne s'agit pas là d'un exercice critique ou d'une de ces exégèses commodes qui sont l'occasion, pour un lettré amateur, d'imposer silence au maître dont il parle avec l'intention déterminée de ne lui rendre la parole qu'une fois qu'il se sera "exprimé" à son aise. Giono procède autrement. »¹⁸⁸ Dans *Virgile*, Giono « n'impose pas silence » non plus au poète latin, il le laisse parler à travers d'autres « voix » : celle du narrateur bien sûr mais aussi celle de l'enfant pour qui le monde revêt l'aspect d'un rêve, celle du jeune homme qui, en lisant cet auteur préféré, voit les banalités du monde se changer, autour de lui, en nouveautés fantastiques. Il y a aussi celle du rêveur, du philosophe, de l'anti-militariste qui, comme sous une impulsion secrète que leur donne le poète, revendiquent tous un monde meilleur.

Dans *Le Grand Théâtre*, nous avons vu que c'est la « voix » du père « prophète » qui se superpose, ou se substitue, à celle du narrateur. Dans *Noé*, c'est celle de tous les personnages, réels ou inventés, qui viennent se mêler à la « voix » du créateur artiste.

On peut, bien sûr, retrouver dans le même texte, mêlées selon des degrés variés, toutes ces différentes « voix » que nous avons appelées « voix du poète », « voix du prophète » et « voix du créateur ». Il y a une sorte de « convergence des voix narratives »¹⁸⁹.

Ces « voix » multiples forment, par leurs divers entrecroisements et combinaisons dans le texte, comme une partition musicale où la « voix » du narrateur constituerait une sorte de fond et où les autres « voix » seraient des variations et des motifs.

Bref, il y a toute une polyphonie qui fait que, dans ces récits, le narrateur n'est pas celui qui monopolise la parole ou qui accapare la première place. Malgré la part autobiographique indéniable qu'ils contiennent, ces récits ne sauraient, à notre avis, se réduire à la simple expression de l'ego de l'auteur. Au contraire, l'autobiographie peut être génératrice d'autres récits - secondaires - aux formes et aux contenus divers et variés. C'est ce que nous verrons dans le chapitre suivant.

Chapitre 5 Quelle autobiographie?

Introduction

Nous avons, jusqu'ici, parlé de ces textes comme des textes autobiographiques, car la première réaction de tout lecteur est de chercher, derrière l'expression du « moi », la vie même de l'auteur, « **c'est pourquoi, note Georges May, lorsque celui-ci se trouve être**

¹⁸⁸ Ramon FERNANDEZ, « De Melville à Giono », in *Giono*, col. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.73. Texte initialement paru dans la *N.R.F.*, 1 août 1941.

¹⁸⁹ Jean ROUSSET, *Narcisse romancier*, Op. cit., p.10.

à la fois romancier et autobiographe, la critique a toujours recouru instinctivement à l'autobiographie pour éclairer les romans »¹⁹⁰. Même si nous avons essayé, à partir de certains textes, de voir l'écart qui existe entre l'autobiographie classique proprement dite et la particularité de l'écriture de Giono, certaines questions restent posées : par exemple quelle est la place du pacte autobiographique dans ces textes? Dans quelle « catégorie » peut-on, en définitive, les classer? Peut-on, par exemple, les considérer, et dans quelle mesure, comme des textes appartenant à ce qu'on appelle communément « récits de vie », « autofictions », ou « romans autobiographiques »? Pour arriver enfin à la question fondamentale, celle de savoir comment et selon quels critères ces textes peuvent, ou non, être considérés comme autobiographiques. Et quelle est alors l'originalité de ce type d'écriture chez Giono?

I. Pacte et projet

On a vu que dans *Jean le Bleu*, le pacte autobiographique (si nous considérons l'emploi du terme « souvenir » comme une forme de pacte) est contenu dans la toute première phrase. Par la suite, bien que le narrateur rappelle à maintes reprises qu'il s'agit toujours des souvenirs qu'il est en train de revivre et de raconter, le texte se démarque peu à peu de l'écriture exclusive des souvenirs. En effet, d'autres formes et d'autres modes prennent une place prépondérante : on peut noter des portraits de personnages, des récits variés et multiples... S'agit-il d'une transgression par rapport au pacte liminaire? Y a-t-il paradoxe entre l'intention réitérée de raconter des souvenirs et l'envahissement du texte par d'autres modes d'expression que celui du souvenir? La réponse est dans la conception même de l'autobiographie. En effet, pour Giono la mémoire n'est pas événementielle, elle est plutôt affective. Le texte met davantage l'accent sur l'expression multiple et variée du « moi » lyrique en soulignant surtout les sensations, les émotions et les rêveries de l'enfant-poète, montrées telles quelles : brutes, inchangées et inchangeables.

Dans *Virgile*, la rupture est apparemment plus marquée, comme on l'a déjà noté, aussi bien au niveau de la structure formelle de l'enchaînement des épisodes qu'au niveau du contenu thématique ou du discours. Le pacte est, pour ainsi dire, implicite, puisqu'on a vu que dans ce texte le terme « souvenir » n'est pratiquement pas mentionné. Il ne vient pas au début du texte, puisque le passage autobiographique proprement dit ne vient qu'après la « biographie » de Virgile. Disposition qui répondrait en fait à l'objectif premier de l'auteur, consistant à écrire une « préface » à l'oeuvre de Virgile qu'on lui a commandée. Admettons donc qu'il y a pacte implicite. Celui-ci vient toutefois après coup. Mais à voir de près ce texte on constate qu'en parlant de Virgile, Giono parle de lui-même. Il s'agit là encore de mettre en rapport le côté poétique chez les deux créateurs.

Le problème du pacte se poserait à peu près dans les mêmes termes pour *Pour saluer Melville*, écrit quelques années auparavant (et publié en 1941). La vie romancée de Melville reflète celle-là même de l'auteur. Le texte ne cesse de faire un va-et-vient entre les deux vies.

Dans *Le Grand Théâtre*, on peut dire que le pacte est encore implicite. Le début *in m*

¹⁹⁰ Georges MAY, *L'autobiographie*, P.U.F., 1984, p.185.

e *dias* res fait penser plus à un procédé romanesque qu'à une véritable autobiographie. Car c'est seulement dans la suite que le narrateur parle de la « **conversation** » avec le père comme d'un souvenir de son enfance : « **J'avais dix ans...** » (III, 1069).

Comme le pacte est plus ou moins implicite dans ces textes, plus ou moins clair, et surtout plus ou moins « respecté » : ne vaut-il pas mieux, peut-être, parler de projet autobiographique que de pacte chez Giono? En effet, *Jean le Bleu*, par exemple, rappelons-le, ne constitue primitivement qu'un épisode, une partie d'un projet plus vaste, mais qui ne sera que partiellement réalisé. Des textes courts apparaîtront épisodiquement qui peuvent être considérés en partie comme des traces concrètes de ce projet initial : comme « **Son dernier Visage** » ou « La Ville des hirondelles »¹⁹¹. Mais Giono n'écrira plus une autre oeuvre sur sa vie qui ait l'ampleur de *Jean le Bleu*. Quelques uns des titres initialement prévus par Giono pour cette grande oeuvre sur sa vie réapparaissent d'ailleurs dans *Jean le Bleu* même, mais comme titres à des épisodes : « Le Visage du mur » ou « Icare ». Il y a donc ici comme un éclatement du projet initial. Il y a comme deux autobiographies : l'une est écrite et l'autre, reportée, reste virtuelle, en puissance mais à un moment donné peut se réaliser. D'autre part, parmi les titres - de fictions - annoncés par l'auteur mais qui ne verront jamais le jour, on peut mentionner *Les Fêtes de la mort*¹⁹².

C'est que chez Giono il y a souvent décalage entre le projet et sa réalisation concrète. Par exemple en ce qui concerne les livres qui lui ont été commandés.

On sait, en effet, qu'à différentes époques, Giono a écrit certains textes (des « préfaces » surtout) de longueurs variées et sur divers sujets pour répondre à des demandes qui lui ont été faites. On peut, à titre indicatif, en plus de *Virgile* et du *Grand Théâtre*, citer par exemple le texte des *Vraies Richesses* (1936) était d'abord conçu comme une « préface » à un album de photos pour un ami¹⁹³. *Pour Saluer Melville* (1941) était primitivement conçu comme une « préface » à *Moby Dick*, et ce titre était d'ailleurs initialement prévu pour ce livre¹⁹⁴. Le conte pour enfants de 1949 : *Le Petit Garçon qui avait envie d'espace* avait été commandé à Giono **par « une fabrique de chocolat suisse »**¹⁹⁵. Le texte d' *Une Aventure ou la Foudre et le sommet*, publié initialement en 1955, était destiné à L'Ecole Estienne¹⁹⁶. Selon Pierre Citron, certains textes de *Solitude de la Pitié* avaient été, aux dires mêmes de Giono, écrits sur commande¹⁹⁷.

¹⁹¹ Sur cette question, voir R. RICATTE « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., notamment p.1191-1205, et J. et L. MIALLET, « Notice » sur *Le Grand Théâtre*, Op. cit., notamment p.1584.

¹⁹² Pour de plus amples détails sur ce texte, voir R. RICATTE, « Notes sur un projet de Giono : *Les Fêtes de la mort* », O.R.C., t.III, « Appendice », p.1266-1276. *Les Noces*, est un livre annoncé à la fin de *Noé* (III, 862).

¹⁹³ Voir Mireille SACOTTE, « Notice » sur *Les Vraies richesses*, VII, 956.

¹⁹⁴ Voir H. GODARD, « Notice » sur *Pour saluer Melville*, dans III, 1059, et « note sur le texte », p.1120.

¹⁹⁵ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Le petit garçon qui avait envie d'espace*, V, 1442.

¹⁹⁶ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Une aventure ou la foudre et le sommet*, V, 1413.

Bien de textes avaient donc été écrits en réponse à des commandes, et Giono, semble-t-il, appréciait même cette situation. Ecrire des « préfaces » qu'on lui demande est dans l'ordre des choses pour un écrivain de renommée comme Giono. Mais quand il s'agit de transformer la « préface » d'une oeuvre (comme dans *Virgile*) ou un « essai » sur l'apocalypse (comme dans *Le Grand Théâtre*) en un texte sur sa propre vie, cela devient quelque chose de peu ordinaire et suscite un intérêt et une attention bien particuliers du lecteur. En effet la part autobiographique dans ces textes a - a priori - une motivation tout à fait extérieure et ne relevant pas de celles qui habituellement fondent l'autobiographie (l'aveu, la confession, la reconstruction du « moi », la recherche d'un temps perdu, etc.). On peut dire alors que le « pacte » est à l'origine un pacte extérieur, faisant partie du « contrat » (réel) entre l'auteur et la partie qui a commandé le texte. Mais on a remarqué que le texte (*Virgile*, ou *Le Grand Théâtre*, oeuvres qui nous occupent directement ici) effectue un glissement par rapport au projet initial : l'autobiographique prend le dessus sur la « préface » ou l'« essai ». Le sujet initial est en partie relégué au deuxième plan. A la motivation extérieure et objective semble se substituer alors une motivation intérieure plus forte (par exemple les circonstances très marquantes de la deuxième guerre au moment où l'auteur écrit *Virgile* et le besoin sans doute de rendre un hommage vibrant à son père en écrivant *Le Grand Théâtre*) qui fait basculer le texte non seulement d'un sujet à un autre mais aussi d'une forme d'écriture à une autre. Dès lors, l'expression du « moi » prend toute son étendue et toute son ampleur dans le texte. Il s'agit là, à notre connaissance, de « conversions » bien particulières à Giono. « Conversions » qui répondent, d'une part à un besoin de liberté - prise par rapport à la contrainte qu'impose le projet du texte commandé - qui ne se réalise qu'en accordant une part plus grande à l'imagination et à la « composition » et en faisant éclater les frontières trop étroites et trop rigides du sujet imposé de l'extérieur. Elles répondent, d'autre part, à un besoin, lié au premier d'ailleurs, et qui est, on l'a remarqué, constant chez Giono : c'est celui de mettre en exergue des valeurs humaines incarnées par la poésie et l'univers poétique pour contrecarrer, en quelques sorte, d'autres « valeurs » liées à la guerre ou à la technologie envahissante. Dans *Virgile*, le poète Virgile est le double littéraire du « moi » de l'auteur. Dans *Le grand Théâtre*, c'est le père qui est promu au rang de poète.

On a noté par ailleurs que dans ces deux textes le passage du projet initial au projet autobiographique est presque imperceptible. Les traces du projet initial ne sont pas tout à fait effacées. Au contraire, les deux aspects sont mêlés dans des proportions variées. Puisque tout en parlant de soi-même (dans *Virgile*), l'auteur parle de Virgile, de sa vie et de son oeuvre, et tout en parlant du père - ou plus exactement tout en faisant parler le père -, il parle de l'apocalypse. Au premier abord, l'entreprise de Giono peut donc apparaître comme paradoxale et incohérente, mais en réalité, malgré cet écart qu'on peut noter par rapport au projet initial, celui-ci n'est pas rejeté, il est simplement transformé.

En changeant ainsi plus ou moins le projet initial, Giono semble établir implicitement, avec lui-même et avec le lecteur, un nouveau pacte qui tient en partie compte du projet initial (et donc du contrat explicite le liant avec son éditeur ou avec la partie qui a commandé le texte), mais en réalité qui dépasse ce projet, en l'englobant. Car, par ce « pacte » nouveau, l'auteur introduit inévitablement dans l'oeuvre une autre dimension,

¹⁹⁷ Voir P. CITRON, « Notice » sur *Solitude de la pitié*, Op. cit., p.1039.

qui n'était pas prévue au départ.

On ne peut donc parler de « pacte », tel qu'il est défini par Lejeune, c'est-à-dire régissant une fois pour toute le texte autobiographique chez Giono. Le changement ou le non aboutissement d'un projet entraîne un changement du pacte. Celui-ci peut se trouver quelquefois en opposition, ou du moins en décalage, par rapport au projet autobiographique initial.

Noé constitue, on l'a vu, un cas particulier. On a noté également que l'incipit, qui vient sur le mode parodique affirmer le statut fictif du « moi » du personnage, remet en question le pacte autobiographique lui-même. Quant au caractère rétrospectif, propre à l'autobiographie, il n'est que partiellement adopté dans ce texte, puisque par la suite le récit juxtapose et mêle le passé et le présent.

L'incipit de *Noé*, comme le souligne Robert Ricatte¹⁹⁸, est conforme au thème annoncé dans l'épigraphe (L'épigraphe est un extrait de « Dieu dit », un des trois poèmes de *Fragments d'un Déluge*, publiés seulement en 1948). Cette épigraphe explicite le titre et en même temps anticipe en quelque sorte sur le contenu du livre en le condensant) : puisque, selon elle, l'arche de Noé est comme le cœur de l'homme (le créateur et l'artiste en fait) qui doit contenir « **toute chair de ce qui est au monde** » (III, 609).

Ainsi, si le « pacte », au début de *Noé*, revêt en apparence un aspect contraire de celui du pacte autobiographique habituel, puisque l'auteur exclut tout caractère véridique du « moi », il n'en demeure pas moins qu'il installe, en réalité, une autre forme de « contrat » qui est proche du pacte autobiographique. L'auteur fait indirectement savoir (grâce à l'épigraphe surtout) qu'il parlera encore de lui-même, mais cette fois en tant que créateur. La suite du texte confirmera ce choix, sans toutefois écarter complètement le caractère autobiographique.

Le pacte chez Giono se démarque donc du pacte autobiographique traditionnel par le fait que l'auteur n'explicite pas ses motivations dans le texte même. Les déclarations d'intention viennent quelquefois a posteriori, à des époques ultérieures et relativement éloignées de la date de la publication du texte, à l'occasion des interviews et des entretiens ou dans des « préfaces ». Mais, comme on l'a déjà noté, si ces déclarations qui viennent après coup permettent d'éclairer certains points, elles relèvent cependant plus de l'interprétation que fait l'auteur dans une situation donnée (donc relevant des motivations qui se rattachent au moment de la déclaration) que des informations sur les intentions premières au moment où il écrivait le texte. Ces déclarations renseignent plus sur Giono lecteur de ses propres textes que sur la création des textes eux-mêmes.

Pour récapituler, on peut donc dire, d'abord, que chez Giono, le pacte peut - ou non - être explicite dans un texte à caractère autobiographique, mais que les motivations (de l'écriture du texte autobiographique) ne sont presque jamais exprimées. En second lieu, le pacte, s'il existe, peut ne pas être respecté tout au long du texte (à côté des souvenirs sur lesquels s'ouvre *Jean le Bleu* on trouve bien autre chose par la suite). En troisième lieu, on peut dire que le pacte peut être inclus dans le projet initial d'un texte et que, par conséquent, il subit un changement de même type que ce projet lui-même dans le cours

¹⁹⁸ R. RICATTE, « Notice » sur *Noé*, O.R.C., t.III, p.1420.

de la rédaction de l'oeuvre.

L'instabilité et la variation, qui caractérisent ainsi le pacte, soulignent l'ambiguïté même de l'autobiographie chez Giono. Il y aurait, à la limite, autant d'oeuvres (écrites, modifiées, ou seulement projetées) que de pactes. De ce fait, le pacte, tel qu'il apparaît chez Giono, ne peut donc constituer un critère permettant réellement de classer tel ou tel texte dans le genre autobiographique.

II. Les textes de Giono et les « catégories » de l'autobiographie

Vu que les textes de Giono ne portent pas de sous-titres génériques (roman, essai, nouvelle, autobiographie...), il est difficile pour le lecteur de leur donner un statut déterminé et de leur appliquer, en conséquence, les normes classiques propres à chaque genre.

Giono a peut-être volontairement écarté de telles indications pour, éventuellement, laisser toute liberté d'interpréter au lecteur, mais surtout pour éviter, à notre avis, de confiner ses oeuvres dans un cadre rigide et en même temps réducteur; ce qui serait contraire à l'esprit d'ouverture que nous savons animer Giono, et donc contraire au sens même de la création chez lui. C'est probablement donc par un parti pris de liberté, qui se manifeste par exemple par le caractère polysémique et plurivalent de ses oeuvres, que l'auteur a choisi de se passer de sous-titres.

On a déjà noté que sur certains détails, les textes de Giono, par la mise en oeuvre de procédés multiples, dont certains sont propres à chaque texte, présentent des écarts par rapport à l'autobiographie, telle qu'elle est définie par certains théoriciens du genre. Essayons maintenant de voir comment et dans quelles mesures ces textes s'adaptent à certaines « catégories » d'écriture (nous retenons ici ce terme de « catégorie » même s'il n'est peut-être pas tout à fait approprié) qui sont plus ou moins proches de l'autobiographie, et en même temps qui s'en démarquent. Parmi ces « catégories », on peut citer : « le récit de vie », « l'autofiction », « le roman autobiographique », etc. Les appellations proposées par la critique sont multiples. Les définitions le sont aussi. Retenons celles que propose Philippe Lejeune et voyons comment et de quelle manière l'écriture de Giono se démarque un peu de ces différentes « catégories ».

II. A. Le « récit de vie »

Cette expression, qui est d'ailleurs imprécise (quel sens donner par exemple à la notion de « récit »?), pourrait d'une certaine manière servir à définir certains textes de Giono, dans la mesure où elle propose un champ plus large que celui de l'autobiographie; car elle s'applique à des genres variés, comme le remarque Lejeune :

« La vogue actuelle de l'expression "récit de vie" est liée non seulement à l'apparition en sciences humaines d'un nouvel objet (les vies collectées au magnétophone), mais à l'ambiguïté de l'expression qui permet de mettre en relation l'objet nouveau avec des objets anciens (biographies, autobiographies) ou avec d'autres productions apparues dans des champs voisins (livres-interviews, récits "recueillis par"). Selon la personne qui l'emploie,

l'expression est prise dans un sens étroit ou large. Et la fécondité des "mises en relations" ainsi effectuées se paie de quelques malentendus... »¹⁹⁹.

Giono, écrivant des souvenirs, des « essais » ou des « préfaces », ou se prêtant à des questions lors des entretiens ou des interviews, ne cesse de faire le « récit de sa vie » dans le sens large que prête Lejeune à cette expression à la fois imprécise et ambiguë. Le propre de cette expression est qu'elle s'applique aussi bien au texte écrit qu'au texte oral. Or nous savons que le texte oral chez Giono, même s'il n'est pas de notre propos de l'étudier ici, a une importance considérable dans la mesure où il permet de connaître une autre « version » - souvent inattendue et même dénigrante - de ses propres textes, une autre image de l'auteur construite par lui-même. Mais « récit de vie » reste, à notre avis, une expression quelque peu limitative parce qu'elle ne rend pas compte de tous les niveaux des textes de Giono et de leur spécificité.

II. B. L'« autofiction »

L'« autofiction » serait un texte qui reposerait sur un pacte romanesque mais où figurerait le nom de l'auteur. Mais référons-nous aux définitions proposées par Lejeune.

Parlant de deux romans, l'un de Serge Doubrovsky et l'autre de Jacques Lanzmann, Philippe Lejeune souligne l'importance accrue accordée à cette forme d'écriture à l'époque actuelle : ***« Dans ces dix dernières années, du "mentir vrai" à l'"autofiction", le roman autobiographique littéraire s'est rapproché de l'autobiographie au point de rendre plus indéfinie que jamais la frontière entre les deux domaines. »***²⁰⁰ Cette ambiguïté, selon Lejeune, est importante, car elle permet de soulever certains problèmes et de susciter des interrogations :

« Cette indécision est stimulante pour la réflexion théorique : à quelles conditions le nom propre de l'auteur peut-il être perçu par un lecteur comme "fictif" ou ambigu? Comment s'articulent, dans ces textes, l'usage référentiel du langage, pour lequel les catégories de la vérité (opposée au mensonge) et de la réalité (opposée à la fiction) restent pertinentes, et la pratique de l'écriture littéraire, pour lesquelles elles s'estompent? »²⁰¹

Si l'on tient compte de ces remarques, la notion d'*autofiction* permet de mettre en valeur un certain nombre d'aspects des textes de Giono. De voir par exemple les rapports de la fiction avec la réalité, de s'interroger sur l'usage du nom ou du prénom de l'auteur dans certaines nouvelles, qui n'est pas obligatoirement une marque de l'authenticité des faits racontés. C'est dans cette catégorie que peut s'inscrire aussi le « mentir vrai » et le « mensonge » chez Giono.

Cependant, là encore les textes de Giono à caractère autobiographique, ne constituent pas tout à fait des autofictions. D'une part parce que cette expression est, encore une fois, réductrice; d'autre part, parce que ces textes, comme on l'a vu, ne se

¹⁹⁹ Ph. LEJEUNE, « Le pacte autobiographique (bis) », dans *Moi aussi*, coll. « Poétique », Seuil, 1986, p.17.

²⁰⁰ Op. cit., p.24.

²⁰¹ *Ibid.*

ressemblent pas tout à fait au point de vue de l'écriture; enfin, parce que le sous-titre qui peut d'une manière ou d'une autre caractériser l'autofiction (et qui de cette manière établirait un pacte romanesque) n'est jamais, comme on l'a déjà dit, utilisé par Giono.

C'est alors vers une autre « catégorie » qu'on peut se tourner, celle du *roman autobiographique*.

II. C. Le « roman autobiographique »

Philippe Lejeune définit ainsi le « roman autobiographique » :

« J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du personnage, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer. Ainsi défini, le roman autobiographique englobe aussi bien des récits personnels (identité du narrateur et du personnage) que des récits "impersonnels" (personnages désignés à la troisième personne); il se définit au niveau de son contenu. A la différence de l'autobiographie, il comporte des degrés. La "ressemblance" supposée par le lecteur peut aller d'un "air de famille" flou entre le personnage et l'auteur, jusqu'à la quasi-transparence qui fait dire que c'est lui "tout craché" [...] L'autobiographie, elle, ne comporte pas de degrés : c'est tout ou rien. »²⁰²

Au premier abord, en proposant un large éventail de possibilités cette définition peut, dans une large mesure, convenir à certains textes de Giono, (allant de *Jean le Bleu* jusqu'à *Noé* en passant même par le roman *Le Grand Troupeau* qui est écrit à la troisième personne). C'est surtout l'accent mis sur la « ressemblance » et pas nécessairement sur l'« identité » entre le narrateur et le personnage qui permet d'inclure certains textes de Giono dans cette catégorie.

Toutefois quelques remarques, quant à la spécificité des récits de Giono, s'imposent.

La première : on a déjà noté que l'on pouvait effectivement déceler, notamment dans *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre*, une « identité » de l'auteur et du personnage. Cette identité n'est donc pas « niée » (exception faite du début de *Noé*), au contraire elle est recherchée et même revendiquée dans le texte. C'est sur cette « identité » d'ailleurs que reposerait chacune de ces oeuvres, par exemple, par les renvois fréquents à des faits précis ayant marqué la vie de l'auteur et par l'évocation, de façon récurrente, de certains de ces mêmes faits dans des oeuvres différentes. L'auteur a même tendance à s'afficher, peut-être, un peu trop dans ces récits qui ne sont pourtant pas des « autobiographies » pures. Il se fait même passer pour un personnage témoin (ou même acteur) dans des histoires fictives. On peut penser, par exemple, à sa prétendue participation à l'action dans un épisode *d'Enn e monde* ou encore à son fameux reportage sur la réunion annuelle des bergers-poètes du plateau de Mallefougasse dans *Le Serpent d'étoiles* (1933), auquel correspond d'ailleurs, quelques années plus tard, ce supposé témoignage qu'il porte sur ce fameux Elzéard Bouffier de *L'homme qui plantait des arbres*. Ce récit totalement inventé par Giono a été, en effet, lui aussi, comme *Le Serpent d'étoiles* le sujet d'une méprise célèbre de la part d'un magazine américain. Toute une légende s'est créée

²⁰² Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Op. cit., p.25.

à propos de ce court récit²⁰³. Ce genre de méprise peut souvent être provoqué par l'auteur lui-même. En effet, l'intrusion de l'auteur (ou du narrateur qui se donne pour représentant de l'auteur) accentue l'idée qu'il s'agit non d'histoires fictives mais d'histoires bien authentiques, relevant donc d'une « biographie » bien réelle.

On voit donc que Giono ne cherche pas à « nier » son identité ni à la dissimuler, mais au contraire à l'affirmer, même en ayant recours à l'affabulation et au « mensonge ». La fiction se trouve ainsi justifiée, rendue crédible et réelle par la place qu'occupe le narrateur dans / par rapport à cette fiction. Pour Giono, le problème n'est pas de traiter l'autobiographie comme un roman (ce qui est d'ailleurs vrai pour Giono et aussi commun peut-être à beaucoup d'autobiographes), mais de donner le roman comme une autobiographie en jouant à lui prêter certaines caractéristiques de ce genre.

La deuxième remarque que nous pouvons faire à propos de ces textes est que les souvenirs d'enfance sont évoqués de manière à valoriser cette période. Nous avons déjà vu que le monde de l'enfance est tellement riche et haut en couleurs qu'il n'est pas interdit d'y voir non la restitution d'un monde réel mais l'invention pure et simple d'un monde. C'est donc un univers semi-réel qui nous est donné à voir, mais à aucun moment le narrateur ne cesse de considérer cet univers comme un passé réel. Par ailleurs, chez Giono, ce passé n'est jamais raconté pour lui-même, comme un simple souvenir. Il est toujours inscrit dans une problématique plus large : dans *Jean le Bleu*, par exemple, il s'agit, en racontant le passé, de montrer l'initiation poétique de l'enfant; dans *Virgile*, l'enfance est évoquée en rapport avec des « crises » et des problèmes (passés et actuels) qui ont marqué l'auteur ainsi que son époque.

En outre, l'appellation « roman autobiographique », insisterait peut-être davantage sur l'aspect romanesque de l'oeuvre et négligerait la part de l'autobiographie : or celle-ci n'est pas absente dans le cas des oeuvres qui nous occupent. Il y a dans ces textes, comme on l'a vu, une part importante d'éléments biographiques et une part indéniable d'invention. Faut-il pour cela les considérer comme des « romans autobiographiques »? La question n'est pas si simple.

²⁰³ S'appuyant sur l'article d'Aline **GIONO** (*Bulletin de l'Association des Amis de J.Giono* n°5), Pierre **CITRON** rappelle dans sa « notice » (V, 1402-1409) les circonstances de la rédaction de ce récit et les anecdotes auxquelles ce texte de Giono a donné lieu. En 1953, un magazine américain *The Reader's Digest* demande à Giono un texte pour sa série : « le personnage le plus inoubliable que j'ai rencontré ». Et Giono d'inventer l'histoire d'Elzéard Bouffier, personnage qu'il dit avoir connu et fréquenté. Cet homme a, des années durant, planté des milliers d'arbres et a, ainsi, pu rendre la vie à une région frappée par la sécheresse. Enquêtant sur l'authenticité de l'histoire, l'envoyé de ce magazine s'aperçoit que ce personnage n'a jamais réellement existé. Pierre Citron rapporte encore qu'en 1968, un magazine de Stuttgart, dans le cadre d'un projet de l'édition d'une biographie de personnages réels, demande à Giono des précisions sur Elzéard Bouffier ainsi qu'une photographie du personnage. Amusé, Giono envoie une photo. Et le feuilleton continue. Marcel **NEVEU** qui consacre un article à ce personnage (« Le mythe d'Elzéard Bouffier », *Bulletin* n°37, 1992, p.101-113), ajoute encore cette anecdote : « Le 20 août 1985, une rue Elzéard Bouffier a été inaugurée à Banon. » (p.106) Cette fois personne ne se trompe sur l'origine fictive du personnage, mais « on n'arrête pas un mythe en marche », écrit P. **CITRON** dans sa « Notice » (V,1409). Quelques années auparavant, un autre texte avait suscité des réactions presque analogues : *Le Serpent d'étoiles*. A l'époque, certains lecteurs, ayant pris l'histoire racontée dans ce roman au pied de la lettre, avaient demandé à l'auteur de les accompagner pour assister à la réunion annuelle des bergers. Seulement si Giono s'est montré, par la suite trop sévère sur *Le Serpent d'étoiles*, il n'a pas eu, apparemment, la même attitude envers *L'homme qui plantait des arbres*.

La troisième remarque est que dans certains textes le « je » (comme sujet de l'énonciation et comme instance se référant à l'auteur) ne couvre pas la totalité de l'espace textuel (comme dans *Ennemonde*). Le « je » s'estompe et le discours devient « impersonnel ». Le « moi » comme personnage disparaît lui aussi de l'histoire. S'agit-il alors de « roman autobiographique »? Ou d'autobiographie qui se continue en roman?

L'inconvénient de cette appellation, qui par ailleurs peut parfaitement rendre compte de certains textes d'autres écrivains, est qu'elle ne peut pas définir la part du « roman » et la part de l'« autobiographie » dans les textes de Giono où les frontières entre les deux genres sont (volontairement) mouvantes, changeantes, voire effacées. Par ailleurs, se contenter du critère de l'« identité » (comme l'affirme Lejeune) pour faire la différence entre l'« autobiographie » et le « roman autobiographique » n'est pas vraiment pertinent, à notre avis, dans le cas des textes de Giono. On a vu, en effet, qu'il y a des degrés divers d'identité dans tous ces textes, que le nom ou le prénom de l'auteur ne permettent pourtant pas parfois de considérer l'histoire où ils apparaissent comme une histoire authentique.

Bref, ce critère n'apparaît pas comme un critère efficace lorsqu'il s'agit de classer certains textes de Giono dans la catégorie de l'« autobiographie » et d'autres dans celle du « roman autobiographique ».

III. L'autobiographie : étendue et limites

Nous en arrivons maintenant à la question de savoir si ces textes de Giono peuvent vraiment être considérés comme des « autobiographies ». Mais il serait bon de rappeler d'abord les précisions qu'apporte Lejeune à la définition même de l'autobiographie. En effet, dans « le pacte autobiographique (bis) », Lejeune apporte des rectifications et des précisions à certaines notions et définitions qu'il avait proposées dans ses ouvrages antérieurs. C'est donc dans cette perspective d'éclaircissement qu'il dit n'avoir pas, auparavant, tenu compte de la distinction de deux sens de l'autobiographie : un sens strict et un sens large. Le premier sens qu'il dit avoir choisi comme point de départ à ses analyses c'est la définition donnée par Larousse : **« le premier sens (que j'ai choisi) est celui que propose en 1866 Larousse: "vie d'un individu écrite par lui-même." Larousse oppose l'autobiographie, qui est une espèce de confession, aux Mémoires, qui racontent des faits qui peuvent être étrangers au narrateur. »**²⁰⁴

Le deuxième sens est plus large : **« Mais, largo senso, "autobiographie" peut désigner aussi tout texte où l'auteur semble exprimer sa vie ou ses sentiments, quelle que soit la forme du texte, quel que soit le contrat proposé par l'auteur. »**²⁰⁵

D'après Lejeune, ce sens large est celui que donnait ainsi Vapereau en 1876 dans son *Dictionnaire universel des littératures* : **« AUTOBIOGRAPHIE (...), oeuvre littéraire, roman, poème, traité philosophique, etc., dont l'auteur a eu l'intention, secrète ou**

²⁰⁴ Ph. LEJEUNE, « Le pacte autobiographique (bis) », Op. cit., p.18.

²⁰⁵ Ibid.

avouée, de raconter sa vie, d'exposer ses pensées ou de peindre ses sentiments. »

206

Lejeune reconnaît que la définition de l'autobiographie doit désormais reposer à la fois sur le sens strict et le sens large :

« Ces deux sens, strict et large, sont encore aujourd'hui les deux pôles de l'emploi du mot. Le succès du mot "autobiographie" est sans doute lié à la tension entre ces deux pôles, à l'ambiguïté ou à l'indécision qu'il permet, au nouvel espace de lecture et d'interprétation qu'il rend possible, aux nouvelles stratégies d'écriture qu'il peut désigner. Et cela d'autant plus que l'adjectif "autobiographique", qui est certainement autant employé que le substantif, a, lui, vocation à prendre plutôt le second sens que le premier : poème, roman, histoire - autobiographique... Il est tout à fait légitime de choisir pour le substantif le premier sens, comme je l'ai fait pour la clarté de mon travail. »²⁰⁷

Les précisions apportées ici par Lejeune permettent, surtout en ce qui concerne le sens large qu'il donne au mot « autobiographie », de mieux intégrer peut-être l'écriture de Giono dans ce genre. En effet, « tension », « ambiguïté », « indécision » caractérisent parfaitement les textes de Giono; par exemple dans l'interpénétration des deux dimensions qu'on remarque dans le texte : la dimension purement autobiographique qui consiste à raconter sa vie (en mettant en valeur des faits précis, des souvenirs authentiques...) et les dimensions qu'on peut qualifier de romanesques, de poétiques et même de polémiques. Cette « stratégie d'écriture » suppose aussi une stratégie de lecture et d'interprétation qui ne doit donc pas reposer uniquement sur les principes de l'autobiographie traditionnelle. Ainsi, il serait plus approprié d'utiliser l'adjectif, ou mieux encore l'adjectif substantivé « l'autobiographique » pour parler des textes de Giono. Car cela permet, en donnant à l'autobiographie une place relativement réduite dans les textes, de s'interroger sur l'écriture du moi en général, champ, à notre avis plus large que celui de l'autobiographie. Ce champ, favorable à une investigation plus large, peut être également introduit par une autre notion que propose Lejeune aussi : l'« espace autobiographique ». Le mérite de cette appellation est qu'elle permet, par exemple, d'inclure certaines notions telles que « récit de vie », « autofiction », « roman autobiographique », etc.

L'« autobiographie » supposerait ce que Philippe Lejeune appelle un « pacte référentiel » et qu'il définit ainsi :

« Par opposition à toutes les formes de fiction, la biographie et l'autobiographie sont des textes référentiels : exactement comme le discours scientifique ou historique, ils prétendent apporter une information sur une "réalité" extérieure au texte et donc se soumettre à une épreuve de vérification. Leur but n'est pas la simple vraisemblance, mais la ressemblance au vrai. Non "l'effet de réel", mais l'image du réel. Tous les textes référentiels comportent donc ce que j'appellerai un "pacte référentiel", implicite ou explicite. »²⁰⁸.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Op. cit., p.19.

²⁰⁸ Ph. LEJEUNE, *Le Pacte autobiographique*, Op. cit., p.36.

Or, les textes de Giono ne sont pas tout à fait des autobiographies, à cause justement de l'imprécision du caractère « référentiel » qu'il peuvent avoir, car on a vu que la « référence » peut être simplement un leurre.

Dans ces conditions, le terme « autobiographie » ne peut convenir à des oeuvres comme *Ennemonde*²⁰⁹ et *L'homme qui plantait des arbres*, où le narrateur qui s'exprime à la première personne se donne, dans le texte, comme le porte parole de l'auteur lui-même, alors que les histoires racontées sont purement fictives. Cependant, il y aurait aussi, dans ces textes, une part d'autobiographie, mais qu'on ne peut souvent reconnaître que par des informations extérieures au texte, soulignées par les exégètes (nous pensons par exemple au passage où le narrateur d'*Ennemonde* fait allusion à un voyage qu'il avait effectué en Ecosse (VI,279). C'est en note que Pierre Citron nous éclaire sur le voyage bien réel de Giono dans cette région²¹⁰.

En ce qui concerne *L'homme qui plantait des arbres* (ainsi que *Le Serpent d'étoiles*), on peut dire qu'il s'agit, à chaque fois, d'un cas un peu particulier, car on ne peut s'apercevoir du caractère fictif du texte qu'après coup. Le fait que l'histoire se déroule dans un cadre « réel » et le ton « véridique » du narrateur contribueraient à lever tout soupçon sur la sincérité de celui-ci. En fait, cette situation est révélatrice d'une manière d'écrire qui consiste à faire de la réalité une fiction et à donner la fiction pour de la réalité.

Vu sous cet angle, le terme « autobiographie » ne conviendrait pas tout à fait non plus aux textes d'avant guerre tels que *Jean le Bleu*, les deux nouvelles de *L'Eau vive* : « Son dernier visage » et « La ville des hirondelles » ni à ceux d'après guerre : comme *Virgile*, *Noé* et *Le Grand Théâtre*. Dans chacune de ces oeuvres, des éléments fictifs viennent se greffer, en quelque sorte, sur les éléments autobiographiques qui constituent, eux, le canevas du récit. Un souvenir banal, mais « réel », peut donner lieu à des développements plus ou moins imaginaires de la part du narrateur. L'évocation d'une personne, connue ou simplement rencontrée autrefois, peut donner le branle à toute une histoire - inventée - avec péripéties et intrigues. On a noté l'aisance avec laquelle l'auteur peut passer de la biographie à la fiction (dans *Pour saluer Melville*, par exemple) ou de la « biographie » à l'« autobiographie » (dans *Virgile*). Dans ces textes, il y aurait donc, pour reprendre l'expression de Jean Rousset, « **contamination de la mémoire par l'imagination** »²¹¹. Car, chez Giono, le passé, dès qu'il est raconté, est récupéré dans la vision du narrateur en train de raconter (ou d'« écrire ») ce passé (il ne cesse de rappeler souvent - dans un métarécit - cette activité de remémoration ou de rédaction). Il y a donc reconnaissance implicite de cette part non négligeable de la transposition du « vécu » en fiction. « **De combien d'autobiographies réelles, note Georges May, n'entend-on pas dire, en effet : "ça se lit comme un roman!"** »²¹². Chez Giono, pourrait-on dire aussi, le

²⁰⁹ P. CITRON range *Ennemonde* dans la catégorie de « l'autobiographie fictive ». Pierre Citron, « Notice » sur *Ennemonde et Autres caractères*, t.VI, p.976.

²¹⁰ Voir P. CITRON, « Notes et variantes » sur *Ennemonde*, t.VI, note n°3 de la p.279 (VI, p.1007).

²¹¹ J. ROUSSET, *Narcisse romancier*, Op. cit., p.35.

²¹² G. MAY, *L'autobiographie*, Op. cit., p.178.

roman peut parfois se lire comme une autobiographie (*Le Serpent d'étoiles* et *L'homme qui plantait des arbres* en sont des exemples éclairants).

Essayons de faire la part des choses en relevant par exemple certains éléments qui appartiennent à l'autobiographie et d'autres qui relèvent uniquement de la fiction.

Parmi les éléments qui se rattachent à l'autobiographie, rappelons par exemple ceux-ci, qu'on retrouve aussi bien dans *Jean le Bleu*, dans *Virgile* que dans *Le Grand Théâtre* : d'abord, l'utilisation du prénom Jean ainsi que la mention du métier de l'écrivain; ensuite, l'indication du cadre réel de l'action (Manosque); enfin, la mention des dates se rattachant à des événements importants dans la vie de l'auteur. Tous ces éléments permettent l'ancrage de l'histoire racontée dans le réel.

Sur le plan de la forme, on peut remarquer surtout l'usage de la première personne, le caractère rétrospectif des récits et la place centrale qu'occupe la « personnalité » de l'auteur dans chacun de ces textes.

Quant aux éléments qui donnent à ces oeuvres un aspect purement fictif, ils sont innombrables²¹³. Nous en rappelons quelques uns.

D'une part, on peut noter le très grand nombre de « micro-récits », presque proportionnel au nombre des personnages dans chaque texte. Ces « récits-gigognes » caractérisent bien par exemple des oeuvres comme *Jean le Bleu* ou *Noé*.

D'autre part, on peut remarquer l'existence de toute une dimension dramatique et romanesque qui caractérise l'histoire de chacun des personnages évoqués, même pour les personnages réels (tels que le père dans *Jean le Bleu* par exemple, l'oncle Eugène dans *Le Grand Théâtre*, la tante ou les cousins dans *Le Poète de la famille*). Certains d'entre eux acquièrent même un aspect quasiment mythique ou épique, dimensions irréelles que seul le genre romanesque, par exemple, peut en général admettre.

Par ailleurs, les souvenirs (rattachés à des personnages ou à des événements) sont souvent liés, comme dans *Jean le Bleu*, à des thèmes ou à des motifs romanesques (dont certains sont, à leur tour, rattachés à des valeurs d'ordre humain, moral ou esthétique) : la passion, la souffrance, la vieillesse, la solitude, l'amitié, etc.

Le romanesque déborderait parfois, pour ainsi dire, du cadre simplement autobiographique.

La portée autobiographique se voit ainsi réduite par rapport à d'autres fonctions ou portées qui deviennent, elles, plus essentielles dans le texte. L'évocation des personnages, même réels, semble parfois répondre au besoin d'un fonctionnement particulier du texte. En effet, certains d'entre eux servent uniquement de support ou de

²¹³ Gérard Genette relève un certain nombre « d'indices » par lesquels il est, selon lui, possible de reconnaître un texte de fiction. Ces indices « ne sont pas tous d'ordre narratologique ». Il note qu'« un texte de fiction se signale comme tel par des marques *paratextuelles* [...] dont l'indication générique *roman*, sur la page de titre ou la couverture, est un exemple parmi bien d'autres.[...] Certains [...] indices textuels sont, par exemple, d'ordre thématique (un énoncé invraisemblable comme "Le chêne un jour dit au roseau..." ne peut être que fictionnel), ou stylistique : Le discours indirect libre [...] Les noms de personnage ont parfois, à l'instar du théâtre classique, valeur de signes romanesques. Certains incipits traditionnels ("il était une fois" [...]) fonctionnent comme des marques génériques. » G. GENETTE, *Fiction et diction*, Op. cit., p.89.

point de départ à une réflexion (ou à une méditation). Ainsi, nous avons noté que, dans *Le Grand Théâtre*, le personnage de l'Oncle Eugène sert d'illustration aux raisonnements du père sur l'Apocalypse.

D'autres sont probablement inventés, après coup, pour le besoin du récit (raison esthétique interne à l'oeuvre) ou pour une nécessité dictée par la circonstance de la rédaction de l'oeuvre (raison extérieure qui amène l'auteur à inventer un souvenir).

La narration, quant à elle, n'est pas toujours conforme à la narration « traditionnelle » des souvenirs. Par exemple, dans une grande partie du *Grand Théâtre*, c'est le père qui parle (et non le narrateur), et ce n'est pas pour raconter des souvenirs, mais c'est pour critiquer, méditer, raisonner... L'écart avec l'autobiographie ne touche pas cette fois-ci seulement le contenu mais aussi le discours. On a remarqué les variétés de discours que contiennent par exemple *Jean le Bleu* et *Virgile*.

Ce que l'on peut noter également est que chacun de ces textes contient, en lui-même, une variété de « genres ». Dans *Virgile*, par exemple, nous avons déjà remarqué qu'il y a, entre autres, une « biographie » semi-fictionnelle du poète latin. Le récit de souvenirs revêt un aspect parfois « irréel »²¹⁴ qui les fait un peu sortir du cadre purement autobiographique. Car, ce qui semble recherché par le narrateur c'est surtout l'expression d'un « effet » laissé par ces souvenirs, ou même encore peut-être, pour reprendre le mot de Claude Duchet, l'expression du « réel d'un effet »²¹⁵. Dans *Noé*, le problème est plus complexe, car il semblerait que le souvenir peut quelquefois être évoqué tout simplement dans le cadre d'une association d'images, d'idées ou même de mots. Cette évocation serait donc suscitée par l'élan de la narration (le besoin de l'écriture).

S'ajouterait à cela une troisième dimension, non moins importante, et qui entre dans la composition de ces récits. Cette dimension ne peut vraiment faire partie ni de la fiction ni tout à fait de l'autobiographie. C'est la part importante qu'occupent dans ces textes les « polémiques » et les prises de position déclarées du narrateur (qui renvoient en dernier lieu à l'auteur lui-même). Les souvenirs peuvent alors servir uniquement d'illustration à des idées, à des prises de positions de l'auteur sur certains problèmes. Polémiques qui se traduisent, par exemple dans *Virgile*, par cette critique acerbe de *L'île mystérieuse* de Jules Verne, à cause des idées sur le progrès que ce livre contient (et qui font un peu pendant - tout en s'opposant à elles - aux idées du poète latin). Dans cet épisode du livre - et dans bien d'autres aussi - on assiste à une sorte de glissement de niveau : on n'est plus dans le domaine des souvenirs ni dans celui de la fiction proprement dite, on est en plein coeur de la critique littéraire. De même, dans *Le Grand Théâtre*, les méditations du père et ses différentes prises de position ne pourraient vraiment être rangées ni dans la catégorie du « roman » ni dans celle de l'« autobiographie ».

Si l'on essayait de classer ces textes (ceux qui nous occupent particulièrement ici) par degré de conformité aux critères proposés par Lejeune - dans le sens strict qu'il donne

²¹⁴ C'est Robert Ricatte qui qualifie ainsi les souvenirs dans *Jean le Bleu*, R. RICATTE, « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., p.1232-1233.

²¹⁵ Claude DUCHET, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », *Littérature*, 1 fév. 1971. Cité par Philippe HAMON dans « Un discours contraint », in *Littérature et réalité*, Col. « Points », Seuil, 1982, p.171, note n°12.

à l'autobiographie -, on pourrait proposer l'ordre suivant : *Jean le Bleu* , *Virgile* , *Le Grand Théâtre* . Cet ordre est comme on le voit est aussi chronologique, ce qui montre que Giono s'éloigne progressivement du schème traditionnel du genre.

Dans *Jean le Bleu* , en effet, on peut dire que l'autobiographie est quelque peu conforme à la définition proposée par Lejeune surtout en ce qui concerne le « récit rétrospectif » et la « personnalité » de l'auteur qui est au centre du récit.

En revanche, dans *Virgile* , le récit n'est pas totalement « rétrospectif » puisqu'il s'agit de raconter des événements passés et aussi des événements presque contemporains à la rédaction. D'autre part ce n'est pas seulement la personnalité de l'auteur qui se trouve au centre de l'oeuvre, puisque une importance particulière est accordée également dans ce texte à l'Histoire et à l'actualité (en plus de la première partie consacrée au poète latin).

Dans *Le Grand Théâtre* , c'est le caractère discursif (et oral) qui permet de remettre en question l'aspect « rétrospectif » même du récit. Les événements relevant de la biographie de l'auteur sont aussi réduits. Le père parle de sujets variés et multiples qui tournent presque tous autour du motif central : l'apocalypse.

Dans certains textes courts, comme « Son dernier Visage » ou « La Ville des hirondelles » (textes recueillis dans *L'Eau vive*), l'auteur évoque un seul épisode de sa vie et ne raconte pas le passé.

Noé , pour sa part, dont le statut reste à définir, constitue comme on l'a déjà dit, une oeuvre particulière. Le peu de place qu'occupe le souvenir d'enfance marque déjà une différence avec l'autobiographie telle qu'elle est définie par Lejeune. C'est l'oeuvre où l'essentiel n'est peut-être pas d'ordre autobiographique (dans le sens traditionnel du terme) mais de l'ordre de la présence du moi créateur dans son texte. Ce qui pose problème, on l'a vu, c'est la façon, trop affichée, dont apparaît l'auteur dans son texte. Il se montre sous des angles différents et jouant des rôles multiples : il est en train d'écrire, de vivre parmi les siens, de se mêler à ses personnages, de faire des portraits plus irréels les uns que les autres, de raconter des histoires (c'est sa tâche essentielle) sur lui-même et sur les autres, d'évoquer quelquefois le passé (lointain ou récent), de parler de ses promenades à Marseille, de rendre compte de ses rencontres à la fois extraordinaires et curieuses...

L'ambiguïté reste donc certaine. Aucun de ces textes ne peut être rangé tout à fait, ni dans une catégorie ni dans l'autre. Toute classification serait ainsi, d'une certaine façon, arbitraire.

Il y a donc chez Giono une liberté de création qui l'empêche de se soumettre aux contraintes rigides d'un genre particulier. C'est pourquoi les « frontières » entre « biographie », « autobiographie » et fiction, sont un peu floues. Nous avons vu que le passage d'un genre à l'autre s'effectue sans rupture marquée. Ces textes semblent donc un peu réfractaires à la notion de « pacte » proposée par Lejeune. Ils constituent peut-être, par rapport aux textes autobiographiques traditionnels, une sorte d'exception. Et ce sont d'ailleurs « les exceptions, reconnaît Philippe Lejeune, [qui] obligent à repenser les définitions »²¹⁶. C'est ce que semble faire Gérard Genette en repensant, dans

²¹⁶ Ph. LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Op. cit., p.16.

Nouveau Discours du Récit, les catégories sur le statut du narrateur qu'il avait lui-même antérieurement proposées dans *Figures III*, en s'appuyant justement sur des exemples pris chez Giono lui-même²¹⁷ (exemples d' *Un Roi sans divertissement* , du *Moulin de Pologne* et de *Noé*).

Ainsi, on peut dire que chez Giono l'autobiographie se « dilue » dans la fiction et que la fiction est constamment nourrie de souvenirs réels. « **On s'étonne bêtement, écrit Giono dans une préface de *Jean le Bleu* , que la réalité dépasse la fiction. Elle ne la dépasse pas, elle l'atteint : la réalité est la fiction.** »²¹⁸

Giono n'oublie jamais, même en racontant sa vie, d'être romancier. Car, « **sans doute, écrit Roland Bourneuf, Giono est-il ce qu'il dit et ce qu'il fait, mais il est aussi ce qu'il rêve, et quelle part de lui peut-on vraiment saisir? Il se dérobe au moment où l'on croit le saisir.** »²¹⁹

Le problème se situerait donc à un autre niveau. Car chercher à classer ces textes dans un genre bien déterminé n'est peut-être pas la question fondamentale (même si elle est importante dans une recherche), car, on l'a vu, on ne peut y répondre catégoriquement. La question se situerait peut-être à un niveau plus général et en même temps très spécifique et qui concerne l'écriture du « moi » chez Giono. Cette écriture consiste en un projet qui dépasserait le projet autobiographique. Le « moi », chez Giono, à la fois dans toutes ses formes d'apparition et modes d'écriture, transcende et englobe le projet autobiographique. On a vu que celui-ci se confond très souvent non seulement avec le projet romanesque mais aussi avec le projet d'écriture en général chez Giono. La fiction nourrit l'histoire de vie et celle-ci, à son tour, peut, directement ou indirectement, enrichir la fiction. Le personnage du père guérisseur dans *Jean le Bleu* a apparemment donné naissance à toute une série de personnages qui jouent ce même rôle dans des textes variés ultérieurs : on retrouve par exemple le personnage du bossu guérisseur dans *Le Chant du monde* (1934), Angelo (et le Petit Français) soignant les cholériques dans *Le Hussard sur le toit* , etc. Ce sont donc des « traces » d'éléments autobiographiques qui réapparaissent ici et là dans les romans et acquièrent par là des significations propres à la fiction où ils sont employés.

IV. « Redites » et surplus de signification

C'est dans cette perspective qu'on pourrait peut-être s'expliquer la reprise des mêmes éléments autobiographiques chez Giono. On s'est déjà posé la question : pourquoi ces redites et ce retour parfois sur les mêmes événements? On a déjà donné quelques

²¹⁷ G. GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Ed. Seuil, 1983. Voir respectivement p.71 et p.92. C'est Philippe Arnaud qui, à notre connaissance, a été le premier à avoir fait le rapprochement avec le texte de Genette. Philippe ARNAUD, « Le lecteur apprivoisé », *Bulletin*, n°23, 1985, p.98, ainsi que la note n°7, p.109.

²¹⁸ Voir « Préface à *Jean le Bleu* », préface écrite par Giono pour l'édition du Livre-Club du Libraire de 1956, t.II, p.1235.

²¹⁹ Roland BOURNEUF, « Giono au présent et au futur », *La Revue des Lettres Modernes (Giono 1)*, n°385-390, Ed.Minard, Lettres Modernes, 1974, p.12.

éléments de réponse en comparant certains faits relatés à la fois dans *Virgile* et dans *Jean le Bleu*, en mettant surtout en valeur l'idée que la reprise pouvait être éventuellement rattachée aux « crises » vécues par l'auteur au moment où il écrivait *Virgile* et qui lui rappelaient des « crises » passées analogues. Mais d'autres questions peuvent aussi être posées à ce sujet : y a-t-il d'autres raisons d'ordre psychologique, comme celle par exemple qui consiste à ne pas pouvoir mettre un point final à l'écriture autobiographique quitte à avoir recours à des « redites »? Continuer à parler de soi est-il au fond une façon de prouver que l'on continue à vivre et en même temps à créer, puisque l'auteur considère sa propre vie comme la source et la matière inépuisables de son écriture? Cela relève-t-il aussi du fait que l'auteur, pour reprendre les termes de Jean Amrouche, n'a pas retrouvé « ***l'expression définitive de ce qu'on est*** »? Chercherait-il alors à dire, à chaque fois, et d'une autre façon, ce qu'il n'a pu dire dans le livre précédent? Ou tout livre déjà écrit est-il un « livre raté »? En posant ces questions à Giono, Amrouche ne pensait pas uniquement aux textes autobiographiques. Pour mettre ces questions dans leur vrai contexte, voici d'ailleurs ce passage de l'entretien :

« J.A. - Je vous avais demandé si le fait d'écrire un livre n'était pas, pour vous, une façon de vous venger du livre précédent. Est-ce que pour un écrivain, tout livre est un livre raté?

J.G. - Oui, c'est forcé! C'est absolument sûr!

J.A. - Cela provient sans doute de ceci : on souhaite, quand on écrit un livre, ou un poème, trouver l'expression définitive de ce qu'on est. En somme, tout mettre de soi et projeter toute cette réalité extrêmement confuse qui est en vous même, et en être pour ainsi dire exorcisé. » (*Ent.*, 198)

On a déjà vu que l'autobiographie est l'étape ultime d'une série de « conversions », allant des modifications que la mémoire fait subir aux souvenirs jusqu'à celles qui sont liées au processus de l'écriture elle-même. Toutes ces opérations, renouvelées à chaque fois à l'occasion de la rédaction d'un texte, aboutissent à un résultat chaque fois différent, même s'il s'agit de récrire le même souvenir. C'est ce qui expliquerait en partie peut-être ces redites chez Giono.

D'autre part, écrire son autobiographie c'est faire le bilan de sa vie. Ce bilan vient en général chez certains à une époque tardive de leur vie. Or, on a remarqué que Giono, lui, a commencé relativement tôt à parler de lui-même et de son passé. L'autobiographie n'a plus alors ce rôle qui consiste à clore une vie. Au contraire, c'est une entreprise qui s'étale, comme on l'a vu, sur la presque totalité d'une vie. Raconter sa vie permet ainsi constamment à l'auteur de se placer à chaque fois sous un angle nouveau, différent du premier et donc plus enrichissant, même quand il s'agit de reprendre les mêmes faits biographiques. Un autre rôle se voit désormais attribué à ce genre d'écriture : celui-ci n'est plus conçu comme une forme à part mais extrêmement lié aux autres formes d'écriture chez Giono.

L'écriture autobiographique consiste donc à la fois en un processus de réduction et d'extension de la biographie. Réduction : puisque l'auteur ne raconte pas tout et revient quelquefois sur les mêmes faits, effectuant un choix, souvent lié à la situation de la rédaction (comme dans *Virgile*) ou déterminé par une raison d'ordre esthétique propre à la conception même de l'oeuvre qu'il est en train d'écrire. Extension : parce que l'auteur

donne toujours, et à chaque fois, une portée plus grande, du moins différente, à l'histoire de sa vie.

Par exemple dans *Jean le Bleu*, l'auteur passe sous silence certains épisodes de sa vie au point qu'on peut penser à une vision réductrice de cette vie, mais en même temps il donne un plus, une surcharge de significations aux détails choisis. Les événements racontés - ainsi que les personnages -, si minces et si ténus soient-ils en réalité, acquièrent dans le texte toute une dimension poétique, romanesque ou épique. On peut penser ainsi à un processus paradoxal de l'écriture : c'est une écriture d'effacement et en même temps d'amplification. Ce qui est réduit au point de vu référentiel est amplifié au point de vue poétique et romanesque.

Cependant le caractère d'amplification et donc d'enrichissement de l'écriture semble l'emporter chez Giono sur celui de la réduction et l'assèchement, qui pourraient justement découler de la simple reprise de certains faits propres à sa vie ou à sa personne.

En effet, à l'origine, il y aurait, comme le pense Gusdorf, dans toute **autobiographie « la présence latente d'un surplus de signification que la vie individuelle n'épuise pas complètement »**²²⁰. Ce « surplus de significations » et ses différentes implications au plan de l'écriture sont importants pour Giono. On a vu que les sources biographiques, servant comme point de départ à des fictions ou d'illustrations à des idées, sont remarquables chez Giono, non pas tellement par leur nombre qui est somme toute limité, mais par leurs différentes combinaisons dans les textes. Elles servent, la vie durant, et au fil des textes, à alimenter les différents écrits comme s'il était impossible d'épuiser toutes les significations qu'elles offrent à chaque fois, et encore moins de les épuiser en une seule fois. Certaines significations sont donc contenues dans les éléments biographiques eux-mêmes; d'autres viennent s'y ajouter. La vie de l'enfant, par exemple, est certes riche d'expériences affectives, mais à l'origine elle ne serait pas si exceptionnelle. Ce qui la rend exceptionnelle, littérairement parlant, ce sont toutes les significations que l'auteur ajoute, après coup, à cette vie. Résultat: *Jean le Bleu*, par exemple, n'est pas l'inventaire de menus faits authentiques, mais une oeuvre riche, puissante et pleine de significations. Elle dépasse le cadre de la simple exposition de la vie personnelle de l'auteur et incarne l'entreprise esthétique même de Giono : une quête de soi (par exemple en ce qui concerne les origines de la sensibilité poétique chez lui), menée à travers la quête d'une écriture adéquate. On peut dire la même chose à propos des autres oeuvres, mais surtout à propos d'une oeuvre écrite bien des années plus tard et qui s'inscrit quelque peu dans la même perspective : *Noé*, où le projet autobiographique est dépassé par autre chose.

Ainsi, on peut parler de deux parcours : un parcours entrepris par la mémoire pour ressusciter des détails d'une vie passée, et un parcours de l'écriture qui tend à donner à cette biographie une forme esthétique bien spécifique à Giono. L'autobiographique est une remémoration et en même temps la recherche d'une esthétique. Mémoire et écriture se combinent donc. En général, c'est le travail de la mémoire qui précède celui de l'écriture, mais parfois c'est l'écriture elle-même qui semble provoquer le souvenir chez Giono. Il ne s'agit pas, non plus, de dire seulement le souvenir et de le raconter mais aussi de le mettre en scène, de l'actualiser par différents procédés, empruntés souvent

²²⁰ G. GUSDORF, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », Op. cit., p.971.

aux autres formes d'écriture. Pour que l'écriture autobiographique ne soit pas un simple *curriculum vitae*, l'auteur s'invente au fur et à mesure qu'il écrit. Le « moi » dans le texte est donc autant un être passé qui est ressuscité qu'un être tout inventé. Dans ces textes, l'intérêt de l'auteur semble moins porté sur la reconstitution exacte du passé que sur la valeur symbolique de chaque aspect de ce passé et sur l'avantage qu'il peut en tirer sur le plan esthétique et littéraire.

Dès lors, il semble que la réécriture du souvenir n'est pas due au fait que le texte, où est déjà apparu ce souvenir, soit un texte « raté », mais tient plutôt à la nature même de l'écriture chez Giono. Celle-ci, on l'a vu, se présente comme une « variation » au sens musical du terme, ou comme un refrain dont la répétition est un facteur d'enrichissement parce qu'elle est dépassement vers autre chose.

Le « surplus de signification », né souvent de ces « redites », se rattache à la forme et à la fonction que Giono donne à l'autobiographie. La permanence de l'écriture de soi chez Giono serait le signe d'une double quête : quête de formes et de contenus, toujours renouvelés et quête de soi, non pas tellement au plan philosophique ou existentiel, mais au plan esthétique et littéraire, liée à ce qu'il a appelée sa façon de faire le « portrait de l'artiste ».

V. « Vides » autobiographiques et style

Par essence, l'autobiographie en général ne peut être que lacunaire à cause même de l'impossibilité pour l'auteur de se souvenir de tous les détails de son passé.

Chez Giono, on peut également parler de « vides » ou de « blancs » autobiographiques. Le fait, par exemple, que *Jean le Bleu* est formé de chapitres comportant chacun des sous-titres, donnés respectivement aux contenus des épisodes qui le composent, souligne bien la discontinuité de l'ensemble. Il y a donc comme des intervalles séparant les faits racontés dans ces différents chapitres.

On a déjà vu que le pacte autobiographique proprement dit n'est presque jamais explicite dans les textes de Giono. Même au début de *Jean le Bleu* où le narrateur parle de souvenirs, le pacte n'est pas vraiment clair. Car l'intention ainsi exprimée de parler de souvenirs dans ce début du texte revêt un caractère vague et général et ne précise pas le projet de l'auteur. Les souvenirs eux-mêmes sont racontés, dans les deux premières pages, un peu de manière allégorique et métaphorique. En plus, on a vu comment le texte prend par la suite une autre tournure : celle d'un récit plus ou moins fictif. Nous sommes en effet davantage face à l'histoire romanesque de la vie de l'enfant, qui rend compte de l'univers imaginaire de ses rêveries que des événements concrets et réels de sa vie. Il en est de même pour le début de *Virgile* ou du *Grand Théâtre*. Dans tous ces textes il y a comme un « vide » inaugural, marqué notamment par l'absence de « pacte ».

La fin de chacun de ces textes est aussi marquée par un « vide ». Il y a comme une suspension de l'histoire racontée. Par exemple *Jean le Bleu* se termine par l'annonce de la première guerre et le départ de Jean sur le front. *Le Grand Théâtre* se clôt sur la parole prophétique du père avant sa mort. La guerre, elle, en dehors de quelques indications brèves (deux paragraphes), est, pour ainsi dire, presque passée sous silence. Quant à

Virgile, du fait qu'il a été écrit pendant la guerre, le mot de la fin n'est pas donné : il se termine sur une note d'espoir, mêlée toutefois d'une certaine amertume.

On voit donc que le dénouement de chacun de ces trois textes est marqué par une sorte de suspension : suspension de l'histoire, comme si les événements appartenant au passé s'arrêtaient à ce point précis de la vie de l'auteur et qu'il n'y avait plus rien à raconter. Suspension aussi de la parole, comme s'il n'y avait plus rien à dire à propos de soi-même.

Les deux limites, inaugurale et finale, du texte sont donc caractérisés par des « silences » : comme il n'y a pas de « préambule » à cette autobiographie, il n'y a pas non plus d'« épilogue ».

Y a-t-il volonté délibérée de la part de Giono de ne pas aller au-delà d'une certaine limite temporelle (et événementielle) pour parler de soi et raconter la suite? Ou s'agit-il d'un « échec » de la parole autobiographique, comme on l'a déjà remarqué?

Cependant, ce qui compense peut-être cette suspension du récit autobiographique à la fin de ces textes, pourrait être le phénomène des reprises. Le récit de vie est à chaque fois interrompu pour être repris plus tard dans un autre texte. Mais on a vu que c'est une nouvelle version des mêmes faits qui réapparaît et non une véritable suite qui leur est donnée. Mais si ces reprises des mêmes faits ne sont pas tout à fait des redites, puisqu'à chaque fois, une fonction différente est donnée à ces faits (comme on l'a vu pour *Jean le Bleu* et *Virgile*). Il n'en demeure pas moins que ces reprises ne constituent pas pour autant un dépassement des limites déjà fixées pour le récit de vie.

Pourquoi alors interrompre ainsi le récit de vie pour le reprendre plus tard? Le fait de revenir sur les mêmes faits (il est vrai que c'est à chaque fois de façon différente) traduit-il un choix de la part l'auteur? S'il y a choix, cela suppose qu'il y a d'autres faits qui sont passés volontairement passés sous silence.

On voit que l'autobiographie chez Giono - et sans doute l'autobiographie en général - ne vise pas à raconter tous les événements d'une vie et qu'il y a des zones qui restent naturellement dans l'ombre.

En outre, les silences autobiographiques concernent aussi la totalité du texte et pas seulement les deux espaces limites. Ce silence se situe d'abord au niveau temporel : il n'y a pas dans ces textes d'ordre chronologique clair. Dans *Virgile*, celui-ci est justement brisé par l'alternance des événements actuels (au moment de la rédaction) et des événements passés. Dans *Le Grand Théâtre*, le temps de l'histoire est dans l'ensemble (sauf dans les dernières pages) celui même de la narration, en l'occurrence celui du discours du père : le présent. Dans *Jean le Bleu*, le temps est plutôt un temps intérieur, c'est-à-dire relatif à la vision du personnage et à son parcours initiatique. Ce qui est raconté par le narrateur est donc de l'ordre de la subjectivité : il s'agit plus de rendre des sensations que de raconter des événements. C'est donc un temps où sont présents simultanément plusieurs moments liés à d'intenses émotions. Le temps du passé est raconté non comme une « durée » mais comme une suite d'« instants » séparés, dans le sens que donne Bachelard à ces deux notions²²¹. Le passé, tel qu'il apparaît dans ces textes de Giono, serait composé de moments séparés et fragmentaires et non pas constitué comme un bloc homogène et uni.

Les vides seraient aussi liés à l'hétérogénéité des textes. On a déjà remarqué que chaque texte est composé de tableaux, de portraits, de récits, de souvenirs, etc. Et que le discours est aussi hétérogène que le contenu (le narratif côtoie l'argumentatif, l'explicatif, l'injonctif...). La présence de tous ces aspects crée des discontinuités certaines, et donc des « vides » dans le récit de vie.

Mais cela ne veut pas dire que le texte laisse vraiment percevoir des moments de « vide ». Chez Giono, le « vide » autobiographique est, pour ainsi dire, comblé (contrairement à ce qu'on voit dans *Noé* ou dans certains romans, notamment ceux d'après guerre, où le vide du récit constitue un procédé narratif important).

Parmi les procédés qui permettent de combler le vide et de donner cohérence aux textes, on peut noter l'inscription de ceux-ci dans une perspective bien déterminée, une sorte de « centre d'intérêt » ou de problématique servant d'ossature ou de cadre général au récit de vie qu'ils contiennent. Il s'agit par exemple de ce qu'on a appelé : l'initiation poétique de l'enfant dans *Jean le Bleu*, de l'inquiétude du narrateur vis-à-vis des problèmes de l'époque (notamment la guerre) et la recherche d'un dépassement de cette inquiétude par la poésie dans *Virgile*.

D'autre part, ce qui peut jouer aussi en faveur de la cohérence et de l'unité de l'oeuvre c'est - paradoxalement - le grand nombre de portraits et la grande variété des récits comme dans *Jean le Bleu*. Car tous les personnages et leur histoire contribuent à remplir le « blanc » laissé par le récit autobiographique. Ces personnages, on l'a vu, ont des liens plus ou moins importants avec la vie de l'enfant, son « éducation sentimentale » ou son initiation poétique. La vie de chacun reflète donc ou complète, par certains côtés, celle de Jean. C'est en parlant d'eux, ou en les faisant parler, que le narrateur continue, indirectement, à raconter sa propre vie. De même pour *Virgile* : on a vu le lien existant entre la « biographie » de Virgile et le récit de vie de l'auteur. Dans *Le Grand Théâtre*, les méditations du père et ses réflexions suggèrent, en définitive, les propres méditations de l'auteur sur lui-même et sur la vie.

L'autre procédé important qui permet de combler les « vides » c'est le style.

On a vu par exemple qu'au lieu de raconter certains souvenirs précis, l'auteur utilise parfois des phrases énonçant des vérités générales, qui permettent de tout dire à la fois mais qui ne révèlent pas quelque chose de bien précis. Par exemple, la phrase qui introduit le récit des souvenirs dans *Virgile*, grâce à la métaphore qu'elle contient, enlève au souvenir son caractère de précision et de concision et le place dans un contexte poétique général. Par l'utilisation de telles phrases, l'auteur n'insiste pas sur un souvenir

²²¹ En effet, dans *L'Intuition de l'instant*, Gaston Bachelard étudie ce problème de l'« instant » et de la « durée ». Pour cela, il compare la théorie de la « durée » chez Bergson à celle de Roupnel. Selon Bachelard, Bergson pense que le temps est une durée : « la vie peut recevoir des illustrations instantanées, mais c'est vraiment la durée qui explique la vie. » (p.17) Au contraire, pour Roupnel : « *Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant*. Autrement dit, le temps est une réalité resserrée sur l'instant et suspendue entre deux néants.[...] Le temps limité à l'instant nous isole non seulement des autres mais de nous-mêmes, puisqu'il rompt avec notre passé le plus cher. » (p.13) C'est cette thèse qui retient l'attention de Bachelard : « [...] à notre avis, la position la plus claire, la plus prudente, celle qui correspond à la conscience la plus directe du temps, c'est encore la théorie rounnelienne. » (p.16) Gaston **BACHELARD**, *L'Intuition de l'instant*, coll. « Bibliothèque Médiations », Ed. Gonthier, 1932.

particulier, saisi à un moment précis du passé, mais semble-t-il, sur l'effet produit. Le travail de l'auteur qui **« renvoie donc au moment de l'écriture, au moi actuel »**²²², est donc aussi bien un travail sur le style et la forme qu'un travail de/et sur la mémoire.

Il faudrait insister, en outre, sur la variété des styles employés dans la même oeuvre. Des styles qui sont en fait liés à la grande variété des discours. Ce qui fait que l'oeuvre ne doit pas être saisie comme un simple récit de souvenirs. Ces variétés permettent, et justifient en même temps, par exemple le glissement - presque imperceptible pour le lecteur - de la « vérité » autobiographique à l'invention romanesque. Il n'y a souvent pas de distinction entre les deux genres. On a vu comment l'image du « moi » passé peut apparaître aussi bien à travers des événements authentiques qu'à travers des situations fictives. Ce qui permet de combler l'écart entre la réalité et la fiction, c'est le style.

Mais en jouant un tel rôle, le style risque de constituer un écran qui cacherait la réalité d'autrefois et empêcherait ainsi la saisie des événements, comme le souligne Starobinski :

« Les critiques ont souvent considéré - indépendamment de la matérialité des faits évoqués - que la perfection du style rendait suspect le contenu du récit, et faisait écran entre la vérité du passé et le présent de la situation narrative. Toute originalité de style implique une redondance qui paraît perturber le message lui-même. »²²³

En fait, l'auteur se trouve devant un problème : ou il doit tout dire ou il doit opérer un choix :

« L'auteur de l'autobiographie se trouve donc placé devant le dilemme suivant : ou bien il embrasse la multiplicité aléatoire des événements dans sa vie avec ses détails imprévisibles et inintégrables mais il n'arrivera alors à conférer à cette multiplicité qu'une unité très approximative; ou bien il utilise des structures argumentatives ou narratives ou poétiques très fortes et il crée ainsi une très forte impression d'unité, mais dans ce cas le réel contingent des événements parcellaires lui échappe de toute part. »²²⁴

On pourrait dire que Giono, lui, a en général choisi la structure poétique (notamment dans *Jean le Bleu*) pour, entre autres objectifs, contourner la fragmentation et donner une unité au récit de vie, même si c'est au prix d'une sélection des faits racontés. Mais ce choix risque de détourner le texte du projet initial : l'écriture des souvenirs.

La clarté du souvenir est donc perturbée par l'effet du style, puisque, dans ce cas, l'accent est davantage mis sur le discours que sur le contenu. L'auteur met en valeur sa perception subjective de la réalité, c'est-à-dire qu'il s'occupe plus de sa « vérité » à lui au moment de l'énonciation que de l'authenticité des faits passés : **« Je cherche à [...] apporter simplement la vérité, ma vérité »**, dit-il à Jean Amrouche (*Ent.*, p.73).

²²² J. STAROBINSKI, « Le style de l'autobiographie », Op. cit., p.258.

²²³ *Ibid.*

²²⁴ E. PICH, *L'autobiographie aujourd'hui, Positions et propositions*, Op. cit. p.11.

Mais la « vérité » n'est-elle pas aussi celle qui n'est pas racontée, celle qui réside dans le non-dit?

Le style serait une manière aussi de cacher l'impossibilité de raconter un souvenir (de bonheur ou de malheur) trop intense, donc de suppléer à une certaine carence de la langue. C'est ce que remarque Jean-Pierre Richard à propos de Stendhal : « **Le bonheur se vit ou se revit, mais il ne peut se raconter : la violence même de son rapt empêche de le regarder et de le reconnaître** »²²⁵. Y aurait-il alors pour Giono aussi de ces moments incommunicables parce qu'indicibles?

Mais les vides autobiographiques ne sont pas perceptibles par le lecteur comme tels, d'une part parce que ces vides sont compensés par autre chose, et d'autre part parce que le lecteur ne peut en fait savoir exactement ce que l'auteur a pu omettre en évoquant son passé. « **Le récit veut être anamnèse, remarque Béatrice Didier, mais il est écrit pour un lecteur qui ne peut participer à cette anamnèse, parce qu'elle est irréductiblement personnelle.** »²²⁶ D'autre part le récit des souvenirs n'est pas soumis à un ordre chronologique clair, pour que le lecteur puisse s'apercevoir des ellipses temporelles.

Quant à Giono, il ne soulève apparemment pas ce problème des « vides » ou celui de l'impossibilité d'exprimer certaines sensations éprouvées autrefois. S'il parle de ses textes (par exemple dans ses *Entretiens* avec Amrouche) ou s'il revient sur certains épisodes ou sur certains personnages c'est en termes de rapport entre réalité et fiction qu'il le fait, comme pour les personnages de *Jean le Bleu*. Il ne parle pas non plus du problème de carence de la langue.

Il est vrai que pour Giono, si l'on prend à la lettre ce qu'il dit dans ses *Entretiens* avec Amrouche, il n'y a pas une seule réalité, il y a celle du passé et il y a celle qui est rattachée au moment où il écrit (*Jean le Bleu*, par exemple) :

J'ai écrit Jean le Bleu à un moment où je n'étais plus jeune, j'avais trente-sept ans. J'avais perdu la magie de mon enfance et je l'avais remplacée par des éléments de romanesque que je pouvais posséder quand j'avais trente-sept ans. (Ent., 82)

Si cette déclaration nous éclaire sur le changement du souvenir pour l'adulte, elle nous renseigne aussi sur le caractère commun aux deux réalités : celle de l'enfant et celle de l'adulte sont toutes les deux subjectives et ne sont pas référentielles, puisque l'une est « magique », l'autre est « romanesque ».

L'on comprend pourquoi Giono ne parle pas de « vide » dans le récit des souvenirs. Le problème des vides, même s'il existe, n'est donc pas posé par l'auteur, et n'est surtout pas une question d'oubli. Giono ne conçoit pas son écriture comme une autobiographie pure qui consisterait à rendre de façon exacte et fidèle la réalité passée, car, on le voit, cette réalité elle-même est « magique »; elle est subjective.

²²⁵ Jean-Pierre RICHARD, *Stendhal, Flaubert*, Seuil, 1970, p.21. Cité par Béatrice DIDIER, « Les blancs de l'autobiographie », dans *Territoires de l'imaginaire, pour Jean-Pierre Richard*, Textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Seuil, 1986, p.147.

²²⁶ B. DIDIER, Op. cit., p.148.

Les « vides » existent bel et bien chez Giono. Mais ils ne sont pas propres à l'écriture autobiographique. Leur fonction s'inscrit dans un cadre général de l'écriture. Cette fonction a été définie par l'auteur dans sa fameuse « Préface aux chroniques romanesques » de 1962 où il dit notamment : « **Exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons : en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif** » (III, 1278).

Les vides ainsi définis par Giono et qui jouent un rôle important dans les romans, permettent aussi de faire mieux apparaître le « moi » dans les textes autobiographiques. En effet, le « moi » ancien peut être saisi non seulement dans la reconstitution des actions, des paroles ou des émotions d'autrefois, mais aussi dans tout ce qui entourait ce « moi ». Il est saisi par « ricochet » dans le portrait des autres, dans les détails de leur vie et dans leur discours. C'est en mettant en valeur « l'arrière-fond » que le portrait de l'enfant peut bien apparaître.

Mais le problème chez Giono n'est plus seulement celui du non-dit de sa vie, même si le travail de l'auteur semble continuellement se rapporter à l'exploration de ce non-dit, il est aussi celui du non-dit de l'écriture en général.

Conclusion

Après avoir essayé d'étudier le fonctionnement particulier de certains textes de Giono, notamment *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre*, et de voir comment ceux-ci représentent des écarts par rapport aux données traditionnelles de l'autobiographie, nous avons, dans ce chapitre, tenté de confronter nos conclusions à certaines théories du genre afin de souligner encore l'originalité de l'écriture de Giono et de conforter notre hypothèse que cette écriture est réfractaire aux classements que proposent les théoriciens. Ces textes de Giono sont à la fois des « récits de vie », des « autofictions », des « romans autobiographiques », mais aussi autre chose. Ils ont, chacun, des caractéristiques qui les font, en partie, appartenir à toutes ces « catégories » et d'autres qui, au contraire, les en distinguent. Car les principes mêmes de ce genre (comme le pacte autobiographique par exemple) fonctionnent de façon très particulière chez Giono. Cela s'expliquerait, en partie, par le fait qu'à chaque fois le projet initial n'est pas mené jusqu'au bout : *Jean le bleu*, qui au départ était conçu comme une partie d'un projet autobiographique plus vaste (et présenté, dans l'incipit, plutôt comme le récit de souvenirs), se transforme en cours de route en un « roman » sur l'enfance. *Virgile*, qui initialement était conçu comme une « introduction » aux œuvres de Virgile, devient en partie un texte autobiographique. *Le Grand Théâtre* (qui, rappelons-le était un texte commandé à Giono, tout comme *Virgile*) était à l'origine un texte sur *l'Apoc a lypse*, il se transforme en texte sur le père, et où celui-ci donne, entre autres, sa vision « personnelle » de l'Apocalypse. A chaque fois le texte semble donc s'écarter du projet initial : comme si, au cours de la rédaction, l'auteur, oubliant toute autre motivation ou raison extérieure, se laissait aller aux seuls élan et impulsion que lui imposait l'écriture même du texte. En outre, ce qui contribue encore à l'ambiguïté du statut de ces textes, c'est que Giono ne semble pas oublier, en écrivant tous genres de textes, et même ceux où il parle de lui-même, son rôle premier et fondamental : celui de conteur. C'est pourquoi,

il n'est pas étonnant qu'il se serve de sa propre vie comme matière romanesque inépuisable, et qu'il la raconte comme une fiction.

Conclusion de la première partie

On a essayé tout au long de cette partie, et grâce à plusieurs « entrées »²²⁷ de comprendre l'écriture particulière de certains textes de Giono.

Au départ, nous sommes partis de l'hypothèse qu'ils s'inscrivent bien dans le genre autobiographique, étant donné que l'auteur lui-même dit chercher à écrire sa « biographie ». Mais au fur et à mesure que nous avons avancé nous nous sommes aperçus des écarts que l'écriture de Giono présente par rapport à l'autobiographie traditionnelle.

Nous avons d'abord essayé, en nous interrogeant sur les motivations de cette écriture, et en tentant de fixer des critères susceptibles de définir le corpus des textes pouvant être considérés comme autobiographiques, de voir comment s'effectue le processus de différentes « conversions » inhérentes au genre et comment s'opèrent en conséquence les modifications du « moi ».

Ensuite, et à travers l'étude de *Jean le Bleu*, nous avons tenté de dégager les principes fondateurs de l'écriture autobiographique chez Giono. Principes qu'on voit réapparaître dans d'autres textes, comme *Virgile* et *Le Grand Théâtre*, toutefois avec des caractères propres à chacun de ces textes.

Il nous a paru alors que la particularité de ces textes réside aussi bien dans le contenu différent que chacun d'entre eux propose, que dans le type d'énonciation qu'il met en oeuvre (essentiellement celui des rapports du « moi » de l'énonciation au « moi » de l'énoncé). A chacun de ces niveaux, nous avons essayé de souligner les différents procédés et de voir en quoi la stratégie de l'écriture se démarque de celle de l'écriture autobiographique en général.

Cet écart a été davantage mis en valeur vers la fin quand nous avons, à nouveau, et à la lumière des résultats qui se sont dégagés au fil de l'étude, confronté l'écriture de Giono aux positions théoriques générales sur l'autobiographie (surtout celles de Philippe Lejeune).

Nous nous sommes également servi des notions de « crise » et de « conversion » pour essayer de comprendre l'écriture de Giono. Ces notions, qui sont liées à l'idée de remise en question radicale de soi-même et de son écriture, ne rendent compte qu'en partie des textes dits autobiographiques. Car même s'il y a chez Giono des changements continuels dans sa manière d'écrire, il n'y a jamais remise en question en ce qui concerne les souvenirs d'enfance (même si les circonstances de l'évocation de ces souvenirs sont à chaque fois différentes, comme pour *Jean le Bleu* et pour *Virgile*). Les changements, nombreux, concernent aussi bien les genres que la manière d'écrire. Par exemple, Giono

²²⁷ Terme que nous empruntons à Roland BARTHES, *S/Z*, Col. « Tel quel », Ed. Seuil, 1970, p.12.

passé au cours de sa vie par plusieurs étapes. Il commence d'abord par des poèmes en prose d'inspiration bucolique et mythologique, puis, il passe aux romans « paniques », puis aux romans qui exaltent la joie, ensuite aux essais « pacifiques », aux romans d'action épique...Après 1939, on peut surtout mentionner les « Chroniques », le « Cycle du Hussard », puis tous les textes journalistiques, etc.²²⁸

Mais la remise en cause radicale, aussi bien de son action passée (concernant par exemple le Contadour) que de son écriture (concernant *Le chant du monde* et *Que ma Joie d e meure*), c'est celle que Giono manifeste après 1945 (et qu'il exprime notamment dans ses *Entretiens avec Amrouche*). C'est à propos de ce revirement important, de ses causes et de ses conséquences que les notions de « crise » et de « conversion » peuvent vraiment être pertinentes.

Cela ne veut pas dire, pour autant, que nous sommes parvenus à trouver des réponses à tout. Des questions restent en effet posées. Par exemple : doit-on conclure à une écriture autobiographique homogène, bien définissable et bien cernable dans son ensemble? Ou bien se trouve-t-on plutôt face à une écriture aux multiples aspects qui apparaissent différemment dans chaque texte?

C'est plutôt ce deuxième caractère qui semble le plus marqué chez Giono. Car on a vu que chacune des oeuvres peut être considérée comme une oeuvre autonome, en ce sens qu'elle met en jeu une technique narrative particulière et propose un contenu thématique particulier; et ce contenu est loin d'être uniquement biographique. Les textes de Giono n'appartiennent donc pas tout à fait à l'autobiographie (du moins dans le sens habituel qu'on donne à ce terme). C'est ce que on a essayé de voir en décelant dans ces textes les éléments qui les rattachent à l'autobiographie ou à des modes assez proches (comme le « récit de vie », l'« autofiction » ou le « roman autobiographique ») et ceux qui s'en démarquent. Tout en ayant des liens avec l'autobiographie, les textes de Giono sont aussi une continuelle remise en question et une modification de ce genre.

D'autre part, une « autobiographie » proprement dite n'apporte, en général, qu'une seule version des faits, or nous venons de voir que ces versions sont multiples chez Giono. Mais alors si l'on considère chaque texte comme une autobiographie, comment peut-on concevoir qu'on puisse écrire des autobiographies multiples au cours de sa vie? Ceci n'est-il pas en contradiction avec le principe même du genre qui suppose que l'autobiographie est une et une seule?

C'est que, dans ces textes, Giono chercherait autre chose qu'à faire simplement son autobiographie. Il chercherait à explorer le monde du « moi », dans toute son étendue, qui dépasserait même l'autobiographie : **« on n'est pas, écrit-il, le témoin de son temps, on n'est que le témoin de soi-même »**²²⁹, mais **« ce monde-là, note Jacques Chabot, ne préexiste pas à sa propre invention, car il n'est pas découvert mais inventé. »**²³⁰

²²⁸ A propos de cette évolution, voir, par exemple, P. CITRON, « Trajectoire de Giono », dans *L'Arc*, n° 100, Ed. Le Jas, 1986, p.3-13.

²²⁹ Jean GIONO, « Préface » aux *Chroniques romanesques 1962* », *O.R.C.*, t.III. p.1277.

²³⁰ J. CHABOT, « Eugène et Satellite », *Op. cit.*, p.55.

Cette vie serait donc plus inventée que réelle. Mais on peut ajouter que c'est une invention qui est toujours renouvelée : c'est pourquoi ces récits, tout en ayant un fond commun, apparaissent si différents les uns des autres.

La vie personnelle servirait donc pour Giono de matière romanesque. Mais cette matière se trouve être modelée, réinventée et donc dépassée par autre chose. Les textes de Giono débordent donc du cadre purement autobiographique. Mais si l'autobiographie (dans le sens strict que lui donne Lejeune) n'est pas le centre de l'oeuvre, le « moi », lui, est bien au centre. Mais ce « moi », à son tour reste à définir. C'est par exemple un « moi » qui tient à la fois de la réalité et de la fiction. Mais le véritable référent auquel il renvoie c'est bien un référent qui se trouve dans le texte, et qui est lui-même composite, puisqu'il constitue un point de convergence d'autres personnages. Ce « moi » varie un peu d'un texte à l'autre. Les traces de cette subjectivité sont décelables aussi bien dans les textes à la première personne que dans les textes à la troisième personne. L'autobiographie ne peut donc vraiment embrasser ni expliquer ce « moi » dans sa totalité et rendre compte de tous ses aspects, ses changements et ses avatars. Car le « moi » peut bien être ce « moi » autobiographique incontestable, comme il peut apparaître, plus ou moins, sous certains traits d'un personnage de roman, étant donné que, chez Giono, la frontière entre les deux genres est, comme on l'a vu, souvent imprécise et incertaine.

Ainsi, si la catégorie de l'« autobiographie » ne satisfait pas tout à fait si l'on veut définir ces textes de Giono, c'est qu'à travers ceux-ci l'auteur chercherait à mettre en valeur le « moi » dans toutes ses dimensions (qui ne sont pas seulement autobiographiques) et tel qu'il l'entend en parlant du « portrait de l'artiste par lui-même ». Perspective que nous suivrons dans la troisième partie pour tenter de mieux comprendre le processus de création.

Deuxième partie Les différentes représentations du « moi » de l'écrivain à travers les « essais pacifistes » (1935-1939)

L'écrivain (ou le peintre), l'artiste témoin de son temps est une invention, et pour le besoin d'une cause; il n'est que le témoin de lui-même. Préface à un Tableau de la littérature française (1962)

Introduction de la deuxième partie

Les « essais pacifistes » de Giono que nous nous proposons d'étudier dans cette partie et qui sont écrits entre 1934 et 1939 sont : *Les Vraies Richesses* (1936), *Refus d'obéissance* (1937), *Le Poids du ciel* (1938), *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* (1938), *Précisions* (1938) et *Recherche de la pureté* (1939). Ces essais sont, à ce jour, moins étudiés que les autres textes. Ils marquent pourtant une période importante de la vie et de l'oeuvre de l'auteur. Car ils mettent en valeur son engagement politique, et particulièrement pacifiste pendant ces années d'avant-guerre. Son hostilité à la guerre se

manifeste toutefois avant 1934, d'abord dans la nouvelle « Ivan Ivanovitch Kossiakoff », écrite en 1925 et publiée dans *Solitude de la pitié* (1932), dans le roman *Le Grand Troupeau* (rédigé entre 1929 et 1931 et publié en 1931) et dans l'épisode consacré à Louis David dans *Jean le Bleu* (1932). En outre, ces « Essais pacifistes » mettent en valeur un aspect important de la problématique de l'écriture. Aspect très différent de celui qu'on trouve dans les textes à tendance autobiographique, que nous avons tenté d'analyser dans la première partie. Même si cette période peut être considérée comme une période de transition, au cours de laquelle la création romanesque est réduite, elle est importante parce qu'elle met en valeur un type particulier de l'écriture chez Giono. Celui-ci a certes écrit d'autres essais et d'autres textes polémiques (on a déjà vu, par exemple, la dimension polémique dans *Virgile*), mais ce sont ceux qu'il a écrits entre 1935 et 1939 qui montrent particulièrement un Giono qui, soumis à la pression de l'actualité, est partagé entre l'engagement pacifiste qui le contraint à rester dans la réalité quotidienne et à produire un discours polémique et parfois pamphlétaire²³¹ et la création romanesque qui le place toujours en écart par rapport à cette réalité. Ces différents essais mettent en valeur l'oscillation entre ces deux pôles.

Nous venons de voir que *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre* sont des textes rétrospectifs qui mettent surtout l'accent sur les souvenirs, et sur l'enfance en particulier. Dans les essais pacifistes, en revanche, on remarque qu'il y a peu d'incursion dans le passé (à l'exception notamment de certains épisodes qui évoquent les souvenirs de la guerre de 14). Car ces textes traitent des questions qui sont en rapport avec l'actualité; leur rédaction est quasi contemporaine des événements de l'époque qui précède la deuxième guerre. En outre, la tendance polémique qu'on a notée dans certains épisodes de *Virgile* et dans l'épisode consacré à Louis David dans *Jean le Bleu*, et qui demeure secondaire par rapport au récit des souvenirs, occupe désormais une place prépondérante dans ces essais. Le point commun qui existe entre les textes à tendance autobiographique et les essais c'est la place accordée au « moi ». On verra, en effet, que dans ces essais pacifistes (également écrits à la première personne), c'est encore le « moi » qui est central, même si la façon de se mettre en scène est un peu différente de celle qu'on a vue dans les textes antérieurement étudiés.

On a déjà relevé dans *Virgile* la position de l'auteur face à la guerre. Mais cette position n'y est pas exprimée de façon aussi franche et aussi catégorique que dans les essais écrits quelques années plus tôt. Dans ce texte, écrit en pleine guerre, la position pacifiste de l'auteur s'inscrit, comme on l'a vu, dans un récit de souvenirs. La polémique sur la guerre trouve sa place dans le cadre du débat général sur des questions diverses : modernisme, littérature, etc. Car au moment où il écrivait *Virgile*, les jeux sont déjà faits, il avait perdu la partie dans sa lutte pour éviter le conflit mondial, et il ne lui restait que l'espoir de voir revenir la paix²³². Dans les années trente, en revanche il s'agit, pour Giono, de tenter d'éviter la guerre par tous les moyens, et son écriture reflète une attitude caractérisée par un sentiment qui oscille entre l'espoir et le désespoir²³³.

²³¹ Sur cette question, voir Denis LABOURET, « L'écriture polémique de Giono », dans *Giono L'Enchanteur* (Colloque international de Paris, Bibliothèque Nationale de France, 2, 3 et 4 octobre 1995, sous la direction de Mireille Sacotte), Ed. Bernard Grasset, 1996, p.20-33.

Si certaines idées contenues dans ces essais peuvent paraître aujourd'hui anachroniques et dépassées, d'autres, en revanche, demeurent toujours actuelles parce qu'elles ont une portée humaine et universelle. La polémique dans ces essais peut quelquefois souffrir aussi d'une « faiblesse argumentative »²³⁴.

L'engagement de Giono a commencé dès 1934. La publication de *Que ma joie demeure* a eu un retentissement considérable auprès des jeunes à cause des idées que ce roman exprime. Ensuite, *Les Vraies Richesses* réaffirment l'idéal d'une communauté rurale autarcique et contiennent un appel à la révolte contre la société industrielle moderne qui est en train d'établir les « fausses richesses ». D'autre part, en 1935, a eu lieu autour de Giono la création du Contadour, rassemblement qui ne cessera, durant ces années, d'être un moyen pour les participants d'exprimer leur antifascisme et leur pacifisme.

Le pacifisme intransigeant et le refus de tout compromis politique va consacrer la rupture de Giono avec les communistes. Cette position va se marquer notamment par la publication de *Refus d'Obéissance*. Dans *Le poids du ciel*, sa position devient plus claire : il récuse aussi bien le capitalisme que le communisme. Il est à la fois antifasciste et pacifiste. Par la suite, *Lettres aux paysans* et *Précisions*, constitueront ce qu'il appellera les « Messages ». Ce sont deux textes différents des essais précédents aussi bien de point de vue de la forme que celui du contenu. En 1938, Giono abandonne aussi l'idée d'une révolte paysanne à laquelle, pendant trois ans, il a réellement cru. Il entre alors dans une période de scepticisme quant à l'idée de pouvoir éviter la guerre. Dans *Recherche de la pureté*, tout en continuant à maintenir sa position, il exprime la solitude du pacifiste.

Nous nous proposons d'abord d'étudier l'action de Giono pendant ces années qui précèdent la guerre. Action qui n'est pas sans rapport avec l'écriture (celle-ci étant pour lui une manière d'agir). Cette action prend la forme d'actes concrets (que Giono a faits ou qu'il a simplement projeté de faire), de témoignages, de « messages » qu'il a voulu écrire pour certaines catégories sociales. Ce sont les formes que prend l'engagement pacifiste intégral qu'il ne cesse de réitérer depuis *Refus d'Obéissance* jusqu'à *Recherche de la pureté*. Nous dégagerons les principes fondamentaux de cet engagement pacifiste à travers tous ces essais. Pour cela nous tenterons d'inscrire cette action dans son contexte historique, politique et idéologique, en mettant notamment en valeur les rapports de la position pacifiste spécifique de Giono avec celles des intellectuels de l'époque, et en dégagant les principes d'une éthique que celui-ci ne cesse de donner à son engagement.

En deuxième lieu, la réflexion va porter sur la « subjectivation » des problèmes par

²³² Dans le *Journal de L'Occupation* (écrit en 1943 et en 1944), on remarque que Giono est, en général, plus préoccupé par les menaces des attentats et par le sort de ceux qu'il cache ou protège que par la guerre elle-même. Il y a relativement peu de passages qui expriment ses positions et ses idées d'avant guerre.

²³³ Sur cette question, voir P. CITRON « Espoir et désespoir chez Giono pacifiste, de 1934 à 1939 », *Bulletin* n°24, 1985, p.71-75.

²³⁴ D. LABOURET, « L'écriture polémique de Giono », Op. cit., p.20.

Giono; autrement dit sur le rapport de Giono aux événements historiques : sa façon de voir ces événements et sa façon de les écrire. A cet effet, nous nous interrogerons, à travers l'analyse de *Recherche de la pureté*, notamment, sur le rapport entre les souvenirs personnels de 1917 et la situation de 1938, et nous tenterons de voir comment Giono en arrive même à imaginer une suite et une issue particulières aux événements du récit de la révolte paysanne des *Vraies Richesses*. C'est dans ce même ordre d'idées qu'on peut parler de l'importance qu'il accorde au rôle que les paysans doivent jouer pour éviter la guerre (dans *Lettre aux paysans*²³⁵ surtout).

Nous nous attacherons ensuite à étudier la dimension esthétique dans ces essais. Qu'il s'agisse par exemple des *Vraies Richesses*, du *Poids du ciel* ou même de *Refus d'Obéissance*, la dimension romanesque et poétique est aussi - sinon plus - importante que la dimension polémique. Tout en ayant un substrat idéologique, ces textes, mettent en effet en valeur, par des stratégies diverses et variées, une écriture qui s'apparente beaucoup plus à l'écriture du roman qu'à celle de l'essai. En abandonnant momentanément le roman pour l'essai pendant cette période, Giono n'abandonne pas, en fait, tout à fait son rôle de romancier²³⁶. Dans ses essais, Giono est aussi romancier et poète²³⁷.

Ce qui nous intéresse particulièrement c'est comment Giono articule l'éthique et l'esthétique. Nous tenterons en effet de montrer, dans ce dernier chapitre, comment tous ces textes mettent en valeur la problématique du « sujet » face à la guerre. Car, au-delà des positions que l'auteur exprime dans ces textes, et en partie à travers elles, il y a des images, différentes mais qui apparaissent en même temps, que l'auteur donne de lui-même. On a, par exemple l'image d'un Giono polémiste qui met en valeur, par un discours approprié, ses positions pacifistes (à des degrés divers et variés dans les différents textes). On a aussi l'image d'un homme qui, ayant le soutien des masses, engage avec elles sa lutte pacifiste. C'est de là peut-être que naît le projet d'une société paysanne autarcique (dans *Les Vraies Richesses* et dans *Lettre aux paysans*). Il y a également celle du poète-visionnaire, qui dans la recherche d'un moyen pour éviter la guerre, et comme pour détourner le cours des événements, en arrive à inventer des situations extrêmes (comme la révolte des paysans sur laquelle il n'a pas seulement projeté d'écrire un livre, *Fêtes de la mort*, mais à laquelle il a aussi consacré une partie des *Vraies Richesses*). Chez Giono, l'engagement n'est pas un engagement isolé. Il s'inscrit dans celui des intellectuels de l'époque. Il est en général concret et réel. Cependant, il lui arrive quelquefois de donner à son rôle une dimension invraisemblable (comme son projet de rencontrer Hitler et de discuter avec lui des problèmes de la paix en Europe). En effet, entre l'engagement de l'homme et le rôle du créateur (qui consiste principalement à transformer et à (dé)former le réel), il y a souvent confusion. L'auteur crée une autre réalité à côté de celle qui existe. C'est ce qui apparaît par exemple à

²³⁵ Nous abrégeons désormais ce titre.

²³⁶ Rappelons que durant cette période Giono ne publie qu'un seul roman : *Batailles dans la montagne* (1937).

²³⁷ Voir l'article de P. CITRON « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », dans *Jean Giono, Imaginaire et écriture*, Actes du colloque de Talloires (4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, 1985.

travers *Les Vraies Richesses*, *Lettre aux paysans* et *Le Poids du ciel*. S'agit-il d'une surestimation des capacités du « sujet » à faire face aux données du réel? Ou s'agit-il de l'impossibilité de distinguer le sujet de l'action (vivant dans une situation politique et historique concrète) du sujet créateur et romancier? Il y a, dans ces essais, l'expression de deux tendances opposées mais conjointes : d'une part l'engagement intransigeant contre la guerre et la participation au combat par la parole-action, et d'autre part la tentation de s'évader, comme Icare, dans les hauteurs de la création (tentation mise en valeur, par exemple, par l'opposition montagne / vallée dans *Le Poids du ciel*).

Mais la problématique de l'écriture particulière des essais reste l'une des plus importantes. En effet, la question est de savoir comment l'auteur peut concilier une position éthico-esthétique qui relève d'un problème où la notion de sujet est essentielle avec un mode d'expression qui change presque dans chaque essai, et qui parfois relève de l'écriture journalistique, comme dans les « Messages ».

Ce sont ces différents problèmes que soulèvent les « Essais pacifistes » que nous tenterons d'examiner dans cette partie. Au cours de cette étude, on sera amené, quelquefois, à se référer au *Journal*. Celui-ci permettra non seulement de compléter ou d'éclairer certains passages des essais, mais aussi d'expliquer certaines positions de l'auteur. Doit-on pour autant y retrouver la « vérité » sur certaines positions qui peuvent parfois apparaître comme contradictoires ou confuses? Certes, ce que Giono écrit dans son *Journal* peut aider à comprendre mais, disons-le tout de suite, il peut aussi induire en erreur, car, là aussi, il arrive à l'auteur d'exprimer des sentiments face aux différents problèmes plutôt que d'éclairer objectivement une situation.

Chapitre 1 Action pacifiste, engagement et écriture

Introduction

La période qui nous occupe particulièrement ici et qui va de 1935 à 1939 a été une période fort agitée au plan politique. Le renforcement du pouvoir d'Hitler et ses visées hégémoniques faisaient peser de plus en plus sur ses voisins une menace véritable. La guerre devenait presque certaine. Comme beaucoup d'autres écrivains, Giono a été très préoccupé par la menace d'une nouvelle guerre, lui qui gardait le souvenir de celle de 14-18. Il a alors intensifié son activité en faveur de la paix.

C'est dans ce contexte que se situe la rédaction des différents essais dont il est question ici et qui reflètent l'« engagement » de Giono. Celui-ci, écrit P. Citron,

« n'est pas homme d'action politique : il déteste parler en public, il n'aime pas les foules, il est impulsif. Il va pourtant essayer d'agir : c'est un devoir. Les regrets de ce monde passé dont il a fait la matière de son oeuvre, il va les transmuier en espoir pour le monde réel à venir. Ses romans n'expriment pas assez clairement ce qu'il pense, il va intercaler entre eux des essais, plus directs, qui porteront son enseignement. Il se défendra de prêcher, de mener une croisade. Il ne parle que

pour lui-même, répète-t-il, et pour pousser les autres à faire leur propre compte. En fait, il ne peut l'ignorer, et il l'espère, son exemple incitera beaucoup de lecteurs à céder à son influence, sinon à le suivre jusqu'au bout »²³⁸.

Notre objectif est de montrer les différents aspects que revêt l'action pacifiste chez Giono. Une action directe qui se signale dans les déclarations, la signature des différents manifestes, dans les réunions du Contadour, mais aussi une action qui se manifeste à travers ses différents écrits.

Le pacifisme est la position de principe fondamentale qui caractérise, à des degrés divers, tous ces textes. Mais, d'autres idées - rattachées à ce principe - y apparaissent constamment. Un relevé - presque systématique - de leurs occurrences permettra de comprendre les préoccupations de Giono.

Même s'ils reflètent tous l'engagement de Giono pour la cause de la paix, ces essais diffèrent les uns des autres, aussi bien du point de vue de leur contenu que du point de vue de la forme du discours. Par exemple, il y a ce que l'auteur appelle des « Messages » (dont certains sont restés à l'état de projet), et qui se caractérisent par le fait qu'ils sont destinés à des catégories socio-professionnelles bien déterminées. Il y a des essais où la dimension polémique est plus importante que dans d'autres. C'est le cas de *Refus d'obéissance* et de *Précisions*, qui, à notre avis reflètent l'engagement pacifiste intégral et inconditionnel de l'auteur.

I. Contexte historique

I. A. Événements politiques

Pour mieux comprendre les « Essais pacifistes », il est bon de rappeler le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent. Nous donnerons un bref aperçu des principaux événements qui ont marqué la France et l'Europe entre 1934 et 1939.

Durant ces années, l'Europe passe par une situation de crise. Il y a une tension internationale qui est due aux ambitions d'Hitler. La paix est menacée. Mais la passivité des démocraties européennes, le neutralisme des Américains et l'ambiguïté de l'attitude soviétique laissent également le champ libre à Hitler et à son allié Mussolini. En plus, les conflits locaux, en Ethiopie, en Espagne, en Chine, font peser sur le monde la perspective d'une guerre générale.

En France, le danger allemand ne provoque pas d'élan national comme à la veille de la première guerre mondiale. En 1936, d'autres préoccupations absorbent le pays : alors que les partis de gauche sont hostiles à la guerre, certains Français craignent les communistes plus que le péril extérieur. La confrontation des idéologies divise l'opinion française comme à propos de la guerre d'Espagne. Mais en général, la France demeure profondément pacifiste. Redoutant l'isolement, la politique française ne se dissocie pas de la politique britannique d'apaisement. La France ne fait rien contre l'annexion de l'Ethiopie par l'Italie.

²³⁸ Pierre CITRON, Giono, coll. « *Ecrivains de toujours* », Seuil, 1995, p.53.

En 1936, l'Allemagne réoccupe la Rhénanie démilitarisée. La remilitarisation de la Rhénanie modifie l'équilibre européen au profit de l'Allemagne. La guerre d'Espagne qui oppose « fascistes » et « antifascistes » met en jeu l'équilibre de l'Europe. Pour des raisons politiques et économiques, l'Italie et l'Allemagne ne cachent pas leur sympathie pour Franco. De leur côté, les Anglais craignent pour Gibraltar. Les Français pour le Maroc. Le déchirement de l'opinion empêche tout engagement officiel de la France du Front populaire aux côtés des Républicains. Mais cela n'empêche pas des volontaires étrangers de créer les « Brigades internationales » dans lesquelles s'engage Malraux notamment. *L'Espoir* est le récit romanesque de cet engagement. Pendant ce temps, l'Allemagne et l'Italie continuent à apporter leur soutien aux franquistes, en hommes et en matériel. Pendant trois ans, l'Espagne sera un champ où l'Allemagne expérimente ses armes. La division de l'Europe en blocs se précise.

En France, ce qui caractérise cette période c'est l'accès au pouvoir, en 1936, du Front populaire. C'est une coalition regroupant les socialistes, les communistes et les radicaux. Le succès de la gauche répond à une prise de conscience de la menace des fascistes à l'intérieur comme à l'extérieur et aux difficultés économiques que la France traverse depuis 1930. Mais en raison de différents problèmes, le gouvernement Blum démissionne une première fois en juin 1937. L'échec de son deuxième cabinet en mars 1938 amène le gouvernement Daladier et la dislocation du Front.

Nous trouvons, chez Giono un écho de la manifestation du Front populaire organisée le 14 juillet 1935. Il écrit le 15 juillet dans son *Journal* :

Lu les nouvelles manifestations de Paris pour le 14 juillet. Nous avons l'air d'avoir gagné. Le journal dit 100 000 front commun et 25 000 croix de feu. C'est le moment d'aller plus profond dans ce qu'on doit exiger des gauches... (VIII, 31)

La première étape de la marche vers la guerre, c'est l'annonce par Hitler de réunir au Reich les minorités allemandes d'Europe. Ses troupes occupent l'Autriche le 12 mars 1938: l'Anschluss est proclamé. L'Europe ne réagit pas. La France en pleine crise ministérielle ne prend pas position.

La deuxième étape est liée à la question tchécoslovaque et au problème des Sudètes. En effet, Hitler pense qu'en cas de conflit, la Tchécoslovaquie, alliée de la France, représente un danger. D'autre part, la minorité allemande des Sudètes réclame son autonomie, encouragée en cela par l'Allemagne. La France et l'U.R.S.S. se déclarent prêtes à tenir leurs engagements vis-à-vis de la Tchécoslovaquie, mais la Pologne et la Roumanie s'opposent à la traversée par l'armée soviétique de leurs territoires. Les revendications des Allemands des Sudètes, présentées comme droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, trouvent un écho favorable dans la presse britannique. La France et l'Angleterre invitent les Tchèques à renoncer aux régions où la proportion des Allemands dépasse 50 %. Mais Hitler exige la totalité des Sudètes. La conférence de Munich le 29 et 30 septembre 1938 réunit alors Hitler, Mussolini, Chamberlain et Daladier. L'U.R.S.S. et la Tchécoslovaquie n'y sont pas invitées. Hitler obtient tous les territoires revendiqués. La France et la Grande Bretagne donnent leur garantie aux nouvelles frontières. On croit, ainsi, que la paix peut être sauvée. C'est à la suite de cet accord, par exemple, que Giono adresse un télégramme à Daladier, le 30 septembre 1938 (Précisions , VII, 631), où il lui demande de **prendre « l'initiative d'un désarmement**

universel ». Il croit lui aussi à cette paix en écrivant :

C'est la paix!
Je n'ai honte d'aucune paix.
J'ai honte de toutes les guerres.
(VII, 631)

Mais l'opinion est partagée sur cet accord. Les « munichois » et les « antimunichois » s'affrontent en de vives controverses.

De son côté, malgré sa déclaration du 26 septembre 1938 sur l'inexistence pour l'Allemagne, de problèmes territoriaux, Hitler continue ses coups de force. Des violations de l'accord de Munich sont vite apparues. La France et l'Angleterre sont alors résolues à s'opposer au danger de l'expansion allemande. La Pologne est menacée. Elle sera le premier pays à en être victime. De nouveau, l'Europe est sous la menace de la guerre.

L'Allemagne conclut avec l'Italie, le 22 mai 1939, le *Pacte d'acier*. Engagé dans l'expansion méditerranéenne, Mussolini veut l'appui d'Hitler. La même Allemagne signe également *un pacte de non-agression*, le 23 août avec l'U.R.S.S. Hitler ne fait que différer son projet de détruire le bolchevisme. Staline cherche, lui, à obtenir un répit pour parfaire sa puissance militaire.

Les différents « Essais pacifistes » font écho à ces différents événements qui ont marqué la France et l'Europe pendant cette période. Mais c'est dans le *Journal* de 1935-1939 qu'on peut mieux déceler les différentes réactions de Giono face à cette actualité.

I. B. Giono et les autres intellectuels

Giono n'était pas seul, ni dans l'engagement pacifiste ni dans l'action entreprise contre le fascisme. Il fait partie de tout un mouvement des intellectuels français de gauche comme de droite. Ce sont des écrivains et des journalistes comme Gide, Alain, Aragon, Malraux, Poulaille, Paulhan, Guéhenno et d'autres. Giono entretient avec certains des rapports d'amitié (comme Gide). Mais avec d'autres, qu'il n'a jamais rencontrés ou qu'il a rencontrés une seule fois, il partage certaines idées. Il a des affinités avec les uns, et des rapports de tension avec d'autres.

Avec Gide, l'amitié remonte à l'époque de la publication de *Colline*. Celui-ci a beaucoup admiré ce roman. Bien que Giono ne montre pas beaucoup d'intérêt pour les œuvres de ce dernier²³⁹, il devient vite son ami. Gide lui rend souvent des visites à Manosque et interviendra en sa faveur, notamment pendant son incarcération. Pendant les années qui précèdent la guerre, ils cosignent certains manifestes. Quand Gide rentre de son voyage en U.R.S.S. et qu'il exprime sa déception dans *Retour de l'U.R.S.S.* (1936), Giono défend son ami contre les critiques qui lui ont été adressées. Même si, à la veille de la guerre, Gide refuse avec Alain de signer un manifeste écrit au nom de Giono par Hélène Laguerre, dans lequel il y a appel à un désarmement de la France, l'amitié entre les deux hommes n'a pas été ébranlée.

²³⁹ Il le dit à Jean CARRIERE en 1965, dans *Jean Giono, qui suis-je?*, La Manufacture, Lyon, 1985, p.133-137.

Avec Aragon, les choses sont différentes. S'il a été, vers 1933-1935, très proche de Giono, c'est parce que celui-ci était un sympathisant du parti communiste. Après quoi une rupture est intervenue entre les deux hommes. Tout commence quand, le 2 juillet 1934, Aragon publie dans *L'Humanité* un article élogieux sur *Le Chant du monde*²⁴⁰, où il parle notamment de Giono « lisant Lénine » aux paysans²⁴¹. C'est à lui, en tant qu'animateur de l'AEAR, que Giono envoie sa lettre d'adhésion à cette association. Cette lettre est publiée par *Commune* en février 1934. Aragon attache beaucoup d'importance à l'activité de Giono. Il écrit dans ce même article : « **Il faut que Giono, de l'AEAR, comprenne que nous attendons de lui de grandes choses, dans la période où s'ouvre pour les paysans et les ouvriers de France la question de la prise du pouvoir** ». D'après Citron, Giono a un peu modifié la rédaction de *Que ma joie demeure*, en donnant plus de consistance au personnage du fermier de Mme Hélène, de conviction communiste, pour délivrer le message qu'attend Aragon de lui²⁴². En effet, à la publication de ce roman, il reçoit une lettre enthousiaste d'Aragon. Sous l'influence de ce dernier, Giono en vient également à utiliser un vocabulaire marxiste dans « Je ne peux oublier », publié dans *Europe* en juillet 1934, avant d'être inséré dans *Refus d'Obéissance* en 1937. Le 16 juin 1935, Aragon adresse un télégramme à Giono, signé également de Gide et de Malraux pour l'inviter au Congrès international des écrivains pour la défense de la culture qui va se tenir à Paris du 22 au 24 juin. Mais Giono ne s'y rend pas. Il lui écrit aussi, en juillet 1935, pour lui demander un article pour la *Pravda* du 1^{er} août (anniversaire de la guerre de 14). Il lui écrit vers le 20 septembre pour l'assurer de son amitié d'une part mais d'autre part pour protester contre l'expression « **au-delà du communisme** »²⁴³, que Giono a employée dans une lettre à Poulaille, publiée en septembre 1935. Dans cette lettre, en effet Giono s'en prend aux communistes et veut qu'on fasse davantage pour la paix. Aragon prend cette phrase comme une déclaration d'hostilité envers le parti, devient méfiant à son égard. Mais en octobre 1935, à la demande de Gide et d'Aragon, Giono signe un manifeste contre la guerre de conquête de l'Italie en Abyssinie. Après la rupture totale avec les communistes, il deviendra une cible des attaques violentes d'Aragon.

Avec Alain, Giono a des rapports cordiaux et respectueux. Pendant ces années d'avant-guerre ils ont souvent coordonné leur action. Par exemple, le 11 septembre 1938, ils signent, avec Victor Margueritte, un télégramme adressé à Daladier, Bonnet et Chamberlain. Le 26 septembre, ils signent également, avec plusieurs dirigeants syndicalistes et quelques pacifistes, une pétition contre la guerre. Celle-ci émane du Syndicat national des instituteurs et institutrices publics et du Syndicat national des agents des P.T.T., qui sera signée par 84 000 personnes, dont Jean Guéhenno, Romain Rolland et bien d'autres personnalités.

Avec Malraux, les rapports ne sont pas aussi étroits. Giono rencontre celui-ci en 1935

²⁴⁰ Voir extrait de cet article dans *Giono 1895-1970* de P. CITRON, Op. cit., p. 216-217.

²⁴¹ Op. cit., p. 217.

²⁴² Op. cit., p. 218.

²⁴³ Voir cette lettre d'Aragon dans *Journal*, VIII, 56-58.

à Paris, lors d'un déjeuner au restaurant, en compagnie de Gide et de Drieu la Rochelle. Giono parle de lui quelquefois. Par exemple, le 9 février 1938, il décèle dans son roman *Batailles dans la montagne* ainsi que dans *L'Espoir* de Malraux et dans *Marseillaise* de Jean Renoir un côté épique : « **On parle de plus en plus épopée, épique on essaye de plus en plus de faire épique, cinéma, littérature (Jean Renoir, Marseillaise - Malraux, L'Espoir)** » (VIII, 233). En outre, à plusieurs reprises, Giono parle de « condition humaine », mais en donnant à l'expression un sens différent de celui de Malraux. Il y a certes des points communs entre les deux hommes, mais leurs engagements sont très différents. C'est notamment à propos de la guerre d'Espagne que leurs vues sont divergentes. Alors que Giono est contre toutes les guerres, Malraux participe à la guerre d'Espagne et par la suite à la Résistance.

Certains éléments rapprochent Giono de Céline. Ils ont à peu près le même âge et ont participé à la première guerre mondiale. Céline a vécu de près l'évolution des événements d'avant-guerre puisqu'il a travaillé comme médecin pour la S.D.N. *Voyage au bout de la nuit* (1932) contient toute une partie consacrée à la guerre. Ce qui le rapproche des préoccupations de Giono. Mais il y a des différences entre les deux hommes. Céline aura une position antisémite (*Bagatelles pour un massacre* (1937)), tandis que Giono cachera des Juifs chez lui pendant la guerre. En plus Céline a collaboré et a connu l'exil et la prison. Mais les communistes les prennent tous les deux pour cible. Leurs noms sont associés dans un article de Claude Morgan, publié dans *Les Volontaires* de juin 1939, intitulé « Céline et Giono, partisans de la mort ». Tous les deux seront après la guerre inscrits sur la liste noire du Comité national des écrivains avec Brasillach, Châteaubriant, Chardonne, Drieu la Rochelle, Jouhandeau, Maurras, Montherlant, Morand, A. Petitjean et A. Thérive.

Selon P. Citron, Giono a, semble-t-il, lu quelques livres de Céline²⁴⁴, même s'il ne l'a pas personnellement connu. En 1953, à la demande de Marcel Aymé, il fera tout pour aider cet écrivain en situation matérielle et morale difficile.

Ainsi, dans les textes de Giono de cette époque et dans ses positions, on peut déceler des échos des positions et des idées d'autres écrivains. Nous avons tenté ici d'en relever quelques uns. Un rapprochement, enfin, avec Jean Giraudoux est nécessaire. Dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu* (1935), les apologistes de la guerre l'emportent finalement sur ceux qui cherchent la paix. Ce thème s'inscrit parfaitement dans les préoccupations de Giono à cette époque. Il est maintes fois exprimé dans ses essais. On verra plus loin qu'il parle par exemple des « vieillards » et surtout des « poètes » (Demokos chez Giraudoux) qui cherchent par leurs discours exaltés à faire valoir les vertus de la guerre.

I. C. Giono et les idées anarchistes²⁴⁵

²⁴⁴ En outre, selon Maurice CHEVALY, Céline figure parmi les auteurs les plus appréciés de Giono, *Giono à Manosque*, Les temps Parallèles, 1986, p207.

²⁴⁵ Nous nous appuyons, pour cette question, essentiellement sur l'article de Michel RAGON « Giono anarchiste? » dans *Magazine littéraire* (numéro consacré à Giono), n° 329, février 1995, p.45-46.

L'engagement de Giono peut être examiné en rapport avec la pensée anarchiste de l'époque.

D'après lui, c'est son père qui lui a inculqué l'amour de la liberté et de la justice. Ce père, il le présente à R. Ricatte comme un anarchiste : « ***J'en ai discuté quelquefois avec Guéhenno [...]. Alors que le père de Guéhenno était un syndicaliste, mon père n'a jamais voulu faire partie d'un parti ou d'un syndicat, mais c'était un anarchiste pur.*** » Et comme un dreyfusard : « ***Il y a eu l'affaire Dreyfus [...]. Mon père a été abonné à L'Aurore, il gardait les numéros, il les reliait avec de la laine et il les cousait [...]. Par conséquent il y avait, surtout, qui venaient, des dreyfusards*** »²⁴⁶.

Dans *Jean le Bleu*, le père reçoit des exilés et des fugitifs. L'un d'eux, qu'il accueille chez lui pendant des jours, est présenté comme un « anarchiste », dans le chapitre III, qui est justement intitulé « L'Anarchiste » (II, 25-33). L'enfant écoute la conversation de son père avec cet homme et entend parler de Bakounine, de Jean Grave, de Laurent Taillade, de Proudhon et de Blanqui (II, 28-29). La sympathie du père envers cet « anarchiste » est exprimée notamment dans cette phrase : « ***Non, disait mon père, tu n'as pas l'esprit révolutionnaire, tu as l'esprit de justice, voilà tout*** » (II, 28).

R. Ricatte note que l'affaire Vanzetti, qui a éclaté en 1927 en Amérique, aurait pu avoir une influence sur Giono et sur l'image du père anarchiste dans *Jean le Bleu*. Cet homme, d'origine italienne, a été jugé, condamné et exécuté avec son ami Nicolas Sacco (cordonnier comme le père de Giono). « ***Ce souvenir politique tout proche a pu encourager Giono à accentuer, s'il en était besoin, l'anarchisme paternel*** »²⁴⁷. Toutefois, l'image qu'il donne de son père anarchiste dans *Jean le Bleu* est, selon R. Ricatte, quelque peu inventée : Giono a « ***transféré à son père une partie de sa culture à lui*** »²⁴⁸, mais elle n'est pas tout à fait dépourvue de vérité.

On peut dire que Giono a hérité de ce père « anarchiste » le sens de la liberté et de la justice. Mais à part le culte qu'il voue à ce père, il ne manifeste pas vraiment d'idées anarchistes, ni ne se réclame de la pensée anarchiste. C'est le pacifisme qui l'intéresse en premier lieu, même si le pacifisme est « ***l'une des données de la théorie anarchiste*** »²⁴⁹. M. Ragon pense que la rencontre entre Giono et deux anarchistes, Henry Poulaille et Louis Lecoin, a marqué ses idées. Le premier, qui est employé au service de presse chez Grasset, et qui est un autodidacte, devient un de ses amis parisiens. Giono va (avec Lucien Jacques) devenir membre du comité de la revue de Poulaille, *Nouvel âge*, fondé en 1931. Le premier numéro s'ouvre sur un texte de lui : « Seigneur, je suis nu ». Selon M. Ragon, Giono participe, en outre, par le biais de cette revue, « ***aux débuts du Groupe de Littérature prolétarienne dont la plupart des adhérents sont plus ou moins liés au mouvement anarchiste*** ».

²⁴⁶ Rapporté par R. RICATTE dans sa « Notice » sur *Jean le Bleu*, Op. cit., II, 1227.

²⁴⁷ R. RICATTE, Op. cit., II, 1228, note n°2.

²⁴⁸ Op. cit.

²⁴⁹ M. RAGON, Op. cit., p.45.

Le pacifisme de Giono, comme celui de Poulaille, de Céline, des surréalistes et des dadaïstes est né des horreurs de la guerre de 14-18. Comme certains d'entre eux, c'est un ancien combattant de cette guerre qui décide de lutter pour que ces horreurs ne se reproduisent pas. Malgré l'appui de ses amis, Contadouriens notamment, Giono devient, après la publication de *Refus d'Obéissance* en 1938, la cible à la fois des intellectuels de droite et des intellectuels de gauche qui lui reprochent son pacifisme démobilisateur face à la menace hitlérienne. Il est un peu isolé comme son ami Poulaille et comme les anarchistes qui refusent eux aussi toute guerre. Mais il reste en dehors de tous les partis. Par ailleurs, on peut rapprocher le titre de cet essai avec l'un des plus célèbres manifestes anarchistes : *Désobéissance civile* (1848) de l'Américain H.D. Thoreau²⁵⁰, mais Giono ne s'y réfère pas. En dehors des noms cités dans *Jean le Bleu*, il ne se réfère d'ailleurs à aucun autre théoricien.

Mais ses positions pacifistes sont sans doute plus ou moins influencées par certaines doctrines. On ne peut pas ne pas penser, par exemple, à Ghandi dont la lutte pacifiste et contre la violence avait des retentissements considérables à l'époque.

Selon M. Ragon, l'autre anarchiste auquel Giono restera lié est Louis Lecoin. Au déclenchement de la guerre, celui-ci écrit un manifeste, *Paix immédiate*, qu'il apporte au Contadour pour le faire signer par Giono. Ce dernier ne s'y trouve pas, c'est son ami Lucien Jacques qui le signe en son nom. En 1957, il se rendra encore à Manosque pour demander à Giono de participer à sa campagne en faveur des objecteurs de conscience.

Après la guerre, Giono ne renonce pas tout à fait à son pacifisme. En 1957, il adhère, aux côtés de Camus, d'André Breton, de Lanza del Vasto et de l'Abbé Pierre au « Comité de secours » en faveur des réfractaires au service militaire.

Le pacifisme intégral reste donc la forme essentielle de son engagement. L'amour de la vie est au centre de ce pacifisme. Dans *Jean le Bleu*, il écrit à propos de son ami Louis David : « **Il n'y a pas de gloire à être Français. Il n'y a qu'une seule gloire : c'est être vivant** » (II, 180).

II. Action et « Messages »

II. A. Action

Nous nous proposons tout d'abord de voir en quoi consiste l'action de Giono. Nous nous contentons de quelques exemples qui illustrent son engagement²⁵¹. D'après P. Citron, l'action de Giono remonte à 1920²⁵². Mais tout en ayant des « sympathies » avec la

²⁵⁰ C'est le livre de chevet de Ghandi. Voir M. RAGON, Op. cit., p. 46.

²⁵¹ A propos des détails de cette action que Giono mène à cette époque, aussi bien au niveau national que local, aux côtés de des écrivains comme Aragon, Gide, Barbusse, Malraux, voir par exemple, Pierre CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit. p.238 et suiv, ainsi que l'article de Jean-Paul ESPITALIER « L'apolitisme engagé » dans *Magazine littéraire* n° 329, Op. cit., p. 46-48.

²⁵² P. CITRON, « Notice » sur *Refus d'Obéissance*, VII, p.1029.

gauche, il s'éloigne progressivement des communistes et de tous ceux qui ont un rapport avec le nationalisme et le patriotisme. Il devient de plus en plus attaché au pacifisme. Par exemple, lorsqu'en 1934, il adhère à l' « Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires », il rattache cette adhésion au pacifisme²⁵³. Il ne soupçonne pas d'ailleurs que cette association est d'obédience communiste. Il signe également le manifeste « Pour un art révolutionnaire indépendant » qui apparaîtra dans *Les Humbles*, en octobre 1938, en ignorant que le texte a été écrit par Trotski. Ce texte est lancé par André Breton et le peintre mexicain Diégo Rivera. Il aboutira à la création de la « Fédération internationale des artistes révolutionnaires indépendants », dont le Comité national comprend Giono. Son organe *Clé* publie en janvier 1939, un fragment de *Précisions*. L'adhésion de Giono à ce mouvement animé par Trotski déchaîne contre lui la presse communiste, à travers des articles violents de Paul Nizan et de Georges Sadoul²⁵⁴. Mais, dès qu'il se rend compte que ce groupe accepte l'idée de la guerre, il rompt avec lui. Son action touche aussi à la situation en Europe. Par exemple, le 6 juillet 1934, il publie dans *Monde* une lettre en faveur de Thaelmann, secrétaire général du parti communiste allemand emprisonné par le gouvernement nazi. Il accepte d'aller, en délégation, en Allemagne pour le voir en prison. L'annulation du procès amène Giono à renoncer à ce voyage²⁵⁵. Le 28 avril 1935, il est sollicité pour intervenir auprès des autorités allemandes en faveur de communistes menacés d'exécution et il écrira le 1^{er} mai dans son *Journal* : « **Il me faut composer une protestation contre l'assassinat des pacifistes allemands fusillés sans jugement par Hitler. Essayer de sauver les autres. Sans mes embêtements de pied et d'angine je serais allé moi-même en Allemagne pour protester.** » (VIII, 10)²⁵⁶. Le 16 octobre 1935, « **à la demande d'Aragon et de Gide, il signe le manifeste antifasciste qui répond à celui des intellectuels de droite, favorables à l'agression italienne qui vient d'être déclenchée contre l'Ethiopie** »²⁵⁷. Mais, dès 1935, après la signature en mai du « pacte d'assistance franco-soviétique », par lequel Staline apporte son soutien à la politique de la défense de la France, il exprime sa totale désapprobation et s'éloigne des communistes qui abandonnent le pacifisme, car, en acceptant l'idée de défense nationale, ils ne refusent plus l'idée de la guerre²⁵⁸. Au contraire, ils sont pour le réarmement. Pour exprimer sa position, Giono participe à une protestation publiée le 10 juin 1935 par Poulaille dans la revue syndicale *La Révolution prolétarienne*. Ce texte, intitulé « Trahison », est contre l'accord Laval-Staline. Dans le même temps, il prend la défense de Victor Serge, déporté puis expulsé d'U.R.S.S. pour antimilitarisme. Cette prise de position contribue à son

²⁵³ Voir sa lettre à Aragon où il explique les raisons de cette adhésion à l'A.E.A.R., VII, p.1044-1046.

²⁵⁴ Voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 295.

²⁵⁵ Voir P. CITRON, « Notice » sur *Refus d'Obéissance*, Op. cit., p.1031.

²⁵⁶ Cité par P. CITRON, Op. cit., p.1031.

²⁵⁷ P. CITRON, Op. cit., p.1035.

²⁵⁸ Op. cit., p.1032. Sur les rapports de Giono avec les communistes, voir aussi P. CITRON *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.238-240.

éloignement des communistes. Eloignement qui va s'accroître jusqu'à la rupture totale. Il écrira, par exemple, le 21 mars 1936 dans son *Journal* :

« En ce moment je déteste les communistes et je crois que ça va être bientôt la rupture totale entre eux et moi. Je ne me connais aucune patrie, ni la France ni la Russie et je ne veux rien défendre, même pas la dictature du prolétariat. Ni elle, ni rien ne vaut la vie d'un seul homme. Je déserte de l'Armée rouge comme je déserte de l'armée française. Je déserte de toutes les armées. » (VIII, 110).

Son opposition à l'intervention en Espagne finit par le couper de la gauche intellectuelle. Nous verrons que Giono assimilera, quelquefois, les communistes aux fascistes et aux nazis. Mais, malgré cette rupture, son action en faveur de la paix va continuer tout au long de ces années qui précèdent la guerre. Même si sa solitude est réelle, puisqu'il voit ses amis renoncer les uns après les autres au pacifisme intégral et inconditionnel, elle est relative, puisqu'en contrepartie, il continue à recevoir des lettres d'appui et de soutien à ses idées. Il persiste obstinément dans la voie qu'il a choisie. A propos de cette obstination, il écrit le 6 décembre 1937 dans son *Journal* :

Ma plus grande arme, c'est de savoir que quand je tiens quelque chose - que je veux garder - rien ne peut me le faire lâcher.
L'autre c'est que je peux m'obstiner vers un but pendant toute ma vie. L'autre : je suis aussi patient que Dieu. (VIII, 228)

P. Citron décrit ainsi cette situation :

« Cette obstination a sans doute été exacerbée par le revirement d'un bon nombre de critiques, qui l'avaient soutenu avec enthousiasme durant des années, et qui, à partir de Refus d'Obéissance, avaient accumulé les réserves et les attaques à son égard : Giono s'est raidi contre cette volte-face. De plus, son prestige ayant joué pour rallier à ses idées un grand nombre d'hommes et de femmes, ils l'ont à leur tour encouragé de leurs lettres, de leurs interventions, lui ont fait croire que son influence avait un poids énorme, décisif même, capable de faire basculer l'opinion et de renverser la situation politique »²⁵⁹.

II. B. Le Contadour

La forme de l'essai, choisie par Giono comme moyen d'expression de ses idées, n'est pas dissociée, à l'époque, des autres formes d'action entreprises par lui contre la guerre. En plus de la signature de manifestes, des lettres, des articles et des déclarations dont nous avons parlé, les réunions du Contadour²⁶⁰ témoignent aussi de l'engagement de l'auteur. Pourtant ce rassemblement n'était pas prévu. Au départ, c'était une excursion qui devait

²⁵⁹ P. CITRON, « Préface » aux « Récits et essais », t. VII, p. XVI.

²⁶⁰ L'expérience du Contadour qui a commencé en septembre 1935, a duré jusqu'au mois de septembre 1939. Sur cette question voir notamment : Alfred CAMPOZET, « Le pain d'étoiles, Giono au Contadour », dans *Bulletin* n°13, 1980, p.23-38, Pierre CITRON, *Giono 1875-1970*, Op. cit. p.242 et suiv., *Giono*, Op. cit., p.57 et suiv., Henri FLUCHERE, « Connaissance de Lure », dans *Bulletin* n°13, 1980, p.41-53, Lucette HELLER-GOLDENBERG, « Jean Giono et le Contadour », dans *Jean Giono 1, La Revue des Lettres Modernes*, n°s 385-390, Ed. Lettres moderne, Minard, 1974, p.93-104.

amener Giono et des jeunes proches des mouvements « ajistes », durant l'été 1935, vers la montagne de Lure, au nord de Manosque. A ce propos, il annonce en juillet à Gide :

« En septembre je vais emmener dans la montagne de Lure une caravane de jeunesses communistes venant des Auberges du Monde nouveau. Je voudrais établir des contacts de camaraderie entre les ouvriers et les paysans »²⁶¹

C'est de là que le projet de se fixer dans le site solitaire du plateau du Contadour est né. Giono et ses amis achètent de vieilles fermes et créent ainsi une sorte d' « organisation Giono contre la guerre ». La première réunion a lieu au début de septembre 1935. Par la suite, les réunions et les séjours se dérouleront à intervalles réguliers jusqu'à la veille de la guerre. Des dizaines de personnes y participent. Pendant ces réunions, Giono lit ses oeuvres, on écoute de la musique et on discute. Mais Giono se défend d'être un gourou. Le Contadourien P. Magnan en témoigne :

« La grosse question est de savoir ce qu'on fera en cas de guerre : renvoyer son fascicule de mobilisation, résister aux gendarmes, faire un fort Chabrol de la paix, se laisser fusiller sur place et pour les femmes se coucher sur les rails dans les gares. Je n'entendrai jamais Giono, ni ici ni ailleurs, prendre parti dans ce débat autrement qu'en s'engageant personnellement. Jamais il ne donnera de directives à quiconque »²⁶².

Malgré le caractère artistique et libre que les organisateurs ont voulu donner à ces réunions (c'est pourquoi l'auteur s'est, dès le premier jour, brouillé avec des jeunes communistes qui auraient mal compris ses objectifs²⁶³), cette expérience peut être considérée comme une forme d'engagement. Elle a surtout été perçue par beaucoup de jeunes - et Giono s'en est peut-être peu à peu convaincu lui-même - comme une manière de concrétisation des idées contenues dans *Que ma Joie demeure*. Car c'est la lecture de ce roman qui a, en grande partie suscité chez ces jeunes une telle admiration pour l'écrivain que certains ont pensé pouvoir réaliser, dans les réunions du Contadour, une expérience pareille à celle de Bobi et des paysans du plateau Grémone. Giono lui-même note dans son *Journal* le 15 septembre 1935 que l'expérience du Contadour est **« une expérience à la Bobi vers laquelle tout le monde se précipite avec passion. »** (VIII, 53). D'autre part, le Contadour avait un lien très étroit avec *Les Vraies Richesses*, si bien qu'en voulant donner un statut juridique à ces rencontres, on a créé une « Société des Vraies Richesses »²⁶⁴. Lors de ces rencontres, Giono jouait d'abord son rôle d'écrivain et de conteur; on *l'écoutait* **« raconter des histoires »**²⁶⁵, mais d'autres questions qui **concernent « de graves sujets furent également abordés »**²⁶⁶.

²⁶¹ Rapporté par P. CITRON dans sa « Notice » sur *Refus d'obéissance*, VII, 1033.

²⁶² Pierre MAGNAN, *Pour saluer Giono*, Editions Denoël, 1990, p. 56.

²⁶³ Sur cette question, voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.242-243.

²⁶⁴ Voir Lucette HELLER-GOLDENBERG, « Le Contadour », Op. cit., p.97.

²⁶⁵ Op. cit., p.96.

²⁶⁶ Op. cit., p.98.

Mais, si le Contadour a été créé dans un contexte bien précis et si *Que ma joie demeure* a, pour une grande part, contribué à cette création, il a, après le premier enthousiasme, connu des périodes difficiles. Tout d'abord, parce que certains Contadouriens ont pris à la lettre ce que Giono écrivait dans ses livres :

« beaucoup eurent le désir de repartir vers une vie nouvelle en vivant simplement des produits de la terre et ils se lancèrent dans l'aventure paysanne, poussés par le message spirituel qui se dégageait des livres de Giono. [...] Des intellectuels, des commerçants prirent à la lettre ce que Giono avait rêvé en poète. »²⁶⁷

D'autre part, parce que le fait même que Giono ait été, d'une certaine manière, considéré par certains admirateurs comme guide, a entraîné pas mal de clichés qui ont commencé à se répandre et à nuire à l'auteur : comme le cliché de Giono « mage »²⁶⁸, ou de Giono « grand prêtre »²⁶⁹. Ainsi, tout en prenant de l'ampleur, le mouvement risquait d'échapper à ses organisateurs. Cette expérience ne dura donc que quelques années; elle s'arrêtera avec le début de la guerre. Giono lui-même n'assistait pas à toutes les réunions, car celles-ci l'empêchaient parfois de travailler. C'est ce qu'il dit, par exemple, dans son *Journal* du 27 juin 1936, au moment où il travaillait à *B a tailles dans la montagne* :

« Il faut que je puisse travailler ou bien tout est foutu. Maintenant je comprends que je ne vais pas à Briançon pour me reposer, mais pour travailler comme un nègre. Si cette imbécile dépense de moi-même continuait il n'y aurait plus de Giono avant la fin de l'année, et je suis résolu à me défendre farouchement contre tout le monde. Il faut qu'ils le comprennent sans quoi j'abandonne totalement le Contadour. C'est pour moi une question de vie ou de mort de pouvoir me consacrer uniquement à mon oeuvre. » (VIII, 128-129)

Mais pourquoi cette expérience a-t-elle échoué alors qu'elle était si bien partie? Giono s'en expliquera en 1952 dans ses *Entretiens* avec Amrouche. D'après lui, le malentendu s'est établi dès le moment où les Contadouriens ont commencé à discuter et à se prendre au sérieux :

J'ai essayé pendant tout ce temps - ceux qui sont venus au Contadour ne s'en sont peut-être même pas doutés, sauf peut-être les très intelligents -, j'ai essayé à chaque fois d'éviter que cet endroit devînt un Pontigny populaire. Et ça devenait un Pontigny populaire! Il y avait des débats, on discutait, on se prenait au sérieux. J'ai essayé de ne pas les faire prendre au sérieux, ça leur a énormément déplu. » (Ent., p.149)

Alors que lui, il voulait faire autre chose :

Ce que j'essayais de faire d'une façon fort banale, c'était oxygéner ces jeunes gens. C'est tout : leur donner l'occasion de respirer avec plaisir. Et là-haut, ils avaient véritablement l'occasion de respirer avec plaisir. (Ent., p.151)

Giono semble réduire ici, de façon très marquée, le rôle que ce mouvement a joué pendant des années. D'ailleurs c'est dans ces *Entretiens* qu'il porte le jugement terrible

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.244.

²⁶⁹ Voir L. HELLER-GOLDENBERG, Op. cit., p.97-98.

par lequel il semble à jamais gommer cette expérience en la réduisant à néant : « **Le Contadour, c'était proprement zéro** » (*Ent.*, p.150). Phrase analogue à celle que rapporte L. Heller-Goldenberg d'une lettre que Giono lui a écrite en 1967 et dans laquelle il minimisait cette expérience en disant que le Contadour n'était que « **balades et bavardages** »²⁷⁰. Déjà, dans son *Journal de l'Occupation* (en date du 6 décembre 1943 et du 5 janvier 1944), il dénonce sévèrement - même s'il s'agit probablement d'un coup d'humeur passager de sa part - l'attitude de certains de ses anciens amis Contadouriens²⁷¹.

Ce qui a, semble-t-il, joué en faveur de cette expérience importante dans la vie et dans l'oeuvre de Giono, et ce qui a en même temps causé son échec, c'est que l'écrivain a, comme toujours, tenté d'effacer les limites entre la vie quotidienne et le « réel » tel que, lui, il le voyait et l'imaginait. Son sens de la fabulation a toujours trompé - pas seulement dans le sens négatif - ses interlocuteurs, ses lecteurs et même parfois ses proches (il suffit, pour s'en rendre compte, de rappeler encore l'effet qu'ont produit sur certains lecteurs ses deux fictions *Le Serpent d'étoiles* et *L'Homme qui plantait des arbres*). En outre, Giono n'a jamais pu tout à fait séparer en lui l'homme d'action (notamment son action contre la guerre) et le romancier-poète. C'est dire combien la « magie » qu'il a exercée sur ses lecteurs, à différentes époques, était grande et combien son pouvoir persuasif était étendu. C'est pourquoi certains de ses lecteurs à l'époque du Contadour ne se sont pas aperçus de la différence qui existait entre le monde qu'il proposait dans ses textes et la réalité. Mais, d'après ce qu'il dit notamment dans ses *Entretiens* avec Amrouche, Giono n'avait pas l'intention - et il ne le pouvait pas s'il l'avait voulu - d'organiser la vie d'une collectivité comme celle que proposent ses romans. Le Contadour constitue pour autant une autre forme d'action qui caractérise la vie de Giono à cette époque.

II. C. « Messages » et message

L'engagement de Giono se traduit aussi par ses écrits, plus particulièrement, par ce qu'il appelle des « Messages ». Ce terme que Giono emploie assez souvent dans son *Journal* désigne chez lui un ensemble de textes qu'il a écrits ou qu'il a simplement projeté d'écrire. « **Il s'agissait de textes polémiques et même provocants, mais touchant en même temps à des problèmes de fond qui étaient au coeur des préoccupations de l'écrivain. Il n'est pas impossible que leur lointain modèle ait été les Provinciales de Pascal.** »²⁷² Car, à la fin, il y a, selon P. Citron, deux « Messages » seulement qui seront publiés en 1938 : *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix* et *Précisions*.²⁷³

En effet, depuis 1935 il n'a pas cessé de parler ça et là, dans son *Journal*

²⁷⁰ Op. cit., p.94.

²⁷¹ VIII, respectivement p.377 et p.390.

²⁷² P. CITRON, « Notice » sur *Lettre aux paysans*, VII, 1156.

²⁷³ P. CITRON, « Notes et variantes » sur le *Journal*, VIII, note n°1 de la p. 133.

notamment, de son intention d'écrire ces « Messages »²⁷⁴. Les titres qu'il mentionne ainsi que le nombre de ces « messages » changent un peu à chaque fois. C'est dans sa lettre à Andrée Viollis (journaliste à *Vendredi*), datée du 3 juillet 1937, qu'il en donne la liste la plus complète (c'est Giono qui souligne) :

« [...] Je suis en train d'écrire des Messages qui comprennent une lettre aux paysans sur la pauvreté - lettre aux puissants sur la révolte - lettre aux soldats sur l'esprit de paix - lettre aux artistes sur le sentiment de mission - aux riches sur la vulgarité - aux militants sur la responsabilité - aux ouvriers sur la vie - aux jeunes hommes sur l'escroquerie du héros. » (VIII, 211)

Dans son *Journal*, en date du 8 mars, il écrit en effet un texte qu'il intitule « *Lettre aux puissants* » :

« *Lettre aux puissants - Votre puissance, qui, il faut bien le dire, n'est pas immense - ni éternelle, et qui vous dévore encore plus qu'elle ne nous dévore. Que vous soyez Mussolini nu torse ou dans la neige ou Staline caché derrière sa moustache et sa vareuse ou Hitler entouré de flambeaux. Car vous avez entrepris des tâches inhumaines. La première révolte contre vous vient de vous-même. Votre corps se révolte contre vous. Vous disparaissiez jour après jour dans la gueule de votre puissance. Et votre désir de cruauté n'est plus que l'hystérie de votre faiblesse. La fatigue de vos nerfs, ce vieillissement prématuré que vous sentez en vous. C'est inhumain de vouloir diriger et dominer tant d'hommes. C'est inhumain et inutile. Vous n'êtes rien. Vous l'oubliez. Vous payez durement votre oubli dans votre chair. Vous vieillissez. On vous voit vieillir avec des temps qui pour vous se décuplent. Dans les minutes où il nous reste du temps, vous n'avez plus que du tremblement. Ebranlés par le cataclysme personnel de votre puissance; quand nous vous revoions, nous disons, comme il a vieilli. Dans la justice magnifique du monde, la mort vous cherche au milieu de nous comme un épi particulier. Au milieu de nous qu'elle abandonne à notre sort, elle s'occupe de vous et son approche vous flétrit de minute en minute. » (VIII, 176-177)*

Ce texte est trop court, pour être, semble-t-il, publié. Mais il constitue un véritable « Message ». Le ton prophétique que l'auteur y adopte, en prédisant la déchéance et la mort à ces dictateurs, est celui qu'on retrouve dans différents textes de cette période. D'ailleurs la non publication de ce texte sera un peu compensée par celle, en 1938, du *Poids du ciel* et de *Précisions* où il sera encore question de ces « puissants ».

Dans une lettre à Louis Brun (directeur littéraire des éditions Grasset), datée du 20 avril 1938, il revient encore sur cette liste de « messages » et en retranche trois. Il indique l'importance de ces textes pour lui. Il en précise même le nombre de pages ainsi que leur périodicité :

Je veux continuer à dire ce que je pense. Et je veux le dire intégralement sous ma propre et entière responsabilité. Je veux écrire d'abord une Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix, une Lettre aux militants sur la responsabilité, une Lettre aux soldats sur l'inutilité de la force, une Lettre aux puissants sur la révolte et une Lettre aux jeunes hommes sur l'escroquerie du héros. Chacune de ces lettres

²⁷⁴ A propos de ces projets de Giono, voir P. CITRON « Notice » sur *Lettre aux paysans*, VII, p.1157-1159, ainsi que *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.289.

aura environ 36 pages. Il en paraîtra une tous les trois mois environ, sans régularité précise. Chaque fois que les événements exigeront que je prenne position, je prendrai position par rapport à eux en toute liberté; par des notes supplémentaires sans limitation de périodicité et de nombre de pages. Je serai chaque fois seul engagé mais entièrement engagé. La série serait intitulée : *Vivre libre*. Je voudrais que ces textes soient publiés en petit format de poche très simplement et qu'ils soient vendus le meilleur marché possible. Je voudrais que tu puisses prévoir des abonnements à la série complète pour que les abonnés aient encore un prix inférieur. Je me suis déjà personnellement occupé de la diffusion à l'étranger et me suis assuré de la traduction de ces textes et de leur édition parallèle à l'édition française en Allemagne, Italie, Angleterre, Amérique, Norvège, Suède, Hollande, Tchécoslovaquie, Pologne, Suisse et Brésil. Veux-tu m'aider? Si tu acceptes, annonce dès à présent les prix et les conditions d'abonnement. Je te donnerai mon premier texte en juin. Il paraîtra en juillet. (VIII, 240-241)

Cette lettre souligne l'importance que Giono accorde à ces « messages ». Mais on remarque que d'une part, il dit qu'il s'agit de textes qui sont liés à l'actualité et qu'ils seront écrits au gré des événements, et d'autre part, il précise dans les titres mêmes qu'il prévoit à ces messages, leurs destinataires respectifs. Il y a là une certaine contradiction, à moins qu'il s'agisse d'autres textes qu'il envisage d'écrire mais qu'il ne mentionne pas dans cette liste. Cette lettre montre aussi l'intérêt particulier qu'il attache à la vente et à la diffusion de ces textes. Ceux-ci doivent être lus par le plus grand nombre de lecteurs²⁷⁵, et en particulier par ceux à qui il les destine en premier lieu (les paysans, les militants, les puissants, les jeunes). La publication en petit format de *Lettre aux paysans* en décembre 1938 (et qui porte le surtitre : *Vivre libre I*) confirme l'intention ici exprimée. Mais lorsque Giono parle de traductions et de diffusion à l'échelle internationale, il attribue sans doute une importance exagérée à des textes qui ne sont encore qu'à l'état de projet.

D'autres textes qui portent le titre de « Message » s'ajoutent à la liste que donne l'auteur. Par exemple : « *Message au congrès mondial de la jeunesse pour la paix, 1^{er} mars 1936* », « *Message de paix* »²⁷⁶. Pierre Citron cite un autre « Message » écrit le 26 août 1939 juste après la signature du « pacte germano-soviétique » et le début de la mobilisation. Giono y dénonce la guerre qui se précise de plus en plus et demande qu'on traite avec l'Allemagne, puis, il le termine ainsi :

« [...] Ils vous obligent à mourir parce que votre mort les sert. Ils vous obligent à la honte de tuer parce que votre déchéance, votre esclavage, votre misère les servent. « Pour moi, mon compte est fait : je ne me salirai pas dans cette lâcheté. »²⁷⁷

Dans son *Journal*, il y a d'autres évocations de ces « Messages ». Par exemple, le 2

²⁷⁵ Giono a déjà pensé en 1936 à faire paraître son texte « Je ne peux pas oublier » sous forme de plaquette qui lui permettrait une diffusion plus large auprès des lecteurs. Voir P. CITRON, « Notice » sur *Refus d'obéissance*, Op. cit., VII, p.1038.

²⁷⁶ Les deux textes figurent en *Appendices*, VII, 1047-1048. Le premier est écrit et publié en 1936. Le deuxième est écrit en 1936 et publié en 1937.

²⁷⁷ Cité par P. CITRON, dans *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.311.

janvier 1936, il dit son intention de changer le titre des *Vraies richesses* en celui de *Résurre c tion du pain* pour que ce texte ait « **sa véritable figure de message qu'[il] voulait[il] lui donner.** » (VIII, 93). Dans une lettre à Guéhenno, datée du 10 juillet 1937, Giono parle d'un livre de « messages » qu'il est en train d'écrire²⁷⁸ :

« [...] J'ai beaucoup à dire à mes lecteurs, et je suis en train d'écrire un livre de « Messages » qui touche vraiment mon coeur. On ne peut pas actuellement perdre son temps à faire autre chose qu'à démolir le mal, quand on a quelque qualité. Et je m'en reconnais de grandes dans cette aventure. » (VIII, 213)

Giono n'a donc cessé de penser aux différents contenus de ces « Messages », à la forme qu'ils doivent prendre, à la manière de les diffuser et au rôle qu'il leur attribue. Il pense, par exemple, à les faire publier sous forme de « journal »; c'est ce qu'il note le 24 septembre 1937 (souligné dans le texte de Giono) :

« *Traité avec Brun de chez Grasset pour faire paraître chez lui sous forme de journal (peut-être forme de la première oeuvre de Téry) les Messages. Ceux que j'ai prévus, plus ceux que l'actualité me poussera à écrire. J'ai donc à ma disposition une arme formidablement puissante. Seul directeur et seul rédacteur d'un journal.* » (VIII, 218)

Giono pense que ces messages sont directs et expriment bien sa position. Le 5 novembre 1937, il écrit :

« Messages : Contre tous les partis, contre tous les chefs. Pour la liberté totale de l'individu. » (VIII, 220)

La variété de ces « Messages » et l'intérêt tout particulier que l'auteur leur accorde pendant des années montrent, d'une part, à quel point celui-ci est préoccupé par la situation de l'époque, et d'autre part permettent de souligner le rôle qu'il doit jouer grâce justement à ces textes. Ce rôle, il l'explique, par exemple, dans son *Journal* le 24 décembre 1936 :

« Je viens de voir clairement que ma voie m'éloigne de plus en plus des chemins ordinaires et des tribunes vulgaires, et qu'il faut que je parle à mon temps du haut d'une position au-delà des positions humaines. Peu à peu se confirme la nécessité du message et des messages. Que seulement la vie et le temps me soient donnés et je construirai, au milieu du désordre des temps présents, l'habitation de l'Espoir. » (VIII, 165)

Il en parle aussi le 13 mars 1937 :

« [...] j'ai hâte à la fois de commencer *Terre et Liberté*²⁷⁹, et les messages, et d'être un peu paisible et non plus avec tous ces personnages cramponnés dans ma chair comme des sangsues. Je suis sans démarrer à ma table, tout ébloui par tout ce qui va venir derrière ce que je fais maintenant. D'ici cinq ans, je veux qu'on ne puisse plus rien faire sans qu'on soit obligé de prévoir et de compter avec mes réactions. Alors, un grand pas sera fait. » (VIII, 178)

La plupart de ces textes ont un destinataire précis. Il s'agit, à chaque fois, d'une catégorie

²⁷⁸ Il s'agit, d'après P. CITRON, de *Lettre aux paysans* et de *Précisions*, deux textes qu'il n'écrira, en fait, qu'en 1938. Voir « Notes et variantes » sur le *Journal*, Op. cit., note n°2 de la p.213.

²⁷⁹ *Un des titres prévus pour Fêtes de la mort.*

socio-professionnelle qui, aux yeux de Giono, a plus ou moins un rôle important à jouer, compte tenu de son influence sur le cours des événements. La forme de « lettre », qu'il donne à certains de ces « Messages », met l'auteur en situation d'interlocuteur direct avec ceux à qui il s'adresse. Le discours qu'il tient est à la fois didactique (puisque Giono y explique ses projets) et moralisateur, comme on le verra notamment dans l'analyse de *Lettre aux paysans*.

Mais pourquoi tous ces « messages » que Giono a projeté d'écrire n'ont-ils pas tous vu le jour? Ce n'était pourtant pas la volonté et le désir de les écrire qui lui manquaient, puisqu'on a vu qu'il a dit avoir même pris des dispositions pour la diffusion et la traduction de ces textes. Certes, cet abandon peut s'expliquer par le fait qu'il arrive très souvent à Giono, tout au long de sa carrière, de concevoir des projets puis de les abandonner, mais à notre avis, on ne peut parler ici d'abandon total, puisque les idées contenues dans ces « Messages » sont reprises, ça et là, dans les différents essais. Ce qui change c'est le fait que la plupart de ces essais ne sont plus aussi « ciblés » que les « Messages » proprement dits, bien que l'auteur y ait recours quelquefois à l'interpellation de certains de ces destinataires en particulier (comme les jeunes, les paysans, les puissants, etc.)

C'est le 30 septembre 1937 que Giono signe avec Grasset un contrat pour la publication de ces « Messages », dont la périodicité ne sera pas régulière, mais, d'après Citron, « **au moins 3 fascicules de 64 pages devront paraître chaque années, aucun maximum n'étant fixé. Le prix devra être bas : 3 ou 4 francs** »²⁸⁰. En raison de ces prix relativement bas, Giono destine donc ces « Messages » à un public assez large. Par ailleurs, *Les Cahiers du Cont a dour*, qui n'ont que 400 abonnés, ne peuvent atteindre un public suffisamment important. Giono ne songe donc pas à les y faire publier. Mais la réception de ces « Messages » par les lecteurs n'est pas aussi bonne que l'auteur l'a espéré. Les conseils qu'il donne dans *Lettre aux paysans* pour lutter contre la civilisation industrielle et contre la guerre n'ont pas été suivis. On verra que ce qu'il préconise n'est pas réaliste pour la paysannerie de cette époque. Au contraire, la publication de ces deux textes donne une fois encore l'occasion aux communistes de l'attaquer dans des articles violents²⁸¹.

Le message (au singulier), c'est ce que Giono a voulu transmettre à ses contemporains, à travers les différents textes de cette période. Ce sont ses idées et ses différentes positions, qu'il n'a cessé de défendre et de proclamer. Tous les textes, ceux qui sont écrits et publiés, (y compris le *Journal*) ou ceux qui sont restés à l'état de projets mais dont on trouve certaines traces ça et là, mettent tous en valeur l'engagement pacifiste de Giono pendant les années qui précèdent la guerre. Les essais nous intéressent particulièrement ici. Mais s'ils soulignent tous, et sans exception, cet engagement, chacun le fait de manière différente, à travers un discours différent.

Refus d'Obéissance et *Précisions* sont, par exemple, des textes essentiellement pacifistes. Le discours que Giono y tient est polémique. Mais il prend nettement une allure pamphlétaire dans le deuxième texte. Dans *Les Vraies Richesses* et *Lettre aux paysans*

²⁸⁰ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 290.

²⁸¹ Voir P. CITRON, Op. cit., p. 295.

sur la pauvreté et la paix, l'auteur évoque essentiellement la vie des paysans, mais il le fait de façons très différentes. Dans le premier texte, il s'agit de parler des paysans en rapport avec le thème de la « joie », dans le second, il est question d'une « lettre » adressée à ces derniers sur leur condition de vie et sur le rôle qu'ils peuvent, aux yeux de l'auteur, jouer pour éviter la guerre - ou l'arrêter si elle venait à être déclenchée - . Le discours que l'auteur tient est nécessairement différent dans les deux textes. Dans *Le Poids du ciel*, il est question aussi des paysans dans l'un des épisodes. Mais ceux-ci sont présentés d'une autre manière. *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel* sont, en outre, des textes qui développent des thèmes variés et multiples. Mais ce qui les distingue, peut-être, tous les deux, des autres essais c'est l'importance de la dimension romanesque et poétique qu'on y trouve, même s'il est aussi question de pacifisme dans *Le Poids du ciel*. Dans *Recherche de la p u reté*, il est aussi question de pacifisme, mais Giono aborde ce problème en évoquant les atrocités de la guerre de 14 qu'il a connues lui-même.

II. D. Les principales composantes du pacifisme chez Giono

Le pacifisme demeure donc la position fondamentale que Giono exprime, à des degrés variés, dans tous ces essais. Mais à cet axe principal de pensée, se rattachent d'autres positions et idées que nous nous proposons de relever dans ces différents essais. Ce sont des idées qui reviennent, comme un leitmotiv, dans tous les essais, avec toutefois des variantes.

La première c'est celle qui consiste dans l'appel à la **désobéissance**. Dès *Refus d'obéissance*, essai qui, comme le titre l'indique, porte essentiellement sur cette question, Giono ne cesse de réitérer cette position. Désobéir à ceux qui poussent les gens à la guerre, et de manière concrète à l'ordre de la mobilisation, devient une idée fixe et essentielle qu'il reprend dans tous ses essais. Ce n'est pas seulement un engagement personnel qu'il prend vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis de ses amis et lecteurs, c'est aussi un appel aux jeunes, aux paysans et à tous les pacifistes à désobéir à cet ordre de mobilisation.

Dans *Précisions*, s'adressant au gouvernement, aux dirigeants des syndicats, aux partis qui « mentent », il écrit : « **jamais nous ne vous obéirons** » (VII, 608). Et, s'adressant plus particulièrement à Daladier, il lui dit que dans les « **villages de France [...] il y avait une insurmontable répugnance à partir pour obéir à [ses] ordres** », et que certains ont dû « **préférer le suicide et la mutilation à l'obéissance à [son] ordre** » (VII, 607). Dans ce même texte, il réitère cette position, à l'approche même de la guerre :

Je suis obligé de donner des précisions sur mes actes personnels du 24 au 29 septembre 38. Je suis naturellement mobilisable; je serais obligé de parler autrement si je ne l'étais pas. Il est également inutile de dire qu'ayant écrit Refus d'obéissance, je refuse d'obéir. Ceci est bien entendu une fois pour toutes. (VII, 625)

Une page plus loin, dans le passage intitulé « *Certitude* », l'auteur insiste encore sur cette position de principe et exprime son engagement indéfectible :

Si j'ai obéi la première fois, j'avais des excuses.

Si j'obéissais à l'ordre d'une nouvelle guerre - n'importe laquelle - je serais à jamais déshonoré devant les générations futures, devant l'enchaînement de la vie dans le monde, devant ce qui existe, et devant ce qui, en moi-même, est immortel. (VII, 626)

Dans ce même texte, il réitère sa position à la page 629.

Dans « *Historique des événements personnels survenus pendant les huit jours qui vont du 5 septembre au 12 septembre 1938* »²⁸², Giono parle de son engagement personnel :

Pour moi il ne peut rien arriver d'autre que ce que j'ai décidé. Si la guerre éclate, ce soir, demain, c'est à l'ordre de mobilisation que je me suis donné, moi, à moi-même, que j'obéirai. (VII, 1192)

Mais il laisse la liberté aux autres d'agir selon leur conscience :

Je leur ai dit : " Vous avez une conscience, c'est elle seule qui vous commandera. N'obéissez qu'à votre conscience ". (VII, 1192)

C'est cette « conscience » peut-être qui lui a dicté, en septembre 1939, de répondre à la mobilisation, en se présentant de lui-même à la caserne de Digne²⁸³. Vu les positions qu'il a toujours défendues et l'engagement qu'il a pris avec lui-même, comme on vient de le voir, ce geste a suscité chez beaucoup de ses adeptes l'incompréhension, voire l'indignation.

Giono s'est peut-être fait prendre à son propre piège. Depuis *Refus d'obéissance*, il s'est engagé totalement. Il n'y avait plus moyen de reculer. La seule solution était d'aller de l'avant. Peut-être croyait-il, à un moment donné, que la guerre n'aurait pas lieu, et que son engagement ne l'amènerait pas à une impasse. Car pendant toute cette période, il a été ballotté entre l'espoir et le désespoir;

Le deuxième thème qui revient assez souvent dans ces essais c'est celui du **sacrifice pour les générations futures**. Ce sacrifice, que les apologistes de la guerre présentent comme nécessaire et comme un acte de générosité, est pour Giono inacceptable.

Dès l'avant-propos de *Refus d'obéissance*, il exprime son opposition à cette idée et s'en explique :

On dit encore cette vieille dégoûtante baliverne : la génération présente doit se sacrifier pour la génération future. On le dit même de notre côté, ce qui est grave. Si encore nous savions que c'est vrai! Mais par expérience, nous savons que ça n'est jamais vrai. La génération future a toujours des goûts, des besoins, des désirs, des buts imprévisibles pour la génération présente. (VII, 259)

Il en reparlera encore aux pages 267-268.

Dans *Les Vraies Richesses* déjà, le narrateur s'adresse à l'étudiant et lui dit :

Je ne te dis pas de te sacrifier pour les générations futures; ce sont des mots

²⁸² Publié en *Appendice*, VI, p.1189-1192.

²⁸³ Voir l'explication que donne P. CITRON à ce geste de Giono dans sa « Préface » aux *Récits et Essais*, VII, p. XVI-XVIII.

qu'on emploie pour tromper les générations présentes, je te dis : fais ta propre joie. (VII, 255)

Le 7 décembre 1935, il écrit dans son *Journal* :

[...] Défaut de tous ces systèmes qui font sacrifier une génération au profit des générations futures - guerre - communisme, oui communisme - religion. Pendant que le sacrifice s'accomplit, la succession logique des événements naturels le rend inutile. La génération présente meurt après s'être privée pour la future qui se prive pour la plus future et ainsi de suite. Le présent seul compte et construit. (VIII, 81-82)

Dans le « Message d'entrée au 1^{er} congrès des auberges de jeunesse, Toulouse, 1938 » qui fait partie de *Précisions*, l'auteur s'adresse aux jeunes et parle du sacrifice comme de l'argument qu'on utilise de tout temps pour tromper les jeunes, comme ceux de sa génération, pour les pousser à la guerre et donc à la mort :

[...] ils nous avaient jetés volontairement dans le massacre. Ceux d'aujourd'hui comme ceux d'hier prétendent parler au nom du bonheur des générations futures. Vous êtes, vous autres, la génération dont on nous parlait au futur, et dont notre martyr devait assurer le bonheur. L'avons-nous fait? Non. Nous avons au contraire permis des temps terribles. Si vous y consentez comme nous y avons consenti, et pour n'importe quel motif (pour n'importe quelle patrie matérielle et idéologique), votre mort n'assurera le bonheur de personne. Ce sera simplement votre mort. Totalement inutile. (VII, 629)

L'idée de la mort inutile se trouve dès 1932 dans l'épisode consacré à Louis David de *Jean le Bleu* que nous avons déjà évoqué.

Dans *Refus d'obéissance*, l'auteur insiste sur les morts inutiles de la guerre :

Inutile pour moi. Inutile pour le camarade qui est avec moi sur la ligne des tirailleurs. Inutile pour le camarade en face. Inutile pour le camarade qui est à côté du camarade en face dans la ligne des tirailleurs qui s'avance vers moi. Inutile pour le fantassin, pour le cavalier, pour l'artilleur, pour l'aviateur, pour le soldat, le sergent, le lieutenant, le capitaine, le commandant. Attention, j'allais dire : le colonel! Oui peut-être le colonel, mais arrêtons-nous. Inutile pour tous ceux qui sont sous la meule, pour la farine humaine. Utile pour qui alors? (VII, 263-264)

L'idée même de patrie est remise ici en question. Sur le front, il n'y a plus de patrie, il y a seulement le « **camarade d'en face** ». C'est l'homme, et non la patrie, à qui on doit plutôt s'intéresser, comme il le dit dans *Le Poids du ciel* :

Toutes les patries, tous les territoires, toutes les mystiques ne valaient pas la vie d'un homme... (VII, 510)

De même dans *Recherche de la pureté*, le narrateur en parle lorsqu'il évoque le discours officiel (imaginaire) qui justifie la guerre et donc l'exécution des soldats mutinés en 1917 (VII, 645).

Le sacrifice préconisé par les politiciens est lié au culte des morts²⁸⁴, idée contre laquelle Giono s'élève dès *Jean le Bleu*, comme on l'a vu. Il y voit encore une manière de

²⁸⁴ Selon P. CITRON, il s'agit pour Giono de s'élever contre un « culte alors entretenu par certaines associations d'anciens combattants », dans « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., p.30.

tromper les jeunes.

Dans *Les Vraies richesses*, dans le discours adressé au jeune étudiant, le narrateur dit :

Les morts sont morts. Dès qu'ils ont passé la porte, ils ne peuvent plus servir qu'à des fins naturelles; corps et âmes. Ils ne sont jamais utiles à la patrie.²⁸⁵ (VII, 255)

Dans *Lettre aux paysans*, l'auteur compare le sacrifice à la patrie à celui que pratiquaient les peuples barbares sur leurs autels :

Quels progrès avons-nous fait sur les populations barbares dont nous entretenons les anciens navigateurs, quand aucun de nous ne peut être assuré qu'il ne va pas être brusquement sacrifié sans raison, sur l'autel de la patrie ou sur l'autel de la politique. (VII, 589)

Dans *Précisions*, comme pour s'opposer à une formule célèbre, il écrit :

Il n'est donc pas vrai que mourir pour la patrie est le sort le plus beau.²⁸⁶ (VII, 611)

Et aussi :

Après la guerre, celui qui vit, c'est celui qui n'a pas fait la guerre.

Après la guerre, tout le monde oublie la guerre et ceux qui ont fait la guerre.

Et c'est justice.

Car la guerre est inutile et il ne faut rendre aucun culte à ceux qui se consacrent à l'inutile. (VII, 631)

Comme le remarque P. Citron, l'idée peut surprendre de la part de Giono²⁸⁷ qui écrit dans *Que ma joie demeure* pour définir la « jeunesse » : « **C'est la passion pour l'inutile** » (II, 438). En effet, pour qu'ils connaissent la « joie », les habitants du plateau Grémone se mettent, sous les conseils de Bobi, à cultiver des plantes « inutiles », c'est-à-dire non rentables sur le plan financier. Mais le terme « inutile » a ici un autre sens, différent de celui du roman. Il se rapporte à la guerre.

Le refus de l'idée du sacrifice pour la patrie est lié à la **dénonciation de l'héroïsme**.

Dans *Le Poids du ciel*, l'auteur parle de l'embrigadement des jeunes par les dictateurs :

Il y en a qu'on a ceinturés de poignards et de cartouchières, d'autres qu'on a ficelés dans des disciplines de partis, d'autres chez lesquels on a seulement gonflé avec un peu plus de puanteur dictatoriale la vessie à suffisance qu'ils avaient en place de cervelle. [...] Ils sont tous immobiles, bien rangés; ils roulent des yeux de verre sur lesquels on a peint la colère, la fierté, le courage, la force,

²⁸⁵ Commentant ce passage, P. CITRON note qu'« une protestation analogue contre le culte des morts et les clichés qu'il entraîne avait été élevée par Giraudoux dans *Bella* (1926) et à nouveau dans *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, représentée en 1935, l'année même où Giono écrivait *Les Vraies Richesses*, *Ibid.*, note n°9.

²⁸⁶ P. CITRON note les occurrences de « Mourir pour la patrie, c'est le sort le plus beau » en littérature : chez Rouget de Lisle, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Charles Péguy, dans « Notes et variantes » sur *Précisions*, VII, note n°2 de la p.611.

²⁸⁷ P. CITRON, « Notes et variantes » sur *Précisions*, note n° 1 de la page 631.

la gloire, la divinité humaine, l'héroïsme, et plus de mille magnifiques sentiments... (VII, 342)

Dans *Précisions*, l'auteur parle aussi du héros militaire, mais en le dévalorisant :

Il y a une grande libération accomplie quand on comprend clairement que le héros militaire est une dupe, n'est pas un héros. (VII, 615)

Dans ce même essai, il évoque, non sans ironie, le discours de ceux qui chantent l'héroïsme militaire :

Bref, nous sommes de grands soldats, des héros, nous sommes capables de lutter un contre cent, nous "préférons mourir plutôt que de nous rendre". La belle armée! (VII, 622)

Dans le passage intitulé « *Les seules vérités (29 septembre 1938)* » du même texte, il explique la situation dramatique des « héros » une fois que la guerre est finie :

Il n'y a pas de héros : les morts sont tout de suite oubliés.

Les veuves de héros se marient avec des hommes vivants, simplement parce qu'ils sont vivants et qu'être vivant est une plus grande qualité qu'être héros mort.

Il ne reste plus de héros après la guerre; il ne reste que des boiteux, des culs-de-jatte, des visages affreux dont les femmes se détournent; il ne reste plus que des sots. (VII, 630-631)

On trouve cette même idée des mutilés de la guerre exprimée déjà dans *Lettre aux paysans* :

On veut faire de l'humanité tout entière ce qu'on a fait de certains hommes à qui la guerre a cassé la colonne vertébrale et qu'on soutient avec des corsets de fer et des mentonnières armurées. Ils ont des médailles et des brevets de héros, mais quand une femme se marie avec eux, ouvertement on la félicite et sincèrement on la plaint.²⁸⁸ (VII, 590)

Si l'auteur rejette catégoriquement la notion commune de « héros », il n'en demeure pas moins qu'il se sert de ce même terme mais en lui donnant une autre signification. Dans *Précisions*, il explique ce qu'est pour lui la notion de « héros ». Il la rattache à celle de la vie :

Le héros n'est pas celui qui se précipite dans une belle mort; c'est celui qui se compose une belle vie. La mort est toujours égoïste. Elle ne construit jamais. Les héros morts n'ont jamais servi; certains vivants se sont servis de la mort des héros. Mais après des siècles de cet héroïsme nous attendons toujours la splendeur de la paix. (VII, 629)

Dans ce même ordre d'idées, il fait, dans *Lettre aux paysans*, la différence entre l'« héroïsme » tel qu'il s'applique au paysan et l'« héroïsme » officiel :

[Le paysan] n'a pas de conception morale du héros. Quand il devient un héros - et c'est souvent - il y est poussé par l'intense réclamation de tout son corps physique. Il n'y a aucune raison pour qu'il soit héros, il y a seulement son corps, et c'est lui dans ces occasions qui le transporte dans l'héroïsme. Le simple corps de l'homme. [...] Héroïsme pur. Héroïsme purement individuel. Nous sommes loin

²⁸⁸ A propos des mutilés, Giono vise probablement ici Barrès, qui a écrit, vers 1916, un texte grandiloquent sur les mutilés et les femmes.

de ce faux héroïsme réclamé par les raisons de la société et dont le plus célèbre est celui qui, paraît-il, s'exerce sur les champs de bataille. (VII, 544-545)

L'héroïsme guerrier est surtout remis en question dans la description des scènes atroces de la guerre. Par exemple dans *Recherche de la pureté*, l'auteur évoque des scènes qu'il a vécues lui-même sur le front en 1917, et qui sont loin de donner du soldat cette image valorisante que la propagande officielle cherche à montrer. L'auteur montre dans un passage (VII, 638-642) qu'il introduit par « **nous venons d'assister à la mort des héros** », comment le soldat (Giono lui-même) est réduit (physiquement et moralement) à vivre dans un trou, pendant plusieurs jours, parmi les cadavres de ses camarades, dans un mélange de boue, de sang et d'excréments, et obligé à manger de la terre et à boire de l'urine. Dans cet épisode, Giono semble pousser très loin sa description pour monter toute l'horreur de la guerre.

L'auteur s'attaque à ceux qui propagent ces fausses valeurs parmi les jeunes et qu'il appelle des « **poètes officiels** » et des « **professeurs** ». Ceux-ci font de la propagande pour la guerre. Ils sont le porte-parole de l'Etat. Il s'agit aussi bien d'écrivains de gauche que d'écrivains de droite. C'est-à-dire tous ceux qui ont opté pour la solution militaire et pour l'armement. Par exemple, dans *Refus d'Obéissance*, il parle des représentants de l'« état capitaliste », de « *ses poètes accrédités* » (VII, 267) :

Je refuse les conseils des gouvernants de l'état capitaliste, des professeurs de l'état capitaliste, des poètes, des philosophes de l'état capitaliste. (VII, 268-269)

Ces écrivains sont les vrais responsables de la guerre, car ils n'ont cessé de tromper les jeunes en exaltant l'« héroïsme » et l'esprit guerrier. Ces « professeurs » ont existé de tout temps. Toujours dans cet essai, Giono parle d'eux, en évoquant son expérience personnelle, de la guerre de 14 :

J'ai été trompé par ma jeunesse et j'ai été également trompé par ceux qui savaient que j'étais jeune. Ils étaient très exactement renseignés. Ils savaient que j'avais vingt ans. C'était inscrit sur leurs registres. C'étaient des hommes, eux, vieilliss, connaissant la vie et les roublardises, et sachant parfaitement bien ce qu'il faut dire aux jeunes hommes de vingt ans pour leur faire accepter la saignée. Il y avait là des professeurs, tous les professeurs que j'avais eus depuis la classe de 6^e, des magistrats de la République, des ministres, le président qui signa les affiches, enfin tous ceux qui avaient un intérêt quelconque à se servir du sang des enfants de vingt ans. Il y avait aussi - je les oubliais mais ils sont très importants - les écrivains qui exaltaient l'héroïsme, l'égoïsme, la fierté, la dureté, l'honneur, le sport, l'orgueil. Des écrivains qui n'étaient pas tous vieux de corps, mais des jeunes aussi qui étaient devenus vieux par l'ambition et qui trahissaient la jeunesse par désir d'académie. Ou tout simplement qui trahissaient la jeunesse parce qu'ils avaient des âmes de traîtres et qu'ils ne pouvaient que trahir. Ceux-là ont retardé mon humanité. Je leur en veux surtout parce qu'ils ont empêché que cette humanité soit en moi au moment précis où elle m'aurait permis d'accomplir des actes utiles. (VII, 262-263)

Dans *Précisions*, ils met en garde les jeunes contre ces « poètes ». Ils leur rappelle l'erreur commise par sa génération à lui (VII, 229).

C'est déjà vers la fin de *Jean le Bleu* que Giono, en évoquant « l'année quatorze » (II, 185), parle de ces « poètes » :

[...] dans chaque clan, tous les matins on regardait avec volupté des vieux hommes, habiles à parler, habiles à gouverner, habiles à dissimuler leur faim de richesses et qui se gonflaient la tête comme des bulles de savon. Les poètes n'allaient plus aux champs, ils bavaient dans des clairons. (II, 186)

Dans *Recherche de la pureté*, il évoque le rôle joué par ces « poètes » lors de la guerre de 14 :

Les poètes officiels écoutent le fond de tous les âges pour y entendre le bruit des héros légendaires auxquels on va nous comparer. (VII, 647)

Dans *Le Poids du ciel*, en parlant des paysans qu'on envoie à la guerre, il évoque aussi les « poètes officiels » (VII, 340-341).

Dans *Lettres aux paysans*, Giono parle encore de ces « **poètes de la mort [qui] préparent les fosses et les croix** » (VII, 594). Comme dans le passage de *Jean le Bleu*, cité plus haut, il s'agit également ici de « clairon », mais cette fois, les écrivains le portent sur eux (en guise de cocardes) :

De nombreux écrivains portent déjà le clairon en sautoir²⁸⁹. Les plus impatientes ou les mieux payés charment déjà de plus de sonneries qu'on ne pouvait déceintement en attendre d'eux. Une malheureuse jeunesse les écoute bouche bée, prête à les suivre en portant les flambeaux de leur propre bûcher. (Ibid.)

Ces écrivains, qui sont, dans *Précisions*, qualifiés de « **guerriers littéraires** », mentent en présentant sous un beau jour la situation qui prévaut « du 24 au 28 septembre 1938 ». Il s'agit de rétablir la « vérité » :

[...] les guerriers littéraires, les guerriers littéraires véritables (c'est plus rare) peuvent écrire tout ce qu'ils voudront sur la guerre, sur la gravité du peuple de France qui partait, ils peuvent faire toute la littérature qu'ils voudront sur les belles gares de l'Est du 24 au 28 septembre 1938, la vérité, la seule chose sans littérature qui est vraie sur ces hommes c'est que, sans les gendarmes, sans les peines terribles, qui les obligeaient à partir, ils ne seraient pas partis. Ce n'est pas leur métier. Le Français fait la guerre par force. (VII, 623-624)

Le moment venu, ces écrivains qui poussent les autres (ici les paysans) à la guerre, arrivent, eux, toujours à s'en sortir :

Les écrivains qui vous ont poussés dans le massacre, ne vous en faites pas : ou bien ils sont dans des endroits où l'héroïsme est facile et ils se sont soigneusement assurés d'être leur propre historien, ou bien, magiquement évaporés en fumée, ils conservent un père à leurs enfants. Ils ont, pour la plupart, dépassé l'âge de combattre et par surcroît assez de hernies, d'entérite et de renvois gazeux pour se faire exclure du jeu. (VII, 595-596)

Certains écrivains de gauche sont aussi la cible de Giono. Par exemple, dans *Précisions*, il exprime les craintes qu'il avait un certain moment **pour « les jeunes gens des auberges de la jeunesse »** à cause **des « littérateurs staliniens »** :

Il m'est d'autant plus agréable de leur rendre justice et honneur que j'avais désespéré ces derniers temps par une sorte de veulerie qu'ils semblaient avoir; se laissant manipuler sans résistance par les mains dégoûtantes des hommes

²⁸⁹ P. CITRON cite les noms de Henri Béraud, Maurice Bedel, Alphonse de Châteaubriant, Roland Dorgelès, Paul Chack, « Notes et variantes » sur *Lettre aux paysans*, note n°1 de la page 594.

politiques; se laissant enfermer dans les traquenards dont l'initiative revenait à des littérateurs staliniens plus ou moins prébendiers²⁹⁰. Je les voyais user en discussions les forces qu'ils auraient dû employer à vivre librement. (VII, 612)

En général, Giono ne s'adresse pas nommément aux personnes qu'il critique (sauf dans le *Journal*), mais nous retrouvons le nom de Romain Rolland mentionné dans une formule presque méprisante : « feu Romain Rolland », aussi bien dans *Lettre aux pères* que dans :

Mettez en balance par exemple l'impression produite par une guerre comme celle de 1914 et l'état d'esprit créé par la réaction de feu Romain Rolland. (VII, 574)

que dans *Précisions* (VII, 605)²⁹¹.

Dans *Le Poids du ciel*, Giono fait également mention d'Aragon, mais dans une phrase qu'il donne comme titre d'un fait divers dans un journal : « **On annonce le mariage de M. Aragon et de Mme Jeanne d'Arc.** » (VII, 408). A la page suivante, la mention encore d'Aragon et l'annonce de son « mariage » ne laisse plus de doute sur l'intention de Giono :

"On nous annonce le mariage de M. Aragon et de M. Bayard, le chevalier sans peur et sans reproche " ²⁹² (VII, 409)

Les attaques qui ont pour origine des différences de vues politiques ou idéologiques deviennent quelquefois des attaques personnelles. Dans son engagement pacifiste intégral, Giono ne fait pas la part des choses et ne fait pas les choses à moitié. Mais, dans toutes ces critiques qu'il adresse à ces « écrivains officiels » c'est son propre rôle qu'il cherche, en dernier lieu, à mettre en valeur. Car il y a, à ses yeux, d'un côté les « écrivains officiels », responsables de tous les maux et qui sont pour la guerre et la mort, et de l'autre il y a lui, parmi quelques autres, qui, courageusement, continue à lutter pour la paix et la vie. Bien que déséquilibré, ce partage des rôles penche en faveur de Giono, puisqu'il lutte, lui, pour la vie. Cependant il est conscient des risques qu'il court. Et l'un de ces risques, et il n'est pas des moindres, c'est la solitude. La solitude du pacifiste dont il parle notamment dans le début de *Recherche de la pureté* :

Quand on n'a pas assez de courage pour être pacifiste, on est guerrier. Le pacifiste est toujours seul. Il n'est pas dans l'abri d'un rang, dans une troupe; il est seul. S'il parle, s'il emploie le pluriel, s'il dit "nous", il dit "nous sommes seuls". Il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais de défilé de pacifistes de n'importe quelle Bastille à n'importe quel Panthéon; il ne court pas les rues. (VII, 635)

Dans *Précisions*, il exprime aussi l'idée que les pacifistes sont moins nombreux que les guerriers, parce qu'être pacifiste nécessite davantage de courage :

Il faut beaucoup de courage pour être pacifiste déclaré, plus que pour être

²⁹⁰ P. CITRON note à ce propos que « Giono peut penser à Aragon, qui est une de ses bêtes noires », « Notes et variantes » sur *Précisions*, Op. cit., note n°2 de la page 612.

²⁹¹ Cette formule se trouve également dans une lettre de Giono à Alain, Voir la « Notice » sur *Précisions* de P. CITRON, VII, 1184. Nous reviendrons sur le rapport de Giono avec Romain Rolland dans l'analyse de *Précisions*.

²⁹² Commentant cette phrase, P. CITRON s'interroge : « Giono avait-il flairé en Aragon l'homosexualité alors latente qui devait prendre corps après la disparition d'Elsa Triolet? », « Notes et Variantes » sur *Le poids du ciel*, note n°1 de la p.409.

guerrier timide (avec l'idée de la planque, ou qu'on en réchappera); il faut plus de courage que pour être guerrier déclaré. C'est pourquoi il semble qu'il y a moins de pacifistes que de guerriers. (VII, 624)

Mais Giono semble accepter, consciemment ou inconsciemment, le risque d'être pacifiste.

Parmi les thèmes constants dans ces essais, il n'y a pas que ceux qui sont relatifs aux positions politiques ou idéologique, comme on vient de le voir. Il y a aussi l'expression de certains sentiments. Le sentiments le plus souvent exprimé dans ces textes est peut-être celui de la **peur**. Ce sentiment semble habiter l'auteur depuis la guerre de 14, et c'est l'effet de toutes les atrocités qu'il y a connues. A côté du courage qu'il montre en attaquant certaines figures politiques, certains écrivains ou même certaines valeurs qui sont désormais ancrées dans beaucoup d'esprit, il y a chez Giono, quelquefois l'aveu d'une peur qui semble l'emporter sur tout autre sentiment et qui est un facteur déterminant de sa haine de la guerre.

A maintes reprises dans ces essais, Giono évoque cette peur. Dès le début de *Refus d'obéissance*, par exemple, il avoue avoir peur à chaque fois qu'il pense à la guerre :

Je ne peux pas oublier la guerre. Je le voudrais. Je passe des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai peur. (VII, 261)

C'est la peur de l'ancien soldat, qu'il exprime encore deux pages plus loin :

J'ai soigné des maladies contagieuses et mortelles sans jamais ménager mon don total. A la guerre j'ai peur, j'ai toujours peur, je tremble, je fais dans ma culotte²⁹³. (VII, 263)

Ses camarades, bien qu'ils soient eux aussi capables d'affronter les plus grands dangers, avaient également peur :

Ils avaient peur de la guerre comme moi. Ils étaient capables d'un énorme courage, sans histoire et sans gloire, ils pouvaient secourir des typhiques, des diphtériques, se jeter à l'eau pour sauver des enfants, entrer dans le feu, tuer des chiens enragés, arrêter des chevaux emballés et marcher pendant des kilomètres sous la nuit des grands plateaux au milieu de ces orages de fin de monde où la foudre jaillit de terre pour aller chercher un chien enragé. Ils avaient eu peur à la guerre, comme moi. Ils sentaient bien, par là même, au fond de leur chair, par cette partie de leur chair dans laquelle se gonflait l'ancienne histoire de l'homme que la peur qu'ils avaient de la guerre venait de son inhumanité. (VII, 265-266)

La peur peut être salutaire pour l'homme, c'est pourquoi Giono en fait l'éloge dans *Précisions* en s'adressant à Daladier (VII, 610-611).

C'est dans *Recherche de la pureté* que le sentiment de la peur est mis particulièrement en valeur parce qu'il est lié à l'expérience de la guerre de 14 :

Peur. Le guerrier a peur. J'ai vingt-deux ans et j'ai peur. J'ai peur d'un poteau, d'une corde et d'un bandeau pour les yeux. (VII, 647)

Mais cette peur est due, ici, non pas à la guerre elle-même mais à la condamnation pour mutinerie ou désertion²⁹⁴.

²⁹³ Ce don qui consiste à soigner les malades est attribué au père dans *Jean le Bleu*. Il sera l'apanage d'autres personnages, comme Angelo dans *Le Hussard sur le toit*.

Dans l'aveu de sa peur, Giono se montre sincère et honnête, car, comme le dit Bernard Clavel, peu d'écrivains ont osé, comme lui, parler de leur peur :

« Oui, peu d'écrivains ont osé les mots qu'il écrit, mais il en est un qui l'a fait avec force et dont il serait injuste de ne pas rappeler ici le nom, c'est Gabriel Chevallier, auteur de *La peur*, l'un des ouvrages les plus courageux qu'on ait publiés sur la guerre de 14; ouvrage qui lui valut bien des lettres d'insultes, écrites par des hommes qui avaient tremblé autant que lui, mais se seraient crus déshonorés de l'avouer. »²⁹⁵

Giono ne cache donc pas ce sentiment que certains considèrent comme un sentiment honteux qu'il ne faut pas avouer. Lui, il lui donne une valeur positive, puisqu'il s'agit d'un sentiment naturel chez les hommes. Et c'est de cette manière qu'il s'en sert comme un « argument » contre la guerre. Il ne s'agit pas de persuader, par un discours argumentatif bien organisé, ses lecteurs de l'absurdité de la guerre, il s'agit de le leur faire sentir et de leur faire partager sa propre peur devant les horreurs qu'elle provoque.

Giono peut évoquer d'autres raisons de la peur, mais auxquelles il dit ne pas attacher d'importance. Par exemple, la peur d'être victime des ennemis auxquels il fait allusion dans *Le Poids du ciel* :

L'angoisse est devenue une fonction naturelle des corps. Certes, je ne craignais pas l'entrée chez moi des fascistes ou des communistes, les uns et les autres préjudiciables à ma santé et, si le temps de cette crainte était venu, elle aurait été le moindre de mes soucis... (VII, 506)

Et c'est justement pendant l'Occupation que « **le temps de cette crainte [est] venu** ». Tout au long du *Journal de l'Occupation*, on peut lire l'écho de son inquiétude des attentats. Par exemple, en mai 1944, *Signal* a publié sa photo sans son consentement; ce qui a déclenché en lui le sentiment d'insécurité et de peur; peur d'un attentat contre lui et sa famille. A ce propos, il écrit le 18 mai :

Imaginé cette nuit la maison envahie de mitraillettes. Dans ce cas-là, il faut "aller au-devant", sortir de son lit et descendre dans l'escalier à leur rencontre. C'est la seule façon de protéger Elise, ma mère et les enfants. Mais ce n'est pas gai à envisager. Vraiment, je ne suis guère courageux. [...] Il est incontestable qu'on court un danger. Mais je le supporterais plus facilement si j'étais seul. (VIII, 429)

Le climat de peur est aussi souligné dans cette phrase écrite le 3 juillet 1944 :

Maintenant quand quelqu'un est d'une opinion opposée à la vôtre, il n'essaye pas de vous convaincre ou même de vous respecter, ou d'imaginer que peut-être vous pouvez avoir raison, non, il vous tue. (VIII, 454)

Il s'agit d'une autre forme de peur que celle de la guerre, mais elle est, elle aussi, en rapport avec le pacifisme de l'auteur.

²⁹⁴ Commentant cette phrase de Giono, P. CITRON écrit : « souvenir de la guerre de 1914 sans doute, mais peut-être aussi prémonition : trois mois plus tard, non plus à vingt-deux ans mais à quarante-quatre, Giono, devant la guerre déclarée, se résigna à se laisser mobiliser », « Notes et variantes » sur *Recherche de la p u reté*, note n°1 de la p.647.

²⁹⁵ Bernard CLAVEL, « Giono et le refus de tuer », dans *Giono l'enchanteur, Op., cit., p.14-15. Par ailleurs, on trouve des développements comparables (mais pas identiques) dans Voyage au bout de la nuit de Céline.*

On peut certes relever d'autres thèmes qui reviennent avec insistance dans les essais et qui sont en rapport avec le pacifisme. Par exemple, le rôle des paysans face à la guerre, la civilisation moderne et la technique qui s'opposent à la vie naturelle de l'individu et à sa liberté ainsi que leur rapport avec l'armement, etc. Toutes ces questions seront étudiées dans les chapitres qui suivent. Mais ce que l'on peut noter c'est qu'à malgré la reprise de ces mêmes thèmes, chacun des textes conserve sa particularité, aussi bien au plan du contenu qu'à celui de la forme. Par exemple, *Refus d'obéissance* est différent des *Vraies Richesses* ou de *Lettre aux paysans*. *Le Poids du ciel*, quant à lui, bien qu'il ait des ressemblances avec *Lettre aux paysans* en est très différent, etc. En outre, tous ces thèmes, qui composent la pensée même de Giono, montrent en fait que cette pensée n'a pas évolué - ou n'a évolué que très peu - au cours de ces années qui ont précédé la guerre, puisque ces thèmes sont restés constants. Ils montrent la fidélité de l'auteur à des principes qu'il n'a cessé de défendre et qui reflètent au fond sa haine viscérale de la guerre. Mais cette constance montre peut-être aussi que Giono n'a pas l'esprit pragmatique des politiciens qui changent de position ou de tactique selon les circonstances. En outre, les positions que ces thèmes reflètent ont ceci de commun : en allant contre certaines idées reçues (l'héroïsme, le patriotisme entre autres), elles dérangent. Giono se veut, en effet, provocateur parce qu'il sait qu'il va parfois à contre-courant de l'opinion générale. Il est conscient de cette « *solitude du pacifiste* » dont il parle dans *Recherche de la pureté*. Mais il y a là, chez lui, à notre avis, une manière d'imposer une image de lui-même (question qu'on verra dans un autre chapitre).

La position pacifiste de Giono, telle qu'elle apparaît par exemple à travers les constantes que nous venons de voir, est une position qui traduit une vision subjective du monde, puisqu'elle émane d'une expérience personnelle de l'auteur, qui est en rapport avec la guerre de 14. Mais Giono arrive à lui donner une portée humaine et universelle, en montrant que ce qu'il cherche c'est la défense de la vie humaine contre ceux qui exaltent la mort. En montrant qu'il a souffert pendant la guerre, il cherche à éviter aux autres des souffrances semblables à celles qu'il a connues. Par exemple, le ton de sincérité qu'il prend en parlant de sa peur le rapproche de tous les hommes.

Enfin, le fait qu'il insiste sur son indépendance par rapport aux partis politiques lui donne l'avantage d'avoir la pensée d'un homme libre qui, non seulement n'a de compte à rendre à personne, mais aussi qui, n'ayant pas de but politique, ne fait aucun calcul. Le message de Giono, même s'il se base sur un principe, qu'on peut, somme toute, qualifier d'idéologique, s'appuie surtout sur une morale. Morale qui consiste en gros à éviter à tout prix le massacre des hommes. C'est ce qui fait peut-être sa force.

Mais voyons cela en détail à travers l'analyse de ces essais. Commençons par deux textes où l'engagement pacifiste est particulièrement évident : *Refus d'obéissance* et *Précisions*.

III. Refus d'obéissance et Précisions : de la désobéissance à l'engagement pacifiste intégral

III. A. Refus d'obéissance : les formes de la lutte pacifiste

L'essai qui illustre le mieux le pacifisme de Giono est sans doute *Refus d'obéissance* (1937). Il se compose en fait de deux textes distincts; le premier que l'auteur a intitulé « Je ne peux pas oublier » est un texte auquel il apporté quelques modifications après sa publication trois années plus tôt dans *Europe*²⁹⁶. C'est une sorte de manifeste dans lequel Giono exprime son pacifisme intransigeant et son refus d'obéir à l'ordre de mobilisation. Le deuxième texte qui est intitulé « Chapitres inédits du *Grand Troupeau* » est un récit dont l'action se situe pendant la première guerre mondiale. Si l'on accepte l'idée qu'il se rattache au *Grand Troupeau*, comme le dit Giono, il remonte à 1931-1932.

Il y en a plus un troisième texte que Giono place en avant-propos et dans lequel il justifie notamment la présence de ces deux textes un peu différents dans le même livre :

On trouvera plus loin cet article contre la guerre publié en novembre 1934 à la revue Europe, plus quatre chapitres inédits du Grand Troupeau . Bien souvent des amis m'ont demandé de publier ces textes réunis. Je n'en voyais pas l'utilité. Maintenant j'en vois une : je veux donner à ces pages la valeur d'un refus d'obéissance. (VII, 259)

Toutefois, dans sa « Notice »²⁹⁷, P. Citron rappelle des raisons d'ordre pratique, autres que celles évoquées par Giono, qui ont nécessité l'insertion de ces deux textes dans le même livre.

Ce texte est donc constitué, dans la majeure partie, de textes anciens. Les rectifications que Giono apporte à certains détails sont liées à l'évolution de la situation en 1937. Elles dénotent, par exemple, le changement des rapports de l'auteur avec les communistes. En effet, le texte comportait à l'origine la phrase : « **Je n'étais pas communiste. J'apprends lentement** ». Elle devient : « **Je n'étais pas communiste. Je ne le suis pas maintenant** »²⁹⁸.

A sa publication, le livre suscite l'attention des critiques. Guéhenno en parle de façon élogieuse dans *Vendredi* le 5 mars 1937. Giono est désormais considéré comme un pacifiste militant au même de titre qu'Alain. D'autant plus que la publication du livre est doublée par celle d'un tract où l'auteur écrit : « **Même si mes amis politiques s'inquiètent dans cet acte d'un individualisme suspect, je refuse d'obéir à la guerre. Jean Giono.** »²⁹⁹

L'unité thématique de l'ensemble n'est pas pour autant difficile à démontrer, puisque le deuxième texte sert à appuyer, et en même temps à illustrer l'idée du « refus d'obéissance ». Refus que Giono exprime dans la dernière phrase de son avant-propos : « **Je refuse d'obéir** » (VII, 259), comme s'il voulait donner ainsi le ton et l'idée même du

²⁹⁶ Voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.262-263.

²⁹⁷ P. CITRON « Notice » sur *Refus d'obéissance*, Op. cit., VII, 1038.

²⁹⁸ Sur ce sujet, Voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.262-263 et Jean-Marie GLEIZE et Anne ROCHE, « "Roman", "poésie", "peuple" : situation du lexique gionien dans les années trente », dans *Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, 1982, p.1123.

²⁹⁹ Rapporté par P. CITRON, Op. cit., p. 268.

texte et en même temps marquer dès le début l'engagement irréversible qu'il prend. C'est une sorte de « défi »³⁰⁰ qu'il lance avec cette phrase.

Les grands thèmes qui composent le premier texte, « Je ne peux pas oublier », sont à peu près les suivants : le souvenir de la première guerre qui ne cesse de le hanter, l'évocation de son engagement pacifiste précoce, son refus d'obéir à l'ordre éventuel de mobilisation, la lutte contre « *l'état*³⁰¹ *capitaliste* », l'hommage rendu à ses camarades morts sur le front.

Il y a, à la fois, des volets qui se rapportent à la vie de l'auteur et d'autres qui sont d'ordre général. Ce qui est de l'ordre personnel ce sont par exemple les souvenirs de la première guerre. L'auteur fait remonter son pacifisme assez loin dans le passé, puisqu'il situe son premier « refus » vers 1913 :

En 1913, j'ai refusé d'entrer dans la société de préparation militaire qui groupait tous mes camarades. En 1915 je suis parti sans croire à la patrie. J'ai eu tort. Non pas de ne pas croire : de partir. (VII, 262)

L'auteur veut insister sur son pacifisme précoce pour montrer que la haine de la guerre est enracinée en lui et qu'elle précède même son expérience de la guerre. Il va encore plus loin en montrant qu'il s'agit presque d'un sentiment héréditaire, puisqu'il dit avoir été élevé dans les idées de son père. L'évocation de la figure du père, qui hante assez souvent Giono, lui permet ici d'expliquer son pacifisme. C'est à son père qu'il le doit :

Mon coeur qui avait été maçonné et construit par mon père, le cordonnier à l'âme simple et pure, mon coeur n'acceptait pas la guerre. (VII, 263)

Parmi les souvenirs qu'il garde de cette guerre c'est la certitude « *de n'avoir tué personne* » (VII, 262), puisqu'il a

fait toutes les attaques sans fusil, ou bien avec un fusil inutilisable (tous les survivants de la guerre savent combien il était facile avec un peu de terre et d'urine de rendre un Lebel pareil à un bâton) (Ibid.)

C'est cette attitude particulière qu'il a adoptée pendant la première guerre qui semble lui donner le droit non seulement de justifier sa « pureté » et de pouvoir dire qu'il n'a participé à aucune atrocité, mais aussi de se placer dans l'état de celui qui peut condamner toute guerre, sans craindre d'être éventuellement accusé d'avoir participé à la première. Comme pour se laver définitivement de tout soupçon, il dit, non sans ironie, qu'il n'a ni véritablement été dédommagé pour blessure, ni été décoré pour acte de guerre :

[...] je n'ai jamais été blessé, sauf les paupières brûlées par les gaz. (En 1920 on m'a donné puis retiré une pension de quinze francs tous les trois mois, avec un motif : "Léger déchet esthétique.") Je n'ai jamais été décoré, sauf par les Anglais et pour un acte qui est exactement le contraire d'un acte de guerre. Donc aucune action d'éclat. (VII, 262)

Les séquelles de la guerre sont pourtant grandes; elles sont d'ordre moral, et il n'arrive pas à en guérir :

Vingt ans ont passé. Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les

³⁰⁰ C'est P. CITRON qui qualifie cette phrase de « phrase-défi », *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.263.

³⁰¹ *Dans ces Essais, Giono écrit ce mot avec une minuscule.*

bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. L'horreur de ces quatre ans est toujours en moi. Je porte la marque. (VII, 261)

L'une des séquelles est ce sentiment très fort qui ne cesse de le tourmenter chaque fois qu'il pense à la guerre : c'est le sentiment de la peur. Ce sentiment, dont nous avons déjà parlé, constitue, dans ce début de *Refus d'obéissance*, un thème important, mais aussi une raison suffisante pour dégoûter tout homme de la guerre.

La lutte contre la guerre a donc commencé pour lui sur le front même où il s'est promené avec un « *fusil inutilisable* ». Cette lutte a continué après la guerre et elle a failli lui coûter sa place à la banque :

Depuis 1919, j'ai lutté patiemment, pied à pied, avec tout le monde, avec mes amis, avec mes ennemis, avec des amis de classe mais faibles, avec des ennemis de classe mais forts. Et à ce moment-là je n'étais pas libre, j'étais employé de banque. C'est tout dire. On a essayé de me faire perdre ma place. Déjà à ce moment-là on disait : "C'est un communiste", c'est-à-dire on a le droit de le priver de son gagne-pain et de le tuer, lui et tout ce qu'il supporte sur ses épaules : sa mère, sa femme, sa fille. Je n'étais pas communiste. Je ne le suis pas maintenant. (VII, 264)

Contrairement à *Jean le Bleu* ou à *Virgile* où le travail à la banque (même s'il s'agit du souvenir de la période qui précède la guerre) est lié aux problèmes d'ordre général qui sont en rapport avec la vie psychologique, morale et intellectuelle du jeune adolescent, il s'agit ici de donner à ce travail une fonction toute différente : il est en rapport avec une activité d'ordre politique et militante. Le même souvenir peut donc jouer, chez Giono, des rôles différents, selon les textes.

On peut dire aussi que Giono transpose peut-être la situation de 1937 en celle de 1919. L'attitude qu'il dit avoir eue cette année-là ressemble étrangement, par certains côtés, à celle qu'il a maintenant au moment où il écrit ce texte : ses rapports avec les communistes, son pacifisme catégorique, etc. Le deuxième texte « Chapitres inédits du *Grand Troupeau* », qu'il fait figurer dans ce même essai, confirme peut-être l'intention de l'auteur de faire un lien entre le passé et le présent. Nous verrons que dans *Recherche de la pureté*, c'est un peu la même chose.

III. A. 1. Guerre et Etat capitaliste

Bien qu'il nie être communiste, Giono préconise une lutte générale contre la guerre qui s'inscrit un peu dans la perspective d'une idéologie de gauche. Le lexique même qu'il utilise dans *Refus d'obéissance*, notamment, relève assez souvent d'un vocabulaire propre à l'idéologie de gauche. Il était au moment de la rédaction de ce texte assez proche des communistes, comme le rappelle P. Citron³⁰². En effet, l'auteur associe la guerre à l'état capitaliste : « ***L'état capitaliste a besoin de la guerre. C'est un de ses outils*** » (VII, 268). D'après lui, les hommes aussi sont des instruments, des moyens au service de cet Etat qui « ***considère la vie humaine comme la matière véritablement première de la production du capital*** » (VII, 266). Pour conserver cette « matière », l'Etat capitaliste crée les écoles, les maternités et les stades :

³⁰² P. CITRON, « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., p.25

Il conserve cette matière tant qu'il est utile pour lui de la conserver. Il l'entretient car elle est une matière et elle a besoin d'entretien, et aussi pour la rendre plus malléable il accepte qu'elle vive. Il a des maternités où l'on accouche les femmes avec autant de soins qu'on peut. Il a des écoles où les inspecteurs primaires viennent caresser les joues des enfants. Il a des stades où l'on fait faire du sport à vingt-deux hommes et où l'on donne le spectacle à quarante mille. Spectacle déjà de bataille, de lutte, de camps. Il a des casernes. (VII, 266-267)

Mais si l'on comprend que Giono a toujours eu une certaine aversion pour le sport collectif et pour le football en particulier, on voit mal comment les écoles, les maternités permettent uniquement de « conserver » de la « matière » humaine pour que l'Etat capitaliste s'en serve en temps de guerre ou comme « **matière première pour produire du capital** » (VII, 267). C'est peut-être là un exemple de la faiblesse argumentative dont souffre quelquefois le raisonnement de l'auteur.

En revanche, en s'inspirant de l'idéologie communiste, il dit, plus justement peut-être :

« La guerre n'est pas une catastrophe, c'est un moyen de gouvernement » (Ibid.). L'Etat capitaliste est comme un vampire qui jouit du sang mais aussi de l'or, associant ainsi la guerre à l'intérêt économique :

Il n'a de lois que pour le sang et pour l'or. Dans l'état capitaliste, ceux qui jouissent ne jouissent que de sang et d'or. (Ibid.)

En outre, Giono évoque l'habitude ancrée chez certaines personnes, qui consiste à obéir aux lois du système capitaliste :

Quand je disais : "jamais plus", ils me répondaient tous : "non, non, jamais plus". Mais, le lendemain, nous reprenions notre place dans le régiment civil bourgeois. Nous recommencions à créer du capital pour le capitaliste. Nous étions les ustensiles de la société capitaliste. Au bout de deux ou trois jours, l'indignation était tombée. (VII, 265)

C'est que, d'après Giono, le « rythme » du travail, tel qu'il existe dans la société capitaliste, « **avait été depuis longtemps étudié pour nous endormir** » (Ibid.).

Cette soumission que crée le rythme du travail devient même héréditaire, se transmet de génération en génération :

Ce rythme qui était passé de nos grands-pères dans nos pères, de nos pères dans nous. Cet esprit d'esclavage qui se transmettait de génération en génération, ces mères perpétuellement enceintes d'enfants conçus après le travail n'avaient mis au monde que des hommes portant déjà la marque de l'obéissance morale. (VII, 265)

Cette idée de l'hérédité de « l'esclavage » et de la soumission nous fait inévitablement penser à *Germinal* et à la condition de vie et de travail des mineurs qui y décrit. Il y a là, chez Giono, comme un écho du roman de Zola. L'emploi du mot « mineur », répété à deux reprises dans la phrase qui vient après, n'est peut-être pas fortuit.

Pour Giono, le phénomène devient grave quand l'ouvrier lui-même s'accommode du système capitaliste et reprend l'argument des capitalistes pour justifier son obéissance :

"La société, disaient-ils, n'est pas si mal faite que ça. Tu dis que nous nous

sommes battus non pas pour la patrie comme on voulait nous le faire croire (et ça nous le savons, là nous ne marchons pas) mais pour des mines, pour du phosphate, pour du pétrole, je suis mineur. - Eh bien quoi tu es mineur? - Si la mine ferme qu'est-ce que je bouffe?" (Ibid.)

Giono dit qu'il y a même des petits paysans et un épicier qui se croyaient visés par ses propos, car selon lui, « *l'attachement instinctif au régime bourgeois les empêchait d'être logiques avec eux-mêmes* » (Ibid.). C'est alors qu'il revient à la soumission héréditaire pour expliquer un tel comportement :

Mais, par ce côté de leur chair qui s'était collé à leurs mères pendant qu'ils étaient encore dans le ventre, il avaient hérité de l'habitude de l'esclavage. Cette habitude leur avait permis, bien sûr, comme à moi, d'entrer à la mine comme mineurs, d'être paysans à la ferme que leurs parents avaient affermée, de s'établir épiciers dans la grand'rue. Mais, maintenant qu'il s'agissait de sortir du gouffre tournoyant de la bourgeoisie, leur hérédité bourgeoise les empêchait d'ouvrir les bras dans le geste ample du nageur. (VII, 266)

Le pacifisme se transforme ainsi en une attaque contre « l'état capitaliste ». Car, pour lui, l'Etat et la guerre sont liés. Il est donc nécessaire pour éviter la guerre de « tuer » l'Etat: « *On ne peut pas tuer la guerre sans tuer l'état capitaliste* » (VII, 268). Il dira encore dans la même page : « *Je préfère vivre. Je préfère vivre et tuer la guerre, et tuer l'état capitaliste* ».

Dans ce texte Giono se fait très violent contre « l'état capitaliste », mais par la suite (dans *Le Poids du ciel*, notamment), sans doute à cause de son éloignement des communistes, il s'attaquera indifféremment à ceux-ci comme aux capitalistes, aux nazis et aux fascistes, bref à toute forme de totalitarisme et de dictature.

La solution qu'il propose est la « révolte » et le recours à la « force » :

La guerre est le coeur de l'état capitaliste. La guerre irrigue de sang frais toutes les industries de l'état capitaliste. La guerre fait monter aux joues de l'état capitaliste les belles couleurs et le duvet de pêche. Vous croyez que, de son bon gré, l'état capitaliste va s'arracher le coeur parce que vous êtes touchant, bel imbécile, marchant dans la ligne de tirailleurs avec votre fusil pareil à un bâton?

Il n'y a qu'un seul remède : notre force. Il n'y a qu'un seul moyen de l'utiliser : la révolte. Puisqu'on n'a pas entendu notre voix.

Puisqu'on ne nous a jamais répondu quand nous avons gémi.

Puisqu'on s'est détourné de nous quand nous avons montré les plaies de nos mains, de nos pieds et de nos fronts.

Puisque, sans pitié, on apporte de nouveau la couronne d'épines et que déjà, voilà préparés les clous et le marteau. (VII, 269)

Dans ce texte, Giono ne donne pas de détails sur cette révolte ou sur l'aspect qu'elle prendrait. L'idée prendra forme plus tard dans son esprit, quand il parlera de la marche sur Paris dans *Les Vraies Richesses* et quand il envisagera d'écrire *Fêtes de la Mort*. Nous y reviendrons. Dans ce passage, nous remarquons le style poétique adopté par l'auteur (notamment le retour à la ligne après chaque phrase commençant par « puisque »), puis l'image de la crucifixion à la fin (comme une prédiction de l'échec du pacifiste qu'il est, en 1939). Emporté par son élan, l'auteur s'éloigne du domaine de la

polémique (il est censé apporter une justification à la « révolte » contre l'état capitaliste) pour aboutir à l'expression lyrique et poétique de ses sentiments.

Giono prend aussi des résolutions d'ordre pratique :

Je me disais : "Tu refuseras de serrer la main aux officiers de carrière. Tu défendras ta porte aux officiers, même si un jour l'un d'eux entre dans ta famille ou si tu te trouvais être l'ami d'un officier qui aurait surpris ton amitié"³⁰³, mais on me disait : "Ça n'est pas leur faute." Et, tout en pensant qu'ils auraient pu choisir un autre métier, j'étais obligé de reconnaître que ça n'était pas leur faute. Je me disais : "Tu barreras dans l' Histoire de France de ta fille tout ce qui est exaltation à la guerre"³⁰⁴. Mais il aurait fallu tout barrer et comme j'avais malgré tout essayé, l'institutrice vint chez moi et me dit : "Que voulez-vous, monsieur Giono, comment pouvons-nous faire?" (VII, 266)

C'est une forme de lutte que Giono entreprend effectivement ou qu'il envisage d'entreprendre contre la guerre et l'esprit militariste d'où qu'il vienne.

Il y aurait, ainsi, deux formes de lutte, l'une toute personnelle, l'autre qui s'inscrit dans une projet collectif et universel. La première reste de moindre importance en comparaison avec la deuxième qui consiste ici à « tuer l'état capitaliste ».

Sait-il que cette solution radicale est une solution non réaliste, comme certaines parmi celles qu'il envisagera ou proposera plus tard? C'est pour cette raison, peut-être, qu'il déplacera cette action contre l'Etat sur le plan métaphorique, quand il va imaginer la dissection du corps de l'Etat capitaliste sur une table pour lui enlever le coeur, le « centre moteur » qui est la guerre :

Voilà un être organisé qui fonctionne. Il s'appelle état capitaliste comme il s'appellerait chien, chat ou chenille bifide. Il est là, étalé sur ma table, ventre ouvert. Je vois fonctionner son organisme. Dans cet être organisé, si j'enlève la guerre, je le désorganise si violemment que je le rends impropre à la vie, à sa vie, comme si j'enlevais le coeur du chien, comme si je sectionnais le 27^e centre moteur de la chenille, cette perle toute mouvante d'arcs-en-ciel et indispensable à sa vie. (VII, 268)

L'image n'est peut-être jamais innocente. Le désir profond de se débarrasser de l'Etat se trouve ici un peu assouvi au plan de l'écriture. Pour éviter la guerre, on verra que Giono inventera des solutions des plus irréalistes. De toute manière, l'écriture demeure pour lui un champ où il peut donner libre cours à son imagination et à ses fantasmes. Une

³⁰³ Pourtant, on l'a vu, dans *Virgile, écrit en pleine guerre (1943)*, Giono parle d'un officier qui est l'un des quatre amis d'enfance qu'il retrouve à cette époque.

³⁰⁴ P. CITRON rapporte des propos analogues de Giono au cours d'une conversation, parus dans le n° 3-4 des *Cahiers du Contadour de juillet 1937*. Giono y parle même d'arithmétique et de gymnastique : « Moi je surveille ça de très près chez moi. Au début de l'année scolaire, ma fille me soumet ses livres de classe. Je les épiluche avec soin et je barre au crayon gras tout ce qui entretient l'idée de guerre. Non seulement les livres d'histoire ou de récitation, mais même l'arithmétique. – L'arithmétique? – Oui; par exemple, on trouve dans le livre d'Aline (elle a onze ans...) un énoncé de problème sur des avions chargés de bombes à destination des villes ennemies. Rien que ça .../...Et je refuse aussi la gymnastique qui, sous couleur d'éducation physique, n'est que prétexte à marche en rangs, demi-tours en principe, préparation militaire. », « Notes et variantes » sur *Refus d'obéissance*, note n°1 de la p.266.

manière de chercher une « compensation » au réel³⁰⁵.

Nous verrons que dans *Lettres aux paysans*, cette lutte contre l'Etat prend une autre forme.

Mais entre la position qui s'inspire de l'idéologie communiste (la lutte contre le système capitaliste, responsable de tous les maux) et la vue personnelle des problèmes, il y a déjà comme un flottement chez l'auteur. On vient de voir, dans les passages cités, que même s'il adopte un vocabulaire qui s'apparente au vocabulaire marxiste, son style personnel et son imaginaire l'éloignent de cette idéologie. Car sa vision « poétique » des choses ne peut tout à fait se soumettre aux systèmes d'analyse, rigide, que propose l'idéologie marxiste. Avant même la rupture politique avec les communistes, l'écriture de Giono et sa façon de voir l'éloignent déjà d'eux.

Le dernier passage de « *Je ne peux pas oublier* » (VII, 269-270) place le problème sur un autre plan. En effet, l'image de la crucifixion, qui clôt le passage précédent (VII, 269) que nous avons déjà cité, entraîne celle des camarades tombés sur le champ de bataille. La première phrase : « **La terre fait paisiblement du pain** » (VII, 269) attire particulièrement l'attention car elle anticipe un peu sur le texte des *Vraies Richesses*. Mais cette paix s'oppose au souvenir pénible de la mort des camarades. Le narrateur s'adresse alors à chacun d'eux par son nom, pour lui rendre un hommage, tout en commençant à chaque fois par la même phrase et en changeant seulement le nom : « **Je te reconnais, Devedeux qui as été tué à côté de moi devant la batterie de l'hôpital en attaquant le fort de Vaux.** ». Il s'adresse ainsi individuellement à Devedeux, à Marroi, à Jolivet et à Veerkamp, puis à tous les quatre à la fois :

Je vous reconnais tous, et je vous revois, et je vous entends. Vous êtes là dans la brume qui s'avance. Vous êtes dans ma terre. Vous avez pris possession du vaste monde. Vous m'entourez. Vous me parlez. Vous êtes le monde et vous êtes moi. Je ne peux pas oublier que vous avez été des hommes vivants et que vous êtes morts, qu'on vous a tués au grand moment où vous cherchiez votre bonheur, et qu'on vous a tués pour rien, qu'on vous a engagés par force et par mensonge dans des actions où votre intérêt n'était pas. [...] Vous dont j'ai vu le sang, vous dont j'ai vu la pourriture, vous qui êtes devenus de la terre, vous qui êtes devenus des billets de banque dans les poches des capitalistes, je ne peux pas oublier la période de votre transformation où l'on vous a hachés pour changer votre chair sereine en or et sang dont le régime avait besoin. Et vous avez gagné. Car vos visages sont dans toutes les brumes, vos voix dans toutes les saisons, vos gémissements dans toutes les nuits, vos corps gonflent la terre comme le corps des monstres gonfle la mer. Je ne peux pas oublier. Je ne peux pas pardonner. Votre présence farouche nous défend la pitié. Même pour nos amis, s'ils oublient. (VII, 270)

Deux images qu'on peut relever ici sont récurrentes chez Giono. La première est celle des corps disloqués et pourris de ces morts. Par exemple, en s'adressant à Devedeux le narrateur dit :

³⁰⁵ A ce propos, P. CITRON remarque très justement : « L'importance de l'écrit comme compensation ou substitution à l'acte réel ne sera jamais assez souligné chez lui », dans « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque sur Giono de 1934 à 1939 », Op.cit., p.40.

Ton oeil qui ne bouge plus se remplit de poussière dans les sables des torrents. Ton corps crevé, tes mains entortillés dans tes entrailles... (VII, 269)

A Jolivet, il dit :

ton visage a été d'un seul coup raboté, et j'avais des copeaux de ta chair sur mes mains, mais j'entends, de ta bouche inhumaine, ce gémissement qui se gonfle et puis se tait. (VII, 270)

On trouve également cette image quelque pages auparavant :

Quand je parlais contre la guerre, j'avais rapidement raison. les horreurs toutes fraîches me revenaient aux lèvres. Je faisais sentir l'odeur des morts. Je faisais voir les ventres crevés. Je remplissais la chambre où je parlais de fantômes boueux aux yeux mangés par les oiseaux. Je faisais surgir des amis pourris, les miens et ceux des hommes qui m'écoutaient. Les blessés gémissaient contre nos genoux. (VII, 264-265)

C'est dans *Recherche de la pureté* que Giono évoquera encore les corps pourris de ces soldats morts.

La deuxième, c'est l'image, poétique celle-là, qui naît des proportions démesurées que prennent ces mêmes corps dans leur fusion avec le monde. Elle apparaît notamment dans le dernier paragraphe de ce dernier passage de « Je ne peux pas oublier » qu'on vient de citer (« ***vos visages sont dans toutes les brumes...*** »). Auparavant, le narrateur dit aussi à Devedeux : « ***Ton front est là-bas sur cette colline posé sur les feuillages des yeuses, ta bouche est dans ce vallon*** » (VII, 269).

Par beaucoup de côtés, ce passage rappelle celui de *Jean le Bleu* où l'auteur adresse un hommage à son ami Louis David. Mais si ce dernier a été réellement un ami de Giono et qui a été tué pendant la guerre, les quatre noms évoqués ici, ne sont pas, d'après P. Citron, ceux de personnes réelles. Ce sont « ***des personnages d'oeuvres antérieures de Giono : Marroi et Devedeux : se trouvent dans "Ivan Ivanovitch Kossiakoff", [...] Marroi et Jolivet dans Le Grand Troupeau, Veerkamp, il est, dans une variante du même roman*** »³⁰⁶.

Tout le texte de « *Je ne peux pas oublier* » est basé sur deux idées essentielles : le « refus d'obéissance » qui est le titre de tout l'essai et l'impossibilité d'oublier, exprimée par la phrase du titre même de ce texte. On trouve pas moins de neuf occurrences, de phrases ou de mots qui expriment l'idée du « refus », et huit qui expriment l'impossibilité de l'oubli. C'est comme un mot d'ordre ou une règle de conduite que décide de suivre Giono au cours de ces années d'avant guerre. Dans *Recherche de la pureté*, le dernier de cette série d'essais pendant cette période, on trouve encore cette expression de « refus d'obéissance » (p. 643 et p. 645).

Le deuxième texte qui compose *Refus d'obéissance* et qui est intitulé « chapitres inédits du *Grand Troupeau* » est un récit.

Le début in *medias res* nous place en plein action. La troupe est en train d'avancer vers Verdun. C'est la même atmosphère épique (la nuit, la pluie, le bruit...) qui caractérise déjà l'univers apocalyptique de la guerre dans *Le grand Troupeau*. Outre la réapparition

³⁰⁶ P. CITRON, « Notice » sur *Refus d'obéissance*, VII, 1030, note n°5.

de certains personnage du même roman, on peut remarquer l'image du « troupeau », que forme la masse des soldats, qui est en route vers le front et donc vers la mort. Cette image des moutons qu'on conduit à l'abattoir reste l'image dominante dans ce texte (puisque le titre même le laisse voir) : « *On est tout comme un troupeau de moutons* » (VII, 306), dit l'un des personnages. Un autre dit aussi :

"Tant pis, que ça finisse. D'une façon ou de l'autre. Je voudrais que ça ait tout craqué partout comme ici, que tout soit en troupeau comme nous et puis, basta, la pause, je veux de l'air!" (VII, 324-325)

L'image du troupeau entraîne une autre image, celle du serpent, comme le montre le passage suivant :

[...] il n'y a dans la nuit, dans la pluie, que cette énorme bête de troupeau qui patauge dans la boue, qui se tord là-devant, qui se tortille là-derrrière à piétiner jusque qui sait où? (VII, 273)

La troupe qui se transforme en « troupeau », en « bête » avec l'allure d'un énorme reptile qui « se tord » et se tortille », donne un aspect à la fois inhumain et épique à cette marche.

Quelques page plus loin, on peut retrouver la même image :

Là-bas, loin dans les champs, la tête du troupeau marche, tâte la jointure des bois, s'enfoncé; le corps suit, glisse à la pente, le reste glisse. (VII, 280)

La troupe des soldats en marche est comparée aussi à d'autres animaux. Une fois à « *un ver* » géant :

La troupe s'allonge, s'étire comme un ver, puis se ramasse, puis s'étire, et comme ça jusqu'à cette route qu'on a trouvée tout d'un coup sous les pieds. (VII, 276)

Une autre fois à « *un gros rat* » :

Et la cadence ondule de loin en loin sous les pieds de la troupe comme un gros rat qui courrait ici et là sous les pieds, entre les pieds, pour les délier de cette fatigue qui les entrave comme des liens d'herbe. (VII, 276-277)

Cette marche prend parfois l'aspect d'un ruisseau ou d'un fleuve.

La route, la route; toute la terre sue ses hommes. Une grande main presse la terre comme une éponge et de longs ruisseaux d'hommes coulent à travers les herbes et les arbres. (VII, 282)

Et une page plus loin :

Le fleuve du bruit déborde d'un coup et coule à plein val. (VII, 283)

Le ruisseau devient parfois un ruisseau de boue et le « troupeau » se transforme en inondation qui déferle sur la plaine et qui gronde comme une mer :

L'infanterie anglaise monte, épaisse comme un ruisseau de boue, et le troupeau bleu des soldats français submerge le mont des Cats, inonde toute la plaine, palpite, luit, bondit et déferle lentement contre le front en grondant à coups sourds comme la mer. (VII, 326)

L'image de la bête et l'image du fleuve sont une fois associée :

Brusquement, on a eu encore ce grand convoi là-devant. Celui-là ou bien un autre. On ne sait pas. On ne sait plus. Toute la nuit a l'air de rouler son ventre

dans du gravier, comme un fleuve. On a côtoyé le charroi, peut-être à cent mètres [...] Et puis, on a encore esquivé la bête, la bête aveugle, on a profité qu'elle s'éternait en replis dans un val qui en était tout sonnante et on s'est mis à monter le coteau... (VII, 275-276)

Comparée à un animal ou à un élément naturel, cette troupe en marche, qui donne le signe de la force et de la puissance, est en marche, en fait, vers son destin inéluctable, c'est-à-dire vers sa propre mort. Le « troupeau » est conduit vers son « abattoir » (VII, 284)

Entres autres images significatives de l'univers apocalyptique de la guerre, on peut retenir celle du canon qui ressemble à une bête furieuse qui « beugle » et qui « brame » :

L'enclature de taureau d'un canon court écarte un buisson pour beugler. On vient, on l'essuie, on lui caresse l'échine; il se gonfle encore, sort du buisson et beugle.
(VII, 284)

Et à la page suivante :

Là, à gauche, un gros mortier arc-bouté des quatre pattes brame en l'air, le cou tendu, brame, brame, à coup de gueule, puissant, brame à plein gosier; la rage le jette en avant, le mufle plein de feu, puis il se ramasse et brame encore. (VII, 285)

L'odeur des cadavres en décomposition qui empestent la terre, mêlée à celle de la poudre, constitue encore un élément de cette scène apocalyptique :

Cette terre a l'odeur des endroits bombardés. Cette odeur de poudre et de feu et au milieu ce louche sirop qui sucre le fond du nez et qui est l'odeur des hommes morts. (VII, 286)

La même odeur est décrite encore quelques pages plus loin; elle devient insupportable pour le personnage d'Olivier :

Olivier ne répond pas. Il respire de longs morceaux de respiration pour chercher de l'aide dans l'air. Il y a cette odeur de sucre de tous les morts et des vieux morts. Un obus a crevé un trou où on avait enterré des hommes et un cheval. Olivier vomit à pleine bouche une épaisse bave verte où il y a des filets de sang. Ça passe entre ses lèvres comme des flots d'échardes. Et ça s'arrache du fond de son ventre, et chaque fois il semble que toute la terre se secoue pour faire lâcher prise à Olivier cramponné là dans la boue et qui s'entête à résister, cramponné à pleins ongles. Il vomit là juste sous lui et quand le calme vient, il laisse sa tête dans son vomissement.
(VII, 292-293)

Cette atmosphère caractérisée par l'odeur pestilentielle des cadavres et le dégoût qu'elle provoque, on la retrouvera un peu dans un épisode de *Recherche de la pureté* et dans un roman écrit plus tard, *Le Hussard sur le toit* où, cette fois, ce sont les cadavres des cholériques qui puent. Il s'agit dans ce roman d'une autre vision apocalyptique du monde.

Cependant, dans ce récit, les cadavres de ces soldats morts, même s'ils empestent, rejoignent la terre et entrent dans le cycle naturel des choses. C'est une idée que nous avons déjà relevée dans certains romans de Giono. Ici, le narrateur fait dire à l'un des personnages: « ***Les morts [...] ils feront tout juste de l'herbe*** » (VII, 329). Et un peu plus loin :

[...] Le sort des bêtes et le sort des hommes, pareil; le rôle pareil. Tu veux la vérité? Il faut se laisser utiliser par les arbres, par le soleil, par la pluie, par les grosses choses. Ça sait ce que ça veut, ça a de grandes lois, toujours les mêmes depuis le commencement du temps et c'est ça la vérité... (VII, 329)

C'est sur cette idée d'ailleurs que se clôt le texte : la mort donne lieu à une naissance :

Olivier claque des dents. Ses yeux se ferment dans leurs trous meurtris. "Une naissance, dit Daniel. Tu vas encore faire partie de la terre." (VII, 330)

La dernière phrase du récit est mise ainsi en parallèle avec le dernier paragraphe de l'essai (VII, 270) que nous avons cité plus haut.

Par ailleurs, contrairement à l'essai, où la première personne domine, le narrateur ne se manifeste pas dans le récit. Il dit « on » pour raconter cet épisode de la guerre. Mais l'emploi du pronom indéfini ne marque pas tout à fait ici le « degré zéro » de l'énonciation; il ne signifie pas une absence totale du narrateur dans le texte. Celui-ci est plus ou moins impliqué dans ce qu'il raconte. Le « on » est une forme à peine voilée de « nous ». D'ailleurs, dans un passage - unique - le « on » est remplacé carrément par « nous » (nous soulignons) :

On est descendu jusqu'à frôler le convoi, jusqu'à l'avoir tout bouillant, tout tranchant comme un couteau, là-devant. Mais on l'a esquivé d'un tournant qu'on ne s'en est même pas aperçu. Il est resté d'un côté, nous de l'autre; on est entré dans un bois; le bruit de charroi s'est adouci. (VII, 274-275)

Dans ce passage, l'emploi inattendu de « nous » montre, qu'inconsciemment peut-être, Giono pense à ses souvenirs personnels. D'ailleurs la compagnie à laquelle appartiennent les personnages du récit, est la même que celle de Giono lui-même, la 6^e compagnie, qu'il évoque au début de « *Je ne peux pas oublier* ». En effet, on peut lire dans le récit :

L'ordre est venu. On est parti. On est rien que la 6^e compagnie. Le capitaine va son train là-devant, tout doux, en vieux. (VII, 285)

et dans l'essai :

Avec M. V., qui était mon capitaine, nous sommes à peu près les seuls survivants de la première 6^e compagnie. Nous avons fait les Eparges, Verdun-Vaux, [...] La 6e compagnie a été remplie cent fois et cent fois d'hommes. La 6^e compagnie était un petit récipient de la 27^e division comme un boisseau à blé. (VII, 261)

C'est par ces différents procédés que l'auteur assure l'articulation entre deux parties qui appartiennent à deux genres différents. La partie romanesque fait écho à l'essai. Nous verrons dans un autre chapitre comment dans presque tous ces essais il y a une part importante de romanesque.

III. B. *Précisions*³⁰⁷ ou l'intensification de la lutte pacifiste

Au moment de la publication de ce texte, le climat politique connaît une tension, suite à la crise de Munich de septembre 1938. Giono multiplie les déclarations et signe notamment, le 11 septembre, avec Alain et Victor Margueritte, un télégramme adressé à Daladier, Chamberlain et Bonnet. Il télégraphie également, le 30 septembre pour lui dire : « Nous

³⁰⁷ Essai écrit entre le 6 et le 14 octobre 1938 et publié la même année.

voulons que la France prenne immédiatement l'initiative d'un désarmement universel ». Dans ce sens, Hélène Laguerre écrit, de la part de Giono, à Gide, à Alain et à Martin du Gard, pour leur demander leur appui. Nous verrons plus loin que ces écrivains refusent de s'engager auprès de Giono.

Cet essai, qui est comme *Lettre aux paysans* un « Message », se divise en textes courts qui sont numérotés de 1 à 17. Leur contenu est très diversifié : messages, lettres, textes de manifestes, déclarations, etc. Ce qui les caractérise tous c'est le ton polémique, voire pamphlétaire, assez violent qu'adopte l'auteur à l'encontre de ces certains hommes politiques. Ils s'attaquent directement et nommément à des personnalités politique. Cet essai se rattache à l'actualité. Giono y parle d'événements précis et évoque des dates précises. Le style y est dépouillé et, contrairement à son habitude, Giono n'a presque pas recours aux images et aux métaphores.

Nous nous proposons de donner un bref aperçu sur le contenu de quelques uns de ces textes.

Le texte 1 (VII, 601-602) est une sorte de préambule dans lequel l'auteur exprime la nécessité d'une « précision » sur la situation déclenchée par l'événement du 28 septembre 1938 qui est relatif à « la mobilisation générale » (VII, 601), et sur l'attitude de certains qui ont « *trahi* ».

Les textes 2,3,4 et 5 (VII, 602-606) constituent une attaque contre Romain Rolland et Langevin. Giono reproche au premier l'emploi, dans le télégramme qu'il a adressé à Daladier et Chamberlain, de l'expression « **mesures énergiques** » qui, selon Giono, sous-entend l'utilisation de la force. Giono reproduit le texte d'un télégramme à Daladier, qu'il a cosigné avec Alain et Marguerite, dans lequel il met l'accent sur le danger de la position de Rolland et de ses amis. Au-delà de Romain Rolland, Giono s'en prend aux communistes qui veulent faire la guerre (VII, 603). Il se montre si violent dans sa critique qu'il accuse Rolland de mensonge (VII, 604-605). Cette critique tourne même à la polémique personnelle dans cette phrase brève qui, à elle seule constitue le passage 3 : « **Feu Romain Rolland** » (VII, 605)³⁰⁸.

Giono n'épargne pas non plus le cosignataire du télégramme de Rolland, Langevin. Il lui reproche de se contredire dans ses déclarations sur la guerre.

Selon Giono, ces hommes font passer l'intérêt de leur parti avant toute chose. Dans ce passage, il évoque également Hitler, en utilisant la formule « **Je n'oublie pas Hitler** » (606), la même qu'il utilise pour parler de Daladier, comme s'il voulait mettre les deux hommes sur le même plan.

Dans le texte 6 (VII, 606-611), il s'adresse à Daladier, et évoque les réactions négatives à l'ordre de mobilisation qu'il a donné : « **il y avait une insurmontable répugnance à partir pour obéir à vos ordres** » (VII, 607). Et l'auteur de donner des exemples de gens qui se sont mutilés pour éviter la mobilisation :

³⁰⁸ Malgré le ton assez violent qu'adopte l'auteur dans cet essai, Denis LABOURET pense que « l'écriture polémique de Giono paraît presque retenue : elle évite les débordements d'Aragon et de Céline ou les outrances de la presse engagée », « L'écriture polémique de Giono », in *Giono l'enchanteur*, Op. cit., p.32.

Un imprimeur s'est coupé les doigts avec son massicot; un boucher s'est coupé les doigts avec son couteau; un de mes amis s'est tiré un coup de revolver dans la main pendant que j'en ai encore le temps et le droit, m'a-t-il écrit. (VII, 607-608)

Giono accuse alors Daladier, le gouvernement et les partis de mensonge (onze occurrences du mot « *mensonge* » sur deux pages, en plus de deux emplois du verbe « *mentir* »). C'est dire combien le ton qu'utilise Giono est virulent. Il se présente ensuite comme ancien soldat qui, en connaissance de cause, parle de la « *gravité* » qu'on remarque sur le visage des soldats; celle-ci n'a pas de rapport avec le « *patriotisme* », comme on le croit, mais avec la « *peur* ». Il rappelle alors la mutinerie de 1917 à laquelle il a participé. Selon lui, ce jour-là, la gravité qu'on voit sur les visages avait un autre sens : c'est la peur d'être fusillé³⁰⁹.

Le texte 9 (VII, 612-616) reproduit le « *manifeste des ajistes lyonnais* ». C'est une « *lettre ouverte au président Daladier* ». Dans ce passage, Giono loue l'action des syndicats des instituteurs et des P.T.T. Il loue aussi celle des « *Ajistes* ». Il rappelle qu'il en était « *la moitié du président d'honneur du 1er Congrès des auberges de la jeunesse à Toulouse* » (VII, 613). Il explique ce qu'est un acte révolutionnaire, qui ne peut être, selon lui, qu'un acte individuel (VII, 615-616).

Dans le texte 11 (VII, 617-621), il exprime l'espoir de voir la guerre évitée. Il reconnaît, en outre le rôle des ouvriers dans la lutte contre la guerre. Il dit qu'il a été, dans *Lettre aux paysans*, injuste à leur égard.

Dans le texte 14 (VII, 622-624), Giono imagine une « *déclaration de franchise* » (VII, 623), sous forme d'une lettre adressée au « *ministre de la guerre* » par un artisan, un ouvrier ou un paysan, dans laquelle celui-ci expliquerait son incapacité à faire « *le métier de la guerre* ».

Dans le texte 15 (VII, 624-625), Giono dit espérer, après les accords de Munich, un « *désarmement général* ». Il dit avoir pris des initiatives personnelles dans ce sens, en écrivant à un ami et en adressant un télégramme à Daladier.

Dans le texte 16 (VII, 625-631), il commence par « *donner des précisions sur [s]es actes personnels du 24 au 29 septembre 38* ». Il explique la nécessité de ce compte rendu par le fait que les autres pacifistes, qui sont « *dispersés* », ont « *besoin de savoir ce que les autres font* » (VII, 625). Il rappelle, notamment sous le titre « *Certitude* », son refus d'obéissance, bien qu'il soit « *mobilisable* ». Il insiste sur cette même position dans « *Déclaration du 7 septembre 1938* » (VII, 629-630). Il dit aussi qu'il n'est pas allé à Paris parce qu'il est plus utile dans sa région. Son rôle est si important que son téléphone et son courrier sont continuellement surveillés. Le passage intitulé « *Message à l'occasion de l'inauguration d'une auberge de la jeunesse, septembre 1937* » est un appel en faveur de la liberté, du travail artisanal et de la paix. Appel aussi pour la destruction de l'armée. Giono affirme également qu' « *il n'y a pas plus de frontières idéologiques qu'il n'y a de frontières territoriales à défendre* » (VII, 628). Dans « *Message d'entrée au 1^{er} Congrès des auberges de jeunesse, Toulouse, 1938* », il s'adresse aux jeunes et leur dit de se méfier des hommes plus âgés qu'eux, qui cherchent à leur « *donner une*

³⁰⁹ Nous reviendrons plus longuement sur cette mutinerie en parlant de *Recherche de la pureté* où il est question encore de cet événement.

conscience de masse pour détruire cette conscience individuelle qui fait [leur] propre beauté » (VII, 628). Il compare les jeunes d'aujourd'hui à ceux de sa génération qui ont « **écouté les poètes, les écrivains, les hommes en place de la génération hors jeu** » (VII, 629). Il leur dit enfin : « **Ne suivez personne. Marchez seuls. Que votre clarté vous suffise** » (VII, 629). Dans « **Déclaration du 15 septembre** » (VII, 630), il affirme que le gouvernement se trompe en croyant que les Français sont pour la guerre. Selon lui, ceux-ci « **sont résolus à ne pas faire la guerre quelle qu'elle soit, et quels que soient les ordres qui leur seront donnés.** » (VII, 630). Dans « **Les seules vérités** », il rappelle ce qu'il pense des héros et de l'héroïsme.

Le texte 17 (VII, 631) semble ne pas avoir beaucoup de rapports avec les textes précédents. Le contenu et le ton changent. L'auteur y parle de l'abondance de « **la récolte de raisins** », de la paix qui règne. Les trois dernières phrases, qui ont valu à Giono pas mal de critiques, soulignent encore son engagement pacifiste :

C'est la paix.

Je n'ai honte d'aucune paix.

J'ai honte de toutes les guerres. (VII, 631)

Les thèmes qu'on trouve dans *Précisions* sont, comme on l'a vu, multiples et variés. Ils reflètent une fois encore l'engagement de l'auteur. Mais cet engagement prend ici différentes formes. Il se manifeste par des actions concrètes, par des manifestes, des déclarations, des télégrammes... Le rôle que veut jouer Giono sur la scène politique est particulièrement souligné. En effet, l'auteur manifeste sa présence sur cette scène en s'adressant directement aux hommes politiques. Il montre qu'il a son mot à dire sur les questions de l'actualité. Mais ce qu'il dit va parfois un peu loin, au point que cet essai apparaît comme un règlement de compte personnel avec tous ceux qui, à ses yeux, mettent la paix en péril. On l'a vu, l'auteur s'en prend aussi bien aux dirigeants politiques et syndicaux qu'à des personnalités, qu'il accuse tous de mensonge. Il s'attaque en particulier aux communistes qu'il met au même niveau que les nazis :

Non, il n'y avait pas de sang froid devant la guerre, il y avait une horreur sans nom de ce qui se préparait dans l'indifférence des lâches, dans la hâblerie vantarde des communistes et des nazis. (VII, 608)

Dans cet essai, à plusieurs reprises, l'auteur mentionne les noms des principaux acteurs de la scène politique internationale. En plus de Daladier, on trouve le nom d'Hitler (pas moins de 7 fois) de Mussolini (2 fois) et de Chamberlain (2 fois). Ce qui donne encore de l'importance au rôle que se donne l'auteur sur cette scène.

Contrairement aux autres essais où, en général, il peut avoir recours à l'allusion, aux critiques plus ou moins voilées des personnes, ici il est plus direct. Par exemple, dans *Refus d'obéissance*, on a vu que, s'il s'en prend à l'Etat capitaliste, c'est en tant qu'institution et système; dans *Précisions*, en revanche, il s'en prend aux individus eux-mêmes. Le ton est plus ferme. Même le recours à l'usage des images et des métaphores qui caractérisent les autres essais, est presque inexistant ici. Giono ne cherche plus à épargner ses adversaires.

D'autre part, on peut dire que dans ces essais, et dans *Précisions*, en particulier, Giono exprime une vision manichéenne du monde, qui consiste à séparer le monde

politique en deux clans totalement opposés : d'une part il y a tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, sont pour la guerre, et d'autre part, il y a ceux qui sont pour la paix. Il y a donc ceux qui incarnent le mal et ceux qui incarnent le bien.

Le fait que Giono rappelle son engagement passé et qu'il insiste sur son action actuelle, est non seulement une manière de montrer que son caractère est inflexible (contrairement à ceux qui ont abandonné le pacifisme) et que son action est d'une transparence irréprochable, mais aussi une manière de prouver que son rôle est important et qu'il est en mesure d'influer sur le cours des événements. En parlant de sa détermination à oeuvrer, par tous les moyens, contre la guerre, il se place parmi ceux-là mêmes qui font les événements.

Mais, tout en cherchant à être en rapport étroit avec l'actualité, Giono ne s'empêche pas, toutefois, d'inventer. Il invente, par exemple, dans l'épisode où il veut montrer à Daladier comment les gens refusent l'ordre de mobilisation. Certains d'entre eux s'infligent des mutilations pour éviter d'être appelés (VII, 607-608)³¹⁰.

Ce qui différencie *Précisions* des autres essais, c'est peut-être aussi sa forme. On a vu que cet essai est très composite. Giono y place des textes très divers. Mais il a aussi joué sur la diversité typographique, et la variété même des caractères, car « **il a voulu frapper visuellement le lecteur pour le convaincre plus sûrement** »³¹¹. C'est à notre connaissance la seule fois où il a recours à ce jeu sur la forme, bien que d'autres essais contiennent, eux aussi, des passages appartenant à des genres différents (comme *Le Poids du ciel*).

Mais, au-delà des années qui séparent leur rédaction respective, cet essai et *Refus d'obéissance* sont très proches, dans la mesure où Giono, en 1938, renouvelle son engagement de 1934, lorsqu'il écrivait le chapitre « *Je ne peux pas oublier* ». Il fait lui-même le rapprochement entre les deux textes :

D'autre part, mon action générale s'exprime par les déclarations suivantes. (Sans parler de Refus d'obéissance qu'on n'écrit pas si l'on a l'intention secrète d'obéir.) (VII, 626)

comme pour montrer que, au-delà des années et des changements survenus, il conserve, lui, ses opinions parce qu'il les croit justes et toujours d'actualité.

Précisions est donc un essai qui présente divers aspects d'une lutte pacifiste de plus en plus intense. L'importance que l'auteur donne à son action et à son image d'homme pacifiste ne réside pas, comme dans d'autres essais, dans l'emploi des images, dans le style poétique ou dans la dimension romanesque qu'il donne à certains événements, elle réside, au contraire, dans le style dépouillé, dans le ton direct et parfois violent qu'il utilise en s'adressant à ses adversaires et dans la brièveté et la variété des documents qu'il insère dans l'essai.

Peut-être Giono, un peu débordé par les événements, ne prend-il plus le temps

³¹⁰ P. CITRON souligne le caractère fictif de certains de ces faits que rapporte Giono, « Notes et variantes » sur *Précisions*, note n°1 de la p. 608.

³¹¹ P. CITRON, Op. cit., p.1188

d'écrire à son aise (il rédige le texte entre le 6 et le 14 octobre 1938) et de donner à l'essai la dimension littéraire qu'il donne habituellement à ses textes. Mais cette hypothèse n'est pas valable pour *Recherche de la pureté* qui vient après celui-ci, et où l'on retrouve un Giono soucieux du style et des images poétiques. Il s'agirait alors, très probablement, d'un choix délibéré de l'auteur qui, pour mieux frapper ses lecteurs, présente ce texte sous cette forme bien particulière. D'ailleurs, malgré les points communs, tous ces essais pacifistes diffèrent les uns des autres.

Comme pour l'autre « Message », *Lettre aux paysans*, *Précisions* n'a pas eu le succès escompté. Leur publication a suscité des polémiques : par exemple celle avec R. Arcos à propos de R. Rolland.

IV. Engagement et éthique

L'action de Giono repose sur une éthique qu'il ne cesse de rappeler tout au long de ces années.

IV. A. Le pacifiste et son engagement

Giono ne se contente pas de dénoncer dans ses écrits l'esprit de guerre que certains essaient de propager parmi les jeunes, il invite parfois ses amis pacifistes à l'action. Pour dénoncer les idées contenues dans le télégramme adressé par Romain Rolland à Daladier et à Chamberlain, Alain écrit un autre télégramme et y met le nom de Giono à côté du sien et de Marguerite³¹². Il écrit à Giono pour le lui faire savoir³¹³. Celui-ci lui répond en l'assurant de son accord sur cette initiative. Mais il écrit surtout :

Le temps est passé des manifestes qui n'engagent pas. Désormais, les mots qu'on écrit pour la paix ne doivent être que le symbole des actes et non plus de simples mots. Il faut que les innombrables pacifistes qui m'assiègent de lettres et de visites sachent que nous sommes décidés à agir. La résistance se cristallisera. Désormais tous les manifestes doivent être de modèle unique : si vous gouvernement vous faites ça, voilà ce que je ferai, moi. Et courir son risque. Je vous ai dit que j'étais prêt à tout sacrifier, je vous le redis maintenant où il faut passer à l'action : je suis prêt à tout sacrifier pour empêcher la guerre. Tout est préparé depuis longtemps et je ne [sic] suis sûr d'agir avec le plus grand calme sans jamais perdre mon sang froid. Je me suis soigneusement entraîné dans ce sens. / Hélène Laguerre qui [...] a le téléphone a reçu de moi jeudi en même temps que la mission d'aller vous voir, le plan d'une action très simple que nous devrions mener. Il n'y a pas besoin d'autres hommes que vous - et j'ai dit aussi Gide - et moi. A nous trois nous pourrions arrêter cet enchantement qui faisait délirer les trains de réservistes lundi soir. Soyez assez bon cher Alain pour examiner le projet d'action que vous proposera H. Laguerre et je vous en supplie combattons ensemble le grand combat. / Je suis ici sur la frontière et très fidèlement entouré de complicités fidèles dans les postes et les Etats-majors qui

³¹² Voir *Précisions*, VII, 602-603.

³¹³ Rapporté par P. CITRON dans sa « Notice » sur *Précisions*, Op. cit., p.1184.

me renseignent heure par heure et me transmettent les doubles des télégrammes officiels. Pour le moment nous avons encore tout le temps d'agir. ET ON NOUS CRAINT. / Merci, cher Alain / Jean Giono³¹⁴.

Dans cette lettre, on remarque tout d'abord que Giono s'attribue un rôle important : il est sollicité par de « **nombreux pacifistes** » qui l'« **assiègent de lettres et de visites** ». Le poste qu'il occupe est, au plan stratégique, très important : « **Je suis ici sur la frontière** », affirme-t-il. Son action, qui est présentée comme une réponse à cette sollicitation populaire, se révèle comme une action bien organisée. L'auteur dit, en effet, qu'il a préparé un « **plan d'une action** » qu'il a envoyé à son amie H. Laguerre qu'il a chargée d'une « **mission** ». En outre, cette action a été possible grâce à des espions. Ceux-ci sont des « **complicités fidèles dans les postes et les Etats-majors** ». Le climat dont il entoure cette action est comme celui d'une franc-maçonnerie. Il fait penser aussi à celui qui régnera dans *Le bonheur fou*, et que vivra Angelo dans son combat pour la liberté de l'Italie.

Mais dans cette lettre, Giono précise également certains faits importants. Il explique, par exemple, ce qu'il entend par « engagement ». Pour lui, à cette période qui précède la guerre, l'engagement n'est plus celui des manifestes, mais celui de l'action. Il ne dissocie pas la parole de l'action, mais il précise désormais les sens et la portée des mots. Il « **ne doivent être que le symbole des actes et non plus de simples mots** ». C'est là une nuance importante qu'il apporte au discours engagé. Certains termes, comme « résistance », « organisation », « risque », « sacrifier » appartiennent au lexique de l'engagement qu'on trouve en effet chez certains contemporains de Giono. Il y a de ce fait un certain rapprochement avec eux. Mais l'engagement chez Giono est différent.

On sait que l'engagement de Gide, par exemple, repose sur les prises de position dans des textes écrits. Tandis que pour Malraux, l'action (proprement dite, sur le terrain) est menée en même temps que l'écriture engagée : pendant qu'il participe à la guerre d'Espagne, il écrit *L'Espoir* qui est un roman sur cette guerre. Giono, lui, n'est pas un homme de terrain, parce qu'il est contre toutes les guerres. Pourtant, d'après cette lettre, l'action qu'il entend mener n'est pas moins obstinée. Elle doit être pratique et efficace et suivre de près l'actualité. Elle repose, en outre, sur la « résistance », autrement dit sur un refus catégorique de la guerre. D'autre part, cette action peut mener à des « sacrifices », mais tout différents de ceux que réclament les apologistes de la guerre. Car il sait qu'il court des « risques », en évitant tout genre de compromis. Risques qui peuvent venir même de ses anciens amis. Mais il est conscient que c'est le prix à payer.

Dans cette lettre, Giono montre, en outre, qu'il est capable de mener une résistance « organisée », qu'il est entouré d'amis fidèles et qu'il sait ce qu'il doit faire. Le concept d'organisation s'inspire peut-être de l'action collective menée par des groupes de résistance (telle qu'elle est décrite dans *L'Espoir*). Mais elle n'est pas sans contradiction avec l'engagement individuel qu'il prône en général.

Ainsi, chez Giono, il n'y a souvent pas de distinction entre la parole et l'action. Celle-ci peut prendre une ampleur excessive parce que l'auteur se laisse emporter par l'élan de son discours. C'est pourquoi, à notre avis, on peut déceler certaines

³¹⁴ *Ibid.*

contradictions. A force de vouloir montrer l'importance du rôle qu'il joue dans l'actualité, Giono est amené souvent à gonfler les faits. C'est dans ce cadre qu'on peut parler par exemple du projet de sa rencontre avec Hitler, qui l'a occupé entre 1938 et 1939³¹⁵. A ce propos, Giono écrit le 24 novembre 1938 à Yves Farge (c'est souligné dans le texte) :

[...] Si je vais voir Hitler, je veux y aller ouvertement, sans cachotteries et après l'avoir fait annoncer par tous les journaux pacifistes. Je veux y aller sur cette raison : MISE AU POINT D'UN DESARMEMENT UNIVERSEL, ET TOTAL.

Et toutes les questions diverses sont comprises là-dedans.

Mon entretien avec Hitler devant alors être devant témoins.

Je ne peux pas y aller pour qu'on me parle ; je veux y aller pour parler.

Je n'ai pas d'autres propositions à lui faire que cette proposition : qu'il prenne l'initiative d'un désarmement universel et total. (VIII, 288-289)

Son ami Alfred Campozet rapporte, de son côté, ce que Giono lui a dit, à lui et à Lucien Jacques, à propos de cette rencontre :

« Je crois devoir accepter, nous dit-il. On ne sait pas ce qui peut en sortir. Tout doit être tenté. Mais j'y mets deux conditions. La première, c'est que la rencontre ait lieu en France, en pleins champs. Je serais mal à l'aise dans un bureau. Je veux avoir auprès de moi des arbres, des près, des collines, mon monde à moi, le monde vrai, en somme. La seconde, c'est que nous ne soyons accompagnés que de nos seuls interprètes, le sien et le mien qui, j'y tiens essentiellement, sera juif. »³¹⁶

Après différentes tractations, cette rencontre n'a pas eu lieu. Les conditions que Giono avait posées pour rencontrer Hitler auraient contribué à la faire échouer. Giono aurait peut-être cherché à s'y dérober.

Selon P. Citron, Giono **« aurait [même] dit à certains qu'il avait rencontré Hitler qui lui aurait promis le maintien de la paix »**³¹⁷.

L'engagement n'est donc pas, quelquefois, suivi de faits. Par exemple, on a vu plus haut comment il évoque dans son *Journal* en date du 1^{er} mai 1935 des **« embêtements de pied et d'angine »** qui l'ont empêché de se rendre en Allemagne pour tenter d'intervenir en faveur des communistes menacés d'exécution. Un autre fait est, à notre avis, également significatif : Giono aurait proposé, à la veille de la guerre, des solutions permettant à ses amis de s'enfuir³¹⁸. Il propose trois idées. Il s'agit d'abord d'un « bateau » qui emmènerait vers un refuge lointain « quarante ou cinquante personnes ». Puis, selon A. Campozet³¹⁹, de **« retraites secrètes avec souterrains et réserves de**

³¹⁵ Sur cette question, voir le *Journal*, p.287-289, p.292 et p.299. Voir aussi P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.296-297 et « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., p.37-39.

³¹⁶ *Témoignage rapporté par P. CITRON, « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., p.39.*

³¹⁷ Op. cit., p.37.

³¹⁸ Op. cit., p.41.

vivres », où ses amis pourraient se cacher. Enfin d'un « exil » vers la Suisse que Giono a effectivement « **commencé à [...] organiser [...] en fin août ou début septembre 1939** »³²⁰. Il promet de les y rejoindre. P. Citron commente ainsi ces faits :

« certains l'auraient pris au mot, et il ne les aurait pas rejoints. Il aurait ainsi, sans le vouloir, risqué de les jeter dans une aventure sérieuse. S'est-il fié à sa réputation de fabulateur? Il savait que ses proches - sa famille, L. Jacques, A. Campozet, etc. - ne le croyaient qu'avec réserve, et traitaient souvent ses récits comme des romans. S'imaginait-il que personne n'attachait d'importance, dans l'ordre des faits matériels, à ce qu'il disait? Je crois plutôt à une explication que j'ai donnée ailleurs : homme fondamentalement de langage, il avait le sentiment (un peu extravagant, ou délirant, si l'on veut, mais c'est ainsi) que tout ce qui avait été fait par des mots pouvait être défait par d'autres mots, et n'avait donc jamais la consistance de l'irréversible. Et, à ce moment précis, sa fabulation était favorisée par le fait que nombre de pacifistes en plein désarroi l'interrogeaient pendant ces jours dramatiques, et le pressaient naïvement de fournir une solution à leur problème. Et les solutions, c'est toujours dans son imagination qu'il les trouvait. »³²¹

Il y a donc quelquefois décalage entre l'engagement (par la parole) et la mise en pratique de cet engagement. Giono ne semble pas, au moment où il s'engage, mesurer ni les difficultés ni les conséquences, sur lui et sur les autres, de ce qu'il promet de faire.

Si l'action qu'il veut entreprendre ne dépasse pas parfois le niveau du discours qu'il tient, c'est parce que, pour lui, « dire » (oralement ou par écrit) est une façon d'agir. C'est pourquoi, il peut inventer des situations ou des faits qui n'ont apparemment pas de rapport avec la situation concrète, alors que pour lui ces faits tiennent lieu de la réalité. Les projets qu'il rêve de réaliser sont si clairs dans son esprit qu'il ne doute peut-être plus de leur existence effective. Il en parle avec précision et détails. C'est une manière pour lui de les vivre. Il lui arrive ainsi de confondre le « réel » et l'écriture du « réel ». **« L'importance de l'écrit comme compensation ou substitution à l'acte réel ne sera jamais assez soulignée chez lui comme chez tant d'autres écrivains »**, remarque très justement Pierre Citron³²². Il transforme les faits historiques comme il le fait pour le « réel » en général, aussi bien dans ses textes autobiographiques que dans ses romans. Il crée des situations imaginaires, « à côté » de celles qui existent, comme il l'explique, par exemple, en 1951 dans ses *Entretiens* avec Amrouche :

Je ne pourrais jamais être un journaliste, décrire un fait divers qui s'est passé sous mes yeux. J'ai essayé : j'en suis totalement incapable. Quand je veux, dans mon journal personnel, marquer un événement qui vient de se passer dans ma vie, essayer de serrer au plus près, je vois toujours l'endroit où je triche. (Ent., 71)

Le terme « triche » fait bien sûr penser aux *Grands Chemins*. Dans ce romans, on verra

³¹⁹ Ibid.

³²⁰ Ibid.

³²¹ Ibid.

³²² Op. cit., p.40.

que le thème de la « tricherie » est important parce qu'il y est lié à la problématique de la création. Ici, l'auteur soulève un problème très particulier : comment, en tant que romancier, continuer à écrire à propos du pacifisme et de son engagement en restant attaché à la réalité. En effet, il est d'une part lié à une situation politique et sociale, et de ce fait il doit écrire des textes dans un style clair, à la limite du style journalistique (comme il tente de le faire dans *Précisions*), pour que sa parole porte vraiment et atteigne tous les lecteurs auxquels sont destinés les « essais pacifistes » en général et les « Messages » en particulier. D'autre part, parce qu'il n'est pas journaliste mais romancier, il est toujours tenté de donner à ce qu'il écrit une portée autre que le texte engagé est censé avoir. C'est tout le problème de l'écriture dans les « Essais pacifistes ». Giono « triche » non seulement dans son *Journal*, comme il le dit, mais aussi dans ces essais. Il s'aperçoit donc qu'il a tendance à écrire comme un romancier. C'est de cette manière que s'explique cette part d'exagération, voire quelquefois d'affabulation, dans ces textes.

Dans une lettre, Giono parle d'étudiants allemands qui connaissent ses oeuvres et ses idées et qui l'admirent. C'est ce que lui confirme un journaliste qui est, écrit-il, « **en train de faire une longue enquête en Allemagne. Il me dit que tous les étudiants sont fous de mes livres et qu'ils n'ignorent pas du tout ma position en face du national-socialisme et de la paix** »³²³.

De son côté, un ami, Jean Josipovici, publie, en mai 1939, une *Lettre à Jean Giono*, dans laquelle il invite ce dernier à devenir un *saint*³²⁴.

Poussé, et grisé, sans doute par la confiance qu'on lui fait, Giono est de plus en plus emporté par son enthousiasme. Il fait des déclarations de plus en plus fracassantes.

IV. B. Suivismisme et popularité

Cependant, à maintes reprises, Giono se refuse à l'idée de paraître comme guide ou comme quelqu'un qui dicte aux autres ce qu'ils doivent faire. Dans *Refus d'obéissance*, il affirme :

Ce que je dis n'engage que moi. Pour les actions dangereuses, je ne donne d'ordre qu'à moi seul. (VII, 262)

Il s'agit ici de toute une théorie de l'action chez Giono. Celle-ci repose sur l'engagement individuel, mais cet engagement a une implication collective. D'autre part, si la parole peut entraîner une action collective, il est le seul à en assumer la responsabilité. Cette éthique repose donc sur les données suivantes : engagement individuel, responsabilité personnelle et refus du suivismisme.

Sur cette idée du refus du suivismisme, on peut également mentionner les exemples suivants.

A la fin du *Poids du ciel*, Giono affirme :

Et voilà l'endroit où je vais vous laisser pour qu'à partir de là vous fassiez vous-même votre espérance. Je ne fais effort ni pour qu'on m'aime ni pour qu'on

³²³ Rapporté par P. CITRON dans « Notes et variantes » sur le *Journal (1935-1939)*, note n°3 de la p.292.

³²⁴ Op. cit., note n°3 de la p.290.

me suive. Je déteste suivre, et je n'ai pas d'estime pour ceux qui suivent. J'écris pour que chacun fasse son compte. (VII, 520)

Dans son *Journal*, en date du 7 décembre 1937, on retrouve les deux premières phrases de ce passage auxquelles l'auteur ajoute :

Je ne tiens pas à ce qu'on m'aime, personnellement, moi, ni qu'on ait une absolue confiance en moi. Il faut avoir l'honnêteté de le dire, dans ces temps où il y a partout des gens qui veulent se faire suivre, ayant chacun trouvé l'idéal et la mystique (je serais désespéré qu'on pût me confondre avec ceux-là), dans ce siècle où il y a tant de suiveurs tout prêt à suivre et à admirer sans prendre le temps de faire leur compte, je n'écris ni pour qu'on m'aime ni pour qu'on me suive. Mon rôle n'est que d'écrire des poèmes. Je désire seulement que chacun fasse son compte en soi-même. (VIII, 228-229)

Giono semble répondre ici à ceux de ses amis qui veulent qu'il soit un « guide », voire un « saint », et, en même temps, à ceux qui l'accusent d'être un « gourou », notamment au sein du groupe du Contadour. Il ne veut pas paraître comme un porteur d'« idéal » ou de « mystique ». Il ne veut même pas d'une « confiance absolue ». C'est là, sans doute, un trait de sa modestie et de son « honnêteté ». Il rejette donc le suivisme, qui est un phénomène caractéristique de l'époque. L'expression « **que chacun fasse son compte** », qu'on trouve également dans le passage précédent, résume bien l'éthique sur laquelle repose son engagement, et qui en définitive consiste en ce que chacun dispose de la liberté de choisir sa propre voie.

Dans *Lettres aux paysans*, il affirme à peu près la même idée quand il s'adresse aux paysans :

Je ne cherche pas à me faire aimer; je cherche à éclaircir; c'est tout à fait autre chose. Je suis personnellement sans aucune importance. (VII, 582)

Déjà, le 27 novembre 1936, il exprime cette même position :

« Je ne cherche pas à me faire suivre. Je cherche à dire la vérité, et j'ai sûrement dit la vérité. » (VIII, 158)

Il affirme, le 20 avril 1938, dans une lettre à Louis Brun : « **Je serai chaque fois seul engagé mais entièrement engagé.** » (VIII, 241). Il écrira le 8 septembre 1938 dans ce même *Journal* :

De toutes parts on me demande quoi faire? Visites, lettres. Je ne donne d'ordre à personne. Je n'ai aucun remède général. Je dis seulement ce que moi je ferai et en ce sens la déclaration que j'ai adressée hier est une réponse générale. (VIII, 263)

De même, s'adressant aux jeunes des « Auberges de jeunesse », il dit dans *Précisions* :

Ne suivez personne. Marchez seuls. Que votre clarté vous suffise. (VII, 629)

Dans le texte, publié en « Appendice », intitulé «*Historique des événements personnels survenus pendant les huit jours qui vont du 5 septembre au 12 septembre 1938* », Giono donne un conseil à ses amis :

Je leur ai dit : "Vous avez une conscience, c'est elle seule qui vous commandera. N'obéissez qu'à votre conscience." ³²⁵ (VII, 1192)

Cela n'empêche pas qu'il est conscient de sa popularité. Au moment où il rédige *Les Vraies Richesses*, Giono est persuadé que les jeunes l'écoutent partout. Il note ce

sentiment dans son *Journal*, le 15 octobre 1935 :

« Et je continue à dresser des motifs d'ordre nouveau. Et la jeunesse les écoute et, de plus en plus, semble les entendre. Un peu partout les étudiants se groupent sous mon nom, à Aix, à Lyon, à Poitiers, à Grenoble, à Paris, à Nancy. Ce que j'écris maintenant va les coaguler définitivement. » (VIII, 63)

Il sait que ses idées ont un impact important, comme le montre le passage suivant de son *Journal* où il relate la visite que viennent lui rendre les mineurs de Manosque. Il écrit, en effet, le 28 mai 1936 :

« Les ouvriers mineurs de Manosque sont venus et m'ont dit "Nous avons 20 à 25 mineurs qui sont nos fils et nos apprentis. Nous aimerions que tu leur expliques à eux - et nous écouterons nous aussi - ce que c'est que la musique, la littérature, la peinture. Veux-tu?" J'en avais bien entendu les larmes aux yeux et bien entendu j'ai accepté et j'ai commencé à tenir. Comme si on faisait entrer un fleuve dans les sables du désert! Une terre qui boirait le Mississippi, le Missouri et le Gange, et qui après fleurira formidablement de cet arrosage, je pense. Intérêt comme les premiers chrétiens quand ils écoutaient l'évangile. Nous avons bien fait de vivre jusqu'à maintenant. Donc, fondé tout de suite une sorte de Maison du peuple culturelle à Manosque. Ont demandé à venir quand ils l'ont su les ouvriers de l'usine de Ste-Tulle, des mines de Bois d'Asson. Dans deux mois nous serons plus de cinq cents inscrits. Touché au-delà du possible par ces désirs si profondément raisonnés. Et de servir véritablement à quelque chose. » (VIII, 124-125)

Il apparaît ici que son rôle est semblable à celui qu'il attribue au « poète » dans certains de ses textes (notamment dans *Triomphe de la vie*) ou à celui qu'il joue lui-même au sein du Contadour. C'est d'abord un rôle qui est en rapport avec l'art et la littérature, plutôt qu'un rôle politique. La « Maison du peuple » qu'il fonde avec ces ouvriers à Manosque est de caractère « culturel ». L'important pour lui est de « servir à quelque chose ». Cette idée de responsabilité de l'intellectuel est importante dans la conception même de l'engagement. Il la partage avec d'autres, comme Gide, Malraux ou Sartre. Si dans un autre passage du *Journal*, il se donne le titre de « professeur d'espérance », c'est qu'il met là une nuance, et en même temps une limite à ce rôle. C'est par la parole qu'il entend contribuer à aider ses contemporains. En effet, commentant *Batailles dans la montagne*, il écrit le 15 mai 1937 (à Hélène Laguerre):

« Mon rôle, dites-vous, est pénible si je dois assumer un renom d'écrabouilleur avant d'avoir droit au nom de professeur d'espérance. Je vous réponds d'abord que, très probablement, très peu de gens s'y tromperont et qu'on trouvera dans Batailles de fortes raisons d'espérer. » (VIII, 195)

« Le poète doit être un professeur d'espérance »³²⁶, affirmait déjà l'auteur en 1933, dans « Aux sources mêmes de l'espérance », texte de *L'Eau vive*. Tel est son rôle. **« Il est obligé de voir plus loin, il est obligé de pressentir »**³²⁷. Ainsi, le poète est visionnaire. Mais ici, l'auteur parle peut-être davantage d'un rôle littéraire (qu'il attribue

³²⁵ Rappelons que le mot « conscience » est un mot-clef de Malraux dans *L'Espoir* (il s'agit de transformer l'« expérience » en « conscience »).

³²⁶ III, 203.

d'ailleurs à certains de ses personnages) que d'un rôle politique.

Une autre anecdote, que raconte Giono dans son *Journal* en date du 27 juin 1936, montre sa grande popularité :

« Lundi soir à Marseille, Fernand m'a traîné le soir à une représentation de films soviétiques à Alcazar. La salle était pleine : 4500 personnes. Usant de mon nom il a réussi à me faire placer. Un camarade m'a cédé sa place aux premiers rangs des balcons. Un peu après la lumière s'est allumée et quelqu'un est venu sur la scène et a dit "Camarades, une bonne nouvelle, Giono est avec nous ce soir." Alors toute la salle entière s'est dressée, s'est tournée vers moi en saluant du poing et en chantant La Marseillaise et il a fallu que je me dresse et que je dise quelques mots de remerciements. Alors ç'a été des hourrah sans fin, tout le monde debout et criant "Vive Giono" sans arrêt, sans arrêt. J'ai des devoirs, j'ai le devoir d'écrire... » (VIII, 129)

Le mot « camarade » dénote le bon rapport qu'il entretenait alors avec les communistes. Ce sont d'ailleurs de « films soviétiques » qu'il est venu voir.

Le 30 novembre 1936, il souligne l'impact de ses idées sur les étudiants, les ouvriers et les paysans et parle d'associations qui se forment en son nom :

« Les étudiants de Nice d'accord avec moi contre le stalinisme. La maison de la culture à Marseille, en partie d'accord avec moi contre le stalinisme. A Besançon, étudiants et ouvriers d'imprimerie d'accord avec moi. A Alger, création d'un groupe intitulé "Refus d'obéissance". Bientôt je vais avoir un groupe de paysans, région de Vachères, Banon, Reillane, qui sera également intitulé "Refus d'obéissance". Et il faudra compter avec ces noyaux. » (VII, 159)

Giono croit au rôle primordial qu'il joue sur la scène politique. Il pense même que ce rôle sera plus important à l'avenir. C'est ce qu'il écrit le 13 mars 1937 dans son *Journal* :

« Je suis sans démarrer à ma table, tout ébloui par tout ce qui va venir derrière ce que je fais maintenant. D'ici cinq ans, je veux qu'on ne puisse plus rien faire sans qu'on soit obligé de prévoir et de compter avec mes réactions. Alors, un grand pas sera fait. » (VIII, 178)

En outre, il insère dans son *Journal* des lettres envoyées par des lecteurs convaincus par ses idées. Par exemple, on peut notamment lire dans l'une d'entre elles, écrite par Pierre Châtelain-Tailhade en date du 20 avril 1937 : **« Vous êtes l'aîné et le "drapeau" dans l'affaire. Je suis prêt à tout ce que vous jugerez bon. »** (VIII, 188). Dans une autre, datée du 10 avril de la même année, « un groupe de soldats » (le fait que les expéditeurs soient des soldats est en soi assez significatif) lui écrit, en reprenant presque mot à mot des phrases de *Refus d'Obéissance* : **« Avec vous nous refusons d'obéir à la guerre, nous ne voulons pas connaître une énième compagnie remplie cent fois et cent fois d'hommes. Nous voulons vivre, vivre sans essayer d'oublier sans porter la marque, sans subir jusqu'à la fin. »** (VIII, 189). Dans la suite de cette même lettre (?), son auteur, qui dit désormais « je », écrit :

« Croyez-moi, dans les milieux de petits fonctionnaires où je vis votre nom se lève comme un drapeau. Vous êtes l'espérance de ceux qui ne veulent pas être

³²⁷ Ibid.

des moutons. » (VIII, 191).

Les mots « drapeau » et « espérance » témoignent de l'importance du rôle que ces lecteurs donnent à l'auteur. C'est un homme autour duquel se regroupent des jeunes avides de paix mais aussi de valeurs que l'auteur exprime dans des textes comme *Que ma joie d e meure* , *Les Vraies Richesses* et *Refus d'obéissance* .

Toutes ces lettres que l'auteur dit recevoir des admirateurs et des adeptes, les différentes associations qui se forment en son nom, les sollicitations dont il est l'objet (dont la plus importante, peut-être, est celle qui concerne son projet de rencontrer Hitler) semblent le conforter dans le rôle qu'il se voit jouer. Tout cela dissipe en lui la crainte d'être seul.

Même si Giono prône un engagement individuel, il ne peut empêcher que ses idées aient un impact notamment sur les jeunes. Mais comment expliquer alors la solitude dont il parle dans *Recherche de la pureté* , le dernier de ses essais pacifistes? Il se rend compte peut-être, en ce moment, que certaines de ses idées étaient «utopiques » (comme la croyance en une révolte paysanne). En plus, sa persistance dans le refus de la guerre n'est pas partagée par tous les intellectuels, surtout par les communistes.

Durant ces années de 1934 à 1939, Giono doit faire face à une situation qui devient de plus en plus grave à cause de la montée du fascisme et le développement des logiques de guerre. Son action s'inscrit d'une part dans la lignée des autres intellectuels engagés, mais en tant qu'écrivain à Manosque, loin des véritables affrontements des idées à Paris. D'autre part, en tant que pacifiste convaincu et intransigeant, il va élaborer sa propre stratégie de lutte. Dans cette stratégie, il va certes tenir compte des mouvements et des idées sur la scène politique et intellectuelle. Il va même emprunter des éléments à certaines idéologies ou pensées, en particulier à Gide, son ami depuis 1929, mais aussi à Aragon, au début, à Malraux et à Alain, c'est-à-dire les « les compagnons de route » des communistes. Mais, il va aussi choisir une voie qui lui est propre. Sa « résistance » à la guerre, il va l'exprimer quelquefois par l'action (coller des affiches, etc.), mais surtout par la rédaction de ces essais. Ce qui infléchit et réduit même son activité de romancier pendant cette période, comme on le verra dans le chapitre suivant.

Pour lui, le mot et l'acte font une seule chose. Ce qui fait que lorsqu'il parle de l'action qu'il mène, son discours n'est pas, parfois, dépourvu d'une certaine exagération. Pour porter, le mot doit être une force. Toutefois, Giono est sincère dans son engagement. Engagement individuel mais qui nécessite une « organisation » collective, comme on vient de le voir dans ces exemples où il parle des jeunes, des ouvriers ou de tous ceux qui l'assurent de leur soutien. De toute façon, avec les moyens dont il dispose, il tente de faire face à une situation qui est réellement désespérée. Il est comme les personnages de *La guerre de Troie n'aura pas lieu* de Giraudoux, il voit parfaitement la tragédie arriver et tente par ses moyen de l'empêcher³²⁸ .

³²⁸ Selon P. CITRON, Giono a rencontré J. Giraudoux lors de son voyage à Berlin en 1931, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 165. Par ailleurs, Citron fait un rapprochement entre cette oeuvre de Giraudoux et la « Préface » à *L'Illiade* (publiée dans *De Homère à Machiavel*), que Giono a écrite en 1949, Op. cit., p.434.

IV. C. L'incertitude

Les « Essais pacifistes » ne reflètent pas seulement les idées et les positions politiques de l'auteur, ils sont aussi l'expression de ses sentiments divers et parfois contradictoires. Nous avons vu, par exemple, comment Giono accorde une grande importance à la « joie » mais aussi à la « peur ». Deux sentiments qui caractérisent les personnages mais qui accompagnent également l'auteur lui-même pendant ces années. Ils sont liés à deux autres sentiments, qui changent au gré des événements politiques : l'espoir et le désespoir.

Nous venons de voir que Giono donne de lui-même l'image d'un homme sûr de lui-même, du rôle qu'il joue dans les événements et aussi de sa popularité. Cette image ne va pas, pour autant, sans une autre, qui lui est tout à fait opposée et qui reflète chez lui l'incertitude, l'hésitation et le doute. C'est surtout vers 1938 qu'on peut noter chez lui cette sorte de fléchissement. Bien qu'il conserve intact son pacifisme, il redoute de plus en plus la guerre et surtout se voit de plus en plus seul dans la lutte qu'il mène.

Mais lutter seul est d'abord le signe d'un mérite. Giono n'a cessé de montrer qu'il veut toujours conserver son indépendance et sa liberté de penser. Mais dans *Recherche de la pureté*, s'il montre qu'être seul est la qualité qui distingue le pacifiste, il montre aussi que c'est un drame que de se sentir seul devant le poteau d'exécution.

En effet, malgré les attaques franches et directes contre ses adversaires, on peut déceler chez Giono, à cette époque, la coexistence de deux sentiments : l'espoir et le désespoir. D'une part, l'espoir de voir la guerre évitée, et d'autre part le désespoir qui vient du sentiment que son action a été sans utilité. C'est ce qu'il dit dans *Précisions*, en qualifiant *Le t tres aux paysans* de « lettre désespérée » :

Nous sommes à deux doigts de tuer la guerre. Elle est blessée; elle n'est pas morte. Ne la regardons pas agoniser (et peut-être elle va guérir) maintenant qu'elle est par terre, sans pitié il faut lui écraser la tête à coups de talon. En juillet dernier, j'écrivais une lettre désespérée aux paysans sur la pauvreté et la paix. (VII, 617)

Dans son *Journal*, le 14 septembre 1938, il exprime un sentiment d'espoir, même si, selon lui, le danger existe toujours sous une autre forme :

« [...] Le danger n'est plus dans la guerre depuis 3 jours. Il est dans la création d'une autarcie militaire française. Je sais ce que je dis. Il n'y aura pas la guerre. » (VIII, 268)

Le désespoir est probablement né chez lui quand il s'est senti seul à vouloir aller jusqu'au bout. Son enthousiasme est en effet un peu bridé par le refus de ses amis, Martin du Gard, Gide puis Alain³²⁹, de signer ses manifestes. Chacun d'eux donne ses raisons à ce refus. Dans une lettre du 20 septembre 1938, Martin du Gard lui écrit notamment³³⁰ :

³²⁹ La lettre de Martin du **GARD** et celle de **GIDE** figurent dans le *Journal*, respectivement p.270-271 et p.271-272. Toutes les deux sont adressées à Hélène Laguerre. Quant à la lettre d'Alain, elle est citée par P. **CITRON** dans sa « Notice » sur *Précisions*, VII, p.1186-1187.

³³⁰ Concernant cet « abandon » de la part de ses amis, voir P. **CITRON** « Notice » sur *Précisions*, VII, p.1185 et suiv.

« [...] En ce qui me concerne (puisque vous me demandez ce que je pense) je crois que le plus impérieux des devoirs immédiats, en ces heures obscures, c'est de me répéter que je ne sais rien, que je n'ai aucun élément sûr qui m'autorise à juger et à donner ingénument mon avis. J'estime, en outre, que ce n'est pas au moment où le bateau est bousculé par la tempête et risque à toute minute d'être englouti, qu'il convient de tirer sur les pilotes, sur ceux, bons ou mauvais, que la majorité a mis au gouvernail, et dont le moins qu'on puisse dire pour leur faire momentanément confiance, est qu'ils sont les seuls actuellement à avoir des cartes et des boussoles entre les mains...

[...] En tout cas, plus que jamais je redoute de participer à ces appels collectifs que le monde intellectuel croit devoir multiplier. Si sympathiques, si généreux et bien intentionnés, si courageux qu'ils soient, si sensés même qu'ils me paraissent souvent, je les crois parfaitement inefficaces pour l'instant... » (VIII, 270-271).

Quant à Gide, il écrit notamment :

« [...] Mais la situation n'est plus la même aujourd'hui; si accru que soit le péril, il me paraît que le risque est trop grand, de faire échouer les pacifiques négociations en cours et d'affaiblir le peu d'autorité que notre voix peut encore espérer d'avoir, par le manifeste que vous me demandez de contresigner... » (VIII, 271-272).

Alain, lui, répond ainsi à l'appel de Giono pour un « désarmement universel » :

« [...] Des amis communs ont désiré que je misse mon nom à côté du vôtre au-dessous de télégrammes sommaires, réclamant dès maintenant le désarmement universel. J'ai refusé d'après une résolution générale de ne rien improviser en ces temps extraordinaires. Je suis persuadé qu'il faut cinq ans de méditation politique toute à neuf avant de former une opinion sur l'Europe, sur la Paix, etc. » (VIII, 1186).

Ces réponses ne peuvent que décevoir Giono, bien que dans sa réponse à Alain il exprime sa confiance en son ami (VII, 1187). C'est dans son *Journal*, le 13 octobre 1938, et sur un ton acerbe, qu'il critique cette attitude des « vieillards » qui ne bougent pas. Il écrit, en effet :

« Confirmation de toutes les craintes que j'avais pendant la crise. Démission totale des grands vieillards³³¹. Pas un ne veut prendre ses responsabilités. Pourtant ils en ont. Pas un ne peut prendre ses responsabilités. Ils n'en ont plus la force intime. La France va vers une dictature à mystique militaire et patriotique. Mais les grands vieillards n'ont plus de force à consacrer au sauvetage des autres. Ils ont besoin de toutes leurs forces pour vieillir (durer) individuellement. » (VIII, 277)

On peut noter dans ce passage une exacte prophétie à propos de l'avenir du pays et surtout à propos de ce que sera le régime de Pétain.

Avec d'autres, comme Chamson et Guéhenno la rupture s'est produite à cause de leur obéissance aux « ordres de Moscou ». A ce propos, il écrira le 11 avril 1944 dans le *Journal* de l'Occupation :

Si en 1932 Guéhenno et lui [Chamson] sont pacifistes sans retour c'est que

³³¹ Dans ses « Notes et variantes » sur le *Journal*, P. CITRON remarque qu'il s'agit bien de Roger Martin du Gard, d'Alain et de Gide « avec qui Giono cessera toute correspondance jusqu'en novembre 1939 », note n°7 de la p.277.

Moscou a besoin du pacifisme pour sa politique (je m'y suis laissé prendre) et si en 1939 et maintenant ils sont guerriers (mais soigneusement abrités) c'est que Moscou a besoin de l'héroïsme. (Moi je continue à être pacifiste, honni des uns et des autres.) Ils seront ministres et je serai fusillé. (VIII, 422)

Une fois encore Giono a raison. La lucidité de ses vues en ce qui concerne la situation politique est frappante. Il constate que ses anciens amis ne sont plus libres de leur choix, du moment qu'ils changent de position au gré de la politique de Moscou.

Giono s'est d'ailleurs, depuis 1935, méfié des intellectuels, et a cherché à se séparer de certains d'entre eux, au risque d'« être seul » et « suspect ». C'est ce qu'il écrit le 13 juillet dans son *Journal* :

C'est le moment d'aller plus profond dans ce qu'on doit exiger des gauches. C'est le moment de me séparer de la foule pour de plus en plus réclamer de la netteté, de la pureté et de l'action. C'est de plus en plus le moment de me dresser contre le bavardage et les bavards. Je vais être seul sans doute et sans doute suspect. J'aurai pour moi mon estime et, le crible ayant passé à travers mes amis, l'estime de ceux qui resteront. [...] Je me méfie de l'intelligence de Gide et de Malraux, de la partialité mystique de Barbusse, du bon garçonnisme de Chamson, de cette sorte d'écroulement majestueux de Romain Rolland. (VIII, 31)

Dans *Le Poids du ciel* également, il critique certains de ses anciens amis qui confondent esthétique et ambition politique:

[...] Presque tous mes camarades - je dois dire mes anciens camarades - se sont découverts des aptitudes à la direction des hommes. Je suis sûr que quelques uns - et je pense plus particulièrement à quelques uns - ne se sont plus endormis depuis deux ans sans rêver qu'ils sont à la tête d'innombrables bataillons d'hommes, qu'ils entrent dans la France, dans le monde, pourquoi pas? sur un cheval noir³³², au son des cloches de Notre-Dame. Alors, voilà des hommes qui d'abord ont dit : "Je suis un artiste, c'est-à-dire un créateur avec tout ce que ça comporte de responsabilités magnifiques; je suis romancier, je suis poète, je suis essayiste, etc." (en réalité, ils faisaient une carrière) et brusquement, les temps y poussant, se sont dit et ont clamé : "Non, non, erreur profonde (nous le savions), je suis conducteur de peuple, moi, moi, voyez, je monte sur les estrades, j'ai la vérité dans ma bouche, je conférencie sur ma mystique, je guéris tout, je conduis les armées du peuple, je suis général et cantinière, tout, je suis tout, je parle, écoutez." Et quelques uns parlent fort intelligemment. Oh! il y a une extrême volupté à parler devant un immense auditoire de partisans déjà obéissants, qui ont cent rafales d'applaudissements prêtes dans les mains... (VII, 417)

Dans ce passage, Giono essaie encore d'élaborer une éthique de l'écrivain engagé. Il souligne, par exemple l'incompatibilité entre le rôle de l'« artiste » et celui du « conducteur du peuple ». Si l'écrivain réussit à avoir une notoriété, il ne doit pas pour autant se mettre

³³² L'image du « cheval noir » est empruntée, semble-t-il à une anecdote de la vie de l'auteur. A ce sujet, P. CITRON écrit : « au témoignage d'Alfred Campezet, il est arrivé à un Contadourien de dire à Giono qu'il devait prendre la tête d'une croisade pour la paix et faire son entrée dans Paris sur un cheval blanc. Mais le propos peut être postérieur à la publication du *Poids du ciel*, et avoir été provoqué par ce passage. » « Notes et variantes sur *Le Poids du ciel*, note n°2 de la p.417. Rappelons, par ailleurs, que la première apparition d'Angelo dans *Noé* sera celle d'un chevalier qui est comme « un épi d'or sur un cheval noir ».

dans le rôle de chef ou de guide. Son vrai travail consiste à « *créer des oeuvres d'art* » et non à s'occuper de politique. C'est l'idée qu'il exprime dans le *Journal* le 28 février 1938 (c'est Giono qui souligne) :

Ma lutte pacifiste. En réalité, mon coeur me pousse (je pousse mon coeur) à lutter contre la guerre, pour l'homme, pour l'humanité, mais en vérité cette humanité et son bonheur sont parfaitement indifférents à ma joie personnelle et à mon corps. Je n'ai besoin que de créer des oeuvres d'art. C'est ma jouissance. Je jouis d'elles comme d'un corps. (VIII, 235)

La position esthétique est en soi une position éthique. Même si dans un moment de désespoir il lui arrive de penser à abandonner la lutte (le « *social* » comme il appelle cela), et à se consacrer à son travail de romancier, il a toujours le sentiment d'avoir fait honnêtement son devoir et de s'être plié à une éthique. C'est à peu près l'idée qu'il exprime le 13 octobre 1938 dans son *Journal* :

« Fini aujourd'hui Précisions sur les événements du mois passé. Quel que sera le bruit que cela fera, ni attaques, ni rien ne m'empêcheront de laisser désormais tout ce social de côté. Hâte de me sortir de là. Mais enfin, c'était honnête. » (VIII, 278)

Conclusion

Nous avons tenté de donner un aperçu sur l'engagement pacifiste de Giono. Cet engagement s'inscrit dans un mouvement assez vaste mené par les intellectuels durant les années qui précèdent la guerre. Giono partage avec eux certaines positions comme la lutte contre le fascisme. Ses essais se font parfois l'écho de certaines de leurs idées. Mais l'intransigeance de sa position pacifiste, et peut-être la part d'utopie qui alimente ses idées et qu'il exprime dans certains de ses textes, particulièrement dans ce qu'il appelle les « Messages », accentue progressivement sans doute, la divergence des vues et l'éloigne de certains d'entre eux. D'autre part son engagement pacifiste se manifeste à la fois par l'action proprement dite et par l'écriture. L'écriture, elle-même est action, puisqu'il s'agit de manifestes, de messages, d'actes, de déclarations, etc.

Dès *Refus d'obéissance*, il fixe les principes de son engagement, qu'il ne cessera de rappeler dans tous les autres essais. Il s'agit de lutter par tous les moyens contre la guerre, même en désobéissant à l'ordre de la mobilisation. Mais cet engagement dépasse le cadre d'un comportement individuel et prend la forme d'un message universel. Il s'agit pour Giono de faire partager ses positions par les autres, mêmes si celles-ci vont à l'encontre de certaines valeurs établies, telles que celle de l'héroïsme, celle du sacrifice, etc. C'est au nom d'une valeur plus grande (la lutte pour la vie) que Giono mène son combat.

En outre, Giono tente d'élaborer une éthique sur laquelle repose son engagement. Il se fixe des principes qu'il tente de suivre, sans peut-être vraiment tenir compte des aléas de la politique et des changements qui interviennent (compromis, volte-face, calculs, etc.). L'arrivée inéluctable de la guerre ne le surprend pas mais vient lui rappeler la difficulté de concilier la théorie à la pratique. L'action, qui n'est pas chez lui séparée de l'écriture, revêt quelquefois un caractère qui n'a pas beaucoup de rapport avec la réalité.

Les « Essais pacifistes » posent donc le problème essentiel du rapport de l'écriture avec la réalité. Cette écriture, qui se veut action, se trouve prise dans ses propres contradictions. La tentative de faire coïncider l'acte et la parole est une tentative vaine, parce que la parole va souvent au-delà de l'acte lui-même.

Par ailleurs, malgré l'importance de son action qui, on l'a vu, touche beaucoup de personnes, son engagement reste, à notre avis, un engagement très personnel. Le fait de se rendre, au lendemain de la mobilisation, à la caserne de Digne pour être mobilisé, geste qui a paru pour ses amis inexplicable, voir indigne pour quelqu'un qui a toujours appelé à la désobéissance, va bien dans le sens de la responsabilité individuelle. En effet, ce geste, dont il ne parlera pas d'ailleurs, s'inscrit, à notre avis, dans cette idée que ses actions n'engagent que lui. Rappelons encore cette expression qui lui est chère et qui dit qu'il faut que chacun « *fasse ses comptes* ». Chacun est responsable de ce qu'il fait. Giono ne veut pas assurer le rôle de guide. Il se comporte, dans une large mesure, conformément à son éthique.

Chapitre 2 Les événements historiques : vision et écriture

Introduction

Dans l'expression de son pacifisme, c'est d'abord une participation active aux événements que Giono a voulu montrer. Il ne s'agit pas pour lui d'être seulement témoin, ou d'exprimer des opinions; il s'agit de jouer un rôle dans ces événements. En fait, on peut déceler chez lui deux attitudes différentes (voire opposées).

La première, qu'on peut qualifier d'active, consiste à vouloir agir sur les événements eux-mêmes, ou, le cas échéant, à chercher à les créer. L'action peut revêtir alors, dans ce cas, deux aspects différents. Ou un aspect « réel » : comme dans *Précisions* où l'auteur cherche à être présent sur la scène politique, quand il s'adresse aux dirigeants et leur dit ce qu'il faut qu'ils fassent. Ou un aspect imaginaire qui relève d'une vision utopique du monde - bien que, pour Giono, cela relève tout à fait d'une attitude réaliste - qui consiste à proposer le modèle d'une société où il est possible de vivre mieux mais aussi de faire face à la guerre. En effet, en voulant agir sur le cours des événements, Giono en arrive à imaginer que les paysans sont capables d'imposer leur culture par une révolte (dans *Les Vraies Richesses*) ou d'arrêter la guerre par leur refus d'obéir (dans *Lettre aux paysans*).

La deuxième attitude est moins portée sur l'action. Au contraire, elle constitue une sorte de frein à l'enthousiasme de l'auteur. Elle est plutôt passive et traduit un repliement sur soi. Une sorte de « crise » qui est produite par le souvenir de la guerre de 14. Cette attitude est perceptible dans le dernier essai pacifiste *Recherche de la pureté* où il laisse percer le sentiment que la guerre est en train de devenir inévitable et que le pacifiste, qu'il

est, se trouve alors tout seul, à nager à contre-courant.

La première attitude traduit l'optimisme, l'espoir et l'enthousiasme de Giono. La deuxième, bien qu'elle soit une forme de lutte, traduit une sorte de pessimisme mais non une renonciation aux idées pacifistes. Les deux attitudes mettent en valeur une manière d'être par rapport aux événements de l'époque. C'est ce que nous nous proposons de voir dans ce chapitre.

I. Réalité et utopie

Les deux textes que nous nous proposons d'analyser, *Les Vraies Richesses* et *Lettre aux paysans*, sont différents, aussi bien au niveau de la forme qu'au niveau du contenu. Le texte des *Vraies Richesses* développe deux thèmes essentiels. Le premier fait écho à *Que ma joie demeure* dans la mesure il décrit des paysans qui font tout pour atteindre la « joie ». Le deuxième thème est celui de la révolte des paysans et de leur marche sur Paris pour imposer les valeurs de leur culture. Dans *Lettre aux paysans*, qui est l'un des « Messages », l'auteur propose un modèle de société paysanne dans un contexte historique précis : celui des années qui précèdent la guerre. Les deux textes sont différents mais traduisent une manière, pour Giono, de concevoir et de proposer le modèle d'une société qui se présente comme le contrepoids de la société existante.

I.A. *Les Vraies Richesses* : message de « joie » et récit d'une révolte

Les Vraies Richesses est un texte écrit presque entièrement de juillet à décembre 1935 et publié en 1936. La rédaction de ce texte correspond au début de l'expérience du Contadour qui constituait alors un véritable espoir pour Giono, pour ses amis et pour beaucoup d'autres. C'est un essai qui fait pendant au roman *Que ma joie demeure*, dans la mesure où il reprend certaines idées que contenait déjà ce roman. Ces deux textes ont eu, par ailleurs, un important « impact surtout sur la jeunesse »³³³ de l'époque.

I. A. 1. Structure et contenu thématique

Le texte se compose de cinq chapitres qui portent respectivement les sous-titres *Les Vraies Richesses*, *I*, *Les Vraies Richesses*, *II*, etc. Mais si le contenu est varié, il ne présente pas, cependant, de continuité narrative. En voici un bref aperçu.

Dans le premier chapitre qui est composé de quatre sections (appelons section chaque passage séparé d'un autre par un blanc typographique et par un astérisque), l'auteur raconte d'abord (sections 1 et 2), un séjour à Paris (VII, 163-176). Il décrit les rues, les gens qu'il rencontre et qui manquent de naturel. Il parle surtout des ouvriers qui sont en « captivité » (VII, 168) et de leur travail. Il parle de ses conversations avec certains d'entre eux et du discours qu'il a tenu à leur intention et auquel ils n'étaient pas habitués (VII, 174-175). Dans la troisième section (VII, 176-179), l'auteur décrit un tableau de Giovanni di Paolo : *Saint Jean-Baptiste s'en va dans le désert*. La quatrième section (VII, 179-182) est consacrée encore à Paris : l'auteur parle de l'« esclavage » des ouvriers

³³³ Pierre CITRON, *Giono*, Op. cit., p.5 3.

(VII, 180), de leur vie sans « joie » et sans liberté. Ceux-ci ne connaissent la liberté que dans le sommeil et dans le rêve (VII, 181).

Le chapitre II (VII, 182-191) est composé de deux sections. Dans la première (VII, 182-183), l'auteur s'adresse probablement à un paysan - ou à l'homme en général ou simplement à lui-même - pour l'exhorter à goûter à la joie et à la vie et l'inviter à se mêler au monde et à la nature. La deuxième section (VII, 183-191) constitue un passage un peu abstrait et dont la tonalité est un peu différente. Il s'agit d'une scène qui met face à face Antigone, incarnation de l'intelligence : « **L'intelligence est une Antigone misérable et majestueuse** » (VII, 183) et Oedipe, appelé ici « *l'homme* » (VII, 183). Celui-ci vient de se crever les yeux et il est tout couvert du sang. Le passage est un dialogue entre ces deux personnages.

Le chapitre III (VII, 192-209) est composé de quatre sections. Au début, le narrateur raconte comment la petite bonne, Césarine, est venue lui parler du pain que leur voisine, Mme Bertrand, vient de faire chez elle. Il lui demande d'aller lui en chercher un morceau. C'est à partir de cette scène « vécue » (précisions sur le roman *Que ma joie demeure* qu'il était en train d'écrire (VII, 193), évocation de ses deux filles (VII, 193 et 194)), que se déclenchent les événements de l'épisode du pain ressuscité dans le village. Cette action constitue un retour aux sources car elle ouvre aux villageois des richesses inouïes, « **ils découvrent les vraies richesses** » (VII, 205). En retrouvant « **leur condition première** » (VII, 204), c'est surtout la « joie » qu'ils retrouvent.

Ce chapitre contient des considérations sur la faim dans le monde, causée par ceux qui transforment le blé en argent ou par ceux qui le « *dénaturent* » (VII, 202-204).

L'auteur reprend ensuite un thème proche de celui qu'on retrouve dans *Que ma joie demeure* : on ne doit avoir que la quantité de blé dont on a besoin, le reste il faut le donner (VII, 205). La « *générosité* » est une chose que la société a oubliée.

Le chapitre se termine par l'évocation de l'attachement du narrateur à cette terre, à ces paysans et à cette région : « **partout c'est mon pays** » (VII, 208), et s'adressant aux paysans, il leur dit : « **mon pays c'est partout où vous êtes** » (VII, 208).

Le chapitre IV (VII, 209-247) comprend trois sections. Au début, l'auteur évoque encore une fois le moment où il terminait d'écrire *Que ma joie demeure* et qui correspondait au moment où se passaient les événements qu'il raconte dans *Les Vraies Richesses*. Il se compare à Bobi, héros de ce roman (VII, 209), « **qui pour[lui] n'était pas mort** » (VII, 210). Il raconte ensuite l'histoire des villageois qui préparent en commun leur pain en commençant par la construction du four. Il évoque alors le goût artistique des paysans et l'accueil qu'ils réservent au « *chanteur* », à « **celui qui joue d'un instrument de musique** » et au « *poète* » (VII, 216). Après l'évocation des joies et des peines des paysans, on retrouve un passage consacré aux artisans qui habitent le « *bourg* » et qui sont des « *créateurs* » (VII, 217). Ils sont très proches des paysans : des liens d'amitié et de camaraderie les attachent les uns aux autres (VII, 218). Le seul qui ne doit pas trouver de place dans ce bourg c'est le « *courtier* », car il **est « comme ceux qui dénaturent », « produit de cette société dans laquelle l'argent est tout »** (VII, 218) et qui décide de la valeur du blé en fonction du marché alors que le blé vaut « **son poids de farine et son poids de pain** » (VII, 218-219).

Dans la section suivante, il y a retour à l'histoire du pain préparé par les villageois. Un long passage (VII, 219-238) est consacré à cet événement et à la fête célébrée à cette occasion; fête du vin en l'honneur de Dionysos (VII, 225-236) et fête du pain en l'honneur de « *Déméter* » (VII, 234).

Vient ensuite un passage (VII, 238-247) sur le soulèvement des paysans, marqué par l'image épique de la marche de la forêt sur Paris. Ce passage commence ainsi :

Maintenant, les champs se lèvent pour le combat du peuple de la vie, contre la société des faiseurs de mort. Nous sommes une immense forêt en marche. (VII, 238)

C'est l'histoire d'un combat livré contre les « *monstres* » (VII, 239-240), les « *fausses richesses* » (VII, 242, 244) et la « *froide intelligence* » (VII, 244).

Le dernier chapitre (VII, 247-255) est formé d'une seule section. Le narrateur parle de quitter « *ses amis de la montagne* » et de revenir chez lui pour « *écrire* » ce témoignage (VII, 247). Il parle ensuite de ses livres qui trouvent leur place dans les maisons des paysans et qui sont « *de simples histoires d'espérance* » (VII, 248).

Puis, il s'adresse aux paysans, leur donne des conseils pour les différents travaux avant l'hiver (VII, 248-249). Il dit qu'il les a bien compris, lui, et qu'il a hâte de parler d'eux, de leur joie et de leur « *genre de vie* » qui est « *le seul raisonnable* » et qui « ***peut sauver du désespoir tous ces hommes d'à présent, jeunes ou vieux, noircis de n'être rien, certains de n'être jamais rien*** » (VII, 249).

Le narrateur raconte ensuite comment des étudiants sont venus le voir. Ils étaient au désespoir parce qu'ils ne trouvaient pas « ***les places auxquelles [leurs] diplômes donn[ai]ent droit*** » (VII, 252). Ils ne connaissaient pas la joie à laquelle leur corps les disposait. Il s'adresse à l'un d'eux (emploi de « *tu* »,) pour lui donner des conseils. Pour le narrateur, ce que le jeune doit rechercher c'est la « *joie* » et non l'argent (VII, 253). Le métier artisanal et agricole, qui est le seul susceptible d'apporter cette joie, ne doit pas être ressenti comme dévalorisant par ces jeunes diplômés :

Ne fais pas métier de la science; elle est seulement une noblesse intérieure. Ne crois pas que, la possédant, tu te déconsidères en travaillant les champs ou la matière. (VII, 254)

Le narrateur dit avoir connu « ***aux Carrières du col de Lus [un] étudiant en philosophie qui travaillait avec les ouvriers*** » (Ibid.). Cet étudiant était tout heureux. Dans le bref portrait qu'il en fait, le narrateur en parle comme d'un « *héros* » qui incarne la perfection à la fois physique et morale :

On ne pouvait rien lui souhaiter. Il avait une poitrine de héros; une force joyeuse le portait avec élégance. (Ibid.)

Il ressemble même à un « *dieu* » :

il avait en effet sur le visage une sagesse équilibrée qui lui faisait des lèvres calmes et apaisait tout autour de lui. (Ibid.)

Mais avant d'atteindre le bonheur, il faudrait pour ce jeune passer par une étape : « ***cette société bâtie sur l'argent, il te faut la détruire avant d'être heureux.*** » (Ibid.).

S'adressant toujours à cet étudiant le narrateur insiste sur l'idée qu'il ne faut jamais accepter de se sacrifier pour les générations futures³³⁴ :

Je ne te dis pas de te sacrifier pour les générations futures; ce sont des mots qu'on emploie pour tromper les générations présentes, je te dis : fais ta propre joie. (VII, 255)

Le texte se continue sur un propos (toujours adressé à ce jeune) sur les vraies et les fausses richesses et sur la vraie et la fausse patrie:

Ce dont on te prive, c'est de vents, de pluies, de neiges, de soleils, de montagnes, de fleuves et de forêts, les vraies richesses, ta patrie. On t'a donné à la place une patrie économique, un monstre qui exige périodiquement le sacrifice de jeunes hommes. (Ibid.)

Et c'est sur l'idée du rejet du sacrifice pour le pays (pendant les guerres) - que le narrateur considère comme inutile - que se clôt le texte³³⁵.

I. A. 2. La quête des « vraies richesses »

On voit donc que le texte est d'une très grande variété, aussi bien sur le plan du contenu que sur celui de la forme. Des procédés d'énonciation divers et multiples sont également mis en oeuvre.

Certes, le texte dans son ensemble propose un « message » aux hommes concernant les « vraies richesses », mais dans les détails, il va plus loin que cet objectif. Certains aspects lui donnent un caractère plus complexe et plus riche. La quête des « vraies richesses » n'est pas, en effet, proposée ici sous forme d'une position théorique que l'auteur essaierait d'expliquer et de défendre par un discours argumentatif qui ferait valoir le bien-fondé de sa pensée, c'est d'abord, et surtout, un récit à la fois poétique et épique.

Dans les épisodes variés qui composent le texte on peut relever une structure constante reposant sur l'opposition entre les fausses et les vraies richesses, incarnées par deux espaces opposés : Paris et la campagne. Le narrateur parle de Paris comme d'une ville où la vie est « dénaturée » et où beaucoup d'habitants vivent en « esclaves », alors qu'il présente la campagne comme un endroit où l'on est libre.

Mais il ne s'agit pas seulement dans ce texte de présenter un état de fait ou de comparer deux situations opposées, il s'agit de raconter comment, à la campagne et à Paris, on peut parvenir différemment aux vraies richesses, Il s'agit pour le premier cas d'une *quête* (ou reconquête), et pour le deuxième cas d'une *conquête*.

En effet, à la campagne, l'épisode du pain ressuscité montre que cette richesse, même si elle existe naturellement au fond de chacun des habitants, elle est à retrouver et donc à reconquérir (nous verrons qu'à ce propos le rôle du « poète » est important car il consiste à rappeler cette vérité). Mais à la (recon)quête volontaire, pacifique et collective de la joie et des vraies richesses par les paysans eux-mêmes correspond la conquête violente et belliqueuse, celle-là imposée à Paris, car c'est dans un mouvement à la fois

³³⁴ Cette idée chère à Giono, qu'on a évoquée plus haut, se retrouvera par exemple dans le texte introducteur de *Refus d'obéissance* (VII, 259).

³³⁵ Idée qui a été déjà exprimée dans l'épisode consacré à Louis David de *Jean le Bleu*.

épique et allégorique qu'on voit la forêt marcher sur la ville et la détruire. C'est le combat épique contre les « *monstres* » et « *les fausses richesses* », combat de la « **civilisation naturelle de la sève et du sang** » (VII, 244) contre la « *froide intelligence* » (Ibid.).

Dans un texte écrit en 1931 et intitulé justement « Destruction de Paris »³³⁶, on trouve déjà exprimée l'idée de l'invasion de la ville et de son anéantissement par la nature. Le narrateur s'adresse ainsi à un habitant de Paris :

[...] il n'y aura de bonheur pour vous que le jour où les grands arbres crèveront les rues, où le poids des lianes fera crouler l'obélisque et courber la tour Eiffel; où devant les guichets du Louvre on n'entendra plus que le léger bruit des cosses mûres qui s'ouvrent et des graines sauvages qui tombent; le jour où, des cavernes du métro, des sangliers éblouis sortiront en tremblant de la queue. (I, 526)

Dans *Les Vraies Richesses*, la fabrication du pain à la campagne devient le symbole d'une résurrection plus vaste³³⁷ qui touche aux plans social et humain (possibilité pour les hommes de se libérer du système économique en place et surtout de recouvrer la joie). Par ailleurs, la destruction de la ville de Paris suppose, dans une deuxième étape, l'implantation des vraies valeurs et des « vraies richesses », c'est-à-dire la résurrection aussi d'un monde meilleur. Mais cette résurrection revêt un aspect tout particulier : c'est tout un univers végétal qui s'installe à la place des édifices bâtis par les hommes :

Une forêt plus belle et plus saine que celle qui emplît les vallons des plus secrètes montagnes jaillit de toi. Tes Louvres éclatent, tes cathédrales s'effondrent, tes cloches chavirent comme les mâts de navires crevés. Un bouillonnement de sève soulève tes murs et les écarte. Des frondaisons jaillissent de cette foule que tu tenais prisonnière. (VII, 244)

Autrement dit c'est la « nature » qui l'emporte sur ici la « culture ».

Giono oppose souvent nature et culture. Par exemple, dans *Colline*, elle prend la forme d'une lutte violente entre les habitants des Bastides qui veulent imposer leur volonté et la nature qui tente de les envahir : l'herbe pousse sur les murs et les portes, le sanglier vient juste devant les maisons comme pour les défier, les anciennes maisons des « *seigneurs d'Aix* », sont maintenant tombées en ruine : « **toutes leurs belles maisons sont retournées à la terre** » (I, 130). Bien qu'il s'agisse encore de destruction dans *Les Vraies richesses*, la nature n'est plus présentée comme l'ennemie de l'homme. Elle n'a plus ce caractère de force panique qui la distingue dans *Colline*; le narrateur l'affirme déjà dans la « préface ». Au contraire, elle aide l'homme à retrouver et à rétablir les « vraies richesses ».

Ce qui est considéré comme naturel, c'est tout ce qui est capable de procurer la joie et de satisfaire les besoins vitaux : par exemple, le geste élémentaire de faire son propre pain, le fait de ne pas cultiver plus de blé qu'il n'en faut et de se débarrasser de l'excès des récoltes (le thème est surtout évoqué dans *Que ma joie demeure*); la culture « inutile » est parfois recommandée (dans *Que ma joie demeure*, les paysans se mettent

³³⁶ Texte publié dans *Solitude de la pitié*, I, 124-126.

³³⁷ Le thème de la terre qui ressuscite se trouve déjà dans *Regain* et dans *Que ma joie demeure*.

à cultiver des fleurs pour leur propre plaisir). En revanche, fait partie de la culture, tout ce qui est susceptible de tuer cette joie (surtout le système économique et politique en place). On a vu que le narrateur emploie plus précisément le terme « dénaturer » (aussi bien dans *Les Vraies richesses* que dans *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*). « Dénaturer » le blé c'est le soumettre aux lois du marché, c'est spéculer sur cette denrée. Il faudrait entendre aussi par culture tout ce qui est considéré, par le narrateur, comme « fausses richesses », y compris une certaine « intelligence » qui est au service de cette politique de « dénaturation ».

On peut noter, en outre, que la quête des « vraies richesses » se fait de deux manières différentes. A la campagne, cette action est assurée par les habitants eux-mêmes; elle est tout à fait spontanée (Mme Bertrand se met tout d'un coup à faire chez elle son propre pain, aussitôt suivie par les autres), alors qu'à Paris, il s'agit d'une action imposée de l'extérieur.

La conquête de Paris donne lieu à un tableau épique où l'auteur décrit le combat de géants et de « dieux », au cours duquel les « monstres » sont détrônés. En revanche, la reconquête des « vraies richesses » à la campagne (grâce au pain ressuscité) donne lieu, comme on l'a déjà remarqué, à une fête qui revêt un caractère mythologique, puisqu'il s'agit d'une fête en l'honneur de Dionysos et de Déméter (le nom figure bien dans le texte), avec aussi des traces de l'aspect « panique » qui se trouvait dans certaines oeuvres antérieures.

Voyons tout cela de plus près.

Dans la conquête de Paris, le combat revêt un caractère épique; il renvoie à une réalité, à la fois générale et particulière. Elle est générale parce que c'est encore le combat entre le bien et le mal. Entre ceux qui sont pour la vie et ceux qui cherchent la mort des autres :

Maintenant, les champs se lèvent pour le combat du peuple de la vie, contre la société des faiseurs de mort. (VII, 238)

Le narrateur, dans un discours métanarratif, attribue cette image de la « forêt en marche » à l'imaginaire populaire :

A toutes les grandes époques, quand il a fallu lutter contre les mauvaises forces, l'imagination paysanne a chaque fois inventé la forêt en marche. Elle est dans toutes nos légendes et dans toutes nos chansons de batailles. (Ibid.)

C'est aussi une réalité particulière à Giono qui, à un certain moment, a cru à une révolte paysanne, qui est en fait tout à fait imaginaire : « ***dans des lettres et des textes de 1936 à 1938, note Pierre Citron, la hantise d'une révolte paysanne reparait sans cesse. Totalement infondée : il n'y en aura pas le commencement.*** »³³⁸. Nous y reviendrons plus loin.

Le caractère à la fois épique et mythologique apparaît dans la description de cette forêt. Par son étendue d'abord :

Elle descendait des monts de Norvège, des monts d'Ecosse, des mont d'Irlande; elle se gonflait dans les plaines russes, dans les plaines hongroises, dans les

³³⁸ Pierre CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.247.

vallées d'Allemagne, les îles danoises, les montagnes suisses, les piémontaises, la sombre Auvergne, le Morvan, le long des vallées du Rhône, de la Loire, de la Garonne et de la Seine, avec ses biches noires, ses chiens noirs, ses chasseurs noirs, ses chevaux noirs, ses fanfares noires. » (Ibid.)

Par la force destructrice que le narrateur souligne en s'adressant à Paris :

Tu es l'usine de notre mort. Nous ne venons pas pour te piller, nous venons pour te détruire. (VII, 244)

Par ailleurs, on a pu voir plus haut le caractère apocalyptique de cette destruction ébranlant les édifices qui « éclatent » et « s'effondrent ».

Le caractère mythologique se manifeste dans la description des « monstres » contre lesquels ce combat épique est mené :

Loin, commence à hurler la terreur des monstres. Il y en a d'éreintés, couchés sur la lande, haletants; pendant que la forêt verte suinte de partout, montant de tous les horizons, s'avance lentement, les cerne, s'approche, suinte comme l'eau d'un fleuve débordé; ils ferment leurs yeux rouges, éblouis par l'approche de leur mort. D'autres fuient, s'abattent, se relèvent, retombent. D'autres s'apprêtent à combattre, mais hérissés de terreur. On ne peut supporter la description de ces bêtes. (VII, 239)

Ces monstres, comme tous les êtres fabuleux ou mythologiques, tiennent à la fois des hommes et des « dieux ». Ils sont maléfiques et dangereux malgré leur apparence séduisante et attirante :

Il y en a qui ressemblent à des hommes : parfois jolis. Avec de grandes barbes, presque nobles. On serait tenté de les aimer, car elles ont un air de sagesse et de force humaine. Elles ont un grand pouvoir de création comme si elles étaient des dieux. Si on les regarde bien, voilà ce qu'on voit : elles ont la peau toute boursouflée de pustules usines avec des cheminées qui vomissent du pus de charbon. Elles ont comme Vichnou sept, douze et cent bras extrêmement mobiles et très longs. Ces bras et leurs mains sont empoisonnés; l'ombre de ces bras et de ces mains est empoisonnée. Tout ce qui avoisine cette bête est pris d'hémorragie de toutes sortes : hémorragie du sens commun, de la sensibilité, de la fierté, du courage, de la liberté, de la joie. (VII, 239-240)

Ces monstres tiennent aussi de l'animal féroce et de l'oiseau de proie : « à la fois un léopard et un oiseau [...] hérissé de pattes et griffes » (VII, 240).

Mais quelle que soit l'apparence qu'ils prennent, ils sont l'image de certains grands propriétaires terriens qui n'ont rien à voir avec les paysans :

Quelques uns de ces monstres ressemblent à des paysans. Mais ils ont de plus belles vestes. Ils sont enveloppés de champs mille fois plus grands que ceux que nous cultivons. On ne peut pas les mesurer par "journées" ou par "sacs" comme nous disons pour nos mesures de terre habituelles. Ils n'y a pas de "journées" d'hommes pour mesurer ces champs, ils sont de grandeurs inhumaines. (VII, 240)

Ils sont aussi l'image des grands industriels, de certains intellectuels qui ont « **tromp[é] la jeunesse des enfants avec de fausses mystiques** » (VII, 244), et de ceux qui tiennent la « bourse » (VII, 241). Bref de tous ceux qui ont installé les « fausses richesses » et la « froide intell i gence ».

L'image de ces monstres est donc une image composite. Elle a des origines diverses : populaire, mythologique et biblique³³⁹. Elle a une origine littéraire³⁴⁰ aussi. Par exemple, il nous apparaît intéressant de noter, particulièrement, un thème qui rappelle sans doute, par bien de côtés, *Germinal* de Zola. Il s'agit du thème de la « germination » : métaphore de la révolte qui couve et qui est prête à éclater. Dans *Les Vraies Richesses* on peut lire, en effet, à propos de la « forêt en marche » :

Elle n'était que la germination à peine hors de terre de la véritable forêt. Ce qu'elle semblait être n'était que parce que nous le disions. Les temps n'étaient pas révolus. Maintenant ils le sont : elle s'est dressée, elle marche, la voilà! (VII, 238)

Et trois pages loin :

[...] mais rien, sauf la loi du monde ne peut arrêter la germination des graines et la marche de la forêt. (VII, 241)

I. B. La jacquerie

Il est important de s'interroger sur l'intérêt que porte Giono à cette révolte des paysans et de voir sa place dans son oeuvre. Cette révolte n'aurait peut-être pas eu un aussi grand intérêt si Giono l'avait seulement évoquée dans un épisode des *Vraies Richesses*. Giono avait été, en effet, pendant des années préoccupé par cette question.

Trois éléments permettent de souligner l'importance particulière que l'auteur a, à une certaine époque, accordée à la révolte paysanne. Tout d'abord, il s'agit bien sûr de cet épisode des *Vraies Richesses* qu'on vient de voir; ensuite le témoignage de certains amis de l'auteur et l'échange de lettres avec quelques uns d'entre eux (comme Jean Paulhan), où l'auteur exprime ses idées sur cette question; enfin, le projet avorté d'une oeuvre consacrée à cette jacquerie, intitulée *Fêtes de la mort*.

Selon Pierre Citron, l'idée d'un « danger paysan » remonte à 1935. Giono s'était confié dans une lettre (rédigée vers le 12-15 septembre 1935) à son ami Guéhenno sur cette question³⁴¹, où il écrit notamment : « ***Vous vivez dans l'ignorance des temps terribles qui approchent, auprès desquels la guerre d'Espagne n'est plus que du jeu de douces vierges.*** » A Jean Paulhan, il écrit le 21 mai 1938 :

« Un mouvement de très grande envergure (comme on n'en a jamais vu) se prépare chez les paysans. [...] Je me tiens le plus près possible d'eux (les paysans) et parfois je suis épouvanté. Comment pouvez-vous, à Paris, être si aveugles. [...] J'ai des documents personnels sur 62 départements paysans et les paysans normands des syndicats paysans de Caen m'ont nommé président de leur syndicat. J'ai naturellement refusé, ne voulant pas m'en mêler, mais je vous cite le fait comme preuve de l'étendue de la conscience paysanne. Il est hors de

³³⁹ A ce propos, voir Mireille SACOTTE, « Notice » sur *Les Vraies Richesses*, VII, p.970 et suiv.

³⁴⁰ En ce qui concerne certaines sources littéraires dont Giono s'est inspiré pour l'image de la forêt en marche, notamment *Macbeth* de Shakespeare, voir également la « Notice » sur *Les Vraies richesses* de Mireille SACOTTE, Op. cit., p.986-987.

³⁴¹ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.247. voir également p. 290.

doute que moi-même serai [sic] emporté dans le massacre général. »³⁴²

En outre, il a écrit, en novembre 1936, à Pierre Scize (journaliste de gauche dans l'hebdomadaire satirique *Le Merle blanc*) en lui disant qu'il **redoutait « une terrible révolte paysanne organisée »**, une guerre **« terre contre usine »**. Il **souhaitait « que le danger paysan soit révélé au public »** et il chargeait Scize **« d'être son porte-parole »**. En effet, Scize publie le 19 décembre 1936 dans *Le Merle blanc* un article intitulé « Jacquou le Croquant vous parle » dans lequel il présente les idées de Giono. Mais l'article n'a pas eu l'effet attendu parce que, selon P. Citron le nom de Giono n'y figurait pas et que le périodique avait une audience assez limitée³⁴³.

Le projet de *Fêtes de la mort* a continué, lui, à occuper Giono pendant environ deux ans (entre novembre 1936 et octobre 1938)³⁴⁴. Il s'agit pour lui d'écrire un roman qui raconte l'envahissement des villes par une armée de paysans, commandée par un chef aveugle qui est violent mais passionné de musique. Cette armée finit par conquérir Paris³⁴⁵. Parmi les titres initiaux conçus par Giono pour ce texte, il y avait *Terre et Liberté*, *Cavaliers de l'Orage*, *Les Grands Paysans*, *L'Orage*. Mais le tout premier titre donné en novembre 1936 est à notre avis assez significatif puisqu'il s'agit de *La Révolte des paysans*. Giono a donc bien rêvé d'une jacquerie. Il a cherché à établir un rapport entre la fiction qu'il est en train de préparer et les événements de l'époque, tout en étant convaincu d'anticiper sur ce qui va se passer. Robert Ricatte souligne bien ce rapport fort étroit : **« et tandis qu'il accumule des notes en vue de son futur roman, il est de plus en plus persuadé que celui-ci ne fait qu'anticiper sur une réalité de plus en plus prochaine »**³⁴⁶. Giono avait donc le sentiment d'écrire un livre en rapport avec les événements : **« par moments, faire un peu "manuel d'histoire" »**, note-t-il dans son *Journal*³⁴⁷, et les événements qu'il comptait raconter seraient bien confirmés. Il croyait **« faire déjà couler sa fiction dans le lit tout prêt des événements prochains »**, remarque R. Ricatte³⁴⁸.

Mais malgré cette grande conviction de l'auteur, cette oeuvre ne verra pas le jour. Pourquoi ce renoncement après tant d'enthousiasme? S'agit-il d'une déception due au fait que cette révolte paysanne tardait à venir? S'agit-il d'une remise en question de certaines

³⁴² Cité par P. CITRON, *Op. cit.*, p.290.

³⁴³ *Op. cit.*, p.264-265.

³⁴⁴ Pour l'étude de cette questions nous nous appuyons essentiellement sur R. RICATTE : « Note sur un projet de Giono : *Les Fêtes de la mort* » (III, 1266-1276), sur P. CITRON : *Giono 1895-1970*, *Op.cit.*, et sur le *Journal* de Giono (VIII, La Pléiade, 1995).

³⁴⁵ Voir GIONO, *Journal* du 4 décembre 1936, *Op. cit.*, p.161, Ainsi que Pierre CITRON, *Op. cit.*, p.264-268.

³⁴⁶ R. RICATTE, *Op. cit.*, p.1267.

³⁴⁷ J; GIONO, *Journal* du 18 novembre 1937, cité par R. RICATTE, *Op. cit.*, p.1269. Toutefois ce texte ne figure pas à cette date dans le *Journal* édité dans la Pléiade.

³⁴⁸ R. RICATTE, *Op. cit.*, p.1269.

idées sur les paysans? Ou s'agit-il d'une contrainte d'ordre politique, en rapport avec les circonstances de l'époque? Giono dit tout simplement dans son *Journal* : « [...] **il n'est peut-être plus possible d'écrire Les Fêtes de la mort** »³⁴⁹. Selon R. Ricatte ce renoncement aurait été dicté par l'évolution de la situation politique en 1938 :

« L'histoire, après une crise violente, semble prendre un cours bien différent de celui que prévoyait la fiction des Fêtes; Giono veut croire aux chances de paix qu'offre à ses yeux l'ébauche de règlement international intervenu à Munich; ces chances, c'eût été peut-être les compromettre ou du moins c'eût été enlever de l'autorité à la propagande pacifiste que de lancer dans le public le brûlant récit d'une guerre civile que le narrateur semblait appeler de ses vœux. »³⁵⁰.

Mais, d'après R. Ricatte aussi, le renoncement de Giono à cette histoire n'est que provisoire, puisque le projet semble revenir, en 1940, « **sous une nouvelle forme et transmettre certaines de ses perspectives au récit inachevé de Chute de Constantinople** »³⁵¹.

Le contexte historique était donc propice à la naissance chez Giono de l'idée d'une révolte paysanne. L'une des raisons qui ont favorisé cette idée était sa rupture avec les communistes qu'il « **accus[ait] de vouloir une dictature de gauche, il report[ait] son espoir sur la force cachée des campagnes** »³⁵². Mais l'histoire authentique dont il se serait inspiré, c'est celle d'un Allemand, Ernest Putz, qui a tenté de résister au régime d'Hitler, en appelant, en 1933, dans ses *Lettres au village*, les paysans à se révolter³⁵³.

Il est donc intéressant de noter ce rapport assez particulier entre le contexte historique et l'oeuvre. Il y a, d'une part, l'existence d'une réalité historique : la menace de la guerre, contre laquelle Giono essaie, par différents moyens, d'agir, et d'autre part, une autre réalité, qui n'est pas moins vraie pour lui (l'imminence d'un soulèvement paysan) et qui sert d'inspiration et de sujet, au moins à trois oeuvres : au projet de *Fêtes de la mort*, à l'épisode de la marche des paysans sur Paris dans *Les Vraies richesses* et, un peu moins, à *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*.

Supposant que la jacquerie est une réalité historique, l'auteur en raconte l'histoire, comme par anticipation. L'oeuvre est conçue ainsi, non comme un reflet de l'histoire, mais comme une prédiction des événements qui, aux yeux de l'auteur, arriveront inéluctablement. L'auteur a donc un rôle prophétique, puisqu'il s'agit pour lui d'anticiper sur les événements. Le ton prophétique, on le trouve par exemple dans le *Journal* du 26

³⁴⁹ *Journal* du 19 oct. 1938, cité par R. RICATTE, Op. cit., p.1275. Cette citation se trouve dans le *Journal* en date du 12 oct. 1938 (VIII, 277).

³⁵⁰ R. RICATTE, Op. cit., p.1275.

³⁵¹ R. RICATTE, Op. cit., p.1266. En effet, du texte initial *Chute de Constantinople*, seuls deux fragments subsistent : « Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939 » et « Description de Marseille le 16 septembre 1939 », publiés tous les deux dans *L'Eau vive* (III, p.289-379 et p.380-402).

³⁵² R. RICATTE, Op. cit., p.1267.

³⁵³ Ibid.

novembre 1936, quand il s'adresse à ceux de « Paris », « fascistes de droite et de gauche » :

« Bientôt, sans que vous vous en soyez douté une seule seconde, vous allez vous trouver en face de votre véritable adversaire, vous fascistes de droite et de gauche. Et les jeux espagnols seront du sucre de pomme à côté de ce qui vous attend. Non. Et ils le savent bien, et s'ils ne déclenchent rien, les uns et les autres, c'est parce qu'ils savent qu'une grande partie du peuple : les Paysans, ne sont pas avec eux. Voilà les vrais anti-fascistes. Et je sais maintenant ce qu'ils sont : des anarchistes comme moi, des individualistes avec lesquels on ne peut pas faire un faisceau, quel qu'il soit. Bientôt vous verrez que j'ai été encore meilleur prophète que ce qu'on croyait. Les Vraies richesses en entier sont des pages prophétiques. C'est idiot de le dire, voilà tout. » (VIII, 158-159)

On voit donc bien que l'auteur lui-même souligne le caractère prophétique de ce qu'il dit et notamment des *Vraies richesses*.

Mais comment admettre que Giono s'était trompé³⁵⁴ si longtemps, et persisté dans son erreur, alors que la situation de l'époque ne laissait point prévoir une telle révolte? La réponse est peut-être à chercher dans le rapport entre cette conviction et sa création littéraire. En effet, la jacquerie se présentait certes comme une riposte à la menace de la guerre, mais c'était aussi un sujet fascinant pour la création d'une oeuvre d'ampleur épique considérable (comme le laissent voir le carnet de préparation de *Fêtes de la mort*, sur lequel s'est appuyé R. Ricatte dans sa « note », ainsi que les notes dans le *Journal* relatives à ce projet) . Le fait que l'idée l'a occupé pendant longtemps, et qu'elle a été partiellement concrétisée dans *Les Vraies richesses*, montre l'importance littéraire que l'auteur accordait au sujet. C'est cette importance d'ordre littéraire qui expliquerait peut-être la croyance en une révolte paysanne. En effet, que Giono y ait cru justement pendant la période où, notamment, il écrivait *Les Vraies richesses* et préparait *Fêtes de la mort*, et qu'il ait cessé de le faire au moment où il abandonnait son projet, montre que cette croyance a pu être dictée, du moins en partie, par des préoccupations d'ordre littéraire.

Certes, la situation politique de 1938 aurait contraint l'auteur, comme l'a bien montré R. Ricatte, à abandonner son projet de *Fêtes de la mort*, mais cela n'empêche pas, à notre avis, que c'est le renoncement à cette oeuvre qui a pu accompagner l'abandon de la croyance à une jacquerie.

Cela montre, encore une fois, à quel point la vie de l'auteur, ses idées et son oeuvre sont liées. Giono a ainsi, encore une fois, créé une sorte de mythe, pour lui-même et pour les autres. Un mythe qui, des années durant, n'a cessé de prendre, pour lui, la forme d'une réalité. L'oeuvre qu'il a voulu écrire autour de ce mythe, et dont nous avons un aperçu dans l'épisode des *Vraies richesses*, n'aurait fait que le consolider. Giono a toujours été en « **perpétuelle invention dans sa vie comme dans son oeuvre** »³⁵⁵.

En outre, cette tendance à croire à une révolte paysanne, que pourtant rien ne

³⁵⁴ Ce point est discutable : car le pétinisme peut être défini comme une volonté de promotion des paysans et de la paysannerie. On assiste sous l'Occupation à un véritable « retour à la terre ». même si Giono s'est trompé sur l'événement, il ne s'est pas trompé sur une lame de fond bien réelle dans la population française.

laidait prévoir, montre à quel point Giono est en mesure de donner forme, dans son oeuvre, à une idée qui ne peut voir le jour dans la réalité³⁵⁶. A défaut de se produire effectivement, la jacquerie se concrétise dans *Les Vraies richesses* et dans l'oeuvre demeurée à l'état de projet.

Prévoir un tel déroulement, contre toute prévision, c'est faire preuve d'une certaine originalité que seul le sens poétique profond, que l'auteur a toujours eu, peut sans doute expliquer et justifier. Sa vision est celle d'un « poète » et non celle d'un historien. D'ailleurs tous les écrits de cette époque, et on va le voir d'abord dans *Les Vraies richesses*, malgré leur rapport avec les événements de l'époque, développent, à des degrés divers, une dimension poétique et romanesque importante. En tout cas, on voit bien, ici, que Giono construit les événements à sa façon, même s'il y a chez lui une conscience assez juste des mouvements sociaux qu'agitent son époque. Pour que cette vision soit crédible, il lui a fallu mettre tout son poids de créateur et de romancier et son talent de fabulateur.

C'est d'abord lui-même qui y croit, à en juger, comme on l'a vu, par ses lettres, ses notes dans son *Journal* et ses écrits. Une croyance sincère, car c'est peut-être pour lui une façon de réagir contre la guerre que de penser que la solution peut venir d'une catégorie sociale qu'il connaît bien, puisque beaucoup de ses oeuvres ont pour sujet la vie des paysans.

Mais cette action attendue des paysans, telle qu'elle est décrite dans l'épisode des *Vraies richesses* et les notes qui préparent *Fêtes de la mort*, revêt toutefois un caractère violent; ce qui est en contradiction avec les convictions pacifistes de l'auteur. C'est R. Ricatte qui souligne cette contradiction, tout en cherchant à la comprendre :

« [...] il y avait une secrète contradiction entre l'idéal avoué du pacifiste Giono et les rêves de violence qui cherchaient aliment dans ce pacifisme même. C'est cette valeur d'aveu et de défolement qui fait d'ailleurs l'intérêt de ce long projet avorté où, en même temps, tentait de se donner libre cours, sous sa forme la plus directe, combattante et collective, l'élan épique du romancier. »³⁵⁷

Certes, comme le pense Ricatte, il ne doit pas y avoir confusion entre la réalité et l'univers romanesque, mais cet élan de violence qui ne peut exister que dans la fiction (et qui peut être compris comme l'expression d'un « défolement » ou celle de « l'élan épique du romancier ») est un peu contredit par cette déclaration que Giono aurait faite à André Chamson, au cours d'une conversation entre les deux hommes et que celui-ci a rapportée à P. Citron :

³⁵⁵ P. CITRON, « Préface » à J. Giono, *Récits et Essais*, Op. cit., p. XVII.

³⁵⁶ Pourtant, une fois encore Giono semble anticiper sur des événements bien réels qui se produiront sous le régime de Vichy : la « révolte » des paysans sera une réalité observable, même s'il ne s'agira pas de révolte armée mais d'une sorte de prise de pouvoir sans violence.

³⁵⁷ R. RICATTE, « Note sur un projet de Giono », *Op.cit.*, p.1276. *Cette contradiction est celle-là même qu'on trouve à Vichy : pour la paix, même si cette paix recèle des phénomènes assez violents de répression (la Milice contre la Résistance).*

« Tu réunis autour de toi les gens qui t'aiment bien dans ton pays, et tu descends sur la vallée du Rhône. Je fais la même chose en Provence, nous nous rejoignons, nous montons sur Paris et nous faisons couler des flots de sang! - Des flots de sang! Comme tu y vas! - Bah! Des Parisiens ... »³⁵⁸.

Si cette déclaration est authentique³⁵⁹, on verra là le signe d'une réelle obsession chez l'auteur, celle qui consiste à imaginer la possibilité d'une marche sur Paris. Le rêve devient presque réalité.

En ce qui concerne cette révolte paysanne et les différents aspects que cette idée a pris dans la vie et dans l'oeuvre, on peut donc dire que l'auteur était soumis à une double tension : d'une part le besoin de maintenir sa position de pacifiste qu'il a toujours défendue face à une guerre qui se fait de plus en plus menaçante, et d'autre part la tentation de se laisser librement aller au gré de son élan créateur et de ses rêves. La recherche d'un équilibre, impossible, entre les deux, et surtout entre les contraintes de l'histoire et la liberté de création, fait qu'une oeuvre comme *Fêtes de la mort* échoue. Giono semble s'être vraiment « heurté à l'histoire »³⁶⁰ pour avoir ainsi accepté de renoncer non seulement à une oeuvre mais aussi à un rêve.

Cependant Giono ne renonce pas tout à fait à cette idée, puisque, en 1938, il écrit dans *Le Poids du ciel* un passage où l'allusion à cette révolte prochaine est à peine voilée :

***J'entends s'approcher l'heure d'un règlement de comptes général et ce n'est pas celui auquel nos politiques s'attendent. Les cavaliers du prochain orage font paître leurs chevaux dans les champs*³⁶¹. (VII, 487-488)**

Cette révolte va constituer encore, en partie, le sujet de *Lettre aux paysans*, mais elle prendra un autre aspect.

I. B. 1. La révolte des paysans dans Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix

Dans *Lettre aux paysans* (1938), on retrouve également ce thème de la révolte des paysans. Mais dans son ensemble, ce texte est différent des *Vraies Richesses*. En effet, cette révolte qui est plus ou moins souhaitée par l'auteur, et à laquelle il croit apparemment encore, revêt dans cet essai un caractère un peu différent de celui qu'on a vu dans *Les Vraies Richesses* ou dans le projet de *Fêtes de la mort*. D'une part la violence y est bannie et l'auteur conseille aux paysans de ne pas faire usage de la

³⁵⁸ P. CITRON, « Notes et variantes » sur le *Journal (1935-1939)*, VIII, note n°1 de la p.250.

³⁵⁹ Nous ne pouvons en fait que partager la réserve que semble exprimer P.Citron qui remarque : « mais on ne sait où ni quand exactement situer cette rencontre » (Ibid.). Par ailleurs, Citron remarque à propos de cette réaction de Giono qu'il s'agit d'un « type d'humour », familier à Giono. P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 273.

³⁶⁰ Expression de P. CITRON dans *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.267.

³⁶¹ Remarquons le ressemblance de cette phrase avec celle de la lettre de Giono à J. Guéhenno du 15 sept. 1935 que nous avons déjà citée en partie.

violence car celle-ci risque de se retourner contre eux. D'autre part, cette révolte se réduit à un mot d'ordre bien précis : refuser de participer à l'effort de guerre et, au cas où celle-ci viendrait à éclater, prendre les mesures nécessaires pour y faire face.

Comme dans *Les Vraies Richesses*, cette révolte n'est pas manifeste chez les paysans. Elle couve, en attendant le jour de son éclosion. L'auteur dit connaître ce qui se passe au fond de ces paysans et leurs secrets les plus enfouis. Il emploie, comme dans le texte précédent, la métaphore (zolienne) de la « germination » pour parler de cette révolte :

Vos désirs les plus secrets, je les connais. Vos projets les plus profondément enfoncés en vous-mêmes, je les connais. Vous en avez de tellement enfouis profond que maintenant vous êtes comme si vous ne projetiez rien; et pourtant vous allez peut-être d'ici peu brusquement agir, tous ensemble. Toute cette grande révolte paysanne qui vous alourdit le coeur quand vous êtes penchés sur vos champs solitaires, je la connais, je l'approuve, je la trouve juste. Mais je voudrais que vous soyez les premiers à accomplir une révolution d'hommes. Je voudrais qu'après elle le mot paysan signifie honneur; que, par la suite, on ne puisse plus perdre confiance dans l'homme, grâce à vous; que, pour la première fois, on voie, engagés contre tous les régimes actuels, la noblesse et l'honneur vaincre la lâcheté générale. C'est bien ce que vous projetez de faire, je le sais; et j'entends, depuis quelque temps, germer en vous des graines qui vont bientôt éclater et vous grandir comme des arbres au-dessus des autres hommes. Mais vous voulez la faire par la violence. Je sais que vous avez toutes les excuses de penser à la violence : elle ne fait pas partie de votre nature, on vous l'a apprise, et c'est logique - au fond - que vous vous mettiez soudain à vous en servir contre ceux qui vous ont obligés à l'apprendre. Ce que j'en dis n'est pas pour les protéger; je les déteste plus que vous. C'est pour que leur défaite soit éternelle; c'est pour que votre victoire soit éternelle, qu'elle abolisse totalement les temps présents et qu'on ne puisse plus penser à y revenir. (VII, 533)

Ce passage montre que l'auteur continue à croire à une prochaine révolte paysanne. Cette conviction vient, selon lui, de sa parfaite connaissance de cette catégorie sociale. Il définit même la nature de cette révolte (qui deviendra « révolution »³⁶²), son but (pour l'« honneur » et contre la « lâcheté ») et la manière (la « violence ») dont elle se fera. Mais tout en comprenant la violence, il la redoute :

Vous voulez reprendre ce droit de vivre; cette liberté. Vous avez de grands courroux solitaires. Il n'y a plus ni chants ni fêtes. Vos sombres assemblées préparent des vendanges d'hommes dont vous serez les grands vigneron. [...] Tous les partis politiques, c'est-à-dire tous les propriétaires de journaux et de meetings, toutes ces grosses entreprises de traites d'esclaves n'ont pas, ces dernières années, impunément proclamé la sainteté des guerres défensives. Quand il est déjà si difficile de distinguer entre la défense et l'offense. Je sais que vous êtes en train de préparer un stupéfiant effondrement de cette alternative qui entraînera le monde dans une géniale aventure guerrière. Que les états soient broyés ne fait aucun doute. Qu'ils y soient impitoyablement broyés jusqu'à la fine poussière de la pâture du vent, il n'y a qu'à regarder vos lèvres plates et vos yeux

³⁶² Cf. La « Révolution nationale » (Vichy) ou « révolution conservatrice ».

froids, et toute cette insensibilité d'armure qui couvre vos visages, pour en être certains. (VII, 583)

Il y a ici comme un écho de *Fêtes de la mort* sur ce soulèvement violent et destructeur qui est sur le point de se déclencher.

Pendant cette violence ne semble pas être en contradiction avec le caractère pacifiste que l'auteur prête aux paysans : « **Vous êtes la paix** » (VII, 533), leur dit-il. Toutefois, il reconnaît qu'ils sont capables de « *cruauté* » :

Je connais votre pacifisme paysan. Je sais que c'est le plus sincère. Je sais que vous êtes décidés à l'imposer au monde avec, s'il le faut, la plus grande des cruautés. Je sais que vous en êtes capables. (VII, 585-586)

Même si, en apparence, l'auteur admet cette « *cruauté* » : « **Alors, vous comprenez bien que j'approuve votre révolte; avec toutes ses cruautés** »³⁶³ (VII, 538), lorsque celle-ci est un moyen de libération des lois qui les enchaînent : « **les lois qui régissent votre vie, les lois qui enchaînent au gouvernement de l'état, à leur gouvernement l'exercice de votre vie et la décision de votre mort** » (Ibid.), il semble que cette approbation fasse simplement partie d'un procédé classique d'organisation d'un discours argumentatif qui consiste à admettre, d'abord, l'attitude de son interlocuteur, et à la réfuter par la suite. En effet, comme dans *Les Vraies Richesses*, la « *joie de vivre* » (VII, 542) reste le but ultime de la quête des paysans dans cet essai. Mais pour y parvenir, on peut, selon l'auteur, envisager d'autres moyens que la violence car « **la violence ne donne pas de victoires éternelles** » (Ibid.). Elle est même contraire à la nature des paysans et à la nature tout court :

En quoi vous aura-t-elle transformés pendant tout le temps de la bataille? Le jour où vous serez les maîtres, serez-vous toujours dignes d'être les maîtres? Dès qu'on perd sa nature, on perd ses qualités naturelles. Vous avez une longue habitude du contraire de la violence. (Ibid.)

D'autant plus que cette révolte se fait, d'une certaine manière, contre d'autres paysans qui ont « *dégénéré* » :

Vos adversaires ne sont que des paysans qui ont perdu vos qualités naturelles. Par une sorte de malice philosophique, en vous révoltant contre l'état de la société moderne, vous vous révoltez contre votre double dégénéré. Ce ne sera jamais une victoire que de vous dégénérer vous-même, par quelque détour que ce soit. (Ibid.)

Il y a donc, dans *Lettre aux paysans*, un changement par rapport à l'idée de la révolte violente des paysans dans *Les Vraies Richesses* et dans le projet de *Fêtes de la mort*.

L'auteur fait dire à un paysan que la violence à laquelle il pense avec les autres est un état vers lequel on les pousse malgré eux. C'est une réaction spontanée et naturelle qui les fait agir ainsi :

³⁶³ Selon P. CITRON, Giono « sent en lui une cruauté virtuelle ». Mais cette cruauté qu'il fait voir chez les paysans, vient surtout des interférences avec les textes de fiction, comme *Fêtes de la mort* : « Le roman en gestation se mêle ainsi, sans que Giono en soit conscient, aux écrits d'action, pour mettre en oeuvre cette cruauté déjà signalée par plusieurs gionistes. » Citron note également la présence de ce thème dans les deux romans écrits à cette époque : *Batailles dans la montagne* et *Deux Cavaliers de l'orage*., dans « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., p.33.

" [...] Alors, quand dans une sorte d'éclair, notre coeur se révolte, nous ne pouvons plus penser qu'à la violence parce que c'est un moyen simple qui ne demande pas beaucoup de réflexion et parce que, tout de suite, il contente notre corps. Nous n'avons pas le temps de nous demander si c'est un remède qui guérit ou s'il n'apporte qu'un soulagement passager. C'est un remède rapide, les nerfs se dénouent et les poings se desserrent, rien qu'à imaginer dans un éclair la vengeance du massacre. " (VII, 570)

En outre, cette révolution revêt ici un caractère moral et individuel, « C'est une révolution d'âme » (VII, 588). Chacun la fait d'abord en lui-même. Et si la cruauté est légitimée, c'est parce qu'elle ne peut être que symbolique et qu'elle est menée contre soi-même :

Car c'est la grande révolution. Et vous pouvez y employer sans remords tous vos désirs de violence et de cruauté. Ils sont ici légitimes; ils n'ont à s'exercer que contre vous-mêmes. C'est la grande révolution de la noblesse et de l'honneur. (Ibid.)

En outre, par opposition à l'aspect destructeur et anarchique de la marche des paysans dans *Les Vraies Richesses*, la révolte (qui devient ici révolution) a un but bien précis : se libérer du système économique en place. Elle est en fait dirigée **contre « les deux grands systèmes sociaux modernes : le capitalisme et le communisme »** (VII, 553), car ces deux systèmes sont :

des systèmes de démesure. Ils détruisent tous les deux la petite propriété paysanne. Le paysan ne peut accepter ni l'un ni l'autre sans devenir d'un côté un capitaliste et de l'autre côté un ouvrier. Dans les deux cas il cesse d'être un paysan. (Ibid.)

Contrairement aussi à la révolte des paysans des *Vraies Richesses*, qui revêt un caractère plutôt fantastique, irréel et excessif, celle des paysans dans ce texte est plus « réaliste » et plus modérée. Elle se caractérise par la « mesure » (la « démesure » étant le caractère de l'action des adversaires des paysans). Une mesure qui doit accompagner leur travail, leur production et leur désir de posséder, mais doit marquer aussi leur révolte.

Ainsi, même, s'il se caractérise parfois par sa tendance à inciter à la violence, le discours est ici un discours relativement modéré. Par exemple, l'auteur reprend le thème de la « destruction », traité dans *Les Vraies Richesses* ou dans « *Présentation de Pan* », mais sur un ton tout à fait différent. Car il ne s'agit plus, dans *Lettre aux paysans*, de destruction « effective » des édifices de Paris par les paysans, il s'agit d'une destruction symbolique, accomplie par la pratique d'une bonne gestion de leur vie et de leurs affaires qui leur permet l'autonomie :

Ces monstrueuses constructions de métal machiné, ces vertigineuses cimentations de science qui s'élancent dans ce que la myopie des masses considère comme les hauteurs du ciel, ces magnifiques ratières politiques qui de tous les côtés encasernent des hommes, tout peut être facilement détruit par la paysannerie qui décide de se contenter de peu. Pour le faire, elle n'a pas besoin de se plier aux règles d'une sainteté; elle n'a qu'à paisiblement travailler à produire de vrais avantages. Réduire l'exploitation des terres à ce que l'homme peut cultiver dans le cycle immuable des quatre saisons sans dépenser un sou, sans l'aide d'aucun étranger à sa famille... (VII, 591)

On voit comment l'action des paysans revêt ici un caractère de sagesse et de bon sens.

Contrairement aux textes précédents, les paysans sont présentés comme des hommes qui ont une mission qui dépasse le cadre de leur classe, puisque le combat qu'ils mènent vise à libérer tous les hommes :

Cette fois-ci vous n'avez pas seulement à combattre désespérément pour sauver votre vie, pour sauver la vie à la paysannerie, vous avez à combattre pour sauver la vie de tous les hommes. (VII, 542)

En acceptant « ***de vivre dans la mesure de l'homme*** » (VII, 587) - et non en ayant recours à la violence -, les paysans peuvent « ***délivr[er] le monde sans batailles*** » (Ibid.), c'est ce qu'affirme l'auteur, qui ajoute :

Vous aurez changé tout le sens de l'humanité, vous lui aurez donné plus de liberté, plus de joie, plus de vérité, que n'ont jamais pu lui donner toutes les révolutions de tous les temps mises ensemble. (Ibid.)

Pourquoi alors le ton s'atténue-t-il dans *Lettre aux paysans*? Giono, qui s'adresse aux paysans, craint-il d'attiser un sentiment qu'il croit naturellement exister en eux? Ou ne croit-il plus à l'efficacité d'une révolte comme celle des paysans de *Fêtes de la mort*? Ou alors, par cette modération, répond-il à la suggestion de son ami Paulhan (lettre du 23 mai 1938) qui lui propose d'écrire des textes pour la *N.R.F.*, grâce auxquels il pourra atténuer cet élan qu'il croit déceler chez les paysans, et donc d'en être la « voix »? Paulhan écrit en effet :

« Cette raison paysanne, je l'éprouve, je la sens juste et (si je peux dire) immédiate, urgente. Mais elle n'a pas de voix. Pourquoi ne vous dévouez-vous pas à elle? je m'assure qu'une simple note de 2 pages de vous dans chaque nrf suffirait peut-être je ne dis pas seulement à éviter des catastrophes mais à donner à la voix humaine une raison qu'elle n'a jamais eue. »³⁶⁴

Giono se serait ainsi plié aux conseils de son ami en écrivant ce texte où son intention de calmer les esprits est évidente.

Mais la paysannerie n'est pas seulement une force qui est sur le point de se révolter, c'est aussi, aux yeux de Giono, une force qu'il convient de préparer et d'orienter dans le but de construire une société meilleure et surtout dans le but de lui faire jouer un rôle positif dans la lutte contre la guerre. C'est ce que nous essayerons de voir dans l'analyse de *Lettre aux paysans*.

I. C. Pour une société nouvelle : Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix³⁶⁵ **comme modèle**

Comme son titre l'indique, cet essai présente deux volets essentiels : l'un est lié à la situation sociale et économique des paysans, l'autre est en rapport avec la guerre et la paix.

Dans ce texte, il est question de problèmes qui touchent à la vie des paysans elle-même, c'est-à-dire au travail, à la production, à l'argent et à l'économie du marché.

³⁶⁴ Lettre reproduite par P. CITRON dans *Giono 1895-1970, Op. cit., p.290-291.*

³⁶⁵ Texte écrit entre juillet et août 1938 et publié la même année.

Par exemple, le narrateur montre qu'en produisant plus qu'il ne leur en faut, les paysans perdent, car ils sont exploités par les bourses, le gouvernement, les spéculateurs, etc. Alors qu'ils croient s'enrichir, ils deviennent plus pauvres. La valeur du blé n'est jamais, selon lui, équivalente à la valeur argent-papier. Il explique la faillite de certains paysans malgré l'accroissement de leur production. En outre, le narrateur évoque le problème de la spécialisation des cultures qui ne permet plus aux paysans l'autosuffisance, puisque chacun devient dépendant des autres. Les petits paysans qui cultivent la terre juste pour leur propre nourriture, conservent au contraire leur liberté. Le gouvernement n'a aucune prise sur eux. Le narrateur leur explique le sens de la richesse et de la pauvreté. Il explique aussi comment on peut atteindre la joie et la liberté.

En outre, le lien qu'il établit entre la situation des paysans et la guerre est important. En effet, en essayant de produire davantage, les paysans peuvent, sans le vouloir, contribuer à l'effort de guerre que prépare le gouvernement. Il explique aussi comment en lui inculquant de fausses valeurs on est en train de préparer le paysan à cette guerre. Car c'est le paysan qui est envoyé en premier sur le front. Les ouvriers, eux, on les envoie à l'usine pour la fabrication des armes. L'auteur parle alors du rôle que les paysans doivent jouer pour lutter contre la guerre. Ils doivent, selon lui, détruire le surplus de leurs stocks de blé, car le blé devient aux mains du gouvernement une arme de guerre. « **Le blé qui était l'aliment de la vie, ils en ont fait l'aliment de la mort** » (VII, 581).

Giono donne des mesures pratiques que les paysans peuvent prendre contre la guerre.

Tels sont les thèmes généraux que propose cet essai et qui relèvent des préoccupations de Giono à cette époque. Il sont de deux ordres : des thèmes en rapport avec la vie des paysans qui, selon l'auteur, sont victimes du système économique et politique en place, comme ils sont victimes du progrès technique et de l'industrialisation de l'agriculture. Puis des thèmes qui sont en rapport avec le pacifisme. Selon Giono, les paysans sont capables d'éviter le recours à la guerre et de l'arrêter au cas où elle viendrait à éclater.

Voyons cela en détail.

I. C. 1. « Pauvreté », « richesse », « joie » et « liberté »

Le but ultime de Giono semble d'initier les paysans à la « joie de vivre », du moins à leur montrer comment ils peuvent être heureux en acceptant une certaine « pauvreté ». Sur ce point, ce texte est dans la lignée de *Que ma joie demeure* et des *Vraies Richesses*. L'auteur essaie de convaincre les paysans de l'idée que la « joie » n'est pas une affaire de richesse matérielle, mais une affaire de « pauvreté ».

La notion de « joie » se trouve déjà dans *Que ma joie demeure*. Bobi tente d'apporter la « joie » aux paysans du plateau Grémone. « **J'essaye de leur donner de la joie** » (II, 603), dit-il. Car selon lui, « **personne ne peut vivre sans joie. La vie c'est la joie** » (II, 605). En plus du titre, on trouve dans ce roman plus de dix-huit occurrences de ce terme. Mais le sens n'est pas vraiment défini. Il s'agit d'une joie morale qui vient du fait qu'on redonne à ses sens le plaisir de vivre pleinement et en harmonie avec soi-même et avec la nature. Mais c'est aussi une joie qui vient du fait qu'on se débarrasse de l'utile.

Bobi convie ses amis à s'adonner à des cultures qui ne rapportent pas mais qui procurent la joie. Jourdan donne le surplus de son blé aux oiseaux. Il en est ivre de joie : **« Il était ivre. Il venait de perdre le sens pauvrement humain de l'utile »** (II, 466). Dans ce roman, l'argent est présenté comme *« une lèpre »* dont il faut guérir (II, 479). En outre, à propos de la richesse, Bobi a une idée bien à lui. Il dit à Jourdan :

« Le monde se trompe, dit Bobi. Vous croyez que c'est ce que vous gardez qui vous fait riche. On vous l'a dit. Moi, je vous dis que c'est ce que vous donnez qui vous fait riche. Qu'est-ce que j'ai, moi, regardez-moi. » (II, 557)

Ainsi, on peut s'apercevoir que *Que ma joie demeure* est un roman qui contient des idées que Giono reprend dans les essais. Comme il le fait ici dans *Lettre aux paysans*.

Dans ce dernier, il commence par admettre que tout le monde a une tendance légitime à devenir riche (VII, 526-527), mais il précise ce qu'il entend par richesse (thème qu'il a développé déjà dans *Les Vraies Richesses*). Celle-ci est, selon lui, liée à la nature même du paysan :

Aucune de vos ambitions n'est, au départ, dirigée vers une richesse métallique destinée à satisfaire l'appétit de calcul d'une intelligence séparée de ses problèmes naturels; mais toutes vos ambitions désirent simplement l'abondance d'une richesse comestible destinée à satisfaire l'appétit de tous vos sens (c'est de cette richesse-là que je parlais au début de ma lettre). (VII, 544)

Il explique la différence entre la richesse qu'ils risquent de perdre et celle qu'on leur promet :

Tout est une affaire de vrai et d'artificiel. L'abondance que vous recherchez, l'aisance que vous promettent vos mystiques politiques sont des aisances et des abondances artificielles; celle que vous avez perdues étaient bonnement et simplement de vraies aisances et une vraie abondance matérielle. (VII, 548)

Comme le titre de la lettre le laisse prévoir, il s'agit pour l'auteur de préconiser un état de pauvreté. Celle-ci est liée à la « mesure » en toute chose :

Je vous écris cette lettre surtout pour mettre vos tourments en face des délices de la pauvreté. Il y a une mesure de l'homme à laquelle il faut constamment répondre. (VII, 586)

Et il précise : *« La pauvreté c'est l'état de mesure »* (VII, 587), et ajoute :

Ce que le social appelle la pauvreté est pour vous la mesure. Vous êtes les derniers actuellement à pouvoir vivre noblement avec elle. (VII, 587)

Par opposition à la « démesure »³⁶⁶ qui caractérise toute action monstrueuse qui vise à posséder plus que ce dont on a besoin, la « mesure », elle, remet l'homme à sa place d'homme. La « démesure » est aussi source de désespoir et de misère, lorsqu'elle est liée à l'esprit guerrier :

Je parle de cette pauvreté qui est la mesure, quand vous avez poursuivi la richesse qui est la démesure et qu'elle vous a désespérés dans une misère qui

³⁶⁶ Nous verrons, en revanche, que la « démesure » occupe une place importante dans l'imaginaire poétique de l'auteur. Mais dans *Lettre aux paysans* (comme le montrent les deux passages qui suivent), Giono semble reprendre, en lui donnant une dimension historique, un des thèmes les plus rebattus de la sagesse et de la philosophie gréco-latine (stoïcisme, épicurisme). La notion de « mesure » (grec : metriotès; latin : mediocritas) est opposée à la notion de « démesure » (hybris).

détruit les hommes et les pousse naturellement et raisonnablement à se détruire; quand vous n'osez plus parler de paix et que vous désirez la paix. Je parle de cette pauvreté qui est la mesure et la paix. Je parle de cette pauvreté qui est la richesse légitime et naturelle : la gloire de l'homme. Vous n'avez pas besoin des militants modernes et de ces exhortations à l'union qui ne sont que les préludes à la constitution des troupes d'hommes. (VII, 588)

La richesse n'est donc pas proportionnelle à la quantité d'argent qu'on possède :

Il s'agit de savoir si vous considérez toujours qu'être riche c'est avoir beaucoup de ces petits morceaux de papier sur lesquels on imprime des chiffres; et si vous continuez à dire qu'il est pauvre celui qui, sans argent, a une cave pleine de bon vin, un grenier plein de blé, une resserre pleine de légumes, une étable pleine de moutons, une basse-cour pleines de poules, un clapier plein de lapins, le monde autour de lui et le temps libre dans ses deux mains. (VII, 560)

Cette horreur de l'argent et du système financier lui vient-elle des années qu'il a passées, pendant sa jeunesse, à la banque? En tout cas, il pense que c'est une duperie. Il exprime encore cette attitude envers l'argent dans son *Journal*, le 3 décembre 1937 :

Je suis sans pitié pour l'argent. Il n'y a qu'une chose contre laquelle je sois sans pitié. C'est l'argent. A voir la façon dont je traite l'argent on imagine que je suis riche, car c'est la désinvolture que j'aurais si j'étais riche. Et je suis pauvre. Mais j'ai contre l'argent toute ma liberté, car j'ai employé à me battre contre l'argent tout l'effort que couramment on emploie à se battre pour lui. (VIII, 225)

En outre, la « joie » ne réside pas dans le « progrès » que certains paysans cherchent en abandonnant leur terre :

Il ne faut pas remonter loin à travers leurs pères pour retrouver celui qui a abandonné la charrue et qui est parti vers ce qu'il considérait comme le progrès. Au fond de son coeur, ce qu'il entendait se dire par ce mot entièrement dépourvu de sens, c'était la joie, la joie de vivre. Il s'en allait vers la joie de vivre. Le progrès pour lui c'était la joie de vivre. Et quel progrès peut exister s'il n'est pas la joie de vivre? Ce qu'il est devenu, lui, quand il croyait aller au-devant de la vraie vie, n'en parlons pas... (VII, 539)

Le « progrès » ne peut procurer la « joie » :

La joie, nous n'y croyons plus, mais nous croyons au progrès. Nous ne pensons plus à la joie; nous pensons au progrès. Déjà, personne ne vous promet plus que le progrès vous donnera la joie. On ne vous pousse plus à la poursuivre. On vous pousse à poursuivre je ne sais quelle artificielle grandeur. (VII, 589-590)

L'homme moderne, produit de la « technique industrielle » est incapable de connaître la « joie » :

Ils ont produit cette génération actuelle dont l'incapacité à la joie est si évidente et qui cherche des remèdes à son désespoir dans les ordures. Voilà donc ce que la technique industrielle peut faire d'un paysan et d'une génération de paysan. (VII, 540)

Mais la joie est une « affaire intérieure » qui ne peut être donnée :

Je ne dis pas que vous soyez joyeux; c'est une affaire intérieure et nul n'y peut rien, sauf vous même; mais jamais les conditions de la joie ne vous appartiendront plus complètement; aucun régime social ne pourra jamais vous

placer dans de meilleures conditions de joie. (VII, 540-541)

Giono insiste sur l'idée que « **le but de l'état moderne n'est pas de donner la joie** » (VII, 574). C'est une quête personnelle (comme dans *Les Vraies Richesses*), voire une « conquête » : « **Il s'agit de conquérir, de conquérir et de construire définitivement la joie de vivre.** » (VII, 542)

Selon l'auteur, les paysans doivent lutter contre l'Etat et les partis pour garder leur liberté et leur indépendance. Ils doivent rester eux-mêmes et éviter de devenir une « *génération technique* », qui a perdu aussi bien les connaissances élémentaires utiles à leur vie que la manière de jouir du monde :

Cette génération technique qui gémit sous vos yeux dans son terrible désespoir, ces hommes faux qui ne savent plus nouer une corde ni dénouer généreusement les cordes, ces êtres vivants incapables de vivre, c'est-à-dire incapables de connaître le monde et d'en jouir, ces terribles malades insensibles, ce sont d'anciens paysans. (VII, 539)

Contrairement au travail « industriel » assujettissant, le travail du paysan est un travail d'homme libre :

Vous êtes là, vous et votre famille, dans la liberté la plus totale. Ici, rien ni personne ne peut vous commander, vous êtes au commandement. (VII, 540)

La liberté est ce qui distingue, par exemple, les paysans des ouvriers. Dans ces essais, Giono n'accorde pas à ces derniers de rôle important à jouer dans la lutte pour la liberté ou dans la lutte contre la guerre. Il pense, comme on l'a vu dans *Les Vraies Richesses*, qu'ils appartiennent à une catégorie de gens qui sont habitués à vivre en « esclavage ». Il est vrai, comme on l'a vu dans *Précisions*, qu'il reconnaîtra son erreur de jugement à leur égard. Toutefois, il ne leur consacre pas de place comparable à celle des paysans.

La liberté pour le paysan consiste également à ne pas rattacher le blé à l'argent :

Quel besoin avez-vous de transformer votre blé en argent puisqu'à la fin du compte votre nécessité de vivre vous obligera toujours à retransformer cet argent en blé? Faites passer directement le blé dans votre vie. Vous êtes hors du social. Vous pouvez, du jour au lendemain, sans efforts, être libres et autonomes. (VII, 560)

Cette autonomie que préconise Giono, et qui place les paysans « hors du social », risque, en fait, de mettre ces derniers en circuit économique fermé. C'est une vue qui relève d'une certaine absence de réalisme chez l'auteur³⁶⁷.

Ce qui permet également aux paysans d'avoir une autonomie c'est d'éviter de se spécialiser dans une seule culture. La spécialisation crée la dépendance par rapport aux autres, à l'argent et au gouvernement. C'est ce qu'il fait dire à l'un des paysans :

"Moi qui ai du blé, je n'ai pas de pêche. Celui qui a des pêches n'a pas de blé. Je n'ai ni oignons, ni asperges et mon frère qui en a n'a pas de blé. Celui qui fait de la vigne achète son pain. Moi qui ai du blé, j'achète mon vin. J'achète le fourrage de mon cheval. [...] Au bout de mon champ mon pouvoir s'arrête; il me faut

³⁶⁷ P. CITRON remarque à ce propos : « Mais si ces critiques sont en un sens justifiées, les conséquences qu'il en tire sont largement contestables : comme l'ont fait aussitôt remarquer les critiques, elles ramèneraient l'humanité à une civilisation de troc. », *Giono 1895-1970, Op. cit., p.292.*

demander ce que je n'ai pas fait pousser dans mon champ et l'acheter. A ce moment-là, pour simplement manger - j'ai un besoin absolu de monnaie. Autant que tout le monde. Je ne suis pas le maître de ceux qui me gouvernent; et, s'ils me tuent, c'est sans ma permission, je ne peux pas les en empêcher, car ils me fournissent cette matière de première nécessité qui est la monnaie." (VII, 569)

Le caractère « individuel » de leur travail permet aux paysans de préserver leur liberté. Les régimes politiques, mêmes dictatoriaux, ont échoué dans leur tentative pour abolir cette individualité :

Restaient les paysans; la grande majorité des hommes. Individuels chez lesquels on peut mesurer toute la puissance de l'individu. Il a été facile d'agglomérer les artisans en masse, grâce au travail de la machine, et tout de suite on a fait d'eux ce qu'on a voulu. La machine n'a pas pu faire perdre son individualité au paysan. Il est resté jusqu'à ces derniers temps directeur de lui-même. Et on n'a jamais essayé de l'attaquer en face. On le craint. Mussolini se déguise en moissonneur et vient faire le beau devant lui. Staline se déjuge, lui rend son isba, sa vache, sa petite terre, pour avoir avec lui la paix à tout prix. De tous les côtés ce ne sont que sourires. Manifestement cet individu est le plus fort. (VII, 577)

Pour lui, l'Etat ne peut exercer des pressions sur l'individu :

L'état ne peut rien contre l'individu. Il ne peut ni le saisir, ni l'obliger. L'individu est libre de tout préparer en lui-même, de choisir le moment de son action et de l'exercer irrésistiblement à l'instant précis de ses désirs; l'état ne peut assujettir aucun contrôle sur lui. (VII, 574)

Il y aurait là manifestement des éléments d'une pensée anarchiste chez Giono. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard, peut-être, qu'une page plus loin, il donne l'exemple de son père artisan (aux idées anarchistes), qui a su préserver sa liberté :

Il est évident que l'état ne pouvait rien faire d'un artisan comme mon père. Il ne pouvait pas servir à une autre chose qu'à créer des souliers et à être heureux en les créant. Si on avait voulu l'en détourner, il aurait échappé à toutes les mains comme de l'eau glacée. Sa vie était de créer joyeusement et librement ce qu'il savait créer. Créer est une oeuvre individuelle. Les créations fascistes ne sont que l'oeuvre d'un homme multiplié. (VII, 575)

Le cas de son père est semblable à celui des paysans :

De même que l'état ne pouvait rien faire de l'artisan mon père, maître de sa joie et de sa vie, l'état ne pouvait rien faire de vous quand vous étiez des paysans maîtres de votre joie et de votre vie. (VII, 576)

D'après l'auteur, on ne peut faire que son bonheur personnel :

On croit qu'il est glorieux de faire le bonheur de tous. Il n'y a pas de pire égoïste que celui qui veut faire par force le bonheur de tous. Il semble se sacrifier aux autres; en vérité il sacrifie impitoyablement les autres à ses propres besoins. (VII, 577)

Si l'on excepte l'expression « par force » qui donne une certaine nuance à l'idée exprimée par Giono, on peut dire que le reste de ce passage, qui est sous forme de sentence, est un peu en contradiction avec le projet de Bobi dans *Que ma joie demeure*. Celui-ci a voulu faire le bonheur d'une communauté paysanne. On peut alors se demander, à la lumière de ce que dit Giono ici, si ce personnage ne cherche pas au fond sa propre joie,

et si l'action qu'il entreprend n'est pas en fait une action destinée à satisfaire un sentiment égoïste.

Tous les personnages des romans de Giono qui agissent dans l'intérêt de la communauté le font peut-être non par une totale abnégation, mais par intérêt personnel, plus ou moins conscient. Saint Jean, ne cherche-t-il pas, à travers son action, de se faire aimer par Sarah? Langlois, en débarrassant le village du loup et de M.V., ne cherche-t-il pas à trouver un remède à son ennui?

A travers l'idée exprimée dans ce passage, Giono annonce peut-être l'attitude qu'il adoptera après la guerre. Déçu, il va renoncer à son engagement des années précédentes et abandonnera ses « messages ». A trois reprises, il dit déjà à peu près la même chose dans *Le poids du ciel*³⁶⁸. La première, en parlant des partis qui n'ont jamais pu apporter le bonheur aux hommes, mais qui au contraire, ont entraîné ceux-ci vers la mort :

Ces partis, soit pour la patrie, pour le pain, pour la grandeur, le bonheur ou la libération et même tout l'et coetera, ont fait tuer depuis l'époque de, mettons Clovis, mettons même la première révolution communiste égyptienne de la neuvième dynastie, ces partis ont fait tuer de nombreux milliards d'hommes. Tous tués pour des buts respectables, mais tués... (VII, 415)

La deuxième, en faisant parler un délégué syndical qui s'adresse ainsi à des ouvriers :

Nous sommes en train de construire le bonheur de la classe ouvrière et de toute l'humanité. [...] Car, camarades, il faut bien se rendre compte, ce que nous voulons c'est le bonheur de l'humanité. Ça n'est pas le bonheur d'un seul, c'est le bonheur de toute l'humanité... (VII, 439)

Et la troisième, c'est le narrateur lui-même qui remarque que :

Le bonheur d'un seul ne les intéresse pas. Ils veulent faire le bonheur de tous. Ils veulent faire le bonheur de tous à la fois. (VII, 422)

Dans ces passages du *Poids du ciel*, Giono veut surtout s'opposer à la conception que les communistes ont du bonheur. Pour lui, le bonheur est individuel.

Mais une remarque s'impose : en écrivant cette « lettre » aux paysans, c'est à une masse, à une classe (ou encore une « race » comme il préfère les nommer dans *Le Poids du ciel*), qu'il s'adresse. C'est leur intérêt qu'il cherche et aussi leur « joie ». Ne fait-il pas alors ce qu'il critique chez les autres?

Le deuxième volet de cet essai concerne le rapport des paysans avec la guerre.

On a vu que Giono a longtemps cru que les paysans pouvaient empêcher la guerre. C'est ce que justifie en partie cette lettre qu'il leur adresse. Il leur propose deux manières d'agir. La première consiste à préserver leur autonomie par rapport à l'argent, à la technologie et au système économique moderne. Ils éviteraient ainsi d'être dépendants de l'Etat. Celui-ci ne pourrait alors exercer sur eux aucun pouvoir. La deuxième est plus pratique. Dans le chapitre intitulé « Les paysans peuvent arrêter toutes les guerres », l'auteur tire d'abord la leçon des expériences passées : les paysans sont les premiers à

³⁶⁸ C'est P. CITRON qui fait le rapprochement avec les deux premiers passages du *Poids du ciel*, « Notes et variantes » sur *Lettre aux paysans*, Op. cit., note n°1 de la p. 577.

subir les conséquences de la guerre. Ce sont eux aussi qui, sans le savoir, contribuent à la guerre, en permettant au gouvernement de constituer des stocks de blé. Lorsque la guerre éclate, il n'a donc plus besoin d'eux et il les envoie sur le front. Et si les stocks viennent à s'épuiser ce sont les femmes et les enfants de ces paysans qui les remplacent dans le travail des champs :

Comment est-il possible que vous, les hommes essentiels, on puisse faire si bon marché de votre vie et vous massacrer ainsi largement sans crainte? D'abord, parce que, du temps où vous faites six cent mille kilos de blé quand il ne vous en faut que douze cents, l'état constitue des réserves de guerre qui lui permettent pendant un certain temps de se passer totalement de vos services paysans. En suite parce que, dès que les réserves sont épuisées, les paysannes, vos femmes, vos mères, vos soeurs, et les jeunes enfants paysans - qui sont des hommes à treize ans - labourent, sèment, font du blé aussi facilement, aussi largement que vous-mêmes. (VII, 596-597)

Il revient alors aux paysannes de prendre des mesures. ***Chacune « peut empêcher la guerre si elle veut »*** (VII, 595). En cas de guerre, elle doit détruire les réserves et se contenter de cultiver ce qui est nécessaire à leur subsistance :

Dès le début de la guerre elle [la paysanne] doit détruire ses stocks de blé et ne garder strictement que ce qui est nécessaire à sa vie à elle et à la vie des enfants qui sont avec elle. (VII, 597)

Ce qui obligerait le gouvernement à renvoyer les maris chez eux.

Par certains côtés, et à cause de la présence de certains thèmes, cet essai rejoint *Les Vraies Richesses* : comme la révolte des paysans, leur situation économique, la situation de l'artisan et de l'ouvrier, la liberté, la « joie de vivre », etc. Par d'autres côtés, il rejoint les positions pacifistes que l'auteur exprime dans *Refus d'obéissance* et dans *Précisions*. On y trouve également d'autres thèmes, qui d'ailleurs apparaissent dans tous les essais, comme les notions de l'« héroïsme », du « patriotisme », etc.

Mais ce qui distingue cet essai, c'est qu'il s'agit d'une lettre adressée aux paysans. La situation qu'il y décrit n'est peut-être pas celle qui existe réellement, c'est surtout celle qu'il croit - et souhaite - voir chez les paysans. Par exemple, en ce qui concerne la richesse qui satisferait « *l'appétit des sens* » (VII, 544) et que l'auteur attribue aux paysans, n'est-elle pas, en fait, l'expression d'un désir personnel de Giono, qu'on voit d'ailleurs apparaître dans le caractère de certains paysans imaginaires de ses romans? Se contenter d'une culture qui ne vise que la satisfaction des sens, c'est ce qui caractérise, par exemple, les paysans de *Que ma joie demeure*. En ce qui concerne le pacifisme, également, Giono semble partir de l'idée que les paysans sont prêts à réagir contre la guerre, du fait qu'il les connaît bien (à plusieurs reprises, il dit qu'il les connaît bien). Il ne doute donc pas de leur réaction (on a vu comment il a longtemps cru à un soulèvement de leur part). C'est donc sur l'hypothèse que les paysans réagiront positivement à son attente, qu'il rédige ce « message » à leur intention. D'ailleurs, en ce qui concerne l'action des paysans en cas de guerre, on voit que l'initiative n'est pas laissée aux paysans eux-mêmes, c'est l'auteur qui leur indique ce qu'il faudrait faire. Il s'agit d'une solution que, lui, il souhaite voir mettre en oeuvre par les paysans. Le rôle que lui-même joue dans cette affaire prime sur celui qu'il attribue à ces paysans.

L'important réside dans le type de rapports qui existe entre Giono et les paysans et dans sa façon de tenter de les convaincre de ses idées. C'est ce que nous tenterons de voir dans l'analyse de ce texte.

I. C. 2. L'image des paysans dans *Lettre aux paysans*

Dès le début, l'auteur parle de ses rapports avec les paysans. Il leur rappelle qu'ils se connaissent depuis longtemps :

Oh! Je vous entends! En recevant cette lettre, vous allez regarder l'écriture et quand vous reconnaîtrez la mienne, vous allez dire : Qu'est-ce qui lui prend de nous écrire? Il sait pourtant où nous trouver. Voilà l'époque de la moisson, nous ne pouvons être qu'à deux endroits, ou aux champs ou à l'aire. Il n'avait qu'à venir. A moins qu'il soit malade - ouvre donc - à moins qu'il soit fâché? Ou bien, est-ce qu'on lui aurait fait quelque chose? » (VII, 523)

Apparemment, ce début de *Lettre aux paysans* crée une situation toute artificielle, car l'auteur parle de sa lettre comme d'une lettre manuscrite. Il évoque des paysans qu'il semble connaître personnellement et non la paysannerie en général à laquelle est censé s'adresser le « Message ». S'agit-il d'une relation réelle entre l'homme Giono et les paysans de sa région? Ou bien, s'agit-il des rapports, plus ou moins imaginaires, voire mythiques, que l'écrivain a toujours eus avec les personnages de ses livres? L'auteur tente de toute manière d'ancrer son texte dans l'actualité de 1938, puisqu'il mentionne la date (« 6 juillet 1938 ») au début de cette lettre. Dans la suite du texte, il sera question des « *paysans français* », mais la désignation est vague. Ces paysans sont toutefois dotés de grandes qualités - comme la générosité - qu'on trouve chez les paysans de ses romans.

La situation dont il parle dans ce début demeure plus ou moins fictive, du moins un peu artificielle, car comment ces paysans peuvent-ils « reconnaître » son « écriture »? A-t-il choisi ce moyen, somme toute simple, parce qu'il vise un public bien précis?

Après avoir souligné le caractère universel du « problème paysan », il dit que cette lettre va être traduite en plusieurs langues (VII, 524). Mais l'auteur ne dit pas en quoi cette lettre adressée aux paysans français peut intéresser les paysans des autres pays.

Comme ce texte est censé s'adresser à une catégorie particulière, l'accent est mis sur les rapports entre le destinataire et le destinataire, plus particulièrement sur la réception du « message ». C'est pourquoi, comme on l'a vu, Giono a pensé à une meilleure diffusion dans ce public en publiant ce texte en petit format et à bon marché. C'est la seule fois peut-être où c'est le type de lecteur auquel s'adresse l'auteur qui détermine un peu l'oeuvre, aussi bien en ce qui concerne la forme du livre que le contenu et le style.

Les rapports de l'auteur avec les paysans sont également précisés dans ce texte, lorsque celui-ci explique les raisons pour lesquelles il leur écrit cette lettre :

J'ai préféré vous écrire à vous-même et vous dire tout ce que j'avais à vous dire, à mon aise et sans précaution. Je dis les vérités comme je les pense, même si elles vous sont désagréables; surtout si elles vous sont désagréables, car elles ont alors une bonne prise sur vos réflexions. (VII, 582)

Giono a l'intention de dire quelque chose aux paysans mais aussi de leur apprendre certaines « vérités ». Le souci « didactique », voire « pédagogique », est donc important dans ce texte, comme le note Pierre Citron³⁶⁹. Cette dimension didactique qui est déjà présente dans *Les Vraies Richesses* (dans l'épisode où le narrateur donne des conseils aux paysans par exemple) acquiert ici un caractère plus important. Parmi les procédés qu'utilise Giono, et qui traduisent ce souci « pédagogique », nous remarquons, par exemple, les reprises de certaines idées, dans ce texte même, ou des idées des textes précédents (comme *Les Vraies Richesses* ou *Le Poids du ciel*). Giono a également recours aux chiffres, non pas tellement à cause de leur exactitude, mais pour frapper l'imagination. Par exemple, en parlant des hommes que la technique moderne a rendus malheureux, il donne des pourcentages :

Ainsi, les hommes entraînés vers les 10 % de bonheurs extraordinaires promis par la technique industrielle portaient le poids de 90 % de malheurs nouveaux... (VII, 537)

Autre exemple de l'utilisation de chiffres plus ou moins fantaisistes :

Dans ces vingt-cinq dernières années, les masses du monde entier, entre les mains des états, ont fait douze guerres et quatre révolutions et le sort de l'homme est de plus en plus triste. (VII, 574)

Il rappelle aussi aux paysans, ceux de son « âge », un souvenir commun, cherchant ainsi à établir un rapport intime avec eux :

Mais à cette époque, gens de mon âge, souvenez-vous des moissons et des récoltes, et de l'élevage des vers à soie, par exemple pour la vallée de la Durance; et des fêtes dont les champs étaient le théâtre (je peux, sans crainte d'être démenti, m'adresser à la paysannerie internationale : allemande, italienne, russe, suisse, norvégienne, américaine même : elles ont toutes les mêmes souvenirs). Souvenez-vous de la sorte de magie, de la poésie (c'est le mot; et je ne crains pas qu'on rigole; seuls les sociaux peuvent en rire et de ceux-là je m'en fous, mais, vous, vous comprendrez ce que je veux dire), qui habitait les champs. Le paysan savait être en fête. (VII, 547)

Remarquons dans ce passage l'image idéale des paysans heureux qu'il a souvent présentée dans ses textes, aussi bien dans *Les Vraies Richesses* que dans des romans antérieurs.

Un autre procédé, « didactique », consiste à faire parler un paysan de sa vie et de ses problèmes, avant que l'auteur ne lui réponde et n'entre dans une conversation imaginaire avec lui (VII, 561-570).

Mais Giono se laisse très peu emporter par l'élan poétique, sauf peut-être dans le dernier paragraphe³⁷⁰.

Par ailleurs, bien que le texte soit un message adressé aux paysans, l'auteur ne peut

³⁶⁹ P. CITRON, « Notice » sur *Lettres aux paysans*, Op. Cit., p.1166. Voir également « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., note n°12.

³⁷⁰ P. CITRON relève également le « vocabulaire plus simple que dans *Le Poids du ciel* », la « fausse naïveté », le « ton familier », etc. « Notice » sur *Lettre aux paysans*, Op. cit., 1116-1117.

s'empêcher de se mettre lui-même en scène. Par exemple, pour convaincre les paysans, il n'hésite pas à parler de lui-même et de sa famille. On a vu, par exemple, qu'il parle de son père. Celui-ci a su préserver sa liberté et son autonomie, contrairement à cet autre artisan qui est allé travailler chez « Bata », ou à celui qui a échoué parce qu'il a voulu étendre son activité. Son père, lui, s'est contenté de peu mais il est resté libre. Tout en illustrant ses idées par un exemple qu'il connaît bien, Giono montre, par la même occasion, son admiration pour son père. Il évoque aussi son expérience d'ancien soldat, pas pour témoigner de la guerre, cette fois, mais pour parler de la dévaluation du mark et montrer le rapport entre la valeur de l'argent et celle du blé :

En 1919, je finissais la guerre avec l'armée d'occupation du côté de Wissembourg-Bitche. J'allais souvent en Allemagne, à Sarrebruck. A la frontière, on me changeait mon argent français en marks allemands. Pour cinq francs français on commença par me donner deux cent mille marks. [...] Pour mes deux cent mille marks j'avais un sandwich, c'est-à-dire un petit morceau de pain de cinquante grammes, soit trente-neuf grammes de farine, soit la valeur d'un épi de blé!... (VII, 557)

Giono évoque aussi sa famille pour illustrer l'idée qu'on a davantage besoin de nourriture que d'argent. La valeur de l'argent peut être nulle :

Le monde moderne est obligé de se servir de cette nullité; le paysan n'est pas obligé; il peut s'en passer; il peut vivre sans cet artifice; le monde moderne ne peut pas vivre sans cet artifice. Moi, par exemple, j'ai deux enfants et puis j'ai ma mère qui reste avec moi, enfin en tout sept personnes qui s'assoient à ma table. Il faut du pain, c'est-à-dire qu'il faut du blé, des pommes de terre, des légumes, de la viande, du vin sur cette table. Je sais que la vie n'est pas seulement faite de nourritures naturelles mais, malgré tout ce qu'on peut dire, celle-là est la première. (VII, 558)

Ainsi, dans ce texte qui est supposé évoquer les problèmes des paysans, Giono met une grande part de lui-même, de sa propre vie et de ses sentiments, tout comme dans les autres essais.

La paysannerie qui occupe une place de choix dans ses premiers romans, devient dans ces essais une force importante qui joue un rôle considérable dans la concrétisation des idées pacifistes de l'auteur. Mais ce rôle varie d'un essai à l'autre.

Dans *Lettre aux paysans*, Giono donne un rôle précis aux paysans. De ce fait, ce texte est un peu différent des *Vraies Richesses*. En effet, l'auteur propose une sorte de programme d'action, en rapport avec une situation historique précise. Mais ce texte a aussi, comme *Les Vraies Richesses*, un lien avec *Que ma joie demeure*, puisqu'il y est question de la « joie ». Ici, c'est Giono lui-même qui, en quelque sorte, joue le rôle de Bobi. C'est lui qui montre aux paysans comment parvenir à la « joie ». En plus de ce rôle, Giono apparaît comme un économiste qui propose un système de gestion aux paysans et comme un politique qui cherche les moyens qui permettent d'éviter la guerre.

Toutefois, on peut dire aussi que dans ce texte l'image des paysans reste, dans l'ensemble, plus proche de la réalité qu'elle ne l'a été dans le texte précédent, *Le Poids du ciel*. En effet ce que l'auteur y dit à propos des paysans reprend un peu ce qu'il a dit auparavant, mais de façon plus simple, dans un style moins recherché et surtout sans

cette dimension lyrique qui caractérise cet essai.

Par exemple, dans *Le Poids du ciel*, l'auteur définit la paysannerie non pas comme une classe mais comme une « race ». « **Toutes les races paysannes** » (VII, 350), écrit-il, avant d'ajouter, quelques lignes plus loin : « **c'est une race paysanne** » (VII, 351). Puis il dira également : « **la paysannerie n'est pas une classe : c'est une race** » (VII, 500), et « **Je remercie la race paysanne d'être restée elle-même...** » (VII, 503).

Dans *Le Poids du ciel*, c'est peut-être parce que la paysannerie constitue une race qu'elle est imperméable aux doctrines, et qu'elle est « invincible ». Cette « race » ne pourra jamais être exterminée :

Et c'est pourquoi nous sommes les derniers tenants de la liberté, et que vos lois et vos doctrines vous êtes toujours là à essayer de nous les ajuster, mais tout le temps nous bougeons, et tout le temps vos harnais éclatent. Tout ça aussi, le paysan se le dit, [...] regardez-le, maintenant, immobile de nouveau et rêveur, au milieu de son champ, sans arme, et même sans outil, et dites-moi si vous oseriez aller l'attaquer ou même lui proposer votre doctrine. Car vous autres qui êtes, ce que j'ai déjà appelé ailleurs "de gros intelligents" (et je le répète, car ça dit bien ce que vous êtes), il vous reste quand même au fond assez d'instinct pour savoir que vous pouvez tuer celui-là de paysan, celui-là, et dix mille, dix mille et cent millions et tuer toutes les races paysannes du monde entier, mais qu'à la fin de toutes les batailles, ce qui restera debout, c'est une race paysanne : invincible, immortelle, imputrescible, parce que naturelle. (VII, 350-351)

Le concept de « race » relève d'abord du discours emphatique et lyrique que l'auteur tient dans ce texte. Mais traduit aussi une position de principe de Giono. En effet, en rejetant le concept de « classe »³⁷¹, l'auteur veut, d'une certaine façon, marquer son rejet du communisme. Mais en voulant s'écarter de l'idéologie marxiste, Giono établit, involontairement peut-être, sa propre idéologie. En effet, définir la paysannerie comme une « race » dénoterait, au fond, un désir d'imposer sa propre terminologie, et par conséquent sa propre « doctrine ». La « race » c'est peut-être à la fois la classe, la culture spécifique des paysans et leur histoire. Selon P. Citron, c'est depuis 1935, dans une lettre à Jean Guéhenno, que Giono parle de « race » : « **Les paysans ne sont pas une classe : c'est une race** »³⁷². Le 29 mai 1938, il écrit à Jean Paulhan : « **La paysannerie n'est pas une classe; c'est une race** »³⁷³. Par ce terme, l'auteur veut peut-être souligner l'attachement du paysan à ses racines. L'enracinement³⁷⁴ du paysan dans sa terre est, par exemple, souligné dans *Lettre aux paysans* :

³⁷¹ Voir P. CITRON, « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit., p.26 et note n°5. Voir aussi *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.290-291

³⁷² Ibid.

³⁷³ Ibid.

³⁷⁴ Tout cela fait penser à Maurice Barrès qui se fait l'apôtre du « racinement » (le mot est de lui). Dans *Les D é racinés* (1897), il exprime ses théories sur la fidélité à la terre natale et à ses racines. Mais il est très différent de Giono à propos de son nationalisme et son patriotisme.

Il est exactement comparable à un arbre. Il est profondément enraciné dans un sol d'où il tire sa nourriture. (VII, 543)

Dans cet essai, l'auteur utilise le terme « race » à deux reprises dans le même passage :
Par l'importance première du travail qu'elle exerce et par la multitude innombrable de ses hommes, la race paysanne est le monde. Le reste ne compte pas. Le reste ne compte que par sa virulence. Le reste dirige le monde et le sort du monde sans s'occuper de la race paysanne. (VII, 539)

Mais quelques pages plus loin, l'auteur écarte aussi le concept de race; il définit différemment le paysan :

Il n'est ni une classe, ni une race; il est une subdivision du règne animal; il est l'homme. C'est lui qui a des rapports avec le monde. Il ne se classe pas dans la sociologie, il se classe dans la zoologie; il ne fait pas partie d'un système spirituel d'invention : il est un transformateur naturel de matière. Il n'invente pas, il collabore. Il ne produit pas; il se produit. (VII, 543)

Comme il est question de « mesure » et de modération en toutes choses dans *Lettre aux paysans*, Giono rejette à la fois la notion de « classe » et de « race » pour retenir celle d'« homme ». L'image du paysan est « épurée » et « humanisée » par rapport à celle qu'on trouve dans *Le Poids du ciel*. Le terme « homme » est répété trois fois dans cette même page. Le paysan est placé dans la situation concrète de l'homme qui vit des problèmes économiques (la spécialisation, la mécanisation, la surproduction, la dévaluation de l'argent...), et politiques (la menace de la guerre qui pèse sur lui en premier lieu). Ecrire pour des lecteurs bien particuliers semble contraindre l'auteur à procéder de manière simple (plus simple que dans *Le Poids du ciel*). Cependant, il n'est pas rare de noter quelquefois une tendance poétique et lyrique dans ce texte.

I. C. 3. L'image du paysan dans *Le Poids du ciel*

Dans *Le Poids du ciel*, on peut distinguer deux portraits différents du paysan. Dans le chapitre I, « *Danse des âmes modernes* », l'auteur fait un portrait mythique du paysan, qui s'étend sur plusieurs pages (VII, 347-352). Il lui donne des dimensions imaginaires, tandis que dans le chapitre III, « *Beauté de l'individu* », le portrait qu'il en fait est celui d'un homme ordinaire, semblable à celui qu'on trouvera dans *Lettre aux paysans*.

Dans le chapitre I, Giono attribue au paysan un caractère presque surhumain, qui tient du « saint », du « végétal » et de « l'archange » et même de « dieu ». C'est ce qu'on peut noter, par exemple, dans les passages suivants. D'abord :

Lui, là-bas, avec sa douce odeur de réséda, c'est un paysan qu'on a obligé à la sainteté; c'est un homme entièrement naturel. On le voit bien maintenant, car il y a une sacrément belle lumière, là-bas, à cause de ce champ plein de fleurs. On voit cet homme pur : il est comme une de ces anciennes cartes de géographie où on ne se contentait pas de mettre le nom forêt, ou rivière, ou champ, mais où on dessinait la forêt avec tous ses arbres, la rivière avec tous ses poissons, et le champ avec tous ses artisans de la terre. Il est là-bas comme un entassement d'épisodes de vie paysanne, de décors de vie paysanne, de richesses paysannes. Il est comme un immense capital de gloires qui ne valent pas deux sous, mais sont éternelles. (VII, 347)

Ce paysan a des rapports organiques avec la nature. C'est un « homme-forêt » :

Il est revêtu de forêts qui lui recouvrent les cuisses, les hanches, montent le long de sa poitrine, recouvrent son épaule comme une peau d'ours; avec toutes les fumées de camps de bûcherons... (Ibid.)

Cette image revient, à deux reprises comme un refrain, une page plus loin :

Il est donc revêtu de ces forêts habitées, et toutes ces essences d'arbres si diverses, charruées par en dessous par cette activité d'homme bouleversant et renversant leurs feuillages comme la mère quand le vent du matin la creuse de sa force fraîche. (VII, 348)

Et :

Il est donc revêtu de ces forêts et il est revêtu de toute la vie paysanne. Il est un archange-animal qui est la vie paysanne même. (Ibid.)

Notons que l'image de « l'homme-forêt » se trouve déjà, comme on l'a vu, dans l'épisode de la forêt en marche sur Paris des *Vraies Richesses* .

Tout comme le vieux Janet de *Colline* , le paysan participe du monde végétal et animal :

Toutes les bêtes sont en lui, elles se réveillent et se gonflent, de leur peau déroulant et éparpillant ces tortillons de laine vivante en forme de cheval, renard, boeuf, pie, serpent, aigle, vautour, et depuis le plus petit insecte qui vit dans les dernières hauteurs de l'atmosphère jusqu'au plus aplati des poissons des fosses les plus profondes de l'océan; et tous les arbres embranchent leurs branches et soulèvent leurs ondes de feuilles dans le corps de cet homme qui contient le monde : le hêtre, le frêne, le chêne, le saule, le pin, le mélèze, l'arolle, le mûrier, le pommier, l'alisier; contenant toutes les formes de bêtes et de plantes, ayant toutes les formes, toutes les forces, toutes les sèves, tous les sangs, toutes les herbes en lui, étant le monde, l'enfant toujours mûri, l'homme pur vivant au chaud tout roulé dans la mère des formes et des forces : étant la paysannerie! (VII, 352)

Dans *Le Poids du ciel* , le paysan se caractérise aussi par sa connaissance du monde naturel :

Pas une herbe dont il ne sache toute l'histoire, depuis le plus imperceptible craquement de la graine quand le tégument s'élançe, jusqu'à la fleur, jusqu'au gonflement du fruit, jusqu'à l'épi, jusqu'à la grange, jusqu'au cuveau; et même cette herbe-là qui est soi-disant inutile et fleurit toute seule le long du chemin... (VII, 348-349)

Cette connaissance est intuitive; elle se traduit :

par sa démarche et sa façon qu'il a de goûter l'eau des fontaines au creux de sa main et de mâcher après comme si c'était un bon morceau, et il sait alors d'où vient cette eau (si son oeil n'est pas assez puissant pour voir à travers la montagne, ses sens sont d'une puissance presque divine). (VII, 349)

Sa connaissance peut égaler celle des savants, mais le paysan utilise une autre démarche différente de la leur :

[...] il pénètre jusque dans les ténèbres du mystère, avec cette puissance de sens presque divine, qu'il voit clairement devant lui les racines les plus profondes,

tout le réseau, toute la dentelle, le filet de racines le plus profondément caché de toute chose (avec des sens si divins que les savants ne font qu'arriver aux mêmes résultats par de plus grands détours) -, confrontant les forces du monde à sa force; se rendant compte qu'il est de la même taille que les plus grands objets de l'univers. (VII, 349-350)

Son métier lui permet de connaître le monde, mais aussi de le maîtriser, comme un « dieu » :

Il connaît l'histoire de tout le monde végétal, étant donné que c'est son métier [...] Car son métier, c'est de comprendre la logique de ce monde et d'en être le maître après dieu. Ça n'est pas un métier fabriqué, et qui fabrique. C'est un métier qui aide la nature, qui la pousse gentiment de ce côté plutôt que de celui-là, c'est la force cordiale de l'homme qui taille librement sa part dans les vergers de dieu. (VII, 349)

Déjà dans *Colline*, Janet connaît tous les secrets de la nature, même s'il refuse de les apprendre aux autres. Mais, on ne trouve plus ici le conflit entre l'homme et la nature qui caractérisait *Colline*; au contraire, le paysan « aide la nature », « gentiment », avec « une force cordiale ».

Si dans *Le Poids du ciel*, le paysan prend des proportions démesurées, c'est parce que, dans ce texte, tout semble prendre des proportions « cosmiques ». Le travail qu'il fait le place non plus dans la « condition humaine » mais dans une « condition universelle » :

Travailler la terre, comme on travaille le fer ou le bois; mais en fer ou en bois, ce sont toujours de petits morceaux, même s'ils sont dix fois plus gros que des cathédrales; tandis que travailler la terre, c'est quand même une oeuvre cosmique pour laquelle essentiellement nous sommes faits; et le faisant, nous accomplissons notre rôle qui est du même ordre que l'érosion des eaux ou l'effondrement des crevasses du soleil. Ça n'est quand même plus votre petite condition humaine si facilement esclave de vos lois, c'est véritablement une condition universelle. (VII, 350)

Par son corps même, le paysan participe de cet univers cosmique :

[...] il est ancré par des conduites de chair jusque dans les gouffres voluptueux des aurores boréales. Les artères de l'univers l'irriguent sans changer de ruisseau. Les lois cosmiques, il ne les connaît pas par l'ouï-dire d'une cervelle en papier mâché, elles coulent directement dans sa chair, ordonnant sa vie, sa force, sa paix et sa raison. (VII, 351)

L'image du paysan, telle qu'elle apparaît dans les « Essais pacifistes », prolonge, en fait, celle qui existait dans les romans depuis *Colline*. Même si dans chaque essai, cette image varie, elle a, à chaque fois, un rapport avec cette représentation mythique du paysan. Même s'il est de la région que connaît Giono, il est souvent présenté en dehors du temps et de l'espace réels. D'une part, Giono cherche à conférer aux paysans un rôle déterminant dans les événements de cette époque, et d'autre part, il ne peut s'empêcher de leur attribuer une dimension mythique qui les éloigne de toute réalité. En outre, les paysans, tels qu'ils sont décrits dans les romans - mais aussi tels qu'ils sont présentés dans les essais - se distinguent par leur individualité (leurs qualités sont des qualités individuelles, c'est sur quoi insiste l'auteur), et non par l'appartenance à une « classe » sociale. Or Giono veut leur faire entreprendre une action qui ne peut être faite que par un

groupe bien soudé, mais aussi bien encadré. Certes c'est Giono qu'on voit jouer ce rôle d'encadreur, mais les résultats négatifs auxquels il est parvenu, montrent qu'il s'est, ou bien trompé en misant sur les paysans, ou il s'y est mal pris lui-même. En effet, l'initiative n'est pas laissée aux paysans eux-mêmes de s'organiser et d'agir, c'est lui qui propose les modalités de cette action.

Par ailleurs, la révolte des paysans, comme leur refus de la guerre et la manière qu'ils emploieraient pour s'y opposer, ne sont pas des réactions que Giono a déduites à partir de faits ou d'observations objectives de la réalité, ce sont des réactions que lui-même prête aux paysans. Ce sont les produits de son propre rêve. Il n'agit pas comme un historien (ou un homme politique) qui a une vision globale de la situation, et qui part d'observations concrètes de la réalité pour tirer les conclusions qui s'imposent sur le déroulement des événements. Il projette sur la réalité sa propre vision des choses. Il rêve d'une société paysanne idéale qui constituerait une sorte de contrepoids à la société telle qu'il la voit à l'époque. Mais cette société est utopique parce qu'elle n'a pas de fondement politique, social ou économique solide. Giono semble, au fond de lui même, conscient qu'elle n'est pas réalisable, parce qu'il est le seul à vouloir la faire. D'ailleurs sa désillusion vient du fait même de la non traduction en d'autres langues de sa *Lettre aux paysans*, alors qu'il a prévu et annoncé cette traduction. Le texte n'a pas non plus suscité la réaction attendue de la part des paysans³⁷⁵. D'ailleurs, plus jamais, à notre connaissance, il ne parlera de cette société paysanne idéale. Dans *Triomphe de la vie* (1941), il s'agira surtout de mettre l'accent sur le travail des artisans et non sur celui des paysans. La description de la vie de quelques paysans sur une terre aride et sèche montre, peut-être, à quel point l'idéal du bonheur paysan est en train de s'estomper chez Giono. Nous sommes bien loin de *Que ma joie demeure*.

Sur un autre plan, l'idée du retour à la terre qui a séduit tant de jeunes après la publication de *Que ma joie demeure* et à la suite des premières expériences du Contadour, sera par la suite récupérée et exploitée par l'idéologie vichyste. Certes Giono n'est pas responsable de l'interprétation qu'on fera de ses idées, mais cela a contribué à ternir son image. Ses détracteurs, ainsi que les opposants au régime de Vichy, y trouveront l'occasion de l'attaquer et l'accuser de collaboration.

D'autre part, l'emploi du concept de « race » dans *Le Poids du ciel* et dans *Lettre aux paysans* n'est pas non plus sans conséquence, même si Giono ne pense pas aux connotations que ce terme a dans l'idéologie nazie.

Dans *Lettre aux paysans*, Giono rejette l'argent, en tant que système d'échange économique. Ce qui provoque la réaction des critiques qui l'accusent de vouloir retourner aux système, anachronique, du troc.

D'autre part, certains trouvent dans le l'idée de cultiver l'individualisme (par exemple le souci de s'occuper de sa joie personnelle) l'expression d'une attitude bourgeoise qui peut paraître en contradiction avec le changement qu'il espère imposer à la société.

Ainsi, si les idées de Giono ont une certaine influence sur les jeunes ou sur une partie de l'opinion publique ou politique, ces idées sont, en partie, elles-mêmes des échos

³⁷⁵ Voir P. CITRON « Notice » sur *Lettre aux paysans*, Op. cit., VII, 1168.

d'autres idées ou idéologies. De ce fait elles ne sont pas dépourvues de contradictions. En effet, sans adhérer à aucun parti, Giono est quelquefois très proche de l'idéologie de ces partis. C'est la raison pour laquelle la pensée qu'il exprime dans les « Essais pacifistes » est parfois sujette à caution. Car on y trouve non seulement les échos contradictoires d'autres idéologies, mais aussi une part importante de mythe.

II. Recherche de la pureté ou quand le désespoir de 1939 est nourri des souvenirs de 1917

Recherche de la pureté est le dernier essai pacifiste écrit avant la guerre³⁷⁶. Outre les thèmes que Giono évoque dans les essais précédents, comme l'« héroïsme guerrier », le « patriotisme », etc., il y insiste sur d'autres points que nous résumons ainsi.

Tout d'abord, il parle de solitude du « *pacifiste* ». En même temps, il évoque le thème de la « *pureté* » qui s'oppose à celui de l'atrocité de la guerre. Atrocité que Giono a connue pendant la première guerre mondiale. Il en évoque le souvenir, en relatant un épisode de la vie sur le front et en évoquant les représailles qui ont suivi une tentative de mutinerie de soldats, à laquelle il dit avoir participé. Par ce dernier souvenir, il montre que, contrairement à ce que disent les officiels, les soldats font la guerre malgré eux. Il explique ensuite comment les « *vieux chefs* » qui jettent les jeunes dans la guerre, manquent de « virilité ». Par les ordres qu'ils donnent, ils tentent de compenser ce manque. Il montre aussi que les dirigeants profitent du besoin d'aventure que les jeunes ressentent, pour les envoyer à la guerre. Enfin, il revient au thème du pacifiste; celui-ci, dans sa lutte pour la pureté, se retrouve seul, « *devant les fusils* ».

II. A. Désespoir et solitude du pacifiste

A partir de 1937, la méfiance de la gauche, surtout des communistes, s'accroît à l'égard de Giono. Elle prendra la forme d'une hostilité déclarée par la suite. Cette gauche voit en lui un obstacle à la résistance contre la montée de l'hitlérisme. De son côté, la droite l'attaque parce qu'elle voit en lui un déserteur et un traître. P. Citron note un fait révélateur de la mise à l'écart de Giono à cette époque, même si celui-ci conserve des relations amicales : « On ne voit plus son nom au bas des pétitions; dans le courrier qu'il reçoit, il n'y a plus guère d'adjurations à signer des manifestes. Il n'est pas tout à fait redevenu un solitaire. Il reçoit des visites, comme celles, fréquentes, de Pierre Pellegrin [...] Les pacifistes intégraux le comptent toujours parmi les leurs; mais ils sont une infime minorité. Il n'est plus de la masse importante de la gauche au pouvoir à ce moment-là. Il n'est évidemment pas passé à l'opposition. Mais il est en marge, et ne s'en trouve pas mécontent »³⁷⁷.

Le thème de la solitude du pacifiste est un thème important dans cet essai. On le

³⁷⁶ Il a été rédigé entre le 5 et le 23 juin 1939 et publié en juillet de la même année. Il devait servir de préface au livre de Lucien Jacques, *Carnets de moleskine*.

³⁷⁷ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 268-269.

retrouve au début et à la fin. Voici d'abord ce début :

Quand on n'a pas assez de courage pour être pacifiste, on est guerrier. Le pacifiste est toujours seul. Il n'est pas dans l'abri d'un rang, dans une troupe; il est seul. S'il parle, s'il emploie le pluriel, s'il dit "nous", il dit "nous sommes seuls". Il n'y a jamais eu et il n'y aura jamais de défilé de pacifistes de n'importe quelle Bastille à n'importe quel Panthéon; il ne court pas les rues. (VII, 635)

L'auteur commence ce texte par une sorte d'aphorisme dans lequel il définit le pacifiste par rapport au guerrier : « **Quand on n'a pas assez de courage pour être pacifiste, on est guerrier** ». Dans cette phrase, l'auteur met en valeur une idée qui va à l'encontre des idées reçues. Le courage est, ici, une qualité du pacifiste et non du guerrier. Cette idée est déjà évoquée dans *Précisions* (VII, 624) comme on l'a déjà vu. En plus, Giono présente seulement deux alternatives : ou être pacifiste, ce qui demande du courage, ou, le cas échéant, être guerrier. Ensuite, il parle de la solitude du pacifiste. Celui-ci est seul parce qu'il n'est pas protégé. Mais si cette solitude dénote, implicitement, un sentiment de déception chez Giono, elle souligne aussi une certaine fierté. Être seul, à revendiquer son pacifisme, envers et contre tout, relève d'un courage évident. L'auteur le confirme dans la phrase « *nous sommes seuls* ».

Dans la suite, il montre comment la société protège le guerrier, lui fait les honneurs et cache tous ses défauts. Mais ce guerrier ne connaît sa vérité que le jour où il est blessé. Alors, à ce moment-là, « **il est obligé d'être seul** » (VII, 636) - « **comme un pacifiste** » (Ibid.) -, face à lui-même, à ses blessures et à sa mort :

Brusquement, au milieu de la bataille, voilà son drame particulier. Ne pas vouloir l'affronter tout seul tout de suite, c'est le trouver brusquement un jour comme lui. Alors, qu'il la crie ou qu'il la voie en fulgurantes images, dans sa tête qui se vide comme un bassin, à ce moment-là il connaît la vérité. Mais cela n'a plus d'importance pour le jeu; cet homme ne peut plus faire marche arrière. Il est déjà sur des bords d'où l'on ne revient pas; le jeu s'est joué. (VII, 636-637)

Du combat avec la mort, on peut donner des interprétations différentes, « **On peut faire de ça une chanson de Roland avec la plus grande facilité** » (VII, 638). Alors que « **la vérité est ailleurs** » :

La vérité est dans les très petits sentiments. Au milieu de ce glorieux tumulte, la vérité est dans de petites choses sales et basses. Vous ne tarderez pas à comprendre que ces petites choses matérielles sales et basses ont beaucoup plus d'importance pour vous que tout l'esprit supérieur du combat. Brusquement, au milieu d'une bataille qui semblait se dérouler pour des besoins spirituels légitimes, vous sentez qu'en réalité on vous a illégalement imposé un simple débat entre vous-même et la douleur, vous-même et la nécessité de vivre, vous-même et le désir de vivre, que tout est là; que si simplement vous mourez, il n'y a plus ni bataille, ni patrie, ni droit, ni raison, ni victoire, ni défaite et qu'ainsi on vous fait tout simplement vous efforcer douloureusement vers le néant. Il n'y a pas d'épopée si glorieuse soit-elle qui puisse faire passer le respect de sa gloire avant les nécessités d'un tube digestif. Celui qui construit l'épopée avec la souffrance de son corps sait que dans ces moments dits de gloire, en vérité, la bassesse occupe le ciel. (VII, 638)

Pour illustrer l'idée que la vérité se trouve dans « **de petites choses sales et basses** »,

l'auteur évoque le souvenir d'un épisode de la guerre.

Dans le début de la dernière section de ce texte, l'auteur parle de la « pureté », comme pour donner un contrepoids à la souillure et à l'avilissement de la guerre dont il est question auparavant :

Ah! quel besoin de pureté! Plus violente encore que la vie : la pureté. Quelle joie quand nous disons l'air pur, l'eau pure; plus que l'air lui-même et que l'eau, c'est cette pureté qui déchaîne en nous le désir. Désir de vivre au milieu de ce vent sévère. Désir de connaître les valeurs véritables et les vrais rapports de valeurs. Non plus le monde qu'on nous fait, mais le monde que nous faisons. Cette admirable discipline de la pureté qui est la seule grande entreprise valable de l'homme. Ce travail qui se fait sur soi-même; et le seul qui serve à tous. Connaître les grandes choses simples, et savoir qu'il est facile d'être grand. Se libérer des glus; se laver et toucher les objets du monde avec une peau entièrement nette. Ne rien se permettre d'autre que la pureté, et finalement entendre l'épanouissement harmonieux de soi-même, qui s'ouvre de chaque côté du corps comme des ailes au moment où l'élan emporte vers les grands chemins. Oh! pas du tout des choses spirituelles, mais, sur l'humble terre, les chemins purs du pain, du vin, et de l'amour qui n'est pas du tout cette cochonnerie désespérante, mais la seule raison d'être. (VII, 654)

Notons vers la fin de ce passage, d'une part l'expression les « grands chemins » qui sera le titre d'un roman que l'auteur écrira plus tard, et d'autre part l'appel vers « **les chemins purs du pain, du vin, et de l'amour** » qui rappelle un peu les éléments de la vie dans la société paysanne décrite dans *Les Vraies Richesses*. Giono se réfère assez souvent - plus ou moins explicitement - à la « réalité » fictive qu'on trouve dans ses livres qu'à la réalité quotidienne.

Mais ce désir de pureté n'empêche pas le pacifiste de se trouver condamné :

Ainsi, quand au terme de son effort on apporte au pacifique³⁷⁸ le poteau, la corde et le bandeau pour les yeux, il est seul. (VII, 654-655)

L'image du pacifiste devant un poteau d'exécution constitue un leitmotiv dans ce texte. Elle traduit peut-être une sorte d'obsession qui hante l'auteur. Outre les passages déjà cités, on peut lire en effet : « **Un poteau, une corde, et un bandeau pour les yeux : les éléments de la terreur du guerrier sont simples** » (VII, 648), et deux pages plus loin : « **Et quand elle vous présente le poteau, la corde et le bandeau pour les yeux...** » (VII, 651). C'est peut-être cette hantise qui a, parmi d'autres facteurs, poussé Giono à se présenter à la mobilisation³⁷⁹.

Les militaristes tuent le pacifique parce qu'il « **leur fait peur** » (VII, 655), lui, qui n'a pourtant pas tué et qui n'avait pas d'arme. Si on attache tant de soin à son exécution c'est qu'il a de l'importance :

ici douze hommes avec des fusils; en face un homme seul, les mains attachées.

³⁷⁸ Notons, avec P. CITRON, que dans cette phrase, Giono utilise le mot « pacifique » et non « pacifiste », car celui-ci « implique une doctrine », Giono 1895-1970, Op. cit., p.309.

³⁷⁹ Sur ce sujet, voir P. CITRON, « Préface » au t. VII, *Récit et Essais*, Op. cit., p. XVII.

Est-il donc si fort qu'on n'ose pas le faire fusiller par un seul homme? On s'occupe de lui comme d'une chose extrêmement importante et grave. Et ça se sent tout de suite que c'est en effet important et grave, car, ainsi, immobile, attaché, et peut-être même déjà les yeux cachés, il est effrayant; et les soldats de métier se rendent bien compte tout de suite par un instinct militaire qu'il n'y a pas d'ennemis plus dangereux pour eux que cet homme seul, prisonnier et muet. (VII, 655)

Malgré le déséquilibre des forces, c'est lui qui semble pourtant le plus fort parce qu'« *il est naturel* » (Ibid.). Giono semble rappeler, ainsi, une vérité première : le pacifisme est l'attitude naturelle de l'homme, alors que l'esprit guerrier est un état anti-naturel et contraire à la nature humaine. En effet, le tort du pacifiste est de rechercher la « *pureté* » : « ***Lui, c'est seulement la pureté qu'il a cherchée*** » (Ibid.), tout en sachant qu'il est seul à mener ce combat : « ***Il sait qu'il ne peut pas ne pas être seul. Son entreprise est essentiellement individuelle.*** » (Ibid.). Le texte s'achève sur l'image du pacifique devant le peloton d'exécution :

Réveil au petit jour; l'aube; les mains liées derrière le dos; attaché au poteau; forcé de s'agenouiller; les yeux bandés. Le pacifique est devant les fusils. Il ne lui reste plus qu'un temps infinitésimal. Il est seul
Mais il est contre. (VII, 656)

Cette image ne traduit-elle pas, au fond, le désespoir de Giono à cette époque? Ne pressent-il pas ainsi l'arrivée inéluctable de la guerre et l'échec de sa propre lutte? Mais la dernière phrase montre qu'il maintient, malgré tout, sa croyance aux principes qu'il a toujours défendus.

D'autre part, cette image fait écho à celle des soldats condamnés pour mutinerie, dont il vient de raconter l'histoire. La situation de 1939 est ainsi le reflet de celle de 1917. Au-delà des années qui séparent les deux dates, Giono reste pacifiste. En 1939, il est menacé, comme il l'a été en 1917. Les deux passages-limites (le début et la fin) mettent le texte dans le cadre de cette thématique essentielle : le pacifiste, non pas victorieux et triomphant (le ton polémique et pamphlétaire n'est plus aussi véhément et aussi passionné que dans *Précisions*), mais seul devant le poteau d'exécution.

II. B. « Pureté » et « impureté » : deux récits significatifs de la guerre de 14

Le texte est construit sur l'opposition « *pureté* » / « *impureté* ». L'« *impureté* » est liée à la guerre et à ses atrocités. Pour illustrer ce thème, l'auteur raconte des épisodes de la première guerre auxquels il a pris part. La « *pureté* », elle, est un but que tout homme raisonnable se doit d'atteindre. La « *recherche de la pureté* » devient une action urgente à la veille de la seconde guerre mondiale. Mais pour parler d'« *impureté* », l'auteur évoque des souvenirs personnels de la première guerre. Le premier est le récit d'un épisode de la vie sur le front. Giono y raconte le drame même de la vie humaine : lui et huit de ses camarades ont connu la plus atroce des situations. Jamais, à notre connaissance, dans les différents textes consacrés à la guerre, Giono n'a décrit de façon aussi lyrique et aussi touchante une situation aussi répugnante et aussi humiliante pour la dignité humaine sur le front. Il raconte comment, pour survivre, ses huit camarades et lui étaient obligés de ramper pour prendre leur ration de pain aux camarades tués. Mais « ***le pain est mou. Il***

faut seulement couper le morceau qui touchait le corps » (VII, 639). Et **« cela dure depuis vingt-cinq jours »** (VII, 640), jusqu'au moment où il n'y a plus de tués et donc plus de pain. Giono le dit avec humour noir : **« Depuis longtemps il n'y a plus de ces cadavres garde-manger. »** (Ibid.). Mais, la mort frappe de nouveau, des soldats viennent de mourir :

On a une occasion pour demain : une mitrailleuse qui arrivait tout à l'heure en renfort a été écrabouillée avec ses quatre servants à vingt mètres en arrière de nous. (Ibid.)

Paradoxalement, la mort devient une source de nourriture.

Giono tourne aussi en dérision l'idée d'héroïsme. Car la préoccupation de ces soldats n'est pas de se battre mais trouver le moyen de faire leurs besoins :

C'est la grande bataille de Verdun. Le monde entier a les yeux fixés sur nous. Nous avons de terribles soucis. Vaincre? résister? tenir? faire notre devoir? Non. Faire nos besoins. (Ibid.)

Et Giono de raconter comment ces neuf soldats, entassés dans un trou, font leurs besoins :

Plus rien au monde ne nous fera sortir de là. Mais ce que nous avons mangé, ce que nous mangeons se réveille plusieurs fois par jour dans notre ventre. Il faut que nous fassions nos besoins. Le premier de nous que ça a pris est sorti; depuis deux jours il est là, à trois mètres devant nous, mort déculotté. Nous faisons dans du papier et nous le jetons là devant. Nous avons fait dans de vieilles lettres que nous gardions. Nous sommes neuf dans un espace où normalement on pourrait tenir à peine trois serrés. Nous sommes un peu plus serrés. Nos jambes et nos bras sont emmêlés. Quand un veut seulement plier son genou nous sommes tous obligés de faire les gestes qui le lui permettront. [...] Il y a cinq jours que nous sommes là-dedans sans bouger. Nous n'avons plus de papier ni les uns ni les autres. Nous faisons dans nos musettes et nous les jetons dehors. Il faut démêler ses bras des autres bras, et se déculotter, et faire dans une musette qui est appuyée sur le ventre d'un copain. Quand on a fini on passe la saleté à celui de devant, qui la passe à l'autre qui la jette dehors. Septième jour. La bataille de Verdun continue. De plus en plus héros. Nous ne sortons toujours pas de notre trou. Nous ne sommes plus que huit. Celui qui était devant la porte a été tué par un gros éclat qui est arrivé en plein dedans, lui a coupé la gorge et l'a saigné. Nous avons essayé de boucher la porte avec son corps. (VII, 640-641)

Il continue à raconter comment ils essaient de survivre :

J'ai oublié de dire que depuis plus de dix jours aucun de nous n'a de fusil, ni de cartouches, ni de couteau, ni de baïonnette. Mais nous avons de plus en plus ce terrible besoin qui ne cesse pas, qui nous déchire. Surtout depuis que nous avons essayé d'avalier de petites boulettes de terre pour calmer la faim, et aussi parce que cette nuit il a plu et, comme nous n'avons pas bu depuis quatre jours, nous avons léché l'eau de la pluie qui ruisselait à travers les rondins et aussi celle qui venait de dehors et qui coulait chez nous par dessous le cadavre qui bouche la porte. Nous faisons dans notre main. C'est une dysenterie qui coule entre nos doigts. On ne peut même pas arriver à jeter ça dehors. Ceux qui sont au fond essuient leurs mains dans la terre à côté d'eux. Les trois qui sont près de la

porte s'essuient dans les vêtements du mort. C'est de cette façon que nous nous apercevons que nous faisons du sang. Du sang épais, mais absolument vermeil. [...] Dans le courant de ce jour-là nous nous apercevons tous à tour de rôle que nous faisons du sang. Alors, nous faisons carrément sur place, là, sous nous. J'ai dit que nous n'avons plus d'armes depuis longtemps; mais nous avons tous notre quart passé dans une courroie de notre équipement, car nous sommes à tous moments dévorés par une soif de feu, et de temps en temps nous buvons notre urine. C'est l'admirable bataille de Verdun. (VII, 641-642)

Drôle de bataille où le sang qui coule des soldats n'est pas, comme le remarque P. Citron³⁸⁰, dû aux blessures mais à la dysenterie. Giono souligne à quel point la dignité de l'homme peut être rabaissée. Ces hommes, qui n'ont plus le statut de soldats, puisqu'ils n'ont plus d'armes et ne se battent plus, connaissent la pire des humiliations qui puisse arriver à un homme : ils vivent dans la souillure et l'impureté (sang, excréments et urines sont les éléments qui composent leur vie). Il ne parle jamais des « ennemis » d'en face, car ils ne sont pas, aux yeux de Giono, responsables de cet état. Il parle, avec ironie, de la bataille de Verdun, donc de la guerre en général. Cet épisode vient donc illustrer l'idée que la guerre est tout le contraire de l'image valorisée par les discours officiels. Sa fonction dans l'économie générale de cet essai est semblable à celle de l'épisode des « *Chapitres inédits du Grand Troupeau* » dans *Refus d'Obéissance* : réfuter toute idée d'héroïsme ou de patriotisme. Le souvenir personnel vient ici pour appuyer et éclairer les idées pacifistes de l'auteur. Il importe peu que ces événements se soient réellement passés de cette manière (par exemple on comprendrait difficilement comment Giono soit le seul survivant de cette aventure, comme il l'affirmera - sans aucune explication - juste après ce passage); l'essentiel est que l'auteur parvienne à toucher ses lecteurs. Pour cela, il a recours, cette fois, non pas au discours argumentatif mais à son talent de conteur et de romancier.

Le deuxième souvenir, que l'auteur évoque juste après celui-ci, concerne une mutinerie de soldats en 1917, et à la quelle il dit avoir participé. C'est un passage qui est relativement long (p.642-648) dans cet essai qui est relativement court, ce qui indique l'importance de cet épisode. La raison de cette mutinerie, il l'évoque dès le début :

Deux ans plus tard, au Chemin des Dames, nous nous révolterons (à ce moment-là je survivais seul de ces huit derniers) pour semblables ignominies. Pas du tout pour de grands motifs, pas du tout contre la guerre, pas du tout pour donner la paix à la terre, pas du tout pour de grands mots d'ordre, simplement parce que nous en avons assez de faire dans notre main et de boire notre urine. Simplement parce qu'au fond de l'armée, l'individu a touché l'immonde.

Quatre bataillons se révoltent, officiers compris. (VII, 642)

Mais la révolte échoue. Les soldats sont arrêtés et on commence à exécuter certains d'entre eux.

La chronologie « fluctuante », comme le remarque P. Citron³⁸¹, montre que l'essentiel ne réside pas peut-être dans la véracité³⁸² ou non des faits racontés, mais dans la

³⁸⁰ P. CITRON, « Notice » sur *Recherche de la pureté*, VII, p.1208.

³⁸¹ P. CITRON, « Notes et variantes » sur *Recherche de la pureté*, note n°1 de la p.642.

signification que donne Giono à cette histoire. En effet, comme pour l'histoire précédente, celle-ci sert à illustrer l'idée de l'arbitraire de la guerre, de l'inutilité de la mort (les soldats mutinés sont tués par leurs propres camarades) et surtout l'idée que les soldats font la guerre malgré eux. Il dit, quelques pages avant, que les soldats à Verdun sont surveillés par les gendarmes:

Sous le fer de Verdun les soldats tiennent. Pour un endroit que je connais, nous tenons parce que les gendarmes nous empêchent de partir. (VII, 638)

Et que les déserteurs sont exécutés :

Tous les jours, à la batterie de l'hôpital, entre deux rangées de sacs à terre, on exécute sans jugement au revolver ceux qu'on appelle les déserteurs sur place. (VII, 639)

C'est déjà dans *Précisions* que Giono évoque, mais plus brièvement qu'ici, cette mutinerie. Il s'adresse à Daladier et lui dit :

C'est un ancien soldat qui vous parle et cette gravité, monsieur le président, c'est la deuxième fois que je la vois sur des visages de soldats. La première fois je l'ai vue sur les visages des soldats de 1917. Je n'ai pas besoin de vous apprendre ce qu'elle signifie. C'est l'esprit sombre et rageur de 1917 qui était dans les coeurs de ces hommes. J'ai fait partie des mutinés de cette époque, humblement. Je sais ce que c'est que d'être aligné devant un adjudant qui compte : "1, 2, 3, 4, le 4 sortez", et ainsi de suite, et tous les "n° 4" sont fusillés le lendemain à l'aube, sans jugement. (VII, 609)

Dans *Recherche de la pureté*, Giono développe donc ce souvenir. Il ne parle plus de « mutinés » mais de « révoltés ». Comme d'habitude, il a tendance à amplifier. Par exemple, il dit qu'il s'agit de « quatre bataillons [...], officiers compris » pour souligner l'importance de l'élan pacifiste chez les soldats. En outre, l'exécution est faite au hasard : sur « trois mille hommes », « on fusille sans jugement trois cents hommes pris au hasard le lendemain à 6 heures du matin. » (VII, 643). La version est un peu différente dans *Précisions* où il dit que « "tous les n° 4" sont fusillés ». Mais dans les deux essais, il s'agit de mettre l'accent sur l'arbitraire de ces exécutions. C'est une sorte de jeu de hasard auquel est soumise la vie des hommes. Ce qui accentue le caractère tragique que Giono veut particulièrement souligner. Et en se plaçant parmi les révoltés, il se place lui-même au coeur de ce tragique.

En ce qui concerne les raisons de cette révolte, outre celles qu'il évoque dans le passage cité plus haut, Giono en donne d'autres. En effet, en plus du fait que ces soldats ne se sont pas révoltés pour de « grands motifs », mais contre les « ignominies » et contre l'« immonde », l'auteur ajoute :

Ce n'est pas une révolte contre quelqu'un, c'est une révolte contre l'ignoble; ce n'est pas une révolte pour une idée, c'est une révolte pour le noble, c'est-à-dire, ici, le naturel et la vie. C'est la vie qui se révolte... (VII, 642)

Ce qui a poussé ces soldats à se révolter, ce sont des raisons humaines et naturelles,

³⁸² Il s'agit peut-être d'un épisode inventé par Giono. P. CITRON dit avoir fait des recherches dans les « Archives de la guerre » mais qu'il n'a trouvé aucune trace de cette mutinerie de 1917 dans l'unité de Giono. Voir « Notice » sur *Recherche de la pureté*, Op. cit., VII, 1208-1209.

puisqu'il s'agit de chercher à vivre à tout prix.

Mais certaines raisons évoquées par la suite traduisent davantage des préoccupations personnelles de Giono lui-même. Ces soldats, au lieu de « *marcher sur Paris* », ont préféré rester dans la forêt :

On décide à moitié de marcher sur Paris, ou tout au moins d'aller à Paris. [...] Il faut aller à Paris. Pour quoi faire? Rien. [...] on n'ira pas à Paris puisque le sort a voulu que cette révolte se fasse dans une forêt. Nous restons dans la forêt. Quatre bataillons, officiers compris, vivent pendant deux jours sous les feuillages. Nous ne sommes pas allés à Paris parce que nous avons trouvé tout de suite dans la forêt ce qui nous manquait; ce pourquoi nous nous étions révoltés, ce que nous avons tous très naturellement préféré à notre soi-disant devoir; ce pourquoi nous avons refusé de monter en ligne : la forêt, la vie, l'arbre, l'herbe, l'ombre. (Ibid.)

Giono met ainsi l'accent sur l'importance de la forêt comme un lieu de rassemblement des révoltés. Mais, même si « ***le sort a voulu que cette révolte se fasse dans une forêt*** » (tout comme celle des paysans), cette révolte n'aboutit pas à une « *marche sur Paris* ». Giono semble abandonner ce rêve qu'il avait quelques années auparavant et qu'il a exprimé, comme on l'a vu, dans *Les Vraies Richesses* et dans le projet de *Fêtes de la mort*. Ces soldats mutinés ne rentrent pas chez eux et ne marchent pas sur Paris, parce qu'ils trouvent « ***tout de suite dans la forêt ce qui [leur] manquait*** », c'est-à-dire « ***la forêt, la vie, l'arbre, l'herbe, l'ombre.*** » Ce sont là des motifs qui traduisent le penchant de Giono lui-même. Se mêler au monde naturel dont on peut tirer joie et plaisir est l'une de ses idées maîtresses. Giono semble vouloir donner aux soldats avilis par la guerre un moyen naturel de purification. Purification qui ne peut être recherchée à Paris, car elle n'est possible que dans la forêt.

Les autorités évoquent le « *refus d'obéissance* » (expression répétée deux fois à la page 643 et à la page 645) comme explication à cette révolte. Giono se réfère probablement ici davantage à la situation de 1939 qu'à celle de 1917. Car c'est dans ces années qui précèdent la deuxième guerre qu'il est vraiment préoccupé par cette question. Il s'agirait donc, comme dans *Virgile*, d'une transposition de problèmes actuels dans une situation passée.

II. C. Leçons du passé et discours polémique

Comme dans les autres essais, surtout lorsqu'il est question des jeunes, le discours de Giono se caractérise souvent par une tendance didactique. Par exemple, à propos de leur besoin d'aventure, il reconnaît que ce besoin est naturel et légitime, car il dénote chez eux le « ***goût de la liberté et de l'espace*** » (VII, 648). Mais les jeunes croient que la guerre est la forme d'aventure qu'il leur faut, et « ***c'est pourquoi, parmi les garçons aux yeux farouchement bleus, la guerre marche comme un rêve acceptable*** » (Ibid.). Ils se trompent. Giono parle en connaissance de cause. En évoquant ces garçons « ***aux yeux farouchement bleus*** », l'auteur semble, en effet, parler de lui-même lors de la première guerre. Ces jeunes se trompent, comme il s'est autrefois trompé lui-même - ou plutôt on l'a trompé, comme il l'affirme dans *Refus d'Obéissance* -. Selon lui, « ***l'aventure de la paix est plus grande que l'aventure de la guerre*** » (VII, 649). En outre, contrairement

aux idées reçues, la guerre n'est pas non plus une occasion de montrer sa virilité :

Mais se croire viril parce qu'on porte une arme est un aveu d'impuissance. Il n'y a de virilité qu'en soi-même; essayer de la trouver hors de soi-même c'est avouer qu'on n'en a pas. Et il faut bien ne pas en avoir pour faire la guerre. La guerre est l'entreprise humaine qui a le moins besoin de virilité. Elle est basée sur l'obéissance passive, absolue et infinie, aux ordres et aux contre-ordres des chefs. (VII, 649)

Du coup, l'auteur trouve une bonne transition pour s'attaquer à ses adversaires militaristes sur ce point particulier : leur virilité. Selon lui ces militaristes sont des « vieillards » qui ont perdu leur virilité et qui essaient de compenser ce manque par les ordres qu'ils donnent aux jeunes; c'est une façon pour eux de « *jouir* » (c'est l'auteur qui souligne) :

La guerre est toujours conçue, préparée et déclenchée par des vieillards, des financiers et des politiciens, c'est-à-dire précisément par des hommes qui regrettent leur virilité perdue. Tous les autres motifs soi-disant nobles donnés à la guerre sont accessoires. Le vrai motif c'est jouir. Jouir d'une puissance de commandement, de domination totale, sans contrôle, allant jusqu'à l'absurde jouissance terrible du vieillard qui a perdu ses forces et qui peut manier toutes les forces de la nation et qui les a à son service sous lui; jouir du jeu de finances, puissance du standing, écraser, vaincre; et si tant est que l'on puisse employer le mot "honorable" pour des politiques, pour les politiques les plus honorables, jouir de l'idée maîtresse. (Ibid)

A notre connaissance, c'est la seule fois où Giono avance une telle « théorie » pour expliquer la guerre. En donnant au comportement de ces « vieillards » des raisons d'ordre sexuel, il a recours à une vague idée peut-être empruntée à la psychanalyse, chose qu'il ne fait pas d'habitude. Mais, à notre avis, ce qui importe le plus ce n'est pas tellement l'analyse elle-même, c'est l'effet humoristique et satirique qui en découle. En effet, Giono ne se fait pas moins violent et moins mordant ici que dans *Précisions* où il s'attaque directement, en les nommant, à ses adversaires. Il choisit, dans ce passage, une autre manière d'attaque, en faisant de la satire à propos d'un point sensible chez ses adversaires, qui est la sexualité.

Argumentation

Dans *Recherche de la pureté*, Giono a recours à un procédé qu'il a déjà utilisé dans les autres essais, et qu'on peut qualifier de dialectique. Il consiste à évoquer le point de vue de ses adversaires puis à le réfuter en montrant la non validité de leurs arguments.

Par exemple, ceux qui embrigadent les jeunes leur disent que la guerre mène à la liberté :

Aimer, vivre, oui, bien sûr, mais après; d'abord la guerre. Etre libre, être jeune, être noble, être fort, oui, bien sûr, mais après; d'abord la guerre. Vous ne pourrez être librement jeune et librement homme qu'après la guerre. [...] la sujétion dans laquelle vous êtes, la guerre vous en délivrera. La guerre protège la paix, construit la paix, construit votre liberté, construit votre jeunesse. Courir l'aventure de la guerre c'est préparer l'aventure de la paix. Tout vous attend au-delà. (VII, 650)

Giono répond alors en soulignant le caractère démagogique de ce discours :

Rien ne vous attend au-delà. Il n'y a rien au-delà. Vous allez tout simplement servir. La guerre ne protège que la guerre. La guerre ne crée que la guerre. La vérité est extrêmement simple. Le désarroi des esprits se mesure à la nécessité de redire les vérités les plus simples. La guerre est tout simplement le contraire de la paix. C'est la destruction de la paix. Une destruction ne protège ni ne construit ce qu'elle détruit. Vous défendez votre liberté par la guerre? La guerre est immédiatement la perte totale de votre liberté. Comment la perte totale de la liberté peut-elle protéger la liberté? (Ibid.)

Une sorte de dialogue imaginaire s'engage alors entre lui et les jeunes, où c'est lui qui rapporte ce que ces derniers sont supposés lui avoir dit. Il utilise des formules telles que : « **Vous me dites soumission momentanée jusqu'à la victoire...** » (Ibid.), « **Vous me dites momentanée, mais qui fera cesser ce momentané?** » (Ibid.). Enfin, l'auteur arrive à leur faire reconnaître leur tort : « **vous convenez donc que votre liberté est sujette de vos chefs** » (VII, 651). Et il conclut alors le débat : « **Donc la guerre ne peut pas défendre la liberté ...** » (Ibid.).

Ce débat imaginaire donne une allure plus vivante aux idées qu'il défend. Dans ces essais, on ne voit presque jamais Giono faire un développement sans y intercaler ou un récit ou un dialogue.

L'autre procédé consiste à utiliser des aphorismes, qui permettent de donner à certaines positions le caractère d'une vérité générale. Cet essai est particulièrement riche de ce genre de phrases. En plus de la phrase inaugurale de ce texte que nous avons déjà citée, en voici quelques autres exemples pris seulement à la page 651 :

Se servir de la guerre pour s'enrichir d'empires ou de richesses spirituelles, c'est devenir plus pauvre de tout. Se servir de la guerre pour se défendre contre une philosophie de la vie, c'est adopter cette philosophie... Se défendre du fascisme par la guerre, c'est le créer. Défendre ses libertés par la guerre, c'est les abolir.

Ces sentences, qui reprennent en formules simples les idées de l'auteur, ont peut-être plus d'effet sur le lecteur que les procédés argumentatifs habituels. Giono semble y mettre le résultat de ses réflexions et de ses expériences. Elles dénotent à la fois une sagesse et une distance qu'il veut prendre par rapport aux événements. Ce style gnomique s'oppose un peu à l'emportement et à la véhémence critique qu'il montre par exemple dans *Précisions*.

III. La « subjectivation » de l'histoire³⁸³

Dans *Recherche de la pureté*, comme dans les essais précédents, Giono parle de la guerre. Mais il semble que, dans ce texte, il est davantage question du « pacifiste » (donc de lui-même) que du pacifisme en général. En effet la majeure partie du texte se rapporte à la vie de l'auteur. D'abord, en ce qui concerne sa situation actuelle de 1939, puis sa situation lors de la première guerre. L'histoire personnelle et l'histoire tout court semblent trouver une certaine articulation.

Mais ce qui est important, en ce qui concerne le rapport de Giono aux événements

³⁸³

Giono n'utilise pas le terme « histoire ». Ce concept, en tant que tel, n'existe pas chez lui.

historiques, c'est qu'il ne faut pas chercher dans ces essais un témoignage sur l'époque. Car, on l'a vu, l'auteur n'attache pas d'importance à la véracité des faits; aussi bien des faits qui ont trait à sa vie personnelle qu'à ceux qui ont un rapport avec les événements politiques. Il s'agit de l'effet de ces événements sur lui. La vérité historique est secondaire par rapport au message qu'il cherche à transmettre. Ce qui caractérise son discours sur les événements c'est une subjectivité qui se développe par l'exagération et l'amplification. Giono se sert certes de certains faits historiques, mais il donne à ces faits une dimension personnelle. Il évoque certains noms de personnalités mais très souvent il prête à ces dernières une attitude, un comportement ou un discours imaginaires. Par exemple, dans l'épisode de la mutinerie, racontée dans *Recherche de la pureté*, il prête à Poincaré des propos imaginaires sur les répressions qui ont suivi cette action des soldats. Au début du texte « *Je ne peux pas oublier* » (dans *Refus d'Obéissance*), il affirme : « **Avec M.V., qui était mon capitaine, nous sommes à peu près les seuls survivants de la première 6e compagnie** » (VII, 261), et indique que cette compagnie a été décimée plusieurs fois. Or à la première publication de ce texte en 1934, la veuve de ce capitaine (qui s'appelle Vidon) lui écrit le 14 septembre 1935 pour lui reprocher son exagération (en comprenant toutefois ses bonnes intentions). Voici un extrait de cette lettre qui a été insérée dans le *Journal* :

« C'est votre haine de la guerre qui vous pousse à en exagérer encore les horreurs; d'ailleurs vous êtes poète; c'est un accès ou excès de lyrisme. Vous n'avez pas pensé que cette compagnie, cent et cent fois vidée, cent et cent fois remplie, et qui n'aurait que deux survivants, cela ferait quelque quarante mille tués. Le 140 a perdu, de 1914 à 1918, moins de trois mille deux cents hommes, dont quatre-vingts officiers. C'était le tarif de l'Infanterie : un tué sur quatre : et c'est hélas, un assez effroyable bilan. » (VIII, 52).

Giono ne soucie donc guère de l'exactitude historique. Toujours dans le début de ce même texte, Giono énumère les batailles auxquelles il a participé, or d'après Citron, vu la date de son envoi au front, il peut avoir effectivement participé à toutes ces batailles, à l'exception d'une seule, la bataille des Eparges³⁸⁴.

A propos des fois où il s'en est sorti (par exemple avec son capitaine dans *Refus d'Obéissance*; tout seul de la situation dramatique sur le front avec huit de ses camarades, qu'il décrit dans *Recherche de la pureté*, lors de la répression qui aurait suivi la mutinerie de 1917), Giono semble décrire des situations semblables à celle où il placera plus tard son héros du *Hussard sur le toit* : Angelo aussi traversera le choléra (un fléau qui peut symboliser la guerre) et il en sortira indemne.

Chez Giono, les événements ne sont pas seulement ceux qui se sont produits ou ceux qui sont susceptible de se produire, ce sont également ceux qu'il rêve de voir se produire. Mais ces deux catégories des faits, ceux qui sont réels et ceux qui relèvent simplement du rêve, sont placées au même niveau dans ses textes. Il les présente, tous, comme réels. C'est ainsi, que pendant des années il croit à la révolte des paysans et qu'il la considère comme une composante essentielle des événements qui précèdent la guerre. C'est ainsi qu'il se présente comme quelqu'un qui a participé à la mutinerie de 1917.

³⁸⁴ Voir P. CITRON, « Notes et variantes » sur *Refus d'Obéissance*, note n°1 de la p.261.

Le recours aux souvenirs personnels de la guerre montre que Giono ne conçoit pas la guerre seulement comme un mal universel, mais aussi et avant tout comme un mal personnel. En racontant son expérience personnelle de la première guerre, il ne livre pas seulement un message pacifiste, mais il livre surtout une part de lui-même et une période de sa vie, vécue comme une tragédie. Il nous livre ses sentiments de souffrance, ses peines, ses déceptions de jeunesse. Mais à travers ce tragique personnel c'est aussi le tragique de toute une génération qu'il montre. En racontant cette expérience personnelle, son intention n'est pas tellement d'apporter un témoignage sur la guerre de 14 (du coup la véracité des faits n'a plus alors aucune importance) mais de faire partager par les lecteurs des années 1935-1939 un sentiment de répulsion et de haine contre toutes les guerres. L'expérience personnelle prend ainsi valeur de vérité absolue et universelle. L'exagération et l'invention de certains faits trouvent alors leur explication : frapper l'imagination du lecteur et produire en lui un choc qui l'amènerait à prendre position contre la guerre qui se prépare. Les souvenirs personnels peuvent servir d'antidote à ceux qui croient aux valeurs guerrières, comme celle de l'héroïsme. Il montre dans les épisodes de la guerre de 14 qu'il raconte que, pendant la guerre, les hommes, loin de se comporter en « héros », ont peur; et que loin de connaître les grandeurs dont les discours officiels ne cessent de parler, ils sont avilis et rabaissés.

Giono ne se présente donc pas comme historien mais comme moraliste et humaniste, dans le sens large du terme. Il place les problèmes qui sont essentiellement politiques, sociaux et économiques au niveau moral et personnel. On a vu, dans *Lettre aux paysans*, par exemple, comment il propose des solutions, un peu idéalistes, aux problèmes économiques des paysans. Même si le texte dénonce certaines pratiques comme la « fluctuation des cours ou la dénaturation scandaleuse des produits excédentaires pour éviter la chute des prix »³⁸⁵, cette analyse reste incomplète et partielle. Car il détache un peu la société paysanne qu'il étudie de son contexte français et mondial. C'est une société un peu isolée et enfermée sur elle-même, un peu comme celles qu'il décrit souvent dans ses romans. Il lie les problèmes auxquels cette paysannerie se trouve confrontée à celui de la guerre, c'est-à-dire à celui qui le préoccupe essentiellement à l'époque.

En outre, les positions de Giono répondent assez souvent à ses sentiments, à ses impulsions et parfois même à ses humeurs du moment (par exemple ses attaques violentes contre certaines personnalités dans *Précisions* notamment). Elles ne traduisent pas toujours, comme on l'a vu, une vue claire de la marche des événements ni de la politique générale de l'époque. Sa sincérité et son amour de la paix mais aussi son intransigeance l'empêchent peut-être de voir d'une part les fluctuations politiques, et d'autre part les risques qu'il court, les pièges qui lui sont tendus et les erreurs qu'il peut commettre. Il commet, en effet, quelquefois des erreurs de jugement. L'erreur la plus importante est, à notre avis, d'avoir trop compté sur la paysannerie dans une action déterminante contre la guerre. Le succès de son roman *Que ma joie demeure* y est peut-être pour quelque chose. En effet, l'image du paysan, qu'il s'est inventée dans ce roman, est progressivement transposée dans la réalité de l'époque qu'il est censé décrire. La fiction prend la place un peu de la réalité. On trouvera cette image presque inchangée

³⁸⁵ P. CITRON, « Notice » sur *Lettres aux paysans*, VII, 1168.

dans *Les Vraies Richesses*, dans *Le Poids du ciel* et dans *Lettre aux paysans*. D'ailleurs, le détachement qu'il marquera, plus tard, de cette oeuvre montre à quel point elle a été pour lui un facteur déterminant dans la construction du mythe paysan à cette époque. On a vu qu'il lui arrive même de se comparer au personnage de Bobi (dans *Les Vraies Richesses*) pour le rôle qu'il joue auprès des paysans.

L'entreprise du pacifiste est, comme il l'affirme dans *Recherche de la pureté*, une « **entreprise [qui est] essentiellement individuelle** » (VII, 655). Celui-ci ne veut s'inscrire sous aucune autorité. Par exemple, il dit dans *Précisions* qu'il ne doit même pas faire partie des « coalitions » contre les communistes :

Se méfier des coalitions qui vont se faire contre le parti communiste. Il ne faut y entrer sous aucun prétexte. Ne pas se débarrasser d'un parti pour entrer dans un autre parti; le partisan est obligatoirement guerrier. Se libérer de tout. (VII, 622)

Mais en voulant garder ses distances avec la politique en place, aussi bien avec le gouvernement qu'avec tous les partis, pour préserver sa liberté de penser et son indépendance, Giono se retrouve un peu seul. Il se place, à « **contresens de l'opinion et même de l'histoire** »³⁸⁶. En effet, vers 1938, à cause de la guerre civile en Espagne et après « les événements d'Autriche », l'opinion générale française est dans son ensemble favorable à la guerre. Giono en est conscient; il le dit dans son *Journal* le 26 mars 1938 (C'est Giono qui souligne) :

Malgré le nombre des messages reçus me disant de prendre la parole contre la guerre dès maintenant, il ne faut pas donner maintenant l'essor à la Déclaration de franchise. Car il y a encore une majorité d'hommes prisonniers de leur premier mouvement et après les événements d'Autriche ce premier mouvement est de haine contre l'Allemagne. C'est terrible mais il faut attendre que cet état s'apaise. Si l'idée de guerre est encore si vivante actuellement c'est grâce à l'atrocité de la guerre d'Espagne.. On ne peut pas ne pas être écoeuré, prendre pari, se mettre en colère, vouloir punir les assassins des femmes et des enfants. Si on se laisse entraîner par ce sentiment on est prêt à faire la guerre. Voilà le plus grand mal de l'entrée en Autriche. La plupart des Français sont prêts à faire la guerre. C'est terrible d'attendre; mais je n'ai pas le droit de commettre la moindre faute. Malgré cette sorte d'appel au secours que j'ai reçu de Demurger et de Blanchard. Il faut attendre. (VIII, 235-236)

Giono juge bon de suspendre momentanément son action pacifiste en ce moment et d'« attendre », mais il va aussitôt la reprendre malgré ce contexte défavorable.

On a déjà vu qu'à cause de son intransigeance, ses amis (Gide et Alain) vont un peu l'abandonner, en lui reprochant plus ou moins ouvertement son absence de discernement politique.

Conclusion

De l'analyse des textes polémiques publiés par Giono entre 1935 et 1939, on peut déduire un certain nombre de considérations sur le rapport de Giono aux événements de

³⁸⁶ Nous empruntons cette expression à P. CITRON à propos de *Lettre aux paysans*. Op., cit., p.1168.

l'époque. Rapport qui se traduit selon deux axes importants. Le premier concerne le pacifisme intégral, pur, inconditionnel, sans compromis ni concession que Giono n'a cessé de proclamer jusqu'à la guerre. Il ne tient compte ni des aléas ni des différentes circonstances politiques. Le deuxième concerne la vision même que Giono a de ces événements, et qui le place un peu à l'écart des idées de ses contemporains. En effet, il n'a cessé de croire à un rôle déterminant de la paysannerie dans les événements. En plus de l'insurrection qu'il attend vainement de leur part, (pendant trois ans, de 1935 à 1938), il leur attribue un rôle pacifiste : d'une part, les paysans seront, à ses yeux capables d'empêcher la guerre, et même de l'arrêter au cas où elle viendrait à éclater. D'autre part, ils peuvent jouer un rôle civilisateur : l'instauration d'une civilisation paysanne contribuerait à libérer les hommes assujettis par la machine (celle-ci est, dans son esprit, très largement liée à l'armement). Ainsi, Giono espère, d'une part, une révolte paysanne (dans *les Vraies Richesses* et dans le projet de *F ê tes de la mort*), ou du moins une action qui permette d'éviter ou, le cas échéant, d'arrêter la guerre (dans *Lettre aux paysans* notamment); et d'autre part, il ne cesse de proposer une image de la vie paysanne, qui permettrait à l'homme de retrouver la joie et la liberté (dans *Les Vraies Richesses* et *Lettre aux paysans*). Cette image mythique qu'il donne des paysans dans ces essais n'est pas le reflet de la réalité mais elle est probablement la transposition de celle qu'on trouve dans les romans (notamment dans *Que ma joie demeure*).

A travers ces essais, on s'aperçoit donc que Giono a cherché à jouer un rôle important dans les événements qui ont précédé la guerre. Il a par, ses écrits, essayé d'exercer une influence aussi bien sur le public que sur les hommes politiques. Mais même si ses idées étaient sincères, elles n'étaient pas toutes « réalistes ». Elles traduisaient davantage un élan du coeur qu'une véritable stratégie politique. C'est pourquoi elles n'ont pas eu l'effet qu'il avait espéré. Le désespoir perceptible dans le dernier essai, dans l'évocation de l'image du pacifiste devant le poteau d'exécution, est loin de l'enthousiasme initial qui marquait *Les Vraies Richesses* par exemple. Vers 1939, Giono semble déçu par les paysans qui ne répondent pas à son appel.

On peut donc dire que cet échec a été, en fait, déterminé par la vision même que Giono avait du déroulement des événements historiques. Vision qui, on l'a vu, était trop subjective pour être juste. Dans l'évaluation qu'il faisait des événements, il lui manquait un certain pragmatisme qui caractérise le politicien et une certaine objectivité qui est propre à l'historien.

Dans ses tentatives pour jouer un rôle sur la scène politique, lors même qu'il agit ou qu'il écrit, il reste un romancier et un poète. Il a la vision du poète et la manière d'écrire (l'histoire) du romancier. C'est pourquoi ses essais pacifistes ne sont pas seulement des essais, on y trouve également une dimension poétique et romanesque importante. C'est ce que nous essayerons de voir dans le chapitre suivant.

Chapitre 3 Idéologie et esthétique dans les « Essais pacifistes »

Introduction

Après avoir dénoncé la guerre dans *Le Grand Troupeau* (1931) et dans un épisode de *Jean le Bleu* (1932), Giono revient, à partir de 1934, sur cette position contre la guerre, mais cette fois, dans des essais. En choisissant le genre de l'essai, Giono a voulu probablement exprimer plus directement ses idées. Ce genre est certes plus approprié que le roman pour montrer ses positions et ses idées. Cependant Giono n'abandonne pas totalement le roman pendant cette période, puisqu'il publie *Batailles dans la montagne* en 1937, projette d'écrire *Fêtes de la mort* et commence à écrire *Deux cavaliers de l'Orage*. En outre, ce qui est important c'est que ces essais ne sont pas dépourvus eux-mêmes d'une dimension romanesque importante. En effet, tout en voulant être essayiste, Giono ne peut s'empêcher d'être romancier³⁸⁷, comme s'il se sentait gêné par la restriction qu'impose le genre de l'essai. Il y a chez lui presque toujours débordement de ce cadre restreint. La dimension romanesque est essentielle dans ces essais. Mais elle n'est pas la seule. On peut noter d'autres dimensions qui sont aussi importantes : l'autobiographique, l'épique, le fantastique même, mais aussi le lyrique qui donne à certains passages de ces essais une véritable tonalité poétique.

Pourquoi l'articulation de tous ces genres? Quelle est la fonction que peuvent avoir ces différents registres? Comment, en définitive, s'articulent l'idéologique et l'esthétique dans ces essais? C'est ce que nous essayerons de voir à travers l'analyse de quelques uns de ces essais, notamment *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*.

Mais d'abord une précision. Nous entendons par « idéologique » tout ce qui est en rapport avec l'expression des positions de l'auteur, sans tenir compte de la véritable idéologie à laquelle ces positions peuvent renvoyer. D'ailleurs, il n'y en a pas. Car on sait qu'en dehors du pacifisme, Giono ne se réclame d'aucune idéologie et d'aucun parti et qu'il refuse d'être le porte parole d'une quelconque doctrine. Nous serons amené aussi à utiliser le terme « esthétique » qui est peut-être plus approprié à désigner cet aspect de l'écriture chez Giono. Par « esthétique », nous entendons tout ce qui a trait au romanesque, au poétique, etc.

I. Entre le roman et l'essai, l'exemple des *Vraies Richesses*

Chacun des essais pacifistes est un texte composite. On a vu que *Refus d'Obéissance* se compose de deux textes indépendants mais qui sont thématiquement liés. L'un, « *Je ne peux pas oublier* », est un essai; l'autre, « *Chapitres inédits du Grand Troupeau* », est un récit. Comme si le « message » ne pouvait tenir par lui-même et qu'il fallût lui adjoindre un autre texte romanesque. Giono cherche une sorte d'équilibre : d'une part l'expression directe de son engagement pacifiste et d'autre part, l'explication, indirecte, par le biais du récit, de ce pacifisme. La fiction permet à l'auteur de se libérer des contraintes de l'essai, tout en produisant sur le lecteur un effet peut-être plus important.

³⁸⁷ Des critiques ont déjà noté cet aspect. Nous pensons notamment à P. CITRON, particulièrement à son article « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque. Sur Giono de 1934 à 1939 », Op. cit.

Pour deux de ses essais, Giono renvoie explicitement à deux romans. Pour *Refus d'Obéissance*, il renvoie au *Grand Troupeau*, pour *Les Vraies Richesses*, il renvoie à *Que ma joie demeure*. C'est dire combien, dans son esprit, le rapport de l'essai au roman est important. Le premier est conçu comme le complément et le prolongement de l'autre. Il n'y a pas de cloison étanche entre les deux. L'articulation entre l'idéologique (propre à l'essai) et l'esthétique (propre notamment au romanesque) est un ainsi voulue par Giono lui-même.

Dans *Lettre aux paysans*, qui est un « Message », certains passages, qui mettent en valeur l'image du paysan par exemple, sont écrits sur le mode lyrique. Il n'est pas jusqu'à *Précisions*, essai pamphlétaire par excellence, qui ne contienne certains passages où le souci esthétique l'emporte sur celui du polémique. Dans *Recherche de la pureté*, l'évocation des souvenirs de la guerre de 14 et les deux récits relatifs à certains événements de cette époque, ainsi que la dimension lyrique qu'on peut noter dans la récurrence de l'image du pacifiste face au poteau d'exécution, montrent l'importance du caractère esthétique dans cet essai.

Les deux textes que nous nous proposons d'analyser, *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*, sont différents l'un de l'autre, aussi bien du point de vue de la forme que du contenu. Mais dans les deux, on peut noter une part importante de cette écriture qui n'appartient pas tout à fait au genre de l'essai. L'épisode du « pain ressuscité » et celui de la « marche sur Paris » confèrent au premier texte une dimension à la fois romanesque, lyrique, et fantastique. Dans le deuxième, l'« idéologique » est présenté sur le mode lyrique et épique. La variété des discours et le style très souvent riche d'images donnent à ce texte une portée plus large que celle de l'essai qui est censé exprimer essentiellement le pacifisme de l'auteur.

I. A. Les Vraies Richesses et Que ma joie demeure

A plusieurs reprises dans *Les Vraies Richesses*, Giono établit un rapport entre son roman précédent *Que ma joie demeure* et cet essai. Mais c'est surtout dans la « préface » qu'il donne à cet essai (VII, 147-157) qu'il insiste sur ce rapport.

Dans cette « préface », Giono présente son texte comme la réponse à une question qui concerne le thème de la « joie » (VII, 148) dans *Que ma joie demeure*, et qui lui a été posée par des Contadouriens : « *ce livre est la réponse.* » (VII, 148), écrit-il. Il parle également des réactions suscitées chez les lecteurs :

Ce projet d'établissement de la joie a ému des hommes et des femmes très éloignés de moi et qui m'ont écrit. (VII, 147)

Dès le début de la « préface », l'auteur parle du Contadour comme d'une expérience enrichissante sur le plan sentimental, car elle vise à faire revivre la « joie », qui est le thème principal de ce roman :

Au cours de l'été 1935, ému profondément moi-même par ces appels qui venaient de partout et par le souci de ma propre joie, j'ai convoqué à Manosque quelques-uns de mes camarades. J'avais le projet de vivre avec eux la vie du plateau Grémone. (VII, 147)

On voit donc ici que le l'univers fictif du roman (la joie connue par les personnages du

« plateau Grémone » de *Que ma joie demeure*) sert de modèle - ou du moins comme point de départ - pour une expérience réelle qui est celle du Contadour. Dès lors, la réalité vécue se fait le prolongement, sinon la conséquence, d'une réalité toute fictive, qui est celle du roman.

Dans cette « préface », Giono explique aussi l'origine du titre qu'il avait donné à son roman, et qui est celui d'un choral de Bach : *Jésus, que ma joie demeure*. Il insiste surtout sur la différence entre le sens de la joie chez Jésus et celui qu'il a voulu, lui, donner à ce mot. D'après lui, la joie proposée par Jésus est une joie de « renoncement » (VII, 150), car elle néglige le corps, alors que celle qu'il propose est une joie totale qui consiste à se mêler au monde, «*au magma panique* » :

J'ai trouvé ma joie. Et c'est terriblement autre chose. Mêlé au magma panique (et encore plus intimement que ce que j'ai pu le dire), j'ai participé à toutes les vies. Je me suis véritablement senti sans frontières. Je suis mélangé d'arbres, de bêtes et d'éléments; et les arbres, les bêtes et les éléments qui m'entourent sont faits de moi-même autant que d'eux-mêmes. J'ai trouvé pour moi une joie corporelle et spirituelle immense. (VII, 151)

Ce passage (pareil à ceux qu'on peut trouver dans les romans), met très clairement en valeur ce rapport entre l'être et les éléments naturels. Pour que l'homme parvienne à la joie, il faut qu'il se mêle aux éléments de la nature. Après sa mort aussi, l'homme devient, en se décomposant, élément de cette nature. C'est ce que montre d'ailleurs le « Dernier chapitre (non écrit) de *Que ma joie demeure* » (p.159-161), où il est question de la décomposition du corps de Bobi.

Giono prône un type de rapports nouveaux entre l'homme et la nature, tout différents de ceux qu'on trouve dans certaines de ses premières oeuvres. Par exemple, dans *Colline* , la nature est hostile à l'homme parce que les forces paniques sont maléfiques et destructrices. Janet, qui incarne dieu Pan, y est présenté comme un être qui tient à la fois du minéral, du végétal et de l'animal, comme on l'a vu dans la première partie. Par exemple, c'est ainsi que le narrateur décrit le mouvement de la main du personnage:

C'est le mouvement d'une branche qui pousse; un mouvement végétal. (I, 137)

La force maléfique de Janet vient du fait que son corps participe de la nature, alors que dans la « préface » des *Vraies Richesses* , le narrateur affirme que cette participation produit d'autres effets (nous soulignons) :

La vie m'ensevelissait si profondément au milieu d'elle sans mort ni pitié que parfois, p a reil au dieu, je sentais ma tête, mes cheveux, mes yeux remplis d'oiseaux, mes bras lourds de branches, ma poitrine gonflée de chèvres, de chevaux, de taureaux, mes pieds traînant des racines, et la terreur des premiers hommes me hérissait comme un soleil. (VII, 150)

Ainsi, Pan n'est plus ici, comme dans *Colline* , une source de peur pour les hommes, il est, au contraire, une source de joie :

Un matin, j'ai compris que l'apprentissage panique était fini : je n'avais plus peur de la vie. Pan me couvrait désormais de frissons heureux comme le vent sur la mer. Devant moi, une terre rase montait vers un sommet qui me paraissait être la joie. (Ibid.)

Giono explique comment *Les Vraies Richesses* constituent une étape, parmi d'autres,

dans sa création romanesque et poétique (nous soulignons) :

Ce livre-ci [...] sera comme le cairn que l'on construit sur un sommet avant de s'en aller vers un autre. (VII, 149)

Ce livre marque, par exemple, la fin de la période de l'appréhension « panique » : « *j'arrivais aux frontières du pays panique* » (Ibid.), période qui n'était, selon lui, qu'une étape³⁸⁸ :

Cette terre panique où je marchais, on a cru que je prétendais y trouver l'explication de tout. J'y cherchais un simple départ. (Ibid.)

Il y a donc une part importante dans cette « Préface » qui renvoie à un texte déjà écrit (*Que ma joie demeure*) et une autre qui introduit *Les Vraies Richesses* mais qui contient certaines idées qu'on retrouvera dans des textes ultérieurs comme dans *Lettre aux paysans*, par exemple à propos de « l'argent-papier » : « *Ils ont des morceaux de papier qu'ils appellent argent.* » (VII, 153), de la fabrication des objets « sans utilité » (VII, 154) ou des sociétés qui brûlent les excédents de leurs récoltes à cause des lois du marché (VII, 155).

L'évocation de *Que ma joie demeure* dans cette préface, mais aussi dans le texte même des *Vraies richesses*, se justifie certes par l'impact que ce roman a eu sur les lecteurs, mais elle se justifie aussi par le lien thématique étroit avec les deux textes : l'essai pouvant être considéré comme la continuation du « message » proposé dans le roman. Mais pourquoi reprendre certaines idées du roman? Peut-être, parce que l'essai est en général plus direct et plus susceptible de toucher le lecteur.

Mais peut-on expliquer le recours à l'essai par le seul fait que c'est un moyen de mieux exprimer ses idées? Certes, l'essai peut mieux porter le message, et le fait que Giono y insère encore (en *Appendice à la Préface*) un « Schéma du dernier chapitre (non écrit) de *Que ma joie demeure* » (VII, 159-161) montre à quel point l'essai peut être considéré comme le prolongement du roman. Mais il serait peut-être aussi juste d'expliquer ce lien par deux raisons. La première, c'est qu'au moment où il écrivait *Les Vraies Richesses*, Giono était encore sous le coup du succès que venait de connaître son roman et, ainsi, voulant continuer sur ce même élan, il en vient à reprendre certains éléments de son premier texte. La deuxième, elle, touche à l'esthétique même de Giono : il est le plus souvent difficile de distinguer dans ses textes ce qui appartient au roman et ce qui appartient à l'essai. Nous verrons que le texte des *Vraies Richesses* tient à la fois de l'essai et du roman. Ces deux composantes font que l'écrivain est celui qui est censé apporter un message, mais c'est aussi celui qui assume son rôle premier, à savoir de raconter des histoires.

Nous nous proposons, à ce propos, de voir comment *Les Vraies richesses* portent un « message » dont la structure et le contenu se distinguent du pur essai (qui supposerait, entre autres, un discours purement argumentatif) pour le tirer du côté du roman.

³⁸⁸

Il s'agirait ici plus d'un changement d'attitude face à la réalité que de la fin d'une étape de son évolution littéraire, puisque la veine « panique » qui se trouvait dans des textes antérieurs, comme dans *Colline* (1929) ou *Prélude de Pan* (1929), continuera à paraître, mais de façon intermittente, dans d'autres textes. Sur le personnage de Pan, voir notamment la « Notice » de Pierre CITRON sur *Prélude de Pan* (I, 1046-1048).

Si l'essai engagé comporte, en général, une part importante d'analyse scientifique, comme chez Valéry, Camus ou Sartre, chez Giono, les « Essais pacifistes » ne témoignent pas d'une telle rigueur. Ils ont presque tous une tendance polémique, mais ils sont différents les uns des autres. Le style, le ton et le contenu sont variés. On peut en fait distinguer deux catégories essentielles. La première comporte *Les Vraies Richesses*, *Le Poids du ciel* et *Recherche de la pureté*. Ces textes ont en commun une part romanesque importante. L'auteur n'y cherche pas seulement à affirmer ses positions pacifistes, il raconte aussi des histoires. La deuxième comprend *Lettre aux paysans* et *Précisions* qui sont des « Messages » proprement dits, mais qui sont eux aussi distincts l'un de l'autre. En effet, le premier texte développe un discours didactique et argumentatif, dans lequel Giono tente de persuader les paysans, en particulier, de la justesse des solutions qu'il leur propose. Dans le deuxième, en revanche, le discours revêt une toute autre allure. C'est un discours qui est, dans certains passages, pamphlétaire et proche du discours journalistique. Le ton est véhément. Il fait penser en quelque sorte à « J'accuse » de Zola. La disposition typographique même y joue un grand rôle : la fragmentation du texte en passages courts et séparés vise, en effet, à frapper visuellement le lecteur.

On peut, bien sûr, classer ces « essais » et les regrouper autrement, selon d'autres critères. Par exemple, selon les thèmes qu'ils développent. *Le Poids du ciel* peut ainsi être classé dans la même catégorie que *Lettre aux paysans* parce que tous les deux parlent des paysans, etc.

Les « Essai pacifistes » sont donc différents de l'essai « canonique » en général par la variété et la diversité des caractéristiques qui les composent. A la limite, il y aurait non pas un seul type d'essai, mais plusieurs.

I. B. L'articulation des différents discours

Pour revenir aux *Vraies Richesses*, on peut noter que dans l'épisode du pain ressuscité, par son ampleur et la rapidité de son extension, l'action déclenchée par l'initiative de Mme Bertrand revêt un caractère qu'on peut qualifier d'épique.

On a remarqué que le changement s'effectue de façon spontanée et naturelle. Ce sont les villageois eux-mêmes qui voient qu'il est temps de revenir aux « vraies richesses », de rechercher en eux-mêmes et dans leurs traditions la source de la joie et du bonheur. Aussitôt leur action prend de l'ampleur :

Ils parlent pendant que moi je regarde la brume, et qu'au lieu de la voir elle, je vois tout le pays, éclairé par les mots qui viennent. Ils me disent qu'on a rallumé les fours communs dans cinq villages là tout autour et finalement dans un sixième là-bas loin vers le col de Porte aux limites du territoire d'ici, touchant presque les grandes terres bien cultivables. Dans tous ces villages-là, les paysans se sont fait les mêmes réflexions que Mme Bertrand. Ils ont déjà commencé à remplacer l'argent par le blé. C'est peu de chose : ça a suffi. Déjà, ils sont tout entourés d'aurores. Ils sont éclairés par des lumières qui viennent de partout. Ils commencent à voir et à comprendre la vraie stature, la vraie grandeur, la vraie hauteur de l'homme. Tout ce qui était laissé dans l'ombre et qu'ils ne voyaient pas, qu'ils ne comprenaient pas, parce que la lumière ne venait que d'un côté, maintenant s'est éclairé, ils sont entourés de clarté.

Ils avaient l'habitude d'attendre des ordres pour vivre. Maintenant, ils se sont décidés à vivre, humblement, de leur propre gré, sans écouter personne, et voilà tout s'est éclairé, véritablement, comme quand on a trouvé l'allumette et la lampe, que la maison s'éclaire, qu'on sait enfin où porter la main pour trouver les choses nécessaires; comme aussi quand l'aube s'allume dans une plus vaste habitation que la maison et qu'à l'endroit où le monde était fermé et noir sous une boue de nuit, les vallées, les fleuves, les collines et les forêts se découvrent avec toute la joie de vivre. (VII, 214-215)

Notons dans ce passage l'importance du champ lexical de la lumière : « éclairé », « rallumé », « aurores », « lumières », « clartés », « allumettes », « lampe », « l'aube », « s'allume »... Ce jaillissement de la lumière est une métaphore pour qualifier le changement vif et spontané de cette communauté, comme si une nouvelle ère envahissait de sa lumière la vie des paysans. Le narrateur en est le témoin. Le discours **poétique**, riche en images, tend moins à analyser les causes et les conséquences de ce changement qu'à en souligner la valeur affective pour les paysans et pour le narrateur. Car l'expérience collective devient aussi une expérience personnelle : nous verrons que par l'emploi de la première personne du pluriel « nous », le narrateur est aussi fortement impliqué dans l'action des personnages qu'il partage leur univers et leurs sentiments.

Par ailleurs, dans toutes les étapes de la préparation du pain par les villageois (la construction du four, la cuisson, la première fournée, la marche, très cérémonielle des femmes chargées de corbeilles de pain) puis dans la fête qui s'en suit, tout est imprégné d'une ambiance qui rappelle fortement l'univers **mythologique**. Ce qui donne au texte une dimension poétique. Par exemple, le four que les villageois sont en train de construire a quelque chose du « temple grec » :

Il est exactement comme un temple grec. Mais si je dis ça, ça va faire tromper tout le monde. Car il y aura ceux qui diront : « ça n'est pas possible, c'est trop beau, il l'invente » (et vraiment non, ça n'est pas le moment d'inventer). Et puis, il y aura ceux qui me croiront mais qui se tromperont quand même car on leur a trop parlé de temples grecs; ils ont autour de ce mot-là cent images toutes prêtes, toutes fausses (fausses en tout cas pour ce four, fausses peut-être pour les vrais temples). Et ils croiront peut-être aussi que je veux dire que ça date des Grecs (ah! ce mot-là est terrible). Alors que non, c'est à la fois bien plus récent et bien plus ancien : c'est une construction paysanne.³⁸⁹ (VII, 211)

Des détails aussi sur l'orientation du four et sur ses dimensions mais surtout des réflexions sur la porte du four qui donne sur le monde fascinant de la mort, confèrent à cet endroit une dimension extraordinaire et **fantastique**. Le narrateur est en effet amené à réfléchir sur la mort par le feu ou par l'eau, celle que préfèrent les paysans cherchant à se suicider :

Dans ces campagnes où parfois on désire mourir (et on meurt) à cause de la jeunesse et de la vigueur de ces sentiments auxquels il est de plus en plus difficile à d'autres d'attacher d'importance (parce que ces autres-là ont perdu toute jeunesse avant de naître, qu'ils sont incapables de faire quoi que ce soit d'eux-mêmes, de leur propre élan), ces élans qui parfois poussent les paysans et

³⁸⁹ Ce procédé de digression consistant à broder autour d'une expression par un jeu subtil d'affirmation / négation préfigure un peu celui que Giono utilisera dans *Noé* notamment.

les paysannes vers la mort (souvent à cause de l'amour) ne les poussent jamais vers le four, mais vers le puits. Le feu est un dieu trop noble, il n'a pas d'accueil. L'eau est plus tendre - d'abord, car après elle a toute l'implacable cruauté qu'il faut. Le feu, cette cruauté qu'on recherche à ces moments-là, il vous la lance tout de suite vers la chair, et ça fait qu'on se recule - instinctivement. (VII, 212)

D'après le narrateur, les paysans n'ont pas, eux, ce caractère qu'on *retrouve* « **chez les Indiens de l'Inde ou chez les Aztèques, chez des gens que leur philosophie et leur cruauté religieuses ont anémiés jusqu'à l'assèchement total** » (Ibid.) et qui les pousse à s'immoler par le feu. Pour eux, le feu est, au contraire, un élément vital qui permet aux paysans de se réchauffer et de faire cuire leur pain, et non de les porter à des considérations philosophiques ou autres :

Nous autres, hommes et femmes d'ici - et moi qui vous ressemble - nous ne sommes que des paysans, nous ne brillons pas par l'intelligence ni vous, ni moi, les philosophes perdront leur temps en nous racontant leurs balivernes, nous avons des peaux qui sentent le froid et le chaud de fort loin; restons sous l'auvent du four et faisons le pain. C'est plus agréable. Et c'est plus humainement logique. (Ibid.)

Le four paysan, tel qu'il est décrit ici, revêt une dimension hors du commun. Ces proportions **démesurées**, ainsi que le rôle donné aux objets et aux choses, permettent à l'auteur d'instaurer un univers, sorti de son imagination, et qui n'a que de très faibles rapports avec l'univers réel. Grâce aux détails que fournit la description et grâce aux digressions qui permettent au narrateur de passer d'un sujet à un autre, le discours ne revêt plus le caractère de simple témoignage sur l'expérience vécue par les paysans, il revêt plutôt un caractère poétique, chargé d'images et de symboles.

La préparation du pain par les paysans s'accompagne de tout un cérémonial. Les images empruntées au registre mythologique sont nombreuses³⁹⁰. Par exemple, c'est ainsi que le narrateur parle des femmes en train de préparer le four :

On pouvait voir, autour, trois ou quatre femmes et, allongées par terre, de longues "mannes" de pâte, emmaillotées comme des enfants de géants.³⁹¹ (VII, 225)

Cette cérémonie, dédiée à Déméter, déesse grecque des moissons³⁹², revêt un caractère rituel; par exemple, dans l'indication du nombre de femmes : « **sept femmes sortirent dans la rue** » (Ibid.), de celui des corbeilles : « **les sept corbeilles étaient rangées devant le four** » (VII, 226), de celui des pains : « **il y avait douze pains pour chacune** » (Ibid.); dans la manière pour les paysans de s'asseoir en cercle autour du four : « **Les enfants faisaient le cercle d'un peu loin. Ils avaient laissé la place pour les grandes personnes. Les hommes entraient dans le cercle** » (Ibid.). Ce caractère cérémoniel se manifeste aussi dans le « concert » des voix : « **[les oiseaux] se mirent à crier. Les enfants criaient. Tout un concert de voix menues, puis des voix d'hommes sur le**

³⁹⁰ Pour certains détails sur cette question, voir la « Notice » de M. SACOTTE, Op. cit., p.981-983.

³⁹¹ M. SACOTTE relève ici l'image de Chronos dévorant ses nouveaux-nés. Voir note n°1 de la p.225.

³⁹² On a vu que le nom de cette déesse est donné à la p.234.

chemin du four. Des appels de femmes. » (VII, 225); dans le geste lent des femmes lorsqu'elles arrivent : « *Elles portaient de grands paniers sur la tête. Elles marchaient lentement.* » (VII, 225), puis lorsqu'elles repartent vers le village, chargées de leurs corbeilles : « *Les sept ne marchaient pas du pas de tous les jours. Elles étaient obligées d'aller lentement à cause des corbeilles, de bien rouler des hanches, de poser le pied d'aplomb, de se tenir droites. Elles descendaient lentement comme ça à travers le village.* » (VII, 227)

C'est alors que commence la fête des villageois. Leur joie se mêle d'une sorte de « désir » qui s'empare de chacun d'entre eux : « *Une sorte de désir logique, plus fort que la faim ordinaire, donnait faim* » (Ibid.).

Notons que la dimension mythologique est présente dès le début de cette histoire du pain, lorsque le narrateur demande à Césarine d'aller demander un morceau de pain à Mme Bertrand :

Césarine retourne en courant, tout essoufflée, comme si elle venait de réussir le coup de Prométhée. (VII, 192)

Mais dans certains passages, le discours du narrateur se caractérise par une tendance polémique. En effet, tout en se référant à la mythologie, celui-ci s'empresse d'ajouter, à chaque fois, dans un discours métanarratif, des nuances qui visent à écarter l'idée qu'il vient justement d'affirmer. Par exemple, on a vu qu'en comparant le four à un « *temple grec* », le narrateur ajoute aussitôt des explications pour préciser le sens de cette comparaison et pour y apporter certaines nuances. De même, en parlant des femmes qui sont au nombre de sept, le narrateur ajoute que « *c'est par hasard qu'elles étaient sept* » (VII, 225).

Pourquoi toutes ces nuances? Est-ce par souci de réalisme, qui veut que l'univers des paysans, pour garder son authenticité, ne doive pas tout à fait basculer dans celui de la mythologie? Ou est-ce une façon de parer à des critiques éventuelles sur le recours excessif à la mythologie?

De toute manière, malgré ces « précautions », feintes ou sincères, la dimension **myth o logique** est bien présente dans ce texte (comme dans beaucoup de textes de Giono d'ailleurs). Par exemple, pour justifier la fête donnée par les paysans à la déesse Déméter, et tout en jouant encore sur les nuances, le narrateur explique comment ce mythe est adapté à la réalité paysanne :

Moi, je pensais à cette Déméter éleusinienne que tous les montagnards méditerranéens adoraient. Le chemin qui descend au centre de la terre où elle est couchée. Pas du tout comme ces escaliers de pierre blanche qui descendent à travers les rochers de tous les villages odysseens jusqu'aux plages de la mer; mais une pente de terre douce qui s'enfonce de plus en plus profond dans les ténèbres. Non pas - me disais-je - un escalier de commerce qui va du village au bateau vendre des jarres, acheter des fleurs de lotus à des marins aux yeux pareils à ceux des chèvres. Non, une amicale inclinaison...car c'est vers les champs épanouis de l'enfer que nous descendons. Déjà, l'odeur jaune des asphodèles nous touche, ayant monté à notre rencontre. Déjà, ce n'est plus le poids des corbeilles de pains que ces femmes portent sur leur tête, qui les fait ralentir leur pas, qui ennoblit le balancement de leur ventre habitable, mais l'approche des lieux de paix et de joie.

O Déméter, lourde à la fois d'Adonis et du sanglier, nourrice des vivants, qui réjouis des faucilles et des semoirs, donne-nous la douce concorde, les vraies richesses et la santé. (VII, 234-235)

Au début de ce passage, le narrateur donne des « précisions » sur l'image de Déméter dont il désire parler, et qu'il veut différente de celle de la déesse de l'univers antique. Mais tout de suite après, et comme emporté par un élan incontrôlable, il nous place au coeur même de cet univers, en empruntant des images à la mythologie (la descente aux enfers, « *l'odeur jaune des asphodèles* »).

L'univers mythologique imprègne donc bien cette vie des paysans. Certes, « Giono trouve ainsi le moyen de donner au quotidien la grandeur et la profondeur qui lui manquent »³⁹³, mais par l'introduction de cette dimension, il introduit aussi une dimension romanesque dans cet « essai ». Les personnages, mêmes ceux qui renvoient à des personnages réels, deviennent des personnages romanesques.

Pour en revenir à la fête, il y en a, en fait, une deuxième, qui prolonge la première, c'est celle qui est dédiée à Dionysos, comme l'a bien remarqué Mireille Sacotte³⁹⁴. Même si Giono n'emploie le mot « Dionysos » que dans la « préface » (VII, 155), il est bien question d'une fête organisée par les villageois où l'on boit et l'on danse. Cette joie « dionysiaque » des paysans est une joie qui est liée à la joie « panique » dont il est question dans la « préface » (VII, 151-152), et dont on trouve les traces dans le texte même. C'est dans la scène qui retrace la danse frénétique des hommes et des femmes, qui à maintes reprises sont comparés à des animaux. La dimension panique est bien présente, même si, comme le remarque M. Sacotte, on est loin de la scène de « Prélude de Pan » : « **contrairement à ce qui se passe dans " Prélude de Pan ", la fête ne dégénère pas, mais se déroule au contraire dans un équilibre et une harmonie tels que, malgré l'ivresse du vin et de la danse, les enfants restent là.** »³⁹⁵ Il est vrai que l'on n'assiste pas ici à la scène panique de l'accouplement des animaux avec des hommes de « Prélude de Pan » (I, 441), mais il y a dans cet épisode des *Vraies Richesses* certains détails qui rappellent un peu ce texte. Par exemple, la « métamorphose » des danseurs. Les enfants qui assistent à la scène n'arrivent, en effet, à reconnaître ni leur maîtresse ni leur mère :

Ils entrent avec précaution dans cette grande cuisine pleine de monde. Ils ne reconnaissent personne. Ils sont un peu perdus. Ils cherchent la maîtresse. Mais déjà elle aussi on ne la reconnaît plus. Ils cherchent leur mère d'une jupe à l'autre comme de petits cabris dans le troupeau de chèvres. Enfin on la trouve. Ca n'est pas celle-là, elle est toute changée, rien de ce qu'elle est d'habitude. Alors, les enfants se réunissent entre eux dans le fond le plus sombre de la cuisine. (VII, 230)

Et quatre pages plus loin :

³⁹³ M. SACOTTE, Op. cit., p.981.

³⁹⁴ Voir M. SACOTTE, Op. cit., p.983-984 et « Notes et variantes », note n°1 de la p.227.

³⁹⁵ M. SACOTTE, « Notice », Op. cit., p.984.

Les enfants se souviennent qu'ils marchaient derrière les femmes. Ils portaient la corbeille des fougasses et de pains-coings. Et maintenant, ici, on ne reconnaît plus personne. (VII, 234)

On peut retenir également comme trace de l'univers « panique » le chant qui semble venir du ventre de la terre :

Et dans le gosier noir qui vient de la cave, la terre chante en suivant la musique d'Henri le Courtaud. (Ibid.)

La presque totalité de la scène est en fait présentée en focalisation interne : tout est rendu à travers le regard des enfants. Vu leur taille et la place qu'ils occupent par rapport à la scène, leur champ de vision est restreint; ce qu'ils voient surtout ce sont les jupes et les souliers :

De là où ils sont ils ne voient que des pantalons de velours, des jupes, des souliers, des bas de femmes en grosse laine rouge, bleue, noire, brune. Les plis des jupes qui se balancent en faisant onduler la grosse bordure de toile, verte, jaune, rouge, violette; la bordure épaisse d'un doigt qui est au bas des jupes et qui maintenant n'est plus une bordure de toile mais tout ce qu'on veut : un serpent, un fil d'eau, une herbe nouée autour des mollets des femmes et qui se noue et se dénoue à mesure que la femme se repose sur une jambe ou sur l'autre, pendant qu'elle parle à droite, qu'elle parle à gauche, qu'elle trinque d'ici ou de là, ou qu'elle hausse finalement son verre - tout le monde crie à la fois - et alors la jupe remonte du côté droit et on voit un peu plus de mollet. Les enfants sont assis dans le coin, comme dans un petit nid à ras de terre. Quand ces pantalons et ces jupes les serrent d'un peu trop près, ils les repoussent avec leurs petites mains. Alors, ils voient un visage blanc venir d'en haut, rond comme la lune, qui se tourne vers eux, qui les regarde. Eux, ils sont dans un petit nid par terre avec des cartables, des musettes, des genoux nus, des épaules bosselées d'angles pointus comme la naissance de petites ailes³⁹⁶. En réalité, rien ne les étonne : ni l'arrivée du curé, ni la maîtresse qui s'est cravatée d'un large ruban de faille plein de reflets, ni ces serpents de toutes les couleurs qui nagent là devant eux entre les jambes de velours, les mollets noirs et les mollets rouges, ni les cris, ni l'odeur du vin, ni le vin qui coule, ni le vin qu'on renverse, ni le cri noir de la bonbonne qui se vide, rien, même pas leur magique solitude. (VII, 230-231)

Cette scène, rendue presque entièrement dans la vision des enfants, est une scène qui revêt un caractère quasi surnaturel. Elle est constituée de fragments et d'éléments épars, et met essentiellement en valeur des formes, des couleurs et des mouvements. La vision fantastique prend la place de la réalité : les corps, un peu désarticulés, des danseurs, mais aussi les habits qu'ils portent, donnent naissance, aux yeux des enfants, à des formes animales (« un serpent ») et végétales (« herbe nouée autour des mollets des femmes »).

Cette fête, célébrée par les villageois pour exprimer leur joie, rappelle, par certains côtés, d'autres fêtes dans les oeuvres de Giono. En effet, dans beaucoup de textes, on célèbre des fêtes, plus ou moins importantes, et qui ont des fonctions diégétiques, narratives ou symboliques variées. Contentons-nous de quatre exemples; il y a bien sûr le

³⁹⁶ M. SACOTTE note à propos de cette image : « L'angélisme de ces enfants n'est pas déplacé dans ce contexte religieux, même s'il est ici dionysiaque et non chrétien. », note n°1 de la p.231.

repas préparé par les habitants du plateau Grémone dans *Que ma joie demeure* pour fêter justement leur joie retrouvée³⁹⁷; mais, avant ce roman, il y a aussi une autre fête, moins importante, peut-être, mais qui a sûrement une portée symbolique particulière pour les personnages, c'est celle qu'on trouve à la fin de *Colline*. Après le retour du calme dans le hameau, au prix d'une lutte acharnée menée par les habitants, les deux personnages principaux, Jaume et Gondran, boivent ensemble comme pour fêter leur victoire sur la nature et le retour de l'eau à la source :

Ils sont assis, Jaume et Gondran, sur la margelle de la fontaine. Ils boivent l'absinthe. La bouteille danse sur les eaux fraîches de l'abreuvoir. C'est le crépuscule, à l'époque des étoiles froides.

"Elle est bonne notre eau." (I, 216-217)

C'est alors que, comme dans un dernier sursaut de son agonie, la nature se manifeste : un sanglier vient s'approcher des maisons comme pour défier les habitants encore une fois (comme au début du roman). Jaume ne le rate pas cette fois :

C'est un gros marcassin, tout hérissé, comme une châtaigne. La chevrotine l'a éventré et le sang gargouille entre ses cuisses. Il essaye de se dresser encore sur ses pattes; il hurle en découvrant ses grandes dents blanches de fousseur.

Et c'est Maurras qui l'achève à coups de serpe.

On l'a écorché tout chaud, et l'on s'est partagé la viande à pleines mains. Et les hommes se sont lavé les mains dans l'abreuvoir d'eau claire. (I, 217-218)

Les différentes actions relatées dans ce passage : le sang qui « *gargouille* » de l'animal « *éventré* » - qui a aussitôt été « *écorché* » alors qu'il était encore « *tout chaud* » - ainsi que le partage de la viande « *à pleines mains* », sont autant de gestes qui, tout en marquant l'acharnement de ces paysans à porter un coup ultime à cette nature « *panique* » qui s'était déchaînée contre eux, traduisent symboliquement un rituel quasi religieux, celui du « *sacrifice* »³⁹⁸.

Le troisième exemple se trouve dans *Batailles dans la montagne*. Ce roman, écrit juste après *Les Vraies richesses*, contient deux scènes qui relatent chacune une fête. L'une au milieu du roman quand les rescapés des inondations préparent et mangent, tout en buvant, la viande du taureau (force maléfique déchaînée) tué par Saint-Jean. La deuxième se situe vers la fin, après que ce même personnage est parvenu, en faisant exploser le barrage, à sauver les habitants de la catastrophe. Cette fête, moins épique que la première, consacre la victoire sur la nature (mais une nature qui n'est pas panique comme dans *Colline*) et le retour à la vie normale. Dans les maisons du village qui accueille les rescapés des inondations on fait cuire du pain (un peu comme dans *Les Vraies richesses*) en leur honneur.

Le dernier exemple se trouve dans *Triomphe de la vie*. Dans l'un des épisodes de cet essai écrit pendant la guerre, Giono décrit une fête où se rencontrent, de façon significative, des paysans et des artisans³⁹⁹. L'histoire est simple : les artisans du bourg

³⁹⁷ Sur ce sujet, voir L. RICATTE, « Notice » sur *Que ma joie demeure*, II, p.1327 et suiv.

³⁹⁸ Il s'agit évidemment ici d'une religion primitive, plus précisément « *panique* », puisque tout le roman se situe dans ce contexte.

du Mens viennent livrer leurs commandes aux fermiers de Silence. Il s'agit pour le fermier Cather d' « **une paire de souliers dits "alpins" »** (VII, 736) et d'« **une longue extralongue, propre à amarrer ses quatre mulets et ses trois chevaux sur un grand cercle d'aire avec les harnachements conséquents »** (Ibid.). Pour sa femme Mélanie, de « **six jarres de terre crue contenant chacune neuf boisseaux pour des usages qu'elle savait mais sur lesquels elle ne donnait pas d'explications »** (Ibid.). Pour sa fille Rose d' « **un beau manteau d'hiver »** (Ibid.). **Pour la deuxième fille Françoise, du « même manteau »** (Ibid.) que sa soeur. Pour le fils aîné, enfin, d'« **une calèche, inutile mais superbe »** (Ibid.). Les fermiers offrent d'abord un repas plantureux à leurs invités, parmi lesquels se trouve le narrateur qui dit être l'ami du fermier. Mais la fête va vraiment commencer lorsque certains habitants du bourg viennent les rejoindre à la ferme.

Cette fête a toutes les caractéristiques des autres fêtes décrites par Giono : on mange, on boit et on danse au rythme de la musique. Mais c'est encore la démesure qui en est la caractéristique principale. Démesure d'abord dans la quantité et la qualité du repas offert par les fermiers, et à la préparation duquel participent toutes les personnes présentes (comme dans *Que ma joie demeure*). Un repas riche et abondant qui donne au narrateur un sentiment de grande plénitude :

[...] Car nous avons mangé et bu ce qu'il y a de meilleur dans l'existence. Et la richesse que nous avons acquise avec notre bouche et nos dents nous grandit à la mesure de ce qu'il y a de plus grand au monde. Il n'existe plus rien dans l'univers que nous ne soyons capables de suivre. Ce n'est pas si souvent qu'on est des dieux! (VII, 756)

La démesure caractérise ensuite l'atmosphère générale de la fête. L'auteur introduit toute une dimension d'irréel et de fantastique. Avant même le bal, tout semble changer autour du narrateur. L'espace et le temps en premier : « **il n y a plus de temps; tout s'est arrêté »** (VII, 758), et tout s'est solidifié :

Plomb solide de midi qui a cimenté tout le ciel comme un édifice. Les montagnes ne sont plus qu'un simple soubassement. Le réel du monde c'est le colossal entassement immobile des nuages dans lequel nous, maintenant, nous marchons parmi des couloirs sans mesure, des salles où peuvent galoper tous les vents, des escaliers qui montent en tournant jusque dans les hautes profondeurs; nous nous penchons à des balcons d'où l'on peut juger le monde et les mondes, rien que dans la balance de nos mains. (VII, 756)

Ensuite, les convives sont comme envoûtés par la musique, le narrateur en premier, un peu comme dans « *Prélude de Pan* », même si l'atmosphère est différente de celle qu'on trouve dans ce texte de *Solitude de la pitié* :

Ce fut d'abord pour nos pieds; et d'abord, si j'en juge par moi, ils commencèrent à s'agiter dans mes sandales, puis à dansoter sur place du talon à la pointe de la semelle. Médé fut saisi ailleurs le premier ou peut-être, à cause de sa franchise habituelle, se laissa-t-il emporter le premier avec le plus d'audace, mais il commença à remuer ses épaules, puis il releva ses bras en ailes de pigeon et il commença à les agiter doucement comme les bords d'une barque qui danse sur

³⁹⁹ C'est d'après P. CITRON « la plus longue description de fête campagnarde de l'oeuvre de Giono. », *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.341.

l'eau, [...] Cela gagna Cather lui-même qui fut second malgré son âge et, je dois dire, tout de suite Mélanie elle-même qui fut la troisième proie... (VII, 764-765)

Puis, quand la fête bat tout son plein, les danseurs n'ont plus le contrôle d'eux-mêmes : ***Maintenant pour nous il était très difficile de résister. A chaque instant, la danse vous enlevait un bras, une jambe ou le souvenir de vous-même et sur place, esprit perdu, vous étiez là à trépigner pendant une bonne minute avant de vous rendre compte de ce que vous faisiez. Les uns après les autres, nous fûmes finalement emportés. (VII, 774)***

Le narrateur même est pris, malgré lui, par ce mouvement :

J'étais peu à peu entraîné, j'étais long à me mettre en train parce que moins pur que tous, je me rendais compte de l'énormité de notre joie, de l'enfance magique restée à nos côtés. (VII, 775)

Comme dans *Les Vraies Richesses* , les danseurs et les danseuses semblent se métamorphoser. Les uns prennent l'aspect d'un animal, les autres celui d'un arbre. L'une des femmes, Delphine, est comparée à une lionne :

C'est Delphine qui commença. Elle a les yeux larges comme la paume de ma main, l'enracinement solide des joues et le menton minuscule des femmes fauves, celles qui sont d'une générosité de lionne. (VII, 772)

Quant à Rose, elle prend la forme d'un arbre :

Elle était maigre et pareille à un tronc de bouleau. Elle sauta en avant avec un ploïement d'arbre, se recouvrant le front et le visage de ses cheveux. (Ibid.)

Et quelques lignes plus loin, le narrateur dit de ce même personnage :

Rose était l'arbre au vent de l'arrière-saison, l'arbre solitaire dans les plateaux déserts. L'aire était devenue sans bornes et Rose en démesurait les dimensions en ployant son corps vers la gauche, car on avait alors au fond du cœur tous les espaces que doit parcourir le vent du côté opposé pour avoir la force de courber l'arbre, et l'aire se démesura vers la droite, puis Rose la démesura de l'autre côté en se penchant aussi vers la droite; ainsi de tous les côtés le vent qui courbait Rose avait devant lui des espaces illimités avant de l'atteindre. [...] Au milieu des espaces vides, l'arbre solitaire se relevait avec une extrême lenteur, puis secouait sa chevelure brune, couvrait ses yeux de tresses dénouées, penchait son cou, essayait de raidir sa poitrine, mais, peu à peu, cédait aux forces extraordinaires des espaces sans limite et de nouveau se courbait. Malgré la jupe de bure, Rose était couverte d'écorce lisse de la tête aux pieds. (VII, 773)

Dans ce passage, la femme devient donc un arbre et la danse un mouvement naturel de cet arbre secoué par le vent.

On peut noter, dans cet épisode de *Triomphe de la vie* , la présence d'une sorte de rituel comme dans *Les Vraies Richesses* . La montée vers la ferme des habitants du bourg, accompagnés de musiciens qui jouent de leurs instruments, est comme une procession. Les femmes portent des couronnes de centaurées. Certaines d'entre elles ont même coupé des branches d'arbres pour les porter comme des habits (VII, 762-763). Procession ou carnaval? En tout cas, aux yeux du narrateur, le spectacle touche presque à l'irréel. Il décrit ainsi leur montée vers la place où il se trouve avec les autres :

Malgré qu'à ce moment la musique éclatât à pleine force, il y eut au contraire

pour moi un moment de silence. Tout venait d'être brusquement effacé par l'image qui montait de la terre : quatre couronnes de centaures, quatre chevelures lourdes comme de la boue, des yeux sévères pleins d'extase, des yeux qui n'étaient pas de fête ou bien d'une fête extrêmement importante. Puis les quatre visages émergèrent avec les bouches qui chantaient et au même moment les quatre filles firent le pas qui les porta tout entières à notre hauteur pendant que derrière elles montaient les visages des musiciens, et les quatre corps énormes recouverts de préles sautèrent sur nous comme des loups. Elles marchaient à petits pas; leurs flancs à contenir des dieux frémissaient comme en extase. Elles restèrent ainsi, tremblantes comme le tranchant d'une haute vague qui va s'abattre. Tout au moins c'est ce que moi je vis. (VII, 765-766)

Notons que l'évocation du nombre des femmes et la description de leur marche rappellent encore l'épisode des *Vraies Richesses* où les femmes du village marchent en cadence en portant le pain au village. S'il y a tant de ressemblance entre les deux textes c'est que Giono a voulu que *Triomphe de la vie* soit une suite des *Vraies Richesses*. D'ailleurs le sous-titre qu'il donne à ce texte est *Supplément aux « Vraies Richesses »*. Le bourg des artisans qu'il a décrit dans *Les Vraies Richesses* est le même qu'il décrit ici. L'auteur le dit explicitement :

J'ai parlé dans Les Vraies Richesses d'une petite ville qui est toujours restée une petite ville artisanale. Je peux dire son nom, c'est Mens dans le Trièves. (VII, 665)

Le fait de situer l'épisode de la fête en 1937 est très significatif. Giono a voulu peut-être retourner en arrière, à une époque où la joie était encore possible.

En général, la fête paysanne est liée au travail et aux saisons, elle est donc permanente. C'est ce qu'explique l'auteur, en évoquant les conditions pour que cette fête ait lieu :

La fête paysanne n'a ni commencement ni fin. Elle a commencé avec la joie du premier épi de blé récolté, elle ne finira que le jour où, au bout de la tige de blé il n'y aura plus d'épi mais de l'herbe sèche. Quand cette fête n'éclate pas elle attend. Il lui en faut peu, surtout dans les périodes de travail : moissons, vendanges, fenaisons; cela tient tout le temps à un fil. A chaque instant ce sont des fêtes particulières puis brusquement c'est une fête générale qui éclate comme la communication d'une étincelle à la poudre. Les origines de la fête paysanne sont faciles à comprendre : elles sont dans l'émotion que tout homme sain ressent devant un tas de blé, une récolte quelle qu'elle soit et dans le sentiment de liberté, de sécurité et de paix qui naturellement l'accompagne (doit l'accompagner). Pour préparer une belle fête paysanne, c'est très simple de recette : on prend une belle récolte, on prend la liberté, la sécurité, la paix. C'est le couronnement naturel de tout travail accompli. Sans fêtes, pas de travail; sans travail, pas de fêtes. (VII, 747-748)

Notons, dans ce passage, l'insistance sur la « liberté », la « paix » et la « sécurité », comme conditions nécessaires à l'existence de la fête. Giono écrit pendant la guerre, et ces conditions sont difficiles à réunir. Le renvoi à 1937 serait une sorte d'évasion de la réalité de l'époque.

Dans *Triomphe de la vie*, la fête a une signification particulière. Elle célèbre la rencontre de deux richesses : celle de la civilisation paysanne, symbolisée par le repas

abondant que les fermiers offrent à leurs invités, et celle de la civilisation artisanale, incarnée par les différents objets que les artisans viennent livrer. Comme le remarque Violaine de Montmolin⁴⁰⁰, l'absence dans le texte de toute allusion aux prix des objets fabriqués par les artisans pour les paysans est très significative. Pour Giono, l'alliance des deux civilisations est une alliance naturelle qui ne soumet pas aux lois de l'intérêt et de l'argent.

La fête semble donc jouer un rôle symbolique important dans les textes de Giono. Elle vient le plus souvent compenser un effort individuel (celui de Bobi ou de Saint-Jean, par exemple) ou collectif (celui des habitants des Bastides dans *Colline* par exemple). Elle peut revêtir un caractère panique ou dionysiaque (ou les deux à la fois), selon le contexte du roman. Mais le plus souvent, elle prend des proportions démesurées, non pas seulement par le nombre des personnages présents ou par la quantité des boissons et de nourriture qu'ils consomment, mais aussi par le sens particulier donné à leurs gestes (comme, par exemple, la « cruauté » des personnages de *Colline* qui s'acharnent contre la bête). Cette démesure est souvent proportionnelle au tort que les personnages ont auparavant subi ou à la souffrance qu'ils ont connue. Mais elle peut être aussi proportionnelle à leur joie, comme dans *Que ma joie demeure* et dans *Les Vraies richesses*. Dans ce texte justement, la fête n'est pas vécue comme le couronnement d'une action, elle est, comme on l'a vu, spontanée, les paysans y expriment leur joie de retrouver les « vraies richesses ».

Pour revenir aux *Vraies Richesses*, notons que presque toute la section 3 du chapitre IV (VII, 219-236) qui relate la fête de la résurrection du pain dans le village, s'inscrit comme dans une parenthèse. En effet, au début de cette section, le narrateur se retrouve avec les hommes du village en train d'attendre que le pain soit retiré du four. C'est alors qu'une brume vient couvrir tout l'espace autour d'eux. Le narrateur imagine alors qu'ils sont comme sur « une arche de Noé » (l'expression elle-même est, en fait, attribuée par le narrateur à un personnage, « le père Couache ») :

La brume qui recouvre tout le pays s'est avancée jusqu'à nos pieds. [...] Nous ne pouvons plus voir qu'un rond de terre noire autour du four, une sorte de radeau fait avec de la terre piétinée et, à la limite, une petite bordure de prés avec des feuilles et des fleurs qui sont toutes seules et qui prennent une importance considérable. A partir de là le monde n'existe plus. Nous sommes comme sur une nouvelle arche de Noé . Nous portons l'essentiel dans ce four chargé de feu. C'est le père Couache qui a parlé tout doucement de l'arche de Noé . "Sauvé des eaux", dit-il. (VII, 219)

Petit à petit, le monde extérieur semble disparaître autour du narrateur. L'image de « l'arche de Noé » provoque en lui une méditation profonde, puisqu'il s'interroge sur la pertinence même de cette image :

Et d'abord j'ai trouvé que ce qu'il disait était très beau. La civilisation de l'argent est en train de tout engloutir sous son déluge; au creux de ses vagues se balancent des cadavres de femmes et d'enfants morts de faim. Mais maintenant, je pense que ce n'est pas une bonne image. Car, il ne faut pas oublier

⁴⁰⁰ Violaine de MONTMOLLIN, « Notice » sur *Triomphe de la vie*, VII, 1244.

que nous sommes des paysans... (VII, 220)

Et, après une longue digression, c'est seulement au début de la section suivante (VII, 237) que le narrateur revient sur cette image, comme pour continuer cette méditation interrompue :

C'est pourquoi je ne crois pas que ta comparaison soit bonne, père Couache, quand tu dis que nous sommes sauvés des eaux, et quand tu parles de l'arche de Noé. Je suis toujours là à côté de toi, sous l'auvent du four; la brume étincelante me brûle les yeux comme un nuage de sel, si bien que je ne vois plus le monde mais les images de mon désir. Toutes ces luttes, toutes ces fêtes, tous ces soucis, je les imagine dans tous les villages. Ma raison d'être, j'entends qu'elle est la raison d'être de tous. Alors, moi, je crois que nous sommes une immense forêt en marche. (VII, 237)

Reconnaissons dans l'expression « *c'est pourquoi* » l'aboutissement logique d'un raisonnement. Tout se passe comme si ce que vient de dire le narrateur, entre la page 220 et la p.237 (en l'occurrence le récit des fêtes), faisait partie de la méditation et du rêve : « ***je ne vois plus le monde mais les images de mon désir*** ». Tout est, en effet, l'expression d'un « *désir* » : la résurrection du pain mais aussi « *la forêt en marche* ».

Ce chapitre IV constitue peut-être l'essentiel de cette oeuvre, puisqu'il y est question des « vraies » et des « fausses richesses ». Mais, si à la campagne, les « vraies richesses » sont obtenues grâce à une quête spontanée et pacifique, à Paris, en revanche, il s'agit, pour instaurer ces valeurs, d'une véritable conquête à caractère violent et belliqueux (voir le tableau ci-dessous) :

Lieu	Campagne	Paris
Action	Quête	Conquête
But	Ressusciter les vraies richesses	Détruire les fausses richesses
Nature de l'action	Action menée pacifiquement. Joie, et fête	Action belliqueuse

A côté de l'univers « réel », Giono crée un autre univers, où les lois qui règlent la vie des hommes ainsi que les rapports entre les individus sont différents de ceux de la vie quotidienne. Dans cet univers les hommes sont libres de chercher à réaliser leurs désirs et leurs rêves. Et même s'ils sont contradictoires, ce sont toujours des rêves d'absolu. Les rêves des paysans dans *Les Vraies Richesses* sont de deux sortes : atteindre la joie en fabriquant leur pain eux-mêmes et marcher sur Paris en menant une action guerrière. Par cette double action, Giono cherche peut-être à montrer qu'en tout homme il y a ce double désir : celui de donner la vie et celui de donner la mort. Car comment expliquer qu'à côté de la paix qui caractérise la vie des paysans puisse exister une tendance à la cruauté? Les personnages de Giono (surtout ceux des « Chroniques ») sont souvent porteurs de ce double désir, même s'ils arrivent souvent à refouler le mauvais. Leur action peut également engendrer de mauvais effets. Ainsi, Bobi, qui a apporté la joie aux habitants, laisse, en partant, une situation dramatique : Aurore se suicide et Joséphine vit dans l'attente d'un homme qui ne reviendra jamais.

I. C. Le tableau : Saint Jean-Baptiste ou le portrait de l'artiste

En outre, la dimension **poétique** que donne l'auteur aux *Vraies Richesses* apparaît, de façon indirecte peut-être, à travers le portrait de certains personnages, comme celui de Saint Jean-Baptiste.

L'épisode consacré au tableau de Giovanni di Paolo, *Saint Jean-Baptiste s'en va dans le désert*, se situe au premier chapitre. Il couvre, à lui seul, toute une section qui est séparée du reste (VII, 176-179); cependant, cet épisode a plusieurs rapports avec l'ensemble. En effet, le narrateur, lui-même, voit dans le premier pas du personnage quittant la ville comme la représentation allégorique de l'action de quelqu'un qui abandonne les fausses richesses pour les vraies :

Le but est plus haut. Il n'est pas au milieu de ces richesses. Saint Jean "gagne" lentement à travers la richesse de la plaine. (VII, 177)

ou encore :

Il est déjà celui qu'on appellera plus tard "saint Jean Bouche de truite", "saint Jean le Dévorateur", celui qui dévaste les fausses richesses.⁴⁰¹ (VII, 178)

En outre le départ de Saint Jean a une certaine ressemblance avec le départ du narrateur (de Paris), annoncé à la fin du chapitre. Tous les deux ont le « pas » décidé.

Celui de Saint Jean est décrit ainsi :

Le pas de saint Jean est ample et sûr. La jambe gauche verticale, pied posé à plat; la jambe droite est en oblique; tendue, elle pousse en avant; elle prend appui sur les orteils qui repoussent le sol de la ville. (VII, 176)

Celui du narrateur :

Demain je serai loin.

Je comprends maintenant que le pas que j'ai pris tout à l'heure, d'instinct, est fait pour me porter plus loin que l'hôtel du Dragon. Je ne suis l'esclave de rien d'artificiel, ni de personne.

Je suis celui qui se délivre avec le plus d'aisance.

Je repousse le sol de la ville avec mes orteils crispés [...] Je ne regrette rien de ce que je laisse derrière moi. Car je ne laisse rien qui vaille la peine. (Je garde soigneusement tout ce qui vaut la peine.) Il n'y a pas de contradiction entre mon départ et l'amour que je porte à ceux que j'aime. Celui qui s'en va ne s'éloigne pas de vous. Il représente seulement l'action de partir. Il ne veut être qu'un exemple et peut-être un sujet de méditation, et peut-être un motif d'espérance, comme l'athlète à bouche de truite que Giovanni di Paolo fait s'en aller dans le désert. (VII, 182)

Le geste de Saint Jean peut symboliser celui que ferait le poète ou l'artiste qui hésite et qui cherche sa propre voie face aux chemins qui bifurquent :

Saint Jean qu'on ne voit pas, saint Jean que le peintre ne représente pas dans cette plaine qui est toute la tragédie de saint Jean - et la nôtre -, la tragédie de l'entrelacement et la multitude des routes, de la multiplication et de l'incertitude des chemins et de la nudité de la richesse, ce faux désert à travers lequel celui

⁴⁰¹ C'est Giono qui écrit « saint » avec une minuscule.

qui ne « gagne » pas s'ensevelit comme dans des sables mouvants. (VII 177)

En outre, le mouvement entamé par le personnage n'est pas seulement un mouvement horizontal, celui qu'il fait en sortant de la ville, il est aussi vertical, puisqu'il doit prendre une route qui monte : « **Le but est plus haut** » (Ibid.) C'est un peu une « élévation » au sens baudelairien du terme :

Si l'on en croit la petite route jaunâtre qui se faufile dans l'entrelacement des avenues bordées d'érables, voilà la piste de saint Jean, voilà par où il passe, voilà sa route. Elle est brutale. Elle n'écoute ni les ombres ni la douceur champêtre, elle pique droit vers d'étranges rochers. Elle entre dans une ville en bordure de la plaine, là-bas loin. Elle s'y perd? Non, elle la traverse comme l'épieu traverse le sanglier. Elle en sort. Elle est maintenant débarrassée de la multiplication des routes. Elle grimpe droit dans les éboulis blafards qui pendent sous les rochers. Une forêt brasillante de frênes et de bouleaux lui barre le passage. Mais maintenant elle a trop d'élan. Elle traverse la forêt comme la flèche traverse la colombe. Elle aborde la grande pente qui tranche l'entassement des montagnes. Attention, nous sommes en haut du tableau. (VII, 178)

Saint Jean n'assume ici que très peu la fonction première que lui attribuent les textes sacrés (peut-être celle de l'ascension symbolique vers les cieux). Il semble plutôt représenter l'image même de l'artiste :

Celui qui s'en va ne s'éloigne pas de vous. Il a seulement plus d'allégresse. Son corps est plus harmonieux et plus souple. Il n'est plus raidi par l'effort de quitter, il est comme tout alanguiné par la joie d'atteindre. Il est comme une polyphonie qui monte en prenant appui sur elle-même. (Ibid.)

Le personnage est presque débarrassé de son aspect physique et matériel; il est comparé à une « polyphonie qui monte », et est saisi seulement dans son mouvement ascendant. Et c'est grâce à ce mouvement qu'il atteint le pays de « l'au-delà »⁴⁰² :

Et maintenant il est en haut. Il n'a eu qu'à écouter le battement de son coeur, et, comme dans une danse au tambour, soumettre son désir au rythme. Et maintenant il est dans la brèche qui partage les montagnes et s'ouvre vers les pays d'au-delà. Nous allons le perdre de vue. Il tend sa main droite large ouverte vers ce qui vient d'apparaître : le désert de bitume, d'outremer et d'or. (VII, 178-179)

Cet épisode se clôt ainsi sur l'image d'un mouvement interrompu du personnage devant lequel s'ouvrent des horizons. Ce mouvement illustre un peu celui du narrateur lui-même, qui se trouve à la frontière entre deux mondes : le monde de la réalité et le monde qu'il est en train d'imaginer; il est à la fois retenu par l'univers du « bas » (c'est-à-dire celui des « fausses richesses ») et attiré par l'univers du « haut » (le monde rêvé des « vraies richesses »). C'est aussi l'image même de l'artiste qui est en situation d'attente et qui est prêt à « cueillir » ses mots et ses images. Sa situation est analogue à celle du narrateur de Noé qui, perché sur son olivier, « cueille » aussi bien des olives que des images. Mais le problème pour Saint Jean (et pour tout artiste) est d'être obligé - un peu comme Sisyphe - de revenir infatigablement au point de départ et de reprendre la même action :

⁴⁰² Cette expression ne doit pas être prise ici au sens religieux, elle serait plutôt une variante de cette autre expression consacrée de Giono : « le pays de derrière l'air » qui désigne un univers propre aux « poètes ».

« il [...] est toujours, en bas, recommençant perpétuellement son départ » (VII, 178).

Par ailleurs, ce personnage est comparé à Ulysse :

[...] il est comme un Ulysse non trahi, et l'outré des vents qu'il emporte dans son voilier il ne la débonde que pour en laisser sortir le souffle propice. Un Ulysse qui n'a eu besoin ni de cordes, ni de cire pour résister aux sirènes mais qui s'est éloigné d'elles de son propre pas. (Ibid.)

Tout comme Saint Jean qui se serait « débarrassé » de son caractère de sainteté, Ulysse se débarrasse de l'image que lui prête la mythologie. **C'est « un Ulysse non trahi », « qui n'a eu besoin ni de corde, ni de cire... »**, une autre figure du poète, en fait (comme celle qu'il a dans *Naissance de L'Odyssee*).

Notons aussi l'analogie, sans doute significative, entre le prénom de l'auteur et le nom de ce personnage du tableau⁴⁰³.

Ainsi, Saint Jean, Ulysse (ou Jean Giono, tel qu'il apparaît de différentes manières dans le texte) peuvent, à la limite, se substituer l'un à l'autre, car ils donnent chacun une image -différente - de l'artiste. L'écrivain invente ses personnages et s'invente lui-même en se projetant plus ou moins en eux. D'ailleurs, tous ces registres « religieux », « mythologique » et « autobiographique », en s'entremêlant, constituent les composantes essentielles des *Vraies Richesses*. Mais, on l'a vu, il s'agit pour Giono d'adapter ces différents registres et de s'en servir comme source d'inspiration et en même temps comme champ d'investigation pour son écriture et sa création.

L'image du poète apparaît de différentes manières dans *Les Vraies Richesses*. Au début du chapitre VI, par exemple, après avoir évoqué la fin de la rédaction de *Que ma joie demeure* et l'envoi du manuscrit à l'éditeur Grasset, l'auteur imagine une situation où ce même éditeur se trouverait à la campagne et où il enverrait son manuscrit. L'adresse ne serait plus alors aussi précise qu'à Paris :

[...] l'adresse ne serait plus : rue des Saints-Pères ou n'importe quoi d'autre, mais par exemple : hameau un tel, par village un tel; l'adresse de quelque chose perdue au milieu des arbres et des terres. Et les manuscrits arriveraient là après avoir contourné cent champs de blé et passé sous l'ombre de cent chênes. (VII, 209)

Et c'est le « poète » qui apporterait lui-même son manuscrit :

Et parfois, ce serait le poète lui-même qui arriverait à pied en fumant sa pipe, son lourd bâton de buis à la main, venant apporter son poème, mais ayant tant croisé de monde dans le sentier, s'étant si longtemps arrêté dans tant d'auberges qu'il serait obligé de tout changer pour se mettre d'accord avec le monde qui vit, se transforme et n'est jamais le même. (Ibid.)

Malgré l'utilisation de la troisième personne, on reconnaît sûrement ici, sous les traits du poète, Giono lui-même (« fumant sa pipe »). On peut imaginer qu'au moment de la rédaction des *Vraies Richesses*, celui-ci était encore comme sous l'effet de l'univers magique de *Que ma joie demeure* ; c'est ce qu'il dira à la page suivante :

⁴⁰³ Giono donnera encore le nom de Saint Jean au personnage principal de *Batailles dans la montagne* (1937). Le prénom Djouan, lui, apparaît dans plusieurs textes (comme *Jean le Bleu*, *Batailles dans la montagne*...).

Il n'était pas question pour moi cette fois de rester au village, mais de m'en aller dans les chemins avec mon bâton de buis (justement celui dont j'ai parlé tout à l'heure à propos du poète); je ne pouvais plus me promener sur le plateau Grémone avec Jourdan ou Mlle Aurore ou Bobi qui pour moi n'était pas mort (mais on sait bien qu'il n'est mort pour personne). J'avais fait un paquet de tout ça et je l'avais envoyé à des amis, terre et tout. Et ça me manquait. Ca avait été si longtemps ma propriété particulière. (VII, 210)

L'image de Bobi, qui « *n'[est] pas mort* » semble hanter l'auteur, comme le fera plus tard celle de Langlois au moment où il rédigera *Noé*. L'évocation à titre « posthume » de ces deux personnages ainsi que leur « résurrection » s'expliqueraient peut-être par le fait que tous les deux sont plus ou moins « poètes » (dans ce sens que chacun a une vision très particulière du monde).

Par ailleurs, on a vu comment les paysans, qui ont un goût particulier pour les arts, accueillent « *le chanteur ou celui qui joue d'un instrument de musique, ou bien le poète.* » (VII, 216) Et le « poète » ici c'est l'écrivain lui-même.

Enfin rappelons que le rapport des *Vraies Richesses* avec la poésie se trouve dans le sous-titre « Poème » que le texte portait à l'origine⁴⁰⁴. Ce rapport est aussi explicité par Giono le 14 novembre 1935 dans son *Journal (1935-1939)* :

« Je ne crois pas avoir jamais réussi une symphonie aussi familière, aussi héroïque, aussi puissante. Faire de la poésie une nourriture d'homme - familière - de consommation régulière. Faire de l'héroïsme avec de la vie humble et quotidienne. » (VIII, 73)

I. D. La diversité des genres

Comment concilier tous ces aspects (« poétique », « autobiographique », « épique »...) des *Vraies Richesses* avec le genre de l'essai auquel est censé appartenir ce texte? Si l'on comprenait l'essai comme un texte théorique qui met en oeuvre un discours argumentatif visant à la démonstration d'une idée ou à l'analyse d'un point de vue, *Les Vraies Richesses* ne peut être véritablement un essai. Certes, Giono y évoque la vie des ouvriers à Paris, leur « esclavage » et la nécessité pour eux de se libérer; certes, il évoque aussi les dangers politiques et économiques qui guettent les paysans, mais on a noté que ce type de discours « idéologique »⁴⁰⁵ que tient le narrateur n'est jamais « pur » ou homogène. Le discours argumentatif se mêle aux autres types de discours (poétique, narratif...). En outre, il n'est pas sûr que l'on trouve toujours le discours approprié (au sujet) auquel on pourrait s'attendre; par exemple, toute la deuxième section du chapitre III (VII, 197-204), où il est question de la vie des paysans, est présentée comme une méditation du narrateur. C'est lors d'une promenade que celui-ci se laisse aller à une sorte de « rêverie » (qui rappelle un peu Rousseau) sur les paysans, sur Mme Bertrand et sur la joie que le pain « ressuscité » a fait naître chez les villageois, mais aussi sur la faim dans le monde, sur ceux qui « dénaturent » le blé, etc. Dans ce passage, on peut, en effet, noter plusieurs expressions qui rappellent que le narrateur est en train de se

⁴⁰⁴ Voir M. SACOTTE, « Note sur le texte », VII, 997.

⁴⁰⁵ En rapport avec la « fonction idéologique » du narrateur que distingue GENETTE.

promener. Cette promenade commence par la décision du narrateur de quitter sa table du travail : « **Il faut repousser la table et sortir dans les champs.** » (VII, 197) Dehors, le promeneur trouve alors du plaisir à sentir les odeurs et à se mêler au monde :

[...] Pendant qu'on marche dans le pré, on a ainsi le monde autour de soi et on l'a dans la poitrine, à l'intérieur, mélangé à la vie et qui se mélange de plus en plus à mesure qu'on respire, et ce n'est pas le même monde, l'un complète l'autre; on voit l'arbre et on respire l'arbre, et voilà que ça n'est pas pareil, les deux images ne se superposent pas - car aujourd'hui le poumon n'est plus seulement un organe de nourriture, mais il est un organe de connaissance. (VII, 198)

Il indique même son itinéraire :

J'ai pris le chemin qui passe près du petit cimetière des protestants et qui est bordé de buis énorme. (VII, 198)

Et deux pages plus loin :

[...] (et ici je fais une petite parenthèse et je m'arrête de marcher dans le pré, pour prendre un morceau de papier et un crayon pour marquer une chose à laquelle il faudra que je pense tout à l'heure...) (VII, 201-202)

Et quelques lignes plus loin :

Là, j'ai besoin de marcher. Va vers le bosquet d'érables. (VII, 202)

Les réflexions sur les paysans et leur vie, sur l'économie, sur le blé, etc., sont présentées comme le fruit d'une méditation quelquefois interrompue au cours de cette promenade. Elles ne constituent pas ici un discours argumentatif organisé comme dans un essai. Procédé qu'on retrouve déjà dans le premier chapitre, lorsque le narrateur parle des habitants de Paris. Les réflexions qu'il fait à leur sujet sont le produit des observations lors de ses déplacements et de ses promenades dans la capitale.

De polémique qu'il est censé être, le discours devient « lyrique ». En effet, ce terme est peut-être celui qui convient le mieux pour qualifier aussi bien le discours du narrateur que sa vision du monde. Car le « moi » est impliqué non seulement comme sujet de l'énonciation, mais comme personnage qui partage la vie des paysans ou des ouvriers. Par exemple, en parlant des ouvriers à Paris et de sa solidarité avec eux, le narrateur ne tient pas un discours politique sur la condition ouvrière, il tient un discours imprégné des marques de sa subjectivité et de son attachement affectif à leur vie. C'est ainsi qu'il s'adresse à un ouvrier :

Je suis le compagnon en perpétuelle révolte contre ta captivité, qui que tu sois, et si tu n'es pas révolté en toi-même, soit que le travail ait tué toutes tes facultés de révolte, soit que tu aies pris goût à tes vices, je suis révolté pour toi malgré tout pour t'obliger à l'être.

Je voudrais que tu te serves de moi comme d'un objet familier, d'un stylo, d'un crayon qui a l'habitude de ta main, comme de ton vêtement journalier qui s'est déjà mille fois plié dans tes entournures, comme d'un objet que le monde aurait fait pour toi, mais non pas que la civilisation aurait fait pour toi, comme un ami sur lequel on peut toujours compter.

Et si tu n'en as jamais connu de ceux-là, connais-moi et partons ensemble sur mes routes. (VII, 168)

Ce rapport de familiarité, voire d'identité, du narrateur avec les différents groupes sociaux

est parfois rendu par une forme particulière du discours, l'interpellation. Le narrateur s'adresse aux ouvriers, aux paysans et aux étudiants en disant « tu » ou « vous ». Cette forme de discours sert à actualiser les problèmes et à les rendre concrets et vivants. Ce qui est une manière d'éviter les discours théoriques, pour lesquels Giono avait, paraît-il, beaucoup d'aversion.

Dans *Les Vraies Richesses*, et dans d'autres « Essais pacifistes », comme *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix* (le titre souligne la présence d'un destinataire et d'un destinataire), le discours est souvent adressé à un interlocuteur. Mais ce procédé fait parfois glisser le texte dans une sorte de « didactisme ». Deux exemples du chapitre V peuvent illustrer cette idée. Le premier concerne l'épisode où le narrateur s'adresse à un apiculteur et lui donne des conseils sur les dispositions qu'il doit prendre en hiver⁴⁰⁶ :

[...] Surveille tes ruches et prends tes dispositions d'hiver. Les avettes si rudes au travail sont faibles sous les longues nuits. Examine-les soigneusement. Celle-là qui retourne des arbres, arrange-toi pour qu'elle se pose sur ta main. [...] Quand le soleil marquera midi, transporte-les dans cet abri; si ce sont des ruches de planches, couvre-les de paille; si ce sont des ruches de paille, maçonne-les légèrement avec un peu de plâtre sec. [...] Le miel du matin est une joie pour toi quand il arrive sur la table, dans son bol vernissé d'or, mais il faut en laisser aux avettes endormies si tu veux que ta joie se renouvelle et demeure. (VII, 250-251)

Une leçon d'apiculture, qui vient du narrateur, peut paraître bien étrange. Pourtant ce passage trouve sa place dans la signification de l'ensemble. La dernière phrase (qui reprend un peu le titre du roman *Que ma joie demeure*) l'inscrit dans cette thématique générale de la joie et des vraies richesses auxquelles sont conviés les paysans.

A la même page le narrateur continue de donner des conseils au paysan sur les travaux à faire avant l'hiver :

Il faut se hâter de repailler les toitures de chaume⁴⁰⁷. Ne t'attarde pas à respirer dans les javelles l'odeur des anciennes moissons. De nouvelles s'apprêtent dans la terre pour lesquelles il faut te conserver gaillard... (Ibid.)

Ces conseils posent un problème de vraisemblance. Comment se fait-il que le narrateur (écrivain, artiste et poète) puisse donner à un paysan des conseils sur son propre travail, à moins que le « tu » ne soit la forme déguisée d'un « je » qui renverrait au paysan lui-même? On a, en effet, déjà noté que le narrateur se fait quelquefois passer pour le porte-parole des paysans en utilisant le « nous » collectif et général. Mais la réponse se trouverait surtout, à notre avis, dans l'esthétique même de Giono, dans sa façon de concevoir le « réel » plus précisément. Le monde des paysans, dont il est question ici, est un monde inventé par Giono. C'est un monde qui est né de la combinaison de la réalité quotidienne et des souvenirs de ses différentes lectures⁴⁰⁸. On peut, peut-être, apercevoir où l'auteur « triche » (dans l'intertextualité), mais cette « tricherie » fait si bien corps avec l'ensemble qu'elle ne présente pas de véritable disparate.

⁴⁰⁶ M. SACOTTE note que « tout ce développement concernant les abeilles est imité du livre IV des *Géorgiques* de Virgile », note n°2 de la p.250 dans « notes et variantes » sur *Les Vraies Richesses*, VII, p.1026.

⁴⁰⁷ Ici, M. SACOTTE reconnaît l'écho d'un « autre poète rustique : le Grec Hésiode dans *Les travaux et les Jours* », note n°1 de la p.251, *Op. cit.*

Le deuxième exemple concerne le discours que le narrateur tient aux étudiants et dans lequel il les exhorte à pratiquer le métier d'agriculteur, capable de leur apporter les « vraies richesses » dont ils ont besoin. Il dit que certains sont venus le voir :

Ces étudiants qui viennent souvent me voir et dont la jeunesse est si amère, je les interroge sur leurs projets d'avenir. Je suis bouleversé de leur amertume, je souffre de leur souffrance. (VII, 252)

Ces jeunes se plaignent de ne pas trouver « les places auxquelles [leurs] diplômes donnent droit » (Ibid.); ils sont désespérés :

La vie devant eux est toute noire et quand je leur parle de joie je m'aperçois que ces lèvres épaisses de jeunesse connaissent déjà le sourire du vieillard. (Ibid.)

Le narrateur s'adresse alors à l'un d'eux (et, peut-être à travers lui, à l'homme en général) :

On a dû te dire qu'il fallait réussir dans la vie; moi je te dis qu'il faut vivre, c'est la plus grande réussite du monde. On t'a dit : "Avec ce que tu sais, tu gagneras de l'argent." Moi je te dis : "Avec ce que tu sais tu gagneras des joies." C'est beaucoup mieux. (VII, 253)

Il lui demande d'exercer un travail manuel, véritable source de joie :

Tu es là à te désespérer quand tu es le mieux armé de tous, quand tu as non seulement la science mais encore la jeunesse qui la corrige.

Rien n'est plus agréable aux dieux que l'adolescent qui sort des grandes écoles, la tête couverte de lauriers, mais qui se dirige vers la forge de son père, l'atelier de l'artisan ou les champs dans lesquels la charrue est restée en de vieilles mains. (Ibid.)

Pour lui, la science ne peut être un métier :

Ne fais pas métier de la science; elle est seulement une noblesse intérieure. (VI, 254)

Puis, le narrateur appelle l'étudiant à « détruire » la « société bâtie sur l'argent » :

Tu ne pourras rien posséder sans la pauvreté, mais tu n'as pas le droit d'être pauvre tant qu'on payera ton travail avec des feuilles sèches. Cette société bâtie sur l'argent, il faut la détruire avant d'être heureux. (Ibid.)

Ces idées sur la pauvreté et l'argent et sur le modèle de société à bâtir seront plus développées dans *Lettre aux paysans*.

Ensuite, le narrateur parle à l'étudiant de la patrie, de la guerre et du sacrifice pour les générations futures (cette idée sera aussi reprise plus tard par Giono dans la « préface » de *Refus d'obéissance*) :

Je ne te dis pas de te sacrifier pour les générations futures; ce sont des mots qu'on emploie pour tromper les générations présentes, je te dis : fais ta propre joie. [...] Ce dont on te prive, c'est de vents, de pluies, de neiges, de soleils, de montagnes, de fleuves et de forêts, les vraies richesses, ta patrie. On t'a donné à la place une patrie économique, un monstre qui exige périodiquement le sacrifice

⁴⁰⁸ Cette intertextualité montre que la réalité pour Giono n'est pas aussi simple que certains le prétendent (en présentant l'auteur comme un simple écrivain régional ou à un chantre de la Provence), elle est, au contraire, plus complexe et plus riche. Certes, elle tient du quotidien, mais elle puise surtout dans toute la culture de l'auteur.

de jeunes hommes. (VII, 255)

C'est sur ce discours adressé à l'étudiant que se termine le texte (notons le refrain constitué par la reprise de la première phrase du dernier paragraphe) :

Ce dont on te prive, c'est de vents, de pluies, de neiges, de soleils, de montagnes, de fleuves et de forêts : les vraies richesses de l'homme! Tout a été fait pour toi; au fond de tes plus obscures veines, tu as été fait pour tout. Quand la mort arrivera, ne t'inquiète pas, c'est la continuation logique. Tâche seulement d'être alors le plus riche possible. A ce moment-là, ce que tu es, deviens⁴⁰⁹.
(Ibid.)

Dans ce discours final adressé aux jeunes étudiants (VII, 252-254), Giono s'érige en pédagogue et professeur d'« espérance »⁴¹⁰. Mais il s'agit peut-être moins d'une marque de distinction qui placerait l'auteur en position de détenteur de vérités que de l'effet d'un élan d'enthousiasme, qui est né avec le succès de *Que ma joie demeure*, qui a continué avec les premières réunions du Contadour, et qui va se poursuivre dans les autres essais.

Ainsi, les idées sur les « vraies richesses » ne sont pas présentées de manière théorique, sous la forme d'un essai par exemple, elles sont intégrées soit dans le récit (celui de la résurrection du pain, notamment), soit dans un discours qui s'adresse à quelqu'un, en l'occurrence un ouvrier, un paysan ou un étudiant. Ce procédé sera davantage mis en valeur dans les essais qui suivent. C'est probablement, pour Giono, une manière d'éviter les analyses théoriques; celui-ci est avant tout un conteur; son texte est imprégné par les marques du discours oral.

Récapitulation

Récapitulons sous forme de tableau les différentes composantes des *Vraies Richesses* :

Fonction du narrateur	Fonction narrative	Fonction de régie	Fonction idéologique	
Discours	romanesque	- autobiographique - métanarratif	polémique	didactique
Sujet ou thème	-histoire du pain -histoire de la fête -histoire de la con- quête de Paris	- Evocation de la vie familiale - Evocation de son tra-avail et de ses textes	défense des « vraies richesses »	Conseils aux ouvriers, aux paysans, aux étudiants
Genre (prédominant)	Roman	Autobiographie	Essai	

⁴⁰⁹ D'après Mireille SACOTTE, cette dernière phrase a de multiples résonances : « héraclitéennes, platoniciennes, goethéennes ». La formulation pourrait venir de Nietzsche ou de Gide, « Notes et variantes », note n°3 de la p.255.

⁴¹⁰ D'après P. CITRON, ce livre, « est avec *Que ma Joie demeure*, celui qui aura le plus d'impact, surtout sur la jeunesse », Giono, Op. cit., p.53.

Notons d'abord que ce tableau est schématique et approximatif. Il permet seulement de voir les grandes composantes et articulations du texte. En outre, chaque dimension mentionnée dans ce tableau est, en fait, un mélange des formes et des contenus variés. Par exemple, dans la dimension romanesque on peut trouver des formes empruntées aux registres épique et lyrique. De plus, l'intertextualité constitue un aspect important des *Vraies Richesses* (comme d'ailleurs d'un grand nombre de textes de Giono). Elle est d'un apport enrichissant considérable, puisqu'elle permet la circulation entre les textes, les thèmes et les images d'origine et de tonalités diverses (bibliques, mythologiques, littéraires, artistiques, etc.) De son côté, la dimension autobiographique imprègne le texte, mais de manière assez particulière, si bien qu'il est difficile, à part quelques indications précises (la mention des prénoms des filles de l'auteur ou l'indication de certains titres de livres), de faire la part des choses. Le narrateur se trouve à la fois en dehors et dans l'histoire qu'il raconte. Il se trouve parfois si impliqué dans cette histoire (en partageant la vie des personnages et en disant « nous » en parlant d'eux) qu'on est tenté de croire à son authenticité.

Le discours du narrateur prend lui aussi des formes très variées. Par exemple, le discours que nous avons qualifié de polémique est un discours qui est le plus souvent imprégné de lyrisme, et qui, de ce fait, traduit davantage les sentiments du narrateur et sa vision « poétique » du monde au lieu de constituer un véritable débat sur les questions abordées. Ce qui prime dans *Les Vraies Richesses* est la vision « déréalisante » : l'épique (dans l'épisode du pain ressuscité et dans celui de la marche sur Paris notamment) et le fantastique l'emportent sur tout souci de « réalisme ».

Par ailleurs, en proposant les « vraies richesses » aux paysans, l'auteur-narrateur se comporte comme Bobi avec les habitants du plateau Grémone (on a vu comment il se compare à ce personnage). Son action se veut la continuation de celle du personnage. L'« essai » se donne ainsi comme le complément du roman.

Si les « messages » peuvent être implicitement véhiculés par les romans (le message pacifiste et antimilitariste dans *Le Grand Troupeau* , le message en rapport avec une société où la « joie » constitue une quête pour les hommes dans *Que ma joie demeure*), pourquoi Giono a-t-il tout d'un coup opté pour les « essais »? Même si la période de 1934 à 1939 est une période marquée par l'alternance des romans et des essais, l'intérêt de l'écrivain a davantage porté sur l'essai. C'est probablement à cause des circonstances historiques que Giono a choisi cette forme. Etant plus direct et plus « réaliste », l'essai a un effet plus percutant et plus rapide sur les lecteurs.

Toutefois, si le genre de l'essai semble répondre aux besoins ponctuels dictés par les circonstances, le roman reste, pour Giono, la vocation principale. On a vu que même dans l'essai, il ne cesse pas d'être romancier. C'est pourquoi, tout en défendant des valeurs ou en faisant valoir ses positions sur des problèmes divers, il ne cesse de raconter des histoires. Même ses idées sur la société, sur l'économie ou sur la politique sont, le plus souvent, en rapport avec l'expérience personnelle et intime. C'est, en effet, à partir de ces expériences - réelles ou inventées - (la visite de Paris, le séjour à la campagne) qu'il en arrive à faire des réflexions d'ordre général sur les ouvriers, sur les paysans et sur les hommes en général. Il y a, ainsi, un rapport étroit entre ce qui est de l'ordre individuel et ce qui est de l'ordre universel. Le « message » adressé aux hommes émane d'une vision

subjective ou d'une expérience intime de l'auteur. Il ne se rattache à aucune idéologie rigide et dogmatique (c'est pour cette raison - entre autre - que l'auteur s'éloignera des positions communistes). On a vu, par exemple, que dans *Les Vraies Richesses*, le retour des paysans aux « vraies » valeurs d'autrefois (dont la préparation du pain par soi-même est l'aspect concret) s'effectue de façon spontanée et naturelle, et non sous une influence ou une incitation extérieure. Par ailleurs, la société que l'auteur rêve de voir se réaliser est une société qui n'attend pas pour exister. Elle est déjà là comme par enchantement. Si Mme Bertrand a pris l'initiative de préparer son pain et a ainsi entraîné tous les autres à faire comme elle, elle a, par cette action, concrétisé le rêve de l'auteur de voir s'instaurer les « vraies richesses ». Cette situation n'est pas présentée comme un projet mais comme un état de fait. Et là, ce n'est pas Giono essayiste qu'on trouve mais c'est le romancier qui crée librement cette société utopique. C'est, en effet, le roman et non l'essai, qui permet aux idées (et aux rêves) d'être immédiatement réalisées. La victoire de la civilisation paysanne, symbolisée par la marche sur Paris, est aussi la réalisation d'une idée, ou plutôt d'un rêve qui a, à cette époque, hanté l'écrivain. Les idées n'attendent pas pour prendre corps. Elles se concrétisent tout d'un coup. Et c'est grâce au seul pouvoir de l'imagination et de l'invention romanesque et poétique, donc des mots, que l'auteur arrive à créer la société à laquelle il rêve. Même si ces idées peuvent être irréalistes et aller à contre-courant des événements. La conception d'une telle société est en contradiction avec toute vision objective et réaliste qu'impose la situation de l'époque (de même pour la forme de résistance à la guerre que Giono propose aux paysannes dans *Lettre aux paysans*). Nous avons, à ce propos, souligné aussi que dans le roman projeté *Fêtes de la mort*, la révolte des paysans, à laquelle Giono croyait fermement, était une action que rien ne laissait réellement prévoir.

Giono a donc quelquefois sur les événements historiques une vision de poète. Entre l'essai et le roman il n'y a vraiment pas de frontière.

Par ailleurs, il semble que si beaucoup ont à cette époque soutenu ses différentes positions sur la guerre, et notamment son idée de refuser d'obéir à l'ordre de la mobilisation (après la parution de son article « Je ne peux pas oublier » en novembre 1934), c'était non pas tellement à cause de ce texte en particulier, mais en raison des idées contenues dans ses romans (notamment *Le Chant du monde* et *Que ma joie demeure*). Car c'est le roman, plus que l'essai, qui est susceptible de laisser une part importante à l'imagination des lecteurs, et donc de répondre, chez eux, à un besoin d'identification.

Giono semble être plus à l'aise dans son travail d'écrivain que dans l'action qu'il mène sur le terrain. L'univers (utopique) qu'il crée dans ses textes est peut-être plus intéressant pour lui. Cet univers imaginaire, si riche, est proposé comme une compensation au vide et à la banalité de la vie quotidienne. *Les Vraies Richesses* est un texte qui propose un monde où les choses et les hommes prennent des dimensions démesurées, où l'action, qui a un caractère épique et fantastique mais aussi intemporel, prend toute son ampleur. C'est aussi un texte où le romancier-poète (ou ses substituts romanesques) joue pleinement le rôle qu'il ne peut jouer dans la vie de tous les jours. On a vu, par exemple, comment celui-ci est présent à tous les niveaux de l'histoire et comment il joue des rôles variés et multiples.

Libéré des contraintes de la « réalité », l'écrivain peut à sa guise proposer, dans les fictions, la société idéale qu'il veut. Il peut même imaginer des événements et les créer au besoin. C'est pourquoi, malgré son importance, l'expérience du Contadour ne peut égaler (en ampleur et poésie) l'action de Bobi ou celle des personnages des *Vraies Richesses* en instaurant une société nouvelle où la « joie » est la seule devise.

Les textes écrits à cette époque peuvent être considérés comme une revanche prise sur les événements. Faute peut-être de pouvoir agir efficacement contre la menace de la guerre et contre les maux de la société en général, Giono invente un univers où il est assuré de l'efficacité de son action. Par personnages interposés, il en arrive ainsi à régler ses comptes avec le monde. Comme lui, ses personnages (Bobi ou les personnages des *Vraies Richesses*) sont en quête d'absolu. C'est ce qui les rend à la fois forts et vulnérables. Forts parce qu'ils disposent d'une liberté d'action illimitée que l'univers fictif leur offre. Vulnérables, parce que le monde qu'ils bâtissent est un monde illusoire et utopique et qui ne peut résister, malgré sa fascination, à la réalité (l'échec de Bobi est peut-être à interpréter dans ce sens). A l'époque, la guerre se fait de plus en plus menaçante, et les remèdes proposés s'avèrent insuffisants. Certains lecteurs s'aperçoivent peut-être de cette désillusion. Giono, lui-même, vit ce déchirement : d'une part il vit au quotidien, pendant les années qui précèdent la guerre, des moments d'appréhension et de crainte, et d'autre part, il continue à espérer un salut possible.

Le désespoir est à son comble lorsque, au lendemain de la mobilisation générale, Giono se présente lui-même à la caserne, alors que, pendant des années, il a tout fait pour refuser d'obéir.

II. L'idéologique, l'épique et le lyrique dans *Le Poids du ciel*

C'est un autre essai où on l'on peut voir comment s'entremêlent les différents genres et registres. Il est différent des *Vraies Richesses*, même s'il en reprend certaines idées. C'est l'essai le plus long.

Le Poids du ciel, qui est divisé en trois parties, est construit dans son ensemble (et plus particulièrement les deux premières parties) sur des structures de correspondances, de symétries et d'oppositions.

Dans la première partie, « Danse des âmes modernes » (VII, 333-358), on peut distinguer en effet, un épisode sur le thème de la « puanteur » de l'âme du monde moderne et de la tension que font régner les dictateurs sur le monde. Ce thème s'oppose à celui de la « pureté » du paysan, à sa grandeur d'âme et à celui de la vie paisible de l'artisan.

Dans la deuxième partie, « Les grandeurs libres » (VII, 359-481), on peut distinguer trois « volets » essentiels⁴¹¹. Le premier évoque un cargo soviétique en train de naviguer la nuit sur la Mer Noire et fait notamment le récit de sa rencontre avec une raie géante. Il évoque également un train dans la steppe russe. Il évoque aussi la nuit qui court sur la

⁴¹¹ Pour cette division en trois volets, nous nous appuyons sur P. CITRON dans *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.274-275, et dans sa « Notice » sur *Le Poids du ciel*, VII, 1075.

terre à mesure qu'elle tourne sur elle-même. Le deuxième volet situe l'action en pleine ville de Marseille, entre midi et deux heures. Dans ce volet, l'auteur entremêle des dialogues, des titres de journaux, des personnages, des voix, des réflexions du « solitaire là-haut dans la montagne ». Le troisième volet décrit, par l'éloignement progressif de la terre vers les étoiles et l'univers, des distances de plus en plus inhumaines. Dans cette partie, on peut également noter des oppositions : entre la mer et la terre (dans l'évocation du cargo et du train), entre la nuit et le jour dans la rotation de la terre. Des oppositions aussi entre l'étendue spatio-temporelle de la terre et l'étendue du cosmos. Entre les deux étendues ouvertes se situe l'étendue spatio-temporelle fermée de la ville de Marseille entre midi et deux heures. On peut noter que sur le plan de l'étendue spatio-temporelle, il y a entre le premier et le troisième volet une progression dans le sens de l'ouverture et de la grandeur. L'opposition, au niveau terrestre, des horizons ouverts dans le volet 1 et des horizons fermés de la ville dans le volet 2 est en quelque sorte dépassée par les dimensions cosmiques dans le volet 3.

La structure de la troisième partie, « Beauté de l'individu » (VII, 482-520), repose moins sur des oppositions, comme dans la première et la deuxième. Elle met davantage l'accent sur le narrateur, sur son message et sur la rédaction même de ce livre (cette dernière idée structure toute la partie puisqu'elle est reprise aux pages 482, 487, 505, 506, 507, 508, 510, 511, 515 et 520). Dès le début, le narrateur évoque son retour de la montagne et son intention d'écrire *Le Poids du ciel* (VII, 482). Suit un passage où il y a la description des agglomérations qu'il traverse sur son passage, les paysans qu'il rencontre, un peu comme le narrateur dans *Les Vraies Richesses*, mais, à la différence de ce texte, le retour est, ici, consacré davantage à la réflexion, à l'évocation de ses idées (et non à des conseils donnés aux paysans). A la différence des deux autres parties, le narrateur se fait plus précis, tient un discours moins imagé, quelquefois polémique et qui traite de problèmes plus concrets. Il tient à répondre, par exemple, à ceux qui qualifient ses paysans d'irréels (VII, 485). Comme dans *Les Vraies Richesses*, il affirme que ceux-ci font chez eux une bonne place à ses oeuvres (VII, 485-486). Il reprend l'idée que les paysans ne constituent pas une classe mais une « race » (VII, 500). Il donne aussi des précisions sur les techniques qu'il n'admet pas et sur celles qui sont nécessaires à l'homme (VII, 510-519). Il parle de ses inquiétudes quant à la modification que la technique peut apporter à la vie de l'homme, comme la création des robots, (VII, 518) ou la « **fécondation artificielle en série** » (VII, 519). Il termine le texte en s'adressant au lecteur : « **j'écris pour que chacun fasse son compte** » (VII, 520).

Certes ce texte contient un certain nombre d'idées qui apparaissent dans les autres essais et qui constituent, comme on l'a vu, une constante chez Giono pendant cette époque. En effet, Giono y insiste encore sur son pacifisme. A cet égard, il dénonce les valeurs guerrières comme l'héroïsme, le patriotisme, et s'attaque aux « poètes officiels » qui font de la propagande pour ces valeurs. Il parle également des jeunes qui en sont les victimes. Il dénonce aussi la civilisation industrielle moderne qui, selon lui, crée l'aliénation des travailleurs et favorise la guerre. Il rejette toutes les formes de dictature et de totalitarisme, qu'elles soient fascistes, capitalistes ou communistes, qui écrasent l'individu. Il rêve de la destruction de l'Etat (idée qu'il reprendra dans *Lettre aux paysans*). Il prône la création d'une société rurale où de petites exploitations agricoles vivent en situation d'autosuffisance. Il évoque les rapports de l'individu avec la masse et oppose bonheur

individuel et bonheur collectif. Il fait un développement sur la mort qui, selon lui n'est qu'une modification apportée au corps au sein de la matière (réflexion qui rejoint un peu l'idée qu'on trouve dans ses romans sur ce sujet). En plus de la dénonciation de la guerre, il s'attaque aux partis et même à certaines personnalités comme Aragon (comme il le fera d'autres dans *Précisions*). Il s'attaque également au progrès technique. Sur ce plan, on peut retenir sa position particulièrement intéressante et qui dénote chez lui une qualité de visionnaire. C'est lorsqu'il évoque ce problème qui est aujourd'hui d'actualité : les risques que peuvent entraîner les manipulations génétiques.

Son opposition à toutes les dictatures, l'expression de son pacifisme intégral, la défense des paysans, la dénonciation d'une certaine civilisation technique, qu'il oppose à la nature (dans l'explication qu'il donne au titre de cet essai) :

Faites votre compte; faites deux parts des choses qui vous sont absolument nécessaires et individuellement nécessaires pour que votre vie soit belle : mettez d'un côté ce qui est sujet de la technique et de l'autre ce qui est sujet de la nature. Pesez. Ce qui est sujet de la nature, c'est ce que j'appelle le poids du ciel. (VII, 510-511)

constituent les thèmes essentiels qui sont abordés dans les autres essais. Essais qu'il a déjà écrits ou qu'il écrira par la suite.

Mais ce qui est nouveau c'est d'abord une certaine vision des choses qu'on peut qualifier de poétique et une certaine forme d'écriture relativement nouvelle. En effet, par rapport aux autres essais, *Le Poids du ciel* apparaît comme un texte à part, non seulement à cause de sa longueur, mais aussi à cause de l'entremêlement des sujets et des discours. Il échappe à la clarté et à la concision qu'exige normalement le style du « message », tel qu'on le trouve par exemple dans *Refus d'Obéissance* ou dans *Lettres aux paysans*. Les sujets sont multiples et diversifiés. Le « message », même s'il existe, n'est pas aussi franc et aussi direct que dans les autres essais. Il prend dans ce texte le détour de la méditation poétique et philosophique sur le cosmos, même si « **Giono n'est pas à son aise dans la science ni dans la pensée philosophique** »⁴¹².

En outre, Giono ne se contente pas de parler de l'actualité en France, il parle de l'actualité internationale, en situant au même moment son action dans les différentes parties du monde. Dans la première partie, les problèmes politiques, comme les dictatures, les partis, sont traités de façon oblique, un peu d'en haut et dans une vision globale. Ou mieux, pour reprendre une expression chère à l'auteur, et qu'il applique à l'espace, on peut dire qu'il suit une sorte de « plan cavalier ». Par exemple, en parlant de Staline et d'Hitler dans l'épisode où il est question de la rotation de la terre et du jour et de la nuit que ce mouvement provoque dans différentes parties du monde, il écrit :

Les républiques soviétiques dorment. Staline a la bouche ouverte. Il respire du nez un peu plus fort que ce qu'il faut. Il ferme lentement sa bouche; il lèche lentement ses moustaches; il ouvre encore lentement sa bouche. Ses mains abandonnées sont ouvertes. Près de l'ongle du doigt majeur de sa main droite, la trace qu'a laissée le porte plume se regonfle de sang frais. C'est comme un doigt qui n'a jamais écrit. Staline dort. (VII, 401)

⁴¹² P. CITRON, « Notice » sur *Le Poids du ciel*, Op. cit., p.1094.

De même pour le personnage qui est à Berlin et qui a tout l'air d'être celui d'Hitler⁴¹³ :

Dans le palais, un homme s'est réveillé brusquement. Il est couché sur un divan étroit (il dit lui-même un divan de moine). Il a lancé son bras dans l'ombre. Il a touché brutalement sa veste qui est posé sur le dossier d'une chaise et une grande médaille froide, large comme une carte postale. Il tâte sur la table de chevet. Il presse le bouton de la lumière. Elle ne s'allume pas. Il insiste deux ou trois fois. La nuit ne bouge pas. Il appelle d'une petite voix timide : "Walt". Le visage de l'univers écrase son nez aux vitres de la fenêtre; chuchote la divine vérité. (VII, 401)

Ces deux dictateurs sont présentés ici sous un jour tout particulier. Ils ont, chacun, perdu tout caractère mythique d'homme politique et de grand dictateur. La nuit, ils ressemblent au commun des hommes. Ils ont leurs défauts : « **Staline a la bouche ouverte. Il respire du nez un peu plus fort que ce qu'il faut** » et leurs faiblesses : Hitler a « **une petite voix timide** » et « **le visage de l'univers écrase son nez aux vitres de la fenêtre** ». La nuit met à nu leur vérité d'homme. Par ailleurs, dans ce bref récit d'un épisode (?) de leur vie, Giono invente. Du fait qu'il attribue à chacun d'eux des traits de caractère distinctifs et qu'il leur prête une action imaginaire, il en fait des personnages de fiction. Surtout à propos du personnage qui est supposé être celui d'Hitler. Il imagine toute une scène (VII, 401-403) où ce dernier est en proie à des inquiétudes dues à la coupure de la lumière, comme le montre sa conversation avec son domestique « Walt ».

Ainsi, *Le Poids du ciel* contient des sujets qui touchent aux domaines politique, scientifique, philosophique et social. Mais il met surtout en valeur le créateur et le poète face au monde et à la démesure du cosmos. La méditation sur les étoiles, sur les distances inimaginables, est pour le narrateur comme une évasion provisoire des problèmes quotidiens et de l'actualité. On peut dire que les deux premières parties de cet essai traitent du thème de la « démesure », thème qui existe déjà dans certains romans, comme *Batailles dans la montagne*. Mais contrairement à ce qu'on trouve dans ce roman, l'épique ne réside pas dans l'action de l'homme contre la nature, il réside dans la nature elle-même. Dans ses dimensions fascinantes, par exemple dans celle du cosmos et dans celle de la raie géante. Dans la description de cet animal marin, qui ressemblera à celui qu'il évoquera en 1944 dans *Fragments d'un paradis*⁴¹⁴, l'auteur fait le rapprochement entre la dimension de la raie et celle du « ciel » :

L'animal qui flotte sur la mer est une merveille. C'est en effet une raie des grands fonds. Elle a environ vingt mètres de large d'un bout de la nageoire à l'autre bout. Du moins c'est ce qu'on voit et c'est ce que représente de plus compréhensible ce qu'on voit. Car, dans ce monde glauque de la mer qui couvre et découvre la lueur de la bête, cette grandeur paraît être de vingt mètres, là, tout près, mais pourrait être de grandeur incommensurable si cette forme lumineuse était perdue

⁴¹³ P. CITRON s'interroge sur l'image imprécise de ce personnage qui, contrairement à Staline, n'est pas nommé par Giono, et conclut en disant : « S'il s'agit malgré tout d'Hitler, l'image est singulièrement flottante et gommée », « Notes et Variantes » sur *Le Poids du ciel*, note n°1 de la p.401.

⁴¹⁴ Sur la présence de ces animaux marins géants dans l'oeuvre de Giono, voir P. CITRON, « Notes et variantes » sur *Le Poids du ciel*, note n°1 de la p.370.

au fond du ciel dans des distances divines. Elle est sans frontière avec la mer. Elle est la mer. (VII, 370-371)

Les dimensions de cet animal constituent « **une démonstration de la petitesse de l'homme** » (VII, 371). Mais l'homme et le monde ne sont pas ici en rapport de conflit. Il y a une sorte de symbiose entre les deux. Le spectacle de la lumière que reflète la raie, suscite d'abord de l'émotion chez le capitaine du cargo, puis une sorte de « **bonheur magique** » (VII, 369) qui lui fait oublier tout sauf qu'il est un homme fasciné devant la merveille de la nature, et son corps prend alors les dimensions du monde :

Il peut enfin parler, car, tout d'un coup, sans aucun souci social, et sans patrie, et sans nation, il s'est vu, il s'est compris, il s'est senti debout sur la proue d'un navire dans la mer, lui, un homme, seul et nu.

Pendant que la terre se renverse et roule dans la nuit.

Il s'est brusquement senti pénétré de magie. Il serre ses muscles sous sa vareuse.

C'est drôle, mais il lui paraît qu'il gonfle et qu'il grandit, qu'il devient immense avec des muscles dans ses bras comme si on avait frappé des chaînes d'ancre aux deux bouts de ses épaules. [...] Il respire vraiment avec plaisir. Il a l'impression de pouvoir avaler d'une seule haleine toute la longueur du vent, depuis le plus profond du lointain jusqu'ici, avec tout le déroulement de sa fraîcheur et les milliers de parfums différents. Il a une telle sensation voluptueuse dans ses poumons auxquels jusqu'à présent il ne pensait pas et qui faisaient leur travail insensiblement, qu'il regarde sa poitrine pour voir si elle n'est pas tout d'un coup devenue lumineuse comme l'immense corps flottant de ce poisson qui les accompagne. (VII, 368)

L'homme peut même être à l'image du monde aux dimensions démesurées, comme le capitaine du cargo russe, et aussi comme le paysan dont le portrait mythique est fait dans la première partie. La démesure du monde se reflète, on l'a vu, dans l'image qu'il donne de cet homme.

La fascination qu'exerce l'animal marin sur le capitaine russe, aux yeux « **entièrement bleus comme des trous d'écubier** » (VII, 370) - détail assez significatif en soi, puisqu'il fait penser à Giono lui-même -, est semblable à celle qu'exerce le ciel sur le narrateur. Mais pour que cette fascination soit en même temps une joie, c'est avec une « **perception se n suelle** » (VII, 382) qu'on doit voir le monde. Il s'agit pour l'homme d'utiliser ses sens et non son raisonnement :

Et c'est plus simple que la décision des calculs : l'univers nous appartient dans la proportion où nous lui appartenons. Nous pouvons comprendre la splendeur des espaces, mais c'est précisément par le côté shakespearien de notre rêve que nous le pouvons; par un raisonnement dont la seule raison est le goût des choses... (VII, 383-384)

Les mesures à l'échelle cosmique font pendant aux actions à l'échelle humaine. Une sorte de relativité, quelque peu semblable à celle de Pascal, mais qui vise un objectif tout différent. Il s'agit, pour le narrateur, d'en tirer d'abord un plaisir sensuel puis une richesse poétique. Tout comme le capitaine du bateau devant la raie géante, il se sent imprégné de l'univers cosmique :

Le présent de la lumière, qui me vient du centre de mon système, est un passé vieux de trente mille ans. Mon futur objectif est cet extraordinaire amas de

micro-organismes et de rayons cosmiques dans lequel me traîne le tournoiement de la Voie lactée, m'approchant de mondes dont je suis irrigué (richesse de mon coeur, coloration de ma joie, racines de mes sens profondément accrochées autour d'étoiles comme la racine des arbres sur de savoureuses mottes de terre), m'éloignant de mondes qui chargeaient mon sang d'une particulière compréhension de l'univers, d'une particulière utilisation de son goût (image et raison de ma vie) et, dans ces extraordinaires distances, au milieu de ces extraordinaires richesses, j'éclate et je m'éteins brusquement en même temps, sans aucune durée, utilisant en éclairs des traces impondérables. (VII, 474)

Ce n'est plus le monde terrestre qui est ici source de poésie c'est le cosmos et ses proportions spatio-temporelles gigantesques. L'homme emporté sur la « Voie lactée », navigue (comme l'équipage du cargo russe) entre les positions extrêmes qu'on peut lire dans certaines oppositions que souligne ce passage :

- « présent » / « passé » / « futur » - « micro-organismes » / « rayons cosmiques » - « m'approchant » / « m'éloignant » - « j'éclate » / « je m'éteins »

On peut, certes, reconnaître un écho pascalien (l'homme entre les deux infinis), mais ici la place du milieu qu'occupe l'homme n'est pas sentie comme une source d'inquiétude, au contraire elle est source de « joie », et de « richesse ».

En outre, le souffle épique qui traverse l'essai peut être considéré comme l'écho ou la continuation de celui qui est présent dans le roman précédent, *Batailles dans la montagne*, même si, à la différence du roman, l'épique ne réside pas, ici, dans la lutte menée par les hommes contre la nature déchaînée. Il s'inscrit dans le mouvement des étoiles, dans la rotation de la terre qui crée le jour et la nuit et dans les distances entre les étoiles calculées en années lumières. On peut dire également que l'épique réside aussi dans l'image, un peu irréelle mais qui est conforme à la tonalité globale de l'essai, que l'auteur nous donne du paysan.

On peut dire qu'en rédigeant *Le Poids du ciel*, Giono est encore sous l'effet de l'ambiance qui règne dans *Batailles dans la montagne*. Il se trouve un peu dans la même situation que lorsqu'il écrivait *Les Vraies Richesses* alors qu'il venait de terminer *Que ma joie demeure*. A chaque fois, le roman continue à avoir des effets sur l'auteur, effets dont on trouve les traces ou les échos dans l'essai qui suit. Mais en comparaison avec *Les Vraies Richesses*, le romanesque se trouve un peu réduit dans *Le Poids du ciel*. En dehors du tisserand Jules et de l'Henriette de la première partie, il n'y a pas vraiment de personnage bien caractérisé. Ceux de l'épisode de Marseille sont ou anonymes ou sans consistance réelle.

En revanche, la dimension poétique est importante dans *Le Poids du ciel*, comme on l'a déjà vu, car le sujet lui-même se prête assez bien à la méditation et au travail de l'imaginaire. Les distances vertigineuses entre les étoiles ainsi que les grandeurs incommensurables ne doivent pas, selon le narrateur, être l'objet de l'observation scientifique, mais servir à la méditation poétique. L'aspect poétique du texte est souligné par exemple dans les refrains qui rythment le texte et lui donnent une allure qui l'éloigne du genre de l'essai. Dans la première partie, par exemple, le refrain est constitué par la phrase « *danse des âmes* » qui en reprend le titre. Cette expression, dont les deux termes constitutifs « *danse* » et « *âmes* » sont ou associés ou dissociés, se trouve p.338, p.339,

et p.341. Dans la deuxième partie, il s'agit de la phrase « *chuchote la divine vérité* »⁴¹⁵ qui sert de leitmotiv. Cette expression est en effet répétée aux pages 359, 360, 362, 366, 373, 390, et 392.

Dans le même ordre d'idées, la reprise de l'adjectif « *shakespearien* » (terme par lequel Giono insiste sur l'attitude poétique face au cosmos) contribue à donner une dimension poétique au texte.

Dimension qu'on peut déceler dans la première partie lorsque le narrateur parle de l'âme humaine en opposant la pureté à l'impureté, opposition qu'il développera dans *Recherche de la pureté*, et qui trouve ici une place importante. Mais dans cet essai, il procède différemment : il écrit de « l'âme humaine » :

Pure, elle attache les hommes solitaires dans la compagnie du monde. Elle en fait comme des oiseaux couverts de racines. Je joins raisonnablement ces deux mots dont l'un est vélocité, l'autre immobilité; un, l'image même de la danse, de la joie, de l'heureuse vanité du vent; l'autre, l'image de la plantation, de la cimentation, de la crispation profonde, de la force éperdue qui serre le monde matériel, l'image de l'amour féroce, l'image de la nourriture.

Oh! l'homme solitaire est devenu alors comme un courlis, comme une mésange, une fauvette, une alouette ou une huppe, ou bien ces geais qu'on voit passer à travers les rayons du soleil, si mordorés de plumes qu'on peut croire qu'ils décomposent la lumière comme des blocs de verre. L'homme devient cet habitant de l'air, quand il a l'âme pure. (VII, 335)

L'homme dont l'âme est pure, « *l'homme solitaire* », l'« *habitant de l'air* » n'est pas sans rappeler le narrateur lui-même et la position qu'il occupe, au début de cet essai, quelque part dans la montagne :

Me voilà revenu dans l'abri silencieux et pur des montagnes. Le clapotement des temps modernes est de l'autre côté de cent milliards de tonnes de glaciers, de granits, de torrents... (VII, 334)

La dimension poétique est également rendue par le recours à de nombreuses images, bibliques ou picturales. Par exemple dans l'évocation, dans les premières pages, de la « pourriture » de l'« *âme moderne* », on peut déceler des échos bibliques⁴¹⁶ :

Vous avez cru faire une oeuvre considérable en soignant votre peau; mais votre âme est couverte d'eczéma. Elle se gratte tout le temps avec ses grands ongles noirs. Tout ce qu'elle mange, elle le prend avec ses griffes pleines de crasse et des écailles du mal. Elle parle avec une gorge lépreuse. Elle a des cuisses qui ne sont jamais lavées d'aucune époque. Elle conçoit dans la pourriture. Elle fait des avortons tout irrités de dermatoses, que vous prenez pour des fleurs. Ses yeux nourrissent les mouches. Elle ruisselle de sanies et de gommes comme les cerisiers malades. Elle souille les près qu'elle traverse. Les arbres qui la touchent

⁴¹⁵ P. CITRON note que cette phrase est dérivée d'une expression de Walt Whitman, « Notes et variantes » sur *Le Poids du ciel*, note n°2 de la p.401. On connaît l'admiration que porte Giono à ce poète américain qui, selon Citron, « a été un de ses dieux de 1925 à 1935 environ ». A propos de l'influence de ce poète sur Giono, voir également « Notice », Op. cit., p.1086.

⁴¹⁶ P. CITRON relève cet aspect dans ce passage, voir « Notes et variantes », note n°3 de la p.334 et notes n°1 et n°2 de la p.335.

du bout des branches recroquevillent dans leurs feuilles comme s'ils avaient touché du feu. Les ruisseaux s'assèchent devant elle comme si elle soufflait le vent de l'apocalypse. La pluie fume sur ses plaies bouillantes. Son odeur tue les oiseaux au fond des hauteurs. Vous la voyez, portant autour d'elle la terreur et la mort; mais vous croyez que c'est la marque de sa divinité. (VII, 334-335)

D'après l'auteur, l'impureté de l'âme est ancienne. Elle date des temps de la Bible et de l'Odyssée :

La crasse d'âme est très ancienne. Dans les plus vieux livres de contes qui nous ont été transmis : la Bible, l'Odyssée, on trouve parfois dans la popularité du texte des traces de petites poésies involontaires qui sont encore de la propreté. Mais, bien avant ces temps-là, il aurait fallu soigneusement lessiver et frotter les coins de poils et les endroits travailleurs de l'âme, où naturellement elle se salissait plus vite. (VII, 336)

Mais c'est surtout un tableau, *L'Enterrement du Comte d'Orgaz* de Greco, qui inspire à l'auteur les images de l'impureté de l'âme humaine :

A l'époque de la création des lois spirituelles, elle était déjà devenue une sorte de comte d'Orgaz, un flot de pus serré dans une armure inutile (dont l'acier même a l'air de vomir) effondrée entre les bras des prêtres et des nobles. Seulement, le consolant, quand on regarde l'enterrement du comte d'Orgaz, c'est qu'il est mort et qu'il s'en fout, et qu'au fond il est le grand vainqueur de tous ces soldats qui sont là, à ne plus savoir que faire de cette pourriture crustacée dont ils ont plein les mains, essayant de s'en débarrasser les uns sur les autres comme des pitres englués dans du papier tue-mouches. (Ibid.)

Cette pourriture devient caractéristiques des temps modernes :

Partout ces cuirasses cadavériques, partout ces chancres ornés, partout ces rois verts, partout ces Orgaz ruisselants de sanie. (VII, 337)

L'âme pourrie est celle des chefs et des dictateurs :

Les âmes les plus sales dégagent une odeur enivrante. La caractéristique des temps modernes est l'obligatoire puanteur du chef. [...] On ne lui demande que de sentir mauvais, mais on le lui crie, on le lui hurle, mais on tend les mains vers lui pour le supplier de pourrir un peu plus, de bien faire fumer ses lèvres, de bien balancer ses goïtres, de répandre le plus loin possible son choléra, de transmettre parfaitement son infection, que nous puissions enfin jouir d'une saleté nouvelle! (Ibid.)

Quelques pages plus loin, le narrateur évoque encore cette image du chef pourri, comme le comte d'Orgaz dans sa carapace d'acier. Image d'un chef qu'on invoque, qu'on cherche à étreindre amoureusement mais dont l'étreinte est mortelle :

Le chef, le dictateur, l'élite, le guide, l'homme d'acier, le voilà. " Oh, doux putride! oh, magnifique puant! oh, suave! laisse-moi lécher tes pus et tes furoncles, saute sur moi, foule-moi, enlace-moi, que je sente autour de mon cou me serrer, avec ce magnifique amour moderne, tes cuisses décharnées d'où la chair s'arrache suavement pourrie; sur ma bouche, le froid de tes os plus aimable que la fraîcheur des bras de femmes. Prends-moi. Prends mes enfants!... ". (VII, 341)

Giono se réfère ici, comme il le fait le plus souvent, à la peinture pour y puiser ses images. On trouve par exemple dans ce texte une mention de trois tableaux de Van Gogh

(VII, 421), une allusion à un tableau de Breughel, (VII, 356)⁴¹⁷, la mention du nom de Giotto (VII, 443), à qui il attribue deux répliques dans une conversation imaginaire. On a déjà vu qu'il se réfère à un tableau de Giovanni di Paolo dans *Les Vraies Richesses*. Il le fera également dans *Triomphe de la vie* où il évoquera un tableau de Breughel qui s'intitule justement *Triomphe de la mort*. Nous y reviendrons avec plus de détails dans la troisième partie.

L'intérêt de l'auteur pour le côté esthétique est également manifeste dans le mode d'écriture qu'il adopte. Nous pensons particulièrement à deux épisodes qui se situent dans la deuxième partie. Dans le premier (VII, 407-414), l'auteur reproduit, pêle-mêle, des titres de journaux sur l'actualité (VII, 407), entrecoupés par une conversation entre deux personnages, « *la dactylo* » et « *le petit employé de banque* » (VII, 407-408), par une autre conversation entre « *le vieux professeur* », « *l'écrivain [qui] revient de Madrid* » et « *moi* » (VII, 408-409) et par celle qui se déroule entre « *moi* », « *ma mère* », « *le jeune communiste de Marseille* » et « *Karl Marx* » (VII, 411-412). Quelques pages plus loin, le narrateur donne l'explication (par une sorte de discours sur le discours) de la présence de ces différents titres, des différents détails de la vie quotidienne et des voix et des conversations. Il s'agit de rendre compte de :

ces imbécillités qui remplissent les jours de la race humaine, de notre temps! Il suffirait de mettre bout à bout des titres d'articles de journaux pour voir la vanité des phrases et des actes. Un jour de notre race humaine; et l'on voit qu'elle ne s'intéresse à rien de grand, à rien de pur, à rien de noble, à rien de paisible. [...] Ayant moi, par exemple, à donner une représentation totale des occupations des hommes pendant le jour, j'écrirai, les uns à la suite des autres et sans les choisir, les titres des articles de journaux. Possibilité de donner vraiment l'odeur de la soue. Remuer le fumier dont nous ne sentons plus l'odeur à force de l'habiter. Il y a en plus évidemment dans la qualité d'un jour, tout le débat intérieur, le soliloque des individus, les dialogues, les aventures qui ne sont pas sur le journal. Quand la voix des grands morts me touche avec une amoureuse violence. La transformation magnifique de ma vie, brusquement, quand me revient au noir de l'oeil la couleur du portrait d'Armand Roulin par Van Gogh, ou Le champ de blé aux corbeaux, ou Le Cyprès sous la lune, comme si on venait de me faire une piqûre d'un délicieux remède. (VII, 421)

Le deuxième épisode dans lequel l'auteur procède de la même manière est plus long. C'est celui qui est relatif à la vie dans la ville de Marseille entre midi et deux heures.. Il se situe entre la p.428 et la p.452. On y trouve des passages où se mêlent également les dialogues de différents personnages, celui notamment du couple de « *la dactylo* » et du « *petit employé de banque* », une conversation entre « *trois ouvriers* » et un « *délégué* », le monologue intérieur d'un « *homme* » (VII, 441), des voix anonymes ou celles de personnages d'artistes, comme celle de « *Jean-Sébastien Bach* » (VII, 436), une voix à la radio qui donne des informations sur la guerre d'Espagne (VII, 435). On trouve également la voix de celui qui « *soliloque là-haut dans la montagne* » (VII, 437), l'extrait d'un texte sur le « *procès de Moscou* »⁴¹⁸ (VII, 439), une conversation entre « *Giotto* » et un

⁴¹⁷ Voir P. CITRON, « Notes et variantes » sur *Le poids du ciel*, Op. cit., note n°1 de la p.356.

⁴¹⁸ Voir P. CITRON, « Notes et variante » sur le texte, note n°2 de la p.439.

homme » (VII, 443), des extraits de *Don Quichotte*, livre qui occupe la devanture d'un libraire (VII, 445-446). Ces différentes conversations et voix qu'on entend sont entrecoupée de brèves évocations d'affiches, de l'enseigne d'un hôtel, etc. Dans cet épisode, on assiste à une sorte d'éclatement du discours. Au discours unifié et unificateur de l'instance narrative dans le reste du texte, s'oppose le discours éclaté dans cet épisode. L'instance narrative supérieure cède la place à de multiples voix. Polyphonie, mais aussi cacophonie, puisque ces voix d'origines diverses s'entremêlent et se superposent sans ordre ni logique apparents.

Les scènes sont entremêlées comme dans un « montage » scriptural, qui tient, à notre avis, à la fois du surréalisme, du « baroque »⁴¹⁹ et même d'une certaine technique qu'adopteront, par la suite certains « Nouveaux Romanciers ». Il s'agit d'un procédé qui fait penser également un peu à celui du « collage » en peinture. La description de la vie collective, rendue à travers des scènes où se mêlent les voix et les portraits, fait en outre penser à « l'unanimité » de Jules Romains et à certains romans de Sartre.

L'auteur essaie de donner à voir plusieurs choses dans le même temps, tout comme un tableau qui offre au regard plusieurs détails à la fois. C'est dans *Noé* que Giono fera d'ailleurs cette comparaison entre la peinture et l'écriture. La première parvient à rendre compte de manière globale des différents aspects d'une situation; la deuxième ne peut le faire que de manière successive. Dans ce dernier texte, Giono reprendra la description des scènes de la vie dans les rues de Marseille. Il essaiera de rendre compte de la simultanéité des actions, mais il ne reprendra pas tout à fait la même manière - ni dans *Noé* ni, à notre connaissance, dans aucun autre texte - cette manière d'écrire qu'on trouve dans *Le Poids du ciel*. D'ailleurs, la dimension ironique et humoristique, qu'on trouvera dans *Noé*, est quasi absente dans *Le Poids du ciel*. Mais le discours que fait le narrateur sur le texte et qui occupe, comme on l'a vu, une place importante, notamment à propos du choix du titre, permet, sur ce point, de rapprocher ce texte de *Noé*. Ce que l'on peut donc dire c'est que Giono montre dans ce texte des indices d'une nouvelle écriture dont on trouvera certains éléments dans son oeuvre d'après guerre. Par exemple la variation et la multiplication des points de vue, la superposition des scènes, l'évocation des personnages d'artiste en leur donnant une consistance réelle et en leur prêtant une voix, etc.

La variation des tons, des registres et de modes caractérise donc particulièrement *Le Poids du ciel*. Il s'agit certes d'un essai pacifiste, mais les problèmes sont traités de façon toute différente de celle de l'essai. A tout moment, le texte glisse d'une situation réelle (c'est-à-dire qui se réfère à l'actualité) à une situation imaginaire aux dimensions lyriques ou épiques inattendues.

En effet, Giono se laisse parfois aller à l'« ivresse verbale »⁴²⁰ et semble ne pas vouloir contenir l'élan qui le pousse à tout dire⁴²¹, comme si le thème de la « démesure » que lui inspire le sujet se traduisait par le « bouillonnement »⁴²² de l'écriture. On peut voir

⁴¹⁹ Nous empruntons ce terme à Jean **PIERROT** dans son article « *Le Poids du ciel*, fugue baroque », in *Jean Giono, Imaginaire et écriture*, Actes du colloque de Talloires (4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, 1985, notamment p.133 et suiv.

⁴²⁰ P. **CITRON**, « Notice » sur *Le Poids du ciel*, Op. cit., p.1075.

dans *Le poids du ciel* comme l'application de son idée sur le style qu'il préconisait dans son *Jou r nal* du 22 novembre 1935 :

Je ne me suis jamais efforcé vers la concision et la clarté. Je ne les considère pas comme des qualités dans l'état actuel de la littérature française qui meurt de clarté, de concision et d'anémie. En tout cas je ne les considère pas comme les seules qualités. Si j'avais voulu être clair et concis je l'aurais été. Je suis sûr que j'y serais arrivé aussi facilement que les autres - qui en meurent. Mais j'ai voulu atteindre l'abondant, le riche et le généreux. Donner beaucoup. Des livres de grande densité (entreprise *Que ma joie demeure*). (VIII, 78)

Déjà, le 1^{er} mai, en répondant à un article R. Fernandez sur *Que ma joie demeure* , Giono écrit :

Qui lui dit que je cherche la concision dans le style et qui a décidé que c'est qu'il fallait rechercher. Je recherche le Rythme mouvant et le désordre. (VIII, 9)

Dans *Le poids du ciel*, il y a ce caractère bouillonnant et touffu dans le style. Tout est gonflé à l'image même de certains sujets.

Dans ce texte, Giono se libère un peu des contraintes de l'essai et plus particulièrement du « message » (le message proprement dit, assez bref, est donné dans le tout dernier paragraphe) qu'il est censé apporter dans les différents textes de cette époque. Si dans les deux essais qui précèdent, *Les Vraies Richesses* et *Refus d'Obéissance*, c'est la dimension romanesque qui lui permet cette libération, dans *Le Poids du ciel* , c'est surtout la variété des sujets, la liberté laissée à la parole, la richesse des images empruntées notamment aux domaines de l'art et de la mythologie et les différents registres et modes de l'écriture qui permettent à l'auteur de s'écarter de l'essai proprement dit. Mais, comme dans les autres textes, Giono ne peut, semble-t-il, s'astreindre à l'essai et se contenter de formuler des messages.

Conclusion sur *Le Poids du ciel*

Le Poids du ciel s'inscrit dans la lignée des autres essais pacifistes, puisqu'il y est question à peu près des mêmes idées. Mais ce qui distingue ce texte, c'est d'abord le fait que Giono n'inscrit pas ces idées, pourtant en rapport avec l'actualité, dans une temporalité précise. Certes l'auteur évoque une période qui précède la rédaction du texte, reproduit des titres d'articles relatifs aux événements de l'époque, mais il ne donne pas de dates précises. Les questions dont il parle débordent un peu du cadre temporel et spatial précis (sauf pour l'évocation de la ville de Marseille). Pourtant, comme on l'a vu, c'est la question du temps et de l'espace qui occupent les deux premières parties. L'actualité est présente non pas directement comme dans *Refus d'Obeissance* ou dans *Précisions* qu'il écrira après, mais un peu de biais, si l'on peut dire. L'auteur l'aborde à travers les différentes oppositions et rapports qu'il établit entre les différents thèmes, comme l'opposition de la pureté à l'impureté, les rapports entre les différents ordres de grandeur

⁴²¹ C'est ce que certains critiques lui reprochent. R. Redfern, par exemple, dans *The private World of Jean Giono*, parle d'« hémorragie verbale ». Rapporté par Jean PIERROT, « *Le poids du ciel*, fugue baroque », Op. cit., p.128.

⁴²² P. CITRON, « Notice » sur *Le Poids du ciel* , Op. cit., p.1075.

que lui inspirent le mouvement de la terre et les distance entre les étoiles, ou encore rapport entre le « poids du ciel » et la condition humaine. Ce qui semble encore distinguer *Le Poids du ciel*, c'est l'entremêlement des différents modes et registres de l'écriture. Par exemple, contrairement à la concision qu'exige l'essai, l'auteur, particulièrement dans ce texte, utilise un style dont le foisonnement des images est la principale caractéristique. Le lyrisme débridé qui semble bien répondre au sujet abordé, surtout dans la première et la deuxième partie, exige cette variété des images. Face aux étoiles et à l'univers, l'auteur exprime son exaltation et laisse toute liberté à son imagination. Mais le pari, qui semble avoir été tenu par l'auteur, c'est de concilier ses idées sur le pacifisme avec une grande méditation sur l'univers.

III. Polémiquer, raconter, se représenter

Giono a choisi la forme de l'essai pour exprimer, plus directement que dans le roman, ses idées sur l'actualité et la politique pendant cette époque qui précède la guerre. Mais, comme on l'a vu, il ne cesse pas d'être romancier même dans ces essais. Ceux-ci, ont chacun à sa façon, plus ou moins des rapports avec le roman. En fait, on peut y distinguer, à des degrés divers, trois niveaux fondamentaux qui correspondent à ces trois actions : polémiquer (qui correspond au niveau idéologique du texte), raconter (qui correspond au niveau romanesque) et se représenter (qui correspond, dans le texte, aux différents processus et moyens qui visent essentiellement à mettre l'accent sur soi-même). Trois discours différents caractérisent chacun de ces niveaux. Un discours à composante essentiellement argumentative, un discours narratif et un discours qu'on peut qualifier de lyrique. Ils sont souvent entremêlés. La prédominance de l'un ou de l'autre varie selon l'essai. C'est le sujet, le destinataire présumé (par exemple *Lettres aux paysans*) et le choix des thèmes qui font prévaloir l'un ou l'autre type de discours. Ce qui ne veut pas dire, par exemple, que le discours argumentatif soit tenu d'un bout à l'autre d'un essai. Ce même discours, sans être lyrique, peut, d'une certaine manière viser à mettre l'accent sur soi-même. C'est une façon de se représenter. On a vu, à propos de certaines questions politiques, Giono s'exprimer de manière excessive, allant parfois au-delà des convenances, comme dans *Précisions* .

L'action relatée dans ces essais est parfois située dans un univers permanent et intemporel, comme c'est le cas du *Poids du ciel* . On peut, de ce fait, observer deux tendances opposées mais complémentaires. D'une part, ces textes sont liés à l'actualité de l'époque, et s'inscrivent dans un cadre temporel bien précis, et d'autre part il y a comme une tendance chez l'auteur à arracher ces textes à leur temps et à leur cadre géographique précis. Cette tendance est possible grâce à la dimension romanesque qui prédomine dans certains essais, comme dans *Les Vraies Richesses* ou dans *Refus d'Obéissance*, à cause également de la part importante accordée au « moi » et au rôle qui lui est assigné, qui dépasse le simple rôle d'écrivain engagé contre la guerre. Elle a été possible enfin à cause de la dimension esthétique, qui souvent semble devenir le souci principal de l'écrivain dans son texte.

En outre, certains souvenirs peuvent à la fois enrichir le côté romanesque et en même temps alimenter le discours argumentatif (comme dans *Recherche de la pureté*).

L'autobiographique trouve donc une place privilégiée dans l'essai. L'auteur se veut non seulement témoin mais surtout acteur dans les événements de l'époque. Il pousse parfois un peu trop dans ce sens au point que le sujet principal de l'essai devient sa propre action.

De même il lui arrive parfois de raconter comme des événements réels des événements qui sont de toute évidence imaginaires. Le romanesque interfère ainsi avec l'idéologique. On a vu qu'il n'y a pas de cloison étanche entre l'essai et le roman. Le message ne réside pas seulement dans l'essai, il peut s'inscrire aussi dans les passages romanesques (comme dans *Refus d'Obéissance* ou dans *Recherche de la pureté*). Par ailleurs, on peut voir réapparaître dans certains essais des thèmes qui se trouvent dans des romans, comme celui de la joie, de l'apocalypse, de la cruauté, du défi, etc. Certains traits de caractère que le narrateur s'attribue dans certains essais, ou qu'il attribue à certains personnages, reflètent quelquefois ceux-là mêmes des personnages des romans. C'est ainsi que pour comprendre certaines situations qui paraissent excessives ou non réalistes, il faudrait peut-être les voir à la lumière des romans. L'imaginaire qui préside à la création des fictions est celui-là même qui préside à la création dans les essais. De ce fait, certains thèmes, certains caractères ou certaines situations qui se trouvent dans les romans se trouvent transposés dans l'essai. Par exemple, pour comprendre le caractère utopique de l'action que le narrateur préconise parfois dans les essais, il faudrait tenir compte de celle de certains personnages des romans. Le thème de la révolte des paysans, développé dans *Les Vraies Richesse* et évoquée dans *Le Poids du ciel* et dans *Lettres aux paysans*, trouverait sa source dans *Fêtes de la mort*, roman resté à l'état de projet. De même le thème de la société idéale des paysans heureux, qu'on trouve développé dans la plupart de ces essais (notamment dans *Les Vraies Richesse*), est lié aux romans précédents, notamment à *Que ma joie demeure*. Le rôle que le narrateur joue parmi les paysans est, comme on l'a vu, le reflet de celui de Bobi. On a vu également que l'allure et le ton qui caractérisent le discours et l'action dans *Le Poids du ciel* ressemble beaucoup à ceux du roman *Batailles dans la montagne*.

Mais on peut dire aussi qu'inversement, certains romans d'après guerre perpétuent un peu certaines idées des essais pacifistes. Dans le « Cycle du Hussard », Angelo est un carbonaro (tout comme le grand-père de Giono). Il est habité par des idées et des valeurs révolutionnaires, puisqu'il lutte pour la libération de l'Italie. Il y a certes changement de décor, d'époque et de personnages, mais le héros conserve une part de cette utopie et de ces rêves qui caractérisent le Giono de l'époque des essais pacifistes. Il fait montre d'abnégation et de générosité dans sa lutte contre le mal. Dans *Un Roi sans divertissement*, Langlois continue également à porter une certaine image et à incarner certaines idées propres à cette époque d'avant guerre. Lui aussi, tout comme Angelo ou comme d'autres héros, est un sauveur.

Mais pourquoi cette interpénétration du roman et de l'essai? Giono est un romancier avant d'être un essayiste. C'est pourquoi il ne peut oublier son rôle premier, qui est de raconter des histoires. Toutefois, à notre avis, la dimension romanesque ne diminue pas la valeur de l'essai. Au contraire, elle lui confère plus de richesse. L'essai, comme texte développant simplement un discours argumentatif, où l'auteur défend ses idées, serait trop rigide. L'essai pur est presque unimaginable chez Giono. Celui-ci n'est pas un écrivain

qui établit, dans ses textes, des frontières entre les différents genres. On a vu, par exemple, dans la première partie, que l'autobiographique n'est jamais pure chez lui. En outre, certains passages dans ses romans, comme *Colline*⁴²³, ou certains textes courts, comme « Rondeur des jours »⁴²⁴, offrent les caractéristiques d'un vrai poème en prose.

Dans ces essais, l'absence d'une véritable frontière entre le romanesque, l'analyse de la situation, le témoignage, l'expression des sentiments de l'auteur et le message que celui-ci veut transmettre impliquent une interpénétration de l'expression du « réel » et de l'« idéal » chez l'auteur. Par exemple, lorsque celui-ci parle de la société, il ne s'agit pas seulement de celle qui existe mais aussi de celle qu'il invente, c'est-à-dire de celle dont il rêve. Que ce soit dans *Les Vraies Richesses*, dans *Lettre aux paysans* ou dans *Le Poids du ciel*, la réalité historique, politique et sociale s'articule avec l'imaginaire. La quête de la « joie » par les paysans dans *Les Vraies Richesses* répond au fond, chez l'auteur, à un besoin de voir réellement la paix et le bonheur se répandre chez les hommes. C'est pour cela que dans certains épisodes de ce texte, par exemple, l'auteur, par le narrateur-personnage interposé, est intradiégétique. Il vit parmi les personnages et partage leur « joie ». De cette manière, il parvient en quelque sorte à réaliser ses rêves. Goûter aux vraies richesses devient alors chose possible grâce à la fiction. L'idéal est ainsi atteint de façon en quelque sorte immanente.

IV. Représentations, fonctions et discours du narrateur dans *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*

Les essais présentent un contenu très diversifié. Diverses aussi sont les fonctions⁴²⁵ du narrateur. Le changement de fonction entraîne, très souvent, un changement de discours. Nous nous proposons d'analyser cette question essentiellement à travers *Les Vraies Richesses* et *Le Poids du ciel*.

IV. A. Dans *Les Vraies Richesses*

Dans ce texte, il y a des passages où le narrateur assume la fonction narrative proprement dite, c'est-à-dire celle qui consiste à raconter des histoires. Les deux passages les plus importants sont celui où il raconte la résurrection du pain et celui où il raconte la marche sur Paris.

Dans d'autres passages, on peut reconnaître, dans le narrateur qui dit « je », Giono lui-même, puisqu'il y évoque sa vie et sa famille et y parle de son travail. A côté de cette

⁴²³ Voir à cet effet l'article de Jean **MOLINO** « Décrire, écrire, conter. A propos de *Colline* », in *Giono a u jourd'hui*, Op. cit., p.61-80.

⁴²⁴ Texte du recueil *L'Eau vive*, III, 191-195. Voir l'analyse de ce texte faite par Henri **GODARD** dans *D'un Giono l'autre*, Op. cit., p.29-31.

⁴²⁵ Nous nous appuyons ici, dans une large mesure, sur la typologie des fonctions du narrateur proposée par G. **GENETTE** dans *Figures III*, Op. cit., p.261-263.

image, il y en a une autre, plus ou moins fictive, celle du « poète » qui vit parmi les paysans, et qui partage leur joie et leurs soucis en se considérant comme un des leurs (à tel point, on le verra, qu'il parle en leur nom en disant « nous »). On peut, à juste titre, parler ici de fonction « testimoniale ou d'attestation »⁴²⁶, car le narrateur prend effectivement part « à l'histoire qu'il raconte »⁴²⁷ en entretenant avec elle un « **rapport affectif, certes, mais aussi bien moral [et] intellectuel** »⁴²⁸.

Il y a, enfin, toute une dimension du texte où le narrateur tient un discours, qu'on peut qualifier de polémique, sur la condition de vie des ouvriers à Paris, sur la nécessité pour les paysans de garder et de défendre les « vraies richesses » contre celles que leur propose l'économie moderne. C'est la « fonction idéologique » qui développe un « **discours explicatif et justificatif** »⁴²⁹.

Il faudrait remarquer que tous ces niveaux, qui sont entremêlés, constituent, malgré leur diversité, un ensemble cohérent.

Voyons cela de plus près :

La personne de Giono lui-même apparaît dans certains détails de la vie familiale évoqués dans le texte. Par exemple, il est question de Césarine, la jeune fille qui aide sa femme à s'occuper de sa fille; il est question aussi de ses deux filles, Aline (VII, 193) et Sylvie (VII, 194)⁴³⁰. L'activité de l'écrivain trouve également une place importante dans ce texte. En plus de l'évocation de son « *second livre* » (VII, 248) publié (c'est-à-dire *Un de Baum u gnes*), on a vu, qu'à plusieurs reprises, Giono parle de *Que ma joie demeure*, son roman précédent (un peu comme il le fera plus tard dans *Noé à propos d'Un Roi sans divertissement*). Il laisse entendre que les événements décrits dans *Les Vraies richesses* se sont passés au moment où il rédigeait son roman. Par exemple, il raconte qu'au moment où il a goûté au pain de Mme Bertrand, il était justement en train d'écrire; ce qui, selon lui, expliquerait une certaine confusion : il ne sait si, en ce moment-là, le goût et l'odeur du pain étaient bien réels ou s'ils étaient simplement inventés par lui :

Je le goûte, mais bien avant j'ai été saisi par l'odeur. Le goût est pareil. L'odeur monte à travers le palais et elle revient dans le nez comme si j'avais encore le petit bout de pain dans les doigts, et il est déjà une pâte sous mes dents du fond, et je l'avale.

L'odeur et le goût restent. Le mot "blé" a tout de suite un sens, comme : melon, raisin, pêche, abricot, un fruit nouveau. Il y a encore des quantités d'autres choses, difficiles à exprimer parce qu'alors on a l'air de vouloir "phraser". Et peut-être celles-là viennent seulement de moi, et je m'en méfie. Parce que dans ces jours-là je suis en train d'écrire *Que ma joie demeure* - le sous-main de cuir est là-bas ouvert sur ma table et je vois

⁴²⁶ Op. cit., p.262.

⁴²⁷ Ibid.

⁴²⁸ Ibid.

⁴²⁹ Op. cit., p.263.

⁴³⁰ Pour la question des noms dans ce texte, voir la « Notice » de M. SACOTTE, Op. cit., p.980 et suiv.

l'écriture arrêtée au milieu de la page⁴³¹ qui est la page 217 - ce travail de faire des livres vous oblige à être toujours sur le qui-vive, et quand on fait sentinelle depuis longtemps, il faut se méfier de sa sensibilité. Mais le fruit, ça a été tout de suite l'idée et en même temps la joie d'être enrichi. (VII, 193)

Nous voyons dans ce passage comment l'auteur raconte une histoire et, en même temps, parle de son texte, tout en avouant qu'il lui arrive de confondre parfois deux mondes : le monde réel et le monde inventé et créé simplement par les mots et les phrases. Cette idée sera davantage développée dans *Noé*. En outre, on peut noter le clin d'oeil de l'auteur sur un aspect important de l'écriture chez lui : le monde qu'il crée peut souvent naître simplement de sa « *sensibil i té* », c'est pourquoi « *il faut s[en] méfier* ».

Mais ce qui est remarquable chez Giono c'est la subtilité avec laquelle il arrive à faire entrer dans le réel de la vie quotidienne cet épisode du pain ressuscité qu'il donne comme une histoire authentique.

Le rôle de l'écrivain est souligné également dans l'épisode où il est question de l'importance qu'accordent les paysans à ses livres :

Dans la plupart de ces maisons, mes livres sont sur la cheminée de la cuisine, entre la boîte à sel et le bougeoir. Et on les prend pour ce qu'ils sont : de simples histoires d'espérance. (VII, 248)

Ce passage permet de noter que ces paysans lisent, et que dans leur lecture ils cherchent à retrouver des « *histoires d'espérance* ». Ils sont donc cultivés. Ils ont même un goût artistique développé, comme le montre cet autre passage, où le narrateur s'exprime au nom de l'un d'entre eux :

Et je parle précisément de celui-là pour qu'on sache que, moi, paysan, je peux apprécier aussi le travail de l'esprit (celui qui ne se voit pas, comme dirait le courtier). Et j'en ai plus besoin que tout le monde, et c'est d'ailleurs pour ça que j'accueille à ma table avec tant de joie - et que toute ma famille est là pour l'accueillir et le fêter - le chanteur ou celui qui joue d'un instrument de musique, ou bien le poète. Et nous avons par exemple des bergers qui ont le don de raconter des histoires; eh bien, nous les aimons. Nous avons parfois dans nos confréries paysannes des fermiers ou de petits propriétaires qui ont ce que nous appelons "la tête héroïque" et ceux-là font des poésies, ils les écrivent sur de petits bouts de papiers et ils les récitent, ou bien on les fait réciter aux enfants pour les baptêmes et les mariages. Et nous parlions des baptêmes! C'est là qu'on a besoin de chansons et de musiques! (VII, 216)

La vie des paysans des *Vraies richesses* n'est donc pas dépourvue de littérature, de poésie et de musique. Ces paysans-artistes, si l'on peut dire, arrivent donc à concilier le travail de la terre et leur penchant artistique. Une vie en harmonie parfaite, en somme. Il s'agit là, très probablement, d'une réalité qui est embellie par l'auteur. Elle est semblable à celle qui est décrite dans *Que ma joie demeure* : l'image d'une société à laquelle Giono a rêvé. Elle est inventée, tout comme ces personnages :

⁴³¹ Dans "Notes et variantes" sur le texte, M. SACOTTE remarque que *Que ma joie demeure* n'a pas été écrit à la date supposée ici ni au lieu (Lalley) où Giono passait ses vacances, Op. cit., Note 1 de la p.193. Encore une fois Giono présente des faits fictifs comme des faits réels.

Je ne vous ai pas transformés en personnages dramatiques, je vous ai mélangés intimement à moi-même et j'ai essayé d'exprimer la tragédie commune. Mais à mesure que j'organisais pour moi cette vie sévère qui est la vôtre, j'étais plus librement admis à jouir d'une pureté et d'une richesse égales à celle des dieux. (VII, 248-249)

Dans ce passage, Giono pose en fait le problème des rapports du créateur avec le « réel », qui est un réel transfiguré, c'est-à-dire modifié et intériorisé. Les personnages appartiennent désormais à une part intime du créateur : **« Je vous ai mélangés intimement à moi-même », « j'organis[er] pour moi cette vie sévère qui est la vôtre »**. Ce glissement qui s'opère d'un niveau à un autre par la création d'un « réel » « à côté » de celui qui existe (comme il le dit dans ses *Entretiens* avec Amrouche en 1953), constitue un aspect important de la création romanesque chez Giono. Processus qui repose sur une sorte de « tricherie » (terme aussi essentiel dans la poétique de Giono). C'est ainsi que cette création devient pour lui une sorte de jouissance, qui le place en quelque sorte au rang des « dieux ». Ces personnages qui existent certes dans la réalité, sont également nés en lui-même; ils font partie de lui-même, d'une réalité intime.

En outre, en parlant de l'importance que les paysans accordent à ses livres, l'auteur offre une autre image de lui-même. C'est l'image de l'artiste ou du poète qui tente de jouer un rôle auprès de ces paysans. Un rôle presque semblable à celui que joue Bobi auprès des paysans du plateau Grémone. D'ailleurs la comparaison avec ce personnage est explicite dans le texte :

Ainsi, du temps que j'écrivais Que ma joie demeure - étant comme perdu dans les bois, et l'on m'appelait de partout, et j'entendais à peine, étant comme Bobi à la poursuite de la jument blanche -, les événements se passaient. (VII, 209)

Le genre de rapport qui s'établit ici entre le narrateur et les paysans rappelle un peu celui qui lie le narrateur du *Serpent d'étoiles* aux bergers-poètes. Dans les deux oeuvres, le narrateur prend lui-même, chez les personnages qu'il rencontre, des leçons de sagesse et de poésie. Mais, contrairement au narrateur du *Serpent d'étoiles*, le narrateur des *Vraies richesses* ne prend pas de « notes » lors de ses rencontres avec les paysans, car il se considère comme l'un d'entre eux et non pas comme un témoin. Ce rôle est, par exemple, souligné dans le passage qui suit. Sur le conseil de Mme P***, le narrateur se rend au village pour écouter le « père Couache » :

C'est là que je vais. C'est là que je suis sûr de trouver ce que je cherche, non pas comme on pourrait croire (mais il faudrait ne pas me connaître) pour écouter et prendre des notes, et regarder en notant, et être comme un chasseur, être là pour "utiliser" (et pour ça il faudrait être d'une autre race que ces hommes, être extérieur à eux, et je suis de leur race. Je suis intérieur à ce qu'ils font, à ce qu'ils disent; je le fais et je le dis avec leur honnête simplicité naturelle. Sans y penser, comme ils le font.) Non, je viens pour trouver la paix, m'aligner avec eux, dos au four, regarder le pays égalisé de brouillard où tous les objets de la terre ont mille visages et mille voix. (VII, 213)

Le narrateur écoute ce que disent les paysans, et les mots que ces derniers prononcent produisent comme un effet magique sur lui :

Ils parlent pendant que moi je regarde la brume, et au lieu de la voir elle, je vois tout le pays, éclairé par les mots qui viennent. (VII, 214)

En outre, la personnalité de Giono, reconnaissable, comme on l'a vu, en raison de certains détails, se double d'une autre image qui est celle d'un personnage qui fréquente ces paysans, parle en leur nom et vit même parmi eux. Ce personnage a certains traits communs avec l'auteur, mais il en a d'autres qui le distinguent. C'est peut-être à partir du moment où le narrateur-auteur quitte sa table de travail pour aller se promener (**« il faut repousser la table et sortir dans les champs »** (VII, 197), qu'il change de rôle : d'extradiégétique, il devient intradiégétique. En effet, par ce geste un peu symbolique (repousser la table), il indique son intention d'abandonner - provisoirement - son rôle d'écrivain pour entrer dans le monde des personnages. C'est, en effet à partir de ce moment (début de la section 2 du chapitre III) que le narrateur ne met plus de distance entre eux et lui.

IV. A. 1. « Je », « Nous »

Le narrateur s'assimile si bien au groupe des paysans qu'il finit par dire « nous », au lieu de « je » qui désignerait plutôt l'auteur-narrateur, qui se place à l'extérieur par rapport à l'action. Tout au long des *Vraies richesses*, il y a ce va-et-vient entre la première personne du singulier et la première personne du pluriel. Le narrateur se fait parfois passer pour l'un des paysans, non seulement en parlant en leur nom, mais aussi en participant à l'action. Nous avons déjà remarqué, dans certains passages cités plus haut, cet emploi de la première personne du pluriel; en voici quelques autres :

Quand nous avons besoin de souliers ou de vestes, c'est là que nous allons les faire faire... (VII, 217)

A la même page, on peut lire aussi :

Pour nous qui habitons la campagne, notre charrette nous attend, là-bas sur le cours, et le cheval est attaché au tronc d'un tilleul.

Une page plus loin, le narrateur salue l'amitié entre les artisans et les paysans :

Ainsi, tout le long de cette rue sombre, si douce à notre cœur de paysan et à notre solitude paysanne dont nous ne pouvons jamais complètement guérir, nous recevons l'amicale salutation de la camaraderie artisanale. (VII, 218)

Dans l'épisode de la « marche sur Paris », le narrateur emploie une fois « je » :

Et je te retrouve, Paris.
Je te revois. (VII, 244)

et une autre fois « nous », comme pour rappeler qu'il fait encore partie des paysans; il écrit par exemple : « *notre révolte* » (p. 243), et « **nous sommes la civilisation naturelle de la sève et du sang** » (p. 244)

Les exemples sont encore nombreux, mais citons encore ce passage qui illustre particulièrement bien le va-et-vient significatif entre le « je » et le « nous » :

A travers le brouillard, je me représente l'étendue de ce grand pays, les épines de rochers où se sont bâtis les villages, tous ceux dont je connais l'emplacement, puis la terre s'aplanit, [...] Je vois les six ou sept qui, déjà, ont rallumé leurs fours. Sous les auvents, comme nous sommes ici, des hommes comme nous qui sont en avant garde. Déjà, dans ce Trièves, nous devons être à peu près quarante. Têtes de familles, quarante ayant des enfants et des femmes. Et qui continuent à

vivre la vie sociale : c'est-à-dire que nous allons dans les foires, que nous discutons dans nos coopératives[...] Et nous ne pouvons pas nous empêcher de parler de ce qui nous intéresse le plus. C'est-à-dire de nous même, et parce que nous sommes fiers de nous sauver avec nos propres forces. Avec le produit de notre travail. [...] Alors, pensez si nous allons nous taire! Nous allons en parler. Nous n'allons pas cesser d'en parler. Ca va être notre grosse préoccupation. Nous n'allons faire que ça, tous ensemble, nos femmes, nos enfants, nous. A tout moment. Je ne veux pas dire que nous allons en parler en apôtres, non, je veux dire que nous allons en toute pureté de coeur faire voir notre joie et notre orgueil. Car nous sommes ainsi faits, nous autres de la terre, et pour peu que nous ayons d'espérance, nous redevons un peuple de bon sens et de bonne humeur. (VII, 220-221)

Ce texte montre bien le passage du « je » de l'énonciation au « nous » de l'énoncé. Mais la nature et la fonction du narrateur demeurent ambiguës. En effet, celui-ci se place tantôt à l'extérieur de l'histoire - il continue, pour autant, de parler au nom des paysans -, et tantôt à l'intérieur, en se faisant passer pour un personnage. Il ne s'agit pas, dans le second cas, d'un narrateur au second degré (un paysan par exemple) auquel il aurait cédé momentanément la parole pour s'exprimer au nom des paysans, il s'agit bien du même narrateur. Cette façon, pour le narrateur, de passer d'un niveau à un autre est assez fréquente dans les textes de Giono. En voici un exemple dans *Colline* (le seul dans ce roman, à notre avis) où le narrateur intervient brusquement (en disant « nous »), dans un récit à la troisième personne, en se plaçant parmi les personnages (nous soulignons) :

Tout le jour, le fleuve du vent s'est rué dans les cuvettes de la Drôme. Monté jusqu'aux châtaigneraies, il a fait les cent coups du diable dans les grandes branches; il s'est enflé, peu à peu, jusqu'à déborder les montagnes et, sitôt le bord sauté, pomponné de pelotes de feuilles, il a dévalé sur nous. (I, 136)

Dans *Les Vraies richesses*, l'appartenance au groupe donne au narrateur un savoir illimité sur la région, sur les traditions et même sur l'origine de certains personnages, comme l'origine italienne d'une femme qui s'appelle Amicia :

Luce appelait : "Noémie! Rose! Virginie! Elisa! Pauline! Amicia!" (Celle-là, c'est la femme d'un Italien d'ici qui fait le maçon.) Puis, elle disait... (VII, 226)

C'est une information que seuls les habitants sont censés connaître. Mais l'emploi de la parenthèse montre que le narrateur se place à un autre niveau, celui qu'occupe le narrateur premier, car, c'est à l'intention du lecteur qu'il donne cette explication. Il s'agirait, dans ce cas, d'un narrateur omniscient.

La question qui se pose alors est de savoir comment ce narrateur qui dit « je » peut être omniscient et omniprésent? Comment peut-il être à la fois à l'extérieur (celui qui fait le commentaire entre parenthèses) et à l'intérieur de l'histoire? Il y a parfois une certaine ambiguïté qui empêche de distinguer clairement les deux instances. Mais cette ambiguïté est voulue par Giono. Pour lui, comme on vient de le voir, il y a confusion de ces instances, qui fait justement partie de son éthico-esthétique.

Cependant, dans certains passages, le narrateur omniscient (celui qui renvoie, en définitive, à l'auteur lui-même) est plus facile à reconnaître. Par exemple, par les nombreuses références culturelles : références mythologiques, bibliques, artistiques, littéraires qui ne peuvent venir que de l'auteur lui-même. Souvent, c'est aussi au moment

où il se retrouve seul qu'il reprend son premier rôle de narrateur extradiégétique; c'est ce que montre, par exemple, ce passage (dont une partie a déjà été citée) qui se situe après l'épisode de la fête (nous soulignons) :

Cette nuit, tout le village est sous la lune. Il gèle. Les chemins sont comme du fer. Nous étions rentrés les uns et les autres nous coucher. C'était fait. Un grand silence. Nous entendions bouger nos pensées dans nos têtes. Elles étaient exactement comme des oiseaux : à chaque mouvement elles déployaient de grandes ailes pleines de couleur. C'était avant le sommeil. Nous avons les yeux fermés. Nous étions étendus raides comme des morts sous les draps glacés. Nous nous laissions chauffer peu à peu par notre propre chaleur. Moi, je pensais à cette Déméter éleusinienne que tous les montagnards méditerranéens adoraient... (VII, 234)

Le passage de « nous » au « je » marque le changement de niveau, de nature et de fonction du narrateur, comme essaie de le montrer le tableau ci-dessous. La référence à la mythologie est un signe de ce changement.

Instance	« Nous »	« Je »
Niveau	Intradiégétique	Extradiégétique
Nature	Personnage	Narrateur premier
Fonction	Participe à l'action	Commente

IV. A. 2. La parole du narrateur

On a vu que le narrateur écoute les autres parler, mais lui aussi, quelquefois, il leur parle. Et sa parole a un effet important sur ses auditeurs. C'est une parole réconfortante mais aussi parfois libératrice. Dans le chapitre I, où il est question du séjour à Paris, le narrateur trouve une certaine affinité avec les ouvriers qu'il rencontre dans le restaurant. Il voit en eux des visages d'hommes familiers; cependant, à cause de sa « *timidité* », il ne peut encore leur dire ce qu'il pense :

Ils ont des visages pareils à ceux des hommes que j'aime et parmi lesquels je vis d'ordinaire. Ils me reconnaissent pour un des leurs. Nous ne nous sommes jamais parlé parce que je suis timide, mais nous nous regardons librement. Tout est inscrit dans vos yeux; votre splendeur passée et votre misère actuelle. Vous vous moquez amèrement de vous-même. Vous me détestez et vous m'aimez en même temps. Muet, je vous parle de la grande libération. (VII, 170)

Pour l'instant il ne leur parle pas; il promet de le faire plus tard : « *J'aimerais vous parler. Et un jour je vous parlerai.* » (VII, 171)

Quelle est la nature de cette parole ainsi promise? S'agit-il d'un projet particulier auquel Giono pense en ce moment-là, comme celui de l'un des « *messages* » qu'il compte adresser aux ouvriers et qu'il évoque dans son *Journal* ?

Au-delà de tout message d'ordre politique (qui peut d'ailleurs faire partie de cette parole promise), il faudrait surtout voir l'image du poète dont l'action consiste à parler aux hommes d'eux-mêmes, de leur vie et des moyens d'atteindre la joie (comme le fait Bobi dans *Que ma joie demeure*). Mais il ne prend pas d'attitude condescendante à leur égard

: il parle « avec » eux. C'est dans ce sens-là qu'on doit comprendre cette parole. En effet, quelques pages plus loin, le narrateur parvient, cette fois-ci, à parler « avec » ses « amis » ouvriers : « **Je parle avec mes amis et avec ceux qui sont assis à côté de nous sur le banc de bois** » (VII, 174). Quelle est la nature de cette parole? Giono écrit :

Je leur parle à ma façon (qui n'est pas encore celle que je voudrais, mais ça viendra). Et croyez bien que dans tout ce que je leur dis, les hommes ont des ailes d'aigles. Il n'y a pas de misère dans ce que je leur raconte. Nous avons eux et moi la pudeur de n'en pas parler. Si nous avons souffert et si nous souffrons, ça ne regarde personne et nous n'autorisons personne à raconter nos souffrances par procuration.

[...] Je leur dis comment, derrière les peupliers, le ciel est toujours vert, et que c'est une particularité du feuillage de cet arbre de transmettre le reflet de sa couleur aux lointains horizons.

Je leur dis qu'un homme seul au milieu d'une grande étendue d'herbe s'aperçoit soudain qu'il n'est pas seul mais comme Gulliver à Lilliput chargé d'une foule formidable de rois, de reines, de princesses, de chevaliers, d'artisans et que ses cheveux, ses chevilles et ses poignets sont liés aux mondes par cent mille fils d'araignées impossible à rompre. Ils m'écoutent. Ils sont de plain-pied avec moi. (VII, 175)

La parenthèse au début de ce passage est importante. En effet, dans ce premier « Essai pacifiste », Giono laisse entendre qu'il n'a pas encore trouvé le langage adéquat à son engagement. Mais il semble prévoir tout un programme pour la suite; il en est conscient : « *ça viendra* ». Il projette de s'allier les ouvriers, et de leur parler le langage qu'il faut. C'est ce qu'il fera effectivement. D'autre part, il exprime son intention de ne pas autoriser les autres (faisant sans doute allusion au parti communiste) de parler pour lui, ou pour les ouvriers : « **nous n'autorisons personne à raconter nos souffrances par procuration** ». Giono n'adhérera en effet à aucun parti. Il insiste également sur l'accord, voire la communion d'esprit entre lui et ses auditeurs. La phrase finale, en particulier, le montre bien : « **Ils sont de plain-pied avec moi** ». Ici, c'est surtout en « poète » qu'il leur parle. Et il sait que cette parole est acceptée par eux, car ces gens « **ont soif d'un lyrisme et d'une mystique** » (Ibid.).

IV. B. Dans Le Poids du ciel

Comme dans les autres essais, l'instance narrative qui dit « je » dans ce texte assume plusieurs fonctions. On peut tout d'abord reconnaître, derrière cette instance, l'auteur lui-même. Outre les positions habituelles qu'il exprime sur différentes questions, et surtout le message qu'il livre à la fin du texte, on peut noter un certain nombre d'indications sur sa personne et sur sa famille. Par exemple, on trouve l'évocation de Manosque (VII, 482), l'évocation de sa mère à qui il prête deux répliques (VII, 411-412) et l'évocation de son père (VII, 437). Il évoque également le souvenir de son travail à la banque (VII, 435 et VII, 505). En revanche, en dehors de ce texte, *Le Poids du ciel*, qu'il dit avoir l'intention d'écrire, il ne parle pas de ses autres livres; il y fait seulement allusion (VII, 350). Toutefois, il répond, dans la troisième partie, à ceux qui l'ont critiqué à propos de ses paysans « irréels » (VII, 485).

Mais à côté de ce « moi » de l'écrivain, il y a aussi un autre « moi » qui, comme dans *Les Vraies Richesses*, est celui du poète. C'est celui du personnage solitaire qu'on trouve

au début du texte, celui qui campe dans la montagne et qui médite, qui se dédouble, en quelque sorte, en se posant des questions à lui-même et en y répondant :

"Où voulez-vous en venir?"

A ceci : je cherche le cuveau où vous lavez aussi votre âme. Car j'imagine que vous n'allez pas trimbaler cette ordure dans ce vase d'or, vous qui avez tant appétit de propreté? (VII, 333-334)

Plus tard, dans la deuxième partie, on retrouvera ce « solitaire » comme sujet de la longue tirade « *soliloque dans le campement de la montagne* » (VII, 414-428). Les deux premières parties passent pour être l'objet de la méditation de ce solitaire, puisque, au début de la troisième partie, il annonce son retour. C'est alors que cette « voix » du solitaire rejoint celle de l'écrivain :

A l'approche de l'hiver, j'ai quitté mon campement de la montagne. Je suis revenu à Manosque pour continuer d'écrire sur ce poids du ciel . (VII, 482)

Ce solitaire qui campe là-haut dans la montagne, et auquel est attribué ce soliloque, fait partie, à notre avis, des différents rôles imaginaires que joue cette instance narrative à l'intérieur du texte et dont la présence se trouve à des degrés différents dans les autres essais. C'est une sorte du double du « moi » de l'écrivain. Une sorte de construction formelle mais aussi qui a un rôle narratif et diégétique important. Il permet à l'auteur non seulement de s'écarter facilement de l'essai (et du discours purement politique ou polémique), mais aussi d'inventer des situations diverses et multiples dans lesquelles il peut jouer des rôles différents. Ce dédoublement lui permet par exemple de passer d'un niveau extradiégétique à un niveau diégétique (ou intradiégétique), comme on l'a vu dans *Les Vraies Richesses* .

L'originalité du *Poids du ciel* consiste, comme on l'a vu, dans les oppositions entre ce qui est grand et ce qui est petit, aussi bien au plan physique et concret qu'au plan moral. Opposition aussi entre l'âme pure des hommes et l'âme impure et corrompue des dirigeants et dictateurs. Mais dans les deux premières parties il s'agit d'une sorte de méditation du narrateur. Celui-ci, à la recherche de la pureté, se trouve dans un campement « *là-haut dans la montagne* ». La place qu'il occupe, dès le début du texte, lui fait voir le monde et les hommes de manière oblique. A mi-chemin entre le ciel et la terre, entre l'étendue de l'univers et la petitesse de la vie des hommes qui se trouvent au-dessous de lui, il occupe une position privilégiée qui lui permet de mieux voir et méditer. La dimension des choses varie ainsi à ses yeux. Dans la description qu'il fait de la réalité, entre une part importante de rêve. C'est pour cela que tout se transforme sous ses yeux. Les paysans, par exemple, acquièrent une seconde nature. On a vu que leur image prolonge un peu celle des paysans révoltés des *Vraies Richesses* . Dans ces deux parties, le narrateur, qui est le double fictif de Giono, est un personnage qui incarne l'image du poète et de l'artiste. Car dans ces deux parties, on a du monde une vision de poète.

Au début de la troisième partie, lors de la descente du narrateur vers la plaine, parmi les hommes, il y a changement de ton et de style et nous retrouvons un narrateur plus réaliste. Il entre en contact avec les hommes, leur parle et se soucie des détails de leur vie quotidienne.

L'opposition entre les deux lieux, la montagne et la plaine, reflète l'opposition entre la pureté d'en haut et le monde grouillant d'en bas. P. Citron remarque que la descente du narrateur parmi les hommes fait penser à celle de certains héros des romans. Ceux-ci, en sauveurs, viennent des hauteurs, comme Bobi et Saint Jean⁴³². Ils sont aussi plus ou moins italiens⁴³³. Giono a-t-il conscience de cette analogie avec ses personnages des romans? Très probablement. En tout cas ici, le narrateur garde, dans les deux premières parties une certaine distance avec les événements et les hommes. L'image qu'il donne de ces derniers est ou grossie, à la limite même du réel, ou au contraire, réduite et rabaissée comme celle des dictateurs dont l'âme est puante.

La rédaction des *Vraies Richesses* et du *Poids du ciel* répond certes aux besoins de la situation de l'époque. Elle fait partie de l'action de Giono. Pour le premier texte, on l'a vu, la situation pousse Giono à exprimer ses idées et à faire connaître sa position, participant ainsi au mouvement général des intellectuels. En effet, il a beau être à Manosque, il est sollicité de toute part. Certains écrivains, comme Gide, viennent pour le rencontrer et discuter avec lui. La rédaction de son premier essai pacifiste est, de ce point de vue, la conséquence logique de ce climat qui règne pendant ces années. Malgré quelques réactions négatives⁴³⁴, *Les Vraies Richesses* ont connu un franc succès. A ce sujet, Giono écrit, le 24 janvier 1936, dans son *Journal*, à propos de la publication d'un fragment de ce texte par *Vendredi* le 17 janvier 1936 : « *Lettres venant de Marseille, Nancy, Lons-le-Saunier, Lille, Saint-Raphaël, Suisse, sur Les V.R. paru dans Vendredi. Toutes délirantes* » (VIII, 101)

Mais, il y a un élément qui explique peut-être, ne serait-ce qu'en partie, pourquoi dans ces deux textes l'auteur exprime ses positions à travers une écriture qui s'apparente davantage à l'écriture romanesque qu'à l'écriture de l'essai. En effet, la rédaction de l'un comme de l'autre a été, curieusement, déterminée à l'origine non par un facteur d'ordre politique, mais par un facteur purement esthétique. *Les Vraies Richesses* répondaient concrètement au fait que Giono a voulu aider un ami. Il s'agissait du peintre allemand Walter Gerül-Kardas, émigré en France en 1933 avec sa femme Ruth, traductrice en allemand des oeuvres de Giono. Il s'agissait pour lui d'écrire une préface à un album de photos de cet ami sur la Provence. Mais très vite le texte a évolué et pris la forme et l'ampleur qu'on connaît.

⁴³² P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.267-268.

⁴³³ A côté de cette vénération particulière qu'il voue à ses origines italiennes et qu'il ne cesse de proclamer dans ses romans, Giono ne cache pas bien sûr pendant cette période son opposition au fascisme en Italie. Mais une fois, il laisse éclater sa colère contre tous les Italiens. En effet, il écrit vers le début janvier 1935 dans son *Journal* un texte virulent contre eux. En voici un bref extrait : « *Rendons-nous compte à la fin que les Italiens sont des sauvages. Et des lâches. On a l'habitude de faire le départ entre le chef de gouvernement et le pe u ple, je ne le fais pas. Si celui-là commande si atrocement c'est que celui-ci le permet. J'ai honte d'avoir du sang italien dans mes veines. Mon grand-père Antoine Giono a quitté l'Italie condamné à mort par cont u mace pour avoir conspiré contre les lâchetés de son époque. Pendant la guerre j'ai rencontré sur le front de Belfort des contingents italiens. J'aurais voulu avoir de l'estime pour ces hommes. Ils ne me l'ont pas pe r mis...* » (VIII, 91).

⁴³⁴ Par exemple, P. CITRON rapporte que Paulhan écrit le 27 mai 1937 à Giono que selon certains « *Résurrection du pain* » était d'inspiration nazie, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 248.

Le succès qu' a connu cette expérience en 1936 va peut-être amener Giono à tenter une autre semblable avec *Le Poids du ciel* . Giono va travailler cette fois en collaboration de l'astronome Kérolyr. Il s'agit d'un livre illustré par des photographies de constellations et de nébuleuses fournies par celui-ci. Il commence alors la rédaction de son livre en 1937. Ce texte prend, lui aussi, naissance pour des raisons apparemment indépendantes de son engagement.

Mais, aussi bien dans *Les Vraies Richesse* que dans *Le Poids du ciel* , comme d'ailleurs dans les autres essais, l'esthétique et l'éthique sont organiquement liés.

En outre, la part du romanesque qui se trouve par exemple dans *Les vraies Richesses* peut être expliquée par le rapport que ce texte a, d'un côté, on l'a vu, avec *Que ma joie d e meure* , et de l'autre avec le roman qui suit, *Batailles dans la montagne* . Ce roman va être écrit dans le même style lyrique et poétique. En outre, Giono y fait réapparaître le nom de saint Jean qu'il donne désormais à son héros. Mais pourquoi écrire ce roman dans cette période? Sa rédaction est-elle sans rapport avec les essais?

La rédaction de ce roman entre le 22 février 1936 et le 7 mai 1937 peut être perçue comme un moyen de se détourner momentanément de l'actualité et de faire un travail qui réponde à sa nature de romancier. Mais Giono ne s'éloigne pas réellement de sa lutte, car le roman a pour sujet un combat mené par les hommes (de Saint Jean en particulier) contre un cataclysme dévastateur. Il s'agit, pour les habitants, de faire face à une inondation causée par la rupture d'un glacier qui surplombe leurs villages. Le thème est donc symboliquement proche de celui de la lutte contre le fléau de la guerre. Certains détails qu'on trouve dans le roman ont une portée assez significative. Par exemple, l'image de l'ange « sauveur » et « sauveteur » est récurrente. Le héros lutte contre un monstre, figuré une fois par le glacier menaçant et une autre fois par le taureau déchaîné. En mars 1936, Hitler vient justement d'occuper la Rhénanie et devient une véritable menace pour la paix. Il n'est pas sans raison que Giono fasse, comme on l'a noté plus haut, un rapprochement entre ce roman et *L'Espoir* de Malraux, le 27 février 1938 dans son *Journal* .

Un autre monstre qui occupe l'imaginaire de Giono à cet époque et qui a également un rapport avec le danger de la guerre, c'est Moby Dick, la baleine blanche du roman de Melville qu'il entreprend de traduire à partir de mai 1936 avec Lucien Jacques et Joan Smith.

En outre, *Batailles dans la montagne* et *Le Poids du ciel* ont ceci de commun qu'ils sont tous les deux très longs. Le premier est le roman le plus long de la période d'avant-guerre. Le deuxième est le plus long « Essai pacifiste ». Cet essai est écrit dans un style touffu et dense comme le roman. Il s'écarte de la concision que doit revêtir, en principe, la forme de l'essai. La rédaction de ces deux textes rompt ainsi avec le rythme des autres essais. C'est une sorte de « pause » pour l'auteur, un moment que l'auteur consacre à écrire de la manière qu'il préfère réellement.

Action politique proprement dite, rédaction des essais et du roman *Batailles dans la montagne* et traduction du roman de Melville forment en fait, à cette époque, un travail cohérent, qui relève de l'articulation de l'esthétique et de l'éthique chez Giono. Il s'agit, comme le remarque P. Citron, « **non pas [de] dispersion mais [d']unité profonde** »⁴³⁵.

V. Le « donquichottisme »

Vers la fin de 1938, Giono est peut-être de plus en plus conscient du caractère incertain et précaire de son action. Bien qu'il continue à lutter, « **il sait bien, au fond, qu'il livre une bataille perdue** »⁴³⁶. Ce qui met bien en valeur ce sentiment c'est peut-être le rapport qu'il cherche à établir entre son action et *Don Quichotte*⁴³⁷. Il écrit le 18 novembre 1937 : « **Faire précéder chaque Message d'une citation de Don Quichotte** » (VIII, 222). Pourquoi veut-il souligner un tel rapport entre une action politique et cette oeuvre littéraire?

Giono tente de prendre une position éthico-esthétique cohérente. Ce qu'il veut montrer c'est un problème qui touche à la signification et à la nature même de son action à cette époque. Commentant cette phrase de Giono, P. Citron pense que cette idée atteste que celui-ci « **mesurait la part de donquichottisme qui entrait dans son action pacifiste** »⁴³⁸. Mais quelle est cette part? Dans quel sens faut-il comprendre ce « donquichottisme »?

Giono a toujours eu une grande admiration pour *Don Quichotte*. Il se réfère à plusieurs reprises à cette oeuvre. Dans *Le Poids du ciel*, par exemple, nous avons déjà remarqué que l'auteur évoque cette oeuvre dans l'épisode de la description des rues de Marseille entre midi et quatorze heures. Le narrateur parle de deux volumes de *Don Quichotte* ouverts dans la devanture d'une librairie. Dans l'un on peut lire :

« Vous pourriez mouvoir plus de bras que ceux du géant Biarée, vous allez me le payer. Sur cela il se leva un peu de vent et les grandes ailes de ces moulins commencèrent à se mouvoir. » (VII, 445)

Et dans l'autre :

« Je sors de cette vie avec le scrupule de lui avoir donné les folies en lumière. » (VII, 446)

Pourquoi Giono a-t-il choisi de citer ces deux passages? Le choix n'est pas gratuit. Il y a probablement un rapport entre l'action de l'auteur et celle du personnage. Dans le premier passage, on peut remarquer surtout la détermination du héros et le défi qu'il lance à l'ennemi qui se trouve en face de lui, même si celui-ci ressemble au « géant Biarée ». Dans le deuxième, on peut noter une certaine réflexion du personnage sur la nature même de son action. L'expression « *les folies en lumière* » est assez significative.

⁴³⁵ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 255.

⁴³⁶ P. CITRON, « Notice » sur *Lettres aux paysans*, Op. cit., VII, 1169.

⁴³⁷ Giono a toujours eu de l'admiration pour *Don Quichotte*, au point qu'en 1965, répondant à une question que lui pose Jean Carrière sur le livre qu'il emporterait sur une île déserte s'il n'avait droit qu'à un seul, il dit : « j'emporterai alors simplement *Don Quichotte* ». Jean CARRIERE, *Jean Giono. Qui suis-je?*, Op. cit., p.111. Sur cette question voir aussi P. CITRON, « Préface » aux *Récits et Essais*, t. VII, p.XXI

⁴³⁸ P. CITRON « Notes et variantes sur le *Journal (1935-1939)* », note n°1 de la p.222.

Dans le *Journal*, en date du 6 mars 1939, Giono parle encore de *Don Quichotte*. Il compare le plaisir qu'il éprouve à l'écoute d'un morceau de musique de Monteverdi à celui de la lecture de cette oeuvre :

J'entends pour la première fois de la musique (voix humaines) de Claudio Monteverdi. Je suis bouleversé. C'est comme si je n'avais jamais lu ni l'Odyssée ni Don Quichotte et que je vienne de connaître leur existence. C'est formidable. » (VIII, 300)

C'est le 20 septembre 1943, au début de son *Journal de l'Occupation*, que Giono précise davantage le rapport entre son action et le livre de Cervantès. On est en pleine guerre. L'espoir a désormais cédé la place à la désillusion. Giono parle de ses amis qui ont changé et qui, de pacifistes convaincus qu'ils étaient, sont devenus militaristes. C'est une époque où le sens de l'héroïsme a changé également, même pour les « chevaliers errants » et pour « *Don Quichotte* » :

Il y a évidemment une très grande séduction, dans notre monde moderne et machinal, à devenir brusquement le partisan d'une guerre de religion. Cela doit donner l'impression qu'on est malgré tout un être pensant. Et, après le sort qui a été fait à l'homme dans les années 30-40, cela doit être d'un seul coup si tonique qu'il est difficile de résister. Mais la quête de Graal faisait galoper les chevaliers errants dans une ligne droite. Même Don Quichotte marche droit. Aujourd'hui on dirait que le graal a éclaté et qu'ils en poursuivent tous des poussières dispersées de tous les côtés. Ils chargent à l'aveugle le nez en l'air, leur T.S.F. en croupe, assujettissant étroitement sur leur crâne des casques en papier journal. Ceux qui s'imaginent avoir l'armet le plus magique se sont coiffés de papiers secrets, de presse clandestine. Il n'y a plus aucune tête à l'air libre. Pour moi je considère qu'il m'importe surtout de ne pas être dupe. C'est à quoi paisiblement je m'efforce. Je connais le malheur profond de notre génération et des suivantes, j'ai essayé avec mes moyens d'apporter un petit remède. Je reconnais que je ne peux rien. Pas assez intelligent devant des problèmes trop grands, ou bien pas assez simple devant des problèmes si énormément simples qu'ils débordent les mathématiques mais je veux garder le droit de rire et de me soulager dans un mépris exactement appliqué. (VIII, 311-312)

Qui est ce Don Quichotte qui a perdu toute illusion et qui désormais « *marche droit* » ? S'agit-il de l'auteur lui-même ? A la fin du passage, celui-ci exprime toute son amertume. Il ne veut plus être « *dupe* ». La seule action qui lui reste à faire c'est de « *rire* » ; mais son rire relève désormais du « *mépris* ». C'est cette attitude distante et méfiante à l'égard des hommes qui sera marquante chez Giono. Dans ses oeuvres mêmes, il sera désormais question de personnages cruels et méchants.

Et c'est dans la suite de ce même passage, en parlant de *Fragments d'un paradis*, que Giono explique la signification qu'il donne à Don Quichotte, même si en ce moment la guerre a changé beaucoup de choses :

« Il faudrait que *Fragments* soit un adieu à la poésie (comme *Don Quichotte* est un adieu à la grandeur - et non pas une satire de la chevalerie. Quelle petitesse ! Imaginer que Cervantès a voulu railler la chevalerie ! et il finirait sa vie en écrivant (avec un soin extrême de la forme et de l'esprit) un roman de chevalerie ! Non, il a voulu dire mélancoliquement (de la folie de *Don Quichotte*) adieu à la grandeur.) Il

faudrait que Fra g ments soit un adieu à la poésie, au lyrisme, au « mensonge » sans lequel il n'y a pas d'art, je veux dire au subjectif. » (VIII, 313)

L'auteur annonce ici un changement radical de sa conception littéraire : le renoncement au « lyrisme ». Mais le « mensonge », comme donnée esthétique, ne sera pas pour autant abandonnée dans son oeuvre future.

Pour Giono, Don Quichotte incarne donc une valeur positive et non une valeur négative, une « grandeur » et non une « satire ». C'est cette valeur positive qui est susceptible de traduire sa propre action. En effet, Giono a été pendant les années qui précédaient la guerre comme ce dernier chevalier qui combattait pour des valeurs nobles et grandes, tout en sachant que son action serait peut-être vaine. Dans *Recherche de la pureté* surtout, il insiste sur le combat solitaire. A ses yeux, le pacifiste est toujours seul. Seul à défier les forces du mal, tout comme le personnage de Cervantès. Et c'est ce déséquilibre des forces qui donne tout son mérite au combattant. Mais Giono a-t-il conscience que son action, comme celle de Don Quichotte, est parfois anachronique? Par exemple la solution qu'il propose pour l'instauration d'une société meilleure, et qui consiste en un retour à la civilisation paysanne d'avant l'ère industrielle, a un caractère passéiste et manque vraiment de réalisme. Mais c'est le côté positif qu'il faudrait retenir dans ce « donquichottisme » chez Giono. A ce niveau, Il y a toute une ressemblance entre l'action de l'auteur et celle du héros de Cervantès. C'est par exemple tout le caractère « épique » et « romantique » de cette action, qui apparaît à travers les essais. Action personnelle ou action attribuée aux personnages (aux paysans surtout).

En voici un autre exemple qui peut également illustrer d'une part l'admiration de Giono pour *Don Quichotte*, et d'autre part le rapport entre l'action pacifiste et celle du personnage de Cervantès. En 1938, après la crise de Munich, « au cours de laquelle la paysannerie n'a pas bougé »⁴³⁹, Giono renonce à écrire *Fêtes de la mort* et projette d'écrire un autre texte qu'il intitule *Fêtes*. Parmi les personnages qu'il envisage de créer, il y a : « moi » et le « professeur ». A propos de ce dernier, il écrit dans son *Journal* le 24 novembre 1938 :

Par le personnage du professeur, ce livre pourrait être ce que mon ambition le voudrait comme le Don Quichotte des temps modernes, le "fou lumineux" dans ces temps sordides. (VIII, 289)

Il compare donc le côté « fou lumineux » de ce personnage qu'il veut créer à celui de Don Quichotte. On reconnaît d'ailleurs la ressemblance entre cette expression et celle de *Don Quichotte* (« les folies en lumière ») dans le passage qu'il cite dans *Le Poids du ciel*. C'est donc essentiellement cet aspect du personnage qui attire l'auteur. Or il y aurait un rapprochement à faire entre ce personnage et Giono lui-même (qui, lui aussi, a, comme on l'a vu, quelque chose de Don Quichotte). P. Citron remarque très justement à ce propos : « Le personnage imaginé ici est un "fou lumineux", le Don Quichotte des temps modernes. C'est par là que Giono le nourrit de sa propre substance, et le rattache à un personnage comme Bobi de *Que ma joie demeure*, plus qu'aux autres fous inspirés qui voient "derrière l'air", Archias de *Naissance de l'Odyssée*, Janet de *Colline* (ivrogne aussi), Bourrache de *Batailles dans la montagne*. »⁴⁴⁰ Il y aurait donc ressemblance entre

⁴³⁹ P. CITRON, « Notes et variantes » sur le *Journal*, Op. cit., note n°5 de la p.277.

le personnage du professeur, Don Quichotte et Giono lui-même. Mais celui-ci a-t-il vraiment cherché à montrer cet aspect de sa personnalité à travers ce personnage d'un roman qu'il a voulu écrire? S'avoue-t-il, en lui-même, être un peu ce « *fou lumineux* » comme son personnage? On ne peut, en réalité, l'affirmer tout à fait, car le texte est demeuré à l'état de projet. Mais bien de signes attestent que l'auteur a un désir, plus ou moins conscient, de revendiquer pour lui-même ce caractère qu'il attribue au personnage.

Ainsi, Giono, qui a tendance parfois à agir comme les personnages de ses romans (rappelons qu'il le dit explicitement dans *Les Vraies Richesses* à propos de Bobi), est aussi séduit par le personnage de Cervantès, en ce qui concerne son action pacifiste. Tout semble avoir changé autour de lui, mais il continue à lutter. Il résiste aux changements qui semblent atteindre même certains de ses amis. L'auteur, comme le personnage de Cervantès, fait fi du « réel ». Ce qui importe c'est sa façon de voir le monde. C'est pourquoi, il va parfois à l'encontre des règles de la logique et de la raison. Comme Don Quichotte, mais aussi comme Bobi, Saint Jean, Langlois ou Angelo, Giono mène sa lutte personnelle. Certes, il est, autant que Giraudoux, Malraux ou Gide, conscient du contexte historique et des données de la réalité, mais il a sa propre manière de lutte et sa propre logique.

Pendant la guerre, Giono continuera à parler de Don Quichotte. Dans *Triomphe de la vie* (1942), le narrateur trouve dans le livre un moyen de fuir la médiocrité de la vie quotidienne à laquelle contribuent certains journaux. Il le porte sur lui comme une sorte d'objet fétiche qui le protège contre cette médiocrité. Car même si le personnage de Cervantès est un peu « *fou* », il l'est avec « *générosité et grandeur* », et c'est « *la recherche de la justice* » qui peut justifier son comportement :

Il y a un livre qui est toujours ouvert sur ma table; et d'ailleurs, quand je pars je l'emporte chaque fois avec moi, et maintenant je l'ai là, dans la poche de ma veste. Si je ne me suis pas mis à le lire, c'est que je n'aime pas les attitudes méprisantes. Lire ici, dans cette ville, au milieu du voilement de suie de toutes ces âmes effarées, c'est vraiment une attitude, totalement dépourvue de pitié. [...] Mais le livre est dans ma poche. C'est *Don Quichotte*; l'histoire des hommes là-dehors. Certes, s'il s'agissait d'être fou avec générosité et grandeur, je ne veux pas me faire meilleur que je ne suis, mais il y a neuf chances sur dix pour que moi aussi je prenne d'emblée le plat à barbe pour un casque. Le désespoir de la recherche de la justice est tonique. Mais là dehors, ils ne sont des Don Quichotte que par le mauvais côté. Quand la quête du Saint-Graal c'est *Paris-Soir*, quoi faire? (VII, 685)

Dans son *Journal* de captivité à Saint-Vincent-Les-Forts, écrit entre le 24 octobre 1944 et le 17 janvier 1945⁴⁴¹, Giono consacre une place importante à *Don Quichotte*. On y trouve pas moins de dix occurrences, soit au livre, soit au héros (en plus d'une seule mention du nom de Cervantès). Tout le texte est écrit sous le signe de ce livre. L'esprit Don Quichotte y est non seulement comme un signe distinctif de la pensée de l'auteur, mais aussi comme une ligne de conduite qu'il essaie de s'imposer à lui-même dans la situation où il

⁴⁴⁰ Op. cit., note n°2 de la p. 282.

⁴⁴¹ Texte publié dans le *Bulletin* n°44, Automne-hiver 1995, p.9-87

se trouve: « **il faut lire ce que j'écris dans l'esprit du Quichotte** » (p.53), note-t-il le 29 novembre 1944. *Don Quichotte* constitue pour Giono en ce moment, avec Verlaine, Baudelaire et Montaigne qu'il lit également, un remède aux conditions de vie qu'il mène dans cette prison. Pour faire face à la situation où il se trouve, ou bien simplement pour s'évader, il lit *Don Quichotte*, et il en est « **à la dixième lecture** » (p.11), écrit-il le 11 novembre 1944. Une lecture sans relâche : « **je vais aujourd'hui passer ma journée à lire Don Quichotte au jour de ma meurtrière.** » (p.15), note-t-il encore, le 13 novembre 1944. Ce livre devient comme une arme dont il se sert pour se défendre ou un refuge vers lequel il accourt pour se protéger. C'est ce que montre cette phrase écrite le 13 novembre 1944 : « **A Don Quichotte mon vieux, vite à Don Quichotte!** » (p.18). Mais Don Quichotte est aussi ce personnage auquel l'auteur aime se comparer, voire à s'identifier. Comment se comporter dans un univers où, à tout moment, peut surgir un danger, sinon de s'armer de courage, de dignité, comme le personnage de Cervantès. Giono affronte le danger de la mort, à l'intérieur de la prison, en soignant ses camarades malades dont certains sont atteints de maladies contagieuses et, à l'extérieur, en s'exposant à tout instant au risque d'être tué arbitrairement (lui ou sa famille d'ailleurs), car c'est le temps des règlements des comptes. Il est comme Don Quichotte dans un monde dépourvu de valeurs. Il lui faut une « *pureté* » exigeante : « **j'exige de moi une pureté sans aucune faiblesse** » (p.24), écrit-il le 15 novembre 1944, pour pouvoir survivre et ne pas se laisser prendre par le désespoir, qui pousse certains de ses codétenus au suicide. Il lui faut garder sa dignité et chercher la « *hauteur* » et se garder de fuir « *par en bas* ». Il fait de ce sentiment une constante comme celle de Don Quichotte :

« Mais j'ai fait de ma vie la sujette de ce sentiment et ma fierté est d'être purement soumis à lui. Je ne me considère avec quelque joie que dans cette fidélité absolue et cette constance de Don Quichotte. Je ne m'en évadrai certainement pas par en bas. Mais si je souffre trop pourrais-je résister à la fuite en hauteur. » (p.25).

Le 22 novembre 1944, il raconte une promenade qu'il fait à l'aube, malgré le froid, dans la cour de la prison. Un comportement qui ne peut s'expliquer qu'en rapport avec celui de Don Quichotte : « **Don Quichotte attardé dans le positivisme de l'époque. Tout y est; et aussi la cour de l'auberge où je me promène avant l'aube, mais ici, ce n'est pas Sancho qui est berné. Il est d'ailleurs logique que ce soit moi.** » (p.40). « *L'esprit Don Quichotte* » et les valeurs positives que ce personnage incarne aux yeux de Giono s'opposent à ceux que symbolise Tartarin. Celui-ci est porteur des valeurs dont se réclament ceux qui tuent arbitrairement, ceux dont l'esprit est bas et mesquin, et qui aiment ressembler à certaines personnalités qu'ils voient sur les écrans. Giono écrit le 5 décembre 1944 :

Tartarin déchaîné. Tueries sans aucun risque. Pratique : on se sent quelqu'un sans avoir vraiment besoin de l'être. Inoculation massive d'écrans où circulent les malabars. On a été pendant longtemps assis sur des fauteuils dans les ténèbres pendant que sur une toile illuminée bougeaient les gestes énormes d'hommes qu'on aurait désiré être. A côté, on sentait la petite foule qui tressaillait aux exploits et on n'était qu'un péquenot dans l'ombre. On tartarinait et brusquement il est possible de tartariner sans risque, alors à quoi bon se gêner. Où prendraient-ils le frein, l'ordre est venu d'en haut. A quel besoin de grandeur?

(p.66)

Cette opposition entre Don Quichotte et Tartarin de Tarascon rappelle un peu celle que nous avons relevée dans *Virgile* entre les valeurs qu'incarne, aux yeux de Giono, *Robinson Crusoë* et celles qu'incarne *L'Île mystérieuse*.

Comme d'autres personnages que Giono aime particulièrement, tels que Robinson Crusoë (p.47) ou Fabrice del Dongo (p.73) et qu'il évoque dans ce *Journal*, Don Quichotte incarne donc un idéal auquel l'auteur cherche à s'accrocher pour faire face au désespoir, à l'impureté et à la mort. C'est aussi le symbole d'un combat qu'il mène contre les fausses valeurs, contre la bassesse morale de certains et contre le désespoir qui l'assaille de toutes parts à ce moment de sa vie. C'est, enfin, le symbole d'une éthique que Giono n'a pas cessé de défendre avant et pendant la guerre.

Conclusion

Entre 1935 et 1939, à l'exception de *Batailles dans la montagne*, Giono ne terminera aucun roman. La préparation de *Deux Cavaliers de l'orage*, qui commence en 1938, se poursuivra de façon intermittente jusqu'en 1964. Le projet de *Fêtes de la Mort* est abandonné. D'ailleurs, après 1937, et pendant dix ans, il ne publiera aucun roman. Pendant cette période, Giono se consacre uniquement aux « Essais pacifistes ». Pourquoi ce changement? Est-ce un tarissement de l'inspiration romanesque? Ou est-ce un choix délibéré? À notre avis, il s'agit d'un choix. La situation politique de l'époque l'oblige à exprimer ses positions dans l'essai parce que c'est la forme qu'il juge la plus appropriée. Ces essais sont en quelque sorte « les enfants du devoir et non pas, comme ses romans, du désir », remarque P. Citron⁴⁴². Mais le problème n'est pas particulier à Giono. À cet époque, probablement sous l'influence des idées de gauche, la plupart des écrivains et des critiques sont pour la nécessité d'une littérature et d'un art qui tiennent compte de la réalité, et refusent l'abstraction formelle ou esthétique⁴⁴³.

Or, tout en respectant cette « éthique » générale et en restant, le plus possible, attaché à l'actualité, faisant même de ces essais une forme d'action, Giono semble, dans certains de ces textes, s'écarter de cette tendance générale, en montrant un intérêt aussi important à l'esthétique qu'à l'éthique. Il y a donc de sa part un certain écart par rapport à ce « consensus » général⁴⁴⁴.

Ainsi, les « Essais pacifistes » sont pour Giono l'expression de son action engagée dans la lutte pacifiste et anti-fasciste. Mais ce sont des textes très hétérogènes. Chacun, à la limite, ses propres caractéristiques, aussi bien au plan de la forme que du contenu. Chacun présente, de manière presque différente, le rapport entre l'éthique et

⁴⁴² P. CITRON, « Notice » sur *Lettre aux paysans*, Op. cit., VII, 1166.

⁴⁴³ Jean-Marie GLEIZE et Anne ROCHE notent que « tous ces écrivains, sans exception, subordonnent la préoccupation formelle à l'exigence éthique », dans « "Roman", "poésie", "peuple" : situation du lexique gionien dans les années trente », Op. cit., p. 12.

⁴⁴⁴ Dans leur article, J-M. GLEIZE et A. ROCHE analysent, sur le plan lexical, la conformité ainsi que l'écart de Giono par rapport à ce « consensus ». Op.cit.

l'esthétique. On a constaté, à travers l'examen de ces textes, que dans certains, l'esthétique l'emporte sur l'éthique. On a pu s'apercevoir, par exemple, comment le souffle épique et lyrique caractérise *Le Poids du ciel* et comment le mythologique (mythologie grecque ou biblique) imprègne la majeure partie des *Vraies Richesses*.

Le problème pour Giono est de savoir comment concilier et articuler les deux aspects dans ces essais. Un problème qui, à première vue, semble constituer un dilemme (que l'auteur exprime, on l'a vu, dans son *Journal* en date du 28 février 1938), qui relève des rapports, entre le « devoir » de l'homme engagé et le « désir » de l'artiste. Mais Giono semble trouver une conciliation (il est vrai non sans difficulté ou contradiction parfois), car pour lui, la position esthétique est en soi une position éthique.

Conclusion de la deuxième partie

L'examen des « Essais pacifistes », écrits entre 1934 et 1939, permet de remarquer que ces textes posent deux problématiques essentielles et très liées. La première concerne Giono engagé dans la lutte durant ces années d'avant-guerre. La deuxième est en rapport avec la forme d'écriture qu'il choisit et qui se présente à la fois comme une forme d'action et comme une esthétique. Autrement dit, Giono abandonne le roman pour l'essai, à une exception près, comme on l'a vu, mais il tente dans ces essais de définir à la fois une éthique, propre à son engagement et une esthétique, où la notion du « sujet » est essentielle.

On a vu également que durant ces années, la position de Giono s'inscrit, d'une part, dans la lutte générale que mènent les intellectuels de l'époque, et que d'autre part, elle s'en écarte pour des raisons de principe qui se résument dans son pacifisme intransigeant et sans compromis et également pour des raisons d'ordre esthétique.

Giono est sincère dans son engagement, qui est dépourvu de tout calcul politique ou d'intérêt. Il a très souvent une vision lucide et claire du déroulement des événements et du comportement des hommes. Mais, quelquefois, on peut déceler chez lui, dans certains essais, des positions qui se distinguent par un aspect presque irrationnel, sinon par un certain anachronisme. La plus importante est sans doute celle, en contradiction avec son pacifisme, qui consiste à croire, jusqu'en 1938, en une insurrection violente de la part des paysans. D'autre part, si sa défense de la nature fait de lui un véritable précurseur des mouvements écologistes (mot qui ne naîtra que trente ans plus tard), en revanche, son appel au retour à la terre, idée qui sera d'ailleurs récupérée par la politique pétainiste, et le rejet de l'argent dans les échanges au sein de la société paysanne autarcique qu'il préconise, font de lui un passéiste dont les idées sont anachroniques par rapport à l'époque.

D'autre part, tout en gardant une position pacifiste inchangée jusqu'à la guerre, son action se poursuit pour autant selon plusieurs voies, parfois contradictoires. Par exemple, d'une part il rompt avec les communistes, et d'autre part, au début de 1938, il adhère à la F.I.A.R., mouvement d'inspiration trotskiste. Toutefois il n'est membre d'aucun parti, sans

doute pour préserver son indépendance. En effet, tout en menant une action comme les autres, et tout en partageant avec eux certaines idées (comme Alain et Gide), il ne cesse d'être libre dans ses prises de position et ne reçoit d'ordre de personne. Giono marque sûrement cette période. Ses positions ne sont pas inconnues. Sa popularité est sans doute grande. Mais, il ne prétend pas jouer le rôle de guide ou de prophète. Il récuse toute idée de « suivisme ». Son engagement est un engagement libre et individuel, car il ne veut entraîner personne dans les décisions qu'il prend. Chacun est libre, selon sa propre expression, de « *faire son com p te* ».

Les « Essais pacifistes » posent également une problématique qui est en rapport avec l'écriture.

S'appuyant sur une idée de Nietzsche selon laquelle que « *la vie ne nous est donnée que pour que nous en fassions quelque chose dans le genre de l'art* », Jean Decottignies pense que dans les « Chroniques » de Giono « *toute réflexion sur l'existence repose sur un postulat esthétique* »⁴⁴⁵. Autrement dit, cette « réflexion » est plus ou moins déterminée, et en même temps imprégnée, par un a priori d'ordre esthétique (culture, goût, tendance littéraire, etc.) chez l'écrivain. Celui-ci ne peut pas ne pas tenir compte de cet arrière-fond esthétique. Le référent c'est le réel mêlé à cette part de lui-même. A notre avis, cette idée s'appliquerait également, dans une large mesure, aux « Essais pacifistes ». On a vu que très souvent, Giono porte sur les événements un regard de poète, c'est-à-dire de celui qui invente une réalité « à côté » de celle qui existe. Si la rédaction de ces textes est très souvent liée à des événements précis, leur contenu, en revanche, présente une articulation très caractéristique de l'éthique et de l'esthétique. Parfois même la dimension romanesque qu'il donne à certains essais, ainsi que les références littéraires, bibliques, mythologiques, ou picturales accentuent la tendance à privilégier l'esthétique par rapport à l'éthique. Dans *Lettre aux paysans*, qui est pourtant un « Message » destinés à un public assez large et écrit dans un langage simple et facilement accessible, le dernier passage rompt un peu avec le reste dans la mesure où c'est un développement en marge de la Bible. La dernière phrase, « *L'intelligence est de se retirer du mal* » (VIII, 598), est une citation biblique⁴⁴⁶.

Parler de politique, en essayant en même temps d'accorder une place de choix à l'esthétique, peut à première vue paraître comme une tâche impossible, sinon contradictoire, car il s'agit de deux domaines différents et inconciliables parce qu'ils impliquent deux discours différents. Mais la manière dont ces discours s'articulent permet de surmonter cette contradiction. Pour Giono le discours sur la politique est en même temps un discours d'ordre esthétique.

Cette esthétique tire sa nature et sa fonction de Giono lui-même, comme personne et comme écrivain et créateur. Le discours sur le pacifisme est essentiellement un discours sur le pacifiste, qui est Giono lui-même en tant que personne, avec tous ses problèmes personnels, comme les souvenirs de la guerre de 14 qui le hantent. L'évocation de Don Quichotte est un exemple qui permet de faire de l'éthique une esthétique. Ce personnage

⁴⁴⁵ J. DECOTTIGNIES, « Le système des grosses têtes », in *Ecritures ironiques*, Presses Universitaires de Lille, 1988, p. 104.

⁴⁴⁶ Sur cette question, voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 293.

littéraire est le symbole même de l'action de Giono : comme lui, il est un défenseur des valeurs humaines nobles, mais son action n'est pas parfois dépourvue d'idéalisme et d'utopie.

Ces essais sont donc aussi une sorte d'écriture du « moi ». Mais un « moi » pris dans ses rapports avec des problèmes d'ordre politique et humain à une époque difficile, où l'homme est menacé dans son être. A la différence des autres textes, les « Essais pacifistes » soulèvent des problèmes à la fois d'ordre personnel et collectif. Il s'agit, en outre, pour Giono, de parler d'une réalité dont il ne connaît pas l'issue au moment où il écrit. Elle se présente à lui au jour le jour avec tous ses changements inattendus et imprévus. Il la vit et l'écrit au présent, même s'il se réfère parfois au passé pour parler de sa hantise de la guerre et de son expérience qui a laissé en lui des séquelles inoubliables.

Ces essais associent donc le drame personnel au drame collectif. Ils présentent des caractéristiques particulières de l'écriture du « sujet », qui sont un peu différentes de celles qu'on a examinées dans les textes à tendances autobiographiques. En effet, l'auteur y adopte la position du « sujet », à la fois comme corps souffrant et comme sujet imaginant et créant. Il est en même temps sujet et matière de ses textes. Sujet et objet de sa propre parole.

Mais les « Essais pacifistes », comme les textes à tendance autobiographique, ne relèvent pas d'un genre littéraire pur. Ils combinent plusieurs genres à la fois. C'est l'une des données constantes de la création chez Giono.

Outre les problèmes liés à l'époque et à l'engagement de Giono, ces essais posent, d'une manière particulière, le problème général des rapports du sujet et de la création. Problème que nous examinerons en détail dans la partie suivante.

Troisième partie « Portrait de l'artiste par lui-même » et création romanesque

Les oeuvres, quelles qu'elles soient, ont purement et simplement des noms d'hommes pour titre. Il n'y a pas d'oeuvres objectives. (Virgile , III, 1034)

Introduction de la troisième partie

Dans les deux parties précédentes, nous avons vu la représentation du « moi » à travers deux types de textes qui sont différents l'un de l'autre mais qui ont ceci de commun qu'ils renvoient, tous les deux, à la vie de l'auteur, ou à une période bien déterminée de sa vie (l'enfance et l'adolescence pour les textes à tendance autobiographique et la période de 1935 à 1939 pour les essais dits « pacifistes »). Mais nous nous sommes aperçus que dans les deux types de textes, l'auteur s'éloigne très souvent du simple récit de sa vie pour présenter un univers inventé. Il lui arrive, parfois, de donner de lui-même et de son action une représentation sans rapport direct avec la réalité. Les dimensions diverses qu'il donne à son « moi » (poétique, romanesque, voire mythique) prennent une importance considérable aussi bien dans les textes comme *Jean le Bleu* ou *Virgile* , que dans certains passages des « Essais pacifistes ».

Ce désir constant de parler de lui-même et de donner de son « moi » une

représentation toujours renouvelée, à chaque fois différente, mais jamais « achevée », témoigne chez l'auteur de la volonté d'inscrire ses textes, même ceux qui, a priori, ne s'y prêtent pas, dans ce projet, plus vaste et plus global, qui couvrirait la totalité de son oeuvre, et qu'il appelle **le « portrait de l'artiste par lui-même »**.

Rappelons à cet effet le point de vue de l'auteur que nous avons évoqué au début de cette étude. Celui-ci dit (dans ses *Entretiens* avec Amrouche) avoir toujours voulu faire sa « biographie » et que son travail consiste à faire des « autoportraits ». Il écrit par ailleurs, dans *Noé*, que **« quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait »**. L'association de la « biographie », de l'« autoportrait » et du « portrait de l'artiste par lui-même » constitue, ainsi, l'objectif et en même temps la matière de sa création, puisqu'il ne cesse d'oeuvrer dans ce sens dans toute son oeuvre, y compris les textes de fiction.

En effet, l'univers fictif des personnages offre des figures variées et multiples de l'« artiste ». Figures qui doublent plus ou moins, et à des degrés divers, parfois en « négatif », dirait Giono, le « moi » de l'auteur. Certains aspects de la vie des personnages, ou leurs préoccupations, sont la transposition, parfois à peine voilée, de ceux de leur créateur. Que ce soit des personnages mythologiques, comme Ulysse, ou réels, comme Melville et Virgile (mais il est vrai que Giono réinvente ces personnages en leur donnant des traits tout nouveaux), ou des personnages purement fictifs de ses romans, ils contribuent tous, chacun à sa façon, à ce « portrait de l'artiste » qu'il cherche à faire. La plupart de ces personnages sont des « artistes », dans leur façon d'être, ou dans leur façon d'appréhender le monde.

En outre, beaucoup d'entre eux mettent en valeur, par certains de leurs caractères ou leur vie, des problèmes relatifs à la « création » artistique et littéraire propres à Giono (comme le « mensonge » créateur, l'invention d'un monde personnel chez l'artiste, le pouvoir poétique de la parole, la tricherie, etc.).

Il n'est pas nécessaire que ces textes soient écrits à la première personne pour qu'ils reflètent certains aspects du « moi » de l'« artiste » et donc ceux du créateur lui-même. L'actualité des sujets que Giono évoque dans ces textes n'est pas non plus une condition obligatoire. Certains de ces textes évoquent une histoire passée, souvent éloignée de l'époque de l'auteur (c'est le cas de beaucoup de « chroniques » dont l'action se situe au XIX^e siècle), mais mettent en scène certaines figures de l'« artiste » qui peuvent avoir un certain rapport avec le « moi » de celui-ci.

Mais si le « portrait de l'artiste par lui-même » demeure la finalité de l'écriture, selon Giono lui-même, et s'il constitue une manière de se représenter soi-même, il ne revêt pas un aspect uniforme ou homogène dans l'oeuvre. C'est un portrait aux multiples facettes dont l'apparition est tributaire d'un certain nombre de facteurs liés à l'écriture. Le changement varie par exemple selon les préoccupations, littéraires, philosophiques ou autres, de l'auteur au moment de la rédaction de ses oeuvres, selon le genre du texte en question, selon l'histoire racontée ou les thèmes qui y sont évoqués.

L'étude de certains textes dans la perspective du « portrait de l'artiste par lui-même » permettra, à notre avis, de mieux cerner le « moi » ambigu et complexe de l'auteur, que presque tous ces textes mettent, directement ou indirectement, en valeur. Un « moi » qui

n'est pas seulement celui de Giono en tant qu'individu mais aussi, et surtout, en tant que créateur.

Dans le chapitre premier, nous nous proposerons d'examiner cette notion de « portrait » sur laquelle Giono semble vouloir faire reposer toute son oeuvre. Il s'agit de définir d'abord le « portrait de l'artiste par lui-même » par rapport à la notion traditionnelle d'autoportrait. Puis de chercher à comprendre comment ce « portrait » qui est censé être unique, puisqu'il renvoie en définitive à celui de l'auteur, se démultiplie dans l'oeuvre en de nombreux portraits d'artistes. Unité et diversification caractérisent à la fois ce « portrait ».

D'autre part, nous tenterons de montrer comment, à cause de la multiplication des figures d'artiste et de l'évocation de toutes les formes de l'art (musique, chants, peinture, poésie), l'oeuvre semble avoir essentiellement pour matière l'art et les artistes. Ceci vient du fait que l'auteur donne à la notion d'« artiste » un sens large et ouvert. Ce terme d'artiste ne désigne pas seulement les poètes, les musiciens ou les peintres, il désigne également, on le verra, d'autres personnages qui ont d'autres qualités.

Grâce à cette perspective du « portrait de l'artiste par lui-même », que Giono lui-même nous offre comme « clef » pour comprendre son oeuvre, nous toucherons, peut-être, à quelque chose d'essentiel dans le problème de la création chez cet écrivain. L'univers romanesque, ainsi que les personnages qu'il y place ne sont pas tellement les éléments d'une réalité extérieure, mais des éléments rattachés à la vision de leur créateur, à ses rêves, voire à ses fantasmes. L'univers de Giono est un univers qui est peuplé de figures d'« artiste », et qui est créé par l'« artiste » (en l'occurrence le « poète », titre que Giono se flatte de se donner et qu'il attribue souvent au narrateur dans ses textes) qui appréhende le monde à sa façon. Il n'est pas étonnant alors que nous nous retrouvions face à un univers qui perd assez souvent ses contours habituels et face à des personnages qui sortent des sentiers battus. Si cet univers prend parfois des dimensions démesurées ou s'il échappe aux lois communes de la vraisemblance, c'est parce qu'il apparaît à travers la vision du poète.

Dans le deuxième chapitre, nous étudierons, à travers des textes très différents, et surtout très éloignés dans le temps les uns des autres, la problématique de la création chez Giono en général. De *Naissance de L'Odyssée* aux *Grands Chemins*, en passant par *Pour Saluer Melville* et *Noé*, l'auteur ne cesse de poser, par différentes voies, cette problématique. Tous ces textes, et beaucoup d'autres encore, mettent, en effet, en valeur le processus de la création. Nous verrons, par exemple, que dans *Naissance de L'Odyssée*, Ulysse parvient, grâce à la magie de la parole, à créer, une image différente de lui-même et à faire un récit légendaire de son action. Bref, il parvient à créer un mythe de lui-même. Il substitue ainsi au monde réel un monde inventé. Il remplace la « vérité » par le « mensonge ». Dans *Pour Saluer Melville*, Melville crée, à son tour, grâce à la parole poétique, un monde plus beau que le monde réel. Il parvient non seulement à imbriquer ces deux mondes l'un dans l'autre mais aussi à faire partager cette expérience poétique à son amie Adelina White. Dans *Noé*, le processus de la création prend une toute autre ampleur. Cette fois-ci c'est le romancier qui est présenté en situation de création. Les mots, les images et les personnages (nouveaux ou rencontrés dans d'autres textes de l'auteur) envahissent l'univers du créateur et le submergent, au point qu'il tente

de les capter tous en même temps. D'où les innombrables récits qui s'enchevêtrent, se succèdent et se superposent dans ce texte. C'est une autre expérience de la création qui est donc rendue. Dans *Les Grands Chemins*, la métaphore du « jeu » (l'histoire racontée étant celle d'un joueur qui triche aux cartes), tout comme celle du « mensonge » chez Ulysse, sert à montrer encore, mais sous un angle différent, le processus de la création. Celle-ci est présentée comme un jeu fascinant, divertissant, qui demande beaucoup d'adresse et de virtuosité, mais c'est aussi un jeu à grand risque, car le joueur, qui est artiste et créateur, mais aussi tricheur, peut risquer gros, en jouant sa vie (de créateur).

Cette problématique apparaît à travers toute l'oeuvre de Giono, mais à des degrés très divers dans les textes. C'est ce qui nous amènera, dans le troisième chapitre, à examiner le problème de l'écriture, de ses changements et de ses constantes, à travers l'étude de ce qu'on appelle traditionnellement les « manières » chez Giono. Nous tenterons de voir en quoi consiste la mutation chez Giono, ses causes et ses conséquences, en mettant notamment en évidence la nouveauté qu'apporte la deuxième « manière » par rapport à la première. Nous verrons que le changement touche aussi bien le contenu que la forme. Concernant le premier aspect, l'analyse du *Moulin de Pologne*, par exemple, permettra de voir certains problèmes essentiels (thèmes, caractères, personnages...) sur lesquels repose le récit dans la deuxième manière. En ce qui concerne la forme, la variété des textes, l'évolution de l'écriture chez Giono, le grand nombre de personnages, leur richesse et leurs différences impliquent sans doute la mise en place de procédures narratives diverses qui, d'ailleurs, permettent de mieux souligner la particularité de chaque oeuvre. Nous examinerons donc certaines stratégies narratives, en nous appuyant particulièrement sur celles qui sont mises en place dans *Un Roi sans divertissement* et *L'Iris de Suse*. Mais auparavant, nous essayerons de définir certaines nouvelles conceptions esthétiques de Giono qui ont présidé à de tels changements. Par exemple, pour l'auteur, le changement de « manière » est aussi un changement dans la conception de l'homme et sa place dans le monde. Pour une nouvelle « manière », il faut un nouvel homme.

Mais la deuxième « manière », même si elle est différente, sur plusieurs points, de la première, n'est pas en rupture avec celle-ci. Nous tenterons de mettre en évidence les différents éléments de cette continuité. Les constantes sont, en effet, nombreuses. Les plus importantes se trouvent dans les rapports internes entre les différentes parties de l'oeuvre. Ce sont des rapports de « transtextualité » (pour reprendre le terme utilisé par Genette), qui sont faits de reprises, de renvois, de correspondances, etc. Ces rapports entre les textes de différentes époques permettent de considérer l'oeuvre comme un tout cohérent, avec toutefois des changements qu'exige l'évolution même que connaît l'auteur au cours d'une carrière qui s'étend sur plus d'un demi-siècle.

Ce sont ces différents problèmes en rapport avec le créateur (mis en valeur par la question du « portrait de l'artiste par lui-même ») et avec sa création (montrés à travers les avatars de l'écriture) que nous nous proposerons d'analyser dans cette partie. Il s'agira donc d'un travail qui considérera l'oeuvre dans sa totalité. Il se fera sur deux plans. D'une part, sur un plan synchronique, c'est-à-dire à travers certains textes qui nous semblent les plus marquants (nous n'omettrons pas d'évoquer, quand c'est nécessaire, d'autres textes) et qui mettent particulièrement en valeur cette problématique essentielle

de la création chez Giono. D'autre part, sur un plan diachronique, nous chercherons à établir les différents rapports (de ressemblance et de dissemblance) entre les différentes parties de l'oeuvre, en mettant en évidence les changements qui marquent l'écriture chez Giono.

Chapitre 1 Le « portrait de l'artiste par lui-même » ou l'écrivain et ses doubles

Introduction

Si l'on admet l'idée que Giono a toujours cherché à faire le « portrait de l'artiste par lui-même », et que ce « portrait de l'artiste » est en fait un « autoportrait », on pourrait se poser certaines questions : comment et dans quelle(s) mesure(s) peut-on considérer les figures de l'artiste, qui sont nombreuses dans l'oeuvre de Giono et qui varient d'un texte à l'autre, comme des doubles, des substituts, des extensions ou des relais du « moi » de l'auteur? Comment pour celui-ci ces différents personnages peuvent-ils constituer tous des « représentations » de soi-même alors que l'unité du « moi » risque dans ce cas de disparaître? Par ailleurs, certains personnages présentent des traits très différents, voire opposés à ceux de l'auteur. Comment alors admettre que celui-ci puisse se projeter dans des personnages qui n'ont apparemment pas de point commun avec lui? Car Giono semble parfois pousser l'identification un peu loin. Par exemple, dans « Le schéma du dernier chapitre de *Que ma joie demeure* », Giono écrit notamment :

Je suis à la fois Bobi, Marthe, Jourdan, Mademoiselle Aurore et même ce fou qui tirait à coups de fusils sur celles qu'il aimait. (VII, Variante a, p.159)

Giono a toujours admis ce rapport « intime » avec ses personnages et avec leur univers. Il « assume plus ouvertement qu'il n'est coutume la condition de tout créateur en proclamant qu'il est lui-même la matière de sa création en même temps que son agent »⁴⁴⁷. On peut reconnaître dans cette identification avec les personnages et leur monde des « accents flaubertiens »⁴⁴⁸. Et il n'est pas étonnant qu'il se projette dans des personnages dont le caractère est parfois très différent du sien. Il n'y a pas que les personnages qui ont plus ou moins certains rapport avec lui-même, il y a également le monde naturel auquel il se mêle, comme le souligne le début de *M a nosque-des-Plateaux* :

Avec mes joies, avec mes peines, j'ai mâché des quignons de ma terre; et maintenant, la ligne où se fait le juste départ, la ligne au-delà de laquelle je cesse d'être moi pour devenir houle ondulée des collines, la ligne est cachée sous la frondaison de mes veines et de mes artères, dans les branchages de mes

⁴⁴⁷ M. SACOTTE, « Notice » sur *Les Vraies richesses*, VII, 994.

⁴⁴⁸ Ibid.

muscles, dans l'herbe de mon sang, dans ce grand sang vert qui bout sous la toison des olivaias et sous le poil de ma poitrine. (VII, 17)

Mais c'est la manière dont le « portrait de l'artiste par lui-même » est mis en scène dans chaque texte qui change, en fonction des préoccupations (surtout d'ordre littéraire et esthétique) de l'auteur au moment où il écrit son texte. Ainsi, le personnage d'Ulysse de *Nai s sance de l'Odyssée* semble incarner certains traits de l'« artiste » qui sont différents de ceux qu'incarnent les personnages de *Colline*, d'*Un roi sans divertissement* ou du « Cycle du Hussard ». Même s'il y a des traits constants qu'on peut retrouver chez les différents personnages, il y en a d'autres qui varient d'un texte à l'autre.

En essayant de définir ce qu'est un artiste pour Giono, nous tenterons de voir comment le « portrait de l'artiste » se démultiplie en fait en une infinie variété de « portraits », qui sont des représentations du « moi » de l'auteur et qui couvrent toute l'oeuvre de Giono. Dans ce chapitre, nous essayerons d'abord de préciser, tant soit peu, les rapports de l'autoportrait et du « portrait de l'artiste », nous verrons ensuite comment la matière que compose le texte de Giono trouve sa source essentiellement dans l'art (musique, peinture et poésie). Art conçu à la fois comme référent mais également comme principe de l'imaginaire et de l'écriture même chez Giono.

I. Image de l'écrivain / image de l'artiste : autoportrait et portrait

Notons de prime abord que Giono assimile le « portrait de l'artiste par lui-même » à l'« autoportrait ». On a vu, par ailleurs qu'il associe en quelque sorte « (auto)biographie » et « autoportrait », puisque, pour lui, faire son « autoportrait » consiste à faire sa « biographie ». Cependant, nous savons qu'il existe une différence entre les deux genres. **« La biographie n'est pas un portrait, écrit Starobinski, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie. »**⁴⁴⁹. La différence fondamentale entre les deux réside donc dans le fait que l'un revêt un aspect statique et que l'autre, au contraire, se caractérise par un aspect dynamique. Le portrait est en général quelque chose de figé et qui ne comporte pas de durée. La biographie - ou l'autobiographie -, en revanche, se place sur un axe temporel puisqu'elle suppose le récit d'une vie, où il y a « précisément narration et non description »⁴⁵⁰.

Mais chez Giono, le « portrait de l'artiste par lui-même » (ou l'« autoportrait ») est apparemment quelque chose de dynamique lui aussi. Il comporte un élément, la durée, qui n'appartient en principe qu'à l'autobiographie. En effet, dans la perspective de Giono, ce « portrait » n'est pas figé ni fait une fois pour toute; il est en perpétuelle construction. Il est constamment enrichi et complété au fil des oeuvres. Chacune d'entre elles apporte une touche nouvelle qui est rajoutée à la précédente et qui en fait ressortir davantage

⁴⁴⁹ Jean STAROBINSKI, « Le style de l'autobiographie », Op. cit., p.257. Pour Philippe LEJEUNE, également, l'autoportrait ne remplit pas toutes les conditions de l'autobiographie puisque, au plan de la « forme du langage », l'autoportrait n'est pas un « récit » et au plan de la « position narrative », il n'est pas un récit « rétrospectif », *Le pacte autobiographique*, Op. cit., p.14.

⁴⁵⁰ Jean STAROBINSKI, Ibid.

certains traits. Ainsi, le « portrait » est quelque chose d'ouvert mais n'est nullement achevé. **« C'est, dit-il dans ses *Entretiens avec Amrouche, un portrait fragmentaire dans lequel on essaie, parfois vainement, de donner un trait plus pur, de donner un trait plus exact.* »** (*Ent.*, 201)

Par ailleurs, on peut dire qu'a priori l'autobiographie s'oppose à l'« autoportrait » dans la mesure où elle est rétrospective, alors que celui-ci est prospectif, toujours à construire. Il est composé des caractéristiques qui existent déjà mais aussi de celles qui existeront. Dans ce sens, il s'agit d'une quête, qui est tournée vers l'avenir, et qu'il faut constamment compléter par de nouvelles données, par des « touches » (*Ent.*, p.128). Cet « autoportrait » ne peut alors être « achevé » qu'avec le dernier mot que l'auteur écrit. Il couvrirait donc un champ plus large que celui de l'autobiographie. Les souvenirs, par exemple, n'en constituent qu'un aspect parmi d'autres. En effet, il se compose d'éléments qu'on peut qualifier de constants et d'immuables de la vie de l'auteur, auxquels s'ajoutent des éléments nouveaux qui dépendent de l'oeuvre que l'auteur écrit à chaque fois et qui concernent, par exemple, les différents rôles qu'il s'attribue dans le texte, c'est-à-dire le rôle de poète, de créateur et d'artiste.

Ce que Giono cherche, peut-être, à faire, aussi bien dans les textes où il évoque sa vie que dans les fictions, c'est la « construction » (et pas seulement la « reconstitution ») d'un « moi ». Celui-ci n'est pas nécessairement conforme à une image toute faite qui est déjà achevée à une époque déterminée, mais correspond plutôt à une image idéale qui est toujours en train de se faire. Pour Giono, le retour même sur le passé n'a pas tellement pour but la « recherche d'un temps perdu », totalement coupé du présent : ce retour vise plutôt à la construction de cet « autoportrait » dont les « fragments » sont disséminés tout le long d'une vie. Le rôle du créateur n'est pas seulement d'en recoller les morceaux déjà existants mais d'en chercher d'autres et de les y rajouter. Le destin de l'individu - et en l'occurrence celui de l'artiste -, n'est pas quelque chose de clos et d'achevé, mais quelque chose qu'il faut que lui-même réinvente continuellement. Ce qui fait que l'écriture de Giono (dont le but est de construire cet « autoportrait ») n'accomplit pas seulement un retour sur le passé révolu, mais se trouve constamment orientée vers l'avenir. L'« autoportrait » est une quête qui se prolonge sans cesse dans l'avenir, tout en ayant un rapport avec le moment présent de l'écriture, et non pas seulement la reconquête du passé.

Ainsi, chez Giono, l'« autoportrait » peut être considéré comme un projet d'écriture qui englobe l'autobiographie elle-même et la dépasse par bien de côtés, car il inclut aussi bien la vie de l'homme que sa création. Il y a même lieu de se demander si dans ses textes à tendance autobiographique l'auteur ne procède pas comme dans un autoportrait, dans la mesure où il revient plusieurs fois sur des faits précis de sa vie, tout en apportant à chaque fois des variantes, comme s'il voulait par là ajouter une touche nouvelle, apporter un autre éclairage, accentuer une forme ou mettre en relief une couleur (pour reprendre justement un vocabulaire propre au domaine pictural). Dans chaque oeuvre, une part de soi-même est représentée à travers le « portrait » d'un artiste.

Selon Giono, le « portrait de l'artiste », autrement dit son autoportrait, ne se trouve pas seulement dans les textes qui ont trait à sa vie personnelle, mais il se trouve également dans les fictions. C'est ce qu'il évoque dans sa « préface aux chroniques

romanesques » en 1962, en parlant du « plan général » des livres qu'il a écrits et de ceux qu'il compte écrire :

[...] j'avais placé dans les premiers numéros du plan général un livre comme Noé , où l'écrivain lui-même est le héros, et vers la fin, plusieurs petits ouvrages : Fragments d'un délice, Fragments d'un paradis (non encore publiés), où, au contraire, il disparaissait entièrement dans la création livrée brute, presque anonyme, composant malgré tout (puisque'on ne peut pas y échapper) le « portrait de l'artiste par lui-même », mais cette fois en négatif, négatif qui est le contraire du négatif photographique. Je m'explique en quelques mots : exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons : en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif. (III, 1277-1278)

Le « portrait de l'artiste », quel que soit l'aspect qu'il prend (le « positif » ou le « négatif »), existe donc, selon Giono, dans tous les textes. C'est seulement le mode d'apparition qui change à chaque fois. A propos même de ses *Entretiens* avec Amrouche, il dit faire le « portrait de l'artiste » :

Je suis en train, depuis le début de ces entretiens de faire le portrait de l'artiste par lui-même. Je fais mon portrait, j'essaie de donner des touches justes. (Ent., 128)

En effet, Giono parle assez souvent de ce « portrait de l'artiste ». En plus des textes déjà cités, on peut encore évoquer ces deux qui suivent et qui sont en fait comme des variantes. Le premier :

Quoi qu'il fasse, il fera toujours son portrait. Et c'est seulement parce qu'il fait son portrait que les signes qu'il a inventés et l'ordre dans lequel ils nous parviennent forment un langage compréhensible.⁴⁵¹

Le deuxième est extrait de son *Journal* écrit en prison à Saint Vincent-Les-Forts. Il écrit le 24 novembre 1944 :

C'est en réalité mon portrait que je fais. On est toujours son personnage principal. Je ne dissimule ni laideurs ni glorioles, ayant peu de vergogne d'être accusé de fatuité ou d'imbécillité. Je me montre tel que je suis, minute par minute, avec les sautes d'humeur et de pensée. Cela me sert en tout cas d'armature à cette vie de mollusque et de mort qu'on mène ici.⁴⁵²

Le 17 janvier 1945, il écrit également, à la fin de ce *Journal* : « **Ai acheté un carnet ridicule sur lequel je vais continuer à écrire ce portrait.** »⁴⁵³

Certes, ce que Giono dit ici est d'abord en rapport direct avec le contexte où il l'écrit (l'écriture étant une manière de s'évader, voir d'échapper à la mort), mais ce texte peut

⁴⁵¹ « De l'insolite rapproché - la peinture et la technique », *Le Dauphiné libéré*, 1^{er} février 1970, p.3. Cité par Roland BOURNEUF dans « Giono et la peinture », *La Revue des Lettres Modernes (Jean Giono 3)*, n^o 468-473, 1976, *Lettres Modernes, Minard*, p.173. L'auteur de l'article remarque dans une note (note n^o9) que « Giono reproduit ici une formule qu'il a trouvée dans *The Way of All Flesh* de Butler, comme l'atteste une lettre de février 1943. »

⁴⁵² « Portrait de l'artiste par lui-même », *Bulletin n^o 44*, 1995, p.46.

⁴⁵³ Op. cit., p.86.

aussi avoir une portée plus générale, propre à son écriture même.

I. A. Le « portrait de l'artiste » et le problème de l'unité du « moi »

Le problème qui se pose c'est qu'en cherchant à faire son « autoportrait » à travers des oeuvres qui ne sont pas nécessairement autobiographiques, l'auteur risque de voir l'image de son « moi » se diluer et disparaître au profit de la figure (ou plutôt des multiples figures) de l'artiste. Même si, d'une certaine façon, certains personnages de Giono proposent un portrait plus ou moins accompli de l'artiste, dans lequel l'auteur peut, en partie, se retrouver (comme celui d'Odripano, de Virgile ou de Melville), il s'agit toujours de reflets divers du « moi », d'une représentation fragmentaire et non totale. Plus le champ des portraits se développe, plus le risque de dilution du « moi » est grand. Le « moi » réel, biographique, cède de plus en plus la place à un « moi », nous dirons plus « littéraire ». Dans *Noé*, par exemple, il est question du « moi » saisi, non pas dans la perspective autobiographique, mais dans ses rapports avec la création et avec les personnages eux-mêmes : « *J'ai essayé [...] de décrire l'auteur et sa vie avec ses personnages* » (Ent., 288). Dans cette oeuvre, le « moi » est celui du créateur :

Noé étant simplement un homme emportant en lui-même les images du monde pour les rendre de nouveau visibles après le Déluge. Alors, dans ce livre-là, je considérais que l'auteur était une sorte de Noé qui emportait dans son arche personnelle, c'est-à-dire dans son âme et dans son coeur, les personnages qu'il transplantait ensuite dans des terres ou les livres qui étaient les livres d'après. (Ent., 288-289)

Nous avons également souligné, dans ce sens, comment, par exemple, la figure du père apparaît dans *Le Grand Théâtre* et comment elle ne renvoie qu'en partie au père réel. Car c'est l'image du philosophe-artiste qui est mise en valeur. Et c'est finalement l'image du créateur qui, par ricochet, est elle-même mise en valeur.

Ainsi, faire le « portrait de l'artiste » est une entreprise qui est soumise à deux mouvements contradictoires. L'un vise à l'unité du « moi » puisque c'est le portrait accompli et « parfait » de lui-même que l'auteur cherche en définitive à dégager, même si cela demeure utopique et qu'il suppose pour l'auteur la création de l'« oeuvre maîtresse » de sa vie : « *Le jour où l'auteur arrivera à donner le trait définitif de son portrait, il fera peut-être son oeuvre principale, l'oeuvre maîtresse* » (Ent., 201). L'autre, contribue au contraire à la dispersion du « moi » dans les différents et multiples « portraits » dans lesquels il est censé se refléter.

Mais c'est cette « dispersion », ou « dilution » qui fait justement la richesse du « portrait », car il ne s'agit pas de chercher à y retrouver l'image de l'individu Giono, mais d'y déceler surtout celle du créateur. Ce qui suppose qu'il y a autant de traits que de personnages représentatifs de la figure de l'artiste. Cela ne veut pas dire pour autant que certains traits - dans un sens très général - propres à l'homme Giono lui-même soient totalement absents chez certains de ses personnages fictifs. Par exemple, Langlois est un personnage qui s'ennuie et ne trouve d'autre divertissement que la vue du sang de l'oie sur la neige. Mais il s'aperçoit que ce divertissement est dangereux, parce qu'il risque de se retrouver dans la situation même de M.V, l'assassin qu'il vient de tuer. C'est pour cela qu'il préfère le suicide. Dans ses *Entretiens* avec Amrouche, Giono affirme que l'homme

est victime de l'ennui et que pour se distraire, il tue : **« l'homme est un animal avec une capacité d'ennui. [...] De là, la création de tous les vices, de là, la création de tout ce que vous pouvez imaginer, de là, les crimes, parce qu'il n'y a pas de distraction plus grande que de tuer ; c'est admirable ; la vue du sang est admirable pour tout le monde. »** (*Ent.*, 58) Il avoue être, lui aussi, victime de l'ennui, mais il s'en déprend grâce à l'écriture : **« J'écris pour mon ennui à moi »** (p. 59). Son écriture **« est un effort contre l'ennui. »** (p. 61). L'auteur arrive donc à créer un écart, par l'exorcisme de l'écriture, entre lui et certains de ses personnages.

Le « portrait de l'artiste » est le lieu de rencontre de l'auteur créateur et de certains de ses personnages. C'est un moyen qui permet l'extension du « moi » en réalisant sa fusion avec l'« autre ». En effet, de par son statut imaginaire dans le texte, le personnage (artiste) peut porter loin les idées les plus folles et même les désirs et les fantasmes les plus divers du créateur. Ces personnages d'« artistes » vont parfois jusqu'au bout d'eux-mêmes. Nous verrons, par exemple, que l'Artiste des *Grands chemins* va loin dans sa tricherie, au point de mettre en danger sa propre vie. De même Ulysse de *Naissance de L'Odyssée* arrive, à coups de mensonges, à s'inventer une vie et à se construire une personnalité au péril même de sa vie. Dans *Le Hussard sur le toit*, Angelo, lui aussi, défie la mort en soignant les cholériques et en s'exposant à chaque instant au risque de la contamination. Ces personnages et bien d'autres représentent, chacun à sa manière, une part de l'artiste et donc une certaine projection de leur créateur. Leur action est plus ou moins une métaphore de l'écriture. Par leur truchement, l'auteur arrive à conjurer le sort, à jouer comme eux mais sans prendre de risques. Ils constituent un peu, si l'on peut dire, des caractères d'emprunt (comme on dit des voix d'emprunt).

L'écriture permet à l'auteur, dans cette perspective du « portrait de l'artiste », de parler de soi comme d'un autre et de parler de l'autre comme de soi-même.

I. B. Qui est l'artiste ?

L'artiste n'est pas seulement le poète, bien que celui-ci demeure la figure la plus importante dans l'oeuvre de Giono, ni le peintre ou le musicien. La qualité d'artiste peut s'étendre à d'autres catégories de personnages. Il suffit, pour être artiste, d'avoir une grande sensibilité pour voir le monde de façon différente des autres, ou de voir des choses là où les autres ne voient souvent rien, de créer pour soi son propre univers, qui n'est que peu accessible aux autres. L'artiste est aussi celui qui va parfois à contre-courant des idées reçues et qui se place au-delà ou à l'écart de ce que font les autres. Les artistes sont en quête d'une harmonie avec eux-mêmes et avec le monde, même si cette quête échoue quelquefois. L'artiste peut être aussi un joueur, un tricheur et un acrobate. Jouer avec les autres, des autres (tel est l'Artiste des *Grands Chemins*) constitue une façon de vivre. Tous ces personnages inventent le monde à leur manière, à côté, ou contre, le monde des autres. Selon Jacques Chabot, Céline de Théus, personnage d'*Angelo*, **« est une artiste puisqu'elle se donne en imagination une seconde vie »**⁴⁵⁴, et parce qu'elle **« se fabrique des illusions, sans ignorer qu'elles sont des illusions »**⁴⁵⁵. Bref, **« elle est le prototype de l'artiste souverain dans son**

⁴⁵⁴ Jacques CHABOT, « Céline de Théus ou l'ingénue perverse ("et autres caractères") dans *Angelo* », *Bull.* n°40, 1993, p.87.

art parce qu'il sait ce qu'il fait quand il rêve sa vie : il se divertit. »⁴⁵⁶. D'après J. Chabot, avec Céline de Théus, Giono introduit un nouveau type de personnage féminin dans ses romans. En effet, Ennemonde (de *Ennemonde et autres caractères*) présente certains traits comparables à ceux de Céline de Théus. Elle a longtemps rêvé d'une seconde vie, avant de pouvoir réaliser ce rêve, n'hésitant pas même à tuer ceux qui entravent sa quête. C'est le cas de toutes les « âmes fortes » qui arrivent à se créer souvent, en imagination, une vie autre, comme Thérèse dans *Les Ames fortes* justement. Grâce au récit qu'elle fait de ses rapports avec Madame de Numance, elle s'invente une seconde vie. Tout comme Ulysse dans *Naissance de l'Odyssee*. Ces « âmes fortes » sont nombreuses dans l'oeuvre de Giono. La tante dynaste, dans « Le Poète de la famille », préfigure, à notre avis, les personnages ambitieux qui voient grand, des romans des années cinquante et soixante. L'artiste est encore celui qui, par simple plaisir, s'adonne à une activité inutile; tel est le cas de Jourdan dans *Que ma joie demeure* qui laboure son champ la nuit par plaisir, parce que « **la nuit donn[e] envie** » (II, 422). Les fermiers du Plateau Grémone, eux, sous les conseils de Bobi, se mettent à planter des arbres non fruitiers et des fleurs juste pour le plaisir. C'est aussi le cas de Madame de Numance dans *Les Ames fortes* qui se dépense inutilement et qui, par générosité excessive envers Firmin et Thérèse, court à sa perte. Selon Chabot, « **elle joue [...] à qui perd gagne, pour le plaisir de se voir se perdre en sachant exactement ce qu'elle fait. Elle est amoureuse du jeu pour le jeu...** »⁴⁵⁷. Elle ressemble ainsi un peu à l'Artiste des *Grands Ch e mins*.

L'artiste est donc celui qui fait montre d'une certaine originalité d'être face aux autres et face au monde. C'est également celui qui est d'une grande sensibilité, ce qui lui permet de voir le monde d'une certaine manière, toujours différente de celle des autres. C'est celui qui joue, et qui souvent triche pour arriver à ses fins. Bref c'est celui qui étonne par son attitude et sa manière d'être et d'agir, car très souvent c'est un être qui est habité par une certaine passion.

Outre les figures variés et multiples de la figure de l'artiste qui se retrouvent dans presque tous les textes de Giono, c'est l'art comme matière essentielle et sujet de la création qui distingue toute l'oeuvre.

II. L'art comme matière de la création

Il n'est probablement pas de texte de Giono qui ne contienne une référence à l'art (surtout la musique et la peinture) et aux artistes. En voici quelques exemple qui soulignent bien cette tendance chez l'auteur.

II. A. Musique et chants

⁴⁵⁵ Op. cit., p.73.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Op. cit., p.89

En plus de l'évocation ça et là dans son oeuvre des morceaux de musique qui l'ont particulièrement marqué à différentes époques⁴⁵⁸, Giono pense souvent donner à certains textes une structure qui s'inspire des variations musicales, comme le montre P. Citron pour *Le Poids du ciel*⁴⁵⁹. Dans *Noé* également, l'auteur rêve d'une composition qui ressemble à la composition musicale :

Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments. On les entend tous; on est impressionné par l'ensemble; on est impressionné par le chant ou par l'accompagnement, ou par tel timbre, ou par les bois, ou par les cuivres, ou par les cors, ou par les timbales qui se mettent à gronder juste au moment où le basson était en train de s'exprimer... (III, 641)

En juillet 1965, Giono réitère cette idée en disant à Jean Carrière ce qu'il pense du rapport de la musique au roman :

J'aime le contrepoint. J'aime la fugue. J'aime aussi la construction du concerto dans les entrées, les sorties du concertiste, tout ça m'intéresse, parce que les problèmes se posent à peu près de la même façon pour un romancier. Les problèmes d'entrée et de sortie du drame sont à peu près les mêmes que les problèmes de construction musicale⁴⁶⁰.

C'est ainsi qu'il dit à propos du début du *Hussard sur le toit* :

C'est une ouverture à l'italienne, avec beaucoup de bruit à l'orchestre. Il faut se rendre compte de ce que pouvait être l'opéra à l'italienne, tel que nous le décrit Stendhal, au moment de la belle époque de la Scala de Milan, et à l'époque de Rossini⁴⁶¹.

Dans ce passage, Giono se réfère à la fois à la musique italienne du XIX^e siècle et à Stendhal, parce que le héros de son roman, Angelo, est d'origine italienne et parce que tout le « Cycle du Hussard » est fortement imprégné du souffle stendhalien⁴⁶².

C'est dans ce sens également qu'il qualifie *Pour Saluer Melville* de « quatuor mozartien »⁴⁶³.

Le rapport de certaines de ses oeuvres à la musique est important. Rappelons à cet effet que le titre qu'il donne en 1935 à son roman *Que ma joie demeure* est celui d'un choral de Bach : *Jésus, que ma joie demeure*, comme il le dit lui-même dans la

⁴⁵⁸ Sur le rapport de Giono à la musique : sur ses goûts, ses connaissances dans ce domaine, voir l'article de P. CITRON « Giono et la musique avant 1945 », *Bull.* N°40, 1993, p.17-50.

⁴⁵⁹ P. CITRON, « Notice » sur *Le Poids du ciel*, VII, 1092.

⁴⁶⁰ Jean CARRIERE, *Jean Giono, qui suis-je?, La Manufacture, Lyon, 1985, p.109.*

⁴⁶¹ *Op. cit.*, p.110.

⁴⁶² Sur le rapport de Giono avec Stendhal, voir Jean-Yves LAURICHESSE, *Giono et Stendhal, Chemins de lecture et de création*, Publication de l'Université de Provence, 1994.

⁴⁶³ Voir H. GODARD, « Notice » sur *Pour Saluer Melville*, III, 1095.

« préface » des *Vraies richesses* (VII, 150).

Mais dans certains textes, surtout ceux de la fin des années vingt et du début des années trente, Giono parle d'une autre musique qui est en rapport avec l'univers de ses personnages et qui fait partie de la trame romanesque. C'est une musique que jouent ses personnages et qui se caractérise par un aspect féerique et quasi magique. Elle est parfois rattachée au souffle panique qui imprègne certains textes. C'est ainsi que dans la nouvelle « Prélude de Pan » (1929) du recueil *Solitude de la pitié*, pour punir les hommes de leur cruauté (Boniface, le bûcheron ayant cassé l'aile d'une colombe (I, 448)), Pan, sous la forme d'un homme, va par le moyen de la musique envoûter tout le village⁴⁶⁴. Dans le café, il ordonne à Antoine l'accordéoniste de jouer. Soumis au sortilège de la musique, tous les clients du café ainsi que tous les habitants du village, y compris le narrateur, se mettent à danser une danse folle et frénétique. Ils ne sont plus maîtres d'eux-mêmes. Ils vont même s'adonner à des actions inouïes, en s'accouplant avec les animaux du village, car ceux-ci sont aussi de la partie.

Cette musique provoquée par Pan comme une sorte de vengeance contribue à donner au texte une dimension fantastique, et le récit fait partie de la veine panique de Giono.

Même si la musique n'a pas toujours ce rôle fantastique et surnaturel comme dans ce texte, elle garde dans d'autres textes un aspect quasi irréel. Dans *Un de Baumugnes*, la musique joue également un rôle important. Les ancêtres d'Albin à qui on avait coupé la langue « **pour qu'ils ne puissent plus chanter le cantique** » (I, 229) ont fui vers la montagne et ont inventé un langage bien approprié à leur état de handicapés : à défaut de parler, ils jouaient de l'harmonica. Cet instrument qui leur sert de moyen pour parler et communiquer, leur permet de conserver leur dignité d'hommes et d'éviter de ressembler aux bêtes :

« De parler avec leurs moignons dans la bouche, ça faisait l'effet d'un cri de bête et ça les gênait de ressembler aux bêtes par le hurlement; et c'est sur ça, justement, qu'ils avaient compté, ceux d'en bas, en maniant le couteau à langues.

« Alors, ils ont inventé de s'appeler avec des harmonicas qu'ils enfonçaient profond dans la bouche pour pouvoir jouer avec le bout de langue qui leur restait.

« Et ainsi ils faisaient, pour appeler les ménagères, les petits, les poules ou la vache; et tout cela avait l'habitude et comprenait.

« Le dimanche, ils se réunissaient sous le grand cèdre. Le plus ancien faisait le prêche à l'harmonica, et on entendait ce qu'il voulait dire comme s'il avait eu sa langue d'avant, et ça tirait les larmes des yeux. Après, tous ensemble, ils dressaient vers le ciel leurs yeux et leurs larmes; et ça, c'était le prêche. Il était bon à leur garder le cœur solide toute la semaine; et ainsi, de semaine en semaine. (V, 229-230)

La musique n'est conçue ici ni comme un art proprement dit ni comme un moyen de divertissement. C'est un moyen de survie, donc une nécessité. Elle est pour les ancêtres d'Albin une seconde langue (dans les deux sens du terme, à la fois d'organe et de langage). L'auteur nous donne encore ici un exemple du pouvoir magique et

⁴⁶⁴ Dans *Colline*, les habitants des Bastides, qui ont blessé la terre par leur travaux agricoles, ont eux aussi suscité la colère et la vengeance de la nature. On voit également dans cette réaction l'empreinte de Pan.

extraordinaire de la musique. Ce sont les descendants de ces hommes, qui ont désormais leur langue, qui utiliseront cette musique dans leurs fêtes. Mais ils conservent, dans leur instrument, tout ce pouvoir magique hérité des anciens, le pouvoir de communiquer entre eux par cette « *langue* » particulière. Albin le confie à son ami :

« Maintenant, nous, on a gardé l'habitude [...] on se parle encore l'ancienne langue des vieux brûleurs de loups et c'est celle qu'on comprend le mieux [...] on sonne ensemble le bel air qui dit qu'on a du beau foin, de la bonne eau glacée et des chairs dures de santé et de force, du marmouset au grand-père. » (V, 230)

Albin lui-même se sert de sa « monica » pour communiquer avec Angèle séquestrée par son père et lui déclarer son amour. Il se sert donc de ce pouvoir hérité des ancêtres.

La première fois que le narrateur entend cette musique d'Albin, il est frappé par son caractère « matériel », par l'aspect de la « chose » à laquelle il ne peut donner de nom :

C'est là qu'il a dû s'asseoir et il se peut que la chose n'ait commencé que longtemps après; [...] et puis, d'un coup, c'est reçu la chose en travers de la figure.

Ah! Je dis bien : en travers de la figure, parce que ça m'a fait l'effet d'un coup de pierre. Il appelait ça parler à Angèle!

Certes, d'un côté, ça pouvait s'appeler comme ça, mais, au lieu de mots, c'étaient les choses elles-mêmes qu'il vous jetait dessus. (V, 285)

Puis le narrateur décrit tout ce que cette musique évoque en lui : tous les bruits, les voix et les musiques du monde naturel, aussi bien le monde minéral, végétal qu'animal et humain. Elle donne aux aspects divers du monde une existence effective et matérielle. Même les couleurs et les odeurs sont charriés par cette musique. Le narrateur en est submergé : **« ça vient sur moi, ça me couvre de couleur, de fleurance et de bruit »** (Ibid.) Et quelques lignes plus loin : **« ça s'anime, ça se resserre, ça fuse en gerbes d'odeur et de son »**. Et dans tout cela, **« le plus fort, c'est que c'était dit avec nos mots et de notre manière à nous »** (V, 286). Il ne s'agit donc pas d'une simple évocation du monde par la musique ou d'une imitation mais bien d'une reproduction des images et des bruits de la vie. Ce sont en fait les images du monde que la musique fait naître chez le narrateur. Il s'en explique (au lecteur?) en comparant l'effet que produit la musique d'Albin sur lui à celui de l'odeur :

Savez-vous ce que je peux vous dire encore pour vous faire comprendre comment du mitan de la nuit étaient nées, vivantes, ces images? Eh bien, voilà : je ne sais pas si ça vous est jamais arrivé, mais, pour moi, chaque fois, ça me produit le même effet : c'était comme quand on apporte dans une chambre une corbeille de champignons.

Rien que l'odeur, d'un coup, ça renverse les murs et je suis dans la forêt avec la pluie dans les feuilles; j'entends la pluie, je vois les arbres; j'étendrais la main, sûr, je toucherais le corps d'un chêne. Eh bien ça, c'était pareil. (I, 286-287)

La sensibilité qui rend le narrateur capable de percevoir ainsi le monde créé par la musique, de réagir de cette manière aux odeurs et surtout de s'inventer des images n'est pas moins grande que la virtuosité d'Albin à jouer de son harmonica. Elle fait de lui un artiste aussi.

Le caractère extraordinaire de cette musique est si manifeste que le narrateur dit en être « *tout effrayé* » (V, 290). Dans sa déclaration d'amour à Angèle, Albin parvient à

l'aide de sa « monica » à lui redire ce qu'il lui avait dit par la parole dans le passé. Il l'explique à son ami Amédée :

« Oui, ce soir maudit d' il y a deux ans, je lui ai parlé de tout ça et c'est de ça aussi que je lui avais parlé la veille, avec ma musique... » (I, 296)

Angèle comprend à son tour tout ce qu'Albin lui dit dans sa musique.

Dans *Le Serpent d'étoiles*, les bergers ont fabriqué leur propres instruments de musique. Le « pin-lyre » est un instrument qui est à la fois naturel et humain, puisqu'il est fabriqué dans l'arbre et joué par un berger qui se sert du souffle du vent⁴⁶⁵. Les bergers s'en servent pour accompagner le « drame » qu'ils jouent sur le plateau de Mallefougasse. Sont mêlés dans cet instrument la vie de l'homme, celle du vent et celle de l'arbre. C'est « **une lyre vivante, à la fois de l'ample vie du vent, de la sourde vie des troncs gonflés de résine, et de la vie toute saignante de l'homme** » (VII, 81). Il a donc des vertus quasi magiques. La musique qu'il fait entendre agit sur les bêtes :

L'arbre tout entier vibrait jusque dans ses racines, et du large emplein de ses doigts l'homme serrait les rênes au beau cheval volant : tout le ciel ruisselait au travers de la lyre. Alors, une grêle d'oiseaux tomba de la nuit et, comme des pierres en marche, les moutons se mirent à monter à travers le bois. [...] L'homme donnait une voix à la joie et à la tristesse du monde. (VII, 81)

La légende veut que l'invention de cet instrument lui confère dès l'origine cette puissance magique. Le narrateur raconte en effet l'histoire de cette invention. Il s'agit d'un village où l'eau est rare; et c'est à cause de sa rareté, qu'on a réglementé la distribution de celle qui est puisée dans le seul puits existant. Un berger de passage a été empêché de boire sous prétexte que « *l'heure était passée* ». Celui-ci a décidé alors de se venger en fabriquant une harpe. Et pas n'importe laquelle : « **car il la fit dans la juste sonorité d'un flux d'eau : on aurait dit chanson de grande source** » (VII, 112). Les villageois sont tombés dans le piège et se sont précipités vers l'endroit en croyant à l'existence de cette source. Ils sont comme envoûtés par cette musique. Le narrateur décrit leur état :

A la première musique, voilà tout mon village qui tend l'oreille, grogne, prend seaux et bennes, seillons, cruches, gargoules et dévale vers le vallon où l'eau semblait couler. Le vent seul coulait dans la combe nue. Ils se frottaient les yeux, ils s'interrogeaient, ils regardaient de droite et de gauche sans rien voir, et cependant le bruit de l'eau était autour d'eux. Au bord de ce val sec, tranchant de ses pierres comme un couteau chaud, ils s'énerverent tant dans leur désir d'eau vive, sous cette chanson de la harpe, qu'ils se mirent à imiter au plein de l'air souple les gestes du nageur, se jetant la tête première sur les rochers, s'allongeant dans les épines, s'écorchant, se griffant, se battant, s'arrachant le goitre, sanglants, ivres de désespoir et de désir. (VII, 112-113)

Chose plus grave, l'eau de leur puits a tari⁴⁶⁶.

Cette musique qui ensorcelle rappelle celle que fait jouer Pan dans « Prélude de Pan

⁴⁶⁵ Pour les détails concernant cet instrument, voir H. GODARD, « Notes et variantes sur *Le Serpent d'étoiles* », VII, note n°1 de la p. 81.

⁴⁶⁶ Il s'agit comme dans *Colline* d'une eau qui tarit. Mais ce n'est pas, cette fois-ci, une parole qui cause ce tarissement, mais une musique.

».

Voici encore quelques textes où l'auteur évoque la musique. On a vu que dans *Jean le Bleu*, les deux musiciens Madame-La-Reine et Décidément jouent un rôle important dans l'initiation du petit Jean. Leur musique contribue à le faire entrer dans le monde magique du rêve. Dans *Naissance de L'Odyssee*, le guitariste aveugle⁴⁶⁷ contribue à faire répandre et à mieux faire recevoir par ses auditeurs la légende d'Ulysse. Dans la nouvelle « Ivan Ivanovich Kossiokoff », le soldat russe Vassili joue de l'accordéon pour se distraire. Cette musique, même si elle apparaît pour le narrateur, le jeune soldat Giono, comme un « *grognement* » (I, 471), qui l'empêche de dormir, est pour Vassili un moyen de s'exprimer et surtout de s'évader de l'atmosphère oppressante du front. Dans les textes d'après-guerre, il y a maintes fois mention de musiques et de joueurs d'instruments. Il y a par exemple l'Artiste des *Grands Chemins* qui joue de la guitare. Mais son habileté s'exerce surtout dans le jeu des cartes.

La musique occupe donc une place importante dans l'oeuvre de Giono, surtout celle d'avant-guerre. Il lui attribue des rôles variés et différents selon les textes. Ce qui est mis en valeur c'est surtout le pouvoir extraordinaire - bénéfique ou maléfique - qu'elle peut exercer aussi bien sur les hommes que sur les animaux. Elle est le plus souvent en rapport avec le mythe de la flûte magique ou enchanteresse de Pan. Certains personnages se servent de leur instrument pour séduire ou au contraire pour punir les autres. Elle fait donc partie de ce monde fantastique ou surnaturel qu'on trouve évoqué dans certains textes. Elle constitue un élément inséparable de la force de cette nature que décrit l'auteur dans les textes de cette période.

II. A. 1. Chants et drames

A côté de la musique, nous remarquons que dans certains textes il est question de « drames » joués par des paysans ou des bergers.

Dans *Présentation de Pan* (1930)⁴⁶⁸, des paysans, à l'occasion du triage des olives, se distribuent des rôles pour un drame improvisé (I, 762-765). Celui-ci est d'inspiration chrétienne mais il est aussi en rapport avec le thème panique. Toutefois, il ne s'agit plus de l'image de ce Pan qui fait peur, il s'agit bien d'une autre ; l'image de celui qui inspire la poésie et qui aide à la création. L'un des récitants est présenté ainsi : « **le souffle de Pan est en lui et qu'il déborde de poésie et de mots.** » (I, 762). Le narrateur lui-même y prend part, en jouant parfois « **le rôle de Jésus, le plus important** » (I, 762).

Pour insister sur l'authenticité de ce drame, Giono répond, dans un métarécit, à un critique qui doute du langage des paysans qu'il rapporte :

On m'a dit : " si les paysans se mettent à parler, comme vous voulez nous faire croire qu'ils parlent, nous allons devenir enragés."

⁴⁶⁷ Les critiques ont souligné l'anachronisme que produit la mention de cet instrument par rapport à l'époque où le récit est situé.

⁴⁶⁸ C'est d'après H. GODARD, le texte qui inaugure « les récitations paysannes improvisées auxquelles il fera à nouveau place dans *Le Serpent d'étoiles* et dans *L'Eau vive*. », « Notice » sur *Présentation de Pan*, I, 1315. Sur l'origine de ces poèmes et de ces chants, voir P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.200.

Je ne sais pas comment parlent les paysans du Nord, de la Loire, du Jura, mais je sais parfaitement comment ceux de haute Provence parlent. Je vais vous donner quelques échantillons de ce langage. Mais d'abord, entendons-nous : je ne fais pas de littérature; je ne suis plus qu'un simple phonographe; je vais vous faire entendre quelques-uns de mes *disques* paysans. Il n'y a de moi que l'humble traduction du provençal que j'ai notée. (I, 761)

Giono explique donc la place qu'il donne dans son texte au drame joué par les paysans par son souci de réalisme. Il dit se contenter du rôle de porte-parole et de traducteur de ces paysans. C'est ce qu'il dira aussi pour le drame des bergers qu'il rapportera dans *Le Serpent d'étoiles*. C'est en fait le mythe du paysan ou du berger créateur qu'il cherche à mettre en valeur dans les textes de cette période. Mythe qui a, comme on l'a déjà remarqué, trompé certains lecteurs.

Ces paysans sont donc présentés comme des artistes puisqu'ils inventent et improvisent des poèmes. Ils sont doués de la parole créatrice comme des poètes. Chez eux, celle-ci « **coul[e] comme une source** » (I, 762).

Le souffle poétique caractérise aussi les bergers du *Serpent d'étoiles*. Ceux-ci jouent également un drame, comme on l'a déjà dit. Toutefois le leur diffère un peu de celui des paysans de *Présentation de Pan*. Ces bergers le jouent une fois l'an à un endroit précis. Des passages en soulignent bien le caractère religieux : « **Tout ici est religion : voilà, dans l'herbe écrasée, la litière des dieux** » (VII, 109) ou encore : « **Tout est donc prêt sur cette haute avancée de la terre pour servir d'autel et de pierre du sacrifice** » (Ibid.). C'est une fête qui est accompagnée de tout un cérémonial mi-païen et mi-chrétien.

Par exemple la scène où va se jouer le drame est décrite ainsi par le narrateur-témoin :

La scène, je l'ai dit, c'est une aire carrée de vingt pas à peu près; à chaque angle est un feu qui danse sur des ramées de pin, de cèdre, des tas de thym sec. Quatre bergers sont aux provisions de bois et d'herbe et, parfois, quand la lueur tombe, ils fouettent les braises à grands coups de feuillages. Ce sont des acteurs qui comptent, ceux-là! D'abord, c'est d'eux que vient la lumière et c'est d'eux que vient le parfum, cette essence de résine et de genévriers brûlés qui épaissit l'air et s'en va par-delà Ganagobie inquiéter les villages des bois. (VII, 111)

Mais le plus important peut-être est que le thème de ce drame, que le narrateur « transcrit » sur plusieurs pages (VII, 117-135, puis l' « Appendice » p.139-144) est en rapport avec la création du monde, « ce n'est rien de moins qu'une nouvelle version de la Genèse », note H. Godard⁴⁶⁹. Ces bergers qui réinventent le mythe de la création du monde sont promus aux rang de créateurs et de prophètes. Ils réécrivent en quelque sorte un texte en marge de la Bible⁴⁷⁰. Ils vont peut-être même plus loin : le texte qu'ils inventent et jouent est un texte qui fait concurrence avec la Bible puisqu'il explique, en l'imitant par le jeu théâtral, la création du monde.

Comme il l'a fait pour le chant des paysans de *Présentation de Pan*, Giono pousse la vraisemblance jusqu'à se présenter comme simple traducteur de ce drame. C'est ce qui a

⁴⁶⁹ H. GODARD, « Notice » sur *Le serpent d'étoiles*, VII, 924.

⁴⁷⁰ Comme Giono lui-même qui a écrit *Naissance de L'Odyssée* en marge du texte d'Homère.

contribué à donner consistance à cette légende à laquelle certains ont cru, comme on l'a déjà noté. Cependant, l'auteur semble bien donner, à la fin, la « clef » de cette histoire : il s'agit bien d'une invention de sa part. En effet, l'un des bergers, qui jouent de ces instruments qui accompagnent le drame mais qui sont placés loin de la scène, explique au narrateur qui lui fait remarquer que sa place ne lui permet pas d'entendre les paroles, qu'« il suffit de l'imaginer ». Voici cet échange de propos sur lequel se clôt le texte :

« Vous êtes les moins bien partagés », je lui dis.

Il me répondit :

« Et de quoi ? »

– De ce que vous êtes loin, là-haut, et que vous n'entendez pas les belles paroles, vous, les joueurs de harpes. »

Il me dit :

« Non, ne croyez pas ça. Le partage ! Pour savoir celui qui a le plus, dans ce partage ! Nous, on est seuls là-haut sur la colline, avec nos bruits. On dit ce qu'on veut dire, sans les mots.

« On regarde le ciel. Moi, tout à l'heure, j'ai vu, là-haut au milieu de la nuit, un grand serpent d'étoiles ! Il suffit d'imaginer. » (VII, 137)

La leçon vient donc du personnage. Tout comme ce berger qui s'invente cette image du « *serpent d'étoiles* » (ou comme Bobi de *Que ma joie demeure* qui voit dans le ciel qu'« **Orion ressemble à une fleur de carotte** » (II, 424)), l'auteur invente le drame qu'il prétend seulement transcrire. C'est un leurre. Mais il suffit d'imaginer. Les personnages sont des créateurs, comme Le Sarde, par exemple, qui est qualifié (VII, 107) à la fois d'« **auteur** », d'« **accoucheur d'images** », d'« **accoucheur du jeu** », « **qui fait naître le jeu et qui le fait naître chaque fois tout neuf** ».

Dans *L'Eau vive* (1930), l'auteur évoque également quelques chansons, mais cette fois-ci celles des artisans et de ceux qui exercent de petits métiers de sa région. Voici comment il les introduit :

Cette fois-ci, je veux vous parler de mes amis : le rémouleur, le potier, le fontainier, le boucher des petits villages et celui-là qui n'a plus de métier parce qu'il a voulu lutter avec la terre, la pluie, le vent, le soleil, « les grosses choses » : le flotteur de bois. Je vous dirai ce qu'ils me disent et aussi quelques-unes de leurs chansons d'artisan : l'eau vive, la source. Ah, des morceaux seulement de ces chansons parce qu'il a fallu copier un mot, puis un mot, puis un autre en cachette, ou bien s'en souvenir et l'emporter comme celui qui est allé chercher du feu chez le voisin et traverse la rue dans le vent. (III, 82)

Le narrateur parle ici de son projet, tout en voulant attester encore de l'authenticité de ce qu'il rapporte puisqu'il prétend n'en être que le transcrit. Il s'agit pour le narrateur d'associer la chanson à la personne et à son métier. Et nous remarquons qu'il donne au métier du « *flotteur de bois* » une dimension poétique et épique, puisque celui-ci lutte avec la nature. L'image du rapporteur qui « **est allé chercher du feu** », quant à elle, fait penser au mythe de Prométhée.

Dans ce texte, l'auteur « transcrit », en effet, les chansons de certains des artisans, mais ces chansons sont en rapport avec le métier qu'ils exercent. La chanson de Joselet, le rémouleur, « **imite d'abord la scie rouillée; elle renâcle, elle tressaute avec des**

mots qui grincent...» (III, 82). Cependant, le narrateur ne peut en « saisir » le sens profond car « **elle est à l'abri, au-delà de l'air et de tout** » (III, 83). Le mystère de cette chanson provient du fait qu'elle remonte à la nuit des temps et que Joselet lui-même l'a apprise de son patron, comme il l'explique au narrateur.

Le boucher de Vachères, quant à lui, peut grâce à une chanson, se faire suivre par les bêtes les plus rétives et « **il paraît qu'il arrive à ça avec une chanson qu'il connaît** » (III, 93). Le narrateur arrive à se faire écrire les paroles de cette chanson, mais il les juge banales :

Ces chansons, c'est deux fois rien. Ce sont des mots; ça ne signifie rien, j'ai presque honte de vous les recopier et malgré ça, je le fais parce que cela prouve une fois de plus qu'il y a une grande force dans les mots; nous ne la connaissons pas encore tout entière. C'est bien possible, vous savez, qu'on a fait jaillir le monde en ne jetant que des mots dans les ténèbres :

Puis Dieu dit : que la terre pousse son jet, et ainsi fut. (III, 94)

Le narrateur hésite donc d'abord entre le scepticisme et la croyance à **la « grande force dans les mots »**. Puis c'est la croyance qui l'emporte finalement, car c'est bien de la force des mots qu'usent le poète et l'écrivain comme Dieu a usé du Verbe pour créer le monde.

Dans ce texte, l'auteur semble parfois insister plus sur le métier qu'exercent certains artisans que sur leurs chansons. Tel est le cas d'Alécis, le potier, qui travaille lui aussi en chantant. Mais lui aussi parle au narrateur de son travail comme un artiste qui a des démêlés avec son argile pour créer; mais il arrive difficilement à décrire, au narrateur, son travail de créateur :

Nous, d'abord, il ne faut pas réfléchir, il faut imaginer. Non, ce n'est pas encore ce que je veux dire, il faut prévoir, ça n'est pas encore ça; il faut voir à l'avance; il faut voir ce qui sera en partant d'une chose qui est. Ce qui est, c'est votre pousse, c'est cette courbe de main, c'est tout le jeu de votre muscle dans cette main. Voilà la terre sur le tour. Ça tourne. Votre pousse ...Voilà la forme qui monte. Vous comprenez? Ça se forme sous vos yeux. Vos yeux, votre pousse, la main, l'argile, le tour, la vitesse; il faut que tout ça soit mélangé à des doses justes pour faire ce vase juste. (III, 87)

L'objet que crée le potier avec tant de soin, de dextérité et d'attention fait penser à la création même du romancier. Chez celui-ci aussi, le texte se forme petit à petit, avec des « doses » appropriées. D'autant plus qu'il lui arrive de rater son oeuvre, comme « **il arrive, malgré tout, qu'Alécis rate ses vases** » (III, 87). Giono s'est toujours intéressé au travail des artisans. Et c'est son père le cordonnier qui lui offre le meilleur modèle. La description la plus complète de ce travail se trouve sans doute dans *Triomphe de la vie* .

Tous ces artisans ont appris leurs chansons en même temps que leur métier. Ils ont été initiés par leurs patrons. C'est une sorte d'héritage qu'ils se sont passé les uns aux autres par « **transmission orale** » (III, 98). Le narrateur joue le rôle d'enquêteur et de transcripteur. Il cherche à comprendre l'origine de ces « chansons de métier » (III, 98) qui sont souvent entourées de légendes. Il s'en explique :

J'ai longtemps cru à l'existence d'un premier artisan aède planté au fond du

temps, et nous en respirons encore le parfum. [...] Et maintenant, je crois comprendre : à la source, un homme qui parle de son métier avec la puissance de son coeur. Le long des âges, sa parole s'en va à travers les hommes de même travail et, pour mieux passer, elle s'ordonne, elle se range en poème, en chanson. Cela se fait tout seul, avec l'aide de tous : un mot d'ici, un mot de là. Entre les couplets, il y a parfois vingt ans d'invention. (III, 98)

L'auteur donne donc son explication. Mais il s'agit davantage de la célébration du don poétique et du jaillissement de la parole chez cette catégorie sociale, comme chez les bergers et les paysans, que d'une véritable explication.

La figure la plus importante de l'artisan-poète est sans doute celle de Pétrus Amintière, dit Jimélastique, le fontainier. L'auteur lui consacre une partie de ce texte, mais aussi tout le texte « Complément à l'Eau vive » (III, 101-118). Il apparaît aussi dans *Manosque-des-Plateaux* (VII, 53). « **C'est un poète, c'en est même un beau** » (III, 98). Bien que la « *rue du Poète* » où il habite soit en réalité « *une impasse* », celle-ci donne sur un espace ouvert :

[...] mon homme aboutit quelque part; il aboutit sur le grand large. Il y aboutit en falaise; quand on est au bout, si on n'a pas des ailes, on tombe. N'est-ce pas une drôle d'impasse ? (III, 98)

C'est sans doute parce qu'il est « poète » que son monde est ouvert.

Dans « Complément à L'Eau vive » (III, 101-118), il est promu au rang d'initiateur à la poésie pour le narrateur (comme Odripano pour l'enfant dans *Jean le Bleu*). Celui-ci lui demande une « leçon » de poésie, car, avant de connaître le fontainier, il **se « croyai[t] être poète »** (III, 101). A partir de ce moment, il reconnaît l'ascendant de cet homme sur lui et il lui dit toute son admiration :

[...] tu viens d'ouvrir une porte rudement dure à pousser, et voilà que moi tout petit, je suis maintenant au plein milieu de la prairie des poètes [...] D'où te vient ce flux poétique qui coule de toi sans arrêt? Prépare-tu ce que tu me dis, calcules-tu, fais-tu des raies d'encre sur les lignes écrites? Tu n'inventes pas voyons, ça ne te vient pas dans la bouche comme de la salive, tes chansons, tes contes, tes histoires, et tout ce sel que tu mets dans les mots c'est une provision que tu prépares quand je ne suis pas là, et que tu apprends par coeur? Dis-moi oui, pour que je sois consolé. (III, 101-102)

Dans ce passage on peut justement penser que l'auteur inverse les rôles et qu'il prête au fontainier ses propres attributs et fonctions. Il s'agit comme du portrait d'un double. Cependant ce fontainier est « **un homme de la terre** » (III, 102). Un homme qui vit en équilibre et en harmonie avec le monde naturel, comme les autres hommes de la terre qui acquièrent leur force de la terre elle-même. C'est ce que montre notamment le passage suivant (c'est nous qui soulignons) :

Une sombre force monte de la terre, les emplit et les instruit. Le poids du ciel est là sur leurs épaules avec son équilibre. La pluie, le vent l'orage chantent à leurs oreilles les enseignement sacrés. Autour d'eux, l'enlacement des fleuves, des rivières et des ruisseaux mesure le rythme de leurs pas. La montagne leur apprend à respirer. L'arbre leur fait connaître la façon d'être debout, immobile dans le désert de la terre, l'herbe leur donne des lits, les fleurs, les oiseaux, les pauvres bêtes à poils fauves, la souple reptation des martres dans la nuit, le

renard qui marche sur les pierrailles, le serpent qui glisse dans le cocon vert des buissons, l'hirondelle, le gros poisson qui dort couché sur le dos onduleux des eaux. Tout, tout l'enseigne, lui parle, le dirige, le fait! Le fait homme. (III, 102)

Notons tout d'abord que « l'homme de la terre » n'est plus en conflit avec la nature, comme les paysans de *Colline*. Au contraire cette nature est la source de son savoir et de sa puissance. Notons ensuite que certaines expressions (soulignées) annoncent, totalement ou en partie, des titres que Giono donnera à ses textes futurs : *Le Poids du ciel*, *Deux Cav a liers de l'orage*, *Batailles dans la montagne*, *Le serpent d'étoiles*, « La Ville des hirondelles » et *L'Eau vive*. L'image du « gros poisson » réapparaîtra, elle, sous la forme de la raie géante dans *Le Poids du ciel* et dans *Fragments d'un paradis*.

Ce passage, comme bien d'autres textes de cette période, montre que Giono donne une image valorisante de la Provence et de ses habitants en leur prêtant un sens poétique et esthétique développé. Ce sens qui provient du rapport harmonieux qu'ils ont aussi bien avec le milieu où ils vivent qu'avec le métier qu'ils exercent.

Ils font un travail sur la langue comme ils le font sur la matière (l'argile pour le potier, le cuir pour le cordonnier, etc.). C'est pourquoi, chez eux, « **cette poésie est l'amour du métier, ce métier qui les porte au ciel...** » (III, 101), comme le dit le narrateur à la fin de « L'Eau vive ». Le sens artistique chez eux est né de leur amour du métier qu'ils exercent et de l'affinité de ce métier avec le monde. En outre, ils ont le don du rêve. Mais un rêve proche de la nature, car il est comparable à celui des animaux, donc simple et un peu primitif, c'est-à-dire de l'homme qui n'est pas encore corrompu par la civilisation. C'est ce qu'on peut comprendre dans ce passage de « Complément de L'Eau vive » :

Ils savent rêver comme peu d'hommes, comme peu d'hommes savent rêver, comme seules les bêtes savent rêver... (III, 103)

C'est aussi dans leurs voix et leurs paroles que se trouve le secret de leur poésie. La parole poétique est comme naturelle chez eux. La voix, quant à elle, donnera à la parole des qualités qui ne relèvent pas vraiment de ses caractéristiques habituelles (l'odeur et la couleur entre autres) :

[...] pour tous, cette bouche dira les mots précis, les phrases exactes, elle sera couleur, son, mouvement et odeur, elle débordera du grand lyrisme premier de la joie et de la douleur. (III, 103)

Ce qui distingue cette région est que les dieux vivent parmi les hommes, « **Oui, sur ce pays ballotté par les vagues du ciel, les dieux marchent mêlés aux hommes** » (III, 104). L'image que donne ici Giono de la Province est en partie une image inspirée de la mythologie.

Poème de l'olive (texte écrit en 1930 et publié en 1931), comme le laisse entendre le titre, contient deux poèmes chantés par les paysans au moment de la cueillette des olives et par les ouvriers dans le moulin à huile⁴⁷¹. Le narrateur donne à ces chansons un aspect matériel, voire visuel, puisqu'elles ont une couleur : « **Il y a d'abord les blondes chansons des jours clairs** » (VII, 3) **de la cueillette et « après, il y a la chanson rouge et noire qui gémira dans le bourg tout au long des nuits, sans arrêt, sourde,**

⁴⁷¹ D'après H. GODARD, ces chansons, contrairement à celles qu'on trouve dans *Serpent d'étoiles* et dans *L'Eau vive*, sont d'« authentiques chansons provençales », « Notice » sur *Poème de l'olive*, VII, 896.

comme souterraine » (VII, 4). Cette dernière est celle qu'on entend pendant qu'on presse les olives. Deux chansons opposées pour deux situations considérées différemment : le travail dans les champs et le travail dans les moulins souterrains la nuit. Si la scène diurne de la cueillette est présentée comme une scène de joie, grâce à la présence de Virgile : « **Dans ce temps Virgile est là dans les olivettes avec sa palme, se promenant à petits pas, un mot doux pour chaque chose** » (VII, 3), la scène du travail dans le moulin, elle, est présentée comme un enfer de Dante. Les filles, à qui on interdit les rues où s'effectue se travail, si elles s'aventuraient par là, verraient cette scène dantesque :

Le cœur leur remonte à la gorge et, tout d'un coup...Ah, tout d'un coup, une porte claque, un jet de vapeur, un ruissellement de lumière. Là-bas, au fond, des hommes nus tout luisants, de grandes vis luisantes aussi qui descendent du plafond et s'enfoncent dans la terre, des hommes nus cramponnés à des barres comme des désespérés et qui tirent avec tout l'arc de leurs reins. Un grand chant grave, chaud et poisseux leur souffle son haleine de lion, et les voilà comme des hirondelles éparpillées, toutes en cris.

C'est le temps du pressoir, le temps où, autour du pressoir, la dure peine écrase l'homme sous ses chaînes. Dans l'ombre Dante frappe de son poing sec sur un grand chaudron de cuivre. (VII, 4-5)

Le travail dans le moulin (qu'on appelle « *Les enfers* »⁴⁷² (VII, 12)) ainsi que la chanson des ouvriers seront décrits dans les pages qui suivent (VII, 12-14). Cette chanson exprime la peine dans le travail. Mais dans ce passage cette peine est en quelque sorte sublimée par le recours même à ce style poétique avec lequel l'auteur décrit la scène. Scène embellie par l'image littéraire qu'il en donne : l'enfer de Dante. Il y a donc comme une atténuation de la peine, par le déplacement de la situation à un niveau purement littéraire. Même si la chanson du Montagnier (VII, 13-14) « parle de libération »⁴⁷³ et que la deuxième partie du texte laisse entendre « des accents de dénonciation »⁴⁷⁴, nous remarquons que Giono n'est pas explicite sur cette question. Le commentaire qu'il fait à la fin du texte va dans le sens de la glorification de ce passé. Il regrette, en effet, ce temps où l'huile était bonne, « c'était de l'huile » (VII, 14) dit-il, alors qu'aujourd'hui, comme il y a **des « moulins à l'électricité », « l'huile a le goût du pétrole »** (Ibid.).

A notre avis, l'important n'est pas tellement de savoir si ces chansons sont improvisées ou non par les villageois, les artisans, les paysans ou les bergers; d'ailleurs, aux dires même de l'auteur, le vrai lyrisme des paysans « ne s'élève jamais bien haut »⁴⁷⁵. L'important est dans la façon dont ces « hommes de la terre » sont présentés.

⁴⁷² H. GODARD fait remarquer que «c'est dans « Arcadie...Arcadie ... » (*Le Déserteur*, coll. Folio, p.203) que Giono évoquera le plus longuement ces « enfers » des moulins à huile, [...] Ils sont également mentionnés dans *Les Grands Chemins* (V, 521) et dans *Caractères* (VI, 602), « Notes » sur *Poème de l'olive*, note n°2 de la p.12.

⁴⁷³ H. GODARD, « Notice » sur *Poème de l'olive*, Op. cit. VII, 895.

⁴⁷⁴ Op. Cit. p. 896.

⁴⁷⁵ Cité par J. Et L. MIALLET dans leur « Notice » sur « L'eau vive » et « Complément de L'eau vive », III, 1143.

C'est-à-dire dans leur rapport avec le monde. Giono donne d'eux, et de la Provence en général, une image quasi mythique. Image qui est née de la convergence du réel et la culture de l'auteur (nous venons de voir comment, par exemple, la cueillette des olives est associée à l'évocation de Virgile et de Dante). Mais la culture ne suffirait pas s'il n'y avait aussi chez l'écrivain cette imagination qui ne cesse d'alimenter son invention et cette faculté de pouvoir combiner tous ces éléments. Le rôle présumé de n'être qu'un traducteur de ces chansons ne doit pas cacher ce côté créateur chez l'auteur. Certes, on peut accepter que l'auteur « rapporte » une littérature populaire orale, mais il lui donne quelquefois tout un aspect poétique, symbolique ou mythique qui ne peut être que de son invention. En général, l'auteur investit ses personnages d'un rôle qu'il n'ont pas en réalité. Ils sont la projection de lui-même, mais surtout le support pour des idées littéraires qu'il voulait mettre en valeur dans ses textes de l'époque. Il parle d'une Provence, mais d'une Provence imaginaire qu'il recrée en lui.

Cette musique et ces chansons font partie de ce monde que Giono peint dans ses premiers textes. Un monde où l'homme a des rapports harmonieux avec ce qui l'entoure. Par leur musique et leurs chansons, les hommes expriment, sur un mode parfois presque surnaturel (comme la musique d'Albin dans *Un de Baumugnes* ou la musique des bergers dans *Le Serpent d'étoiles*), leur harmonie avec la nature ainsi que leur respect de ses lois. Musique et chansons ne sont pas conçues par eux comme un divertissement, mais comme une chose qui fait partie intégrante de leur vie et de leur être.

Ainsi, musique et chanson font partie de ce côté quasi magique de la Provence que Giono décrit dans ces textes. Elles constituent, non un référent réel (comme ce sera plutôt le cas dans les oeuvres ultérieures), mais bien une matière romanesque liée à sa conception même de l'écriture romanesque à l'époque.

II. B. Peinture

Les références à la peinture sont également innombrables dans l'oeuvre de Giono. Celui-ci s'est toujours intéressé à la peinture⁴⁷⁶. Il évoque différents tableaux de peintres connus dans ses textes. Mais en les évoquant il leur assigne un rôle particulier en fonction à chaque fois de son propre texte. Le tableau s'insère ainsi très souvent dans le contexte de l'oeuvre. Il lui donne alors une signification en rapport avec le sujet qu'il traite. On a vu, par exemple, comment dans *Les Vraies Richesses* le portrait du personnage du tableau de Giovanni di Paolo « Saint Jean-Baptiste s'en va dans le désert » (VII, 176-179) présente des caractères qui ont un rapport avec Giono lui-même. On a vu également que dans *Le Poids du ciel*, le tableau du Greco, « *L'Enterrement du comte d'Orgaz* » sert à Giono pour parler de la puanteur et de la pourriture de « *l'âme moderne* ». Celle-ci est « **devenue une sorte de comte d'Orgaz, un flot de pus serré dans une armure inutile (dont l'acier même a l'air de vomir) effondrée entre les bras des prêtres et des nobles** » (VII, 336). Le tableau est donc, au départ, une image concrète et visuelle qui permet à l'auteur de faire « voir » en quelque sorte son idée avant de la développer sur plusieurs pages. D'ailleurs dans ce cas, il ne mentionne ni le titre en entier ni l'auteur (supposés peut-être connus par le lecteur), comme si le référent n'était pas aussi

⁴⁷⁶ Voir l'article de Roland BOURNEUF « Giono et la peinture », Op. cit., p. 161-184.

important que le contenu du tableau. Coupé de son référent extérieur, le tableau prend place dans le texte de Giono et fait désormais partie du dispositif général de l'écriture. En devenant partie intégrante du texte, il perd plus ou moins ses caractéristiques d'origine (que le peintre aurait voulu lui donner), mais il en acquiert d'autres que le texte lui confère. C'est ainsi que la scène suivante qui décrit des moissonneurs, et qui est en fait inspirée du tableau de Breughel « *Les Moissonneurs* », n'est plus une scène du tableau mais elle fait partie du texte de Giono :

Les faucheurs taillent des couloirs dans les champs de blé. La moisson est drue sur la terre; on dirait que toutes les tiges sont bâties en fer. Les lieurs de gerbes se reposent près des lisières. Un a mis le genoux en terre, il a dressé la gourde et boit avec un fil de vin qui fait l'arc. Les fermes sont de loin en loin dans la vallée... (VII, 356)

Giono ne mentionne pas l'origine de cette scène. Un lecteur inattentif pourrait ne pas faire le rapprochement avec le tableau⁴⁷⁷. L'auteur adapte parfaitement le tableau pour décrire le travail des paysans de sa région, à son époque. Il arrive, comme on le verra, qu'il ajoute des détails aux scènes de tableau qu'il adapte pour son texte.

Un autre exemple, où Giono se réfère encore à Breughel toujours sans le mentionner, se trouve dans *Les Vraies Richesses*. Le tableau c'est « *Les Gros poissons mangent les p e tits* »⁴⁷⁸. Le passage est relativement long. En voici un extrait :

Près d'un fleuve qui tord sa graisse au milieu des champs, des bouleaux et des frênes se battent contre un énorme poisson. Ils l'ont cerné dans un golfe. Déjà la bête émerge de plus de moitié avec sa grosse gueule dégoûtée ouverte, son oeil rond comme une cible, son gros ventre qui ne respire plus. Sur les deux rives du fleuve, la forêt descend. [...] Le poisson se renverse sur le flanc. Il se met à vomir une chaîne de poissons de plus en plus petits, se vomissant les uns les autres par des gueules dégoûtées. Tous les habitants de la rive du fleuves s'avancent dans les chemins. Ils portent de grands couteaux épais comme le troisième quartier de la lune. Ils poussent des brouettes, frappent des chevaux qui tirent les chars. Ils commencent à dépecer le gros poisson... (VII, 241)

Giono adapte cette de scène picturale pour en faire une allégorie sur les fausses richesses, que certains ingurgitent mais qu'ils finissent par vomir. Sujet qu'il traite dans ce passage.

Dans un passage de *Jean le Bleu* (II, 183-185), le père fait à son fils la description d'un tableau. Il parle d'un « *beau tableau* » (II, 183) dont il a vu la reproduction un jour dans un journal. Il s'agit en fait d'un tableau de Breughel « *Paysage avec la chute d'Icare* »⁴⁷⁹. Même si le nom du peintre n'est pas mentionné, le père décrit ici un tableau et non une scène de la vie « réelle ». Mais lui aussi, il la décrit selon sa façon de voir les choses et surtout en fonction de la leçon qu'il veut donner à son fils. Tout en lui

⁴⁷⁷ C'est P. CITRON qui renvoie à ce tableau de Breughel, « Notes et variantes » sur *Le Poids du ciel*, note n°1 de la p.356.

⁴⁷⁸ C'est Mireille SACOTTE qui renvoie à ce tableau, « Notes et variantes » sur *Les Vraies Richesses*, note n°1 de la p.241. Voir également sa « Notice » sur le même texte, VII, 973.

⁴⁷⁹ Voir R. RICATTE, « Notes et variantes » sur *Jean le Bleu*, note n°1, de la p. 185.

reconnaissant son statut de tableau, cette scène décrite par le père, vers la fin du livre, rejoint en fait cette vision pessimiste de l'auteur : la chute d'Icare est la chute même du poète. Vision pessimiste car la fin annonce la guerre : « **On entra dans l'année quatorze sans s'en apercevoir** » (II, 185) et « **Les poètes n'allaient plus aux champs, ils bavaient dans des clairons** » (II, 186).

Il est encore utile de voir de près comment Giono se sert dans *Triomphe de la vie* de deux tableaux de Breughel qui y sont encore évoqués. On sait qu'il a beaucoup d'admiration pour ce peintre. Il l'évoquera encore, par exemple, dans *Noé*. Le premier passage de *Triomphe de la vie* où il est question de ce peintre se situe vers le début. Le narrateur (des détails font penser qu'il s'agit de Giono lui-même) se trouve dans un café de Marseille. Il observe les gens et remarque sur leur visage les signes de la médiocrité. Pour remédier à cela, il pense à des justiciers célestes comme ceux que fait voir le tableau de Breughel :

Ce n'est plus un saint qu'il faudrait ici : c'est toute une armée de saints. Encore devrait-elle être équipée à la moderne. Je pense aux archanges de la chute des rebelles de Breughel. Les armures en élytres d'empuse, les épées en feuilles d'iris, les flèches de flammes de saint Michel et de saint Georges ne pourraient ici servir de rien, elles s'embousseraient tout de suite dans un coton sans autre caractère que fluant, gluant et amortissant. (VII, 660)

Cette fois, l'auteur donne la référence (encore que le titre exact soit *La Chute des anges rebelles*⁴⁸⁰). Mais, Giono met ce tableau à une certaine distance, en inventant des détails qu'il ne contient pas⁴⁸¹. A partir du tableau, il brode en amplifiant. Car à la médiocrité si accrue, il faut de grands remèdes que seul le domaine mythique (qu'offre en partie le tableau) peut offrir. Ce qui est remarquable c'est que, à chaque fois, l'auteur a recours à des référents culturels pour parler d'une situation concrète « vécue », comme si la réalité pour lui ne pouvait être saisie que par le détour de la culture.

Giono va encore jouer sur le titre du tableau. En le modifiant, il va l'employer dans d'autres passages⁴⁸². On lira par exemple : « **chute des hommes rebelles** » et « **ascension des hommes puissants** » (V, 726). Les jurons du personnage Médé seront « **à proprement parler une ascension d'anges rebelles** » (VII, 738). Le fait de remplacer les « anges rebelles » par les « hommes rebelles » et la « chute » par l'« ascension » constitue pour Giono une sorte de jeu dont le point de départ est le tableau. Celui-ci donne lieu à des variations - ludiques entre autres - de l'écriture.

Le deuxième tableau de Breughel évoqué dans ce texte est *Triomphe de la mort* (VII, 686-688). On remarque tout d'abord que Giono adapte ce titre à son texte, en le modifiant. Procédé déjà employé dans *Que ma joie demeure*, lorsqu'il supprime le premier mot du titre d'un choral de Bach, « *Jésus, que ma joie demeure* »⁴⁸³ avant de le

⁴⁸⁰ Notons que le tableau lui-même renvoie au texte sacré. Le texte de Giono joue donc comme un texte au second degré. Voir Violaine de MONTMOLLIN, « Notes et variantes » sur *Triomphe de la vie*, note n°2 de la p.660

⁴⁸¹ Ibid.

⁴⁸² C'est V. MONTMOLLIN qui relève cet aspect du texte. Ibid.

choisir pour son texte. Dans *Le Poids du ciel*, la première phrase de la deuxième partie « *chuchote la divine vérité* » (VII, 359) était à l'origine une phrase de Whitman (« *chuchote la divine mort* »), que l'auteur a transformée en remplaçant le mot « mort » par le mot « vérité »⁴⁸⁴.

Mais avant de nous dire qu'il s'agit du tableau de Breughel, l'auteur nous place en pleine scène. Il décrit déjà des détails de la scène représentée dans ce tableau, sans même faire de transition avec ce qui précède et qui est une critique de la médiocrité de la vie moderne reflétée par le contenu de ses journaux :

[...] Quand la quête du Saint-Graal c'est *Paris-Soir*, quoi faire?

Oui, quoi faire si le sens de la mort vous saisit? Sinon sauter sur ses pieds, tirer son épée à côté de la table où s'est répandu le jeu de cartes qu'on tripotait... (VII, 685)

De la réalité on passe donc subitement au tableau. On peut dire avec Bourneuf que cette évocation inattendue « **produit un choc parce qu'elle fait passer abruptement la réflexion du niveau essentiellement critique où elle se tenait au tragique** »⁴⁸⁵. La scène présentée ainsi se trouve comme incorporée dans le quotidien dont il vient de parler. Mais le choc n'est pas seulement provoqué par cette rupture, il est surtout dû à la description qu'il fait du tableau

Par terre sont tombés le paquet aux jambons et la boîte de jacquet et des cliquètements qu'on entend un peu de partout viennent de quoi?

De la guitare, des pions, des pièces du jeu d'échec? On dirait des entrechoquements d'os.

Ecouter haletant!

Et comme, quand on écoute en retenant son souffle, on regarde lentement de tous côtés. (VII, 685-686)

La scène du tableau est donnée comme une scène à voir mais aussi comme une scène à entendre et à faire entendre. L'horreur de cette scène se manifeste non seulement dans l'image que l'auteur décrit mais aussi dans les bruits qu'il veut faire entendre : « **Ecouter haletant!** ». La scène picturale devient ainsi une scène vivante qu'il est en train de raconter. Les questions qu'il fait semblant de se poser sur l'origine du bruit (« **on dirait des entrechoquements d'os** ») préparent la description d'un élément essentiel du tableau : les squelettes qui s'acharnent sur les hommes. L'auteur s'implique dans cette description par les questions qu'il se pose, comme s'il invitait le lecteur à découvrir avec lui les horreurs que montre ce tableau.

L'implication de l'auteur est soulignée également par les jugements qu'il porte sur certains détails du tableau. Parlant de l'un des squelettes, il dit : « **C'est le squelette. Il est beau: pas de ventre, un os, pas de coeur, un os, pas de tête, un os.** » (VII, 686).

⁴⁸³ Voir l'explication que GIONO donne dans sa « Préface » aux *Vraies Richesses*, VII, 150.

⁴⁸⁴ C'est P. CITRON qui relève cet exemple. Il le commente ainsi : « Giono, qui se veut porteur d'espérance et de joie - les deux mots sont souvent associés dans *Le Poids du ciel* - aime à retourner les formules funèbres. Il le fera à nouveau pour transformer le *Triomphe de la mort* de Breughel en *Triomphe de la vie*. », « Notice » sur *Le Poids du ciel*, Op. Cit., VII, 1086.

⁴⁸⁵ Roland BOURNEUF, « Giono et la peinture », Op. cit., p.179.

C'est la beauté qu'inspire la mort : une carapace qui ouvre sur le néant et le vide. La mort dans tous ses éclats, (sur)prise en plein travail par le peintre. C'est ce qui semble fasciner l'auteur :

Ce qu'il y a d'admirable dans ce *Triomphe de la mort* de Breughel, c'est qu'étant de la peinture, tous les gestes sont arrêtés. L'homme a tiré à demi son épée du fourreau; jamais elle n'en sortira; la peur enflamme ses cheveux; ils ne s'éteindront plus. Il est béant; il ne fermera plus sa bouche.

L'horreur qui est devant lui n'est pas une horreur qui passe, c'est une horreur qui dure. (Ibid.)

Le tableau devient en effet pour l'auteur l'objet d'une méditation sur la vie et la mort, quand il dit par exemple:

L'horrible n'est pas la mort. L'homme qui est en train de tirer son épée savait bien que la femme aux yeux tendres devait mourir. L'horrible c'est le triomphe de la mort. C'est l'entrée majestueuse de ces millions de squelettes et subitement la certitude que désormais le combat de la vie ne pourra plus se prolonger. Déjà même ce n'est plus un combat : c'est une moisson de foin mou. Voilà l'humanité fauchée et jetée cul par-dessus tête. (Ibid.)

La dernière phrase montre que Giono tire du tableau une réflexion générale sur l'humanité. Sans doute s'agit-il ici d'une allégorie de la guerre. Il exprime son pessimisme puisque « **le combat de la vie ne pourra plus se prolonger** » : il fait peut être là allusion à son combat pacifiste d'avant-guerre qui a échoué. On peut donc toujours penser à la guerre, qui fait des ravages au moment même où l'auteur rédige son texte (1940-1941), qui constitue l'arrière plan de ce tableau. Comme on peut penser au modernisme et au « progrès » qui menace la vie des hommes⁴⁸⁶. De toute façon le travail qu'accomplit la mort est tellement grand que celle-ci est fatiguée et prend un moment de repos pour méditer. C'est ce détail du tableau qui attire l'attention de l'auteur et alimente son imagination :

[...] un squelette est assis dans l'attitude d'un homme qui pense. Il a allongé négligemment sa jambe droite, replié sa jambe gauche, puis son coude sur son genou, appuyé son crâne dans sa main d'os. Il se repose et il réfléchit. La mort même est fatiguée; la mort même est obligée de se demander ce qu'elle va faire maintenant. Jusqu'à présent elle savait quoi faire, d'instinct de mort, sans réfléchir. (VII, 687)

La mort qui pense - et non plus l'homme - avec son crâne vide est le comble de l'horreur. C'est elle qui décide de l'avenir de « *l'humanité fauchée* ». Et Giono continue à parler de ce tableau.

Partant donc du tableau, l'auteur brode. Par exemple, les squelettes ont désormais un autre sens pour lui : c'est le symbole de la vie moderne et du progrès technique qui envahit les hommes. Ces squelettes prennent la forme des robots⁴⁸⁷. Ce dont il s'agit c'est :

⁴⁸⁶ Sur cette question, Voir V. de MONTMOLLIN, « Notice » sur *Triomphe de la vie*, VII, 1242-1243.

⁴⁸⁷ GIONO parle déjà des robots dans *Le Poids du ciel*.

une machine en forme d'homme, non plus le squelette, mais l'homme lui même et dont des tôles imiteraient la chair. Cette machine a une tête, des bras (et non plus de simples os), une poitrine (et non plus des cylindres et un carter), cela se tient debout sur des jambes; cela marche en faisant des pas, travaille avec ses bras comme un homme, cela s'appelle un robot. (VII, 726-727)

Giono continue à faire le rapprochement de cette machine avec l'un des squelettes du tableau⁴⁸⁸ :

Nous en avons qui creusent la terre, mais au lieu d'être la phalange qui gratte un coin du jardin pour y enfouir les bijoux de la princesse, l'aumônier du pontife ou l'épée du chevalier, ce sont des bennes avec des ongles de deux mètres... (VII, 727)

C'est pourquoi le refuge se trouve, selon lui, dans le travail artisanal qu'il met en valeur dans ce texte.

Par ailleurs, Giono ne nous laisse pas sur cette impression de pessimisme. Le « *triomphe de la mort* » est contrebalancé par le « *triomphe de la vie* », incarnée par exemple par le travail des artisans qu'il décrit dans la suite du texte. Ce travail est une forme de combat qui continue, contrairement à cette autre forme de combat voué à l'échec que laisse voir le tableau : « **le combat de la vie ne pourra plus se prolonger** » (VII, 686). Giono dira en effet que « **la vie prolonge son combat de seconde en seconde** » (VII, 730). Ce sont de nouveaux combats qu'il propose. La dernière phrase de *Triomphe de la vie* met en valeur encore cette question : « **La grande voix parle; elle dit : "Ils ont réussi à prolonger le temps de leur combat."** » (VII, 842)⁴⁸⁹.

Le sens tragique de la vie, que laisse voir le tableau, change donc : le « *triomphe de la mort* » devient un « *triomphe de la vie* ». Et ceci grâce à l'évocation de l'image de l'enfant. Il s'agit plus précisément de tout le symbole que produit la main d'un nouveau-né. Toucher cette main redonne de l'espoir :

Il faut très peu pour renverser ce triomphe : une main nue, la main d'un enfant, d'un enfant d'une heure. [...] A mesure que je réfléchis en partant de cette petite main-là, j'entends tout le triomphe de la vie. (VII, 691)

Et du coup, l'auteur fait tout un développement sur cette vie qui se met en marche :

Et je m'attache pendant un petit moment à me représenter toutes les naissances de chaque seconde sur la terre. A l'instant précis où je compte un, puis deux, puis trois, comptant ainsi les secondes ou les battement de mon propre coeur, des milliers d'enfants de toutes les couleurs naissent sur toute l'étendue de la terre, dans les villes, les villages, les fermes [...] je les vois naître comme la frange d'écume dont le halètement de l'abîme vient blanchir le seuil du porche⁴⁹⁰. Sans cesse; sans répit. (VII, 692)

⁴⁸⁸ A propos de ce détail du tableau comme pour d'autres Giono laisse travailler son imagination. Voir V. de MONTMOLLIN, « Notes et variantes » sur le texte, Op. cit. Note n°2 de la p. 727.

⁴⁸⁹ C'est V. de MONTMOLLIN qui relève ces exemples, « Notes et variantes », Op. Cit., note n°4 de la p. 686.

⁴⁹⁰ Notons que le terme « porche », lié à la naissance d'un enfant, et présentant le lieu de passage vers la vie est repris plusieurs fois dans le texte, dans les pages 690, 691, 692 (2 fois) et 693.

La multiplication des naissances vient ici faire pendant au nombre impressionnant de squelettes que représente le tableau de Breughel. Le désespoir se change en espoir : **« Et, le triomphe auquel j'assiste maintenant en moi-même, ce soir [...] c'est le triomphe de la vie... »** (VII, 692). Pour le narrateur, la vie prend donc le dessus et les anges remplacent la mort : **« Et tous les espaces à perte de vol d'alcyon ou d'archange, je les vois occupés du halètement de la vie. »** (VII, 693).

Mais la question qui se pose est de savoir comment concilier l'idée que le peintre a voulu traduire dans son tableau et qui reflète son individualité avec le point de vue que Giono adopte à travers son commentaire du tableau. Pour répondre à cette question, on peut dire que l'auteur choisit souvent des peintres qu'il aime et donc qui répondent plus ou moins à ses préoccupations personnelles. Il les choisit comme il le fait pour les auteurs qu'il cite ou pour le texte biblique⁴⁹¹, qu'il adopte souvent, en le modifiant en cas de besoin, pour l'insérer dans son propre texte. Le tableau fait donc partie lui aussi du texte, comme on vient de le voir. Toute divergence éventuelle entre la signification que le peintre aurait voulu donner à sa peinture et celle que lui donne l'auteur se trouve ainsi dépassée.

Le tableau de Breughel sert donc ici de point de départ à une méditation sur la vie et la mort. Mais il sert surtout à mettre en valeur, par effet de contraste, le **« triomphe de la vie »**. Il permet de faire entendre des réflexions de l'auteur. La dimension imaginaire donnée au tableau (on a vu que l'auteur imagine des détails qui n'existent pas en réalité) permet justement d'articuler ses idées avec cet aspect particulier qu'il veut faire voir. Et ce qu'il veut faire voir ce sont davantage les symboles que la peinture elle-même. Celle-ci constitue donc une sorte de prétexte, qui permet de faire valoir des réflexions. En effet, Giono ne s'explique pas de façon abstraite, il lui faut toujours montrer à travers un support : récit, musique ou tableau. Les couleurs, les formes et l'attitude des personnages sont interprétées par Giono en fonction du thème qui le préoccupe.

Mais le côté esthétique de la peinture n'est pas pour autant négligé par Giono. Il est seulement transformé par sa vision à lui. Car il le soumet à son propre goût et sa propre pratique de l'esthétique. En commentant ces tableaux, il met en valeur, grâce au discours, son esthétique à lui. Sa lecture de l'oeuvre picturale sous-tend et reflète un art poétique personnel qu'il met en valeur chaque fois qu'il s'agit de parler d'un tableau. Peinture et écriture sont de ce fait liées. On a vu qu'il n'y a pas de transition entre la description du tableau et les réflexions auxquelles donne lieu le tableau ou même un seul détail du tableau. Celui-ci devient ainsi une partie inhérente du texte. Sur le lien du texte et de la peinture, Bourneuf fait remarquer que chez Giono :

«La référence picturale répète dans le discours littéraire l'opération qu'accomplit la peinture elle-même : elle rend signifiants des événements, un récit, une réalité. Ainsi, parfois chez Giono ce n'est pas la réalité extérieure qui est mise à contribution pour lire la peinture mais bien la peinture qui est utilisée pour lire une forme de réalité.»⁴⁹².

Imbrication de l'esthétique picturale avec l'esthétique du texte. Ou encore par le détour

⁴⁹¹ Pour lui, la Bible est avant tout une oeuvre d'art, comme il le dit en 1965 à J. CARRIÈRE : « Je lisais la Bible à ce moment-là, mais j'ai toujours lu la Bible comme un livre de littérature, un livre d'histoire ou un livre de poèmes ou un livre de chroniques. [...] Je considérais la Bible comme une oeuvre d'art. », *Jean Giono, Qui suis-je?* Op. cit., p. 127.

des peintres qu'il aime, Breughel en particulier, Giono présente sa vision du monde et trouve un support pour donner corps à ses idées. Mais comme le note encore Bourneuf, il est difficile de savoir si c'est le référent pictural qui est premier et qui déclenche l'idée chez Giono ou si c'est le texte qui fait appel à la peinture, « après coup comme illustration »⁴⁹³. Ce que l'on peut dire c'est qu'il y a un va-et-vient continu entre le texte et le référent pictural. La peinture enrichit les idées et à son tour l'écriture donne des significations nouvelles au tableau.

La peinture ainsi présentée dans ce texte n'a presque plus d'autre signification que celle que l'auteur veut lui donner dans son texte.

Le travail de l'écrivain est pour Giono semblable à celui du peintre. C'est ce qu'il affirme, par exemple, en 1952 dans son introduction aux *Oeuvres Complètes* de Machiavel. Selon lui, Machiavel est amateur de peinture : « **Il avait [...] tout à voir dans les raisons qui poussaient un tel à s'exprimer de cette façon plutôt que d'une autre et à organiser dans les couleurs des rapports purement personnels.** »⁴⁹⁴. Le rapprochement entre peinture et écriture, Giono le fait de façon plus explicite dans *Noé*, en parlant de la vaine tentative de l'écrivain pour parler de plusieurs choses à la fois, comme le ferait le musicien ou le peintre. Nous y reviendrons plus loin.

Ce qu'il y a de commun entre le peintre et l'écrivain c'est que tous les deux sont des artistes qui tirent tout, c'est-à-dire la matière de leur création, d'eux-mêmes. Ils font toujours leur propre portrait. C'est ainsi que l'auteur définit l'artiste :

Quoi qu'il fasse, il fera toujours son portrait. Et c'est seulement parce qu'il fait son portrait que les signes qu'il a inventés et l'ordre dans lequel ils nous parviennent forment un langage compréhensible.⁴⁹⁵

Tirer tout de soi-même au point que l'artiste est assimilé à son oeuvre, comme Giono le dit dans *Noé* : « **Cézanne, c'était une pomme de Cézanne** » (III, 644). Pour lui l'oeuvre contient en quelque sorte le portrait de son créateur.

Pour Giono l'art est une « expression » :

[...] La peinture est un moyen d'expression (j'espère qu'on me pardonnera cette vérité de la Palisse). On a donné au mot message des sens tellement orgueilleux que je préfère dire que la peinture (comme l'écriture, la musique, la sculpture) est une sorte de lettre, de billet doux, d'ultimatum, de confession : c'est quelque

⁴⁹² R. BOURNEUF, *Op. cit.*, p. 180.

⁴⁹³ *Op. Cit.*, p. 178.

⁴⁹⁴ Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade, 1952, p. XV. Cité par Alan. J. CLAYTON, dans *Pour une poétique de la p a role chez Giono*, *Op. Cit.*, p. 11.

⁴⁹⁵ « *De l'insolite rapproché - La peinture et la technique* », *Le Dauphiné libéré*, 1^{er} fev. 1970, p. 3. Cité par R. BOURNEUF, *Op. Cit.*, p. 173. D'après celui-ci, « Giono reproduit ici une formule qu'il a trouvée dans *The Way of All Flesh* de Butler, comme l'atteste une lettre de février 1943. ». Ce qui expliquerait, dans ce cas, l'origine aussi de la formule analogue qu'on trouve déjà dans *Noé* et qui nous sert de support pour cette troisième partie : « *Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait* » (III, 644).

chose qu'on a envie de dire. De dire sur quoi? Sur le monde : on a envie de dire quelque chose sur le monde.⁴⁹⁶

Notons que Giono émet des réserves quant à la notion de « message »⁴⁹⁷ et qu'il préfère « lettre », « billet doux »... c'est-à-dire une forme d'expression qui évite toute connotation idéologique. Il s'agirait donc d'« expression », terme qu'il utilise dans un autre article le 14 septembre 1969 dans *Le Dauphiné libéré*⁴⁹⁸, car la nature de l'art, sous toutes ses formes, est de permettre d'exprimer une émotion et à la communiquer à autrui. Tel semble être pour Giono sa fonction essentielle et élémentaire. Tous les « artistes » de Giono communiquent, par des moyens d'expressions variés, quelque chose d'eux-mêmes ou font voir, et entendre, le monde tel qu'ils le perçoivent. C'est ce que font les bergers du *Serpent d'étoiles*, Bobi de *Que ma joie demeure*, Herman Melville de *Pour Saluer Melville*, etc.

On remarque par ailleurs que chez Giono, il y a un autre « usage » que l'auteur fait de la référence à la peinture dans ses textes. Le renvoi à un peintre ou un tableau peut jouer dans l'économie du texte. L'évocation d'un tableau peut par exemple remplacer une explication. C'est ainsi que dans « Le Poète de la famille », le narrateur parlant de son cousin Achille, dit : « **Pour moi c'est un ange. Et depuis, malgré Fra Angelico, je vois les anges avec la carrure d'Achille. Il n'avait ni cou, ni bras, ni entre-jambes : c'était un bloc de deux mètres de haut...** » (III, 422). Le paysage que représente un tableau peut remplacer toute une description et permet donc de saisir rapidement le sens que l'auteur cherche à donner. C'est ainsi que nous retrouvons le renvoi au même peintre dans son « *Journal* » de captivité à Saint-Vincent-les-Forts en date du 19 novembre 1944 : « **Ce matin, ciel angélique, le même que Fra Angelico, moutons roses sur l'azur, si délicat qu'il touche le coeur à l'endroit des larmes.** »⁴⁹⁹. Toujours à propos du paysage, nous pouvons lire dans *La Pierre* : « **Le paysage acceptait cet immense appareil comme un paysage du Poussin accepte un cyclope** » (VIII, 734), ou encore :

Et quand je me serai bien rôti, quel plaisir d'aller retrouver mes papiers et mes livres dans ces ombres rondes et lumineuses où la plus petite anémone, la plus humble jatte, la plus modeste bouteille de verre vert et la plus pauvre lunette de fer composeront une de ces adorables natures mortes que Carlo Crivelli peint en marge de ses Vierges. (VIII, 766)

Le renvoi à un peintre peut également servir à donner la nuance d'une couleur. Dans ce même « *Journal* » que nous venons de citer, et en date 14 janvier 1945, Giono écrit : « **Ce matin la lumière est extraordinaire, vert Greco, vert pourriture de cadavre** »⁵⁰⁰. C'est à peu près d'ailleurs la même couleur que décrit Giono dans le tableau de

⁴⁹⁶ « Peinture et réalité », *C a hiers de l'artisan*, janvier 1958, p. 47. Cité par R. BOURNEUF, *Op. cit.*, p. 172.

⁴⁹⁷ Terme caractéristique de l'époque et de la littérature engagée.

⁴⁹⁸ Voir R. BOURNEUF, *Ibid.*

⁴⁹⁹ « Portrait de l'artiste par lui-même », *Op. Cit.*, p.31.

⁵⁰⁰ *Op. cit.*, p. 84.

⁵⁰¹ dans *Trio m phe de la vie* que nous venons d'évoquer : « **Tout est rouge vin, noir verdâtre et du brun de labours en dégel** » (VII, 686). La « *pourriture de cadavre* » renvoie également au tableau « *L'enterrement du Comte d'Orgaz* » du Greco évoqué, comme on l'a vu, dans *Le Poids du Ciel*.

Si dans certains textes, comme *Jean le Bleu*, la musique est liée à l'initiation poétique artistique de l'enfant, elle a un autre rôle légèrement différent dans les autres textes des années trente. Avec les chants et les poèmes populaires, elle permet de faire voir des personnages populaires auxquels l'auteur attribue un sens artistique considérable. Ces modes d'expression, qui reflètent leur mode de vie, leur être et leur rapport au monde, sont inhérents à une certaine image de la Provence que Giono cherche à faire voir. Provence inventée, et donc intérieure, qui sert de cadre à sa production littéraire de l'époque.

Mais la musique, quand il s'agit d'une musique vraie et non inventée, permet d'exprimer le rapport de l'auteur au monde. Elle a en ce moment un rôle semblable à celui de la peinture.

La peinture, elle, semble avoir une autre fonction dans l'oeuvre. A l'exception du *Déserteur*, texte qui met davantage l'accent sur la personnalité du peintre Charles-Frédéric Brun que sur sa peinture, les autres textes donnent un rôle très particulier aux tableaux qu'ils évoquent. Dans ces exemples que nous venons de voir, la peinture semble occuper, si l'on peut dire, une place médiane entre la réalité quotidienne et le texte. On a vu que l'auteur se réfère à un tableau, et non à la réalité, pour faire comprendre une idée, une réalité, un sentiment ou tout simplement pour lui emprunter les couleurs et les formes d'un paysage qu'il décrit. C'est grâce à la peinture (qui est elle-même une transposition subjective faite par le peintre d'une idée, d'un sentiment ou d'une réalité) que Giono communique quelque chose de personnel. Mais cette peinture, on l'a vu, perd du coup une partie de son rôle référentiel, parce qu'elle devient autre chose dans le texte de Giono. L'évocation d'un peintre ou de son oeuvre a le même statut et le même rôle que ceux que l'auteur donne à Virgile ou à Melville par exemple. La vie qu'il évoque est presque totalement imaginaire. Ils deviennent des personnages comme les autres. Mais des personnages où se projette en grande partie l'auteur lui-même.

Mais musique, chants, drames et peinture ont ceci de commun qu'ils occupent une place importante dans l'oeuvre de Giono. Les artistes, musiciens et poètes populaires, sont en général inventés par l'auteur. Les peintres, quant à eux, même s'ils sont réels, acquièrent un autre statut dans le texte : leurs oeuvres, on l'a vu, sont en quelque sorte réinventées. Tous ces modes d'expression artistique constituent donc une matière importante, voire essentielle, dans la création de Giono.

II. C. Poésie et poètes

L'aspect poétique est sans doute la dimension la plus importante de l'oeuvre de Giono. Cet aspect se présente de plusieurs façons. D'abord, en rapport avec le genre même. On sait qu'à ses débuts, Giono a commencé par écrire des poèmes en prose. Ses textes

⁵⁰¹ Giono a découvert Breughel vers 1924. Voir R. RICATTE, « Chronologie » t. I, p. LXIV.

courts des années vingt et du début des années trente, et même certains passages de ses romans, ont l'allure et le ton de véritables poèmes en prose. Cet aspect poétique apparaît également dans d'innombrables citations de poètes. Poètes qu'il a découverts et admirés (comme Walt Whitman⁵⁰²) et qui ont exercé une certaine influence sur lui. En troisième lieu, le poétique apparaît dans les figures très nombreuses de « poètes » imaginaires ou réels. Aucun texte n'est dépourvu de cette « veine » poétique, rendue aussi bien au niveau des images et du discours qu'au niveau des portraits de certains personnages. Nous avons vu que même dans les « Essais pacifistes », la dimension poétique est importante.

Giono s'est toujours considéré comme poète dans le sens large du terme. Dans « Le Poète de la famille », texte qui fait partie de ceux qui retracent l'initiation poétique de Jean, le père dit à son fils : **«Ce qu'il faudrait dans la famille [...] c'est un poète»** (III, 412). Il lui indique donc la voie à suivre tout en éveillant sa sensibilité. C'est pour cette raison que Giono **« tout en s'affirmant comme romancier, [...] tient à faire figure de poète »**⁵⁰³. Son père l'a donc depuis longtemps conforté dans cette idée, comme on l'a vu également dans *Jean le Bleu*. Et la parole du père a, pour l'enfant, quelque chose de sacré, comme le fait remarquer P. Citron : **« Cette insistance solennelle, de la part d'un homme qui est Dieu le père pour le petit Jean, marque qu'il est essentiel pour lui de se sentir d'abord poète, avant d'être un créateur de personnages et de récits »**⁵⁰⁴. Poète et romancier, Giono a donc toujours essayé de concilier ces deux côtés.

A partir de 1929, certains de ses textes contiennent, comme on l'a vu, des chansons populaires, qui sont la forme d'une certaine poésie. Deux de ces textes contiennent dans leur titre le mot « poème » ou « poète » : *Poème de l'olive* et « Le Poète de la famille ». *Poème* était le titre initialement prévu pour *Les Vraies Richesses*. *Fragments d'un paradis* a pour sous-titre « Poème ». *Virgile* et *Pour Saluer Melville* sont deux textes consacrés respectivement à un poète et à un romancier (mais ce qui est mis en valeur, comme on le verra c'est le caractère de poète de ce dernier). Quant aux personnages fictifs qui font figure de poètes, ils sont nombreux. Nous en avons déjà évoqué certains, comme Odripano ou Pétrus Amintière.

II. C. 1. Le rôle du poète

A travers l'oeuvre de Giono, nous pouvons relever plusieurs indications sur le rôle du poète. Nous en avons déjà évoqué, dans la première partie, certaines qui se trouvent dans *Jean le Bleu*, dans *Virgile* et dans *Le Grand Théâtre*. Mais il ne s'agit pas pour Giono de théoriser, il s'agit de montrer, à travers ses textes et surtout à travers des portraits de personnages comment apparaît cet aspect poétique.

Il ne s'agit pas pour nous d'étudier ici les poèmes de Giono mais de nous intéresser surtout à la figure du poète comme faisant partie de ce portrait général de l'artiste.

⁵⁰² Giono découvre Whitman en 1924 grâce à son ami Lucien Jacques. Voir R. RICATTE, « Chronologie », t.I, p. LXV.

⁵⁰³ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. Cit., p.200.

⁵⁰⁴ Ibid.

Les personnages qui ont ce don de poète traversent toute l'oeuvre. Ils ne sont pas poètes seulement parce qu'ils font des poèmes, mais surtout parce qu'ils ont une certaine vision du monde qui n'est pas celle des autres. Ils ont aussi leur discours particulier pour traduire ou exprimer leur rapport au monde. Ils ont également une certaine manière d'agir face au monde. Un être, un dire et un faire particuliers aux poètes.

Une des caractéristiques de l'attitude des « poètes » face au monde est d'avoir accès à une autre réalité que celle qu'on voit. Elle se situe au-delà du monde visible, dans cette région que Giono appelle souvent le pays de « derrière l'air », comme on le verra pour Ulysse et pour Melville.

En outre, le fait de saisir le monde d'une façon différente de celle des autres traduit une attitude de poète. Celui-ci appréhende le monde non pas seulement par la vue mais aussi par tous les autres sens. Pour eux, le monde émane de l'intérieur et il n'existe pas tellement en dehors d'eux. C'est par exemple le cas des personnages qui souffrent d'un handicap. Leur manque physique est compensé par l'acuité des autres sens ou par le développement d'un certain don chez eux. C'est ce qui leur permet de percevoir les choses différemment des autres. Nous pouvons citer, par exemple, les deux personnages du *Chant du monde* : l'aveugle Clara et le bossu Toussaint.

Par ailleurs, le poète peut jouer un rôle social actif. Il peut faire naître chez les hommes un monde nouveau, car « **le poète doit être un professeur d'espérance** », dit Giono dans « Aux sources mêmes de l'espérance » (III, 203), en précisant qu'« **à cette seule condition, il a sa place à côté des hommes qui travaillent** ». Le poète est en quelque sorte un visionnaire qui éclaire les hommes sur leur « destin », comme le dit Herman Melville à Adelina White dans *Pour Saluer Melville* : « **Etre poète, voyez-vous, Adelina, c'est précéder le destin des hommes. Il ne suit pas; il n'est pas contre : il précède** » (III, 71).

Ce rôle « social » que l'auteur confère au poète remonte en fait à *Que ma joie demeure*. Bobi est un poète qui vient offrir aux habitants du plateau Grémone le moyen d'accéder à la joie. On a vu que dans *Les Vrais Richesses*, l'auteur dit assurer un peu lui-même ce rôle de Bobi auprès des paysans qu'il fréquente. En 1941, l'auteur revient dans *Triomphe de la vie* à la société artisanale, décrite notamment dans *Les vraies Richesses*, pour parler du rôle du poète dans cette société. Un rôle non pas véritablement social, mais un rôle qui apparemment satisfait un besoin d'ordre moral, un besoin intérieur :

Ainsi, à côté du burrelier viendra s'installer le cordonnier, puis le filateur, [...] et, plus longtemps après, un autre beau jour, pour satisfaire à des besoins qu'on portait en soi-même depuis que l'homme a regardé l'aube et la nuit : le poète viendra s'installer. (VII, 679)

Nous sommes, d'une certaine manière, loin du rôle du poète concédé à Bobi. Le rôle du poète est semblable ici aux autres rôles que jouent les artisans, mais il satisfait un autre besoin, un besoin d'ordre spirituel. Giono explique ce besoin qu'ont les hommes du poète :

[...] l'homme a besoin d'objets invisibles. Pour qu'il puisse supporter le fait que le monde a été créé, il est obligé chaque jour, parfois chaque heure, à tout moment,

de refaire en lui-même la création du monde. (VII, 679)

Et c'est au poète que revient cette action de « **refaire en lui-même la création du monde** ». C'est dans cet ordre d'idées que Giono ajoute :

Alors, maintenant que le bouchelier et tous les autres et le boulanger se sont installés, ce qui manque à la communauté, pour qu'elle soit complète, c'est celui qui fournira les matériaux de cette « création par coeur » (de cette création qui doit se faire là où il n'y a plus rien à créer). Il faut un magasin de merveille. C'est ce que j'appelle un poète. (VII, 680)

Et Giono a même recours à Aristote pour définir le rôle du poète :

Tenons-nous à la vieille définition si on préfère :

« Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'oeuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver...L'historien et le poète se distinguent en ce que l'un raconte les événements qui sont arrivés, l'autre des événements qui pourraient arriver. Ainsi, la poésie est-elle plus philosophique et d'un caractère plus élevé que l'histoire. »

Ici, je pense aux temps modernes que nous venons de vivre et aux temps nouveaux que nous nous efforçons de vouloir vivre. (VII, 680)

Même si Giono s'appuie ici sur une traduction d'Aristote⁵⁰⁵, le choix de ce passage en particulier montre qu'il adopte totalement ce point de vue. Pour lui, le domaine du poète n'est pas le moment présent mais l'avenir; il n'est pas ce qui est déjà arrivé mais ce qui « pourrait arriver ». Donc le poète, contrairement à l'historien, est toujours tourné vers l'avenir avec ce rôle de prévoir et de prédire cet avenir. De ce fait, il est un peu visionnaire. D'autre part, le rôle du poète est un peu assimilé à celui de l'écrivain puisqu'il « raconte les événements ». Quant à la dernière phrase, elle place ce rôle dans le contexte de l'époque et par rapport à Giono lui-même. Celui-ci pense probablement à son propre rôle avant la guerre lorsque, durant des années, il prévoyait la guerre et luttait contre cette éventualité.

Cependant, dans le même texte, Giono a tendance à limiter le rôle qu'il a à jouer (par rapport à celui qu'il s'attribuait dans les « Essais pacifistes »), même s'il pense toujours qu'il continue à « prévoir » :

Je me place beaucoup plus haut que l'endroit d'où l'on peut faire des critiques. D'ailleurs, de ce qui existe aujourd'hui, je ne sais pas ce qui vaut mieux; et je le dis. Je ne suis pas un économiste distingué ni un politique; je ne suis qu'un poète; et surtout un poète pour moi-même. De l'endroit où je me place je ne vois plus : je ne peux que prévoir. (VII, 684)

C'est parce qu'il est, après expérience, sans illusion sur la guerre qu'il se retire de la scène politique, tout en continuant à observer de « plus haut ». Etre « **poète pour [lui]-même** » résume un peu, à notre avis, ce retrait désormais voulu par l'auteur, et qui va donner une nouvelle orientation à son oeuvre.

Le poète est le **destructeur d'un ordre**. L'idée apparaît dans « Le Poète de la famille ». c'est le père qui l'énonce : « **Un poète, [...] c'est un type qui met tout en bombe. Après on est bien content de retrouver les décombres.** » (III, 413). Dans ce

⁵⁰⁵ Voir V. de MONTMOLLIN, « Notes et variantes » sur *Triomphe de la vie*, Op. cit., note n°2 de la p.680.

texte, ce rôle est joué par le cousin Djouan. Le narrateur raconte, en effet, comment l'enfant Jean découvre ce cousin et s'aperçoit qu'il a des points communs avec son cousin « *l'absent* » : « **[Ses frères] m'apprirent tant de merveilles sur celui qui s'appelait comme mon père et comme moi qu'il devint à la fois absent et éblouissant** » (III, 436). Et ce n'est pas seulement à cause de son prénom qu'il est une sorte de reflet de lui-même, tout en tenant aussi de son père : « **il dit, en me regardant, une longue phrase de mon père.** » (III, 438). Djouan se distingue des autres, non seulement parce qu'il est toujours en voyage, parce qu'il lui arrive des aventures, et qu'il est en train d'acheter des concessions un peu partout dans le monde, comme le fera fictivement Giono dans *La Pierre*, mais surtout parce qu'il est un inventeur de dynamites : « **c'était la fameuse découverte qu'il avait faite tout seul dans le laboratoire écorniflé** » (III, 437). Avant de repartir, Djouan essaie sa découverte en faisant exploser sa dynamite dans le tunnel que sa mère et ses enfants sont en train de percer. Djouan transforme ainsi le paysage par l'explosif qu'il invente. Et le narrateur de conclure : « **Nous venions tous de recevoir, elle [la tante] et nous, notre première leçon de poésie** » (III, 452). Djouan incarne bien le poète tel que le père l'avait déjà défini.

On trouve à peu près la même définition dans *Que ma joie demeure* : « **la poésie est une force de commencement; et une grande force : la dynamite qui soulève et arrache le rocher.** » (II, 606). Beaucoup de personnages, qui sont plus ou moins poètes (dans leur sensibilité ou leur rapport au monde) sont porteurs de dynamites ou artificiers, comme Saint-Jean dans *Batailles dans la montagne* (le prénom est à cet égard fort significatif). Ils font exploser le monde autour d'eux ou se font exploser eux-mêmes, comme Langlois d'*Un roi sans divertissement*. La révolte destructrice des paysans que décrit le projet des *Fêtes de la mort* peut, en partie, s'inscrire dans cette perspective du rêve de la destruction et du renouvellement. Le fait de donner à cette révolte un chef aveugle est assez significatif en soi. Giono écrit dans son *Journal* en date du 8 août 1938 à propos de la perception du monde par ce dernier : « **Aveugle de naissance, il ne connaît que les objets assez petits pour tomber sous le sens de son toucher. Le mystère commence plus près de lui que pour les autres hommes; un arbre est déjà pour lui un objet cosmique qu'il ne peut comprendre qu'en le supputant.** » (VIII, 259). Sa perception est donc un peu semblable à celle des poètes. Chez ces derniers, le plus souvent, elle est plutôt sensitive qu'intelligente. Transformer le monde se fait donc, pour lui, en fonction de sa propre perception. D'autant plus qu'il a certaines qualités d'artiste puisqu'il « *aime la musique* » et que malgré sa « *dureté extraordinaire* », il est « **d'une tendresse inimaginable pour les choses** » (Ibid.). L'aveugle a ainsi une perception peut-être plus aiguë et plus poétique que celle des voyants. Elle est chez lui une manière de « perce-voir » le monde, si l'on peut dire. C'est peut-être à cause de cet aspect qu'il y a, chez Giono, un intérêt particulier aux aveugles, comme le fait remarquer R. Ricatte : « La cécité a exercé sur Giono une séduction prolongée : du Fidélin de *Solitude de la pitié* et de la Clara du *Chant du monde* à l'inoubliable Caille de *Mort d'un personnage*, tous ces aveugles sont dotés de prises sur le monde plus subtiles que celles des autres »⁵⁰⁶.

Dans cette destruction d'un certain ordre et de son remplacement par un autre, la

⁵⁰⁶ R. RICATTE, « Notes sur un projet de Giono », III, 1273.

dynamite joue donc un rôle important. Elle est la métaphore de la poésie qui transforme le monde en le faisant exploser. C'est de cette action d'abolition et de création que parle l'auteur Dans son *Journal* de captivité, en date du 3 décembre 1944. C'est une sorte de combat que mène l'écrivain avec les mots et les idées : « **Etre aux prises avec des combats gigantesques de mots, d'idées, de pathétique et de tendresse. Abolir et créer. Enorme appétit de corps et d'esprit.** »⁵⁰⁷

Le poète est donc celui qui possède le pouvoir magique de transformer le monde. On a vu que dans *Jean le Bleu*, le poète est défini par sa capacité de faire comme le teinturier : « **d'un blanc il fait le rouge** » (II, 154). Autrement dit, celui qui parvient à donner à la réalité ses propres couleurs. C'est le cas, par exemple, des bergers du *Serpent d'étoiles*, dont nous avons parlé, qui, grâce à leur musique et au drame qu'ils jouent, recréent le monde à leur façon. Ils miment, sur le mode poétique, la Genèse elle-même.

Mais cette recréation n'est possible que grâce à un **langage** particulier dont doit disposer le poète. En effet, le poète est celui qui possède le pouvoir du langage. Car il ne suffit pas de sentir le monde d'une certaine façon, il faut au poète communiquer et faire partager ses sensations. C'est d'abord une capacité de faire naître des images, comme le Sarde du *Se r pent d'étoiles* qui est « *un accoucheur d'images* » (VII, 107). En créant un monde par leur drame, le Sarde et ses camarades donnent à la parole un rôle démiurgique. Ce rôle est propre surtout aux textes d'avant guerre. Dans le langage qu'il adopte, le poète évite les sentiers battus. Il se crée un langage propre à lui. Car le langage confère au poète un nouvel « être » et un pouvoir « faire » : tel est le cas d'Ulysse, de Bobi ou de Melville, comme on le verra plus loin.

Conclusion

Nous avons essayé dans ce chapitre de définir cette notion chère à Giono qu'est « le portrait de l'artiste par lui-même ». Nous avons tenté de voir ses différents rapports avec « l'autobiographie » et « l'autoportrait ». Nous avons pu constater que, contrairement au « portrait » en général, le « portrait de l'artiste » chez Giono est caractérisé par son dynamisme et son changement. Un « portrait » qui se construit au fil des oeuvres, car il s'agit d'une sorte de quête de soi-même qui consiste à mettre en lumière différents traits de son autoportrait d'artiste. Tous les portraits que fait Giono sont en fait des variétés du portrait du créateur. La dispersion du « moi » en des images multiples n'est que provisoire car ce à quoi aboutit l'auteur c'est au portrait unique du créateur qui est fait de la superposition de différents portraits.

Nous avons essayé de définir l'artiste par l'écart qu'il adopte par rapport à la « norme ». L'artiste est, en effet, celui qui n'a pas la même perception que les autres, qui a des rapports différents avec le monde et qui tient un langage qui lui est propre sur lui et sur le monde. L'artiste est donc celui qui se fabrique un monde à lui, à côté de ou en opposition avec le monde des autres. On s'aperçoit dès lors que beaucoup de personnages de Giono sont des artistes parce qu'ils présentent plus ou moins ces

⁵⁰⁷ « Portrait de l'artiste par lui-même », Op. cit., p. 59-60.

différents caractères.

En effet tout l'oeuvre repose sur les différentes figures de l'artiste. Elle repose également, et de ce fait, sur l'art. Mais l'art (comme la musique, la peinture, la poésie) n'est pas essentiellement conçu ici par rapport à la dimension référentielle (bien que cette dimension soit importante chez Giono), il est utilisé comme matière même de la création romanesque. Dans les années trente par exemple, la musique et les chants des bergers, des paysans ou des artisans constituent le sujet même de ces textes. C'est un aspect qui contribue à donner aux personnages et au monde que l'auteur décrit une dimension romanesque, lyrique et même mythique. Par exemple, la musique, qui a quelque chose magique, est liée au mystère du monde et au rapport des personnages à ce monde que Giono décrit dans ces textes. De même, quand Giono évoque des tableaux dans son oeuvre, il leur donne une signification qui est en rapport avec le sujet ou le thème de son oeuvre. La peinture joue ainsi comme une illustration, ou comme un second « texte » en abyme, qui permet de mieux mettre en valeur ce thème ou ce sujet.

De toutes les figures d'artistes c'est celle du « poète » qui est privilégiée. Mais presque tous les personnages d'artistes sont également des poètes. Giono lui-même se considère comme poète. Car si l'oeuvre met en scène des artistes c'est parce qu'elle est l'expression du « moi », des différents « moi » de l'auteur.

Chapitre 2 Les principales figures du créateur

Introduction

Comme on vient de le voir, l'oeuvre de Giono contient un nombre impressionnant de personnages qui font figure d'artiste et plus particulièrement de « poète ». Nous nous contenterons ici d'étudier quatre oeuvres, éloignées les unes des autres dans le temps, mais qui ont ceci de commun qu'elles mettent toutes en valeur cette figure du poète en rapport avec la problématique de la création littéraire chez Giono. Il s'agit de *Naissance de L'Odysée*, de *Pour Saluer Melville*, des *Grands Chemins* et de *Noé*.

Dans chacun de ces romans, Giono traite, de façon légèrement différente à chaque fois, de cette question essentielle qu'est la création. Dans le premier, nous verrons que ce qui est important c'est le problème de ce qu'on peut appeler le « mensonge créateur », qui est le substrat et le principe générateur de toute création romanesque. Ulysse arrivera à se créer une autre image de lui grâce à la parole et à tromper ainsi tout son monde. Il donne la preuve qu'en matière de création le mensonge l'emporte sur la vérité. Comme il s'agit du premier roman achevé de Giono, on peut dire que *Naissance de L'Odysée* jette les bases mêmes de la création chez Giono. Toute son oeuvre sera cette création à côté de la vérité. Son objet sera ce monde tout à fait imaginaire. Giono ne sera pas « réaliste », mais il va créer son monde à lui.

Naissance de L'Odysée est de ce fait un texte qui contient les principes de toute

l'oeuvre qui suivra.

Le créateur qui est en train de vivre les sensations dues à la transformation de son image, telle est la problématique qui est mise en valeur dans ce texte. Elle sera reprise différemment dans *Noé*.

Dans *Pour Saluer Melville*, nous avons une autre image du créateur. Il s'agit de voir comment Melville (devenu personnage de fiction) fait naître, grâce à la parole poétique, tout un monde qu'il fait voir et sentir à Adelina. Par certains côtés, il est le double de l'auteur. Il traduit les préoccupations esthétiques et littéraires de Giono à cette époque.

Les Grands Chemins, texte écrit presque dix années plus tard, est un roman qui met en valeur à peu près les mêmes problèmes mais à un niveau différent. Il ne s'agit pas de personnages littéraires (comme Ulysse ou Melville), mais de deux personnages fictifs qui sont le support des idées relatives au travail du créateur. Nous verrons que certains détails permettent de lire le thème du jeu et de la tricherie comme une métaphore de l'écriture. Le thème de l'artiste qui triche reprend un peu, mais sur un mode différent, l'artiste qui ment qu'est Ulysse.

Mais avant *Les Grands Chemins*, Giono a déjà écrit *Noé*, oeuvre centrale qui met en scène le créateur en train de créer. La particularité de ce texte est, en effet, qu'il décrit le créateur en train de se battre avec les images et les mots. Il est présenté au milieu de sa création même : ses textes, ses personnages, ses souvenirs, etc. Nous essayerons de voir comment ce texte est justement le roman du romancier. Le romancier est en effet ici la matière même de la création romanesque. Les thèmes, la structure et la narration dans ce texte contribuent tous à mettre en valeur cet aspect essentiel chez Giono.

Un autre point commun entre ces textes, c'est l'importance donnée à chaque fois à la dimension discursive. Le récit se construit en effet comme étant la parole, ou autour de la parole, du narrateur ou d'un personnage. Dans *Naissance de L'Odyssée*, c'est autour d'un récit que fait Ulysse que sa légende se construit. Celle-ci se répand grâce aux récits qu'en font les aèdes. Dans *Pour Saluer Melville*, c'est la parole poétique de Melville qui constitue l'essentiel de l'oeuvre. Dans *Les Grands Chemins*, tout le récit est à la première personne. Il est donc la parole du narrateur. La parole est donc la caractéristique essentielle de la plupart des textes de Giono. Nous tenterons de voir, à travers certains textes, la nature de cette parole et sa fonction par rapport aux personnages « parleurs » et à la construction des récits.

L'étude de la parole nous amènera à examiner la dimension de l'oralité dans l'oeuvre de Giono. Car ce qui distingue l'écriture chez Giono est qu'elle se veut une transposition de l'oral. Nous verrons comment se présente cette dimension de l'oralité, aussi bien les codes qui la sous-tendent que sa valeur par rapport à l'esthétique générale chez Giono.

I. Naissance de l'Odyssée ou le mensonge créateur

1. A. La parole poétique comme acte de création

Il faut remonter à *Naissance de l'Odyssée* pour y voir apparaître déjà la figure du

poète-créateur. Cette oeuvre montre en fait Ulysse en train d'inventer un monde imaginaire, et du même coup de s'inventer lui-même, grâce au « mensonge créateur ».

Dès le début du « prologue », Ulysse est présenté comme un personnage qui ouvre les yeux sur un ciel nouveau. C'est comme un personnage qui renaît. Il s'agit en fait d'un naufrage auquel il vient d'échapper :

Aplati sur un le sable humide, Ulysse ouvrit les yeux et vit le ciel. - Rien que le ciel ! Sous lui, la chair exsangue de cette terre qui participe encore à la cautèle des eaux. La mer perfide hululait doucement : ses molles lèvres vertes baisaient sans relâche, à féroces baisers, la dure mâchoire des roches.

Il essaya de se dresser : ses jambes, des algues ! Ses bras, des fumées d'embruns ! Il ne commandait plus qu'à ses paupières et, elles étaient ouvertes sur la désolation du ciel ! Il ferma les yeux . - Le désespoir se mit à lui manger le foie. (I, 3)

C'est à la fois la naissance d'un personnage et celle d'une oeuvre, puisqu'il s'agit du premier roman achevé de Giono.

Ce réveil sur un monde nouveau, vécu comme une (re)naissance (la mer(e) l'ayant ainsi mis au monde) est le début d'une nouvelle vie que Giono donne à ce personnage, une sorte de résurrection qui lui confère désormais un rôle nouveau, un peu différent de celui de *L'Odyssee* d'Homère. Quelque pages plus loin, on découvrira ce rôle essentiel conféré à Ulysse, celui du conteur. En effet, Ulysse « **n'était pas embarrassé pour les contes** » (I, 5)⁵⁰⁸.

Pour Ulysse, la nouvelle vie commence quand son ami Ménélas lui rapporte la nouvelle : sa femme Pénélope le trompe avec Antinoüs (I, 8). Il décide de rentrer. Sur le chemin du retour, à l'auberge, la rumeur est confirmée par l'ânier. Pour répondre aux femmes qui le taquent, celui-ci leur dit : « **Vous faites comme a fait la femme d'Ulysse...** » (I, 25). Ulysse est touché au fond de lui-même par ces propos :

La phrase entra dans la chair d'Ulysse ; il ne sut pas si elle avait suivi le canal habituel de l'oreille ou si elle s'était ouvert un passage brutal à travers sa poitrine. (I, 25)

En effet, il écoute l'ânier **qui « ruissel[le] de paroles comme de sources la montagne généreuse »** (I, 26).

A cette rumeur s'ajoute celle de sa mort. Celle-ci est peut-être encore plus insupportable pour lui. C'est pourquoi il décide de riposter, en répandant une rumeur, celle du récit de ses exploits imaginaires. Cette rumeur s'avérera plus forte parce qu'elle est inventée. « **Il s'agit de combattre une rumeur [...] encore plus mensongère selon laquelle Ulysse serait mort, et d'opposer à ce bobard une vérité ornée, et donc persuasive.** »⁵⁰⁹. Quand l'aède aveugle raconte la mort d'Ulysse, dont la barque a été engloutie, il prépare indirectement sa résurrection - grâce au récit que fera Ulysse -, puisqu'il qualifie cette mort d'« évaporation » et de « quelque chose de divin ». Son

⁵⁰⁸ Cet incipit fait un peu penser à celui que Giono écrira pour *Le Hussard sur le toit*, tant la « désolation du ciel » ressemble à celle que découvre Angelo à son réveil (IV, 239).

⁵⁰⁹ Gérard GENETTE, *Pali m psetes*, Seuil, 1982, p.415.

éventuelle résurrection peut donc être justifiée :

Le sort d'Ulysse, en son temps, nous a tous passionnés. Il y a quelque chose de divin, à tout prendre, dans la disparition de cet homme qui fond au milieu de la vie comme une vapeur. Mais, la raison aidant, il n'est pas le premier à s'évaporer ainsi, c'est même un sort commun chez les marins. (I, 30)

Ulysse, lui, affirme qu'il a vu Ulysse vivant. Il le fait si bien que l'aède même en est convaincu. A la mort d'Ulysse le marin, telle qu'elle est racontée par l'aède, va succéder la résurrection d'un autre Ulysse, mais comme légende. Toutefois, pour arriver à convaincre ses auditeurs (surtout un professionnel comme l'aède aveugle), Ulysse a dû passer par des étapes. Tout d'abord, il avoue ne pas être capable de paroles, comme l'aveugle qui « conte [...] bien » (I, 29) :

« Je ne suis pas habile aux contes, c'est bon pour ceux qui vendent leurs paroles et les graines de leur guitare : chacun son métier. Le mien est de dessiner les routes sur la mer avec des burins de bois. Mais je dis franchement ce que je sais. » (I, 30)

Cet aveu d'incapacité de faire des récits n'est peut-être qu'une manière de cacher sa véritable identité. Toutefois avant de répondre à l'aveugle, en prouvant que son « ami » Ulysse est encore vivant, il hésite. Ce sont d'abord les images qui naissent en lui, puis la parole vient comme une « source » :

Ulysse resta silencieux, comme un qui a reçu un coup de poing au menton et vacille, la tête alourdie d'images fulgurantes : il revoyait en clair les ports aux bras de femmes, Cythère la rocheuse, Circé-glu, Photiades... Soudain, il remâcha la phrase passée : « Il y a quelque chose de divin, à tout prendre... » Archias passa devant ses yeux brouillés, conduisant l'échevelée procession des dieux et il sentit comme une source fraîche crever en lui. (I, 30)

Notons que l'image de la voix comparée à une source et l'image de quelque chose qui « crève » pour laisser sortir un liquide sont des images récurrentes chez Giono.

Pour que ses auditeurs croient au récit qu'il va conter, Ulysse prépare tout un cadre propice : des forces cachées, des dieux, des vies qu'on ne connaît pas. Désormais il trouve sa veine et la parole est plus facile :

« Ah ! toi qui doutes des choses les plus simples (les mots passaient tout seuls la barrière de ses lèvres), j'aurais voulu que tu sois dans les caniers de l'Eurotas quand Ulysse me conta ses aventures. Il me semblait à moi aussi que la route de mer fût courte entre Asie et Hellas, mais il m'a expliqué, et sa voix était comme le filet froid de la fontaine sur la tête de l'ensommeillé matinal. Il y a derrière l'air du jour des forces étranges que nous connaissons mal. Ai-je besoin de vous le dire : vous, les bûcherons, vous le savez aussi bien que moi : les arbres pleurent vraiment quand on les coupe, n'est-ce pas ? Et la fibre gluante des troncs écorcés tressaille comme une chair qui souffre⁵¹⁰. Est-ce vrai ? Ou nous a-t-on cloché des sonnettes ? » (I, 31)

Le discours d'Ulysse provoque l'effet escompté sur ses auditeurs. Celui-ci en est satisfait.

⁵¹⁰ Dans presque tous les romans d'avant guerre nous retrouvons l'idée de cette vie secrète dans les arbres, mais dans *La Pierre*, Giono va parler d'une vie insoupçonnée renfermée, elle, dans la pierre et dont les mineurs, surtout, se rendent parfois compte.

Il « *cligna de l'oeil en souriant* » (I, 32), car « *ils s'émurent* » (Ibid.). On est prêt à l'écouter. Mais il est curieux de noter que, pour être cru, Ulysse ne dise pas la vérité, mais ait recours aux légendes et aux croyances. Lorsqu'il a, au début, affirmé qu'il a rencontré Ulysse vivant, on ne l'a pas cru (l'aède aveugle en premier), mais lorsqu'il a commencé à inventer, on commencé à le croire. Il se rend compte déjà que le « mensonge » a plus de force que la vérité.

Nourrir chez ses auditeurs des images extraordinaires, nées des croyances aux dieux et aux forces qui gèrent leur vie, au point de susciter chez eux le sentiment de la peur, tel est le moyen qu'il utilise pour obtenir leur adhésion à son récit. En effet, Ulysse ne manque pas de mentir en se faisant passer pour témoin oculaire de scènes surnaturelles, comme celle de la naissance d'enfants-monstres engendrés par l'accouplement des dieux avec des femmes :

– Mousarion, dit une paysanne qui depuis un instant bouillait d'impatience, Mousarion, la laitière de chez nous, vous savez bien, a fait un enfant qui a deux petites cornes d'or. C'est Pan qui l'avait prise !

– Elle n'est pas la seule, continuait Ulysse, combien d'assaillies ai-je vues, qui dorlotaient des petits satyres aux yeux verts. (I, 31)

Ulysse parvient ainsi à gagner les auditeurs et à les remplir de ses récits sur les dieux. L'ânier lui-même, qui a rapporté le récit des infidélités de Pénélope, est pénétré par la parole d'Ulysse :

L'ânier regarda furtivement la forêt, il se sentait maintenant entouré de griffes, de dents, de poils touffus : une large face barbue, hérissée de cheveux fulgurants, emplissait la coupole de son crâne et il la voyait interposée entre lui et la nuit. (I, 33)

Même l'aède aveugle, dont la profession consiste justement à parler, éprouve de l'admiration pour Ulysse, « *une admiration mal contenue* » (I, 33). Il apprécie ce qu'il dit et grâce à son flair, il y voit autre chose. C'est pourquoi, lui l'aède, il demande à Ulysse de raconter l'histoire d'Ulysse avec les dieux :

« Ta phrase est comme un amandier chargé de gui. Elle veut dire autre chose qu'elle ne dit. Personne n'oublie les dieux, moi moins que tout autre, mais raconte-nous, ont-ils barré la route à Ulysse ceux-là ? » (I, 33)

Ulysse, sans révéler toujours son identité, vient en effet d'entamer le récit de ses aventures imaginaires. Il raconte comment il a pu survivre. La scène qu'il décrit préfigure, comme le remarque Pierre Citron⁵¹¹, les circonstances de la mort de son rival Antinoüs. Mais contrairement à celui-ci, il parvient, lui, à s'en sortir :

« Mais, poursuivait Ulysse, avez-vous songé au sort d'un homme qu'un dieu ennemi harcèle ? Le visage du ciel s'effondre, la terre se meut sous ses pas - comme le flot de la mer, la colline qu'il gravit se lève soudain, meugle et saute de l'autre côté du monde, l'île qu'il cherche nage, le fuit, s'enfonce vers les gouffres ; et si, gonflé de courage, il s'obstine, le chemin qu'il suit se tord et revient sur lui-même comme un serpent qui se mord la queue. » (I, 33)

La dernière phrase fait un peu penser à la situation même d'Ulysse racontant ses propres

⁵¹¹ Pierre CITRON, « Notes et variantes » sur *Naissance de l'Odyssée*, I, note n°1 de la page 33.

aventures. Mais la lutte contre les dieux annonce un peu tous les combats que nous trouverons dans les oeuvres à venir, que ce soit des combats contre toutes les formes des forces extérieures qui entravent la vie des personnages ou les combats contre *les « monstres personnels »*, comme le dira Giono dans *Pour saluer Melville* :

On n'a plus besoin d'océans terrestres et de monstres valables pour tous ; on a ses propres océans et ses monstres personnels. De terribles mutilations intérieures irriteront éternellement les hommes contre les dieux et la chasse qu'ils font à la gloire divine ne se fait jamais à mains nues. (III, 3-4)

Le combat contre les dieux donne tout l'intérêt au récit d'Ulysse. Car sortir vainqueur de ce combat lui donnera toute la gloire et justifiera, aux yeux des autres, toute la légende qu'il est en train de forger de lui-même. En outre, il vient de rivaliser avec les dieux en se mettant à créer à son tour. Il sent venir en lui le récit : **« Comme du haut d'une colline la plaine, il vit les aventures magiques étalées devant lui. »** (I, 33). Mais Ulysse commence seulement à raconter. Le récit, au second degré, celui qui est supposé être d'Ulysse lui-même ne figure pas dans le texte. Le récitant Ulysse dit en effet :

« [...] Lui est toujours vivant, et voici ce qu'il me dit dans les caniers de l'Eurotas... » (I, 34)

Mais si ce récit fait l'objet d'une ellipse ici, c'est à travers les chansons de l'aède aveugle et des autres qui les reprendront qu'il va réapparaître, dans différents passages du texte. C'est seulement l'effet de ce récit sur l'aveugle qui est donné. Celui-ci se réveille le lendemain tout changé par les paroles d'Ulysse :

Au petit jour, le guitariste s'éveilla d'un sommeil fleuri comme une eau qui flue entre les genêts. [...] Sa nuit intérieure illuminée par un grand genêt d'or, les paroles d'Ulysse glissaient encore contre ses oreilles avec le vent confus. (I, 34)

Il est émerveillé par la voix d'Ulysse ainsi que par les images que celui-ci a réussi à faire entendre et voir (à lui l'aveugle) :

le guitariste portait en lui une ivresse d'or, le grand genêt resplendissant et tout fleuri qui illuminait sa nuit : la voix d'Ulysse. [...] Des frissons émerveillés le parcouraient au souvenir de ces images que la voix d'Ulysse avait peinte sur le mur noir de ses ténèbres. (I, 35)

La métaphore **« Il portait en lui le genêt d'or »**, répétée encore à la page suivante, est assez significative. Car c'est au tour de cet aède d'enfanter (pour filer cette métaphore) ailleurs cette légende qu'il porte en lui. C'est pourquoi il est pressé de partir dès l'aube. Le rôle d'Ulysse est terminé. C'est lui qui va servir de relais, d'écho et de porte-parole à Ulysse. Il diffusera la légende. Il va d'abord, de par sa profession, la gonfler en ajoutant des détails, en la mettant en musique :

« Ça, ne pourrais-je pas mesurer ces paroles et les chanter ? Un bourdon de ma guitare imiterait la présence de la mer ; le grignotis de l'aigu ! Pallas qui marche entre les oliviers aux feuilles dures, puis, puis... »

Et il fredonnait à voix basse.

Les paroles d'Ulysse faisaient lever en lui une nuée d'images neuves. (I, 36)

Si le récit d'Ulysse n'est pas présent dans le chapitre 1 de la première partie, la voix d'Ulysse, elle, est décrite à plusieurs reprises. Le changement de la voix traduit l'assurance qu'Ulysse prend progressivement, à mesure qu'il parle. Notons cette

progression.

Quand Ulysse a écouté l'ânier parler de son rival Antinoüs, il ne peut se contenir :

Il y eut un silence. La guitare était morte. Alors, une voix nouvelle, rauque et soufflant comme les ailes de la colère monta :

« Ecoute, je ne donnerai pas cher de ton Antinoüs si Ulysse retourne jamais au manoir. »

Chacun leva la tête et chercha d'où elle venait :

ceux de l'autre côté se poussaient pour voir. Le plus ébahi de tous était certes Ulysse, car la voix était sortie toute seule de lui-même. (I, 27)

Les paroles semblent sortir malgré lui. A propos de la mort d'Ulysse, il affirme, lui, qu'il est vivant, mais il se rend compte, en disant cela, qu'il vient de s'engager par ce qu'il dit :

« Et si tout le monde se trompe, dit Ulysse, de plus en plus ébahi, car il soufflait, contre son gré intime, de regrettables paroles. (I, 28)

En parlant, il prend de plus en plus de l'assurance : (**« Les mots passaient tout seuls la barrière de ses lèvres. »** (I, 31)

Et deux pages plus loin, il reprend la parole avec **« une voix plus sourde mais posée. »** (I, 33).

Et à la fin de son récit, le narrateur note **que « la voix d'Ulysse sonna longtemps contre les murs »** (I, 34), comme pour souligner cette force qu'a désormais ce récit, qui va arriver jusqu'à Ithaque. La parole a désormais une existence matérielle qu'Ulysse ressent en parlant : **« Il se tut, la gorge râpée par les mots vifs. »** (I, 33).

I. B. La force d'une légende

I. B. 1. Ulysse confronté à sa légende

Ulysse est un homme totalement différent de celui du récit qu'il vient de faire lui-même. Le lendemain, il se sent fatigué et sans force :

Ulysse gourde et lourd marcha sans plus penser. Les vestiges de sa fatigue l'éveillèrent. Il s'adolora de nouveau au souvenir de sa souplesse perdue. (I, 36)

Il se découvre même sans voix, ne ressemblant guère à celui qui a parlé la veille :

il ouvrit la bouche pour tousser, et il ne toussa pas tant il eut l'impression de bâiller au sein d'une eau étouffeuse. (I, 36)

Sur le chemin de Mégapolis, il se sent inquiet :

Une inquiétude étrange habita Ulysse. Il chercha autour de lui les bruits familiers de sa vie. Il écouta : sa sandale était muette. ((I, 36)

comme si le récit, qui va pourtant retentir un peu partout, laissait un silence au fond de lui même. Il a même peur. Peur surtout des dieux qu'il croit avoir offensés :

Il lui revint d'avoir obéi la nuit passée aux sollicitudes de sa fantaisie, et dans des proportions où jamais son mensonge ne s'était gonflé.

« J'ai juré le nom des dieux ? Je me suis mêlé à leur vie terrible ! Pourquoi ? »

Le mensonge surgit par morceaux horrible devant lesquels il trembla.

« J'ai attiré leur oeil sur moi !...Étais-je pas bien caché dans les herbes ? Je les ai défiés par le dard de ma langue, puis j'ai clamé mon nom vers eux, comme un couillon ! » (I, 36-37)

En inventant une vie, un personnage et un monde qui n'existent pas, Ulysse vient de se hausser au rang du créateur, c'est-à-dire d'avoir le privilège des dieux. C'est pourquoi il a peur de les avoir « défiés ». Cette légende qu'il vient d'inventer lui cause plus de mal que de joie. Il en éprouve certes de la satisfaction à certains moments. Par exemple, lorsqu'à Mégapolis, il écoute l'aède parler de lui de façon flatteuse :

Il sursauta, prêt à répondre à cet appel direct, la bouche déjà entrouverte...L'aède, les yeux levés vers la nuit, poursuivait. Ulysse, un long temps sans comprendre, écouta grandir en lui un ronflement monotone qui peu à peu submergeait les mots de la chanson. Toutes les forces de sa cervelle se tendaient vers ces paroles plus agiles qu'oiseaux, et qu'ils n'atteignait pas, sauf celles du vol plus lourd. (I, 49)

L'attitude d'Ulysse est celle même du créateur qui est « ébloui » devant sa propre création, dont Giono parlera en 1953 dans ses *Entretiens* avec Amrouche en disant : « **Je n'en suis pas toujours le maître ! J'en suis le sujet ébloui !** » (*Ent.*, 177).

Ulysse est donc le premier à être étonné et fasciné par sa propre création. Mais il est surtout gagné par la peur. Avant qu'il ne fasse son récit, il ne connaissait pas ce sentiment. Sur son chemin vers l'auberge, bien qu'il soit conscient de la présence des dieux, des nymphes et d'autres forces cachées autour de lui, il n'avait pas peur :

N' y a-t-il pas de nymphes glacées dans l'eau des sources ? - il en avait un jour touché une des lèvres en buvant à même l'eau verte.

Ce n'était pas à lui, Ulysse, qu'on en pourrait conter, mais il savait que le cri des écorces - c'est notoire - présage le jaillissement d'une dryade nue comme une épée et il reconnaissait la bauge d'un satyre au pli des herbes et aux poils laissés.

Peur ? Non pas ! (I, 18)

Mais après avoir fait son récit, la peur le gagne : « *Ulysse sentit en lui grandir la peur* » (I, 38). Sur son chemin, il a soif, mais il ne trouve pas d'eau. Il a même peur que la source ne soit tarie:

S'il y avait une source elle ne pouvait être qu'en ces bas-fonds. Ulysse descendit et entra dans la broussaille. [...] Hélas ! au pied de l'arbre se lovait le lit sec d'un torrenticule à peine gros comme une trace de lézard. (I, 37)

Et deux pages plus loin :

Ulysse s'avança cherchant l'habituel bassin d'eau lustrale où il pensait tuer sa soif. Il ne trouva qu'un trou fétide : quelques mousettes indiquaient à peine le lit de l'eau partie. (I, 39)

Sur son chemin, ce sont surtout les voix du monde et des dieux qu'il entend autour de lui, mais qui font comme un contre-écho à son récit chanté par les aèdes :

Malgré le silence du val, il entendait comme mille cythares chantant ensemble un chant funèbre.

[...] Était-ce la voix de ce dieu ironique et joueur dont il percevait maintenant les effluves et, qui plus vélocité que la flèche, courait au-delà de la terre en tenant l'espérance

embrassée ? (I, 38)

Son inquiétude est aussi causée par sa solitude ; car en étant seul, il se retrouve face à lui-même et son imagination devient son « *ennemie* ». Avec les autres, cette inquiétude disparaît :

Ulysse entrainé à peine dans la foule que déjà la moitié de son inquiétude s'envolait. [...] Il se sentait à l'abri dans la main profonde de la ville. Sa nouvelle ennemie même, la féroce imagination, cessait de darder le juste aiguillon dans la plaie à vif de son cœur. (I, 44-45)

La peur continuera pourtant à l'habiter. Il la ressentira face à son rival Antinoüs :
« Antinoüs, ce bloc de nerfs ! » Un frisson glacé fusa dans la chair d'Ulysse. Il entendait l'ânier dédaigneux : « Combien en faudrait-il de comme toi pour l'abattre ! » (I, 83)

Face à celui-ci, Ulysse se trouve, en effet, fort impressionné de sa force. Antinoüs arrive facilement à déplacer son « rouleau à blé ». La peur d'Ulysse ne fait qu'augmenter :

Ulysse, éperdu, écoutait grandir en lui un étrange tumulte.
Antinoüs, ces lourds poings noirs ! » (I, 84)

Ulysse s'avère différent de celui de la légende. C'est un poltron. Son coup de poing qui provoque la fuite de son rival est présenté comme le fruit d'un pur concours des circonstances. C'est un coup involontaire. Ulysse est comme poussé malgré lui dans la bagarre :

« Nous allons te le pousser », clama Lagobolon véhément.

– Eh ! Eh ! Ne poussez pas », dit Ulysse

Dans l'instant, le marchand le jetait d'une bourrade sur Antinoüs. Il perdit l'équilibre, leva désespérément le bras, son poing s'écrasa sur quelque chose de dur.

Kalidassa et Pénélope crièrent ensemble.

Dans un éclair, il vit qu'il avait touché le menton d'Antinoüs ! C'en était fait. Il bomba les épaules, ferma les yeux ! Quand il les rouvrit, les deux femmes criaient toujours, mais Antinoüs, jambes au vent, détalait au fond du verger.

« En avant ! En avant ! » gueula Lagobolon, et Ulysse s'élança. (I, 92)

Antinoüs mourra aussi de peur.

L'anti-héros

Ulysse fait donc figure d'un anti-héros, comme certains des personnages de Giono. Ce n'est pas seulement à cause de son caractère de poltron, mais aussi, parce que, tout en sachant qu'il joue perdant, il continue à jouer. Il continue à mentir, non seulement par la parole, mais en cachant sa vérité par le déguisement. Mais ce personnage qui est en réalité faible et médiocre sera sauvé par son imagination créatrice et par son mensonge. ***« L'Ulysse médiocre est au moins capable d'inventer un Ulysse grandiose »***⁵¹². Et c'est ce qui constitue en fait son mérite et sa véritable qualité. Personne à Ithaque ne regardera à sa vieillesse - le premier impressionné est son rival Antinoüs - mais tout le monde verra en lui seulement le héros de la légende. Même Pénélope s'est laissée

⁵¹² Gérard GENETTE, Op. cit., p.417.

tromper.

L'effet de ce récit est aussi important chez des personnages comme Pénélope, Télémaque et Antinoüs.

Pénélope

Pénélope est au courant de l'arrivée d'Ulysse. Mais l'image du héros que les aèdes ont répandue partout la harcèle et l'obsède elle aussi. Au début du chapitre 1 de la deuxième partie, le narrateur commence par la présenter comme une femme qui se réveille le matin pleine de rêves et de désirs. On apprendra par la suite qu'il s'agit de l'effet produit sur elle par les chansons qu'elle a écoutées la veille :

« La faute en est à tous ces chanteurs de plaintes qui se donnent le mot pour venir ici, depuis qu'ils savent . Celui d'hier soir ne pouvait plus finir. J'ai encore sa voix dans l'oreille. Il m'en a tué le sommeil. (I, 56)

En effet, cette chanson qui évoque Ulysse avec Nausicaa, éveille en elle le souvenir d'Ulysse d'autrefois, et le confond avec celui de la chanson, surtout que sa servante Kalidassa lui en rappelle les paroles qui le qualifient d'homme **aux « beaux yeux et à la langue douce »** (I, 57) :

« Beaux yeux ? Je ne sais plus, il y a si longtemps ! mais sa langue était douce, j'en suis sûre. Il parlait, c'était une musique ; ce bruit qui flue sans arrêt des champs de blé mûr. Moi, toute nicette, comme une figue-fleur, je me blottissais sous la ramure de ses bras, contre la montagne de son épaule, et j'écoutais sans comprendre. » (I, 57)

Mais aux doux souvenirs viennent se superposer des images moins réjouissantes pour elle. Elle voit Ulysse autour du lit conjugal :

Maintenant, d'Ulysse, il ne restait plus sur le bois froid que les traces des rabots et des gouges, mais elle suffisaient pour évoquer l'ouvrier et son nuage de jurons, l'époux et sa douce barbe, plus douce que le persil frisé, le mort et ses membres noirs. Dans la souche crispée qui portait les draps, Pénélope crut voir jaillir, de l'au-delà ténébreux, la main desséchée du disparu étreignant de ses doigts crocs l'empreinte de femme encore chaude dans le lit. ((I, 58)

Pénélope est tourmentée, car il y a d'abord l'image d'Ulysse telle qu'elle apparaît dans la chanson qui fait ressusciter un Ulysse désirable, et la peur de ce retour annoncé du mari. Retour qui va mettre fin à sa relation avec Antinoüs :

Ainsi, sous le fouet railleur d'Eros, elle allait d'Ulysse à Antinoüs comme le toton de la fillette qui court de la case des fèves où l'on gagne à la case des petits poulets où l'on perd. (I, 58)

Elle ne sait pas qui croire : la voyance qui affirme la mort d'Ulysse ou l'aède :

« Qui croire? Les entrailles du lapin qui ont dit : "Il est mort, les poulpes l'ont sucé comme un grain de raisin" Ou bien l'aède? (I, 58)

Et elle récite pour elle-même des passages de la chanson de l'aède, surtout ceux qui ont rapport avec les aventures amoureuse d'Ulysse :

Elle soupira :

« A l'orée de son front s'ébattaient des déesses. Elles dormaient dans ses cheveux, et,

au matin, descendaient à la source de sa bouche ! »

Le bruit solitaire de sa voix la berçait, mais elle cessa tout à coup de parler comme une qui passe le long d'un précipice de la colline et s'arrête de chanter pour mieux se cramponner au thym. Elle dit seulement deux fois : « Nausicaa, Nausicaa! » comme pour situer le ravin dangereux de sa pensée⁵¹³. Le silence était sur elle comme un de ces baumes qui aspirent les épines. Il tira doucement hors d'elle les paroles jalouses : à mesure qu'elles s'épanchaient, Pénélope sentait s'apaiser le battement de son mal. (I, 58-59)

Pénélope est donc jalouse de ces déesses. Mais, tout en craignant Ulysse, elle décide de ne pas abandonner Antinoüs. L'image que lui donne le porcher d'Ulysse, Eumée, n'est pas flatteuse : « **Il est comme une truie malade!** » (I, 63).

Elle est donc ballottée entre le désir et la peur. Elle désire cet homme aimé par les déesses, et malgré sa volonté de continuer à voir Antinoüs, elle ne peut s'empêcher d'être fascinée par l'image d'Ulysse :

Depuis ce matin, peu à peu, le désir de sa chair s'en était allé vers le sublime amant des déesses : Ulysse, dont les caresses neuves et puissantes avaient enchaîné Circé et Calypso. (I, 74)

Mais elle a peur de la vengeance d'Ulysse parce qu'elle est devenue la maîtresse d'Antinoüs et qu'elle a vendu certains de ses biens :

Une question allait dépasser les lèvres de Pénélope. Depuis un moment, elle avait peine à la tenir close entre ses dents :

"Sait-il"

Elle entendait : la vente effrénée des porcs et des terres, et ces nuit où Antinoüs... Elle écrasa ces mots dangereux dans le fond de sa gorge (I, 62-63)

Peu à peu, la peur devient une obsession. Quand elle apprend par Eumée le retour d'Ulysse, elle va parler de son inquiétude à son amant :

« J'en suis sûre, c'est lui. Ah ! j'avais le pressentiment depuis les premières paroles de la chanson. Et, déjà, bien avant, il me semblait qu'une vie habitait l'ombre autour de moi.

« [...] Quand, à la fin de l'été, on est venu me dire : "On chante une chanson d'Ulysse en Archaïe", on a jeté du même coup dans mes pas cent fantômes et des images de lointains pays et, peu à peu, ces chairs de fumées et ces contrées se sont mêlées à une grande ombre : elle est un homme, elle est la terre et la mer! Elle a les gestes d'Ulysse mais ses bras sont de longs prés fleuris. Elle a le regard d'Ulysse mais ses yeux sont des lacs sous les frondaisons des ses lourds sourcils; sa poitrine est un océan que le vent tumultueux soulève! La nuit, quand tu me quittes, cette ombre vit devant mes yeux sa grande vie irréelle; [...] Et j'ai continué à être la compagne de l'ombre. Maintenant, une parole, un air de flûte déchirent le rideau du monde. Je vois se dresser à côté de moi le fantôme d'Ulysse, puis transparent, il danse sa danse des luttes fameuses sur les paisibles paysages d'alentour. Et l'inquiétude nichait dans mon cœur et je sentais se préciser la menace. (I, 71-72)

Télémaque

⁵¹³ Ce « précipice » ou ce « ravin » moral préfigure encore le précipice réel dans lequel tombera Antinoüs, poursuivi par Ulysse.

Télémaque est déçu par son père parce celui-ci n'est pas d'accord sur la manière forte pour chasser Antinoüs. Sur le bateau qui les emmène en Egypte, il raconte à son ami Euryloque son entrevue avec son père :

Tu comprends, continuait Télémaque, je serais peut-être resté à la ferme si mon père avait montré plus de nerf quand je l'ai rencontré chez le gardien de porcs. A deux, avec des triques, nous pouvions casser la figure à Antinoüs, mais il était aplati, bourbeux à ne pas savoir quoi faire. Il gémissait : "Pas de bataille, pas de bataille." S'il croit tout reprendre sans bataille!" (I, 64)

Ce conflit (dont nous avons déjà parlé) entre un père sage (la vérité est qu'il doute de ses capacités physiques réelles) et un fils jeune et fougueux, mais nourri lui aussi de cette image légendaire qui circule sur son père, va constituer pour Ulysse un problème familial qu'il sera incapable de maîtriser. Le père apparaît au fils tel qu'il est, sans l'auréole dont les chansons des aèdes l'ont entouré. S'il prend la mer c'est dans le but de faire comme son père, de mériter, mais grâce à des aventures réelles, une image que son père s'est acquise par le mensonge. Ses aventures ne seront pas moins mouvementées que celles de son père:

Il prévoyait pillages, razzia, profitables aventures sur cette terre où les vaches portent le soleil entre leurs cornes. (I, 64)

Par ses aventures, Télémaque va essayer d'opposer la vérité au mensonge.

Antinoüs

Antinoüs, le rival d'Ulysse, est présenté comme un homme jeune, beau et très fort. C'est tout l'opposé d'Ulysse. Celui-ci en était informé dès le début par l'ânier : « **un héros de palestre! Il a des fesses dures comme un mortier à blé, des bras aussi gros que ma cuisse...** » (I, 27). Quand il le voit de ses yeux, il le trouve conforme à la description de l'ânier : « **Antinoüs, ce bloc de nerfs** » (I, 83). La force d'Antinoüs n'est donc pas dans sa langue, mais dans son corps. Mais malgré cette force il a peur d'Ulysse; lui aussi est sous l'effet de la légende :

La chanson était en lui aussi : de fulgurantes épées et des muscles noueux comme des freins de char; et ce cyclope montagnoux, renversé, se tordant contre l'ourlet de la mer! (I, 72)

Il a peur, au point de penser à abandonner Pénélope et à la remplacer par sa servante Kalidassa qui est amoureuse de lui, « **sans risque de [se] faire rompre les os** » (I, 73). Même Pénélope l'accuse d'avoir peur : « **"Tu as peur, dit-elle, brusque et dédaigneuse : tu as peur de lui "** » (I, 73). Sur les conseils de Pénélope, il revient à la maison d'Ulysse, mais il ne peut s'empêcher de cacher ses craintes :

[Il] était entré à la ferme en luttant contre son coeur indocile. Dès la porte, il avait écouté le silence du couloir. Ses yeux cherchaient à droite, à gauche, des marques de la haute arrivée. Il avança sur la pointe des pieds vers l'écho de la terrible voix : le silence, au lieu de le rassurer, lui fait présager quelque horrible massacre. N'allait-il pas, au détour des escaliers, buter contre le tas fumant des femmes égorgées? (I, 86)

Mais la maigreur de son rival le rassure :

Au début, Antinoüs emprunté et cherchant de quel pli du ciel allait jaillir la torte

force, surveilla du coin de l'oeil le faux piteux. Il vit le maigre bras, les doigts tremblotants et surprit à la volée un pauvre regard terne et mol. Alors, il reprit de l'assiette, bomba le torse, et fit tomber devant lui une copieuse portion de lièvre. (I, 86)

Il est pris entre l'assurance et la crainte. Mais, quand Kalidassa le pousse dans la bagarre, il voit non pas le vieillard, aux bras maigres, mais l'Ulysse de la légende :

Il se dressa mollement, ses regards erraient sur le feuillage des oliviers : il y voyait le halètement d'un monde magique : un cyclope, des centaures, des dieux à égides, des panaches, des casques, un large poing qui faisait éclater les têtes comme des noix fraîches! (I, 92)

Et pour le coup qu'Ulysse lui porte presque involontairement, il a la conviction que les dieux se sont mis de la partie pour aider son adversaire :

Comme il essayait de s'expliquer ce bouleversement par l'approche de quelque force divine, la chiquenaude d'Ulysse le frappa au menton avec le poids effroyable du mystère. (I, 93)

Il s'enfuit. Et dans sa fuite éperdue dans les marécages, avant de tomber sous l'éboulement de la falaise, il croit être toujours poursuivi non par Ulysse mais par toutes ces forces invisibles :

Il haletait. L'effort désespéré avait noué ses nerfs : il les sentait se tordre dans ses cuisses et ses bras.

Quelle était cette force immense, épandue dans l'air, cachée sous l'eau, et contre laquelle il s'épuisait? (I, 94)

Antinoüs est donc lui aussi sous le charme de la légende. Il en est la victime. Sa force physique (sa réalité) ne peut rien contre la force de la parole (le mensonge) qui donne à son adversaire l'aspect d'un personnage presque divin.

Lagobolon va continuer à perpétuer la légende d'Ulysse en racontant à sa façon la scène de la bagarre qui a opposé Ulysse à Antinoüs (I, 103). Il brosse un portrait quasi mythique du héros :

« Il est encore plus fort qu'on ne dit. Il est devenu tout à coup très grand, très beau, avec des muscles!...Il y a sûrement du dieu là-dessous. » (I, 104)

L'arrivée d'Ulysse chez lui ne met donc pas fin à la légende, au contraire elle va l'alimenter avec ce nouvel exploit. Devant le corps brisé d'Antinoüs, les gens qui ont déjà écouté les récits des aèdes trouvent la confirmation de la force d'Ulysse. La légende devient vérité :

Si on la savait, la nouvelle!

Elle était même là, étendue à leurs pieds, brisée, ruisselante! Ah! le terrible homme dont on trouvait les adversaires en cet état! (I, 104)

Ainsi, **« la mort D'Antinoüs jeta la nouvelle huile dans le poêle. »** (I, 105). L'éboulement de la falaise donne aux habitants d'Ithaque une preuve de l'aspect surhumain de la lutte d'Ulysse avec Antinoüs : **« "Un dieu a aidé Ulysse : là-bas est l'empreinte de son pied " »** (I, 106).

Mais à cette première peur des habitants, provoquée par cette image terrifiante d'Ulysse, succède l'assurance. Celui-ci prend petit à petit, à leurs yeux, un aspect plus

humain. On l'observe de loin et l'on constate qu'il est sans danger pour eux :

On apprit avec soulagement qu'Ulysse avait donné à la mère d'Antinoüs trois sacs de farine, et une truie pleine au frère de Kalidassa.

"Il peut le faire, se dit-on, s'il est vrai, et nul n'en doutait, qu'il a dix coffres de butin."

Ainsi s'éteignait la peur, et, un beau jour, Ulysse put joindre un faucheur à un détour de chemin.

Jusque-là, ils avaient détalé devant lui, et ni les cris, ni les promesses ne les arrêtaient. Celui-là le coudoya en souriant. Le lendemain Ulysse descendit au port. (109)

A Ithaque, même la fontaine se remet à couler⁵¹⁴ :

Enfin, la fontaine des trois mulets, tarie depuis cent lunes, se mit une belle fois à couler. On n'en pouvait douter. Les voisins s'éveillèrent avec un bruit nouveau dans l'oreille. On regarda. Elle coulait doucement mais d'un fil têtue. Le flux augmenta tout le jour. (I, 108)

Pour les habitants, c'est un miracle lié à Ulysse (alors qu'en réalité c'est un pâtre qui « avait, du bout de sa houlette, débarrassé le canal souterrain » (I, 108-109) :

Il s'en trouva qui interprétèrent cette irruption insolite comme une manifestation bienfaisante de la force qu'on avait redoutée jusque-là en Ulysse. Et cette opinion prévalut. (I, 109)

I. B. 2. Mensonge et vérité

Après son départ de l'auberge, Ulysse ne cessera de penser à son mensonge. A Mégapolis, il sent un plaisir à écouter l'aède faire son récit, mais en même temps il a peur de lui :

Il eut un petit frisson : la présence de son mensonge l'effrayait. Il était dressé dans le temps passé comme un arbre sur la plaine rase ; il ne pouvait pas faire qu'il ne soit pas ! (I, 48)

Et deux pages plus loin :

Son mensonge se dressait devant lui. Ce n'était plus l'arbre isolé sur la plaine rase [...] Ulysse sentait monter autour de lui l'étreinte de ces grandes frondaisons hostiles. Il poussa un profond soupir. L'aède, flatté de cette émotion se rengorgea comme un pigeon.

Il reconnaissait sinon ses paroles, ses idées, l'essence même de son mensonge. Une onde de peur l'envahit. De l'autre côté des mots se gonflait une de ces forces mystérieuses qui l'avaient harcelé dans la colline : la menteuse imagination s'encornait de deux branches de coudrier, surgissait, bondissante, et, Ulysse éperdu détalait comme une flèche. Soudain, une certitude se leva devant lui, bruyante comme une compagnie de perdreaux !

« C'est la vengeance ! C'est la vengeance des dieux, tu es perdu ! Leurs langues ajoutent à ta langue, et l'on dira d'immenses gestes, et ceux qui connaissent la

⁵¹⁴ La parole qui est, dans ce roman, à plusieurs reprises comparée à la source, est un thème qui préfigure celui qu'on trouvera dans *Colline*. Dans ce roman, en effet, quand Janet commence à « déparler », la source des « Bastides » tarit. Elle se remettra à couler, quand le personnage meurt. De même ici, quand, la légende colportée par les aèdes cesse de circuler, la fontaine se remet à couler.

grosseur de tes bras... » (I, 50)

La prise de conscience de l'ampleur de ce mensonge est très forte chez Ulysse, au point qu'il a l'impression de confondre vérité et mensonge :

Certes, il n'était pas un trop mauvais garçon, mais il avait menti, menti d'affilée, comme on respire, comme on boit quand on a soif, tant et tant qu'il ne connaissait plus le vrai du faux, qu'il n'y avait plus de vrai dans sa vie, son imagination cristallisant sur chaque brin de vérité une carapace scintillante de mensonges. (I, 53)

Il lui semble que toute la ville de Mégapolis, et Ithaque par la suite, est emplie de son mensonge : « ***Il évitait les bourgs retentissants du bruit de son mensonge*** » (I, 54). Et il se sent désormais comme prisonnier de l'image mensongère qu'il s'est faite de lui-même :

Plus il réfléchissait, plus il se sentait prisonnier de son mensonge, comme un bûcheron dont la main est prise dans la fente refermée d'un tronc. (I, 37)

Son récit lui interdira désormais d'être un homme autre que celui qui est conforme à cette image. C'est pour cela qu'il se sent pris dans son propre piège. Il se sent victime de ses paroles. Tout le monde pensera au personnage de la légende et cherchera à voir un autre Ulysse. La solution qu'il trouve est de garder l'anonymat. C'est pourquoi lorsqu'il rentre chez lui, il ne peut que continuer à mentir en se déguisant en mendiant pour préserver cette image mensongère de lui. Il regrette son mensonge, qui l'empêche de se présenter à sa femme :

[...] Maudite auberge de la montagne ! Ô longue langue !

Sans ce mensonge ridicule, il serait à cette heure dans les bras de sa femme au lieu de taper du bâton dans l'herbe, sous les mûriers. (I, 81)

Il a peur que l'on découvre sa vérité parce qu'il est un « *menteur malhabile* » :

A l'auberge, il avait pu dresser dans la nuit un Ulysse à la taille des gestes et nul n'avait songé un instant à le comparer au voyageur à nez pointu qui parlait accroupi près du feu.

Ici personne ne devait croire. Dans cette île de menteurs habiles, il serait désormais marqué « le menteur » parce que menteur malhabile. Tous ils abritaient leur sensible amour-propre sous des mensonges adroits, vraisemblables, en instillant le vin de leur cervelle dans la fade piquette des événements réels. (I, 81)

Et il a peur aussi que son mensonge ne se retourne contre lui :

Il savait qu'il allait être traqué par les plus féroces chasseurs de mensonges, les menteurs eux-mêmes. (I, 82)

Son ami Contolavos l'informe que toute la ville de Mégapolis chante son récit et que les habitants en sont particulièrement touchés :

« On avait bien bu dans la journée : chaque massif d'oeillets, chaque pré de violette cachait un homme couché sous le joug du vin ; mais quand un mot atteignait directement un de ceux-là qui ressemblaient à des cadavres, il était aussitôt délivré. Il se dressait, les jambes encore flageolantes, et il venait s'asseoir dans les abords de la chanson, tant elle avait de force dans sa mesure et son essence. A l'aube, on revint à Mégapolis ; mais tous ceux qui avaient

écouté « le beau périple » étaient comme des grelots grelottants au cou d'une chèvre collinière. Ils parlaient, ils parlaient plus vite que la pluie ; leur parole était un cresson qui aiguisait l'appétit de l'esprit, chacun était pris du désir de connaître. On alla prier Criton de prêter son aède au peuple. (I, 51)

Tous les autres personnages mentent, à l'exception de Kalidassa et d'Antinoüs. Seuls ces deux-là meurent, d'ailleurs. La vérité tue, sinon elle mène celui qui s'y attache - comme Télémaque - au ridicule. Celui-ci essaie d'imiter son père mais en cherchant à passer pour un vrai héros qui a connu de véritables aventures. Mais il n'y parvient pas. Au lieu de rentrer, comme son père, en conquérant, précédé par sa légende, il rentre comme esclave, qui fuit et qui est chassé par ses maîtres. Comme son père, il rentre habillé en « haillons » (I, 112), mais ces habits ne sont pas un déguisement volontaire. Le naufrage de Télémaque sur la côte d'Égypte rappelle celui d'Ulysse au début du roman. Mais au lieu d'être bien accueilli par une femme, comme son père, les femmes qu'il voit, lui, à son réveil vont être à l'origine de ses malheur :

Des cris de femmes l'éveillèrent. Elles jouaient à la balle après le bain. Il se dressa : il était nu. De ses deux mains aux doigts joints il couvrit tant bien que mal sa virilité et s'avança vers elles. Ce fait même causa sa perte. (I, 113)

Contrairement à son père, dont l'absence est décrite comme remplie d'aventures glorieuses, Télémaque, lui, était en Égypte comme esclave. Par ailleurs, à la relation d'Ulysse avec Nausicaa correspond chez Télémaque la relation avec une femme qui « prêt[e] sa chair aux voyageurs que le désir poi[nt] » (I, 114). Télémaque a, pendant son absence, changé comme son père :

Trois saisons d'aventures avaient transformé le jeune athlète en un sarment boucané. Il ne restait plus rien de son ancienne splendeur, sinon ce pli rusé des lèvres qu'il tenait de son père. La pulpe heureuse de sa chair avait fondu : autour de ses membres, sinuaient des muscles durcis, mais tremblants, et sa peau resserrée était bosselée de nodosités osseuses. (I, 112)

Mais cette faiblesse physique n'est pas compensée, comme pour son père, par une force morale qu'une légende lui aurait donnée. Si la qualité d'Ulysse est de savoir parler, lui, en faisant de son errance un récit fabuleux, est incapable de bien parler :

Il ne savait parler que de ses errances. Il avait certainement vécu des aventures tellement formidables qu'il ne se souvenait plus que d'elles, ou, plutôt, qu'il était dominé par le désir de les publier pour en tirer légitime fierté. Il racontait de façon très désagréable, en dardant sur l'auditoire des yeux illuminés de braises méchantes; la moindre interruption le jetait debout, frémissant, ruisselant de jurons, d'imprécations et de menaces. Ainsi il fatigua tout le monde avec des récits véritables. (I, 112-113)

L'opposition de Télémaque à son père traduit donc une opposition entre deux récits différents : l'un est basé sur la vérité et l'autre sur le mensonge. Le récit mensonger est plus fort parce qu'il suscite le rêve chez les auditeurs et fait appel à leur imagination. Le récit véridique, lui, s'appuie sur une vérité sèche et plate. Kallimaquès, « un philosophe qui s'était mis dans le commerce des cochons » explique à Ulysse et à Pénélope comment la vérité, dans la bouche de Télémaque, est nuisible :

« La vérité, la vérité, vous avez toujours ce mot-là à la bouche! Sais-tu seulement ce qu'elle est? T'es-tu rendu compte que ton regard intérieur vole vers elle par

bonds maladroits, comme la pierre qui ricoche sur la pellicule fragile de l'étang? Ecoute : la vérité est supposons ce saule sur l'autre bord de la mare. Regarde! Je lance ce galet plat. Je fais avec ce galet l'investigation du côté de la vérité, ce saule. Vois : le galet bondit sur l'eau molle, bondit en bonds de plus en plus courts, puis, manquant de force, il s'enfonce et se noie. Pour celui-là, la vérité c'est la bouche sombre de l'eau. J'en lance un autre [...] Un galet sur dix ira sur le saule : celui-là ne saura pas qu'il a atteint la vérité. » (I, 115-116)

Lui, il préfère écouter Ulysse :

« Ces jeunes gens, poursuivit-il, ont une belle imagination. Féconde, vraiment très féconde, mais elle fait des enfants mal finis. Maître Ulysse, changez-nous un peu de ces jeux de cervelle : j'ai besoin d'écouter quelque chose qui sente sa réalité. Ne me ferez-vous pas la politesse de raconter une de vos aventures? » (I, 116)

Télémaque se dispute avec tout le monde parce que son récit provoque la moquerie :

Toujours à cause de cette histoire qu'il dévidait de sa voix méchante et de laquelle tout le monde se moquait. (I, 118)

Il lui manque non seulement la « voix » et la manière de raconter d'Ulysse, mais aussi le mensonge affabulateur qui donne au récit toute sa force et son ampleur.

I. B. 3. L'être et le paraître

Nous avons vu que le récit d'Ulysse a pour base le mensonge. Le personnage devient prisonnier de l'image qu'il a créée de lui-même. Tout au long du texte il essaie de se conformer à cette fausse image, au dépens même de la vérité à laquelle il ne peut pourtant pas échapper. De même Pénélope essaie d'inventer une autre image d'elle-même et donc de mentir. Comme son mari, elle a préparé une situation faite de mensonges. En voyant son mari, elle a peur de se trahir :

« c'est lui, c'est lui, c'est bien lui, pensait-elle d'instant en instant plus assurée, et elle eut peur de ne plus pouvoir commander à ses gestes, de se laisser aller à une avance qui détruirait tout son édifice de mensonges. » (I, 78)

Lorsqu'ils sont l'un en face de l'autre, Ulysse et Pénélope sont donc partagés entre l'être et le paraître. Il y a continuellement chez eux une sorte d'inconsistance qui fait qu'ils sont obligés de se jouer la comédie, et donc de mentir. Au mensonge d'Ulysse répond le mensonge de Pénélope. En effet, si celle-ci « **passé pour une femme de sagesse** » (I, 26), comme dit l'un des personnages, Ulysse, de son côté, passe pour quelqu'un de différent de lui-même. Elle est infidèle à son mari, alors qu'en apparence, elle cherche à se faire passer pour une veuve éplorée. Lui, est un homme qui a peur de tout, mais le récit des aèdes le montre sous un jour totalement différent.

Le va-et-vient entre l'être et le paraître débouche sur tout un jeu de déguisements et de dédoublements.

D'abord le **déguisement**. Pour qu'on ne le reconnaisse pas, Ulysse rentre chez lui déguisé en mendiant. Il veut observer Pénélope et connaître ses vrais sentiments à son égard. De peur qu'il ne soit trahi par sa pie fidèle, qui le reconnaît après tant d'années, il la tue (la pie meurt, comme Kalidassa et Antinoüs, parce que, comme eux, elle ne sait pas mentir). Bien qu'elle soit au courant de son arrivée, Pénélope est intriguée par

l'apparence d'Ulysse. Elle redoute ce qu'il peut cacher sous ce déguisement :

Pénélope songea aux magies de la chanson. Quelque ruse soufflée par les dieux!... Ulysse le véritable se cachait peut-être sous cette coque? (I, 75)

Elle ne s'attendait pas à lui trouver cette apparence qui n'est pas prévue dans le récit :

« Je ne sais pas ce que préparent les dieux. C'est lui, mais il se cache derrière ses paroles. Je soupçonne quelque magie. Ni les haillons, ni cette grise barbe emmêlée ne sont de la chanson. Il médite quelque dure méditation ! » (I, 86)

Pénélope est comme prise au dépourvu. Elle se sent un peu perdue devant cette situation nouvelle qu'elle n'avait prévue dans ses plans. Il y a, pour elle, comme un changement des règles du jeu. Et c'est Ulysse qui les a modifiés par son déguisement. Il s'agit bien d'une sorte de jeu entre les deux. De son côté, Pénélope décide de brouiller les pistes « ***"au point qu'il ne saura plus suivre le fil de la vérité"*** ». Mais, devant l'air imperturbable d'Ulysse, caché sous l'apparence du mendiant, son « *arme* » la plus efficace reste la séduction. Elle y réussit : « ***La dernière arme de Pénélope avait fait à Ulysse une étrange et terrible blessure*** » (I, 78). Et, malgré le déguisement qui le protège, Ulysse n'arrive alors plus à faire la part des choses, « ***il a[...] besoin de voir clair en lui et autour de lui.*** » (I, 79). Pénélope remporte la victoire dans ce jeu de cache-cache : elle parvient à faire accepter par son mari - du moins en apparence - l'image de la femme fidèle et amoureuse. Il est tout heureux à la fin de retrouver cette femme :

[...] et il se représenta, dans le calme enfin venu, les larges joies coulant de sa Pénélope. (I, 118)

Vivre dans le mensonge s'avère, peut-être, pour lui plus agréable que de continuer à chercher la vérité. Toutefois, il s'aperçoit finalement que son mensonge lui a été bénéfique:

La lumière s'allumait autour de lui. Lagobolon avait parlé des aventures sans rire, avec même une ardeur qui montrait sa foi dans les récits. Pénélope attendrie les évoquait aussi.

Ainsi donc, ce mensonge... (I, 99)

Le deuxième trait qui caractérise le personnage d'Ulysse surtout est celui du **dédoubl e ment**. Dès le début, et au moment où il commence à parler, Ulysse s'aperçoit que sa voix lui paraît étrangère. Elle sort de lui toute seule. Il s'en étonne:

Le plus ébahi de tous était certes Ulysse, car la voix était sortie toute seule de lui-même. (I, 27)

Il a conscience d'avoir un double en lui-même :

[...] il disputait avec le chuchoteur - ce pauvre lui-même, menteur, et si prompt à croire ses propres mensonges - et sans jamais avoir raison. (I, 43)

Le thème du double est particulièrement suggéré par la scène du miroir dans lequel il se regarde (nous soulignons) :

Sur l'entablement, une rondelle de métal luisait. C'était le miroir à deux couvercles : une colombe mobile le fermait. Sur un côté, il y avait une femme vêtue de l'égide; elle brandissait la lance et se protégeait du bouclier. Sous le casque à haut panache, sa figure féroce était fortement marquée : deux grains de

poussière logés dans ses orbites creuses les emplissaient de deux yeux vivants. Ulysse sentit que ce regard le cherchait. Il se souvint de la nuitée passée à mentir! Il ouvrit le miroir : dans l'étain éraillé se refléta son propre visage, cireux, déformé, comme celui des morts couchés sous l'épaisseur de la terre. Il baissa le couvercle, se retrouva sous la sagette double du regard d'Artémis et la lance dardée sur sa poitrine; il trembla, une invocation de pitié mouilla ses lèvres... (I, 39)

La vie d'Ulysse est donc faite sous le signe du double. Concernant, par exemple, les femmes qu'il a connues, il y a celles de son récit qui ne cessent de hanter son rêve, et qui sont l'image amplifiée de celles qu'il est censé avoir fréquentées pendant son absence, mais il y a aussi Pénélope, qui présente, elle aussi, une personnalité double. Ulysse est également obsédé par ce double qui se trouve en lui et qu'il voit dans le miroir.

Les chansons des aèdes donnent également une image double de lui. Mais il a l'impression, quand il écoute l'aède, que cette image est amplifiée et embellie :

Son mensonge se dressait devant lui. Ce n'était plus l'arbre isolé sur la plaine rase, loin en arrière, mais un bosquet de lauriers musiciens, un bois sacré, une immense forêt, épaisse, noire, vivante, enchevêtrée de lianes et du tortillement des longues herbes. (I, 50)

Le dédoublement peut être saisi au niveau du récit d'Ulysse lui-même. Ce récit fabuleux est repris deux fois. La première fois, il est figuré par la stèle que Pénélope a fait mettre dans le jardin de la maison et sur laquelle sont gravés certains faits de sa légende glorieuse. En rentrant chez lui, Ulysse découvre cette stèle :

On avait gravé dans la pierre, sous un arceau à deux volutes, une fuste légère sur la courbure d'une vague. Des voiles repliées en arrière et pareilles à des ailes dans l'élan du vol lui donnaient l'apparence d'un oiseau. Ulysse figurait, debout, sur le bec de la proue, le corps tendu en avant, comme emporté par la course terrible du destin et de l'orage car, du gonflement d'un nuage de marbre, jaillissait, torte et blême, la force de l'éclair.

Il y avait aussi écrit : Ulysse... (I, 82)

La deuxième fois, vers la fin du roman, c'est Ulysse lui-même qui essaie de reproduire, dans une sorte de mise en scène à échelle réduite, sur un bassin qui se trouve sur ses terres, ses voyages en mer. Dans ce bassin qui représente la mer, Ulysse met une cannette en guise de bateau⁵¹⁵. Et le jeu est parti. Le bateau part ***« en un périple imprévisible, capricieux, plein de dangers et qui figurait une miniature de ce périple déjà célèbre que la langue d'Ulysse avait fait décrire à sa nef fantôme. »*** (119) Dans ce jeu d'imitation de ses voyages merveilleux, Ulysse cherche à retrouver les sensations qu'éprouverait ce voyageur imaginaire. Mais il ne s'agit pas seulement d'un jeu : la scène traduit également l'attitude même du créateur face au réel. En effet, pour que le réel, si banal soit-il, soit porteur de sensations, il faut que l'imagination du créateur lui donne d'autres dimensions. Et l'imagination d'Ulysse se met en branle dès le moment où la cannette-nef part à la dérive. Les données de l'univers réel changent subitement, et il est

⁵¹⁵ Dans « Jeux ou la Naumachie » (1922), texte publié dans le recueil *L'Eau vive* (I, 120-122), qui est une ébauche de *Naissance de L'Odyssée* (voir la « Notice » de Janine et Lucien MIALLET sur ce texte, I, 1145), il est question d'un « bassin », qui se transforme, dans la vision du narrateur, en « grande mer », dans lequel celui-ci met un roseau qui va flotter comme un bateau.

pris par des sensations fortes :

la scène grandissait jusqu'à emplir de son horreur tout le cadre de l'horizon. Il se sentait embarqué sur le fragile bois de la cannette, il entendait siffler au-dessus de lui la tête énorme de la scabieuse. (I, 119)

Giono met ici en oeuvre le rapport du réel avec l'imaginaire. Il le fera souvent dans ses romans où le réel sous l'impulsion de l'imagination se transforme, où les faits sont amplifiés, les distances démesurées et les portraits et les faits agrandis. Ce « **voyage immobile** » (pour reprendre un titre de Giono) sur une mer en miniature inspire le créateur Ulysse pour récits futurs. Ainsi, « **des phrases mont[ent] à ses lèvres toutes prêtes pour les récits futurs** » (I, 120).

Mais c'est surtout la fin de cet épisode qui met davantage l'accent sur l'attitude du créateur. Ulysse contemple sa cannette-nef et il a le sentiment d'être comme un Dieu face à sa création :

Ulysse, silencieux et sans geste, érigé dans les herbes, la gardait au creux de sa paume comme un de ces dieux de pierre debout sur le fronton des temples, et qui portent dans la nacelle de leurs mains jointes le symbole matériel de leur puissance. Il sentait gonfler en lui la floraison de récits nouveaux. Par-delà le soir avancé, il entendait les acclamations, il voyait les auditoires révoltés de joie... (I, 122)

Ce passage qui présente Ulysse « **comme un des [...] dieux** » contemplant sa création qu'il tient dans le bateau qui est au creux de la main fait penser à l'extrait de *Fragments d'un Déluge* mis en épigraphe à Noé . Dans ce passage l'auteur fait dire à Dieu notamment :

Il n'y avait pas de bateau
de cent, de trois cents ou de mille coudées,
de cent, de trois cents ou de mille enjambées
d'aucune mesure matérielle.
Il y avait le coeur
de Noé .
Un point c'est tout,
comme il a le coeur
de tout homme.
Un point c'est tout.
Et j'ai dit à Noé
- comme je peux le dire
à tout homme :
Fais entrer dans ton
coeur toute la chair de
ce qui est au monde
pour le conserver en vie
avec toi
...et j'établirai mon
alliance avec toi.
(III, 609)

L'arche de Noé , comme la nef d'Ulysse, c'est le coeur du créateur qui doit contenir le monde et le porter en lui, en vue d'être dit et exprimé. Il n'est pas étonnant que *Naissance de l'Odyssee* et *Noé*, malgré les longues années qui séparent leur rédaction respective, soient les deux oeuvres qui ont pour sujet essentiel le romancier et sa création. Giono est à la fois Ulysse et Noé : il tient du premier le côté voyageur-aventurier (même s'il s'agit de voyages et d'aventures imaginaires) et le côté menteur-créateur. Du second, il tient ce coeur-arche qui peut contenir en lui tout un monde prêt à être débarqué.

Dans ce passage de *Naissance de l'Odyssee* , Ulysse est l'image même de Giono romancier. En effet, en effectuant un voyage imaginaire, il est comparable à l'auteur lui-même. Il a en lui cette promesse de son oeuvre future. Le périple de la nef, qui est parsemé d'obstacles et de toutes sortes d'imprévus, bons et mauvais, décrits dans ce passage, (pré)figure - au plan métaphorique - celui du créateur qui entame son « voyage » de romancier.

Dans ce passage, en jouant au « voyageur immobile », Ulysse se divertit aussi. Le divertissement est un thème essentiel non seulement pour les personnages, mais aussi pour le créateur. Car Chez Giono, « créer est divertissement »⁵¹⁶. Divertissement contre l'ennui qui hante les hommes. L'écriture (dont l'invention de ce voyage imaginaire chez Ulysse serait la métaphore) est une forme de lutte contre cet ennui.

Vers la fin de *Naissance de l'Odyssee* , Ulysse parvient à comprendre à quel point le rôle du mensonge créateur est important. Aussi, décide-t-il de faire de son récit un récit qui ne suscitera plus la peur chez les gens mais un récit qui sera susceptible de leur apporter la joie :

Deux ou trois mots de Pénélope, le soupçon vague de ce qui s'était passé à Ithaque après son arrivée et quelques soirs de réflexion avaient instruit Ulysse. Il connaissait la force de son mensonge. Il s'en était servi en malhabile, se blessant lui-même de vaines terreurs. Désormais, il entendait l'utiliser sciemment : il en fit l'expérience chez Joesse. A la nuitée, l'auberge rejeta sur le quai dix marins éberlués, attachés à un Ulysse encore tout sonnante. La lune se leva qu'il parlait toujours.

« Adieu soyez, les amis, conclut-il, je me suis attardé, Pénélope ne sera pas contente. La prochaine fois, je vous dirai comment je me délivrai du cyclope. C'est risible, vous verrez! »

Et il les laissa, ivres d'images, dans un étrange pays où les nuages étaient de taureaux ailés; on entendait sous les montagnes le ronflement des forges divines et contre l'horizon une immense flûte bourdonnait au souffle de Pan. (I, 109)

Ulysse compte donc modifier son récit. C'est une sorte de leçon qu'il tire lui-même de sa propre expérience. Son rôle de créateur doit faire naître chez ses auditeurs le rêve, mais un rêve heureux. C'est le dessein même de Giono qu'il mettra en pratique dans son oeuvre. En effet, le passage d'un récit qui suscite la peur à un récit qui suscite la joie - car ce récit sera « risible » - peut faire penser à l'évolution que connaît l'oeuvre de Giono. Plus précisément au passage des textes de veine panique⁵¹⁷ aux textes qui auront pour sujet la joie ressentie par l'homme dans son contact avec le monde (comme *Le Chant du monde* , *Que ma joie demeure* ou *Les Vraies richesses*).

⁵¹⁶ R. RICATTE, « Préface », I, XXXII.

Le rôle du romancier est d'apporter la joie aux autres. Ulysse, au moins, semble réussir dans cette entreprise, car « **on répète ses récits aux veillées [...] et l'esprit en est ravi** » (I, 110). Il connaît la gloire et la consécration :

Ainsi, Ulysse fut comme un amandier fleuri au milieu des labours, et il couvrait la terre noires de pétales légers et odorants. (I, 110)

Il est en outre fier de reconquérir les siens et les autres grâce à son mensonge. Il se sent pareil à un dieu :

L'orgueil d'avoir reconquis tout cela gonfla la poitrine d'Ulysse. Il comprenait la beauté de son mensonge, né de sa cervelle, tout armé, pareil à Pallas née de Zeus! (I, 117)

Le récit d'Ulysse, comme le seront tous les textes de Giono lui-même, vient remettre en question la notion du « réel ». Il y a, à côté du réel existant, un autre « réel » créé par l'imagination, et qui est l'effet du mélange du créateur avec le monde. C'est ce qui apparaît par exemple dans ce passage :

Son imagination ayant effacé le visage de la terre, étalait, sur ce qui, en réalité, était des champs onduleux, la voluptueuse mer. La houle le balançait, il entendait le choc des vagues, le chant gémissant de la rame, le hoquet du gouvernail. Il était nef, équipage, Ulysse!

Il vivait son mensonge. (I, 118)

Chez Ulysse, le monde marin est né, en se superposant à lui, du monde des collines qui entourent Ithaque. Giono lui-même évoquera, à maintes reprises dans ses textes, cette superposition des paysages. Mais la mer aussi bien que la terre sont des lieux de voyages et d'errance.

Naissance de l'Odyssée met donc au centre de son propos l'idée de la création romanesque. Il renvoie d'abord à celui d'Homère, fondateur même de la littérature romanesque et narrative occidentale. Le terme de « *naissance* » renvoie certes à la naissance du récit d'Ulysse mais renvoie aussi à celui de Giono, puisque il s'agit de son premier roman achevé. C'est une sorte de naissance de toute son oeuvre. Cette oeuvre, en devenir, prendra, conformément à ce titre, l'aspect d'une Odyssée. Odyssée, d'abord en référence au texte d'Homère : comme lui (qui est générateur de la littérature occidentale), ce texte de Giono sera générateur de tous les textes que Giono écrira tout au long de sa vie. Il « déterminera toute son existence de romancier »⁵¹⁸. *L'Odyssée* d'Homère est la source à laquelle a déjà puisé le petit Jean dans *Jean le Bleu*. Elle constitue, avec la Bible et *Jocelyn*, l'un des premiers textes qu'il a lus⁵¹⁹. Il était frappé par les images qui s'y trouvaient. Odyssée dans le sens également que donne le dictionnaire à ce mot, celui de récit d'un voyage plein d'aventures. Car l'oeuvre de Giono promet d'être pleine de richesses et connaîtra des variations multiples. Si Giono a écrit « en marge

⁵¹⁷ Le thème panique se trouve déjà ici, dans *Naissance de l'Odyssée*, mais il ne prendra une place essentielle que dans le roman suivant, *Colline*.

⁵¹⁸ P. CITRON, « Notice » sur *Naissance de l'Odyssée*, I, p. 821.

⁵¹⁹ Voir *Ent.*, p. 120 et 135.

d'Homère »⁵²⁰, ce n'est pas seulement pour apprendre en s'en servant comme appui⁵²¹, mais c'est peut-être aussi dans le but, plus ou moins conscient, de le défier, lui le « père » en quelque sorte de la littérature narrative occidentale. En voulant récrire *L'Odyssee* lui-même, à sa manière, il se met d'abord au rang d'Homère, père de « l'épopée fondatrice de toute la fiction occidentale »⁵²², et du même coup, il écrit le texte fondateur de sa propre création. Car c'est un texte où l'on peut lire les prémices et les bases de ce que sera son oeuvre future. Même si le style adopté fait voir un peu trop d'artifice, que Giono abandonnera dès son roman suivant, et qui s'expliquerait d'ailleurs par ce « jeu littéraire » par lequel l'auteur lui-même désignera son livre en 1930⁵²³, il n'en demeure pas moins que c'est un texte essentiel, ne serait-ce que par le fait qu'il est le premier et qu'il est « une sorte d'art poétique »⁵²⁴.

A côté de ce thème essentiel, développé dans ce texte, qui demeure, sans doute, celui de la création romanesque, on peut relever la question du rapport du créateur avec sa création. Celui-ci est à la fois l'agent et la matière de ce qu'il invente. En effet, « **Naissance de l'Odyssee est aussi la naissance d'un artiste** »⁵²⁵. Ulysse est la figure même de ce créateur. Créateur d'un monde, créateur d'une légende et en définitive créateur de lui-même comme sujet et objet de son mensonge. En effet, *Naissance de l'Odyssee* est le premier roman qui a pour sujet le mensonge créateur. Le héros est un fabulateur qui est sauvé de sa médiocrité par le mensonge. La fabulation, qui est le principe même de la création romanesque chez Giono, se trouve ici décrite, voire montrée en train de naître, de se construire. « **Je ne me suis jamais servi d'autre chose que du mensonge** », dit Giono à P. Citron en avril 1969⁵²⁶. Mais c'est dans *Noé* qu'il reprendra, toutefois sur un autre niveau, ce travail du créateur en train de créer, c'est-à-dire l'acte poétique lui-même. En outre, ce texte met en valeur un aspect important qui est relatif au moi : le dédoublement. On a vu comment Ulysse porte en lui son double. On voit déjà se mettre en valeur, à travers lui, cette problématique du « je » qui est « un autre » dont nous avons parlé à propos de *Noé*.

Par ailleurs, *Naissance de l'Odyssee* pose d'avance un certain nombre de questions que Giono traitera ultérieurement dans ses différents textes. Par exemple, ces personnages qui vivent dans le faux (mensonge, rêve, illusions...), qui cachent leur jeu et

⁵²⁰ P. CITRON « Notice », Op. cit., p.814.

⁵²¹ Voir, à ce propos, ce que Giono en dit lui-même à P. Citron, « Notice », Op. cit., p.816.

⁵²² H. GODARD, *D'un Giono l'autre*, Op. cit., p.19.

⁵²³ Appendice II, I, 843.

⁵²⁴ Jean ONIMUS, « Giono et le mensonge créateur : à propos de *Naissance de l'Odyssee* », p. 26.

⁵²⁵ H. GODARD, *D'un Giono l'autre*, Op. cit., p.175;

⁵²⁶ Rapporté par R. RICATTE dans « Préface », I, XXXII. Sur la question du mensonge dans la vie de Giono, voir P. CITRON, « Notes sur les "mensonges" de Jean Giono », *Bull.* N°5, 1975, p.35-38.

qui se construisent ainsi une seconde vie, font penser à des personnages des « Chroniques », comme Thérèse dans *Les Ames fortes*. La dimension « psychologique » assez particulière que l'auteur leur donne, basée essentiellement sur un rapport conflictuel, renvoie à l'écriture de Giono dans ses textes d'après guerre. Chez Giono, Ulysse et Pénélope perdent leur statut de personnages épiques pour devenir des personnes comme les autres avec des défauts et des faiblesses. Genette fait remarquer ce trait essentiel du roman de Giono, qui le distingue du texte d'Homère :

« Ulysse et accessoirement Pénélope, destitués de leur grandeur héroïque mais investis en retour d'une "épaisseur" d'humanité commune (égoïsme, tendresse, lâcheté, imagination, etc.) qui relève évidemment d'un autre système de valeur - c'est en quoi consiste, incidemment, la transfiguration générique propre à Naissance de l'Odyssée : de l'épique au romanesque, ou plutôt à un certain romanesque, car s'il n'y a sans doute qu'un épique, il y a plusieurs romanesques. »⁵²⁷.

C'est dans les « Chroniques » surtout que les personnages apparaîtront sous cet angle. Des personnages qui sont souvent pleins d'égoïsme et d'intérêt.

II. Pour Saluer Melville ou le portrait de l'artiste en « accoucheur d'images »

Nous nous proposons de mettre en évidence, tout d'abord, une certaine analogie entre pour *Pour saluer Melville* et *Naissance de l'Odyssée*. Car, même si dans *Naissance de l'Odyssée*, la narration est à la troisième personne, et que Giono ne parle pas de lui-même - du moins pas aussi directement que dans *Pour saluer Melville* -, il est important de noter un certain nombre de détails comparables dans les deux textes. Il s'agit, par exemple, de la réécriture d'un récit en ce qui concerne *Naissance de l'Odyssée* et de la réécriture d'une vie en ce qui concerne *Pour Saluer Melville*. Par ailleurs, les deux personnages, Ulysse et Herman, se ressemblent sur certains points. Par exemple, ils sont navigateurs tous les deux. Leurs voyages et leurs aventures respectifs ont forgé à chacun une personnalité et un caractère et ont surtout donné naissance à un récit : Ulysse inventera une légende à partir de ses voyages et Melville s'inspirera de ses périples pour écrire *Moby Dick*. En outre, tous les deux vivent une histoire d'amour qui est en rapport avec la création de leurs récits. Si, à la suite de sa rencontre avec Adelina, Herman va écrire son oeuvre maîtresse, Ulysse, quant à lui, s'invente une histoire dans laquelle il donnera une autre image de lui-même pour, surtout, récupérer sa femme Pénélope. Mais le point commun le plus important est que tous les deux sont des créateurs d'images. Leur tête en est pleine. En effet, Ulysse, a « **la tête alourdie d'images fulgurantes** » (I, 30) et Herman, lui, a « **une tête embaumée** » (III, 5).

II. A. Melville / Giono

Pour saluer Melville (1940)⁵²⁸ est un texte qui, au départ, était prévu comme une « préface » à la traduction de *Moby Dick*, faite par Giono lui-même, Lucien Jacques et

⁵²⁷ G. GENETTE, *Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 418.

Joan Smith⁵²⁹. C'est pourquoi les premières pages sont consacrées à ce texte. L'auteur y parle de son travail de traduction, de l'intérêt qu'il portait depuis longtemps au livre de Melville, mais, à un autre niveau, de toute l'atmosphère dans laquelle baigne le roman de Melville. En effet, les trois premières pages sont comme un écho à l'univers de *Moby Dick* : un univers marin peuplé de « monstres ». La phrase même de Melville acquiert, selon Giono, cette caractéristique marine :

La phrase de Melville est à la fois un torrent, une montagne, une mer, j'aurais dit une baleine s'il n'avait péremptoirement démontré qu'on peut parfaitement connaître l'architecture de la baleine. Mais comme la montagne, le torrent ou la mer, cette phrase roule, s'élève et retombe avec tout son mystère. Elle emporte; elle noie. Elle ouvre le pays des images dans les profondeurs glauques où le lecteur n'a plus que des mouvements sirupeux, comme une algue; ou bien elle l'entoure des mirages et des échos de cimes désertes où il n'y a plus d'air. Toujours elle propose une beauté qui échappe à l'analyse mais frappe avec violence. (III, 5)

Propos très élogieux sur Melville. Mais si nous avons commencé par cette description que fait Giono des qualités de la phrase chez Melville, c'est que cette phrase qui « **ouvre les pays des images** » fait de cet auteur est un artiste inventeur d'images. En effet, dans *Pour Saluer Melville*, Giono raconte la vie de Herman Melville. Mais à travers cette « biographie » où se mêlent réalité et fiction, c'est le portrait de l'artiste (entendons le poète) que Giono fait. Portrait où l'auteur met une grande part de lui-même. Plusieurs traits caractéristiques du personnage renvoient en effet à l'auteur. Par exemple, comme lui, à quinze ans, Melville commence à travailler dans une banque (III, 8). Comme lui, l'enfant est plein d'imagination et de rêve : « **le cœur d'un enfant lyrique contient plus de mâts fouettants et plus de voiles que tous les ports du monde réunis** » (III, 9). Le livre que Melville a écrit, « **White Jacket, un livre amer et sanglant, un livre de combat désespéré** » (III, 18) et qui lui a valu des ennemis fait penser un peu aux « Essais pacifistes » d'avant-guerre. Comme Giono, Melville « **se désintéressa[it] d'un livre dès qu'il paraissait pour se consacrer entièrement à celui qu'il allait écrire.** » (III, 34). Il est aussi un bon conteur. Pour gagner l'amitié du postillon, Herman (désormais Giono appelle le personnage, dans la partie fictive du récit, seulement par son prénom) lui raconte une histoire : il « **se mit à lui raconter en cinq sec et presque à son insu, une petite histoire qui devrait être pas mal puisque l'autre en resta bouche-bée, les arpillons à la main** » (III, 43). Une page plus loin, il use du même moyen pour obtenir un service. Mais raconter n'est pas toujours facile si l'histoire n'émane pas de lui : « **il se dit qu'il fallait maintenant bien tenir l'homme avec une bonne grosse histoire et le séduire pour lui donner envie de rendre service. Mais il lui était impossible de raconter comme il le faisait quand un monde naissait en lui** » (III, 44).

Mais, à travers la superposition des deux portraits, c'est le portrait de l'artiste-poète que Giono veut finalement mettre en valeur. En effet, le poète est quelqu'un qui voit au-delà du monde matériel. Herman a « **les yeux qui regard[ent] seulement au-delà** »

⁵²⁸ Texte rédigé entre le 16 novembre 1939 et le 1^{er} mars 1940.

⁵²⁹ Voir H. GODARD, « Notice » Sur *Pour Saluer Melville*, Op. Cit. III, 195.

(III, 13) des choses et des personnes, car ce sont des « *yeux farouches de poète* » (III, 14). Ce sont ses yeux qui reflètent toute la force et la richesse intérieure; un monde fait de :

l'impénétrable mystère du mélange des dieux et des hommes. C'est là-dedans que ses yeux voient. C'est de ça qu'ils sont pleins d'images. C'est là qu'ils se colorent d'amertume et de tendresse. Tout nu, rien que par l'âme qui se montre en ses yeux, il est plus riche tous les empereurs et tous les rois du monde réunis. (III, 16)

Melville est poète parce qu'il est constamment aux prises avec son « ange », une sorte de double qui s'oppose souvent à sa façon de voir. Le thème est récurrent tout au long du roman. Dans ce corps à corps, l'ange lui demande de faire des choses exceptionnelles, de ne point suivre les sentiers battus. Dans l'une de ces scènes qui les unit, Herman dit à son ange :

Mon boulot de poète, puisque tu dis que j'en suis un, mon boulot de poète. Faire des livres que je sais faire; chacun fait ce qu'il sait faire. Faire ce qu'on me demande, ce qu'on m'achète; on me le demande parce je le fais bien, parce que ça plaît; on me l'achète, parce qu'on sait que, dans cette branche, je suis un bon ouvrier, que je connais mon métier. Je donne exactement ce qu'on attend que je donne. Quoi? Le contraire? Il faut que je donne le contraire de ce qu'on attend? Qu'est-ce que tu chantes! [...] Que je prêche pour ma poche? Oui, je prêche pour ma poche. Tout le monde prêche pour sa poche. [...] Mais toi qui te flattes tant de pureté, avec tes ailes, tu sais pourtant que ce que tu viens de dire n'est pas juste. Veux-tu que je te le dise, exactement pourquoi je prêche? Je prêche pour que tu me foutes la paix! Que ce soit flatteur de se battre avec un ange, je n'en disconviens pas, mais je m'en fous! Pour glorieuse que soit l'exception de passer toute sa vie en batailles terribles avec toi, sans jamais de repos, je te dis carrément que je me fous de cette gloire; que, de l'exception, j'en ai par-dessus la tête! Je ne tiens pas du tout à être exceptionnel. (III, 27)

Par le personnage de Melville interposé, et dans le dialogue imaginé avec son ange, Giono parle de lui-même et de son travail. D'une part, l'exigence de la vie l'oblige à écrire pour vivre et faire vivre sa famille. Beaucoup de ses textes sont des textes de commande. Il est de ce fait un « *bon ouvrier* ». D'autre part, dans ces livres de commande, Giono va au-delà du sujet sur lequel il est censé devoir écrire pour laisser libre cours à sa capacité d'invention. Il y a donc des manières d'écrire. Le problème est de savoir s'il faut se contenter d'écrire en faisant son travail de professionnel ou s'« exprimer ». La suite de la conversation avec l'ange éclaire un peu cette idée :

Mais enfin quoi? Essayer quoi? Toi qui parles toujours d'exprimer, j'ai exprimé. [...] Ne demande pas des choses d'ange à un homme. Je suis un homme, je veux mes pantoufles. Je veux vivre : oui, manger, boire, dormir. Dormir, tu entends ? et puis, que ceux qui veulent exprimer expriment, j'ai assez exprimé, moi, un peu à un autre à ne pas dormir. Je veux me promener, je veux aller à la pêche, je veux faire des réussites sur la table de ma salle à manger. Un homme n'a jamais empêché le monde de tourner. Ah! Tu es d'accord avec moi! Alors? J'ai fait quelques livres. Ce sont des histoires. Ça distrait. Un point c'est tout. (III, 28)

« Exprimer » semble avoir ici le sens d'exprimer aussi bien des idées que des sentiments ou des positions. Peut-on dire qu'il y a, là, de la part de Giono, une sorte de

« désengagement » suite au déclenchement de la guerre? Il s'agit d'une remise en question, peut-être, de son action d'avant-guerre, exprimée par la constatation amère de son échec : « **un homme n'a jamais empêché le monde de tourner** ». Mais apparemment, il s'agirait aussi d'une remise en question de l'écriture elle-même : les livres qu'il a faits, « **ce sont des histoires. Ça distrait** ». Le « poète » ne peut plus prétendre se mettre au-dessus des autres ni faire « tourner le monde ». C'est ce que Herman dit encore à son ange :

Faites-le tourner, vous, le monde, puisque précisément c'est votre travail. Mais ne venez pas tout le temps emmerder un pauvre diable comme moi, sous prétexte que c'est un poète. Faites votre réclame vous même. Je suis un homme comme les autres. Si! Je suis un homme comme les autres. (III, 29)

Le monde (intérieur) du poète est, en outre, un monde tumultueux. Il est habité de « monstres » contre lesquels il se bat constamment :

Il y a au milieu même de la paix (et par conséquent au milieu même de la guerre) de formidables combats dans lesquels on est seul engagé et dont le tumulte est silence pour le reste du monde. On n'a plus besoin d'océans terrestres et de monstres valables pour tous; on a ses propres océans et ses monstres personnels. (III, 3)

En parlant de Melville Giono semble exprimer des préoccupations personnelles. Il y a là, en effet, comme l'expression d'un besoin de repli sur lui-même après le déclenchement de la guerre et de la recherche d'un autre objet pour de l'écriture. Durant cette période, que les critiques appellent période de transition, Giono va écrire (en 1944) *Fragments d'un paradis* où il est question également de monstres marins. Une sorte de fuite vers l'univers intérieur qui est seul susceptible de l'intéresser. Dans la suite de *Pour Saluer Melville*, il est encore question de « monstres » ou de « monstrueux » (on trouvera l'un ou l'autre terme aux pages 4, 5, 8 et 11). Il dira par exemple : « **L'homme a toujours le désir de quelques monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite.** » (III, 4).

Malgré la revendication qu'il est simplement un « homme » à qui on ne doit pas demander des choses qui le dépassent, Melville ne cesse d'apparaître comme un poète qui vit dans un univers très particulier. D'abord, il porte en lui un livre qui passe pour être le meilleur de tous ceux qu'il a écrits, mais qu'il n'écrira qu'après sa rencontre avec Adelina White : *Moby Dick*. D'autre part, il est habité par une tristesse inexplicable et qu'il ne peut chasser : « **Il n'a jamais eu beaucoup le cafard. Enfin, il veut dire, cafard comme les autres. Mais il a été souvent aussi triste qu'eux, aussi désespéré, et désespoirs plus terribles.** » (III, 30). Tristesse et « désespoirs » le rapprochent encore du Giono de cette époque. Quelques lignes plus loin, l'auteur lui donne la parole : « **Ma tristesse restait solide au poste. Il ne fallait pas s'imaginer qu'on allait la posséder avec des trucs matériels. Oh! Je sais bien que c'est entièrement personnel.** » (III, 31).

Mais le sentiment double et contradictoire d'espoir et de désespoir qu'il connaît souvent est un sentiment qui est également en rapport avec son travail d'écrivain :

Terrassé par de terribles désespoirs sans issue, avec des créations qui foutaient la camp et s'écroulaient comme de la boue, se disant : tu es un jean-foutre,

incapable de créer la moindre chose; et d'autres fois soulevé d'enthousiasme, il se disait : ça y est... (III, 33)

Dans ce même ordre d'idées, Melville exprime un sentiment de perte : « ***je suis un homme perdu*** » (III, 31). Le ballotement entre les moments d'espoir et les moments de désespoir est l'état vécu par tout créateur. Giono se projette donc lui-même dans Melville. Celui-ci est présenté comme un homme qui puise tout en lui-même, « ***il est solide et rien ne peut le saouler, que lui-même. C'est la houle de son coeur*** » (III, 33). D'autre part, et contrairement à ce que Giono-Melville vient de dire à son ange, concernant la décision d'écrire des livres qui distraient, il opte finalement, comme le montre le passage suivant, pour d'autres livres d'un autre genre et d'une autre ampleur. Il s'agit d'un enjeu considérable pour lui :

Non bien sûr, il n'a pas envie de continuer à écrire les petits livres qu'il sait faire. L'oeuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec l'ange inconnu. A moi à me construire mes compas et ma voile. Le jeu c'est de toujours partir pour tout perdre ou pour tout gagner. Avec le livre qu'il vient d'écrire et qu'on va publier, on va le prendre pour un rebelle. Les gens aiment la classification. Il n'est un rebelle que parce qu'il est un poète. On ne peut le classer qu'à son nom. Il n'est pas plus un écrivain de la mer que ce que d'autres sont des écrivains de la terre. (III, 33)

Dans ce passage, où la narration se mêle au discours direct du personnage, on peut dire qu'à travers le projet de Melville, Giono définit encore l'oeuvre comme un « *combat* » continu avec une part de lui-même. Elle est aussi à chaque fois comme le signe d'un nouveau « *départ* » (comme elle sera figurée par le symbole de la route dans *Les Grands Chemins*), mais un départ dont on ne peut prévoir l'issue, c'est-à-dire qui peut aboutir soit au succès soit à l'échec : c'est un « *jeu* » où l'on peut « *tout perdre* » ou « *tout gagner* ». En outre, l'auteur pense peut-être, ici, à ce que sera la forme de son oeuvre personnelle après 1945. En effet, cette oeuvre prendra au dépourvu les lecteurs et les critiques qui hésiteront à la « *classer* », parce qu'on a longtemps considéré l'écrivain comme un écrivain de la « *terre* », ou même un écrivain régionaliste.

Comme s'il prévoyait la mutation qui se prépare déjà chez lui, Giono explique qu'à travers le passage d'un texte à l'autre, il y a toujours chez Melville une continuité, qui est due au fait que c'est son « *moi* » qui est toujours au centre de l'oeuvre :

Il est Melville, Herman Melville. Le monde dont il exprime les images, c'est le monde Melville. Et après ça que Dieu soit béni. S'il y a une continuité dans son oeuvre, que ce soit seulement sa marque. Ses titres ne sont en réalité que des sous-titres; le vrai titre pour tous ses livres c'est Melville, Melville, Melville et encore Melville, et toujours Melville. « Je m'exprime moi-même; je suis incapable d'exprimer un autre être que moi. Je n'ai pas à créer ce que les autres me demandent de créer. Je n'entre pas dans la loi de l'offre et de la demande. Je crée ce que je suis : c'est un poète. » (III, 33)

Il s'agirait ici d'une autre définition de l'oeuvre comme « *portrait de l'artiste par lui-même* ». Giono reprend donc l'idée qu'une oeuvre d'art est toujours l'expression de celui qui la crée. Celui-ci constitue donc la part inchangeable de l'oeuvre. En outre, il insiste sur l'idée de l'indépendance de l'écrivain par rapport au marché. Car ce qu'il écrit, il doit le faire en toute liberté. Même dans les textes qui lui sont commandés (généralement des préfaces,

comme *Virgile*), on a vu que Giono parle souvent de lui-même et de son travail de créateur.

A travers l'univers romanesque de Melville, comme il le fera plus tard à travers *Virgile* , et à travers l'image qu'il donne de cet écrivain, Giono parle donc de son univers à lui et surtout de certains aspects de sa propre poétique. Toutes les qualités de poète qui se retrouvent chez Melville vont être mise en pratique lors de la rencontre de ce dernier avec Adelina White.

II. B. Herman / Adelina ou le récit d'amour d'un poète

Cette rencontre constitue en effet, l'épisode central de cette « biographie » de Melville. Elle occupe pourtant une période assez courte, car si on recoupe les dates, on s'aperçoit qu'elle se passe entre la fin de 1848 et le début de 1849. Mais c'est autour de cette rencontre - imaginaire - que Giono organise toute la suite de la vie de Melville. Par exemple on peut lire à la page 5 : **« Quand, en 1849, Melville revint en Amérique, après un court séjour en Angleterre, il rapportait un étrange bagage. C'était une tête embaumée; mais c'était la sienne. »** A la page 8, le narrateur évoque le moment « actuel », c'est-à-dire celui qui suit son retour d'Angleterre : **« [...] Herman, mort en 1891, aura déjà la tête pleine de terre. / Mais pour l'instant elle pleine de baume et mai fleurit en ses yeux. »** A la page 72, le narrateur parlera encore de la période qui suit son retour : **« De retour aux Etats-Unis il dit : "Je n'ai plus un moment à perdre; j'avais un vieux rêve, j'attendais toujours. Je vais le réaliser." Il va s'installer dans les collines du Berkshire»**. L'épisode de sa rencontre est donc située au milieu de la « biographie », d'où son importance.

Il s'agit d'un épisode que l'auteur situe en Angleterre. Herman rencontre fortuitement Adelina White dont il tombe amoureux. Cette rencontre bouleverse sa vie. Le portrait d'Herman est fait en grande partie à la lumière cette rencontre. Car c'est dans cet épisode que Herman fait montre de ses dons de poète : aussi bien par sa sensibilité, sa vision du monde que par les images qu'il fait naître autour de lui. Cet amour entre Herman et Adelina fait penser, par son caractère de chasteté, à celui d'Angelo et de Pauline dans *Le Hussard sur le toit* . Cette histoire d'amour permet à Herman de voir le monde autrement. Nous nous proposons de voir de plus près les différentes étapes de cette idylle. Cette histoire d'amour est née au cours d'un voyage que les deux personnages font ensemble, et elle se développe tout au long de ce périple, comme pour Angelo et Pauline. Au début, Herman ne voit pas la femme, parce qu'il est installé sur l'impériale de la voiture alors que celle-ci se trouve à l'intérieur. Ce qu'il voit d'abord est une main gantée et ce qu'il entend est une voix. Mais derrière cette main et cette voix il devine une « âme »; mais une âme triste : **« Elle doit être très triste »** (III, 42), se dit-il. Il peut deviner aussi chez elle **« l'esprit le plus fin »** (Ibid.). La voix, quant à elle, **« exprime toutes les nuances d'un coeur bouleversé de passion »** (Ibid). Ensuite, à une étape du voyage, il la voit de dos et se rend compte de toute son élégance et de sa beauté :

Elle était très élégante. Elle avait même un extraordinaire naturel dans une robe qui ravissait, et, à mesure qu'elle marchait, avec à chaque pas comme une audace, on avait envie d'être à côté d'elle pour la protéger, et qu'elle puisse continuer à marcher ainsi sans risques. Elle n'était pas très grande; assez menue

dans sa large robe; et voilà précisément ce qu'avait la robe pour donner ainsi à ceux qui la voyaient un brusque plaisir sans raison : c'est que, malgré l'ampleur de la crinoline, elle était souple et si exactement ajustée aux hanches qu'on sentait dessous toute l'existence de la chair. Il aurait fallu voir ses cheveux, ou, tout au moins la forme de sa tête mais, tout était caché sous une grosse capeline de soie. (III, 43)

Pour Herman, Adelina est encore une femme sans visage, cachée dans sa robe. Toute cette perception à distance fait qu'elle est davantage imaginée que réelle. Herman la devine à tous ces signes extérieurs. Il hésite même à aller la voir en face et préfère rester à l'extérieur de l'auberge. Il adopte cette démarche à cause peut-être d'une certaine timidité, car il ne peut ni l'approcher ni lui parler :

Il lui était absolument impossible d'entrer dans cette maison, de courir le risque de rencontrer cette femme dans les escaliers et les couloirs, d'être obligé de lui parler ne serait-ce que pour s'excuser s'ils arrivaient ensemble près d'une porte, ou pour lui céder le côté de la rampe. (III, 44)

Mais, probablement aussi, à cause d'un désir inconscient de conserver cette image qu'il s'est faite d'elle et de prolonger ainsi le plaisir qu'il a à la voir de loin. Resté donc à l'extérieur de l'auberge, Herman guette par la fenêtre⁵³⁰ et observe la silhouette d'Adelina à côté de l'âtre. Il a l'impression de continuer à voir son image même lorsque le feu s'éteint :

Il voyait sa silhouette. Chaque fois que les hautes flammes retombaient et laissaient de l'ombre, il restait dans cette ombre quelque chose qui continuait à briller; et quand le feu reflambait, la tache demeurait dans la flamme comme un coeur plus clair. Il vit enfin que c'étaient des cheveux couleur de paille. (III, 43-44)

C'est déjà une vision « poétique » qu'il a d'elle. Il a donc une vision fragmentée d'elle. Il la découvre progressivement et lentement. A chaque fois c'est une partie d'elle qu'il voit et laisse en lui un effet particulier. Il laisse se prolonger ce plaisir de l'imaginer à partir de ces détails qu'il découvre. Enfin lorsqu'elle sort de l'auberge, il peut voir son visage :

Alors, sous les cheveux de paille, il vit son visage un peu long et pâle. Elle avait des pommettes d'enfants; puis elle le regarda dans les yeux et il n'eut plus que le souvenir d'une couleur, très belle, sans nom, et d'une bouche triste. (III, 45)

La pâleur qu'il distingue sur son visage, un trait sur lequel il va revenir plus loin (« ***elle est devenue très pâle*** » (III, 48)) est en fait due à une émotion qu'elle n'a pu retenir à sa vue, car, comme elle le lui expliquera plus tard, elle l'a pris pour un gendarme. C'est donc sur un léger quiproquo que commence pour elle cette histoire. Son déguisement de marin l'a un peu intriguée et lui fait peur. Ce quelque chose qui émane d'elle comme la couleur « *sans nom* » va continuer à l'attirer. Le narrateur dira par la suite : « ***elle releva les yeux et il fut encore ébloui par la couleur sans nom*** » (III, 46).

Ensuite, c'est par son odeur qu'Adelina s'est manifestée pour lui. C'est encore une émanation : « ***tout ce qu'il était capable de penser c'est qu'elle sentait l'encens. [...]***

⁵³⁰ Dans son article « Pour Saluer Melville. La passion blanche », Marcel NEVEUX considère Herman comme un personnage qui « appartient à la lignée des voyeurs gioniens, et plus précisément au sous-groupes des guetteurs de femmes ou amoureux guetteurs », *Jean Giono 5, Les oeuvres de transition 1938-1944*, Textes réunis par Laurent Fourcaut, Lettres Modernes, Minard, 1991, p. 24.

Elle avait une odeur qui était semblable à l'odeur de la résine de sapin mais sucrée avec un peu de vanille » (III, 46). Et lorsqu'il se trouve enfin obligé de s'asseoir auprès d'elle, il devient gauche dans ses gestes et ne peut même pas lui parler ou la regarder; il est comme enivré par son odeur :

Il essaya deux ou trois fois de parler pour lui offrir le plat mais chaque fois l'odeur d'encens lui déliait les forces comme un vent tiède. Il se dit : il faut que je la regarde. Mais il ne put se résoudre à le faire avant qu'il ait réussi enfin à lui dire "pardon madame" d'une voix qu'il ne reconnut pas. (III, 46)

La difficulté de parler va pourtant se transformer par la suite en expression plus facile et même en verve lorsqu'ils feront davantage connaissance et qu'il lui parlera du monde tel qu'il le voit.

A partir de ce moment ils resteront ensemble et il l'invite, pour la suite du voyage, à se mettre à côté de lui sur l'impériale, autrement dit à quitter son monde et le rejoindre dans le sien. A la fois un mouvement vers l'extérieur et vers le haut :

Ils étaient assis sur la première banquette : celle qui est directement au-dessus du siège du cocher. Ainsi, à peine un peu couverts de la grande capote de la voiture, ils étaient de face, tous les deux à la fois, dans le vaste paysage boisé, et dans le ciel. (III, 49)

C'est alors que, sur quatre pages, il lui parle, en poète, de sa vision du monde. C'est elle d'ailleurs qui le qualifie de « poète » (p. 50 et 51). Grâce à la parole, il transforme le monde:

Alors Herman se mit à parler du monde qui était là devant eux. Il roula le ciel d'un bord à l'autre comme s'il avait été fait de soie peinte; et, pendant un court instant, il n'y eut plus de ciel. Le temps de peut-être quatre bruits de sabots au galop, puis il redéroula le ciel, mais alors c'était devenu comme une grande peau qui enveloppait à même les artères et les veines. (III, 51)

Herman est donc capable, comme Dieu, de transformer l'aspect du monde, de le plier et de le replier à sa guise. Les repères du temps et de l'espace réels disparaissent pendant un court moment. Pour les deux personnages c'est ce monde créé par la parole qui prend la place du monde réel.

Adelina est complice de cette vision et partage avec lui ses sensations. Herman lui apprend comment entrer avec lui dans ce jeu qui consiste à voir le monde autrement :

Il montra une échancrure de ciel entre deux accumulations de nuages neigeux. Elle avait la forme d'une feuille; elle était d'un vert nocturne et l'on voyait la profondeur des espaces se creuser à travers la couleur. " Vous souvenez-vous d'avoir tenu dans vos mains une feuille de laurier? – Oui. – Vous souvenez-vous de la couleur de la feuille? – Oui. – Sombre comme la nuit? – Oui. – Mais quand même verte? – Oui. – D'un vert qui semble venir de très loin et monte à travers la couleur sombre, comme si la feuille était un monde? – Oui. – Comme si des gouffres extraordinaires s'ouvraient dans la feuille? – Oui." Et brusquement, elle eut ainsi cette échancrure de ciel dans la main; elle sentait les gouffres du ciel s'approfondir dans sa main; elle les voyait contre son oeil. Ce n'était plus le même monde, elle toute petite et le ciel illimité, c'était, elle, illimitée et le ciel, là, tout petit. Tout simplement parce qu'une fois elle avait tenu dans sa main une feuille de laurier dont la chair est pareille à cette immense poussière de sable vert

sombre qu'est la nuit. Et surtout parce qu'une voix venait de lui dire, de réunir les deux images et d'apporter la lumière. (III, 52)

Il s'agit d'une leçon de poésie qui consiste à faire naître une image, grâce à la combinaison du monde réel et du monde imaginaire, image qu'Herman suscite chez Adelina, en suivant une sorte de suggestion progressive (par des questions et par l'expression « *comme si* »). Grâce à sa « voix », Herman parvient à faire voir tout un univers macrocosmique (« *ciel i l limité* », « *gouffres extraordinaires* ») dans un microcosme (« *une feuille de laurier* ») et à changer les rapports de l'être au monde qui l'entoure : aussi bien la place qu'ils occupent respectivement que leurs proportions. En effet proportions et distances sont abolies. Et c'est grâce à la métaphore que ce qui est grand se confond avec ce qui est petit⁵³¹. Ce passage donne plus qu'un aperçu sur la parole poétique chez Giono. Par Herman interposé, il fait une sorte de démonstration (au lecteur, rôle que joue ici Adelina face à Herman) sur le travail de l'imagination pour transformer le réel et sur la traduction en langage de cette transformation. C'est une opération qui est donnée comme au ralenti et suivant une démarche pédagogique. On peut y voir l'acte poétique même de la parole, son pouvoir de transformer le réel en images. Opération qui consiste à modifier les dimensions et proportions de l'espace et des objets et à faire naître chez le lecteur un « état poétique », pour reprendre l'expression de Valéry, analogue, sinon semblable à celui que vit l'auteur. En effet, Adelina est persuadée que ce qu'elle voit « n'[est] plus le même monde », et la « voix » qu'elle entend est certes celle d'Herman, mais surtout la voix du poète (et donc au fond celle de Giono), seule capable de cette transformation. C'est dire combien, pour Giono, la parole poétique est capable de substituer au monde réel un autre monde dont la réalité n'est pas moins évidente.

Herman continue, grâce à la parole, à déconstruire le monde et à le reconstruire tel qu'il le voit, c'est-à-dire en poète. Et il fait d'Adelina le témoin de cette opération :

Il faisait rapprocher les bois. Avait-elle jamais vu un bois comme il le lui faisait voir? "Non" Il le lui tournait sens dessus dessous, l'envers, l'endroit, l'orient, l'occident, les mystères du nord et du sud, la mousse, le champignon, l'odeur, la couleur. "L'aviez-vous vu? – Non. – L'avez-vous vu? – Oui." Ils renvoyaient les bois à leur place; ils reculaient, diminuaient et se couchaient au bord de l'horizon. Avait-elle bien remarqué les bouleaux avec leur écorce en peau de cheval? "Non." Il appelait les bouleaux. Et les bouleaux venaient. (III, 52)

Herman montre ainsi le pouvoir du poète, celui dont parlait déjà, dans *Jean le Bleu*, le père à son fils Jean quand il lui disait que le poète est capable de faire voir « **le poisson qui chante sur la branche** » et celui qui se fait suivre par les collines en leur disant : « **"Collines, collines, venez, moutons-collines et suivez-moi jusqu'à la mer"** » (II, 127).

Grâce au langage, Herman arrive à communiquer à Adelina l'image qu'il perçoit. Outre le fait qu'il permet l'expression, le langage poétique permet ici la communication. Comme le note si bien Henri Godard, Giono met en valeur « **le pouvoir qu'a le langage de porter la sensation au-delà d'elle-même et de rendre communicable une**

⁵³¹ H. GODARD commente ce passage en montrant notamment le rapport de l'image et du langage et la valeur de la métaphore chez Giono, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995, p. 51-53.

expérience aussi personnelle, mais en même temps trop consubstantielle à notre vie pour que nous ne la supposions pas universelle. »⁵³². En effet, Adelina parvient à partager les sensations que lui communique Herman. Mais est-ce seulement grâce à la parole de ce dernier? N'est-ce pas aussi grâce à cette harmonie parfaite entre les deux personnages? Harmonie si forte dans ces instants de tête-à-tête qu'Adelina ne pose pas de questions. Elle semble comprendre et sentir les choses telles que Herman les sent lui-même. Et la leçon continue. Adelina se sent pénétrée par ce monde que Herman crée pour elle. Elle a même l'impression que ce monde créé par les mots existe réellement, que ses souvenirs d'enfance sont là. En fait, Herman lui fait partager ses propres sensations et lui fait vivre son propre monde :

Il la faisait exister, non plus comme une femme assise à côté d'un homme sur l'impériale de la malle de Bristol, mais comme une propriétaire absolue du temps; il la faisait vivre dans son domaine. Elle sentait bien qu'il était en train de lui donner son monde à lui. (III, 53)

La parole poétique est si forte et si agréable à entendre qu'elle permet à Herman non seulement de transmettre à Adelina des images mais aussi de lui procurer un plaisir. En effet cette parole poétique tient lieu d'acte d'amour. A la fin de son long discours, Adelina lui avoue qu'elle est « ivre » : « **Enfin, quand on arriva à l'étape de midi, mettant pied à terre elle dit : "Je vous en prie, prêtez-moi votre bras s'il vous plaît, je suis ivre"** » (III, 54). Lui-même, il a l'air d'être fatigué, d'être « pâle » à son tour: « **"Mon Dieu, dit-elle, vous êtes devenu tout d'un coup très pâle. Vous êtes de cire, sous votre barbe!"** » (Ibid.).

Après cette première étape, Herman craint de la perdre et il imagine un monde où il pourra l'emmener :

Il imagine un monde autre que le monde réel où il ne la perdrait pas. Il faudrait que l'air soit un mur invisible mais solide et que j'y connaisse une porte. Il imaginait qu'il ouvrirait cette porte et derrière était un autre monde. Il disait : « Venez, madame. » Elle venait. Il fermait la porte derrière eux et ils étaient ainsi tous les deux dans un pays; un pays inimaginable où il était seul à la connaître et elle ne connaissait que lui. Inséparables. (III, 54)

L'une des caractéristique de l'espace gionien, quand il est présenté à travers une vision poétique comme celle de Herman, est la solidification de l'air. C'est un thème récurrent dont nous verrons, par exemple, une variante dans *Les Grands Chemins* .

Ce monde imaginaire dont rêve Herman va s'offrir à eux lorsque, au cours d'une autre étape de leur voyage et pendant une pause, il l'invite à une promenade, ou plus précisément à « *une balade magique* » (III, 55). C'est le crépuscule et c'est dans un paysage couvert de brume épaisse qu'ils entrent. Cette fois il s'agit d'un monde « réel » dont le charme tient au fait qu'il est fermé, coupé du reste du monde :

"Eh bien, allons, dit-elle. – Voilà, dit-il. (Au bout de cent pas ils étaient perdus dans la brume.) Regardez, tout a disparu, il n'y a plus rien : ni voiture, ni auberge, ni monde. En avant! – Vous voilà bien gaillard maintenant, marin, dit-elle... (III, 55)

La sensation d'être perdus est importante pour les deux personnages :

⁵³² H. GODARD, *D'Un Giono l'autre*, Op. cit., p. 15.

– Encore un petit effort, dit-il, je ne vous donne pas le bras parce qu'il faut que vous soyez bien perdue. Etes-vous bien perdue? – Je suis parfaitement perdue, dit-elle : ma robe s'enroule autour de moi comme une écorce; d'ici cinq minutes je vais être à la fois perdue et prisonnière en plein champ, comme un arbre. – Alors, tout va bien, dit-il, c'est exactement ce qu'il faut. (III, 56)

Cette sensation de perte est nécessaire pour que tous les deux trouvent le plaisir d'être véritablement en contact avec le monde naturel et magique où les choses et les êtres prennent d'autres formes et aspects. Adelina compare sa robe à une « écorce » et se voit même en train de se transformer en « arbre ». Herman vient en quelque sorte ainsi de mettre en pratique sa vision poétique du monde, en faisant vivre cette expérience à Adelina.

Expérience qui consiste surtout à franchir le seuil d'un autre monde et à traverser la « **barricade mystérieuse** » (III, 56) qui sépare le monde « réel » et le monde « magique ». C'est ce que Herman dit à Adelina :

Il me semble que nous venons, précisément, à l'instant même, de forcer ensemble une pellicule d'air qui a éclaté à mesure que nous passions. Oh! Attention : à partir d'ici, nous allons être seuls tous les deux et inséparables. Ça a fait un bruit imperceptible; mais ne l'avez-vous pas entendu, vous aussi? [...] je crois en effet que nous venons de passer de l'autre côté. (III, 56-57)

Nous retrouvons encore ici le thème de la solidification de l'air (« *pellicule d'air* »), qu'il évoque encore à la page 61, et un thème récurrent dans l'oeuvre de Giono, « **le pays de derrière l'air** »⁵³³ dont une variante est donnée ici par « *l'autre côté* ». Cette expression renvoie à un espace imaginaire qui n'est accessible qu'aux poètes. Une sorte de traversée qu'effectuent les personnages : d'un espace « réel », ils passent à un espace souvent magique et mystérieux. C'est encore un état poétique qu'ils peuvent vivre à un moment donné de leur vie et qui les écarte de la réalité, comme le font ici Herman et Adelina.

C'est au milieu de cet espace qui se referme sur eux que Herman parle à Adelina d'une « *ville étrangère* » (III, 57). Une ville mystérieuse dont les habitants parlent une langue étrange.

Au cours d'une autre pause, ils font encore une autre promenade. Ils entrent également dans un monde qui se referme sur eux. Mais cette fois, il s'agit non pas de brume mais d'arbres qui les entourent (III, 62). Autre changement : c'est elle qui parle. Elle parle d'elle-même (ce n'est qu'à ce moment qu'elle lui donne son nom), de sa vie, de son passé et de son activité : elle fait de « **la contrebande du blé pour l'Irlande qui meurt de faim** » (III, 63). Elle donne à ses souvenirs une coloration de poésie et de mystère. Elle parle de ses origines paysannes qu'Herman dit avoir devinées dès le début puisqu'« **il y avait de la terre dans [sa] voix** » (III, 64). Elle avoue aussi son extrême sensibilité et son goût pour la rêverie (III, 64). Elle lui parle de ses trois frères, de sa soeur et de leur personnalité. Elle en fait des personnages exceptionnels, des personnages

⁵³³ Voici le renvoi à quelques occurrences de cette expression et de ses variantes dans certains textes de Giono : dans « Le Voyageur immobile » (de *L'Eau vive*, III, 118), dans *Jean le Bleu*, II, 21, dans *Manosque-des-Plateaux*, VII, 52, dans *Le Serpent d'étoiles*, VII, 77 et 82, dans *Présentation de Pan*, I, 757,

romanesques. Par exemple l'un est médecin, mais plus guérisseur que médecin (III, 65), l'autre « **est le parfait dépositaire de ce que, dans le pays, on appelle le silence des White** » (III, 66). Adelina se révèle ainsi comme une femme qui a des propensions à la rêverie et à l'imagination. Le milieu dans lequel elle vit ainsi que son mari ne lui permettent pas l'épanouissement de sa personnalité. Sa rencontre avec Herman lui permet enfin de vivre une expérience à laquelle elle est prête.

La dernière fois où ils se retrouvent ensemble c'est lorsqu'il vient lui dire adieu. L'espace n'est plus fermé :

Adelina et Herman se trouvaient dans la grande lande qui domine l'estuaire du Severn. La terre absolument nue, déserte, ondulée, couverte de bruyère, s'étendait à perte de vue de tous les côtés... (III, 67)

Ils ne sont plus seuls non plus. Ils rencontrent des chasseurs. Et la musique que ceux-ci jouent est comme une musique d'adieu, et qui les touche tous les deux. A la fin de cette promenade, Adelina avoue qu'elle se sent devenir une autre. Herman vient de lui faire voir les choses d'une autre façon :

je suis, voyez-vous, en ce moment, pleine d'idées grandioses sans rapport logique entre elles sinon qu'elles sont toutes semblables à ces landes démesurées où nous marchons. Je n'ai jamais pu rester debout au milieu de ces espaces qui s'élargissent avec tant de force sans qu'immédiatement je ne me donne la liberté de penser à mes plus grands rêves. (III, 69)

Elle le remercie parce qu'il ne lui fait pas de déclaration d'amour : « **Et merci de marcher à côté de moi en ne parlant pas précisément de ce que vous auriez envie de dire** » (III, 69). En effet, Herman parle de tout sauf de son amour pour Adelina, ou peut-être le fait-il, mais indirectement à travers ce qu'il dit de lui et d'Adelina.

On peut dire que lors de ces quatre tête-à-tête, Adelina et Herman vivent différemment ces moments.

La première fois (III, 49-54) lorsqu'ils se trouvent sur la banquette de la voiture, c'est Herman qui fait naître pour Adelina un monde magique grâce à la parole. La deuxième fois (III, 55-61), le monde dont parle Herman se transforme comme par enchantement en monde vécu par eux. Il fait vivre à Adelina cette expérience poétique exceptionnelle. La troisième (III, 61-67) lors d'une autre promenade : c'est au tour d'Adelina de parler. Mais le récit de sa vie n'est pas dépourvu d'une certaine poésie, comme si elle venait de subir la manière de voir et de parler de Herman. La quatrième (III, 67-71) est la dernière promenade qu'ils font ensemble. Mais déjà la réalité est là. Ils se séparent sans s'avouer qu'ils s'aiment.

Ainsi, on voit que cette histoire d'amour, qui est courte en durée, constitue l'essentiel de cette « biographie » de Melville. Mais à travers elle c'est encore le portrait du poète qui est brossé. L'amour est une manière de mettre en valeur l'expérience poétique. Avant la rencontre d'Adelina, Herman ne parle pas : il est en lutte constante avec les images qu'il porte en lui, et qui sont incarnées par l'ange. Parler c'est pour lui se libérer. C'est aussi mettre en forme ce qui est enfoui en lui. C'est pourquoi son ange, compagnon inséparable, disparaît tout au long de la période que vit Herman avec Adelina. Il ne réapparaît que vers la fin de la dernière rencontre, par les empreintes qu'il laisse derrière eux et sous forme de nuage blanc dans le ciel. Mais il n'a plus l'emprise qu'il avait

auparavant sur le poète :

"Encore un instant, dit-il. Regardez."

Il montra l'herbe couchée derrière eux.

"N'est-ce pas l'empreinte de quelqu'un d'énorme qui vient de se poser derrière nous?"

"Oui, dit-elle, en effet, et on dirait que cette empreinte s'est faite pendant que vous parliez.

"Eh bien, regardez là-haut maintenant!"

D'admirables nuages s'étaient élargis comme les ailes d'un oiseau qui plane.

"Qu'est-ce que c'est?" dit-elle.

Il baissa la voix :

"Un ange."

– A qui est-il?

– A moi.

– Gardien, demanda-t-elle?

– Oui, gardien de prison."

Il fit le geste de se débattre.

"Il vous bat?"

– Oh! Non, dit-il, c'est tout à fait différent : nous nous battons.

– Adieu", dit-elle. (III, 71)

Ainsi s'explique le rapport de l'ange avec Herman. La parole poétique l'a libéré de ce désir intérieur qui l'opprimait. L'ange est maintenant chassé de lui.

Cette expérience amoureuse a donc marqué Herman Melville. Après son retour en Amérique, il va se mettre à écrire son chef-d'oeuvre *Moby Dick*. Mais, quand il ne recevra plus de lettres d'Adelina White (sans doute à cause de sa mort), il s'arrêtera d'écrire à son tour et donc de ne plus « parler ». Giono dira : « **Il mourra après trente-quatre ans de silence total** » (III, 76). Elle est donc une sorte de « muse » pour lui.

Le portrait d'Adelina fait penser à certains personnages féminins chez Giono. Elle est, elle aussi une « âme forte ». Herman a découvert cette « âme » exceptionnelle : « **une chose vous permet de tenir le coup : l'âme** » (III, 64), lui dit-il. Car réussir à la fois à conduire sa vie de femme du monde et à faire de « **la contrebande du blé pour l'Irlande** » relève d'un tour de force que seules les « âmes fortes » sont capables de réaliser. Mais cette l'histoire d'amour que vit ainsi une femme mariée, fait penser à celle que Giono fera vivre entre Pauline et Angelo dans *Angelo* (rédigé en 1945) et dans *Le Hussard sur le toit* (rédigé entre 1946 et 1951). Dans sa « Notice » sur le texte⁵³⁴, H. Godard relève certains points communs. Par exemple, aussi bien Herman qu'Angelo découvrent d'abord la femme qu'ils vont aimer par son parfum. En outre, les deux femmes sont des « femmes interdites » : elles sont mariées et dès le départ, elles s'avèrent inaccessibles. Adelina prévoit dès le début leur séparation : « **je vous quitterai demain soir** » (III, 64) lui dit-elle.

En plus de ces points, on peut en relever d'autres qui ne sont pas sans importance. Par exemple, aussi bien Herman qu'Angelo découvrent chez la femme, qu'ils voient pour la première fois, certains traits physiques qui s'opposent un peu à l'image idéale qu'ils se

⁵³⁴ H. GODARD, « Notice » sur *Pour Saluer Melville*, III, 1117-1118.

sont faites d'elle. En effet, Adelina et Pauline accusent chacune certains défauts. Herman voit ainsi Adelina⁵³⁵ : « **Alors, sous les cheveux de paille, il vit un visage un peu long et pâle.** » (III, 45). A la page suivante, Herman continue à observer le visage d'Adelina : « **Il osa même la regarder. Il vit qu'elle avait un front un peu rond avec un gonflement comme une amande au sommet du nez...** » (III, 46).

« Pâleur » et visage « long » distinguent aussi Pauline de Théus. C'est à peu près dans les mêmes termes que Giono décrit, dans *Angelo*, le visage de Pauline, tel que le héros le voit :

Il remarqua surtout ses magnifiques cheveux noirs. Il n'aima pas ses immenses yeux verts, que l'attention rendait immobiles et froids. Son teint pâle et une très belle toilette de grande dame la vieillissait. Vers la fin du repas [...], il vit sa bouche, qui était large et sinueuse. « Tout son visage tiendrait dans mes mains, se dit-il, on dirait un petit fer de lance. » (IV, 122)

Dans *Le Hussard sur le toit*, quand Angelo rencontre Pauline dans une maison abandonnée à Manosque, il la voit ainsi :

C'était une très jeune femme. Elle tenait un chandelier à trois branches à la hauteur d'un petit vase en fer de lance encadré de lourds cheveux bruns. (IV, 374)

Nous retrouverons ce même détail concernant le visage de Pauline vers la fin du roman :

Chaque soir, Pauline mit une robe longue. Son petit visage, que la maladie avait rendu plus aigu encore, était lisse et pointu comme un fer de lance et, sous la poudre et les fards, légèrement bleuté.

"Comment me trouves-tu? dit-elle.

– Très belle." (IV, 635)

La femme qui n'est pas belle mais qui séduit apparaît déjà dans *Regain* (rédigé en 1929), l'un des premiers romans de Giono. C'est ainsi que Panturle trouve Arsule :

Il la voit bien : sa figure pointue et pâle comme un gros navet, presque pas de menton, un long nez en pierre lisse, des yeux comme des prunes, ronds, veloutés, luisants, sa lèvre gonflée par ces deux dents qui pointent quand elle rit. C'est la plus belle! (I, 376)

Et une page plus loin : « *elle lève sa figure pointue* ». Arsule présente donc des traits qu'on trouvera chez Adelina et Pauline. Il s'agirait donc d'une sorte de canon de la beauté féminine constant dans les romans de Giono.

Adelina et Pauline sont deux femmes exceptionnelles parce qu'elles ont un caractère romanesque qui les dispose à la rêverie, à l'amour et à la poésie. Il faut toutefois souligner que le rôle politique que joue Adelina, en faisant transporter secrètement du blé en Irlande avec tout ce que cela comporte d'action secrète, de complicités et de mystère, sera plus tard attribué en quelque sorte à Angelo, surtout dans *Angelo* et dans *Le Bonheur fou*. Intrigues, complots et secrets seront l'apanage du colonel des hussards. Autre rôle inversé : dans *Pour Saluer Melville*, quand Adelina voit le teint pâle d'Herman, après l'effort qu'il vient de faire en lui parlant du monde imaginaire, et qu'elle croit qu'il est

⁵³⁵ C'est nous qui soulignons dans les passages cités qui suivent et qui mettent en valeur les défauts physiques de ces femmes.

malade, elle décide de le soigner :

Elle se dit : j'ai eu tort de lui parler de sa pâleur, il doit avoir de ses fièvres orientales qui prennent par accès. Il pourrait être obligé de s'aliter dans une auberge. Je le soignerais. (III, 54)

Dans *Le Hussard sur le toit*, en revanche, c'est Angelo qui soigne Pauline, atteinte du choléra.

A la fin de *Pour Saluer Melville*, c'est Adelina qui part. Dans *Angelo et Le Hussard sur le toit* c'est Angelo qui quitte Pauline.

Le personnage de Pauline est si important pour Giono qu'il le fera revivre dans *Noé*. En effet, il racontera comment ce personnage est né, surgissant à l'improviste dans sa bibliothèque (tout comme les personnages d'*Un Roi sans divertissement* ou comme Angelo) au moment où justement il écrit *Pour Saluer Melville* (III, 724-726).

Dans ce dernier texte, Giono met en valeur le pouvoir de la parole poétique à recréer le monde. Ce pouvoir dont dispose Melville, et qui le met au rang des dieux, est semblable à celui d'Ulysse. Mais, contrairement à celui-ci, Melville ne s'adresse qu'à une seule personne : Adelina. Car c'est grâce à l'expérience amoureuse qu'il peut non seulement tenir un discours poétique sur le monde, voire recréer le monde, mais aussi avoir la volonté d'écrire son oeuvre maîtresse, *Moby Dick*. Il s'agit, contrairement à Ulysse, d'un homme qui possède le don aussi bien de la parole orale qu'écrite.

En outre, la rédaction de ce texte pendant la guerre expliquerait peut-être cette tendance à se replier sur lui-même et à ce détourner du « social ». Il vient juste de sortir de prison et c'est « **[son] livre de prison** » (III, 722), comme il le dira dans *Noé*. Sur ce point, il ressemble un peu à *Naissance de l'Odyssée*, livre écrit en marge d'Homère pour compenser un autre emprisonnement, d'ordre moral : son travail à la banque. Il avait besoin d'espace comme il l'explique à P. Citron en 1969 : « **[...] j'étais enfermé dans une banque où je travaillais toute la journée, et par conséquent, j'avais besoin d'espace; j'avais besoin de cet espace spirituel que je trouvais dans L'Odyssée...** »⁵³⁶.

Le poète ne s'adresse pas ici, comme dans *Que ma joie demeure*, ou même dans les « Essais pacifistes » à un groupe d'hommes, il se contente d'une seule personne qui partage avec lui ses sensations et ses sentiments.

Pour Saluer Melville est donc un texte qui, à une étape de la vie de Giono, met en valeur un aspect particulier du « portrait de l'artiste ». On a vu qu'il s'agit surtout de celui du poète qui est un « *accoucheur d'images* ». Il rassemble un certain nombre de traits de poètes que nous retrouvons dans d'autres textes.

III. Les Grands Chemins ou le portrait de l'artiste en tricheur

III. A. Thèmes

III. A. 1. L'amitié

⁵³⁶ Cité par Pierre CITRON dans sa « Notice » sur *Naissance de L'Odyssée*, I, 814-815.

Les Grands chemins est le récit de la rencontre de deux hommes qui font, chacun à sa façon, figure d'artiste. Le premier, que le Narrateur⁵³⁷ surnomme l'« Artiste », est comme Ulysse de *Naissance de l'Odysée* : c'est d'abord un menteur. Dès leur rencontre, le Narrateur remarque en effet « *ses mains habiles* » (V, 485) mais soupçonne chez lui le goût pour le mensonge :

J'ai envie de me renseigner sur lui aussi, mais j'hésite. Il va sûrement raconter des mensonges. D'un côté, c'est ce que je préférerais; s'il me dit la vérité, j'ai peur qu'elle me dégoûte. (V, 485)

Le Narrateur donne ainsi une fois pour toute, dès leur rencontre, son jugement définitif. L'Artiste ne peut jamais dire la vérité. Il gardera toujours ce côté mystérieux en lui. La vérité d'autre part, comme dans *Naissance de l'Odysée*, n'est pas toujours agréable à découvrir, car elle est quelquefois fort décevante. Le mensonge est dans ce cas bien plus beau parce qu'il contribue à donner au personnage un caractère qu'on aime voir ou qu'on croit retrouver en lui (comme pour Ulysse). Plus tard, le Narrateur s'apercevra encore que l'Artiste lui ment en ne lui expliquant pas clairement ce qu'il a fait à Saint-Crépin pour être poursuivi et battu (c'est Giono qui souligne) :

Pour savoir ce qu'il a fait à Saint-Crépin je peux toujours repasser. Il ne refuse pas de répondre, au contraire, il répond. Il ment. Il s'en tient fermement à son mensonge. Il embellit son mensonge. Je m'y connais et j'en bave. Il ment franc, si on peut dire. Je sais qu'il ment, il ne s'en cache pas et je sais qu'ayant écouté ce mensonge je ne saurai jamais la vérité. Même si un autre me la dit, même si cent autres me la disent. Même si j'ai des preuves. J'ai trop intérêt à croire ce qu'il dit. Et qui est bien arrangé. (V, 510-511)

Tout en sachant que l'Artiste ment (et sur ce point le Narrateur fait encore montre de son don de connaisseur des hommes et de leur « psychologie »), le narrateur préfère ce mensonge à la vérité. La phrase soulignée indique bien ce choix. Mais si le mensonge est parfois préférable à la vérité, celui de l'Artiste prend ici un autre aspect que celui d'Ulysse. Il est d'une part agréable pour le narrateur qui est désormais très attaché à son ami et qui est prêt à lui pardonner tout, et d'autre part ce trait fait partie de la personnalité de l'Artiste. Alors que le mensonge d'Ulysse est un mensonge créateur qui donne au personnage une autre personnalité, toute fabriquée mais assez forte pour se substituer à la sienne. Contrairement à Ulysse, le mensonge de l'Artiste n'est qu'une part minime par rapport à l'autre trait essentiel qui est la tricherie. D'ailleurs il ment mais « ***il ne s'en cache pas*** », comme il le fait pour la tricherie dans le jeu.

L'Artiste tient aussi d'Ulysse son caractère d'illusionniste parce que, comme lui, il crée un monde imaginaire et faux, non pas par les mots mais par sa virtuosité à manipuler les cartes. Il fait passer l'artifice pour le vrai. Pour lui, il n'y a aucune frontière entre le faux et le vrai. Comme Ulysse, il trompe son monde. Sa vie est désormais rattachée à ce côté faux et illusoire des choses, car une fois qu'il ne peut plus avoir la possibilité pratique de créer cette illusion et d'y vivre (quand il perd l'usage de ses doigts), il meurt (il se laisse en fait tuer comme nous le verrons).

⁵³⁷ Nous nous proposons d'écrire ce mot en majuscule parce qu'en plus de la fonction narrative qu'il désigne, il peut également tenir lieu de surnom à ce personnage qui n'a pas de nom. De même pour l'Artiste, nous nous proposons de l'écrire ainsi pour le différencier de l'adjectif « artiste ».

Dès leur rencontre, le Narrateur est séduit par l'habileté des mains de l'Artiste qui taille « **une clavette avec un couteau** » (V, 484). Il ne peut s'empêcher d'avouer : « **je regarde ses mains avec grand plaisir** » (V, 485). Par la suite quand il le voit manipuler les cartes dans la partie qu'il joue avec lui et qu'il perd, il ne cache pas son admiration : « **j'aurais voulu avoir mille francs en poche; je les aurais joués rien que pour le voir faire** » (V, 489). Et c'est la démonstration que fait l'Artiste qui finit par séduire définitivement le Narrateur (V, 489-490). « **J'en bave** » (V, 490), avoue-t-il. Car c'est pratiquement un plaisir physique qu'il éprouve, un plaisir « **presque d'ordre sexuel** »⁵³⁸ : « **je ne reconnais plus ma voix** », dit-il, avant d'ajouter :

Je n'ai jamais été aussi contenté que maintenant. Et cette chose-là dure tant que j'en ai presque de la peine et que je lui dis de s'arrêter. Mais il continue comme si je n'existais pas et à la fin j'ai plaisir de lui en voir prendre. (V, 490)

En même temps qu'il est séduit par la virtuosité de l'Artiste, le Narrateur est dégoûté par un détail physique de celui-ci : son regard, « **un vilain regard** » (V, 484). C'est la première impression qu'il a dès le début et qu'il ne cessera d'avoir à chaque fois qu'il voit ses yeux. Cette séduction/répulsion qui se poursuivra tout le long du récit souligne l'attrait quasi aliénant qu'exerce l'Artiste sur le Narrateur. Celui-ci souligne par exemple ce paradoxe : « **Son regard a été d'un seul coup tellement désagréable que j'ai envie de le revoir** » (V, 485). Et encore deux pages plus loin : « **J'ai tout loisir d'admirer son vilain regard** » (V, 487). Tout en reconnaissant les défauts de cet homme : « **Il a des quantités de choses qui me déplaisent. Ce n'est pas un homme de ce genre que j'aimerais avoir pour ami** » (V, 487), il s'attache à lui et devient son protecteur. En effet, bien de fois l'Artiste se montre désagréable, voire grossier et méprisant pour son ami (il le traite de « **paysan** » (V, 491) et lui refuse une cigarette qui n'est pas « **pour[son] bec** » (V, 494)). Dans un même épisode, le Narrateur fait deux portraits opposés de l'Artiste. D'abord, un portrait très positif et très élogieux puisqu'il donne à l'Artiste des qualités qu'en réalité il n'a pas (ou peut-être qu'au fond de lui-même, le Narrateur souhaite voir chez lui). C'est ainsi qu'il parle aux « éléphants », les deux charpentiers qui l'aident à retrouver son ami :

Je leur raconte l'histoire d'un copain magnifique, affectueux et fidèle, et tout, qui se ferait couper en quatre pour moi. Toutes les qualités que je trouve, je les lui donne. Et je cite des faits où il a été courageux, honnête, sensible, prévenant, dévoué. A mesure que je parle, mon coeur se fond. (V, 504)

La dernière phrase souligne le fait qu'il se met à croire à ce mensonge au fur et à mesure qu'il l'invente.

Ensuite, le narrateur retrace en lui-même le portrait « véridique » de son ami :

le fameux copain dont je parle est en réalité le plus beau salaud que la terre ait jamais porté : la vache finie, voleur, menteur, égoïste, la saloperie incarnée, capable de tromper père et mère, de se vautrer dans la merde avec la joie d'une truie. J'en rajoute tant que je peux. J'ai beau en rajouter, il me manque. (V, 504)

La dernière phrase de ce passage, souligne, quant à elle, l'écart infranchissable entre les mots et la réalité.

Le Narrateur loue les mérites de son ami en même temps qu'il le dénigre. Son amitié

⁵³⁸ Luce RICATTE, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, V, 1156.

pour l'Artiste reste toujours non payée de retour. C'est pourquoi, il est toujours en train de guetter le moindre signe d'attachement ou même de reconnaissance qui le rendrait heureux. Il suffit que l'artiste soit d'accord avec lui sur n'importe quoi pour qu'il jubile. En voici un premier exemple :

Nous décidons de rejoindre le plus vite possible une grande route, n'importe laquelle, et de prendre n'importe quel camion pour n'importe où. L'artiste est d'accord cent pour cent. Il dit : "Oui, n'importe où." Je lui réponds : "Essuie -toi la bouche." Il a de plus en plus tendance à saliver. Sa joie égoïste me fait plaisir. Et même, à la réflexion, quand je me suis bien gargarisé de ces "n'importe où" je vois dans son acceptation cent pour cent une sorte d'attachement. Ce n'est pas moi qui trouverai jamais la mariée trop belle. (V, 591)

Encore une scène très révélatrice de l'attachement du narrateur à l'Artiste et sur l'ingratitude de celui-ci. Pendant sa convalescence, grâce aux soins de son protecteur, et au cours de la seule promenade qu'ils font ensemble, le Narrateur exprime tout son bonheur de se retrouver seul avec son ami, au point que le monde naturel que d'habitude il admire ne l'attire plus : « ***On dirait que je vois le monde pour la première fois de ma vie; je le regarde et il m'ennuie. Je ne prends aucun plaisir*** » (V, 604). Car il attend un mot gentil de son ami :

[...] je suis dans un drôle d'état d'esprit. C'est loin d'être rigolo. Au fond, ce que je voudrais doit venir de l'artiste. Et ce que je voudrais, je n'en sais rien. J'en suis toujours au même point. Je voudrais faire amitié, et qu'on ne parle plus de rien... (V, 605-606)

Mais au lieu de ce signe d'amitié qu'il attend de l'Artiste, celui-ci l'accuse de l'avoir volé après qu'on l'a battu. Et il lui dit même que s'il était à sa place et que c'est son camarade qui était blessé, lui, il « *n'irai[t] à [s]on secours* » (V, 604-605). Le Narrateur est bien conscient de cette situation. Et il finit par l'accepter :

Tel qu'il est il me plaît. Et tel qu'il me plaît, il est à côté de moi maintenant. Je me demande ce que je réclame. (V, 606)

Se donner sans contre-partie, tel est le plaisir que ressentent certains personnages généreux de Giono dont nous parlerons plus loin.

Cette histoire d'amitié fait parfois penser, à cause de certains détails à une homosexualité latente entre les deux hommes, du moins une « homosexualité du sentiment », comme la qualifie plus justement Robert Ricatte⁵³⁹.

III. A. 2. La virtuosité du Narrateur

A l'habileté des mains de l'Artiste correspond une autre habileté chez le Narrateur, en paroles. Il arrive grâce à sa connaissance des hommes mais aussi à sa façon de parler à convaincre les autres et à gagner facilement leur confiance. Dès le début on s'aperçoit qu'il sait parler avec le chauffeur qui le prend en stop. Il connaît le caractère des gens et

⁵³⁹ R. RICATTE, « Notice » sur *Les Ames fortes*, V, 1037. Sur cette question, voir également L. RICATTE, qui qualifie ces rapports entre les deux hommes d'« amitié-passion », Op. Cit., V, 1139, ainsi que Jean PIERROT, « Errance et déviance dans *Les Grands Chemins* », dans *Etudes littéraires*, vol. 15, n°3, déc. 1982, p. 384 et suiv.

prévoit leur comportement et leur réaction. C'est pourquoi il s'y prépare à l'avance et sait ce qu'il faut dire à chacun dans chaque circonstance. Il arrive par exemple à gagner la confiance le vendeur des machines agricoles en lui étalant tout son savoir dans ce domaine. Il arrive à le convaincre qu'il est le seul à savoir démontrer aux clients les qualités de ces machines et en cacher les défauts. Une sorte de tricherie en quelque sorte qui vaut bien celle de l'Artiste quand il manipule ses cartes. Comme celui-ci d'ailleurs, il aime s'offrir en spectacle en faisant la démonstration des tracteurs :

Je manoeuvre au milieu de tout ça comme Dieu le père en personne. Je donnerais toute la paye de la journée pour que mon artiste, avec sa guitare et ses jeux de cartes soit dans un coin à se rincer l'oeil de ce spectacle de choix. (V, 499)

Il gagne aussi la confiance de l'aubergiste qui accepte de lui faire crédit. D'ailleurs il a des rapports faciles avec toutes les femmes qu'il rencontre. Il agit toujours avec beaucoup d'assurance. « ***Et je ne me trompe guère*** » (V,526-527), se dit-il.

Dans ses rapports au monde naturel, il témoigne d'une grande connaissance également ainsi que d'une certaine sensibilité. Au début, les couleurs, les odeurs, les bruits des feuilles qui tombent et les formes du paysage en automne suscitent en lui une réaction de poète (V, 484).

Ce qui caractérise ce personnage c'est également (comme d'ailleurs beaucoup de personnages de Giono) c'est qu'il rend service aux autres, parfois au risque même de sa vie, et pour la simple raison peut-être qu'il sent le plaisir de vivre une aventure ou peut-être par curiosité. Il accepte par exemple d'aider la jeune fille, qui apparemment fuit de chez elle sans connaître ni son nom ni les raisons qui la poussent à vouloir s'en aller. Il accepte aussi, au risque de sa vie - puisqu'il se perd dans une région couverte de neige - de faire une commission de son patron Edmond (une grosse somme d'argent) à une personne mystérieuse, sans demander d'explication. A chaque fois il accepte de jouer le jeu.

Comme l'Artiste, il sait faire des choses et des choses que celui-ci même ne sait pas faire. Par exemple, il sait cueillir et manger les bons champignons. Il le fait devant son ami incrédule. Dans ce domaine, il montre qu'il est le plus fort : « ***Je voudrais qu'il me demande des renseignements sur les champignons; je pourrais l'épater.*** » (V, 487).

D'une certaine façon, le Narrateur cherche donc à ressembler à l'Artiste, mais il se sent incapable de réussir certains « tours » comme lui. Lorsqu'il va au rendez-vous avec la jeune fille, comme convenu, il klaxonne, mais en vain, il se dit : « ***J'ai l'air d'un prestidigitateur qui rate son coup*** » (V, 521). L'Artiste, lui ne rate jamais ses coups, et même s'il lui arrive de rater il arrive à s'en sortir : « ***Il rate certains coups mais jamais il ne s'énerve; il est sûr d'y arriver et finalement il y arrive*** » (V, 520).

Mais contrairement au Narrateur, l'Artiste ne se contente jamais de peu, car la passion du jeu le pousse trop loin, comme nous le verrons. Si la virtuosité du Narrateur consiste à séduire et à éblouir, celle de l'Artiste consiste essentiellement à tromper, car il fait « ***passer l'artifice pour la vie*** »⁵⁴⁰.

⁵⁴⁰ H. GODARD, *D'un Giono l'autre*, Op. cit., p.170.

Le narrateur est un artiste à sa manière, comme nous le verrons encore.

Le Narrateur et l'Artiste forment un couple, parmi ceux, nombreux, qui apparaissent dans l'oeuvre de Giono. On y trouve, en effet, le couple formé de deux amis, l'un est le protecteur et l'autre est le protégé⁵⁴¹ comme dans la nouvelle « Solitude de la pitié », Décidément et Madame-La-Reine dans *Jean le Bleu*, ou Amédée et Albin dans *Un de Baumugnes*, les couples d'amoureux - dont l'amour n'est pas consommé - comme Saint-Jean et Sarah dans *Batailles dans la Montagne*, Adelina et Herman dans *Pour Saluer Melville*, ou Angelo et Pauline dans *Angelo* et dans *Le Hussard sur le toit*. Le couple peut aussi être formé de deux frères comme Marceau et Mon Cadet dans *Deux Cavaliers de l'orage*.

La structure du couple est importante chez Giono. Mais le type de rapport que les deux personnages ont l'un avec l'autre change selon les textes. C'est ce que l'auteur précise lui-même à Pierre Citron en avril 1969 : « **Je me suis beaucoup servi de deux errants et de deux amis ensemble qui sont prêts ou à s'aider ou à se détruire. Alors ils se détruisent dans *Les Grands Chemins* et, au contraire, ils s'aident entre eux avec *Un de Baumugnes*.** »⁵⁴². Ailleurs Giono insiste encore sur le personnage protecteur : « **Nous le trouverons presque partout chez moi le confident, le bon copain, un peu au dessous du héros, l'ombre du héros, mais déjà presque le héros** »⁵⁴³.

Nous reviendrons sur l'idée de « destruction » plus loin. Mais on peut se poser la question en ce qui concerne *Les Grands Chemins* : lequel des deux personnages est vraiment le héros? Le Narrateur ou l'Artiste? Ce rôle est difficile à attribuer exclusivement à l'un ou à l'autre, car la narration a autant besoin de l'un que de l'autre. Et d'abord si l'on définit la notion de héros par rapport à un objet de la quête, il n'y pas à proprement parler d'objet de quête clair comme dans *Un de Baumugnes*. Dans ce roman, Amédée aide son ami Albin à libérer Angèle et à se marier avec elle. Or dans *Les Grands Chemins*, l'objet de la quête peut être le gain ou le jeu lui-même ou le plaisir de tricher pour l'Artiste. Comme il peut être, pour le Narrateur, le divertissement, la recherche de l'amitié ou le plaisir de se donner généreusement pour son ami. Le texte n'obéit donc pas au schéma traditionnel, et on ne peut poser le problème en terme de « héros », à moins de considérer que l'Artiste est le héros au niveau de l'action et le Narrateur est le héros au niveau du discours.

III. A. 3. L'errance

Ce roman est lié au déplacement et à l'errance, comme le laisse entendre le titre. Celui-ci crée en effet un horizon d'attente chez le lecteur qui peut penser à des aventures, des péripéties. Cette errance se réalise en effet sur plusieurs niveaux. D'abord une errance géographique et spatiale. Ensuite une errance, nous dirons morale, vécue intérieurement

⁵⁴¹ Voir à ce propos R. RICATTE, « Préface », I, p. XL

⁵⁴² Cité par L. RICATTE dans sa « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. cit., V, 1156.

⁵⁴³ Cité par R. RICATTE dans sa « Notice » sur *Un de Baumugnes*, I, 970.

surtout par le Narrateur. Enfin une errance métaphorique de l'écriture.

Le roman retrace en effet la rencontre de deux hommes dont les destins s'entrecroisent pendant un moment de leur vie. Deux hommes qui viennent de nulle part et qui en cours de route se voient liés l'un à l'autre, puis se séparent à la fin.

Dès le début du roman, on découvre le Narrateur en train de prendre la route. A partir de ce moment, il ne cessera de se déplacer, avec toutefois des moments de pause, soit en prenant la grande route soit en empruntant des chemins de traverse lors des différentes fuites. A la fin il reprend encore une fois la route. Entre les deux situations initiale et finale s'inscrit l'itinéraire du personnage.

L'indication des deux saisons : l'automne, au début du roman (**« l'automne me traite vraiment en bon copain depuis des semaines »** (V, 469)), et le printemps à la fin (**« les pins qui s'épanouissent dans la première pluie tiède du printemps... »** (V, 632)) cadre le récit des événements. Ce sont les deux moments où le Narrateur prend la route. Entre les deux, c'est-à-dire pendant la saison d'hiver, se situe l'histoire proprement dite.

En général, l'hiver c'est la saison de l'immobilité, mais dans les romans de Giono, c'est souvent la saison où se passe l'action. Dans *Les Grands Chemins*, c'est la saison où s'intensifie l'activité de l'Artiste; c'est la saison de ses aventures et de ses mésaventures. Dans *Un Roi sans divertissement*, c'est la saison où M.V. commet ses crimes. Dans *Le Chant du monde*, déjà, l'action se situe pendant l'hiver. Cette saison est donc privilégiée parce qu'elle semble mettre particulièrement en valeur le drame des hommes. En effet, l'hiver est la saison où manquent le soleil et la chaleur, et où l'homme se replie sur lui-même, comme le Narrateur des *Grands Chemins*, renfermé dans son « Moulin ». Mais, c'est à cause de cela aussi, c'est la saison où se déploient les passions, et où l'ennui, chez certains personnages, peut atteindre des proportions dramatiques.

A propos des caractéristiques exceptionnelles de cette saison, et des effets que celle-ci produit sur les hommes et sur leur comportement, on peut lire cette phrase très significative dans *Les Vraies Richesses* : **« L'hiver [est] le temps de la solitude, des maladies, des morts et de l'égoïsme de l'homme »** (VII, 231). C'est chez Giono la saison par excellence où se situent les drames qu'il raconte.

Par ailleurs, il semble que, chez Giono, tous les errants soient des étrangers par rapport à la région où ils arrivent subitement et qu'il quittent à la fin. Tel est dans *Naissance de L'Odyssée*, le cas d'Ulysse dont l'errance a duré des années avant qu'il ne décide de retourner chez lui. C'est aussi le cas d'Amédée et d'Albin dans *Un de Baumugnes*, des deux ouvriers dans « Solitude de la pitié », de Charles-Frédéric Brun dans *Le Déserteur* (même si l'errance de ce dernier est plutôt une fuite pour échapper aux gendarmes), Angelo du *Hussard sur le toit* (dont la mission première pour laquelle il est en voyage semble pour un moment oubliée au profit d'une errance obligée, à cause de l'épidémie. Errance qu'il pratique d'abord seul puis en compagnie de Pauline). Tous ces errants viennent dans un pays qui leur est plus ou moins hostile mais dans lequel ils laissent bien des traces de leur passage. Leur arrivée est toujours suivie d'un départ à la fin (sauf pour Panturle de *Regain* qui a une mission à accomplir et qui consiste à faire revivre un pays abandonné).

On peut dire que l'errance du Narrateur des *Grands Chemins* s'explique par le fait

qu'elle s'effectue dans un espace dont les contours sont plus ou moins imprécis. Les toponymes sont vagues et correspondent à plusieurs lieux réels⁵⁴⁴. Certains se réduisent à une simple initiale : comme le village G. au début et le village D. vers la fin. La structure globale du roman permet de constater que l'itinéraire du Narrateur décrit un cercle fermé. Le village par lequel il ne veut pas passer, au début du roman, à cause de son « **château à tourelles** » qui « **[lui] fout la trouille** » (V, 471) est probablement celui-là même dans lequel il travaillera vers la fin, celui de M. Albert, où « **il y a même des tours. (Et certainement des alentours)** » (V, 597)⁵⁴⁵. Par ailleurs, les auberges et les bistrotts se ressemblent. Il n'y a pas jusqu'aux surnoms des patronnes qui soient interchangeable : Mère Machin, Mère Pantifle ou Mère Truc. Dans chaque auberge, il y a une cuisine où le Narrateur aime se chauffer devant le poêle. Il s'agit aussi d'une structure qui met en valeur la problématique du double, du reflet et de miroitement. Par exemple, l'Artiste est battu deux fois, il y a deux patrons chez qui le narrateur travaille pour une assez longue durée et qui correspondent à deux haltes essentielles : au début c'est dans le moulin de M. Edmond et vers la fin c'est dans le château de M. Albert.

Les paysages sont quelquefois intériorisés par le Narrateur. Comme cette vision qu'il a de cet endroit enneigé couvert d'une brume où il se trouve pratiquement perdu, en faisant une commission pour son patron M. Edmond :

Ce qui fait mon affaire, ce sont ces coups de lumière grise qui passent à travers la brume et font comme des phares d'auto sur un hêtre, un sapin, un mélèze, ou sur la simple croûte de la neige qui se met à avoir brusquement cent couleurs mélangées, comme une coquille de mer. Je respire tellement fort que je me demande si on n'arriverait pas (avec l'habitude, évidemment) à se noyer dans de l'air comme on se noie dans l'eau... (V, 558)

Notons d'abord ce thème assez révélateur de la liquéfaction de l'air. Ce serait une variante du thème assez récurrent chez Giono de la solidification de l'air. La sensation de perte par noyade dans l'air qu'exprime le Narrateur correspond à peu près à la même sensation de vide dans lequel il se sent lors de son déplacement la nuit, avant de rencontrer le prêtre au début du roman :

Je ne sens rien de particulièrement humain autour de moi, au contraire. En premier lieu, il y a l'odeur du vide. Sur ma droite, la forêt doit tomber raide et profond. De là vient aussi, par moments, une sorte de soupir qui ressemble à celui d'un homme endormi. [...] Je vois aussi d'autres étoiles, mais celles-là au-dessous de moi. Un petit piquetage de feux pareil à une sorte de grande ourse, mais sous mes pieds. Ça fait toujours un drôle d'effet. J'essaie de voir les étoiles du ciel. Il n'y a pas mèche. Seules sont visibles la constellation du hameau d'en haut et la constellation du hameau d'en bas. Il n'y a pas de rapport entre les deux. Ils sont séparés par peut-être cinquante kilomètres de routes comme celle que je suis, toute en tournants, et qui va faire des détours au tonnerre de Dieu. Entre les deux, des centaines de milliards de tonnes de feuillages de toutes les espèces, toutes plus noires que l'ombre. Et, moi, au milieu, je flotte. (V, 478)

Si cette scène nocturne s'oppose à la scène diurne du passage précédent, elles ont

⁵⁴⁴ Voir L. RICATTE, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. Cit., V, 1164-1665.

⁵⁴⁵ Voir à ce sujet, l'article de Danielle ESCUDIÉ, « *Les Grands Chemins* ou le voyage immobile », *Bulletin* n°18, 1982, p.36.

toutes les deux quelques points communs. En effet, les deux scènes mettent en valeurs des éléments qui sortent un peu du réel. Dans le passage précédent, la blancheur donne « **cent couleurs mélangées** », dans celui-ci, le vide a « une odeur ». Dans les deux passages, l'air semble avoir une consistance, puisque dans l'un et l'autre espace, le Narrateur a la sensation de « flotter » entre ciel et terre, dans un espace sans repères. Dans ce dernier passage, il y a comme un renversement ou une confusion entre la terre et le ciel : les feux des étoiles (qui sont en fait ceux des hameaux) sont paradoxalement au-dessous du marcheur, « **sous [s]es pieds** ». Il marche, ou plutôt il « flotte » entre ciel et terre, comme suspendu en l'air entre deux constellations. La dernière phrase rappelle sans doute un peu *Le Poids du ciel* où le narrateur médite sur l'étendu de l'univers.

Ces deux mondes « blanc » et « noir » dans lesquels on peut se perdre montrent qu'il s'agit pour le Narrateur quelquefois d'un « voyage » intérieur ou symbolique. Cet espace irréel est aussi exprimé également par cette phrase : « **je me promène dans une plaque photographique : les arbres sont blancs et le jour noir** » (V, 560). Autant dire que cet espace reflète son image. Il prend un chemin qui tourne sur lui-même, mais qui à ses yeux, doit toujours mener quelque part. Mais c'est elle qui décide (le destin?) et non lui-même : « **Je suis cependant toujours bien sur la route. Une route sait généralement ce qu'elle fait; il n'y a qu'à la suivre** » (V,476). La route mène quelque part, mais ceux qui la prennent peuvent avoir l'impression d'être immobiles; c'est ce que constate le Narrateur : « **nous nous remettons en route, sans avancer d'un pas** » (V, 591). Il s'agit en fait de son amitié avec l'Artiste qui semble rester au point mort. Les « chemins » de traverse, quant à eux, peuvent bien contenir des traverses et des obstacles. En aidant son ami l'Artiste à fuir ceux qui l'ont battu, le Narrateur est obligé alors de prendre ces chemins et de changer ainsi son errance en fuite. Ces « chemins » mènent l'Artiste à la mort. Il aura beau fuir, jouer avec son destin (en mettant sa vie en jeu), il arrivera un moment où « *il va buter* » (V, 632) contre tout ce qui est devant lui, contre un horizon fermé, une impasse.

Chez le Narrateur il y a également une « errance », ou plutôt un « cheminement » de la pensée qui n'est jamais explicité dans le texte mais qui le conduit inéluctablement à prendre la décision de tuer l'Artiste.

Il y a lieu de s'interroger alors sur le but véritable du déplacement du Narrateur. Dès le début, on le voit certes chercher du travail. Mais petit à petit on découvre que cette recherche ne constitue pas tout à fait son souci primordial. D'ailleurs au camionneur qui le prend en stop et qui lui demande s'il cherche un « boulot », il répond évasivement : « *oui et non* » (V, 470). Ensuite, au curé, chez qui il passe la nuit, et qui « **veut savoir pourquoi [il a] quitté [sa] dernière place** », il répond : « **Ce n'est pas un mystère : c'est que, de temps en temps, j'aime partir, c'est très simple.** » (V, 481). C'est donc à cause du plaisir qu'il éprouve à se déplacer qu'il se trouve sur la route. L'objet de sa quête est d'ordre moral. Il est intérieur. C'est ce que semble signifier cette phrase énigmatique, dite pour qualifier les vieillards qui eux seuls acceptent de le renseigner sur un endroit où il peut passer la nuit, mais qui peut avoir un sens général pour lui : « **Je me rends compte que ce sont précisément des merles blancs que je cherche** » (V, 477). Est-ce le divertissement? L'amitié? De toute façon c'est un objet rare, introuvable, mythique et inaccessible.

Dans ce voyage, et avant de rencontrer l'Artiste, il semble aller au hasard. Certains endroits lui plaisent (« **cet endroit me plaît** » (V, 470)) et y reste, et d'autres non, alors il les contourne et passe. Une sorte de promenade (« **la route est mieux à mon goût** » (V, 471)) qu'un véritable voyage, puisqu'il n'y a pas de destination précise.

L'errance, même si elle procure un plaisir, ne peut conduire à la « certitude » que semblent vivre les sédentaires, fixés sur leurs terres :

Je commence à être touché par des choses auxquelles je sais par expérience qu'on fait attention dans les grands moments. Par exemple les jardins d'hiver : les potagers avec leurs choux brûlés de gel. [...] Les traces d'un homme qui cherche le bonheur sur place avec des objets soumis, faciles à comprendre et qui, obéissant aux saisons, semblent vous obéir, aimant le soleil et la pluie semblent vous aimer, accomplissant leur destinée vous comblent, par surcroît, sans manière, avec fidélité. Je suis en ce moment sensible à tout ce qui donne une certitude, quelle qu'elle soit. Et j'envie ceux qui sont arrivés à confier leur besoin de certitude à la terre et aux quatre saisons. (V, 590-591)

Le narrateur semble ainsi parfois attiré par ce mode de vie opposé au sien. Mais il ne peut tenter l'expérience, car c'est dans le déplacement et l'errance qu'il accomplit son destin. Ce sont des choses trop « faciles » pour lui. Notons, par ailleurs, que ceux qui confient « **leur besoin de certitude à la terre et aux saisons** », ce sont, pour Giono, les personnages des romans des années trente.

Ainsi, à l'errance réelle correspond une errance d'ordre moral⁵⁴⁶. En effet cet espace est parcouru au gré de tours et de détours qui finalement décrivent un cercle, voire un labyrinthe, ce qui suggère que les choses se passent également à l'intérieur du personnage.

Cette errance est également une métaphore de l'écriture. Le parcours du Narrateur et de l'Artiste ressemble un peu, en effet, à celui de l'écriture. Comme l'itinéraire des deux personnages, la structure de l'oeuvre est faite de mouvements de départs, d'arrêts, de nouveaux départs, d'accélération, de ralentis, d'hésitations et aussi de parties qui se correspondent, se reflètent ou s'opposent. Nous reviendrons plus loin sur ce problème de l'écriture.

III. A. 4. Mensonge, jeu, tricherie

Le roman a pour sujet principal le thème du jeu et la tricherie dans le jeu. Car le personnage principal, l'Artiste est un joueur hors pair qui sait manipuler les cartes. C'est d'ailleurs pour cela qu'il est surnommé ainsi par le Narrateur. Mais c'est aussi un tricheur, mais qui sait ne pas se faire pas prendre, du moins pour un certain temps⁵⁴⁷. Il a donc un rapport assez particulier avec la vérité. Il triche d'abord en mentant sur lui-même (le sens premier du mot tricherie est mensonge). Dès la première rencontre, le Narrateur est séduit par son habileté, mais soupçonne chez lui une tendance au mensonge :

⁵⁴⁶ Sur ce sujet, voir également l'article de D. ESCUDIÉ, Op. cit.

⁵⁴⁷ Déjà dans « Le poète de la famille », Primo, le cousin de Jean, est un « *tricheur aux cartes sans que jamais on puisse le prendre* », (III, 431).

J'ai envie de me renseigner sur lui aussi, mais j'hésite. Il va sûrement me raconter des mensonges. D'un côté, c'est ce que je préférerais; s'il me dit la vérité, j'ai peur qu'elle me dégoûte. (V, 485)

Le narrateur préfère le mensonge à la vérité, tout comme les habitants d'Ithaque qui préfèrent le mensonge d'Ulysse à la vérité de son fils. Le mensonge lui permet de garder chez son ami ce côté mystérieux et attirant. Celui-ci « **ment comme un arracheur de dents** » (V, 614), dira-t-il encore de lui. L'artiste ne cessera en effet de mentir. Après qu'il a été battu une première fois par ses partenaires de jeu de Saint-Crépin, le Narrateur n'arrive pas à savoir ce qu'il a pu faire pour mériter une telle correction. Il sait que l'histoire que son ami lui raconte est un mensonge :

Il ne refuse pas de répondre, au contraire, il répond. Il ment. Il s'en tient fermement à son mensonge. Il embellit son mensonge. Je m'y connais et j'en bave. Il ment franc, si on peut dire. Je sais qu'il ment, il ne s'en cache pas et je sais qu'ayant écouté ce mensonge je ne saurais la vérité. Même si un autre me la dit, même si cent autres me la disent. Même si j'ai des preuves. J'ai trop intérêt à croire ce qu'il dit. Et qui est si bien arrangé. (V, 510-511)

Comme il le fera pour le jeu, l'Artiste ne cherche pas à cacher son jeu : il ment mais il le montre en quelque sorte, car il « **embellit son mensonge** », nous dit le Narrateur. Il triche mais il ne le cache pas. La phrase soulignée par l'auteur dans ce passage indique combien le Narrateur se complaît dans le mensonge de son ami. Il s'en satisfait aussi. Car il sait d'avance que la vérité peut lui déplaire et que son ami n'est pas celui qui cache des trésors qu'il faut chercher à découvrir. Au contraire, il pressent chez lui un vide moral et affectif et il sait qu'il est incapable de grands sentiments. C'est pourquoi il accepte son mensonge. Et il le répétera encore : « **Jusque-là c'est parfait. C'est un mensonge parfait. On peut y croire. Et je ne demande pas mieux** » (V, 511); et quelques lignes plus loin : « **Je l'écoute et c'est l'histoire d'un saint qu'il me raconte** » (Ibid.).

Le tricherie semble faire partie de lui même. Malgré sa protestation, le Narrateur est persuadé qu'il est en train de « **tricher contre soi-même** » (V, 614) et de mentir contre lui-même pendant les parties de jeu : « **il ment contre lui avec ce regard qui s'est enlaidi à désirer plus violemment que tout le monde; mieux et beaucoup plus** » (V, 546). En effet, l'Artiste est tellement absorbé par la passion du jeu et la tricherie qu'il a l'air de tricher même en dormant : « **Un fil de salive emplâtre ses lèvres serrées comme quand il s'apprête à tricher; et cependant il dort** » (V, 495). La salivation du personnage lui donne l'air presque d'un animal qui réagit, comme par réflexe conditionné, ne pouvant se retenir devant le jeu et le désir de tricher. Comme un animal, il lui arrive, quand il est bien « rassasié » de rester indifférent au jeu :

L'artiste est bien sage dans un coin du bistrot. [...] Près de lui, il y a quatre ou cinq tables de belote, mais il est rassasié de cartes. Il regarde les joueurs avec mépris. De temps en temps il y a dans ses yeux un petit truc assez inquiétant. J'ai vu ça dans l'oeil des bêtes de cirque quand on passe devant les cages. Je me dis que, quand le diable y serait, ce type-là me fera toujours un drôle d'effet. J'ai l'impression de le prendre constamment sur le fait. (V, 519)

Le regard méprisant que porte l'artiste sur les autres révèle son caractère d'homme exécration et odieux. Le Narrateur ne cesse de le découvrir. Quant à sa réserve, elle s'explique peut-être par le fait que la mise n'est pas importante ou que les joueurs ne sont

pas à sa hauteur. Mais ce qui est important dans ce passage c'est encore ce côté animal (de « *bête de cirque* » plus exactement) qui rumine quelque chose en son for intérieur mais que ses yeux trahissent.

Mais quand il joue, ce n'est pas tellement le jeu qui l'intéresse c'est le fait de tricher même s'il risque sa vie à chaque fois. Le Narrateur ne fait que le constater (c'est l'auteur qui souligne) :

Je me dis qu'il a trouvé mieux que le jeu : il triche. Il n'a jamais de sécurité. Ses gains sont toujours contestables. Il risque constamment sa mise et sa peau; et la mise ne compte pas puisqu'il triche, qu'il en dispose à son gré, la donne à Pierre ou à Paul pour préparer le gros coup. Ce qui compte, c'est sa peau, c'est ce qu'il risque; le gros coup ne sert qu'à risquer plus. Pas de réserve, sauf ses quatre ou cinq litres de sang qui, d'une minute à l'autre peuvent couler dans la sciure. (V, 546)

Dans ce passage, le Narrateur prédit le « massacre » de l'Artiste. Celui-ci est de ceux qui poussent les choses trop loin. Que ce soit dans le mensonge, dans la tricherie ou dans la mise « *sans plafond* » (V, 546 et 614). Car s'il méprise les petits jeux, il est insatiable quand il s'agit de miser gros. Il va toujours plus loin, en cherchant à « *jouer sa peau* » (V, 599). C'est une manière de défier la mort. Mort à laquelle il est exposé quand il se retrouve la nuit dans un hameau coupé du reste du monde par la neige. Selon le Narrateur qui l'accompagne dans cet endroit, l'Artiste est capable de tricher (de faire « *ses coups derrière l'air* », ses coups « *invisible[s]* ») sans que personne s'en aperçoive mais il montre volontairement sa tricherie à cause même du danger qui l'entoure :

S'il le voulait, qui l'empêcherait de faire ses coups derrière l'air, comme au bistrot? Il est toujours aussi habile. Je vois qu'il est obligé de se forcer pour ne pas l'être. Quelquefois, il perd le contrôle de soi et il réussit. Magnifiquement sans y penser un coup invisible. Mais tout de suite il se reprend. Il y a trop de neige, trop de nuit; nous sommes trop loin de tout. Alors il se découvre, il décompose, il triche au ralenti; pour un peu il expliquerait. Or, les bons petits copains, là autour, ont beau être froids comme glace; ils font ça pour jouer comme tout le monde; donc, ce qu'ils misent leur tient à coeur. A chaque instant, le ventre de l'artiste passe à un millimètre des cornes. Il mâche tout un bouquet de salive. (V, 550)

Vers la fin, le narrateur croit qu'il s'est fait prendre à cause de sa façon de jouer au ralenti et de ce plaisir qu'il a de jouer avec le feu :

Est-ce que c'est à la suite de ce que, moi j'appelle une de ces imprudences (faute de trouver mieux) c'est-à-dire à la suite de ces tricheries décomposées au ralenti qui déjà, cette fois où j'étais avec lui, m'avaient fait froid dans le dos? Il s'ajoute triomphalement une grosse pâquerette de salive au coin de la bouche. Il est ravi que j'aie vu ça. Je lui dis : "Tu jouais avec le feu." Il me répond : "Naturellement! (Je retiens ce mot-là.) Avec quoi veux-tu qu'on joue?" (V, 615)

Dans l'esprit de l'Artiste, il n'y a donc pas de jeu en dehors du jeu « *avec le feu* ». Le risque est recherché pour lui-même, puisqu'il décompose son jeu. Non, il s'est fait prendre « *au hasard* » :

Ce soir-là, dit-il, il a été encore plus invisible que d'habitude. Alors, trop invisible :

il fallait bien qu'ils trouvent un truc. De guerre lasse, ils l'ont accusé de tricher, au hasard. Et c'était vrai. Alors ils l'ont vu. (V, 615)

Paradoxalement, c'est en mettant en danger sa propre vie et en se mettant constamment face à la mort, qu'il est le plus proche de la « vérité » (il « joue la vérité ») :

[...] c'est un bien plus beau joueur que nous. C'est lui qui joue la vérité. Tricher l'oblige à miser l'essentiel. Il est quelqu'un en plein. (V, 546)

Tricher fait donc partie de sa façon d'être dans le monde. Le risque qu'il prend à chaque fois est lié à cette façon d'être qui consiste à pousser toujours plus loin ses propres limites, comme le font certains des personnages de Giono.

Les fois où ils sont seuls à jouer, le Narrateur ne cesse d'exprimer son admiration. Il aime jouer avec lui tout en sachant qu'il va perdre à chaque fois et en sachant « *qu'il triche* » (V, 489). Il le fait rien que pour le voir manipuler les cartes : « ***J'aurais voulu avoir mille francs en poche; je les aurais joués rien que pour le voir faire*** » (V, 489). Mais lorsque l'Artiste joue avec les autres, le Narrateur sait que l'enjeu est grand et plus sérieux. Il ne peut, lui, aller au-delà d'une certaine limite. Il s'arrête alors de jouer, parce que cela ne l'intéresse plus et le dégoûte même. C'est ce qui se passe en ce qui concerne les parties chez Ferréol :

Cette fois on va vite. Ce n'est plus du jeu de café. C'est du jeu de charbonnier; maître chez soi. Le premier coup me coupe le souffle. Le second ne me le rend pas. L'Artiste est beau comme la femme à barbe.

Je suis déjà écoeuré. Je passe deux coups. Ferréol n'avait pas besoin d'abaisser la lampe; j'ai compris. (V, 549)

Il comprend que les autres joueurs sont également passionnés et qu'ils ne peuvent s'arrêter. Mais ce qui les pousse à aller plus loin c'est le désir de se mesurer à l'Artiste :

Plus on est gros plus on veut l'être; ces hommes des forêts montagnardes n'en finiront jamais de vouloir. Ils ne seront jamais assez dieu devant les autres (devant l'autre) ils veulent l'être de plus en plus. Or, ils essayent ça avec des sous et des règles : ils n'y arriveront jamais. Je serais plus rassuré s'ils jouaient pour gagner de l'argent. Je ne le suis pas du tout. (V, 549-550)

L'artiste, lui, gagne parce qu'il ne suit pas les « règles » et surtout parce qu'il joue son « sang » là où les autres jouent leur argent :

Puis, je comprends qu'il est en train de réussir ce que les autres ratent. Il est le seul à jouer le sang qu'il vient de faire; et aussi fièrement qu'eux leurs sous. (V, 550)

Il y a bien une différence entre l'argent qu'on perd et le sang qu'on risque de perdre. Toute la question est là. Jouer avec sa « peau », avec son « sang » et avec le « feu » est le propre de l'Artiste. C'est un enjeu qui peut être plus important que le jeu.

La passion du jeu, qui est poussée à l'extrême chez l'Artiste, correspond, chez d'autres personnages de Giono, à d'autres passions auxquelles ils s'adonnent entièrement corps et âme et sans aucune mesure. La passion leur permet de vivre intensément leur vie et de se prouver à eux-mêmes qu'ils existent. Mais parfois ils se détruisent eux-mêmes, sans pouvoir s'arrêter. Dans *Les Grands Chemins*, seuls le Narrateur semble mesurer l'abîme dans lequel l'Artiste risque de tomber. A plusieurs

reprises, il pressent la fin de son ami. « Ça finit par des cassages de gueule » (V, 536), dit-il lorsque son ami vient lui parler de son « *filon épatant* ».

L'Artiste des *Grands Chemins* n'est pas le seul à tricher. Giono explique dans ses *En tretiens* avec Amrouche qu'il y a toujours tricherie chez ses personnages. Tricherie avec eux-mêmes et avec les autres. Elle vient certes combler un « néant » chez eux, mais elle est aussi en rapport avec un autre problème, celui de la « générosité ». Selon l'auteur, le problème se pose dès *Que ma joie demeure*⁵⁴⁸ avec le personnage de Bobi, et c'est ce qui explique l'échec du personnage :

Nous sommes en présence d'un tricheur qui ne triche pas pour le mal, qui tricherait pour le bien, mais qui triche! [...] Dans Bobi c'est de la simple générosité d'idées. Et c'est très grave! [...] C'est de la simple générosité d'idées, ce n'est pas de la générosité des faits. La joie ne demeure pas parce que c'était une joie qui était provoquée par une générosité d'idées. (Ent., 210)

Celui-ci triche aussi « *parce qu'il supprim[e] les problèmes* » (Ent., 212).

Peut-on alors dire que tous les hommes qui ont une certaine générosité envers les autres, dans élan passionné, trichent avec eux-mêmes et avec ceux qu'ils font bénéficier de cette générosité? Giono semble, en 1953, soutenir cette idée :

Nous ne sortons pas quand même de la générosité d'idées, nous ne sortons pas de l'idée qui me préoccupe, c'est actuellement le grand emploi social des idées. Et le porteur de ces idées est presque toujours une sorte de Bobi qui apporte une sorte de Que ma joie demeure magique. (Ent., 212)

Dans *Les Ames fortes*, les tricheurs sont Thérèse et Firmin car ils ont tiré profit de la générosité de Mme Numance. Mais pour Giono c'est cette dernière qui triche, à cause même de sa générosité. En effet, à cause de son amour maternel pour Thérèse, elle se ruine. Mais c'est un « *amour maternel illusoire, puisque Thérèse n'est pas la fille de Mme Numance* » (Ent., 213), explique Giono. La tricherie n'est donc pas seulement une tricherie en mal. Elle peut être motivée par de bonnes intentions.

D'après Giono, ce thème est constant dans son oeuvre⁵⁴⁹. Dans son carnet de septembre 1950, il écrit : « *tricher, le vrai jeu, le seul valable* »⁵⁵⁰. Il le dit encore à Amrouche :

Vous voyez pourquoi il y a tricherie constamment, et pourquoi après j'ai été amené à expliquer le personnage du tricheur. Le personnage du tricheur parfait. Si bien que, de Bobi à Mme Numance, et de Mme Numance au personnage du tricheur des Grands Chemins, il y a une continuité d'intention. (Ent., 213-214)

Dans *Les Grands Chemins*, on peut parler également de cette tricherie liée à la générosité. Il s'agit cette fois-ci du Narrateur. Celui-ci est, en effet, d'une générosité excessive avec l'Artiste. Il lui fait, en quelque sorte, don de lui-même, en se consacrant

⁵⁴⁸ Nous avons vu que le personnage du tricheur remonte plus loin, puisque l'Ulysse de *Naissance de L'Odyssée* est une sorte de tricheur.

⁵⁴⁹ Ce thème, comme bien d'autres, assure la continuité de l'oeuvre de Giono. Nous y reviendrons.

⁵⁵⁰ Cité par L. RICATTE dans « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. cit., V, 1154.

totalément à lui, tout comme Mme Numance à Thérèse. Il parle à son ami de la générosité et lui explique :

qu'il y a des cas où on est bien plus content de donner que de garder, de partager que d'être seul à avoir; qu'il y a des cas où l'on a plaisir à donner; qu'avec le même fric on ne pourrait rien se payer de meilleur. (V, 605)

Comme Thérèse qui profite de la générosité de Mme Numance, l'Artiste profite de celle de son ami. Le Narrateur le voit à son regard :

Je ne peux pas dire que j'aime ce regard-là; personne ne peut l'aimer. Il n'annonce rien de bon. Il vous juge à son profit. Et moi je sais que celui qui a ce regard, et l'envie de profiter de tout le monde, ne peut plus profiter de personne. (V, 606)

A son tour, le Narrateur, tout comme Mme Numance des *Ames fortes*, accepte de se faire exploiter par son ami. Il lui « facilite » les choses :

Je crois qu'au début, les premiers temps où j'ai préféré ce regard répugnant à d'autres, je m'étais rendu compte que l'homme qui avait ce regard ne pouvait profiter des gens et de moi-même qu'au prix d'une combinaison extraordinaire. J'ai pris en somme plaisir à lui faciliter les choses (et en ce qui me concerne je continue à lui faciliter les choses). Est-ce cela l'amitié? (V, 606)

Dans ses rapports avec les autres, et en premier lieu avec le Narrateur, l'Artiste ne cesse de tricher. Son ami le soupçonne même de tricher dans la méchanceté qu'il ne cesse de lui manifester :

[...] je comprends des quantité de choses, et notamment tout ce qu'il vient de dire, tout ce qu'il m'a dit depuis que je le connais, dans quoi il n'y a jamais eu un mot aimable. Il triche là aussi. J'ai l'impression d'être heureux.

Je dis : "Mais tu triches!" (est-ce que je parle des cartes ou de lui et moi?)

Il me répond : "Naturellement, je triche. Est-ce que tu voudrais que je joue comme tout le monde?" (V, 607)

Tricher fait donc partie de la vie de l'Artiste. Pour lui, il n'y a pas de frontière entre le jeu et la réalité. Il lui arrive de confondre ces deux aspects de la vie. Le faux se substitue en quelque sorte, au vrai. Sa vie est désormais liée à la fausseté des choses. De ce fait, il semble ne plus avoir de rapport avec la réalité. Pour lui, il y a toujours, et en toute situation, une « combine » quelque part. Le Narrateur constate que son ami « ***triche parce que c'est aussi une combine*** » (V, 607). Mais cette tricherie est, d'autre part, un signe de vie, car le jour où il ne pourra plus jouer et donc tricher, c'est pour lui le commencement de la fin.

III. A. 5. La mort de l'Artiste

Dans le dénouement des *Grands Chemins*, l'auteur se garde de donner des détails. Le Narrateur ne fait qu'un commentaire bref sur ce qui se passe. Après avoir poursuivi son ami qui vient d'étrangler une vieille femme, il arrive à le rattraper :

C'est moins le jour qui me réveille que son regard fixé sur moi. Les jours d'amour sont meilleurs que les nuits d'amour. Il ne bouge pas pendant que je me prépare. Je lui lâche mes deux coups de fusil en pleine poire. Je les vois faire mouche.

C'est beau l'amitié!

J'ai été finalement félicité par les gendarmes.

Tout de suite après, je liquide la situation en vingt-quatre heures.

Catherine est tendre mais convenable.

Je descends à pieds vers la route nationale. J'oublierai celui-là comme j'en ai oublié d'autres. Le soleil n'est jamais si beau qu'un jour où l'on se met en route. (V, 633)

L'acte du Narrateur n'est donc pas expliqué. C'est au lecteur de chercher les raisons qui l'ont poussé à exécuter son ami.

La première interprétation qu'on peut donner à cet acte est que le Narrateur n'a cessé d'admirer son ami, mais son admiration s'est petit à petit transformée en une sorte d'aliénation. Son acte est de ce fait une manière de se libérer, de se détacher définitivement. Le réveil dont il parle au début de ce passage peut avoir ce sens symbolique de prise de conscience de l'emprise de l'Artiste et de la nécessité de s'en dégager. A la première rencontre, le Narrateur a tout de suite été attiré par le regard très particulier de l'Artiste. Et il n'a cessé depuis d'en être fasciné. A son réveil, c'est encore ce regard qu'il voit « *fixé sur [lui]* ». Mais, il n'a plus désormais de pouvoir sur lui.

D'autre part, l'acte commis par l'Artiste est, aux yeux du narrateur, une sorte de trahison. Car il a désormais enfreint les règles de l'amitié. En effet, après le « massacre » de son ami, le Narrateur a fait cette réflexion :

Si quelqu'un vous trompe et vous dupe, il est de ce fait votre maître pour toujours. Il ne vous reste plus qu'à l'aimer ou à le tuer. Vous n'avez que ce choix, mais pas du tout celui de vivre après comme avant. (V, 570)

Le narrateur met donc en pratique cette réflexion. Car il se sent « trompé » par son ami. Qui est désormais occupé par autre chose. En effet, le Narrateur se répète pendant la poursuite : « ***Nous, nous n'avons pas les mêmes compagnons. Nous n'avons plus les mêmes compagnons*** » (V, 627). Et plus loin, il se dit : « ***Il n'est plus dans la même nuit que moi*** » (V, 628). Il sent désormais que son ami lui échappe. Et comme il n'a que le choix entre « aimer » et « tuer », il choisit de tuer. Mais dans l'acte de tuer il y a aussi une part d'amour.

Mais pour bien comprendre cet acte on doit faire des rapprochements avec des scènes semblables dans d'autres textes de Giono. Dans *Un de Baumugnes*, Amédée, l'ami et le protecteur d'Albin, décide à la fin de se séparer de celui-ci, qui lui tient lieu pourtant de « fils » et le « tue » symboliquement en lui :

Mais plus copains! C'est-à-dire, au contraire, qu'il l'était trop pour moi et qu'il a fallu que, peu à peu, je le tue en moi jusqu'au moment où il est devenu ce qu'il est maintenant, un dont je ne sais presque plus le nom : un de Baumugnes. (I, 317)

C'est peut-être sa façon à lui d'aimer ce « fils ». Il y a de toute façon une forte ressemblance entre les scènes. Ici, Amédée annonce déjà l'oubli de cet ami. Le Narrateur des *Grands Chemins* dit presque la même chose dans le dernier paragraphe que nous avons déjà cité : « ***j'oublierai celui-là, comme j'en ai oublié d'autres*** ».

Dans *Deux Cavaliers de l'orage*, Marceau est très lié à son jeune frère, surnommé justement Mon Cadet. Il joue le rôle de protecteur à l'égard de ce frère. Mais, il finit par le tuer, parce que l'admiration que Mon Cadet n'a cessé de lui montrer a cédé la place à la

jalousie et à la rivalité.

En tuant l'Artiste, par amour - ou par amitié -, le Narrateur a voulu lui épargner le jugement des tribunaux. Il a peut-être voulu surtout lui épargner une déchéance inévitable (et elle est dramatique pour un artiste) qui a commencé le jour où il a perdu l'usage de ses doigts. Il a voulu ainsi le sauver de lui-même, car l'artiste est guetté par une sorte de vide dans sa vie, qu'il a commencé à combler par un premier meurtre⁵⁵¹. Mais l'acte de l'Artiste n'est pas apparemment un meurtre, puisqu'il n'a pas fait usage de son couteau qu'il a toujours porté sur lui et que, selon le docteur, la vieille femme est morte « **plutôt de saisissement que d'autre chose** » (V, 624). Pour le Narrateur, l'Artiste « **n'était même pas capable d'étrangler un poulet** » (V, 624). Il a peut-être voulu essayer ses doigts brisés. De toute manière, c'est ainsi que Le Narrateur imagine le déroulement de la scène et l'explication qu'il lui donne (c'est Giono qui souligne) :

Il n'a pas dû rester plus de cinq minutes cramponné au cou de Sophie, à essayer de faire obéir ses doigts. La tête pleine de choses magnifiques (pas du tout à la portée de tout le monde) et rien pour les mettre à exécution. Obligé désormais de se faire croire sur parole! Il est sorti en courant avec l'idée de se précipiter dans n'importe quoi, à condition qu'il y tombe de son propre poids. (C'est pourquoi certains types - et surtout des femmes - se jettent du haut des ponts dans des rivières. Ce n'est pas à la rencontre de l'eau qu'elles vont : c'est vers tout ce qui leur manque. Elles savent bien que ce n'est pas dans l'eau, au contraire, mais comment résister au plaisir d'aller enfin vers n'importe quoi, sans effort, de son propre poids? Ce qui est chouette, c'est le temps qu'on met à tomber du pont.) (V, 626)

L'artiste est donc un homme exceptionnel. Il a « **la tête pleine de choses magnifiques** ». Il parvient à vivre des sensations inouïes. Il éprouve « **un plaisir d'aller [...] vers n'importe quoi** », c'est-à-dire de donner et de se donner entièrement. Car le don de soi procure un plaisir, comme le constate le Narrateur : « **Il y a des cas où on est bien plus content de donner que de garder, de partager que d'être seul à avoir; qu'il y a des cas où l'on a plaisir à donner** » (V, 605). Mais le don de soi est aussi une « perte ». L'Artiste sait qu'il perd et qu'il se perd. Car en fait, il aime perdre et il a choisi de perdre et de se perdre. C'est pourquoi, lorsqu'il tente d'étrangler la vieille femme, dernier jeu auquel il s'adonne, il sait qu'il est perdant, mais il essaie pourtant de vivre « **un bon moment de trente secondes** », comme le montre le passage suivant :

J'éprouve un très grand plaisir à imaginer qu'ici même, après tout, il a bien profité de la vie. Il a eu un bon moment de trente secondes. Qui peut se flatter d'en avoir eu plus, ou même autant? Je parle de ce qu'un homme digne de ce nom appelle un bon moment.) Règle générale, on est dupe toute la vie à courir après ces bons moments-là. Il en a eu un. Je suis content pour lui. (V, 627)

En effet, tout le long du roman, l'Artiste ne cesse d'aller à sa perte, mais malgré cela il éprouve comme un plaisir à continuer. C'est un peu le même phénomène qui se produit chez Mme Numance dans *Les Ames fortes*. Celle-ci, tout en sachant qu'elle va vers sa ruine, elle ne cesse de se donner entièrement pour Thérèse.

⁵⁵¹ L'Artiste meurtrier n'est plus alors étranger au personnage qui apparaît dans *L'Eau vive* qui tue les « petites filles » et qui est surnommé « l'Artiste » (III, 88).

En outre, on peut dire qu'à défaut de pouvoir jouer, et donc de jouir en palpant les cartes et en les manipulant, et en s'exposant à la mort, l'Artiste a cherché ces sensations ailleurs, c'est-à-dire en essayant ses doigts sur le cou de Sophie. Ces « *choses magnifiques* » qu'il a dans la tête expriment ce divertissement extrême qui n'est pas « *à la portée de tout le monde* ». Seuls ceux qui se jettent dans le vide par dessus les ponts (et par conséquent tous ceux qui cherchent les sensations fortes en risquant leur peau) éprouvent des sensations analogues. Eux aussi (ils sont nombreux dans l'oeuvre de Giono) ne résistent **pas** « *au plaisir d'aller enfin vers n'importe quoi* ».

L'Artiste s'ennuie et trouve un divertissement dans la tentative du meurtre : c'est une autre interprétation qu'on peut donner de ce passage. Il ressemble ainsi à M.V. d'*Un Roi sans divertissement*. Le Narrateur, lui, ressemble à Langlois qui tue M.V. Comme Langlois, le Narrateur tire « *deux coups* ». De son côté, l'Artiste se laisse faire comme M.V., « *il ne bouge pas* ». L'acceptation de sa mort souligne peut-être, comme le remarque Luce Ricatte, l'idée que du moment qu'il n'est plus capable de tricher - car tricher chez lui est une façon de vivre -, « *il ne lui reste plus qu'à mourir* »⁵⁵². Avant de tuer M.V., Langlois a parlé avec lui comme pour mettre les choses au point. De même, le Narrateur dit en se lançant à la poursuite de son ami : « **Je sais que nous allons régler cette affaire à l'amiable** » (V, 629). C'est un service que le Narrateur rend à son ami, comme Langlois le fait pour M.V.

Mais à voir de plus près, le Narrateur semble tuer un autre soi-même, son double. Juste avant cet épisode, certains détails montrent à quel point il y a identification du Narrateur à son ami l'Artiste. Par exemple, Narrateur parle de l'Artiste comme si celui-ci se trouvait en lui : « **Nous nous remettons en route, sans avancer d'un pas : ennemis intimes et d'autant plus inséparables** » (V, 591). Mais c'est surtout dans cette « battue » que la thématique à la fois du double, du dédoublement, de la dualité et de la duplicité est rendue de façon la plus claire. Quand Le Narrateur est en train chercher l'Artiste, il se dit : « **Je comprends très bien ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau** » (V, 626). Et lorsqu'il le rejoint, il a l'impression de refaire avec lui le même chemin qui les conduit chez la vieille Sophie et qu'ils l'étranglent en semble. Dans son discours, le « je », le « il » et le « nous » sont désormais mêlés :

Je ne bouge pas. Il est à trois pas devant moi. Nous faisons ensemble la balade la plus extraordinaire. Il refait cent fois le chemin du village ici. Il étrangle cent fois la vieille andouille. Il la manque cent fois, court dans la rue, se jette dans le ravin [...] Et sans me fatiguer je l'accompagne. [...] il n'est pas plutôt couché ici sous les lauriers qu'il repart, qu'il retourne au bistrot de Catherine, qu'il en sort[...] monte chez Sophie, se précipite sur elle. Je l'étrangle avec lui. [...] Je cours à trois pas de lui, de toutes mes forces. Je ne bouge pas. Lui non plus. Nous tournons sans arrêt dans un bol amer fait de terre, de genévriers, de lauriers, de buis et de tout ce que nous avons fait, le refaisant sans cesse, avec une envie de dormir irrésistible. (V, 632-633)

C'est donc toute une scène imaginaire où le Narrateur se voit dans l'autre, son double, accomplissant avec lui le forfait.

⁵⁵² L. RICATTE, « Notice » sur *Les Grands Chemins* », Op. cit., V, 1154-1155.

Dans la nouvelle « Une histoire d'amour » du recueil *Les Récits de la demi-brigade*, Martial, le brigadier qui reprend les traits de Langlois d'*Un Roi sans divertissement*, tue « à double balle » (V, 30) une brigande qui a tout l'air d'être consentante, en faisant face à son exécuteur.

Dans *Le Bonheur fou*, Angelo tue son frère Giuseppe, parce que celui-ci l'a trahi., En 1968, Giono explique à Jacques Chabot la raison de cette trahison et l'acte d'Angelo :

Parce que c'était son reflet. C'est fatal : il a été son compagnon de tout le temps. Il l'a trouvé tellement beau, tellement complet avec toutes ses cartes, qu'il a toujours été son reflet, il voulait être lui. Mais c'est pour ça, quand il l'a embarqué dans la révolution, il s'est dit : " Je vais être moi le premier, lui ne va plus être que le drapeau, moi serai le porte-drapeau, je le porterai mais je serai vivant tandis que l'autre ne sera qu'un drapeau". Mais Angelo ne voulait pas, il voulait être un homme vivant avec ses arbres; c'est pour ça qu'il le tue, et l'autre le sait.⁵⁵³

Cette explication permet de comprendre le geste du Narrateur des *Grands Chemins* tuant l'Artiste, celui de Langlois tuant M.V., celui de Marceau tuant son frère Mon Cadet et celui d'Angelo tuant son frère Giuseppe. Chacun d'entre eux cherche à effacer de lui-même cet autre soi-même. Dans la plupart de ces cas, la victime apparaît comme consentante et accepte le jugement, le verdict et son exécution.

Selon, Pierre Citron, *Des Souris et des hommes* de Steinbeck, paru en français en 1939, aurait été « la source essentielle » des *Grands Chemins*. Dans ce roman, George tue par balle son camarade Lennie, « par humanité »⁵⁵⁴. Or la différence entre les deux romans est que dans celui de Steinbeck, Lennie ne savait pas que son ami allait le tuer.

Tous ces exemples donnent donc des variations sur un thème : tuer son frère, son ami, celui à qui on voue une affection sans borne, pour le sauver, ou pour se sauver un peu soi-même. Bref il s'agit de celui qui constitue un peu notre « reflet » comme dit Giono, notre double.

Nous avons vu que par certains côtés, et malgré les points qui les séparent, l'Artiste est un peu le double du Narrateur. D'ailleurs tout le roman repose sur la thématique du double, comme nous l'avons déjà vu. Le curé, que le Narrateur rencontre au début, et qui est le seul à savoir jouer avec lui sur les mots, est un peu son double aussi. Ils se rencontrent la nuit sur le chemin. Ils sont dans la même situation, comme le laisse entendre le début de leur conversation :

"C'est un peu tard pour être sur les routes, monsieur le Curé?

– Vous y êtes bien vous." (V, 479)

Les deux hommes ont surtout une autre ressemblance significative : « ***Il a comme moi un bon travers de doigt de barbe*** » (V, 480), dit le Narrateur. Cependant, ce n'est pas

⁵⁵³ Jacques CHABOT et Aline VALENTE, « Interview de Jean Giono, 4 avril 1968 », in *Giono : L'Humeur belle, Publication de l'Université de Provence, 1992, p.424.*

⁵⁵⁴ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p.442-443. Sur le rapprochement avec Steinbeck, voir également L. RICATTE, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. cit., V, 1156-1157.

avec celui-ci qu'il fera amitié. C'est avec l'autre qui est à la fois attirant et repoussant.

Dans *Un Roi sans divertissement*, Langlois tue celui à qui il se sentira plus tard de plus en plus proche. Avec Langlois, le Narrateur a en commun l'habitude de fumer : le premier fume le cigare, qu'il remplacera à la fin par un bâton de dynamite, le second fume la pipe. Mais contrairement au héros d'*Un Roi sans divertissement*, le Narrateur des *Grands chemins* ne connaîtra pas une fin tragique, car il ne succombera pas à cette maladie qui est l'ennui.

D'autre part, on peut interpréter de la façon suivante le dénouement du roman : en tuant l'Artiste, le Narrateur réalise complètement sa destinée. Ce qui, métaphoriquement, veut dire : l'artiste c'est l'écrivain. Il s'efface, pour finir, de son oeuvre; et c'est en cela qu'il y a oeuvre. D'autre part, le Narrateur et l'Artiste sont, on l'a vu, le dédoublement du sujet de l'oeuvre. L'un est celui qui construit (par la parole) et l'autre est celui qui détruit (et se détruit). Cet aspect de construction/ destruction caractérise chez Giono, comme on le verra, non seulement la parole poétique (dans « Le poète de la famille » notamment), mais l'acte de la création en général (comme dans *Noé*).

II. A. 6. Ennui et divertissement

Le rapprochement avec *Un Roi sans divertissement* peut être fait justement par le biais du thème de l'ennui, cette « **grande malédiction de l'univers** » (*Ent.*, 58), comme l'appelle Giono. Lors de séjour au moulin, le Narrateur des *Grands Chemins* dit qu'il est heureux de se retrouver au chaud, mais il se laisse petit à petit gagner par l'ennui. La saison d'hiver s'y prête bien comme dans *Un Roi sans divertissement*. Comme chez beaucoup d'autres personnages, la solitude prolongée finit par engendrer l'ennui. Pour se divertir, il écoute la radio du patron Edmond ou ses disputes continues avec sa femme. C'est peut-être à la fois la curiosité et l'ennui qui le poussent à venir en aide à la jeune fille, sans qu'il connaisse son nom et qu'il cherche à comprendre les raisons qui la poussent à quitter ses parents. Pour la même raison probablement, il accepte d'aider son patron apparemment dans une affaire de coeur (affaire qui n'est jamais dévoilée). Mais tout cela ne semble pas lui apporter le remède nécessaire. Il sent en lui des « *désirs* » assez forts qu'il n'arrive ni tout à fait comprendre ni à maîtriser (nous soulignons) :

J'ai évidemment tout ce qu'il faut dans mon moulin : chaleur, café et boustifaille. Mais l'hiver est la saison des désirs. J'accumule des envies extraordinaires. Dans cette partie du jour qui va du moment où j'ai bu le café du matin jusqu'à l'heure où la nuit arrive j'imagine des choses sans queue ni tête. On n'y voit pas beaucoup ici dedans; sans le r e flet de la neige, on n'y verrait même pas du tout. J'arrive à trouver que les presses au repos ont des allures de grandes personnes debout, habillées de fer. Pendant que je me chauffe, dans la lueur rouge du poêle, je vois le bout de mon nez, mes mains, mes genoux, mes jambes et mes pieds. Les grosses poutres entrecroisées du plafond sont comme une carcasse de boeuf. Les coups de bise frappent contre les murs. Le bien-être ne sert qu'à désirer plus; et dans cette idée il n'y a pas de limite. Je me sens capable d'aller fort dans des quantités de choses. Je pense aux marmottes qui sont roulées en boule dans les profondes fourrures de la terre. Je me demande pourquoi nous autres nous n'arrivons pas à endormir complètement notre sang. (V, 537-538)

Le Narrateur est dans cette solitude face à lui-même et à ses désirs. Cette situation commence à devenir grave puisqu'il a désormais des hallucinations. Son imagination commence à lui jouer des tours. Par ailleurs, il se sent capable d'aller trop loin et « **fort dans des quantités de choses** ». En effet l'absence de limites est ce qui caractérise les actes du meurtrier M.V. dans *Un Roi sans divertissement*. Quant à la couleur « rouge » du feu, mise en valeur par la couleur blanche de la « neige », elle n'est pas sans rappeler le décor des crimes de M.V. ainsi que de la scène où, plus tard, Langlois contemple le sang de l'oie qu'il vient de tuer sur la neige. L'obsession du sang est présente aussi chez le Narrateur, comme le laisse voir plus explicitement le passage suivant :

Le silence et le blanc font un tel vide qu'on a envie de mettre du rouge et des cris dans tout ça avec n'importe quoi. (V, 538)

On a ici tous les éléments de l'atmosphère décrite dans *Un Roi sans divertissement* : « le silence » (à la fois extérieur et intérieur chez le personnage), « le blanc » (de la neige), le « vide » (dû à l'ennui), le « rouge » (du sang) et « les cris » (de la victime). Tout l'acte du divertissement par le meurtre est là en puissance chez le personnage.

Celui-ci est donc victime de l'ennui. Pour se divertir, il coupe du bois - à défaut d'entailler des personnes comme M.V. ou de tuer une oie comme Langlois - :

Je n'ai de repos que lorsque je fends du bois à la hache. La relever au-dessus de ma tête et l'abattre de toutes mes forces sur les bûches qui craquent et éclatent me fait du bien. Je ne m'arrêtera plus. Je ne sens pas la fatigue. Le bruit des coups et du bois fendu me plaît. Le coeur ouvert des bûches est beau à voir et c'est agréable de tripoter l'arête vive des éclats. (V, 538)

Le Narrateur parle d'un véritable plaisir (« **me fait du bien** », « **me plaît** », « **beau à voir** », « **agréable** ») à s'acharner de la sorte sur le bois qui fait bien penser à un corps humain (« **le coeur ouvert** », « **tripoter l'arête vive** »). Il aime regarder ce « coeur » ouvert des bûches comme M.V. aime regarder les corps tailladés de ses victimes.

Le Narrateur est peut être sur le point de « **mettre du rouge** » « **avec n'importe quoi** » quand son ami l'Artiste vient l'en empêcher en lui proposant de venir jouer avec lui, car il a trouvé un « filon ». Il l'arrache ainsi à sa solitude, « **par amitié pure** » (V, 536), lui dit-il. Le Narrateur décide de le suivre, car il s'aperçoit qu'il vit des moments difficiles et qu'il est temps de changer d'air :

Je le laisse dire. C'est une belle vie! Il y a des moments où j'en ai marre de vivre à ma façon. (V, 537)

Pourtant l'idée du « sang » l'obsédera encore. Le terme apparaîtra à plusieurs reprises dans les pages suivantes (548-549). Une fois, il est associé au terme « ennui ». Il s'agit de l'épisode du jeu chez Ferréol :

Ce qui nous est le plus nécessaire aux uns comme aux autres, c'est le sang. Il faut en avoir le plus possible. Des quantités de choses qu'on aime peuvent nous en réclamer à chaque instant. C'est bête de faire ceinture devant des choses épatantes qu'on rate de posséder faute de quelques gouttes de sang [...].

On fait du sang en quantité dans cet endroit cerné par la neige, et par la nuit, et par l'ennui. (V, 548)

Mais, le Narrateur arrive à guérir de ses obsessions en se mettant à jouer. Il s'aperçoit à

temps qu'il doit se divertir. Le jeu est donc un remède à l'ennui. Le seul qui lui permette de ne pas aller trop loin dans ses « *désirs* ». L'Artiste, lui, prend le jeu peut-être trop au sérieux. C'est pourquoi lorsqu'il perdra l'usage de ses doigts, et donc qu'il ne pourra plus jouer, il deviendra un meurtrier. Chose que le Narrateur a pu éviter à temps.

La plupart des autres personnages s'ennuient aussi, c'est pourquoi ils cherchent, chacun à sa façon, par le moyen qui est sa portée, à échapper à cet ennui. Pour rompre la monotonie de sa vie, Edmond a une affaire louche pour laquelle il demande les services du Narrateur. Sa femme, elle aussi, est victime de l'ennui :

Mme Edmond reste des semaines dans l'état de quelqu'un qui adore le blanc et qui en a en veux-tu en voilà. Elle conserve précieusement un petit sourire idiot sur la bouche. Puis elle finit par s'apercevoir que son mari tourne d'un côté et de l'autre. Elle constate qu'il a quelque chose en tête. Et la voilà elle aussi avec du souci, dans cette maison encore plus chaude que les profondes fourrures de la terre où dorment les marmottes. Dans cette maison entourée de blanc de tous les côtés. (V, 539)

Dans ce passage on constate d'une part que l'ennui est un état contagieux et qu'il est surtout lié à l'hiver; d'autre part que la couleur blanche de la neige est obsédante et fascinante pour ces personnes qui s'ennuient, et enfin que la chaleur et le confort intérieurs accentuent chez eux cette sorte de léthargie. C'est une sorte d'engloutissement progressif auquel il ne peuvent échapper que difficilement. M. Edmond et sa femme s'en sortent par les disputes et les querelles.

Les compagnons de jeu de l'Artiste (Nestor, Dumas, Molinier, Ferréol...) quant à eux, trouvent comme remède à l'ennui que leur causent la solitude et l'hiver, le jeu avec l'Artiste. Tout le monde semble pris dans cette atmosphère de l'ennui. Leur univers est doublement fermé par la neige et le brouillard. Chacun essaie de s'en sortir, en se créant une sorte de seconde vie, même si celle-ci est artificielle et qu'elle s'apparente au « *théâtre* », comme celle de Nestor que décrit le Narrateur dans ce passage :

Je pense à Nestor qui montait en pleine nuit à la Clarée, gros comme un buffle, rejoindre quoi? Cent mille théâtres (on sort de l'un pour entrer dans l'autre) sur lesquels à chaque instant nous faisons notre petit numéro, tout seul. (V, 553)

Ce caractère d'artifice qui fait plaisir, et permet ainsi de faire face à l'ennui, est symbolisé par les « *fausses cartes* » de l'Artiste :

Tout le plaisir est dans les fausses cartes. Ils le savent, là-haut à l'étage, comme je le sais au rez-de-chaussée, comme ils le savent dans les villages de la vallée couverte de brouillard et dans le village là-haut couvert de brouillard aussi. Maintenant, on a été tous mis au pied du mur. [...] Il faut prendre le taureau par les cornes. Il y a un abîme entre la vérité et la vie. Ce n'est pas avec des remèdes de bonne femme qu'on arrive à jouir de ce qui compte. Tromper ne trompe pas mais rapporte, dans cette histoire où il s'agit surtout d'avoir un os à ronger. (V, 540)

Tout le monde essaie donc de se tromper soi-même. Et pour lutter contre l'ennui, il faut donc employer les grands moyens. Car on est « *tous mis au pied du mur* ». Il faut, par exemple « *miser gros, c'est la vie, et tricher pour pouvoir le faire sans risque de perdre la boule. Jamais carte sur table* » (V, 541). Chacun a sa façon de tricher pour s'en sortir, pourvu qu'on sache éviter de « *se servir de soi-même comme on ne doit*

pas » (V, 541). L'Artiste va plus loin : il mise sa vie.

III. B. L'écriture

III. B. 1. Les vides du récit⁵⁵⁵

Dans *Les Grands Chemins*, les vides sont perceptibles à plusieurs niveaux. Tout d'abord au niveau du Narrateur. Les informations qui le concernent sont données - par lui-même - au compte-gouttes. Son nom ne sera jamais connu (contrairement per exemple au narrateur de *Un de Baumugnes*). On sait seulement, par la bouche de l'aubergiste qu'il a « **un joli prénom** » (V, 595). On ne sait ni d'où il vient ni où il va à la fin du roman. Son existence n' a de durée que le temps du récit. Il appartient, comme on l'a vu, à la catégorie des errants de Giono (il est comme Charles-Frédéric Brun du *Déserteur* ou Tringlot de *L'Iris de Suse*). Son passé reste inconnu pour le lecteur (malgré quelques allusions ici et là); ce qui est révélé au fil du texte est seulement en rapport avec sa situation présente (ses penchants, ses goûts, etc.) Par exemple, il ne cesse de faire allusion à sa barbe. Il la laisse pousser, la taille le plus souvent pour se donner une personnalité, un air aux yeux des autres (air de virilité auprès des femmes et de respectabilité auprès des hommes). Il donne ainsi une importance à son paraître, et comme s'il cherchait à dissimuler une part de lui-même ou à se déguiser (ce thème du déguisement, on l'a vu pour Ulysse de *Naissance de L'Odyssée*, est lié au jeu et au mensonge). Même à la fin, quand il décide de se couper la barbe, il s'amuse à se déguiser en cherchant à ressembler à des personnages historiques :

J'ai une envie folle de couper ma barbe. Je le dis à Catherine. Elle s'esclaffe. Elle m'apporte des ciseaux et tout le monde se met de la partie. Je commence à me la couper à la rigolade : je fais Richelieu et Napoléon III. (V, 621)

Puis, après s'être amusé, il se rase complètement la barbe :

Je me débarbouille à l'évier. Je sors de la cuvette lisse et net, avec mon menton volontaire, ma bouche mince et dure dévoilée, ma gueule de printemps. (Ibid.)

En se rasant la barbe, il annonce un peu la fin. La fin de l'hiver, c'est-à-dire la fin d'une saison vécue en sédentaire; il a désormais « **[s]a gueule de printemps** ». Cette action est symboliquement aussi le signe qu'il se débarrasse d'une personnalité qu'il a adoptée le long de son séjour. Maintenant il est prêt à paraître tel qu'il est, « lisse et net », et à intégrer en quelque sorte la société (le fait qu'il sera félicité par la police pour avoir tué l'Artiste est à cet égard assez significatif).

Pourtant tout n'est pas clair sur sa personnalité. Par exemple, sa surprenante lecture de *L'Esprit des lois* peut être déroutante pour le lecteur. En fait, l'explication, partielle, qu'il donne vient juste après. C'est, d'après lui, une habitude qu'il a prise au temps où il était « **valet de chambre** » (V, 583) chez le docteur Ch., un « **psychiatre** » qui « **vivait à poil en toute saison** » (Ibid.). Celui-ci lui faisait lire Balzac, Alexandre Dumas, Victor Hugo, Lamartine, pour « **se rendre compte si ces lectures avaient de l'importance, par la**

⁵⁵⁵ Nous empruntons ce titre à celui de l'article de R. RICATTE « Les vides du récit et les richesses du vide », in *Etudes littéraires*, vol. 15, n°3, déc. 1982, Les Presses de l'Université de Laval, p. 291-311.

suite, dans [sa] manière de vivre » (V, 584). Mais ici la lecture de ce texte en particulier semble avoir une signification particulière pour le Narrateur. Au début, c'est le médecin qui soignait l'Artiste qui a procuré ce texte à son malade pour le distraire : « **Le docteur a l'air d'être un sacré rigolo si j'en juge par le bouquin qu'il a apporté à l'artiste, histoire de le distraire** » (V, 582). Le Narrateur en profite, ensuite, pour le lire. La lecture de ce livre n'est donc pas considérée dans le sens constructif ou éducatif du terme. « L'Esprit des lois, *c'est une blague* » (V, 583), dit le médecin. La lecture de Montesquieu est peut-être, pour le Narrateur, une manière de faire allusion à ses rapports - de transgression - avec la loi « officielle », et à l'écart qui existe entre la morale générale et son propre comportement.

Le vide concerne aussi le personnage de l'Artiste. Un vide autour de son identité d'abord. Le lecteur, ainsi que le narrateur, ne saura son nom qu'après le meurtre qu'il a commis. Il s'appelle « **Victor André, né à Alger, de père et de mère inconnus** » (V, 624). Ce nom composé de deux prénoms est loin de préciser son identité. Il ne sort donc pas réellement de l'anonymat. C'est aussi un bâtard. Il ne vient de nulle part, comme s'il appartenait à une « génération spontanée »⁵⁵⁶. Il est doublement déraciné : de ses parents et de son pays. Son existence est liée au texte. C'est un être qui existe grâce au récit fait par le Narrateur. C'est celui-ci qui lui donne un nom : celui de l'« Artiste ». D'ailleurs il le considère, vers la fin, comme « **un souffle, un rien** » (V, 629).

Le portrait du Narrateur ainsi que celui de l'Artiste restent donc incomplets. Jusqu'à la fin, une partie de leur personnalité demeure inconnue.

Le vide touche également d'autres aspects du roman. Voici quelques exemples. L'histoire d'Edmond avec la jeune fille et le « **type maigre** » à qui il envoie de l'argent n'est jamais tirée au clair. On ne connaît pas la suite de l'histoire de la jeune fille qui vient demander l'aide du Narrateur. Le comportement de Mme Albert, la « **petite poule** » (V, 603), la « **buveuse de vent** » (V, 609), celle qui est tout le temps sur le point de partir et « **qui va à D.; ou au diable; ou aux deux** » (V, 610), qui laisse supposer l'histoire d'une aventure extra-conjugale, n'est pas expliquée. La relation entre Catherine et son mari « **le petit blond** » « **qui est tout le temps parti** » (V, 594) et toujours distant, n'est pas claire.

Des portraits aussi restent inachevés. Le narrateur se contente d'allusions à propos par exemple, du comportement de certaines femmes, comme Mme Ferréol, ou la Mère Truc. A certains personnage, le Narrateur donne un surnom conforme à leur aspect physique, comme les deux « éléphants »⁵⁵⁷.

III. B. 2. Jeu et écriture

Le jeu comme allégorie de l'écriture et de la création se fait à la fois à travers le jeu avec les cartes et le jeu avec les mots. D'ailleurs, les deux aspects se rejoignent car, en définitive, l'Artiste et le Narrateur ne font qu'un. Ce sont les deux facettes du même

⁵⁵⁶ Christine RANNAUD, « Jeux d'Abymes dans *Les Grands Chemins* », *Bull.* N°36, 1991, p. 105.

⁵⁵⁷ Le surnom donné à certains personnages et qui vient d'un détail physique ou vestimentaire est très utilisé par Giono, par exemple dans *Noé*. Ce procédé caricatural relève de son style humoristique et ironique.

« portrait de l'artiste », autrement dit du créateur. Nous avons parlé de la virtuosité de l'Artiste dans le jeu des cartes; parlons maintenant de celle du Narrateur. C'est dans le domaine du langage que celui-ci exprime sa virtuosité. Avec le curé qu'il rencontre la nuit sur la route, et chez qui il passe la nuit, s'établit une conversation d'hommes intelligents qui savent jouer sur les mots. Par exemple, le Narrateur parle de lui comme d'un autre mais tout en sachant que son hôte le comprend bien. Une sorte de jeu qui se joue entre eux.

Il me demande ce que je fais. Je le lui dis. Il me pose des questions très précises. Je lui en pose, moi aussi, parce qu'il a l'air de ne pas être tombé de la dernière pluie. (V, 481)

Et tous les deux continuent à jouer le jeu :

Il me confesse, en douce, mais pas pour son boulot. Je prête volontiers le flanc. Je crois qu'il a une idée derrière la tête. Ce qui l'intéresse, c'est qu'il a trouvé un homme de son bord. Il veut savoir pourquoi j'ai quitté ma dernière place. Ce n'est pas un mystère : c'est que, de temps en temps, j'aime partir, c'est très simple. (Ibid.)

Le prêtre se sert donc de sa profession (la confession) mais il la détourne un peu. Elle devient une sorte d'interrogatoire à peine voilé ou plutôt de jeu de devinettes auquel le Narrateur se « prête volontiers » en relevant le défi que semble lui lancer son interlocuteur. Le prêtre change de tactique, et le Narrateur de faire autant; et la conversation a tout l'air de devenir une sorte de duel :

Je sens qu'il est en train de faire un détour. Je l'attends. Il arrive d'un côté imprévu. Il me parle des hommes de tout repos. Est-ce qu'il y en a? Je ne lui pose pas la question. Je raconte très naturellement une histoire ancienne, en gazant toujours, bien entendu. Si je savais exactement de quel repos il s'agit, je ferais mieux, mais je me tiens prudemment à carreau. Je ne m'avance d'aucun côté, et le bonhomme que je lui dépeins, qui est moi, est vraiment de tout repos. Je vais même plus loin et je me montre aux prises avec diverses difficultés dans des faits qui se sont passés à des endroits précis. Je donne les noms. (V, 481-482)

Comme l'Artiste, le Narrateur triche en parlant de lui, et le prêtre doute de sa sincérité, « ***il n'est pas convaincu. Il se demande si c'est du lard ou du cochon*** » (V, 482). Mais tous les deux semblent trouver de la satisfaction dans ce jeu qui consiste à tourner autour du pot : « ***Si on s'expliquait clairement ça irait très vite, mais nous avons, lui et moi, notre intérêt personnel*** » (Ibid.). Le jeu est continu chez lui. Pour cela, il adopte même un vocabulaire approprié. C'est ainsi qu'en parlant des soeurs qui prodiguent des soins à son ami blessé, il dit (nous soulignons) :

Je constate aussi qu'elles ont fait un grand jeu extraordinaire à l'artiste. Dès qu'il a ouvert les yeux dans ce jour nouveau de souffrance, elles ont fait voltiger au ras de son nez une multitude de cartes royales qu'il n'avait jamais vues. (V, 575)

A chaque situation, le Narrateur trouve les propos qu'il faut. Il ne dit jamais les choses comme elles sont, mais il fait des détours et des allusions. Bref, il « gaze » comme il aime à le répéter. Il dit aussi : « ***j'aime toujours procéder par allusions voilées*** » (V, 570). En outre, il ne cesse d'inventer des « histoires » en fonction de ses interlocuteurs. C'est ainsi qu'il invente une histoire crédible pour la Mère supérieure afin qu'elle accepte d'être discrète au sujet de son ami blessé. Il le fait aussi avec le docteur, mais en racontant une

autre histoire susceptible d'intéresser celui-ci.

Le discours du Narrateur développe ainsi, à un autre niveau, la métaphore même de l'écriture chez Giono dans les « Chroniques ». Il y a d'abord l'invention des histoires, le jeu sur les mots, qui consiste souvent à ne pas dire les choses telles qu'elles sont, mais à « **procéder par allusions voilées** ». L'essentiel n'apparaît que par ricochet, dans le vide ou laissé en suspens. Le rôle de l'écrivain dans ces romans est de « **détourner les choses de leur sens** » (V, 540). *Les Grands Chemins* est un roman où le sens est en perpétuelle fuite. C'est d'ailleurs ce qui caractérise la plupart des « Chroniques ». Car, dans ce roman, il n'y a pas que cet écart de conduite chez le personnage, il y a également souvent un autre écart entre la chose qu'il faut désigner et le langage employé pour la désigner. Le discours est parfois elliptique; ce qui contribue à maintenir cette image floue des personnages. Il épouse également la forme du récit : si celui-ci figure un voyage avec un itinéraire sinueux, et qui parfois bifurque, avance, s'arrête, etc., le discours du Narrateur, lui, est composite (monologue intérieur, narration, dialogue...). Il change assez souvent d'aspect et de registre : « **j'ai plusieurs façons de parler, et notamment de me parler** » (V, 577), dit le Narrateur, traduisant la pensée même de l'auteur.

La parole est ce qui distingue la plupart des personnages-artistes de Giono, mais elle varie de nature et de fonction selon les personnages et les textes (comme nous le verrons plus loin). Dans *Les Grands Chemins*, le narrateur, qui est l'un des doubles de l'auteur, mérite le titre d'acrobate dans le domaine de la parole. Un jongleur des mots, comme son ami est jongleur des cartes. De ce fait, le Narrateur est un artiste aussi. C'est un faiseur de tours et un illusionniste à sa manière. La scène où l'Artiste fait la démonstration de sa virtuosité à son ami (V, 489-490)⁵⁵⁸, a entre autres significations, la manipulation des mots et des images par l'écrivain.

Par ailleurs, la vacuité d'esprit que montre le Narrateur qui prend le chemin au début du roman (« **je n'ai pas d'idées** » (V, 471), dit-il) fait un peu penser à la situation de l'auteur devant sa page blanche qui se remplit ensuite, petit à petit. Mais une fois qu'il prend la route, tout devient facile⁵⁵⁹. L'avancée du Narrateur sur la route correspond ainsi,

⁵⁵⁸ Vu son importance, ce passage a suscité un intérêt particulier des critiques. Des commentaires intéressants en ont été faits. Voir par exemple Christiane KÉGLE, « Présent de narration et instance énonciative dans *Les Grands Chemins* », *Giono Aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin, 1981, Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.55-57. Voir également l'article d'Edgard PICH, « Aux frontières de l'écrit et de l'oral. Pour une diglossie généralisée », *Bulletin de liaison*, n° 26, A.L.D.R.U.I., Lyon, printemps 1996, p. 5-7. Voir enfin Christine RANNAUD, « Jeux d'Abymes dans *Les Grands Chemins* », *Bull.*, n° 99, 1991, 100-101.

⁵⁵⁹ Voici comment GIONO parle de sa démarche qui fait sans doute penser au début des *Grands Chemins* : « [...] Dès que le personnage est vivant, je peux lui donner et me donner à moi une pâte nouvelle, c'est-à-dire que je verrai la couleur de ses yeux, la forme de son visage, j'entendrai le son de sa voix. J'ai déjà de quoi écrire, tout de suite, et dès qu'il va se mettre à bouger, immédiatement je vais avoir besoin de la nécessité. S'il marche, s'il fait un pas, il faut la terre, et cette terre il faut qu'elle s'organise de suite, il y a donc le paysage. Si à ce moment-là il a besoin de répondants, il a tout de suite un répondant puisqu'il y a un drame, brusquement il y a les autres. Cela ne m'intéresse plus alors, ça va tout seul. L'important c'est le premier, il est tout seul, sans rien, sans contexte, comme l'air, et brusquement quand il arrive, hop! Il prend terre... », J. CHABOT et A. VALENTE, « Interview de Jean Giono, 4 avril 1968 », *Op. cit.*, p.23.

métaphoriquement, à celle de l'écriture (nous soulignons) :

Le matin s'avance. Il y a déjà quelques abeilles. Je fais les quinze cents mètres à la papa. La route est mieux à mon goût. C'est un chemin vicinal de trois à quatre mètres de large à peine, très souple au pied et qui respecte toutes les propriétés. On planterait un piquet devant lui, il en ferait le tour à bonne distance. C'est ce qu'il a fait quand on l'a tracé. (V, 471)

Puis peu à peu, le récit est enrichi (la page est de plus en plus remplie) au fil des paysages que traverse le Narrateur, au fil des rencontres qu'il fait, jusqu'à la rencontre de l'Artiste qui permet de faire démarrer le récit pour de bon.

A la vacuité initiale correspond celle de la fin. Dès qu'il a accompli son « oeuvre » en tuant l'Artiste (en « l'achevant » tout comme l'auteur qui « achève » son roman), l'artiste s'en va sur les chemins pour d'autres aventures et d'autres rencontres. La boucle est bouclée. Dans *Un de Baumugnes* on trouve déjà un dénouement analogue. Le narrateur Amédée met fin à son amitié avec Albin juste à temps :

J'étais au bout de la ficelle d'amitié amarrée dans nos deux coeurs; encore un pas, elle cassait.

Et j'ai fait ce pas en arrière, et je suis parti. (I, 319)

L'auteur, lui, se détache de ses personnages et pense éventuellement à un autre roman; autrement dit à se [re]mettre « en route » (V, 633). Cette circularité, ce perpétuel recommencement, renvoie à la fois à la vie humaine en général et au travail même de l'écrivain.

III. B. 3. Le présent énonciatif⁵⁶⁰

Le fait que tout le texte soit au présent témoigne d'une virtuosité presque sans égale chez Giono, et qui même fait « **voler en éclats les frontières des catégories de narratologie** »⁵⁶¹. Car il y a dans *Les Grands Chemins* une identification entre le sujet de l'énonciation et le sujet de l'énoncé, entre le temps de la narration et les temps des événements narrés et le lieu de la narration et le lieu où se passent les événements⁵⁶².

⁵⁶⁰ A propos de ce temps dans *Les Grands Chemins*, certains critiques parlent de « présent de narration ». Voir par exemple l'article de Christiane KEGLE « Présent de narration et instances énonciatives dans *Les Grands Chemins* », dans *Giono Aujourd'hui*, Op. cit., p. 50-60. Joëlle GARDES-TAMINE pense que ce « n'est pas un présent de narration, car ce dernier s'insère nécessairement dans un contexte passé, repérable à des temps du passé, passé simple, imparfait... ou à la présence d'adverbes ou compléments indiquant une datation si bien que la distance entre le moment de l'énonciation et les événements relatés reste sensible, même si l'utilisation du présent essaie de l'abolir pour un moment. [...] En un mot, le présent de narration suppose un contraste, ce qui n'est nullement le cas dans *Les Grands Chemins*. [...] On a affaire à ce présent niveleur que l'on trouve par exemple dans les romans de Marguerite Duras... », in « La parole rapportée dans *Les Grands Chemins* », *Les Styles de Giono* (Actes du III^e colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence, 7-10 juin, 1989), Lille, Roman 20-50, 1990, p.12. Nous avons décidé de l'appeler « présent énonciatif », car il y a coïncidence absolue de l'acte et de son récit.

⁵⁶¹ J. GARDES-TAMINE, Op. cit., p. 11.

Le présent, grâce auquel, pour reprendre les termes de Genette, « **le temps de la diégèse** » coïncide avec « le temps du récit », est celui de la création qui permet au Narrateur d'emporter avec lui le lecteur dans un récit-voyage qui commence au moment même où le Narrateur prend la parole (et en même temps prend la route). Ce temps permet de faire de la parole une action. Dire c'est produire un récit. Le narrateur fait naître au moment même où il parle un monde de fiction où il est lui-même engagé, et en même temps il engage le lecteur à le suivre (dans sa narration et dans ses aventures). Le fait de parler au présent, rend les choses vivantes et actuelles. Il s'agit de produire un effet de « continuité », de « succession », d'« instantanéité » et de « totalité narrative »⁵⁶³. L'emploi du présent constitue donc la particularité des *Grands Chemins*. Il abolit en quelque sorte la distance entre le narrateur et le lecteur. Celui-ci a désormais un contact suivi et direct avec les événements et leur production par la parole. C'est l'une des fonctions de ce temps grammatical que lui donnent Wagner et Pinchon en se référant justement au texte de Giono : « Par l'emploi répété du présent le lecteur se trouve engagé dans le déroulement d'une histoire; il vit cette histoire comme le spectateur enfermé dans une salle vit le drame qu'on y répète et y participe. Les instants et les épisodes qui la composent deviennent successivement le centre de son actualité. Peu de longs récits sont construits sur l'emploi répété du présent. On citera, à titre d'oeuvre remarquable, un roman de Jean Giono, *Les Grands Chemins* »⁵⁶⁴.

Mais en raison de l'emploi du présent, le lecteur peut avoir l'impression que les événements, qui sont présentés dans une sorte de simultanéité narrative, donnent à l'action le caractère d'une certaine immobilité ou de stagnation. Or à y voir de plus près on constate qu'il n'y a pas d'immobilité, comme le note R. Ricatte :

« Nous sommes à l'intérieur de ce temps narratif, englobés par lui, mais en même temps il fait sentir vivement sa succession d'instant en instant; chacun de ces instants pointe et bascule, d'où cette étrange impression de fracture incessante [...] Il entre dans ce processus de l'écriture quelque chose de ce pas-après-pas à l'intérieur d'une étendue qui nous entoure, comme il convient d'ailleurs au récit d'un trimardeur lyrique »⁵⁶⁵.

Ce qui est important c'est que ce présent permet de faire vivre au lecteur les événements au moment même où ils arrivent au Narrateur. Voyons par exemple le début du roman :

C'est le matin de bonne heure. Je suis au bord de la route et j'attends la camionnette qui ramasse le lait. Quand je la vois arriver je me dresse et je fais signe mais le type ne me regarde même pas et me laisse tomber.
Je bourre ma pipe. L'automne me traite vraiment en bon copain depuis des semaines.

⁵⁶² Sur ce problème, voir l'article de Christiane KÉGLE, Op. cit.

⁵⁶³ L. RICATTE, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. cit., V, 1168.

⁵⁶⁴ Robert-Léon WAGNER et Jacqueline PINCHON, *Grammaire du français classique et moderne*, Hachette, 1962, p.370. Cité par R. RICATTE dans sa « Préface » générale, t.I, p. LI, et par L. RICATTE, dans sa « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. cit., V, 1168.

⁵⁶⁵ R. RICATTE, « Préface » générale, Op. cit., p. LI.

Les vergers sont rouges de pommes.

Au bout d'un moment j'entends un autre bruit de moteur : c'est une grosse citerne avec remorque. Celui-là me prend. (V, 469)

Le lecteur est projeté en plein milieu de l'action, car l'immédiateté de cette action est rendu par l'instantanéité de la narration. Le Narrateur, qui surgit de nulle part, prend en charge le récit en même temps qu'il prend la route. En racontant, il vit les événements et nous les fait vivre. A ce point du récit, le mystère qui entoure l'identité du personnage ainsi que le cadre spatio-temporel où il se trouve (l'indication de la saison anticipe sur le fait que les événements se dérouleront entre l'automne et le début du printemps) a comme effet de créer une sorte d'attente chez le lecteur. Mais celui-ci est pris au dépourvu, car la seule alternative qui lui soit laissée c'est de suivre la narration. C'est une sorte de tricherie que de donner l'illusion de la simultanéité de la narration et de l'action, mais cette tricherie passe presque inaperçue parce qu'elle s'inscrit dans un système narratif qui garde sa cohérence jusqu'à la fin.

En outre, la narration à la première personne doit en principe contribuer à la transparence du narrateur et à la clarté du récit qu'il fait. Or, dans *Les Grands Chemins*, cette technique, au lieu de permettre « **au lecteur de pénétrer à tout moment dans la conscience du je qui raconte** »⁵⁶⁶, produit le plus souvent un effet contraire : sur certains points le Narrateur reste impénétrable. Le lecteur n'a pas totalement accès à ce qui se passe en lui. Il y a par exemple des zones d'ombre dans sa vie qui ne sont pas expliquées, comme on l'a déjà vu. Sur certains points, il fait penser à Meursault, le narrateur et héros de *L'Étranger*. Mais le Narrateur des *Grands Chemins*, s'il manifeste une certaine hésitation, voire une certaine indifférence, par exemple au début du roman lorsqu'il répond évasivement aux questions du chauffeur qui le prend en stop en disant : « **oui et non** » ou : « **je lui réponds que je ne suis pas fixé** », ou encore : « **je dis oui par politesse** » (V, 469), son comportement n'est pas dicté par un malaise existentiel comme le héros de Camus. En outre, s'il donne l'impression de porter en lui un certain mystère, comme les autres « errants » chez Giono, ceci vient probablement du fait qu'il est censé improviser, et que l'acte d'énonciation est lié aux événements. Autrement dit, sa vie ne précède pas l'énonciation. Elle n'est, de ce fait, révélée qu'au fur et à mesure qu'il raconte. Cette indécision apparente sur sa destination est donc en rapport avec le fait qu'il donne l'impression de vivre continuellement au présent. C'est ce qui d'ailleurs lui donne une certaine liberté de disposer de lui-même et d'être totalement disponible. Giono semblait déjà exprimer cette idée dans son *Journal*, en date du 10 janvier 1938 en parlant du projet du livre qu'il comptait écrire :

Grands Chemins . Doit débiter par un grand cri de liberté. (Il était de nouveau sur la grand'route et comme chaque fois il n'en demandait pas plus. C'était ça, la vie. Il marche et pénètre dans toute les flexions de la terre. C'était épatant). (VIII, 294)⁵⁶⁷

Liberté, disponibilité et ouverture caractérisent donc le Narrateur. Ce sont, par allégorie, les caractéristiques mêmes de l'écriture dans ce texte.

⁵⁶⁶ L. RICATTE, Op. cit., V, 1155-1156.

⁵⁶⁷ Cité par L. RICATTE, Op. cit., V, 1140.

III. B. 4. Les aphorismes

La pratique du présent énonciatif s'allie également aux nombreux aphorismes qui ponctuent le discours du Narrateur⁵⁶⁸. Ce sont des sentences morales qui, d'après Luce Ricatte, tournent autour du thème du « bonheur difficile » reflétant le « scepticisme » et le « pessimisme »⁵⁶⁹ du Giono d'après-guerre. Mais la morale à laquelle se réfère le Narrateur ne semble pas être tout à fait une morale générale. Car il y a le plus souvent comme une affirmation d'abord de cette morale, puis après comme une remise en cause, comme d'ailleurs cet aphorisme à propos de la morale elle-même : « **La morale, tout le monde la fait. Qui la pratique? Personne, je l'espère bien.** » (V, 541) Le « **j'espère bien** » pose en effet une certaine ambiguïté : pourquoi cette position contre? De quelle morale s'agit-il?. La distance que le Narrateur semble vouloir prendre à l'égard de la morale générale fait penser qu'il s'agit d'une morale toute personnelle à laquelle il se réfère et qui définit la ligne de sa conduite et de ses rapports avec les autres. En effet, il y a d'une part la morale généralement admise, celle de la loi mosaïque. Elle est hypocrite, comme l'indique le narrateur dans ce passage. Et d'autre part, la sienne dont il parle encore dans les passages suivants : en effet, à propos des rapports de la vie à la réalité pour chacun (et pour le créateur en particulier), le Narrateur dit : « **Il y a un abîme entre la vérité et la vie** » (V, 540). A propos du bonheur et la voie qui y mène, il affirme : « **Ce qui compte, pour le bonheur, c'est de tout remettre en question. / Etre heureux c'est abattre des atouts, ou les attendre, ou les chercher.** » (V, 538) . On croirait entendre ici Ennemonde justifier son action meurtrière pour atteindre son bonheur personnel. Ou, inversement, Mme Numance qui se sacrifie dans un élan de générosité envers Thérèse. Sa morale à lui est donc dans ce don total de soi-même, au risque même de sa perte.

Les vérités qu'il énonce par ces aphorismes sont des vérités qui lui sont propres et qui ont indirectement un rapport avec la conception même de l'écriture chez Giono. A propos de l'impossibilité de connaître véritablement les autres, le Narrateur dit : « **La pensée des autres, nous ne la connaissons jamais. Nous l'inventons** » (V, 587). Cette vérité doit, en effet, être mise en rapport avec la création romanesque et de l'usage que l'auteur fait désormais de la « psychologie » dans les « Chroniques » (psychologie différente de la psychologie traditionnelle). En effet, beaucoup de personnages des « Chroniques » sont opaques (parce qu'ils sont vus de l'extérieur) et ne se laissent pas vraiment appréhender. Le cœur humain reste insondable bien qu'il renferme des sentiments et des passions insoupçonnés. Cette richesse intérieure est exprimée également par : « **Il y a de la ressource dans l'être humain** » (V, 600).

A propos de la morale du tricheur et de son habilité au jeu, on peut lire : « **Tromper, comme c'est solide et valable. Comme on est payé de ses peines. La peine même est un plaisir.** » (V, 542) Le propos est ambigu mais on peut penser que le Narrateur, au moment où il se trouve seul dans le moulin, essaie de se tromper lui-même en cherchant

⁵⁶⁸ Sur cette question, voir l'article de Jean-Michel WITTMANN, « Aphorismes dans *Les Grands Chemins*, ou le roman d'un joueur de bonneteau », *Bull.* N°39, 1993, p. 115-124.

⁵⁶⁹ L. RICATTE, *Op. ct.*, V, 1168.

à trouver des moyens qui remédient à son ennui. Il triche avec lui-même en quelque sorte. Autre aphorisme du même type : **« corriger le hasard n'est pas à la portée du premier venu »** (V, 569). Cette vérité, dite sur un ton mallarméen, et qui s'applique au tricheur, peut également renvoyer à l'écrivain qui, en inventant ses personnages et en leur donnant une vie et un itinéraire précis, corrige en quelque sorte le hasard de leur vie. Il invente pour eux un destin.

III. C. Les Grands Chemins et Un de Baumugnes

On peut peut-être encore mieux comprendre *Les Grands Chemins* en comparant ce roman à *Un de Baumugnes*. Beaucoup de détails dans le roman de 1951 rappellent, en effet, ceux qu'on trouve dans celui de 1929, comme nous l'avons déjà vu. Nous avons parlé par exemple du thème de l'amitié qui lie un homme relativement âgé à un homme plus jeune. D'autres points communs peuvent être décelés. Par exemple, aussi bien dans l'un que dans l'autre, le plus jeune est un artiste : Albin joue de l'harmonica et l'Artiste joue de la guitare. Ces deux artistes prennent des risques; le premier, en voulant libérer Angèle séquestrée par son père et le deuxième en trichant aux cartes. Amédée, le narrateur de *Un de Baumugnes* ressemble à celui des *Grands Chemins*. Tous les deux sont des errants qui vivent des petits travaux : **« Nous autres, il y a rien de plus bohémien que nous »** (I, 221), dit Amédée. Vu leur âge, les deux personnages ont une certaine expérience de la vie qui leur permet de savoir se comporter en fonction des situations où ils se trouvent. Par ailleurs, comme le sera plus tard le Narrateur des *Grands Chemins*, Amédée est attiré par le regard d'Albin dès leur première rencontre :

Ce qui m'avait attiré, je ne vous cache pas, c'est que, dans ses yeux, y avait un quelque chose d'amer; une ombre, comme le reflet d'une viande qui pourrait au fond d'une fontaine. (I, 222)

Mais le regard d'Albin, contrairement à celui de l'Artiste, qui est qualifié de « vilain », est un regard qui exprime une profonde souffrance. Il est comme celui de l'un des deux personnages de la nouvelle « Solitude de la pitié » (1930), un homme malade et justement pris en charge par son ami « le gros » :

Le gros regarda alors son compagnons. Il était là, toujours flottant dans sa huppelande grise. Il n'avait pas de visage, sauf les yeux, les yeux bleus froids, toujours plantés dans la soutane noire du curé mais regardant au travers et par-delà, l'âme triste du monde. (I, 438)

Ce passage montre que tout l'être de ce personnage, un peu aérien (« flottant »), se retrouve comme concentré en ses yeux. Son regard reflète son absence. Il est ailleurs. Albin lui-même possède cette caractéristique de voir loin, au-delà des choses :

Il me regardait, sans me voir. Je sentais les deux raies de son regard qui passaient de chaque côté de ma tête pour aller plus loin sur quelque chose d'au-delà des murs. (I, 239)

Dans les deux romans, ce sont ces deux hommes d'un certain âge qui se chargent de la narration. C'est de leur seul point de vue que les événements sont racontés. C'est à chaque fois une seule version des faits qui nous est donnée à lire. *Un de Baumugnes* est le premier roman à la première personne. Mais dans *Les Grands Chemins*, Giono ajoute la gageure d'un roman entièrement au présent. Dans les deux romans, en revanche, on

peut dire que le narrateur partage avec le personnage le rôle principal. Davantage : il y a comme un dédoublement du même personnage. Dans *Un de Baumugnes*, Amédée mène aussi l'action dans une grande partie du récit, puisqu'il se fait engager chez les parents d'Angèle pour percer le mystère de la fille, pendant que son ami s'efface pour un certain temps. Il lui prépare ainsi le terrain. De simple adjuvant, il devient, pendant un certain temps, le véritable héros en quête de la fille. C'est à cause de cette substitution momentanée que Saturnin le confond avec Albin et l'appelle l'« artiste », croyant que c'est lui qui joue de l'harmonica la nuit. Après il cède la place à son ami qui entre en scène, et il reprend son rôle d'auxiliaire. De même pour *Les Grands Chemins*, le Narrateur ne se contente pas de raconter, il mène aussi l'action, puisqu'il sauve son ami l'Artiste à deux reprises et qu'il se charge de le tuer à la fin.

Comme *Les Grands Chemins*, *Un de Baumugnes* présente déjà un rapport avec l'écriture. Le récit fait par Albin à Amédée au début du roman est un récit enchâssé dans le premier. Dans la manière dont le narrateur Amédée présente Albin en train de raconter son histoire, nous pouvons déceler certains détails qui symbolisent l'acte créateur lui-même du romancier. La toute première phrase annonce l'avènement même de la parole, son éclosion en quelque sorte : « **Je sentais que ça allait venir** » (I, 221), dit le narrateur. Puis trois lignes plus loin : « **c'est qu'il va parler** ». A la page suivante, et toujours à propos de cette étape qui précède la parole : « **C'est lui, ce soir-là que ça travaillait** » (I, 222). C'est toute une préparation physique qu'il observe chez Albin et qui prépare la parole : « **il souffle un soupir long de ça, que dans sa poitrine grosse comme deux miennes ça a fait un ronflement de vent collinier** ». Le narrateur, lui, joue le rôle de « *l'accoucheur* » qui aide Albin à se délivrer : « **Faut faire un peu l'accoucheur, des fois. Ça leur fait tant de bien de se soulager. Moi qui suis une vieille noix j'ai passé par là vingt fois avant eux.** » (I, 222). Nous avons déjà vu que Giono emploie ce terme d'« *accoucheur* » pour parler de l'un des bergers dans *Le Serpent d'étoiles*. Enfin vient le moment de la délivrance et c'est le jaillissement de la parole : « **il était lancé. Ça allait tout seul** » (I, 222). Quelques pages plus loin, le narrateur parle de la « voix » d'Albin, en pleine possession de son discours :

Ça avait commencé comme la voix de tout le monde, mais à mesure qu'il entrait dans le chaud-vif de son malheur elle devenait plus sienne, elle semblait faite exprès pour l'histoire. C'était parti du moment où le nom de son village lui était monté à la bouche. De ce coup, ce son de langue, ce ne fut plus la voix d'un homme. [...] c'était grave, profond, de long souffle et de même verte force que le vent. Ça semblait comme le vent, la parole des arbres, des herbes, des montagnes et des ciels. Il me semblait que, sortie de sa bouche, cette voix lente partait dans la nuit, droit devant elle comme un trait et qu'elle dépassait le rond du monde. Ça avait la luisance d'une faux. (I, 237)

Dans ce passage, Albin est présenté comme un poète. Sa voix fait penser à celle de l'auteur lui-même, qui « **sembl[e] faite exprès pour l'histoire** ». Une voix qui se veut l'expression du monde naturel, comme c'est le cas pour les textes de cette période. En outre, pour Giono, comme pour Albin, « **le nom de son village** » constitue dans ces années une source d'inspiration pour un certain nombre de textes. Enfin, notons que cette voix qui part de plus en plus loin, « **dépass[ant] le rond du monde** » est celle-là même de Giono qui se fait de plus en plus connaître, grâce à *Colline*.

Il y a donc une analogie entre ce début de *Un de Baumugnes* et le processus de l'écriture, tout comme c'est le cas pour *Les Grands Chemins*.

Par ailleurs, nous avons vu que le Narrateur des *Grands Chemins* montre, au début du roman, une certaine disponibilité, une ouverture que le récit de sa rencontre avec l'Artiste comblera progressivement. Le narrateur de *Un de Baumugnes* se trouve dans la même situation au début. Il remarque également une disponibilité chez Albin dès leurs première rencontre. Celui-ci lui apparaît comme un « **de ces hommes qui sont seuls dans le monde, seuls sur leurs jambes avec un grand vide autour, tout rond** » (I, 221). Ce « vide » va être rempli par l'amitié entre les deux hommes. Mais il va aussi être rempli par le récit que fera d'abord Albin, puis par le récit d'Amédée lui-même. Le vide est un thème important chez Giono, et c'est le récit qui vient le combler, comme le souligne bien Jean-François Durand : « Le récit vient combler un vide, tromper la solitude. L'homme du récit est un solitaire pascalien qui enracine la fable dans le néant du monde et de soi. Le récit ne se conçoit que sur cet arrière-plan vertigineux »⁵⁷⁰.

Le point de ressemblance réside surtout, comme on l'a déjà vu, dans le dénouement des deux romans. Chacun des deux narrateurs « tue » son ami. Mais, pour Amédée, « *je le tue en moi* » (I, 317) reste un geste symbolique, contrairement à l'acte du Narrateur des *Grands Chemins*. Nous avons vu comment celui-ci fait face à son ami avant de le tuer. De même dans *Un de Baumugnes*, on retrouve un face à face sans paroles entre les deux amis : « **Je le regardais, il me regardait, et ça s'est fini comme ça, sans une parole** » (I, 319).

D'un autre côté, il y a plusieurs divergences entre les deux romans. On peut remarquer tout d'abord qu'Albin vit une histoire d'amour, contrairement à l'Artiste qui n'est passionné que par le jeu. Le premier met son talent d'artiste (de joueur d'harmonica) au service de cet amour. Le second, lui, le met au service de la tricherie. D'autre part, la passion dévore l'Artiste peu à peu et le rabaisse, du point de vue de la morale ordinaire (d'ailleurs, il n'est jamais capable d'une action morale), alors que l'amour d'Albin lui donne une certaine grandeur. Il est celui qui, grâce à la pureté qu'il a héritée de ses ancêtres, sauve une femme et la transforme de prostituée qu'elle était en femme pure (son prénom, Angèle, est à cet égard significatif). C'est cette pureté chez Albin qui empêche Clarius, le père d'Angèle de tirer sur lui :

Il n'a pas tiré.

Ce n'est ni Philomène, ni la Vierge, loin, là-haut, qui l'ont retenu.

Il n'a pas osé.

C'était quelque chose, vous savez, l'Albin dans cette maison : cet homme pur comme de la glace. (I, 314)

Or, le Narrateur des *Grands Chemins* tue son ami parce que ce dernier ne cesse de se rabaisser au point de devenir un assassin. Les deux personnages, dans les deux romans, suivent donc, au fil du récit, deux courbes opposées. En plus, l'Artiste est toujours en conflit avec les autres. C'est un personnage marginal, toujours en fuite. Alors qu'Albin, lui, ne vit pas en dehors de la société. Il cherche à se réconcilier avec le père d'Angèle. Celui-ci consent à la fin à son mariage avec sa fille et le bénit.

⁵⁷⁰ Jean-François DURAND, « *Un de Baumugnes*, Les miroirs du récit », *Bull.* N°39, 1993, p.103.

Le terme « artiste » est employé différemment dans les deux romans. Dans *Les Grands Chemins*, le terme est utilisé par le Narrateur comme un surnom à son ami joueur aux cartes, car il ne connaîtra son « vrai » nom que vers la fin. Dans *Un de Baumugnes*, l'adjectif a une acception positive (et de coloration populaire). Il qualifie Amédée qui sait bien faire son travail. Les occurrences sont les suivantes. D'abord, Clarius, le patron qui emploie Amédée, appelle ce dernier « l'artiste » pour le travail soigné qu'il a fait (I, 250). Ensuite, Le narrateur lui-même qualifie Saturnin, cet homme qui est toujours en train de rire, d'« artiste » avec une pointe d'ironie (I, 256). Une page plus loin, Amédée dit avoir le « goût d'artiste » pour le travail (I, 257). Enfin, Saturnin, de son côté, l'appelle l'« artiste » parce qu'il croit que c'est lui qui joue de l'harmonica la nuit (I, 288).

Dans *Un de Baumugnes*, l'intrigue est simple. Le récit suit un déroulement chronologique et se termine par une fin heureuse. Or, dans *Les Grands Chemins*, on peut vraiment parler de récits. Il y a des récits (dont certains restent inachevés) qui sont amorcés autour de cet axe central : l'amitié entre le Narrateur et l'Artiste. Des personnages, qui ont plus au moins des rapports avec l'un ou l'autre de ces deux derniers, apparaissent puis aussitôt disparaissent. Dans *Un de Baumugnes*, en revanche, les personnages sont classables, par exemple par rapport à la notion du bien et du mal. C'est une conception « manichéenne qui organise le roman : d'un côté les bons, purs et naïfs, de l'autre les mauvais, pourris et pervers. La même dualité se retrouve dans *Angèle, composée de deux êtres qui s'opposent : la bête d'un côté, l'ange de l'autre* »⁵⁷¹. Or, dans *Les Grands Chemins*, tous les personnages vivent plus ou moins une transgression par rapport à une certaine morale⁵⁷². Ils ont tous quelque chose à se reprocher. Même le Narrateur a un passé qu'il n'aime pas évoquer. Nous avons déjà cité son aphorisme : « **La morale, tout le monde la fait. Qui la pratique? Personne, j'espère bien** » (V, 541). Le « j'espère bien » souligne l'ambiguïté du propos. Mais aussi la complexité du personnage. Le Narrateur ainsi que l'Artiste portent en eux des tendances parfois contradictoires. Ce n'est donc pas seulement en termes de bien et de mal qu'on peut saisir leur personnalité. *Les Grands Chemins* est de ce fait, comme la plupart des « Chroniques », un roman où les personnages n'ont plus un statut aussi clair et aussi stable que l'était celui des personnages des romans d'avant-guerre. Dans ce roman, le sens est éclaté, malgré l'unité assurée par la narration à la première personne. Si on admet qu'*Un de Baumugnes* est organisé en fonction de la « loi du contraste »⁵⁷³ entre les personnages, qui met en jeu des oppositions entre les thèmes et les motifs, il n'en est pas tout à fait de même pour *Les Grands Chemins*. Dans ce roman, même si les contrastes existent, il y a en plus une sorte d'imbrication des thèmes, une circularité dans l'espace, une juxtaposition des histoires et des structures en abyme.

Mais au-delà des divergences entre les deux romans, il y a un point commun

⁵⁷¹ Jean MOLINO, « Celui qui va parler. La parole et le récit dans *Un de Baumugnes* », *Jean Giono, Image à naître et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p.13.

⁵⁷² Sur ce sujet, voir l'article de Jean PIERROT, « Errance et déviance dans *Les Grands Chemins* », *Etudes littéraires*, Vol. 15, n°3, 1982, Les Presses de l'Université Laval, p.391 et suiv.

⁵⁷³ Jean MOLINO, Op.cit., p.15.

important : c'est le portrait de l'artiste, qui se dégage à travers le thème de l'amitié, et qui prend dans les deux romans des figures légèrement différentes, mais qui demeure une occupation permanente chez l'auteur. C'est aussi la métaphore de la création qui prend une place importante dans les deux romans. Certes, pour passer de *Un de Baumugnes* aux *Grands Chemins*, il a fallu pour l'auteur écrire d'autres textes qui constituent les étapes d'une longue maturation, qui va dans le sens de l'épuration de la forme, et surtout dans la richesses du sujet abordé. Toutefois, ce roman de 1951 constitue, dans l'esprit de Giono, le maillon d'une chaîne plus longue.

Pour conclure, on peut dire que *Les Grands Chemins* est roman qui fait partie de ceux qui tout en racontant une histoire posent des problématiques qui sont en rapport avec la création romanesque. Certes, le roman traite de certains thèmes qu'on trouve déjà, à des degrés variés, dans d'autres romans, comme celui de l'amitié, du couple, de l'ennui et du divertissement, de la vérité et du mensonge ou encore de l'être et de ses rapports avec l'autre, etc. Autant de problèmes qui occupent l'auteur à cette époque. Mais la figure de l'artiste y est, cette fois, en rapport essentiellement avec le jeu et la tricherie. Métaphore de l'écriture, car la manipulation des cartes renvoie à la manipulation des images et des mots. Le Narrateur, ainsi que son ami, font partie de cette lignée de personnages d'artistes, qui commence avec Ulysse et qui se continue avec beaucoup d'autres. Le narrateur à qui l'auteur délègue la parole est promu au rang du créateur, qui grâce à son discours nous raconte une histoire, mais aussi, indirectement fait voir ses rapports au langage. Il est le porte-parole de l'écrivain et un peu son double. Il y a entre les deux, comme le note Luce Ricatte, une « incessante osmose linguistique où l'écrivain s'identifie vitalemment avec son personnage et où le personnage finit par vivre la vie mentale de l'écrivain »⁵⁷⁴.

Bien que le récit soit fait par un seul Narrateur et que tout soit focalisé sur lui, il ne propose pas un sens univoque. Au contraire c'est un texte à multiples significations, comme on l'a vu. Il offre plusieurs niveaux de lecture comme la plupart des Chroniques. D'autre part, le récit met en jeu une structure basée sur l'imbrication, la superposition et surtout sur l'inachèvement et la suspension. En plus des thèmes abordés, le problème de la narration reste à notre avis un problème crucial dans ce roman. Par exemple, l'emploi du présent tout le long du roman, faisant entorse aux schéma narratologiques traditionnels, reste un tour de force exceptionnel qu'accomplit l'auteur. De même pour l'articulation entre différents styles (style direct, style indirect, style indirect libre), dialogues, monologues, paroles prononcées, méditations, commentaire et narration. Avec en plus les registres de langue dominés surtout par le langage parlé. On trouve tous ces niveaux à l'intérieur du discours englobant du Narrateur. Dans cela l'auteur chercherait l'effet d'une « **instantanéité du récit** »⁵⁷⁵. Sous l'apparence d'une narration simple et fluide à la première personne, se cache donc une complexité qui dénote un travail important de l'auteur (voire une virtuosité) au niveau de la forme de son roman.

Bref, l'image de l'artiste est saisie ici à travers le rapport que le Narrateur a avec

⁵⁷⁴ L. RICATTE, Op. cit., V, 1168.

⁵⁷⁵ Op. cit., V, 1167.

l'autre, et saisie dans un jeu d'identification et de distanciation. Un jeu complexe où la tricherie joue un rôle important. Tricherie avec les règles établies, avec soi-même, mais aussi avec la langue. L'écriture étant d'une certaine façon une tricherie, le Narrateur-artiste représente ici l'image même du créateur tricheur.

IV. Noé ou le roman du romancier

IV. A. Structure et narration

L'image du créateur en train de créer trouve certainement son expression la plus parfaite dans *Noé*. Nous avons déjà vu comment, au début de ce texte, l'auteur soulève le problème de l'identité du moi de l'énoncé au moi de l'énonciation, et comment il affirme que « *rien n'est vrai* » dans ce texte. En effet, il y a, dans *Noé*, un « moi » double; un chroniqueur qui essaie de se saisir en train de travailler, et un sujet de l'action à qui il arrive de nombreuses aventures. Cette problématique de la dualité du « moi », entre autres problématiques, est exprimée ainsi (c'est Giono qui souligne) :

Voilà à quoi je passe les premières heures de l'après-midi pendant que j'écris ce livre-ci. Le voyage que j'avais décidé de faire après la mort de Langlois, je l'ai fait, je vais en parler. Mais, avant d'en parler, je veux dire ce que je suis en train de faire, quelle vie je mène pendant que j'en parle. Je veux qu'on sache bien que je ne suis pas dans un wagon, dans un tramway, sur les boulevards de Marseille avec un carnet à la main, en train de copier la réalité; que, de tout ce temps-là, au contraire, j'étais les mains dans les poches; qu'au fond, ce que j'écris (même quand je me force à être très près de la réalité) ce n'est pas ce que je vois, mais ce que je revois. (III, 644)

En plus des rapports du sujet de l'énonciation avec le sujet de l'énoncé, et des rapport entre écrire et agir (qui sont souvent des actions simultanées), ce passage met en valeur un certain nombre de question relatives à l'écriture dans *Noé*. Il y a par exemple la question des rapports entre la réalité et la fiction : le rôle de l'écrivain n'est pas de « copier la réalité » mais de d'inventer. Le créateur ne « voit » pas mais « revoit », c'est-à-dire qu'il transforme le réel et le recrée. Ce passage évoque également le problème de l'articulation du passé et du présent : dans *Noé* se confondent souvent les dates et les lieux. Il est question aussi de l'articulation des personnages inventés (Langlois) et des personnages réels. Le voyage à Marseille (qui est censé être réel) est ici donné en fonction d'une action qui relève purement de l'univers romanesque (« *la mort de Langlois* »).

Il s'agit bien d'un roman, mais du roman du romancier⁵⁷⁶. C'est un texte où l'auteur est présenté comme en train de naviguer (le thème de la mer et du voyage en mer est très présent dans le texte) entre ses oeuvres (déjà écrites ou qui vont l'être), entre ses personnages et entre les différentes images qui le hantent et les souvenirs, dont certains semblent inventés pour la circonstance. Ces personnages viennent le submerger, comme des ombres au moment où il se trouve sur son olivier en train de cueillir des olives :

⁵⁷⁶ C'est pour cette raison peut-être que *Noé* est l'un des romans les plus étudiés par les critiques (voir notre bibliographie). C'est un texte incontournable pour comprendre le problème de la création chez Giono.

Et j'entends voleter, à travers le feuillage de l'olivier dans lequel je ramasse des olives, d'autres ombres, attirés par mon avarice toute fraîche; se demandant si elle ne vont pas avoir une occasion de vivre avec ce sentiment tout frais, prêt à couler dans leur chair d'ombre, à la colorer, à la durcir. (III, 663)

Installé sur son olivier, le narrateur voit s'ouvrir devant lui, par une sorte de « porche » imaginaire, tout un monde plein de personnages et d'histoires qu'il va décrire. Par les différents sens, vue, ouïe, odorat, le narrateur semble capter les personnages qui viennent emplir son univers.

Dans *Noé*, les récits se regroupent autour de ce qu'on peut appeler des « centres d'intérêt ». Ils sont au nombre de quatre.

Le premier centre d'intérêt est composé de récits liés à *Un Roi sans divertissement*, dans lesquels le narrateur évoque certains personnages de ce roman. Des personnages principaux ou même des comparses que le lecteur découvre pour la première fois mais dont le narrateur dit qu'ils ont vécu dans l'univers de ce roman et qu'ils avaient des liens avec les événements de l'histoire racontée. Dans cet épisode, le narrateur parle de l'ambiance qui a existé lors de la rédaction d'*Un Roi sans divertissement*, des rapports qu'il a entretenus avec ces personnages lorsqu'ils venaient meubler sa maison et se superposer au décor de son bureau. Il donne aussi, après coup, l'explication de certaines ellipses et de certains silences que le lecteur aurait pu noter dans ce roman. Cependant il ne s'agit pas d'un prologue à un roman déjà écrit, il s'agirait plutôt d'un roman sur le roman, ou mieux, de ce que l'auteur aurait pu écrire, c'est-à-dire de cet autre roman qui n'a pas vu le jour et qui a été écarté - parmi d'autres possibles narratifs - mais qui demeure toujours présent et vivant dans l'esprit de l'auteur.

Le deuxième centre d'intérêt est constitué de récits ayant un lien avec la « cueillette des olives ». Ce sont des récits où s'entremêlent des souvenirs plus ou moins lointains et des images - souvent plus fantastiques les unes que les autres - qui viennent à l'esprit du narrateur au moment où il est perché sur son arbre et en train de cueillir ses olives.

Le troisième est relatif à son (ses) voyage(s) à Marseille. Récits qui relatent des « aventures », réelles ou imaginaires, vécues par le narrateur.

Le dernier centre d'intérêt est formé de récits relatifs à la photographie d'une noce; photographie laissée par des amis et dont l'auteur (narrateur) s'inspire pour la conception d'un roman qu'il projette d'écrire.

Malgré la diversité des récits et leur disparité, en dépit du caractère fragmentaire des épisodes, nous pouvons noter, au niveau de l'ensemble du roman, qu'il y a une certaine unité, favorisée justement par la focalisation. C'est en effet, un seul et même narrateur qui assure la relation des événements auxquels il est directement ou indirectement mêlé : il en est le héros, le témoin ou simplement le narrateur. Tout est filtré à travers sa vision, qui sait mêler le présent au souvenir, le réel à l'imaginaire. C'est une sorte de conscience omniprésente qui sait observer et enregistrer.

En outre, malgré la prolifération des récits, le roman présente dans son ensemble une structure relativement claire.

Au niveau de la structure d'ensemble de *Noé*, nous pouvons noter une grande digression formée par l'épisode du voyage à Marseille. L'épisode de la cueillette des

olives est en effet interrompu par cette incursion dans le passé (puisque ce voyage est censé précéder la cueillette). Puis le retour au moment présent s'effectue par le retour à l'épisode de la cueillette. Et c'est alors seulement que le récit, se retrouvant au point où il a été interrompu par ce « flash-back », se poursuit désormais de façon linéaire à partir de la page 842. Pour comprendre cette structure, nous dirons qu'il y a en fait d'une part, l'ordre logique et chronologique des événements dans la « réalité » (ordre de la fiction), et d'autre part, l'ordre qui figure dans *Noé* (l'ordre du récit). Voici ces deux axes :

	1.
l'ordre de la fiction	
	i.
La fin de la composition d'Un Roi sans divertissement	
	ii.
En route vers Marseille	
	iii.
Le séjour à Marseille	
	iv.
Le retour de Marseille	
	v.
La cueillette des olives	
	vi.
La rencontre avec des amis	
	vii.
La réflexions sur le thème des « noces »	
	2.
L'ordre du récit	
	i.
La fin de la composition d' <i>Un Roi sans divertissement</i>	
	ii.
La cueillette	
	iii.
En route vers Marseille	
	iv.
Le séjour à Marseille	
	v.
Le retour de Marseille	
	vi.
La cueillette	

La rencontre avec des amis vii.

La réflexion sur le thème des « noces » viii.

Nous constatons que l'épisode de Marseille constitue une sorte d'axe autour duquel s'organisent de façon symétrique les autres épisodes, comme le montre ce schéma :

L'évocation d'Un roi (passé)	Cueillette des cloves (présent)	Voyage à Marseille (présent) (présent dans le passé)	Cueillette (présent)	Noces (futur)
------------------------------------	------------------------------------	---	-------------------------	------------------

L'épisode de la cueillette apparaît, lui, à deux reprises, à des moments différents.

Car dans ce roman, la structure repose aussi sur les reprises. Par exemple, « le porche de l'Arsenal de Toulon » est évoqué à deux fois (p. 839 et 841). Il y a également reprise du thème de l'« avarice », des histoires du « cireur de bottes », du « Saint-Jérôme de Buis » et du « *Dynaste de la vallée de L'Ouvèze* ». Un autre thème récurrent est celui de la « cellule ». Une fois cette cellule c'est le bureau du cadastre : « **la cellule monacale à l'Antello de notre Saint-Jérôme** » (III, 692). Une autre fois, c'est la prison du fort Saint-Nicolas où Giono fut incarcéré : « **C'est exactement dans cette proue que j'avais ma cellule en 1939** » (III, 719). Ou bien c'est la bibliothèque où il a travaillé une fois et qui lui rappelle la prison, car « **le moindre vent tambourinait, continuait à me tenir entre les murs du fort Saint-Nicolas** » (III, 723). La cellule est encore évoquée à travers le tramway dans lequel il voyage : « [...] **dans mon tramway qui me donne ainsi une petite cellule monacale en pleine rue** » (III, 786). Le thème de l'odeur, lui, est évoqué au début et à la fin du séjour à Marseille (par exemple, p. 673 et p. 820). Parfois, il s'agit d'une simple analogie entre les métiers ou les prénoms des personnages : le cireur de bottes de Toulon et le cireur de bottes de Marseille, l'Empereur Jules et Jules le cordonnier, etc. La plupart de ces thèmes sont plus ou moins développés dans la première partie (avant le voyage à Marseille). Leur reprise constitue une sorte de réflexion qui apporte parfois un éclairage nouveau sur le sens qui a été différé. La première partie se retrouve non seulement réfléchie dans la deuxième mais aussi complétée et précisée. Les reprises ne sont pas de simples répétitions. Elles jouent parfois un rôle d'anticipation. Le narrateur donne parfois des indications brèves sur ce qu'il racontera en détails plus tard. Par exemple, le voyage à Marseille est évoqué à maintes reprises avant que le narrateur ne décide de le raconter. Le texte effectue ainsi une sorte de mouvement cyclique qui permet aux récits, aux personnages et aux thèmes de s'éclairer mutuellement.

Cette structure symétrique est très nette en ce qui concerne la disposition, sur l'axe temporel, des trois livres (principaux) dont il est question ici. Entre *Un Roi sans divertissement* qui a été écrit (le passé) et *Noces* qui est projeté (le futur), il y a *Noé* qui est en train de s'écrire (le présent) et qui englobe et contient les deux autres (ainsi que

bien d'autres livres qui ont été déjà écrits). *Noé*, c'est donc l'évocation des faits passés, la narration des faits présents (contemporains à l'énonciation) et l'anticipation des faits futurs. Tous ces faits tournent autour du problème de la création romanesque, de l'univers du roman et du romancier.

Noé est formé d'un réseau de récits multiples qui mettent en jeu des procédés narratifs très variés : on y retrouve des redites, des parenthèses, des suspensions, des ruptures, des digressions... Et c'est d'ailleurs l'emploi de la digression qui, selon nous, constitue le procédé narratif le plus caractéristique dans *Noé*. En effet, la plupart des récits sont disposés les uns vis à vis des autres selon un rapport d'enchaînement : les histoires racontées ne se suivent pas mais s'imbriquent les unes dans les autres.

A l'intérieur de chaque épisode nous constatons également des digressions multiples. Considérons, par exemple, les micro-récits (entre la page 649 et la page 655) qui se retrouvent à l'intérieur de l'épisode de la cueillette des olives. Le narrateur, qui est sur son arbre, voit déferler devant lui - en fait dans son esprit - des images très variées : les unes se superposant aux autres ou les unes se substituant aux autres dans va-et-vient entre le réel et l'imaginaire, entre l'ici et l'ailleurs. Perché sur son arbre, il se sent pareil à quelqu'un en train de naviguer. C'est alors que l'image du navire, qui traverse son esprit, entraîne une autre : celle de *Moby Dick* de Melville, livre que l'auteur a traduit en 1936. Ce qui provoque, à son tour, l'image « **des baleines endormies dans l'écume des collines** » (III, 650). Cette image amène alors le souvenir d'une lecture de jeunesse : un livre de Richard Dana où il est question de « *nauffrage* » et d'« *abîmes* » (III, 650). Cette image cède la place, à son tour, à l'Ulysse de *L'Odyssée* et à son fameux voyage, avec l'évocation des créatures fantastiques (« *centaures* ») (Ibid.). Puis, tout d'un coup, se produit un retour au moment présent : le narrateur parle alors de sa position dans l'arbre et de l'« *avarice* » qui le pousse à tout « *amasser* » (ce thème de l'avarice sera plusieurs fois repris tout le long du roman⁵⁷⁷). Ensuite, toujours sur son arbre, il entrevoit des images très variées :

A travers les rameaux de l'olivier que le vent charrue, et dans les irisations des feuilles charruées, je vois onduler des formes, comme à travers le halo visqueux des flammes ou la transparence huileuse des eaux profondes. Une de ces formes qui, à l'instant même, était un noeud d'écorce, prend les biceps et le torse d'une de ces cariatides qu'on voit à Aix sur le côté droit du cours Mirabeau. (III, 653)

Puis, à son tour, ce mot « *cariatides* » entraîne une série d'images homériques (III, 653).

Dans la suite du texte, nous assistons à une métamorphose de l'espace et du temps : l'olivier se transforme en « *laurier* » (III, 654) et on n'est plus en « *novembre* » mais en « *août* ». L'image d'un « *porche* » apparaît alors. Elle vient d'un souvenir lointain, un souvenir de « ***l'ancien archevêché d'Aix-en-Provence*** » (III, 655) que le narrateur dit avoir visité. Ce qui rappelle le souvenir d'un autre voyage fait cette fois à Toulon où le narrateur a vu le « *porche de l'Arsenal* » (III, 655). Ce qui le conduit à parler de l'histoire d'un « *cireur de bottes* » (III, 656) dont l'échoppe est près du porche. Cette histoire entraîne toute une série d'images qui ne se rattachent les unes aux autres que dans l'esprit du narrateur, car elles appartiennent à des registres différents et qui se réfèrent à

⁵⁷⁷ Sur cette question, voir J. CHABOT, « L'avarice : un divertissement de roi », *Giono : L'humeur belle*, Op. cit., p.183-223.

des cadres spatio-temporels différents aussi.

Ces glissements d'un récit à l'autre s'opèrent de façon presque imperceptible. Le fictif se superpose au réel, des images puisées dans des livres sont mêlées à des images qui viennent des souvenirs lointains. Il y a parenthèse dans la parenthèse. Le tout est débité comme d'un seul trait, sans que le narrateur change de position sur son arbre. Son poste d'observation lui permet, en fait, d'effectuer tous ces voyages parmi les images et les souvenirs en mêlant la réalité à la fiction. Des voyages que seul un navigateur tel que Noé peut faire.

IV. B. Thèmes et écriture

IV. B. 1. Olives, images, mots

Dans chacun de ces épisodes, le narrateur, ce « voyageur immobile », part à l'exploration du monde pour cueillir les images et les revêtir de ses mots. En effet, cueillir les olives c'est symboliquement cueillir à la fois les images et les mots. D'où le plaisir du narrateur à ramasser ses olives (c'est Giono qui souligne) :

C'est un plaisir des doigts et c'est un plaisir de l'esprit. C'est le plaisir de toucher les olives grasses et d'en avoir les mains pleines. C'est le plaisir d'en ramasser des poignées et de les fourrer dans mon sac, et de sentir ce sac pesant à mon cou. Je comprends très bien maintenant pourquoi la sagesse paysanne de cette terre de l'olive emploie le mot ramasser au lieu du mot cueillir. C'est un amas qu'on fait; et c'est le plaisir d' amasser qui me tient. (III, 651)

Et à la page suivante, le narrateur exprime comment il tient à ne rien laisser échapper de ces olives-mots : « **Je suis collé des deux mains dans cette glu d'olives.** » (III, 652). La cueillette des olives est donc la métaphore de la création. Le narrateur dans son arbre est, comme le note J. Chabot, pareil à Noé dans son arche :

« Noé dans l'arche de sa parole, au beau milieu d'un réel proprement diluvien, le narrateur-ramasseur d'olives écartelé entre "deux mondes" (comme le patriarche entre le Déluge et la Terre promise), tente désespérément de se rassembler, de se ramasser lui-même, sans jamais coïncider avec soi. Et quand bien même il coïnciderait - ou plutôt, ils coïncideraient -, ce ne pourrait être que "le temps d'un éclair" (illusion parfaite, mais illusion quand même, et combien fugitive!) »⁵⁷⁸.

Le plaisir d'amasser les olives et de bien les conserver entraîne le thème de l'avarice. Ce thème à son tour entraîne des digressions. Le narrateur évoque le grand propriétaire, le dynaste de l'Ouvèze qui amasse tout autour de lui (III, 671). Le narrateur craint même que cet homme ne le ramasse lui-même : « **il va me ramasser, comme il a ramassé tout le reste** » (III, 672). En fait, il le ramasse parce qu'il occupe tout son esprit et il racontera par la suite son histoire. De toute façon nous avons là un exemple, parmi tant d'autres, qui constitue au plan narratif une variation de la métalepse⁵⁷⁹, et qui consiste en ce que le narrateur se glisse dans l'univers des personnages, et vice versa, (comme pour le cas de

⁵⁷⁸ J. CHABOT, *Op. cit.*, p. 188.

⁵⁷⁹ Sur cette notion, voir G. GENETTE, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 244.

la rencontre d'Angelo et d'Adelina White). Ce qui montre que le même univers contient le narrateur et les personnages.

Sur son arbre, le narrateur effectue un voyage imaginaire dans l'espace et le temps mais aussi dans l'oeuvre elle-même. Il y a évocation de ou allusion à certains des textes. Mais il s'agit aussi d'écrire et de se décrire en train d'écrire. Et cette opération ne se fait sans débordement du cadre « réel ». Le réel débouche vite chez Giono sur l'imaginaire, même lorsqu'il s'agit de parler de son activité d'écrivain ou des souvenirs qu'il évoque.

Dans ce roman, la chronologie est peu respectée. Certains événements racontés relèvent d'un passé lointain, d'autres appartiennent à un passé relativement récent (par exemple le voyage à Marseille⁵⁸⁰, et d'autres encore qui sont nés tout simplement de l'imagination.

L'enchevêtrement de tous ces récits nous amène à penser que l'auteur chercherait à rendre compte de la simultanéité des faits et des événements en effaçant l'ordre chronologique (et tout en sachant que ces événements ne peuvent être présentés dans le texte que de façon successive). Par exemple, dans l'épisode de la cueillette, nous notons que la durée de toutes ces histoires racontées est réduite, voire effacée. Il n'y a de durée que la durée de la cueillette (quelques heures au plus).

Nous constatons aussi que dans cette partie relative à la cueillette (et dans bien d'autres épisodes aussi), il n'y a pas vraiment de décalage, sur le plan temporel, entre l'acte de l'énonciation (ici l'acte de raconter), l'acte de l'écriture (de *Noé*), la vie quotidienne du narrateur (la cueillette des olives) et le déroulement des événements des histoires racontées. Ces actes sont confondus. Quelques uns sont assimilés (le ramassage des olives ne correspondrait-il pas, au plan symbolique, à la cueillette des images et des mots?). Raconter, écrire et vivre constituent des activités presque indissociables : **« Voilà à quoi je passe les premières heures de l'après-midi pendant que j'écris ce livre-ci »** (III, 644). Si ces actes sont, au niveau de la « réalité », simultanés, ils sont confondus dans le texte. Ecrire c'est vivre et vivre c'est écrire. Cette confusion vient en fait de ce que ces actes sont le produit de l'écriture et qu'ils n'ont pas d'existence à l'extérieur du texte.

La tentative de rendre compte de la simultanéité des événements trouve, selon nous, son illustration la plus claire dans l'épisode du « tram 54 ». Tout en étant à sa place dans le tram, le narrateur imagine ce que font certains voyageurs après leur descente aux arrêts. Le passage d'une scène à l'autre se fait rapidement, comme dans une sorte de montage cinématographique. Une phrase suffit parfois pour relater ce que fait l'un ou l'autre personnage. En voici un exemple :

Et la femme à qui on a fait les rayons est arrivée chez elle et elle a trouvé son chat qui l'attendait au seuil du trottoir : « Ah! tu es là, toi », dit-elle. Cachou n°2, suant et épongeant discrètement de l'index le tour de son cou, est arrêté au coin de la rue de la Bibliothèque. La femme aux beaux yeux de vache a descendu le boulevard... (III, 814)

Il s'agit d'instantanés d'actions de personnages différents à des endroits différents, que le

⁵⁸⁰ Selon R. RICATTE, ce voyage n'est pas attesté, du moins à l'époque indiquée dans *Noé*. Voir « Notice » sur *Noé*, III, 1396-1443.

narrateur tente de capter et de rapporter au moment même où les actions se passent. Ce processus narratif fait penser au « simultanésisme », notamment à celui de Dos Passos⁵⁸¹. Il s'agit de présenter des événements qui se déroulent au même moment, en divers endroits. Giono, on l'a vu, a déjà, en 1937, tenté l'expérience dans *Le Poids du ciel*, en racontant les divers événements dans une rue de Marseille entre midi et deux heures.

Il est vrai que les événements, même s'ils sont simultanés (au plan de la dimension référentielle), ne peuvent être présentés que de façon successive dans le texte. Toutefois l'auteur a été tenté par une telle expérience sur le texte en essayant de faire ressembler la composition de son livre à un morceau de musique où tous les instruments jouent en même temps et également à un tableau où le peintre fait voir dans le même espace et au même moment des scènes variées et multiples. Il pense à Breughel, peintre qu'il aime particulièrement, comme on l'a déjà vu. Dans *Noé*, Giono regrette de ne pas pouvoir faire, dans son texte, ce que le peintre fait dans son tableau :

Il ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, comme on fait connaître un paysage (comme Breughel fait connaître un paysage), avec des milliers de détails et d'histoires particulières. (III, 641)

Mais le non respect de la chronologie, le passage d'un récit à l'autre, d'une époque à l'autre, les digressions, l'emboîtement des scènes, l'enchevêtrement des récits, l'enchâssement des histoires, etc., tout cela fait penser que Giono essaie de faire comme le peintre (ou le musicien). Il essaie de tout faire avancer en même temps. Par certains de ses aspects, le texte fait penser à la peinture. En plus des instantanés dont nous avons parlé, nous notons, par exemple, cette insistance sur les couleurs dans la description des paysages. Des couleurs vives ou ternes : couleur du ciel, couleur des olives, couleur de la mer... Parfois, le réel se mêle à l'imaginaire et produit des scènes qui ressemblent à des peintures impressionnistes où les formes aux contours bien nets se superposent aux formes aux contours flous. Ce sont des scènes perçues à travers la vision du narrateur :

J'avais beau connaître d'Adam et Eve l'emplacement des lignes de la réalité et la tonalité des couleurs, mes formes ont débordé les formes exactes, mes couleurs ont des rapports dans un autre ton, ont coulé sur des formes qu'elles ne devaient pas colorier. Cette toiture qui dépasse les feuillages du verger n'a pas la forme d'un chaperon. Elle n'est pas rouge. (III, 828)

L'auteur fait donc un travail de peintre qui va au delà de la reproduction de la réalité. Ses couleurs émanent de lui. Et c'est dans cette vision « déformante » qu'on peut aussi lire et comprendre cette autre caractéristique qu'offre *Noé* : la démesure.

IV. B. 2. La démesure et le monstrueux

La démesure consiste dans le fait de livrer des images à l'état brut. Des images qui sont nées des sensations, des impressions ou de la simple imagination du narrateur. Mais la démesure n'est pas seulement donnée en rapport avec ce qui est grand et immense, dépassant parfois les limites du réel et de l'entendement, et qui ne peut être appréhendé par les hommes que par ses sens ou son cœur (et non par son intelligence, l'auteur insiste là-dessus). Dans *Noé*, il ne s'agit pas de démesure de l'ordre cosmique (comme

⁵⁸¹ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Noé*, Op. cit., III, 1436.

dans *Le Serpent d'étoiles* ou dans *Le Poids du ciel*), ni de la démesure qu'incarnent des monstres marins (comme dans *Le Poids du ciel*, dans *Pour Saluer Melville* et dans *Fragments d'un par a dis*). Elle est d'un autre ordre. Elle est en rapport avec ce qui est tronqué, incomplet et amputé. Elle concerne des personnages qui souffrent d'une infirmité physique « réelle » (« *l'homme tronc* », le cireur bossu de Marseille...) ou des personnages qui apparaissent comme des infirmes parce qu'ils sont vus sous un certain angle, par exemple, les voyageurs du tram qui, à un certain moment ressemble à des « décapités ».

De ce fait c'est une démesure qui débouche sur le monstrueux. Des personnages monstres parce qu'ils sont ou difformes ou hybrides, comme ces « ombres » qui hantent le narrateur, perché sur son olivier :

Des ombres semblables à celle du cireur de bottes, ou composés d'abord à la façon des monstres : moitié du cireur de bottes et moitié de cet allumeur de réverbères qu'il rencontre, moitié du cireur de bottes et moitié de ce mécanicien du chemin de fer... (III, 663)

Le cireur de bottes est décrit comme un homme qui a « **de longs bras de singe** » (III, 680), rappelant ainsi Toussaint, le guérisseur du *Chant du monde* . Ce cireur est un homme infirme, mais aussi un homme hybride : puisque ses bras tiennent du singe. D'ailleurs, à la vitesse où il fait son travail, il donne l'impression d'avoir plusieurs bras : « **Le petit bossu semblait au centre des quatorze bras de Vichnou.** » (Ibid.).

Il est un autre « monstre », c'est L'Empereur Jules, que le narrateur appelle « *l'homme tronc* » (III, 761). Ce « **dynaste** » infirme se fait porter par son domestique fuégien, « **brute géante de plus de deux mètres de haut** » (III, 762). Ils forment tous les deux ainsi un « **être étrange qui ressembl[e] à un arbre avec ses deux grosses branches, ses quatre bras et ses deux têtes, dont l'une bourdonn[e] de sons plus doux que le miel et l'autre regard[e] avec des yeux pleins de tristes tendresses.** » (III, 764). L'image de « *l'homme tronc* » semble introduire ici une double démesure : une démesure dans le sens de la puissance incarnée par le surnom donné au personnage (l'Empereur Jules) et par l'homme géant qui le porte et une autre démesure, toute opposée, et qui joue comme un contrepoids par rapport à la première, c'est celle de l'homme amputé. Le corps a aussi un double aspect : il est formé de deux parties qui font contraste. Le corps du géant et le tronc de l'Empereur. Ce corps composite (deux corps, deux têtes et deux bras) est l'incarnation même de la monstruosité.

Une autre image de la démesure est donnée par la vision des passagers du tram de Marseille : « **des tramways jaunes pleins de têtes qui passent comme les paniers de Sanson** » (III, 676). L'allusion à la guillotine produit l'image de « décapités ». Tous ces personnages « amputés », « **tête sans corps et corps sans tête** » (III, 673), et qui sont « **réduits à des fragments** »⁵⁸², sont en fait nés de l'imagination du narrateur. Ils ont un rapport avec lui, et font même partie de lui (comme les autres personnages d'ailleurs) :

Ils sont d'abord des monstres composés moitié de moi et moitié d'eux-mêmes. [...] nous sommes, eux et moi, monstrueusement mélangés, mal soudés, abouchés à la diable et de guingois; les conduits où circulent mes sentiments ne

⁵⁸² R. RICATTE, « Notice » sur Noé, Op. cit., III, 1438.

sont pas très exactement dans le prolongement des conduits où circulent les leurs, et tantôt c'est mon coeur qui double un coeur, tantôt c'est mon foie qui double un foie, tantôt c'est une douce femme qui a mes façons de me mettre en colère, tantôt c'est un paysan du Rouergue qui se sermonne intérieurement comme je me sermonne quand je suis mécontent de moi, tantôt c'est un homme de sous Louis-Philippe qui est obligé de trier dans mon coeur tout ce qui n'est pas de son temps... (III, 663-664)

Ce mélange, même s'il n'est possible qu'à « moitié », en dit long sur le rapport des personnages avec leur créateur. Ils viennent de lui et prennent leur vie dans sa chair à lui. Nous rejoignons ainsi le texte qui sert d'épigraphe : ces créatures sont celles que Noé a fait entrer dans son coeur-arche. C'est pourquoi les personnages sont plus ou moins ses « doubles ». L'action d'être doublé par les personnages est symboliquement montrée dans la scène où les personnages d'*Un Roi sans divertissement* viennent se superposer aux meubles de son bureau et à lui-même en traversant son corps. A propos de M.V., par exemple, il dit « ***je l'ai senti qui me traversait, je l'ai vu qui traversait ma table et il est allé où il fallait qu'il aille*** » (III, 618).

Pour en revenir au thème de la démesure, il y a un autre exemple mais qui n'est pas cette fois en rapport avec les personnages; il s'agit de celui d'« ***une huître à sang chaud, par conséquent qui serait capable de vous lécher comme un chien ou de vous embrasser comme deux lèvres!*** » (III, 681). La monstruosité réside, ici, dans la vision, baroque, des « deux lèvres » désincarnées et coupées du corps auquel elles appartiennent. Commentant cette image monstrueuse, le narrateur dit :

J'avais incontestablement là une démesure qui portait la marque olympienne : elle était entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien; elle surprenait par son degré de monstruosité; rien de plus monstrueux que des langues sans chiens. Des baisers sans arrière-pays. (III, 681)

Il est encore question d'amputation, puisque c'est l'absence de « support spatial »⁵⁸³ qui rend ces « langues » et ces « baisers » monstrueux.

IV. B. 3. Odeurs

La démesure touche également à l'odeur que le narrateur sent dans les rues de Marseille, dans la mesure où cette odeur est coupée de l'objet ou de la chose dont elle émane. Il s'agit ici d'une odeur de narcisses et de mollusques. Cette odeur qui vient frapper le narrateur est à l'origine de toute une réflexion et d'une méditation. Elle provoque en lui des sensations d'attraction et de répulsion. C'est aussi une sorte d'enquête qu'il mène, par des interrogations, des suppositions, afin d'essayer d'en déterminer l'origine et le sens. Mais cette enquête pousse le narrateur, et le lecteur avec lui, dans les méandres d'un monde plein d'images, de personnages et de récits. Le narrateur arrive à la conclusion que l'odeur des mollusques signifie « ***le côté profond des choses, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose; le côté puissance; le côté vérité; le côté fond des choses*** » (III, 676), autrement dit « ***c'est l'odeur des passions*** » (III, 682). Passions qui animent les gens des rues de Marseille, mais aussi qui font agir tous ces personnages de

⁵⁸³ Ibid.

Noé .

L'odeur s'adresse au narrateur, et plus particulièrement à quelque « chose » en lui, qui est comparable à la poudre à canon : **« J'essayais de répondre à l'odeur. Elle s'adressait manifestement à des endroits de moi-même où, sous des voûtes retentissantes, sont entreposés de grands entrepôts de poudre à canon »** (III, 673). S'agit-il de la passion qui couve en lui? Ou s'agit-il métaphoriquement de toute sa création qui est au fond de lui-même et qu'il suffit d'une incitation (comme cette odeur) pour qu'elle sorte et explose? Le rapport entre cette « chose » en lui, l'odeur des mollusques et la création, est peut-être mieux rendu dans ce passage :

l'odeur des coquillages se mit à me répéter de sa voix rauque tout ce que me disait l'odeur des narcisses. Les mots qu'employait cette voix étaient tout aussi incompréhensibles que les premiers; mais il y avait dans la façon de les prononcer un timbre, une hâte gutturale qui donnait une forme, sinon au sens, mais à l'esprit même. Je sentais qu'il était question d'un de ces sentiments épais et mordorés comme du goudron qui changent brusquement les être vivants en flambeaux. (III, 674)

Il s'agirait ici de montrer l'état du créateur et de son univers intérieur, où l'oeuvre est en pleine gestation. Ce monde intérieur est le lieu d'un grouillement d'images et de sensations qui n'ont pas encore pris forme. Les mots qui ont « un timbre » sont encore « incompréhensibles ». La « voix » qui se fait entendre en lui est encore « rauque ». Tout cela est sur le point de sortir. L'image du « flambeau », aboutissement final du changement « des êtres vivants » rappelle celle de l'« explosion ». En effet, on l'a déjà vu, la conflagration (et la déflagration) est en rapport avec la poésie et le poète. Ici, le narrateur sent une sorte de « bouleversement » qui se prépare : **« des bouleversements sont déjà en train de rouler, majestueusement quoique à toute vitesse »** (III, 673).

C'est à cause de toutes ces images, de tous ces personnages qui viennent dans son esprit, que le narrateur se sent un peu débordé et qu'il souhaite pour exprimer tout cela à la fois avoir la possibilité qu'a le peintre ou le musicien, comme on vient de le voir. Car il s'agit d'une « monstrueuse accumulation » (III, 642) qu'il faudrait exprimer. Les mots peuvent à peine contenir le débordement de tout ce monde qu'il sent en lui. Le recours à la superposition et à la « surimpression » des personnages et des scènes est un moyen d'exprimer en même temps ce trop-plein d'images ou de personnages. Tel est le cas des personnages d'*Un Roi*, d'Angelo et d'Adelina White qui surgissent en « surimpression » dans l'espace du narrateur (bureau, bibliothèque, rue). Tel est aussi le cas de Rachel :

Actuellement, sur l'emplacement de ce domaine passent les rues Cisneros, de Dakar [...] Le lieu même où Rachel fut mise en présence de l'éblouissement se trouve exactement derrière le comptoir de la petite épicerie [...] il y a un tiroir qui, une fois tiré, se trouve exactement à l'endroit où Rachel, qui était de petite taille, avait sa majestueuse poitrine de neige... (III, 751)

La structure apparemment claire au début cède la place progressivement à une structure plus complexe. Le fait de jouer sur la chronologie des événements, de mélanger les épisodes du passé avec ceux du présent (de l'énonciation), de confondre les saisons, comme le remarque R. Ricatte⁵⁸⁴, d'imbriquer les récits les uns dans les autres, montre

⁵⁸⁴ voir « Notice », Op. cit., III,1442.

que Giono cherche à rendre l'effet d'une écriture qui suit l'élan spontané du moment et essaie de tout dire à la fois. Il invite ainsi le lecteur à refaire le travail de la création lui-même : « **Ne pas lui écrire un livre. Ne pas composer le livre pour le lecteur, mais lui donner les éléments avec lesquels le lecteur composera son propre livre.** »⁵⁸⁵

Dans *Noé*, Giono pose le problème de la création romanesque. Par exemple : quel est le vrai roman? Est-ce celui qui est écrit ou celui qui est virtuel, que l'auteur a écarté mais qui demeure toujours présent entre les lignes? Car il y a ce qui a été dit et tout ce qui n'a pas été dit et que l'auteur aurait aimé dire. L'évocation, après coup, d'*Un Roi sans divertissement*, avec toutes les nouvelles dimensions données désormais aux histoires racontées et aux personnages, montre bien que l'auteur est préoccupé par ce problème.

Il faudrait donc un texte où toutes (ou presque toutes) les virtualités soient réalisables. Car *Noé* est un roman qui est plein d'amorces de récits et de portraits inachevés. La tâche du narrateur est d'arriver à obtenir cette fameuse « *monstrueuse accumulation* » dont il a été question plus haut. Et c'est *Noé* qui tente de le faire. *Noé*, comme il est noté dans l'épigraphe, est le livre à la fois « arche » et « cœur » où l'auteur doit tout faire entrer, c'est-à-dire « **toute chair de ce qui est au monde pour le conserver en vie** ». C'est dans cette optique qu'on peut dire que *Noé* est le livre où le « plein » constitue la caractéristique principale. Comme si l'auteur voulait tout noter au fur et à mesure que naissent les personnages et les histoires dans son esprit. Tout se cueille et s'amasse comme les olives. Le narrateur doit tout capter comme s'il craignait que quelque chose lui échappe. C'est le roman qui fait fi des règles du réalisme. La seule règle c'est de tout raconter et de ne rien laisser perdre (images, souvenirs, sensations fuyantes...). Même les souvenirs ne semblent pas être la reconstitution des faits passés, ils sont inventés au moment de la narration. Nous pouvons dire avec J. Chabot que « **le narrateur ne feint pas, comme celui de Proust, de reconstituer un souvenir perdu, il compose tout bonnement des phrases pour se fabriquer un souvenir qui réponde très précisément aux besoins thématiques du passage.** »⁵⁸⁶

En effet, le référent, dans *Noé*, ne peut se situer en dehors du texte lui-même. Car c'est à l'intérieur de lui-même que le narrateur trouve aussi bien ses souvenirs que ses personnages ou ses images. La pénétration dans l'univers intérieur se fait symboliquement par le « porche » (terme répété plusieurs fois) qu'il voit lorsqu'il est perché sur son olivier :

Je ne vois plus les cariatides, mais j'ai toujours l'impression de porche; c'est à travers ce porche que je vois les feuillages de laurier et de platane, et je suis en train d'éprouver la sensation du désir d'entrer, d'aller vers ces lauriers et ces platanes qui ne sont pas dans un jardin, mais dans une cour... (III, 654-655)

A travers ce « porche », le narrateur nous entraîne dans un au-delà, dans ce monde des récits divers et multiples.

Il est alors facile de comprendre pourquoi ce roman « bateau » (n'est-il pas l'arche de *Noé* ?) est susceptible de tout contenir et de tout « sauver » (c'est pourquoi il y a

⁵⁸⁵ Cité par R. RICATTE, Ibid.

⁵⁸⁶ J. CHABOT, « L'avarice : un divertissement de roi », Op., cit., p.193.

insistance sur le thème de l'avarice). L'auteur, incarnant le patriarche biblique essaie de tout insérer dans ce livre. Toute sa création y trouve refuge. Et tout se mêle dans une sorte de polyphonie. Le lecteur a l'impression que tout est dévidé d'un seul trait, sans pause ni arrêt, comme si l'auteur était pressé par tout ce qui veut sortir, du fond de son imagination créatrice.

Ceci suppose qu'il y a deux mouvements opposés : il y a ce mouvement de « ramasser » et de faire entrer (dans l'arche, dans le coeur), et ce mouvement contraire qui consiste à faire sortir ce qui a été rassemblé et conservé (nous avons déjà vu comment ce monde intérieur est bouillonnant et comment il est sur le point d'« exploser »). Ces deux mouvements opposés sont incarnés également par les deux thèmes mis en valeur dans ce texte : l'« avarice » et la « perte ». Noé fait entrer dans son coeur la création mais aussi, il l'étale devant nous. Car pour être fidèle au mythe biblique, il ne s'agit de sauver les créatures que pour les libérer ensuite.

IV. B. 4. Ecriture et lecture

Tout le texte met en oeuvre un double phénomène qui est celui de l'écriture et de la lecture. L'auteur se présente comme en train d'écrire mais en même temps en train de lire ses textes. On trouve en effet évoqués avec plus ou moins de détails, soit en parlant de l'oeuvre, soit en évoquant un personnage, *Un Roi sans divertissement* (III, 711-743), *Pour Saluer Melville* (III, 722-726) et III, 787-789), *Angelo*⁵⁸⁷ (III, 717-718, III, 734-735 et III, 795). Cette évocation est aussi une lecture qui est en même temps une réécriture. Car en parlant de ces textes, il invente des détails qui n'existaient pas avant. Il ne s'agit pas de parler seulement des circonstances qui ont présidé à la genèse de ces textes, il s'agit de donner une autre genèse. Il s'agit, surtout pour *Un roi*, de revenir sur des récits qui n'ont pas abouti, de donner des suites à des actions qui n'ont pas été racontées, de commenter un comportement qui reste inexplicable et même d'inventer d'autres personnages qui ne figuraient pas dans le texte. Il s'agit, en quelque sorte de défaire le roman qui a été écrit et de le refaire devant nos yeux. La lecture est ainsi une réécriture. D'ailleurs Giono le montrera encore dans ses *Entretiens* avec Amrouche lorsqu'il donnera un aperçu nouveau sur certains de ses textes.

Le chemin de l'écriture est métaphoriquement tortueux et labyrinthique : l'auteur-Noé cueille, sur son passage, les images et les mots pour construire des récits et inventer des personnages. En effet, tous les thèmes évoqués dans *Noé* sont comme l'allégorie de l'écriture. Mais ce qui est important c'est que l'écrivain se manifeste dans l'acte de sa création. C'est peut-être toute l'originalité et l'intérêt de ce livre. Opération qui est tout le temps rappelée mais aussi qui se concrétise devant nous, et qui bouleverse parfois les règles de la composition. Même si le « moi » qui se manifeste dans le texte est imaginaire (comme le laisse entendre le passage liminaire que nous avons déjà analysé dans la première partie), ce « moi » représente l'auteur lui-même. Il permet à l'écrivain de se dédoubler. Il y a celui qui écrit *Noé* et celui qui est décrit dans *Noé*. A la fois à l'extérieur et à l'intérieur de l'oeuvre. Un miroir qui réfléchit celui-là même qui est en train de se

⁵⁸⁷ Giono parle du *Hussard* (III, 734) alors qu'il évoque une scène d'*Angelo*. On sait par ailleurs que Giono rédige *Angelo* en 1945, alors qu'il commencera à rédiger *Le Hussard sur le toit* en 1946 et ne le finira qu'en 1951.

regarder faire. Un image qui bouge donc et qui change parce qu'elle est en train d'être composée. C'est un roman qui met en scène un « moi » à mi-chemin entre la fiction et le réel. Par ailleurs c'est un roman qui développe deux genres de discours, qui sont bien articulés l'un à l'autre, une narration et un commentaire. Tout en racontant des histoires, Giono tient un discours métanarratif sur les problèmes de la création. *Noé* est le récit d'un récit qui est en train de se construire. C'est aussi le récit d'un créateur pris au moment où il crée.

Bref, la modernité de *Noé* réside d'une part dans le fait de proposer des « possibles narratifs »⁵⁸⁸ multiples, et de ne pas en choisir un seul, comme le fait tout romancier. D'autre part, c'est un roman où l'auteur se montre à plusieurs niveaux, comme on vient de le voir. Il ressemble ainsi à certains textes du « Nouveau roman », bien que Giono adopte une position hostile envers ce courant littéraire. Giono déplore en 1961, dans le « Prière d'insérer » de la réédition Gallimard, le peu d'intérêt que les critiques avaient accordé à cette oeuvre en 1947, vu les circonstances, alors qu'il mettait en valeur une écriture originale : **« puisqu'on en est actuellement à découvrir l'art du récit, je pense que dans ce livre publié en 1947 il y en a peut-être un auquel on n'a pas fait assez attention; un sur lequel, pour des raisons, dirons-nous « d'intérêt public », on a trop vite jeté le manteau de Noé. »**⁵⁸⁹.

Noé, qui vient à peu près au milieu de la production littéraire de Giono, est de ce fait susceptible de donner, en aval comme en amont, une signification à toute l'oeuvre. Car c'est la problématique de la création qui est le sujet essentiel de ce livre. Il est donc, d'une part, comme l'aboutissement de tout un processus d'écriture qui a commencé, on l'a vu, avec *Naissance de L'Odyssee* et qui s'est poursuivi dans les textes qui ont suivi. C'est d'autre part la mise en place des bases d'une écriture nouvelle qui se manifestera dans les « Chroniques » et dans le « Cycle du Hussard ».

Reste à dire que l'image du créateur est un peu différente de celle qu'on trouve dans *Naissance de L'Odyssee*, dans *Pour Saluer Melville* ou dans *Les Grands Chemins*. Dans ces romans, elle apparaît par des personnages interposés (Ulysse, Melville, le Narrateur et l'Artiste), alors que dans *Noé*, elle est plus directe.

V. La parole de l'artiste

V. A. Les caractéristiques de la parole

L'artiste n'est pas seulement celui qui a une imagination exceptionnelle qui lui permet de voir le monde de façon différente des autres; c'est aussi celui qui possède le verbe, la parole, qui dit le monde d'une manière différente des autres également. Inventer un monde ne suffit pas, il faut le dire, l'exprimer. Mais pas n'importe comment. A vision exceptionnelle, parole exceptionnelle. Ce sont là les deux traits essentiels qui

⁵⁸⁸ Nous empruntons l'expression à Claude BREMOND, dans son article « La logique des possibles narratifs », paru d'abord dans *Communications* n°8, 1966, puis repris dans *L'Analyse structurale du récit*, coll. « Points », Seuil, 1981, p. 66-82.

⁵⁸⁹ Cité par R. RICATTE, Op. cit., III, 1443.

caractérisent le poète. Il y a, chez Giono, des manières diversifiées du « dire », selon les textes et l'époque.

Dans certains textes, il s'agit du pouvoir magique de la parole. Celui qui parle a la vocation démiurgique de créer un autre réel, différent du réel commun. Cette tendance, on la trouve maintes fois exprimée par l'auteur, surtout dans ses textes d'avant-guerre. Par exemple, dans l'un des premiers textes, « Jeux ou la Naumachie »⁵⁹⁰ (du recueil *L'Eau Vive*), le narrateur dit : « **Tout le réel a disparu et je suis le dieu qui regarde** » (III, 121).

A priori, il y a deux genres de parole. Une parole reconnaissable comme celle de l'auteur lui-même. C'est celle qui transcende le texte et qui emploie la première personne « je », laquelle renvoie à l'auteur. Une autre parole, c'est celle des personnages. Mais, en fait, le problème est plus complexe chez Giono, car l'auteur parle, le plus souvent, par personnages interposés. Certains de ses personnages sont des porte-parole (comme ils sont des porte-vision, si l'on peut dire) de l'auteur. La ligne de démarcation n'est pas toujours claire. Quand l'auteur passe quelquefois du niveau extradiégétique au niveau intradiégétique, dans certaines nouvelles, ou mêmes dans certains romans (comme dans *Ennemonde*), il est vraiment difficile de dire s'il s'agit de l'auteur ou d'un narrateur fictif qui parle. D'ailleurs, cette distinction a-t-elle vraiment un sens quand on sait que toujours, à un certain niveau, la parole du personnage rejoint celle de l'auteur lui-même? Surtout lorsque la parole a un caractère poétique ou lorsqu'elle touche au problème de la création.

La nature souvent discursive des récits chez Giono fait que ces textes sont des actes de parole. On a vu que ce qui distingue les romans comme *Naissance de L'Odysée*, *Pour S a luer Melville*, *Les Grands Chemins* et *Noé* c'est la parole, du narrateur ou des personnages, qui sous-tend à chaque fois tout le texte et qui permet au récit d'avancer.

Nous continuerons à traiter de cette question, mais à travers d'autres textes de Giono, en essayant de voir les caractéristiques de cette parole, son évolution dans son oeuvre, et de voir comment elle comporte une dimension essentielle, celle de l'oralité.

Les caractéristiques peuvent varier selon l'époque et selon les thèmes, panique, lyrique, cosmique, etc. La parole varie, fond et forme, selon l'usage qu'en font les personnages qui en possèdent le don. Car la parole du personnage peut traduire un caractère, mais également toute une thématique sur laquelle repose un roman. La parole panique de Janet dans *Colline* traduit son caractère « maléfique » mais contient en elle l'un des aspects des rapports homme/nature qu'on trouve dans les premiers textes de Giono. La parole chez d'autres personnages peut redonner vie, soigner, guérir, séduire. Comme elle peut être, chez d'autres, un moyen de s'exprimer et d'exprimer leur façon de voir le monde. Elle peut être aussi un remède contre la solitude ou l'ennui. Car elle peut servir de moyen pour extirper un mal qu'on a en soi.

On a vu que la parole d'Ulysse, de Melville, du Narrateur des *Grands chemins* est une parole qui est en rapport avec le problème de la création, dans ce sens qu'elle ne peut être, en gros, qu'écart, différence, retrait, voire « mensonge » et « tricherie » par rapport au « réel ». Le principe même du discours créateur est qu'il s'oppose au réel.

⁵⁹⁰ Publié en 1922.

Dans *Naissance de L'Odyssée*, outre l'opposition entre la parole et le silence (le rival d'Ulysse, qui n'a pas le don de la parole mensongère meurt), il y a une autre opposition, celle entre la parole mensongère et la parole vraie. Nous avons vu que Télémaque qui veut restituer des faits « vrais » n'arrive à convaincre personne par son discours. Alors que la parole de son père qui repose sur le mensonge, est acceptée par tout le monde. La parole mensongère trouve une certaine place dans un roman de 1950 : *Les Ames fortes*. Mais dans ce roman, le problème se pose de façon un peu différente que dans *Naissance de L'Odyssée*, même s'il s'agit toujours du récit mensonger. Il s'agit, en effet, non pas d'un récit mensonger qui séduit comme celui d'Ulysse, mais d'un récit qui pose le problème du doute sur son authenticité. Thérèse raconte sa vie passée, mais son récit n'est qu'une version des faits.

La valeur donc de la parole, et surtout son pouvoir sur les autres, ne sont pas liés à son degré de conformité au « réel » qu'elle évoque, mais à la teneur en poésie qu'elle contient et qui est susceptible de provoquer, chez celui qui l'écoute, un rêve, une image ou une sensation.

Dans l'oeuvre de Giono, la place des personnages « parleurs » est importante. Il n'y a probablement pas de texte où la parole d'un ou de plusieurs personnages ne soit pas le moteur du récit ou ne contienne en elle toute la thématique de l'oeuvre. Il y a des personnages qui séduisent ou charment comme il y en a d'autres qui provoquent la répulsion ou le dégoût. Dans *Colline*⁵⁹¹, on a vu que le vieux Janet, le « menteur rusé » (I, 131) (il est de ce fait comme Ulysse), a un pouvoir sur les hommes et le monde grâce à sa parole magique et qui sort de l'ordinaire, puisqu'il « *déparle* » (I, 138). Son pouvoir est quasi divin, puisqu'il est l'incarnation de Pan. Sa parole qui coule de source (on a vu qu'elle se substitue à la source) est un pouvoir qui lui permet de créer un monde à lui, ayant sa propre logique et cohérence, mais auquel les autres croient aussi. C'est ainsi que Jaume décrit comment Janet crée un monde par sa parole :

Et c'est là qu'il s'est mis à parler, comme s'il avait été la fontaine du mystère. Ça s'est tout construit : un monde né de ses paroles. Avec ses mots il soulevait des pays, des collines, des fleuves, des arbres et des bêtes; ses mots, en marchant, soulevaient toute la poussière du monde. Ça dansait comme une roue qui tourne; j'en étais tout ébloui. Tout par un coup, j'ai vu, net, l'ensemble des terres et des ciels, de la terre où nous sommes, mais transformé, tout verni, tout huilé, tout glissant de méchanceté et de mal. Là, où avant, je voyais un arbre, une colline, enfin des choses qu'on voit d'habitude, il y avait toujours un arbre, une colline, mais je voyais, au travers, leur âme terrible... (I, 209)

Ces propos de Janet peuvent être attribués (à l'exception du « mal » et de la méchanceté » qui transparaissent à travers ses paroles) à Ulysse ou à Melville, car ils caractérisent la parole poétique dans l'oeuvre de Giono en général. Celui qui parle doit arriver à faire partager aux autres sa propre sa vision du monde. C'est le cas ici des habitants des Bastides, c'est le cas aussi des habitants d'Ithaque dans *Naissance de L'Odyssée* et c'est le cas des fermiers du plateau Grémone dans *Que ma joie demeure*. C'est le cas également de Melville, mais à un niveau plus réduit, puisque celui-ci ne

⁵⁹¹ Sur les aspects de la parole dans *Colline*, analysés du point de vue linguistique, voir l'article de Jean MOLINO « Décrire, écrire, conter. A propos de *Colline* », *Giono aujourd'hui*, Op. cit., p. 61-80.

s'adresse qu'à Adelina, à qui il fait partager les images qu'il crée. Ce pouvoir de la parole est donc un pouvoir double, puisqu'il consiste à faire changer le monde et à faire accepter la substitution.

Le monde que créent ces artistes de la parole est un monde qui fait pendant au monde existant, qui est en quelque sorte un « contre-monde »⁵⁹², qui pendant un certain temps (de courts instants en général, mais qui sont vécus de façon exceptionnelle) se substitue au monde réel.

Le personnage qui se situe à l'antipode de Janet est le « fontainier » de *L'Eau vive* » dont nous avons parlé plus haut. Il assure le jaillissement de la parole et de la fontaine. Il prend donc soin de la source de la vie et sa parole elle-même est source de vie. Sa parole est donc associée à la création du monde.

La parole lyrique trouve son expression dans des romans comme *Le Chant du monde*. Le personnage principal Antonio dit « *bouche d'or* » (II, 200) est un personnage qui grâce à sa voix séduit les jeunes filles : « *il se cachait dans les roseaux, il se mettait à chanter de sa voix de bête. Les jeunes filles ouvraient leurs portes et parfois elles couraient vers le fleuve...* » (II, 200). Il est aussi nommé « *l'homme du fleuve* » : c'est près du fleuve et dans le fleuve qu'il vit. Il a donc la qualité d'un personnage qui sait parler et qui sait traduire en paroles le langage de la nature. C'est aussi un inventeur d'images. Par exemple, il donne des noms poétiques aux étoiles, comme le fera Bobi de *Que ma joie demeure*, comme le montre cette scène avec le bouvier qui lui demande le noms de certaines étoiles :

– Lesquelles? » dit Antonio.

Il se sentait redevenir la « bouche d'or » chantant dans les roseaux du fleuve. Celui qui s'amarrait près des lavoirs avec sa bouche hors de l'eau et son corps plongé dans le monde.

« Ces quatre-là, dit le bouvier.

– Celles-là, dit Antonio, moi je vais les appeler "la blessure de la femme". Je vais les appeler comme ça parce qu'elles font comme un trou dans la nuit. Elles luisent sur la bordure. Dedans c'est la nuit noire et on ne sait pas ce qui va sortir.

– Et celles-là, là-bas dans le nord?

– Celles-là, moi je vais les appeler "les seins de la femmes" parce qu'elles sont entassées comme des collines⁵⁹³. (II, 222)

Le bouvier est tellement séduit par ce que dit Antonio qu'il lui avoue toute son admiration: « *on t'écouterait tout le jour* » (II, 223). Dans la suite du roman, Toussaint s'amuse aussi à donner un nom à un scarabée : « *Regarde [dit-il à Antonio] ce scarabée, je l'appelle "Madame-des-Lunes", regarde il a des lunes sur le dos. J'aime mettre des noms à moi.* » (II, 308). Cette manière de donner des noms un peu particuliers aux choses reflète l'activité même du romancier. Celui-ci n'invente pas seulement un monde à

⁵⁹² Nous empruntons cette formule à Laurent FOURCAUT, dans son article « La description dans *Colline* ou l'écriture du symbolique », *Les Styles de Giono*, Op. cit., p. 53.

⁵⁹³ Cette comparaison fait penser à celle (inverse) qu'on trouve dans le titre du chapitre I de *Manosque-des-Plateaux* : « *Ce beau sein rond est une colline* » (VII, 17).

lui, il faut qu'il l'exprime à sa façon. A ce propos, Eugène Dabit écrit justement : « **Comme Antonio, Jean Giono c'est "bouche d'or", c'est la légende, et comme un fleuve dont le courant entraîne tout** »⁵⁹⁴.

Pourtant, Antonio, dont la parole est facile, devient, comme Melville, timide et silencieux devant Clara, la femme dont il tombe amoureux. Il rencontre des difficultés et doit faire « **un gros effort pour parler** » (II, 228). Clara, elle, comme elle est aveugle, a des rapports à la fois étroits et éloignés avec le monde. Grâce à l'acuité des autres sens, elle a l'impression de faire partie du monde naturel. Mais son problème vient du fait qu'elle n'arrive pas à nommer les choses qui touchent ses sens⁵⁹⁵, parce qu'elle ne saisit pas les rapports et les couleurs. Antonio essaie de trouver un moyen pour lui faire sentir les nuances des formes et des couleurs. Il doit inventer, en quelque sorte, un langage pour elle, susceptible de lui faire comprendre ces détails, en se fondant notamment sur le sens olfactif qui est développé chez elle : « **Antonio pensait qu'il avait beaucoup de choses à lui apprendre, qu'elle était neuve, qu'elle n'avait encore rien senti, rien touché de vrai...** » (II, 411). Malgré leurs façons différentes de saisir le monde, Antonio et Clara ont presque le même langage pour en parler. L'un et l'autre voient la réalité à travers leur sensibilité, et ne parlent pas comme les autres. C'est ce que montre cette conversation entre les deux :

- J'entends tes mots longtemps après, dit-il doucement; tu ne parles pas comme nous; explique-moi.
- Toi non plus tu ne parles pas comme eux, tu parles presque comme moi. C'est ça qui m'a fait dire que c'était fini d'être trompée et de courir sur des chemins qui descendent.
- Tu ne t'en veux pas d'être vivante?
- Non depuis que je t'écoute. (II, 244-245)

C'est donc la rencontre du poète et de l'aveugle⁵⁹⁶ : tous deux parlent du monde en fonction de leur façon, presque commune, de sentir et de voir et qui n'est pas comme celle des autres. Par exemple voici comment Antonio voit Clara endormie :

Il la regarda sans parler. Maintenant, il la voyait malgré l'ombre et fit sans y penser ce geste de bras qu'il faisait au fond de l'eau pour rester devant un gros poisson endormi. Elle était toute jeune, pâle et sans ride comme un beau galet, avec cette rondeur douce et pleine des porphyres usés par l'eau. (III, 244)

Comme il est un homme du fleuve, les métaphores et les images qui qualifient sa perceptions sont empruntées au monde de l'eau.

Dans *Le Chant du monde*, un autre personnage est en même temps guérisseur et grand parleur : c'est Toussaint le bossu, « *le clerc de notaire* » (II, 287). Il arrive par son discours à charmer même Antonio. Dans le passage suivant, le narrateur décrit l'effet de

⁵⁹⁴ Eugène DABIT, « *Le Chant du monde* », *Europe*, 15 août 1934, repris dans *Les critiques de notre temps et Giono*, Op. Cit., p. 46.

⁵⁹⁵ Voir plus haut, dans cette partie, ce que dit Giono à propos de l'aveugle et de sa façon de saisir le monde, quand il parle du chef de la révolte paysanne dans le roman qu'il projetait d'écrire, *Les Fêtes de la mort*.

⁵⁹⁶ Notons, au passage, l'emprunt à la légende homérique : la cécité d'Homère.

ses paroles chez ses auditeurs Antonio et Matelot :

Il s'arrêta de parler et se lécha les lèvres. La maison se mit à craquer doucement comme une pomme sur la paille.

Antonio et Matelot se sentaient hors du monde. Ils étaient touchés par cette voix d'enfant savant, par ce regard plein de sève; les longues mains en lanières bougeaient doucement entre les livres les plantes. De grandes images leur battaient le visage en les étouffant comme de l'eau... (II, 287)

Cette « *voix d'enfant* » révèle un côté innocent et pur. Elle le rapproche du monde naturel, plus particulièrement des « oiseux » : « **sa voix d'enfant avec de petits gazouillements d'oiseaux qui s'embarrassaient dans les syllabes** » (II, 309), comme son corps lui donne l'aspect d'un insecte : « **on le voyait tout entier comme un insecte** » (II, 286-287).

Le handicap physique (il est nain et bossu) ne l'empêche pas d'être un beau parleur. C'est peut-être une sorte de compensation à son handicap. Ses dons rappellent en tout cas ceux du père dans *Jean le Bleu*. Tous les deux apportent par leur parole ou par leur soin le réconfort et le remède à ceux qui en ont besoin. Une autre similitude entre les deux hommes : Toussaint entretient une correspondance avec sa soeur Julie (la femme de Matelot) comme le fait le père de Jean avec sa propre soeur dans « Le Poète de la famille ».

A la maison sombre où il habite s'oppose la lumière de ses yeux : « **Les yeux de Toussaint étaient sans bord : une immense lumière claire, presque fixe** » (II, 306). C'est grâce à cette lumière intérieure qu'il peut voir le fond des choses. Ses gestes mêmes sont différents de ceux des autres :

Il avait déjà dans ses gestes pour essuyer les meubles des rondeurs et des mouvements de doigts qui dépassaient le monde ordinaire et s'en allaient toucher au fond de l'air la mystérieuse matrice de l'espérance. (II, 342)

C'est grâce à ce don d'être en contact avec un monde invisible, qu'il peut sentir la mort chez certains de ces patients (II, 348).

Mais son don d'artiste apparaît dans le fait qu'il peut voir tout un monde dans une pierre (II, 307-308) ou dans un scarabée (II, 308). Il est comme le père dans *Le Grands Théâtre* qui voit tout un monde dans le corps de l'oncle Eugène. Ou comme Casagrande qui, dans *L'Iris de Suse*, découvre un monde dans l'os crânien d'un oiseau. Ou encore comme Giono lui-même qui, dans *La Pierre* (1955) médite justement sur la vie et l'énergie que peut contenir une pierre.

Le père de Clara parle également, mais sa voix, à cause de la méchanceté qu'elle contient, le rapproche davantage de Janet. Il a plutôt une voix double, comme il apparaît dans le souvenir de sa fille :

« Mon père était un homme qui avait deux voix. Une voix simple et, dans celle-là, il était ce qu'il était vraiment. Une voix faite de tout, et alors là, on en avait la tête tournée à ne plus rien pouvoir démêler de ce qui était la méchanceté, la peine, toujours plus de méchanceté, toujours plus de peine, des choses profondes, du mal et des envies de mal, et un petit filet au fond de cette voix... » (II, 404-405)

Dans *Que ma joie demeure*, Bobi l'« acrobate » (II, 603), essaie par « les mots des po è

tes » (II, 609) de « *donner de la joie* » (II, 603) aux fermiers du plateau Grémone. Car « **personne ne peut vivre sans joie. La vie c'est la joie** » (II, 605). C'est par la parole qu'il essaie de leur faire voir son rêve. Il s'oppose ainsi au « fermier socialiste » de Fra-Josépine qui préconise, lui, un programme basé sur l'action. Dans leur longue conversation (II, 602-610), celui-ci dit en effet qu'il « **voit la chose sur le plan social** » (II, 607). **Il donne également son avis sur le rôle des poètes : « J'ai dit qu'il nous faudra des poètes, mais je dis aussi que, de temps en temps, nous serons obligés de leur foutre des coups de pied au cul »** (II, 607).

Les personnages parleurs ne sont pas souvent ceux qui agissent. Parole et action sont deux domaines séparés. Ici Bobi, poète et parleur s'oppose au fermier de Fra-Josépine, homme d'action. Dans *Batailles dans la montagne*, l'homme d'action Saint-Jean n'est pas doué pour la parole; dans *Colline*, seul Janet possède ce don, les autres s'opposent à lui par l'action. Mais la parole, dans son sens le plus large, peut être une forme d'action comme celle du Giono pacifiste durant les années 35-39. Par ailleurs, la parole qui se fait action est analogue au Verbe divin, comme le laisse entendre ce passage de *Virgile* :

Alors, le dieu parle, c'est-à-dire qu'il agit (ce qui est la façon de parler des dieux; c'est précisément cette coïncidence exacte entre la parole et l'action qui est la marque du dieu). (III, 1066)

Au début de *Que ma joie demeure*, lors de sa rencontre avec Jourdan, Bobi, « *acrobate* » de la parole, trouve une formule quasi magique pour parler des étoiles : « *Orion fleur de carotte* » (II, 424). Il parle d'une si belle façon que Jourdan, paysan du « *Plateau Grémone* », a aussitôt été séduit. D'ailleurs, l'arrivée de Bobi est un peu attendue par les habitants, et particulièrement par Jourdan, car celui-ci se rend compte qu'il leur manque quelque chose : « **Jourdan chercha le regard de ces hommes [...] Et alors il s'aperçut que, dès qu'ils s'arrêtaient de rire, ils avaient le même souci au fond de l'oeil. Plus que du souci, de la peur. Plus que de la peur, du rien.** » (II, 419). Il attend celui qui peut tout faire changer :

« La joie peut demeurer », se dit Jourdan.

« Seulement, se dit-il, il faudrait que celui-là vienne. »

[...] Il lui avait suffi de savoir que des hommes existaient qui avaient des mains soignantes et qui n'avaient pas peur des grosses maladies qui se donnent.

Un de ceux-là. Voilà ce qu'il fallait. Un homme avec un coeur bien verdoyant. (II, 420)

Notons que Jourdan donne à celui qu'il attend la faculté de soigner sans avoir peur des maladies. C'est le caractère du père de Giono tel qu'il est décrit dans *Jean le Bleu*, c'est celui de Toussaint du *Chant du monde*, comme on vient de le voir, et ce sera surtout celui d'Angelo dans *Le Hu s sard sur le toit*.

Bobi est donc attendu comme un messie. Lors de leur première rencontre, Jourdan remarque tout de suite son langage très particulier, inhabituel pour lui. En plus d'Orion « *fleur de carotte* », Bobi s'exprime par d'autres images ou pose des questions un peu étranges pour son interlocuteur. Il lui dit par exemple que les montagnes ressemblent à « *des bateaux* » (II, 434). Il veut savoir également si Jourdan plantait des « *chênes* » ou semait des « *pâquerettes* » (435). Un propos auquel ce dernier n'était pas habitué, au point que, toute au long de leur conversation, il ne cesse de lui dire « *pardon* ». Ce n'est

qu'un peu plus tard que Jourdan dit « *J'ai compris* » (II, 436). Bobi vient de donner sa première leçon : « – ***Voilà, dit l'homme, qu'on est déjà très loin dans la leçon et qu'on n'a pas suivi l'ordre.*** » (II, 436). Comme si la leçon ne pouvait pas être comprise grâce uniquement à la parole, Bobi se met à faire des tours d'acrobatie (II, 437-438). Bobi se met donc à faire changer chez les fermiers leur façon de voir le monde, leur manière d'être en essayant de les guérir de leur tristesse et de cette lèpre qui les dévore. C'est ce qu'il dit à Jourdan :

– Tu m'as demandé si j'avais soigné les lépreux. Je t'ai dit non. C'est la vérité. Mais je sais les soigner. Et peut-être que j'en ai envie. (II, 435)

Bobi a tellement d'influence sur ceux qu'il fréquente que certains d'entre eux commencent à voir le monde et à s'exprimer comme lui. C'est ainsi que Jacquou parle :

[II] continuait à parler de ses rêves, de ses animaux merveilleux, de ses taureaux presque trop beaux pour être sur terre, de ses vaches avec des mamelles de crème, avec même parfois des mots , et on se demandait où Jacquou allait les chercher. [...] Il en parlait comme si c'était vrai, comme si ces animaux étaient déjà là. Et ils étaient encore dans le rêve. (II, 723)

Dans cette période des années trente, dans certains textes, ceux notamment qui portent un titre qui suggère une vision cosmique du monde, comme *Le Serpent d'étoiles* , *Le Chant du monde* ou *Le Poids du ciel* , la parole (du narrateur ou celle des personnage) tend à exprimer la dimension qu'évoque le sujet. En effet, il y a, dans ces textes, comme une ivresse verbale qui essaie de rendre compte de l'étendue et de la démesure du monde. Cette parole y est lyrique, et quelquefois de caractère épique. Elle cherche à mettre en valeur les rapports de l'homme au monde qui l'entoure. Dans *Le chant du monde*, même s'il n'est pas question du cosmos (il y a évocation des étoiles), Antonio est celui qui puise sa force, sa beauté, mais surtout sa poésie et ses images dans le fleuve qui est son compagnon et ami. Dans *Le Serpent d'étoiles*, les bergers, eux, puisent le pouvoir de leur langage et leurs images dans les vastes étendues du plateau et dans le ciel qu'ils ont l'habitude de regarder chaque soir. Nous avons vu, par ailleurs, que dans *Le Poids du ciel*, le narrateur choisit, dans les deux premières parties, d'occuper une place dans la montagne pour voir d'en haut et méditer sur ce qui se passe dans le monde et sur l'univers. Dans *Batailles dans la montagne* , et bien que l'auteur, lors de sa préparation de l'oeuvre se donne des consignes de rigueur⁵⁹⁷, le style (et par conséquent le discours du narrateur et des personnages) suit l'élan épique de l'action. Le discours est comme adapté à la situation. Il est à la mesure des « batailles » que mène Saint-Jean contre l'éboulement, l'inondation, le taureau déchaîné, la dynamite et le froid. Mais le héros ne possède pas le don de parole, puisque dans sa dernière « lutte » contre Boromé, il n'arrive pas à l'emporter et emmener Sarah avec lui. Celui-ci est plus fort que lui en matière de parole. A côté de ce héros, qui sait seulement manier la dynamite, sauver la communauté et aimer en silence Sarah, il y a un autre personnage qui est fort en parole. C'est le personnage de Bourrache. Par son discours « évangéliste », il explique le monde à sa façon. Au moment de l'invention de ce personnage, Giono était très enthousiasmé. Il

⁵⁹⁷ Giono écrit en effet dans son *Journal* du 5 mai 1935 : « Pas de féerie, pas de magie cosmique. Sur la terre. Discipline de la phrase, ordonnance des idées. Sécheresse à grande densité poétique. » (VIII, 13). Cité également par L. RICATTE dans sa « Notice » sur *Batailles de la montagne*, II, 1392.

est pour lui « **Peut-être le plus extraordinaire de tous mes personnage, le plus vivant, et pour la première fois le support lyrique le plus logique et le plus juste. Plus logique que Bobi, plus grand que Bobi ...** »⁵⁹⁸. Mais en 1970, Giono, en prenant du recul, le voit différemment. Luce Ricatte rapporte cette réaction : « **Giono sourit encore à cette création, plus burlesque que tragique, "dans l'impossibilité où il était de créer un véritable coquin"** »⁵⁹⁹.

C'est un personnage un peu burlesque, puisqu'à côté de ce discours « moralisant » qu'il tient, il joue le rôle de « maquignon » pour le vieux Boromé. Sarah est l'une de ses recrues. D'ailleurs sa façon de parler lui donne l'air de tenir un discours vide et sans rapport concret avec la situation. Cependant, il incarne, par son discours, un des aspects de ce mythe biblique qui est présent dans toute l'oeuvre de Giono.

V. B. Parole et silence

Il est des thèmes constants qui sont liés à la parole et qui traversent toute l'oeuvre. L'un des plus importants est le thème du silence. Nous avons vu que les personnages de Giono sont surtout des parleurs. Mais il y en a d'autres qui se caractérisent par leur silence⁶⁰⁰. Dans *Colline*, il y a celui qui parle (Janet) et celui qui est muet (Gagou). Dans *Naissance de L'Odyssée*, Ulysse, dont la parole est comme un jaillissement, triomphe de son rival Antinoüs qui n'arrive pas à faire sortir en parole ce qui est en lui :

Antinoüs grommelait des paroles trop dures, celles-là pour les jeter à Pénélope; il les broyait en lui-même avec un bruit de porc à l'auge. (I, 73)

Pour certains personnages, la musique remplace la parole et leur évite d'être silencieux. C'est le cas, comme on l'a vu, des ancêtres d'Albin dans *Un de Baumugnes*. Ceux-ci sont muets mais parviennent à échapper au silence :

« Baumugnes!

« La montagnes des muets; le pays où on ne parle pas comme les hommes. » (I, 228)

Le silence est le signe de la mort. Ceux qui ne parlent pas meurent. La parole est salvatrice. C'est ainsi que dans ce roman, en parlant à son ami Amédée, Albin se libère du poids d'une histoire qu'il s'est tue depuis longtemps :

« [...] C'est pas exactement de la parole, maintenant, c'est comme si je saignais. C'est comme d'un mauvais apostume que j'ai crevé du couteau et qui saigne du sang et du pus; voilà ma parole de ce soir, voilà. C'est du mal qui s'en va. De ces trois ans, dans ces pays, j'ai pas dit vingt mots de plus que le nécessaire pour se faire manger et boire. (I, 228)

Le thème de la blessure ou de la plaie qui s'ouvre et qui laisse sortir ce qui est en dedans est un thème récurrent chez Giono. C'est le symbole d'une libération et d'un soulagement

⁵⁹⁸ Rapporté par L. RICATTE, Op. cit., II, 1416.

⁵⁹⁹ Op. cit., II, 1417, note n°1.

⁶⁰⁰ Nous nous inspirons de l'étude de Alan J. CLAYTON *Pour une poétique de la parole* chez Giono, Coll. « Situation », Lettres Modernes Minard, 1978.

qui se fait grâce à la parole. Elle devient enivrante pour Albin. Il le dit à son ami : **« Je ne suis pas saoul; de vin, du moins; d'autres choses, de celles que je raconte, peut-être, c'est possible »** (I, 226).

Au début de *Regain*, dans le village d'Aubignanne abandonné, comme il n'y a « plus que trois habitants », la parole n'est plus de mise. Gaubert le forgeron se sert de son enclume non pas pour travailler mais pour faire de bruit. Une manière de remédier à l'ennui et de remplacer la parole absente :

Tout le jour, quand il s'ennuie, Gaubert vient, met les deux mains au marteau, le lève et tape sur l'enclume. Comme ça, pour rien, pour le bruit, pour entendre le bruit, parce que, dans chaque coup, il y a sa vie, à lui.

Ce bruit d'enclume, ça va dans la campagne et parfois ça rencontre Panturle qui chasse. C'est encore une chose à quoi on peut parler, ça. (I, 332)

Les coups donnés par le forgeron sur l'enclume sont sa façon de briser le silence et de prouver qu'il est en vie. C'est également une manière de communiquer entre les deux hommes. L'autre manière c'est le sifflement (I, 332-333). Ce qui fait penser un peu aux personnages de *Un de Baumugnes* qui communiquent par leurs harmonicas. La parole est donc presque absente dans ce début du roman, mais ce n'est pas tout à fait le silence qui règne entre les personnages, parce que ceux-ci utilisent des moyens de substitution à la parole. Panturle est présenté comme un homme qui **« a un défaut, [...] il parle seul. Ça lui est venu après la mort de sa mère »** (I, 330). Il a donc un peu la caractéristique du Janet de *Colline*. C'est par la suite qu'il saura **« parler avec des paroles d'homme »** (I, 371). Mais il gardera en lui ce **« geste des bêtes »** (I, 371) qui lui vient de son instinct de chasseur et qui consiste à **« savoir lire cette chose écrite dans l'air et dans la terre »** (I, 371). Sa rencontre avec Arsule lui permet enfin de « parler » : **«[...] c'est de là qu'il est parti à parler. Il a pris la main de la femme dans sa main. Il parlait fort ...»** (I, 379). C'est la parole qui lui permet de devenir quelqu'un d'autre. A la fin du roman, Panturle est décrit comme un homme qui porte en lui des chansons qui sont sur le point d'éclorre :

Il a des chansons qui sont là, entassées dans sa gorge à presser ses dents. Et il serre les lèvres. C'est une joie dont il veut mâcher toute l'odeur et saliver longtemps le jus comme un mouton qui mange la saladelle du soir sur les collines. (I, 428)

Panturle devient donc comme un poète qui porte en lui sa création. Celle-ci est sur le point de naître en chansons.

Dans *Le Chant du monde*, le « tatoué », l'un des hommes de Maudru, ne peut pas ne pas parler. S'il se tait, il devient malade. Il le dit à Antonio :

« Voilà l'affaire, dit-il. Moi, quand j'ai vu quelque chose je suis obligé de le dire. Qu'est-ce que tu veux, c'est plus fort que moi. Si je vois bouger un rat il faut que je crie tout de suite : "le rat bouge" ou bien je suis malade. » (II, 298)

Dans ce même roman, la mère de Clara est décrite par celle-ci comme une femme qui ne parle pas. Sa seule parole est une plainte. En effet, **« elle n'avait pas de voix à elle. Elle disait : ah! Dieu! »** (II, 405). Elle meurt, un peu à cause de ce silence **« Ma mère ne gémissait plus, elle était morte un jour »** (II, 406) et à cause de son mari, qui est presque aussi tyrannique que le père d'Odripano dans *Jean le Bleu*. La « double voix »

(II, 406) du père de Clara est une sorte d'usurpation de la voix de cette mère sans voix.

Une tête pleine d'images doit se libérer par la parole, sinon elle risque d'éclater. Dans *Un Roi sans divertissement*, moins Langlois parle, plus il échappe à ses amis. Son mutisme est le signe avant-coureur de sa mort. En revanche, dans *Les Récits de la demi-brigade*, Martial qui est en quelque sorte la réincarnation de ce même Langlois⁶⁰¹, échappe à cette situation dramatique parce qu'il ne cesse de parler, étant lui-même le narrateur de ses propres aventures.

Par ailleurs, tout comme la musique, le coup de feu ou l'explosion peut remplacer la parole. C'est ainsi que Djouan, le cousin poète dans « Le poète de la famille » s'exprime, comme on l'a vu, par l'explosion de la dynamite avant de partir.

La foudre qui frappe Bobi à la fin de *Que Ma joie demeure* (II, 777) est une sorte d'explosion qui annonce la fin de la parole chez ce personnage. Il se tait définitivement. Dans ce roman, c'est surtout Aurore qui garde le silence. Elle est cette « voix d'ombre » (II, 731) qui n'arrive pas à déclarer son amour à Bobi. Elle veut le faire : « **Mlle Aurore voulait voir Bobi. Lui parler. Le voir. L'entendre. Le toucher. Lui dire ...** » (II, 699-700). Mais quand elle est avec lui, elle ne peut lui parler de ses sentiments. Et faute de pouvoir parler, elle se suicide d'un coup de fusil :

Aurore était tombée à la renverse. Elle s'était tiré un coup de fusil dans la bouche. Elle n'était plus une femme. Avec ses éclaboussures de cervelle et de sang rayonnantes autour d'elle, elle éclairait l'herbe et le monde comme un terrible soleil. (II, 752)

Cette scène a beaucoup de similitudes avec celle du suicide de Langlois à la fin d'*Un Roi sans divertissement*. Dans ce roman, l'explosion finale remplacerait également la parole impossible.

Les deux coups de feu tirés par le Narrateur des *Grands Chemins* sur son ami l'Artiste remplacent la parole impossible avec lui et annoncent également la fin de la parole du Narrateur lui-même qui est sur le point de partir et donc se taire.

V. C. La question de l'oralité

On vient de voir que tout est parole chez Giono. Il y a la parole qu'on entend et la parole que l'auteur veut faire entendre dans et à travers ses textes. En effet, le texte n'est jamais neutre chez Giono, du point de vue de la voix qui l'exprime. Cette voix qui parle constamment, en se faisant voix de personnages ou du monde. De ce fait, chaque texte est constitué comme acte de parole. Il est composé de tout un réseau de paroles, variées et diverses : celles des personnages principaux ou secondaires, avec des registres, des tons et des rythmes également variés. On y trouve par exemple des propos de femmes, d'hommes, de jeunes, de vieillards, d'errants, de bandits, de policiers... Une polyphonie de voix que chaque texte essaie d'exprimer. Mais, il y a toujours la voix de l'auteur qui est derrière et qui assure la cohérence et l'unité de l'ensemble. Chez Giono, l'écriture ne

⁶⁰¹ C'est le seul passage de la nouvelle « La Belle hotesse », où soit reconnue l'identité de Martial et de Langlois. C'est un policier qui lui pose la question sur son nom : « "Etes-vous le capitaine Langlois? Me demande-t-il à voix basse, en faisant mine de me tirer à l'écart. – Je le suis en effet", répondis-je en restant ferme sur place. » (V, 84).

serait que la saisie de ces différentes voix. Entre l'écrit et l'oral, il y a des rapports particuliers chez Giono. L'auteur se présente assez souvent comme un conteur oral de ses textes. Par exemple, il dit, dans une lettre à Lucien Jacques du 15 avril 1929, avoir raconté oralement *Un de Baumugnes* à des villageois :

Il m'est arrivé aussi la belle aventure d'être invité par un village. Par le village de Puimoisson. L'instituteur avait lu Colline, il l'a fait lire dans le village. On m'a invité. J'y suis allé. Il y avait là à la table, le charron, le chasseur, etc. On a parlé (et très bien) [...] Ils m'ont fait raconter Un de Baumugnes. Je l'ai fait, moitié en paysan, moitié en provençal.⁶⁰²

Fragments d'un paradis (1948) est un texte que Giono a dicté en 1944. C'est donc une oeuvre parlée en quelque sorte. Mais c'est une expérience qu'il ne renouvellera pas⁶⁰³. D'ailleurs la dictée sera interrompue, et ce texte sera abandonné et repris seulement plus tard.

Ces deux exemples peuvent donner une idée sur le rapport étroit entre l'oral et l'écrit chez Giono. Le texte oral peut devenir un texte écrit, comme pour *Fragments d'un paradis*, et le texte écrit peut être raconté oralement, surtout lorsque sa nature orale le voue à être raconté, comme c'est le cas pour *Un de Baumugnes*. Chez Giono, « ***l'écriture [n'est] que la saisie de la voix conteuse*** », remarque Alice Planche⁶⁰⁴.

Même si écrire est pour lui la chose essentielle, il n'en demeure pas moins que la forme orale qu'il donne à ses textes est importante. Son ami Henri Fluchère écrit à ce propos : « ***Son style? Mais il est à lui, bien à lui. Il écrit comme il parle (et je le sais bien) comme il a toujours parlé*** »⁶⁰⁵. Dans ses différents entretiens, Giono recrée oralement les textes dont il parle.

Dans certains textes, Giono se décrit lui-même comme un conteur. Dans *Manosque-des-Plateaux*, par exemple, il dit qu'il y a « ***des villages qui ont leur conteur comme on a son garde champêtre et son facteur*** » (VII, 25). « ***Parfois le conteur ne conte pas mais lit un livre*** » (VII, 26). C'est ce que fait le narrateur (qui a tout l'air d'être Giono lui-même) qui lit Whitman aux villageois :

J'ai fait halte un soir dans un de ces villages. Une jeune fille me donna du café [...] De temps en temps, elle venait au seuil voir si je n'avais besoin de rien. Je lisais à l'abri des fusains en caisse. Elle me demanda :

« Vous aimez la lecture? »

Je dis:

⁶⁰² Rapporté par R. RICATTE dans sa « Notice » sur *Un de Baumugnes*, I, 961.

⁶⁰³ Sur cette question, voir H. GODARD « Notice » sur le texte *Fragments d'un paradis*, III, p. 1545 notamment.

⁶⁰⁴ Alice PLANCHE, « Le lexique des oeuvres tardives de Jean Giono : un classicisme flamboyant », *Giono aujourd'hui*, Op. cit., p. 31. Sur les traits de l'oral chez Giono, voir également l'article de Jean Claude Bo u vier « Giono et le conte de tradition orale » dans *Giono aujourd'hui*, Op. cit., p.114-123.

⁶⁰⁵ H. FLUCHÈRE, « Réflexions sur Jean Giono », *Cahiers du Sud*, mars, 1932; repris dans *Les Critiques de notre temps et Giono*, Op. cit., p. 37.

« Oui.

– Qu'est-ce que vous lisez? »

Elle se pencha vers moi. Je m'excusai :

« C'est de l'anglais. C'est Whitman. »

Elle me demanda :

« C'est beau? »

Je lui dis:

« Ecoutez. »

Et je commençais à lui traduire très librement des versets qui étaient tout autant dans mon cœur que dans le livre.

Elle écoutait. Quand je levais les yeux, elle me regardait en plein dans les yeux.

De l'autre côté de la route un homme emballait des fruits.

Il nous regarda. Il essuya ses mains le long de son pantalon et il vint.

Le forgeron tapait à l'enclume. L'homme au fruit cria : « Sansombre, tais-toi. »

Sansombre arrêta son marteau et s'approcha en tablier de cuir.

Ils se sont assis à côté de moi. Quand je m'arrêtais, ils demandaient :

« Et après?... »

« Et après?... »

[...]

– C'est dommage que ce soit de l'anglais », on ajouta. (VII, 26-27)

Il s'agit pour le conteur non pas seulement de lire ou de traduire, mais d'exprimer - oralement - des sentiments qui sont « **autant dans [s]on cœur que dans le livre** ». C'est donc la voix qui a son importance puisqu'elle permet de faire communiquer ces sentiments. L'intonation aurait, pour les auditeurs, une importance autant, sinon plus, que le contenu du texte (puisque'il s'agit de l'anglais).

L'importance du discours oral chez Giono trouve sa réalisation concrète dans les réunions du Contadour où il joue le plus souvent ce rôle de conteur - ou de lecteur - de ses propres livres. Mais avant même que cette expérience ne commence, et pendant la rédaction de *Que ma joie demeure* en 1934, Giono dit qu'il a rencontré, plusieurs fois, des jeunes à qui il a lu des passages de son livre. Il parle de cette expérience dans une lettre à Brun, en insistant surtout sur l'effet de son livre sur ses auditeurs : « **J'ai ainsi fait, dit-il, des expériences nombreuses qui m'ont montré de quelle façon il [le livre] touche et bouleverse.** »⁶⁰⁶. Mais l'effet a été peut-être davantage produit par la voix qui lit que par les passages du livre. De toute manière, Giono évalue son texte en fonction de sa lecture devant des jeunes. En outre, la recherche constante d'auditeurs (ses amis Contadouriens, des jeunes) , ainsi que la présence presque constante d'un destinataire du récit (fictif ou réel) dans ses textes, montrent l'importance de ce caractère oral qu'il donne à ses textes.

La présence du personnage de conteur est importante dans les premiers textes. Dans *Naissance de L'Odyssée*, les aèdes diffusent oralement la légende d'Ulysse. Nous avons vu que dans certains textes des années trente, l'auteur se fait passer pour le traducteur ou le transcritteur d'une littérature orale populaire (Chants, poèmes, drame), même si en réalité on sait que c'est Giono lui-même qui invente la plus grande partie de

⁶⁰⁶ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Que ma joie demeure*, II, 1334-1335.

cette littérature. Le rôle du texte écrit serait donc secondaire par rapport à la dimension orale de cette littérature. Le narrateur parle (ou du moins donne l'illusion de parler) ses textes. Par exemple, à propos des nouvelles de *Solitude de la pitié* (publiée en volume pour la première fois en 1932), P. Citron remarque justement qu'

« à l'exception du récit qui ouvre le livre, tous les autres sont mis dans la bouche - et non pas sous la plume, car il s'agit bien d'un homme qui parle, et dont la voix a son timbre, son registre, son rythme, ses intonations - dans la bouche, donc, d'un narrateur qui dit « je », qui dans « Ivan Ivanovitch Kossiakoff » s'appelle Giono, qui à plusieurs reprises s'appelle Jean, et qui, lorsque ce prénom n'est pas mentionné, n'en a en tout cas jamais d'autre. »⁶⁰⁷.

On peut, à la limite, considérer que tous les textes écrits à la première personne (qui supposent donc que le récit s'adresse à un interlocuteur) relèvent d'une façon ou d'une autre d'un discours oral. Ce qui caractérise encore un certain nombre de ces textes est que celui qui raconte ne peut, la plupart du temps, écrire son récit. Par exemple, Amédée, le narrateur de *Un de Baumugnes* est un ouvrier agricole, toujours en déplacement. Le Narrateur des *Grands Chemins* est un errant. Les deux narratrices des *Ames fortes* sont de vieilles femmes. Le narrateur des *Récits de la demi-brigade* est un brigadier. Le narrateur de *Faust au village* est un camionneur, etc. Ces narrateurs n'ont d'autre possibilité que de raconter oralement leurs aventures.

Dès le moment où le récit est raconté à haute voix, il prend plus d'épaisseur et de relief. Tout devient vivant dans la bouche de celui qui parle. Le monde tel qu'il est raconté ainsi peut être différent de celui qu'on trouve dans le texte écrit. Il a désormais une certaine consistance que lui donne la voix. Le texte dit à haute voix semble laissé à la dérive de l'improvisation de celui qui parle. (Comme le *Grand Théâtre* par exemple ou *Les Grands Chemins*). On a l'illusion d'un récit qui se crée à mesure que le narrateur parle. En plus du récit qu'il fait, le récitant traduit ses propres émotions. Comme il s'agit de la transcription écrite de ce discours, cet aspect se traduit par le rythme des phrases, la ponctuation, la syntaxe, etc.

V. C. 1. Marques et codes de l'oral

Les marques de l'oral dans les textes de Giono sont nombreuses et diverses. Car ce genre de discours obéit à certaines règles implicites que nous nous proposons d'étudier ici en rapport avec un certain nombre de textes. On verra, par exemple, que l'auteur met en place une situation d'oral permettant l'émergence de ce discours. Une sorte de pacte implicite initial. Celui qui parle a le statut naturel de parleur (âge, profession, fonction dans le récit, etc.).

Dans *Un de Baumugnes*, roman à la première personne, le narrateur crée une situation d'oral, en supposant la présence d'un narrataire-auditeur imaginaire - désigné par « vous » - à qui il s'adresse. Cet auditeur est certes intérieur au discours même, créé par la nécessité de cette forme orale du récit :

Moi qui vous raconte ce que ce gars-là me disait pour se dégonfler et qui vous raconterai tout à la file la suite de l'histoire, je m'attendais, pardî, à la chose

⁶⁰⁷ P. CITRON, « Notice » sur *Solitude de la pitié*, I, 1057.

ordinaire d'un chacun, avec des coups de poing sur la table... (I, 226)

En plus du fait qu'il s'adresse à un auditeur, le narrateur souligne sa fonction de « régie » (faute d'autres terme, nous utilisons ici celui de Genette) en précisant sa manière de raconter « à la file » son histoire. En outre le langage parlé (« ce gars-là ») et l'interjection familière « *pard* » donnent la tonalité parlée de ce discours.

Voici un autre exemple qui confirme ces remarques :

Voilà : je vous ai raconté tout ce qu'Albin avait dit, ce soir-là; ce que je peux pas vous faire comprendre, c'est le ton de tout ça. (I, 236)

L'impossibilité pour Amédée de reproduire le « *ton* » du récit de son ami Albin montre que le narrateur est préoccupé par le récit oral et son rapport avec l'écrit. Dans un autre passage, le narrateur rappelle au lecteur-auditeur ce qu'il a dit auparavant :

Pour vous expliquer ce qui vient après, il faut vous souvenir que mes soucis sur le Clarius, mes réflexions sur la chute de la Douloire (ce qui était mon ouvrage au fond), ça ne m'avait pas quitté. (I, 309)

Tout le long du texte, cet auditeur est pris à témoin. Le narrateur imagine même sa réaction à ce qu'il dit : « *Rigolez, si vous voulez, de ce que moi, la vieille andouille qui se dit à la coule s'embranchent dans des couillonnades comme ça...* » (I, 237). Il est même supposé connaître les habitudes de la région. Le narrateur, qui a trouvé des preuves de la séquestration d'Angèle, lui parle ainsi :

Et, pour ce qui est du pourquoi de la chose, ça devenait facile à dire, du fait que vous le savez aussi bien que moi : les gens d'ici sont très fins sur l'amour propre et la réputation. (I, 261)

A la page suivante, à propos toujours de cette affaire de séquestration, il s'adresse à l'auditeur :

C'est pas la première fois que je voyais ça.
Vous non plus, n'est-ce pas? (I, 262)

Nous retrouvons un procédé analogue dans d'autres textes comme dans les nouvelles qui composent *Solitude de la pitié*, ou dans « Monologue » de *Faust au village*. Dans tous ces textes, il y a un conteur qui, par la nature orale de son discours a besoin d'un auditeur imaginaire qu'il interpelle, et qu'il fait participer indirectement à ce qu'il dit. Mais cette instance est impliquée dans et par le discours et non dans l'histoire racontée.

Au début de certains textes, l'auteur instaure une situation, qu'on pourrait dire une situation d'oral, qui permet l'émergence du récit oral. Dans *Un de Baumugnes*, Amédée et Albin se rencontrent dans un café. Albin se confie à son Amédée en lui racontant son histoire. Dans *Faust au village*, le texte débute par un dialogue entre le camionneur et un ami à qui il va raconter ce qui lui est arrivé. Son état troublé justifie son besoin de parler :

« Tu es de campo?

– Oui.

– Tu es malade?

– oui.

– Qu'est-ce que tu as?

– Il m'est arrivé une drôle d'histoire. Assieds-toi un peu, là. Tu connais la route d'Albaron?

– Oui. (V, 123)

Par ses questions, l'ami incite le camionneur à parler et donc à faire démarrer le récit. Tout le récit est donc censé s'adresser à cet interlocuteur. Le narrateur ne donne pas d'explication en ce qui concerne les lieux et les personnages qu'il évoquera, parce que son auditeur les connaît.

Le récit fixe donc, dès le début, les conditions de sa nature orale. Elle est la même pour d'autres nouvelles de *Faust au village* qui commencent par une conversation entre des personnages. Par exemple, dans « La Croix », le dialogue initial (V, 152-153) entre Catherine et un interlocuteur introduit le récit oral qu'elle fera de l'histoire des trois pèlerins qui sont arrivés chez elle en portant leur croix.

Au début des *Ames fortes*, on remarque également l'existence de cette situation qui permet l'émergence du discours oral. Il s'agit de la veillée d'un mort. Circonstance favorable à se parler entre les femmes présentes. La forme dialoguée, au début, permet de lancer le récit sur la voie de l'oral, avant même que les deux narratrices ne se chargent, à tour de rôle, de raconter l'histoire de Mme Numance et de Thérèse. Celle-ci situe les événements par rapport à un repère temporel connu par les autres :

- Je suis née deux ans après le gros incendie.

« Il n'y a qu'à voir la croix qu'on a mise pour ça à l'entrée du village. Elle a sa date. Moi c'est deux ans après. Comptez. (V, 216)

Cette façon de dater convient justement au langage populaire utilisé par une vieille femme.

Il s'agit donc d'une sorte de mise en scène qui permet de mettre en place le discours oral, et qui est marquée surtout par la présence d'un auditeur ou des auditeurs qui écoutent. En outre, en ce qui concerne *Les Ames fortes*, Thérèse est privilégiée pour raconter, vu son âge et vu qu'elle est impliquée dans les événements qu'elle raconte⁶⁰⁸.

Le dialogue constitue un aspect important de l'oral. Certains textes, surtout des nouvelles, sont composés essentiellement de dialogues. Par exemple, toute la nouvelle « Silence » de *Faust au village* (V, 158-180) repose essentiellement sur un dialogue qui comporte des répliques plus ou moins longues. Le dialogue permet d'actualiser le récit des événements racontés. Les autres nouvelles contiennent également des dialogues. A propos justement de ces nouvelles, R. Ricatte note que « **les dialogues s'emboîtent les uns dans les autres, comme il convient à un langage populaire qui fuit le style indirect et exige la présence réelle de la parole de l'autre** »⁶⁰⁹.

Le monologue même peut revêtir la forme de dialogue pour permettre à celui qui parle de donner forme et consistance à sa parole intérieure. C'est le cas encore chez le narrateur de *Faust au village* :

Et pendant ces huit jours, tous les jours, je me dis au moins cent fois

« Va chercher le taureau de Picolet.

⁶⁰⁸ Sur la question du récit oral dans *Les Ames fortes*, Voir la « Notice » R. RICATTE, V, p. 1039-1041.

⁶⁰⁹ R. RICATTE, « Notice » sur *Faust au village*, V, 952.

- « – Non!
« – C'est facile, va chercher le taureau de Picolet.
« – Non!
« – Il fait beau; c'est franc comme l'or; va chercher le taureau.
« – Non! (V, 134)

Pour *Les Grands Chemins*, nous remarquons d'abord que le texte présente une particularité dans la mesure où le récit est simultanément à l'action. Le narrateur ne prend pas de recul pour raconter une histoire passée. L'emploi du présent donne l'impression que les événements sont racontés au moment où ils se passent. C'est aussi un récit oral. Le personnage n'écrit pas, il parle. Dans ce texte, comme pour les autres, les signes de l'oral se présentent aussi bien au niveau du lexique : mots familiers et parfois argotiques, expressions toutes faites..., qu'au niveau de la syntaxe : phrases courtes, juxtaposées, absence parfois de coordination ou de subordination, procédé qui vise à produire un effet d'immédiateté et d'instantanéité du discours, saisi dans le jaillissement de la parole du narrateur. Dans ce texte, le récit se mélange au commentaire et produit l'effet d'une parole ininterrompue. Il y a également télescopage des différents styles (direct, indirect et indirect libre). La particularité des *Grands Chemins* (ainsi que dans un certain nombre des autres textes où le narrateur raconte ses propres aventures comme dans *Les Récits de la demi-brigade*) est que le narrateur nous fait part, à haute voix, même de ses méditations et de ses commentaires. Ce qui est de l'ordre du monologue intérieur devient une parole extériorisée, qui se traduit en mots qui prennent la forme du langage oral. Quelquefois, le monologue intérieur « s'extériorise » en prenant la forme d'un dialogue, qui est de nature à rendre la parole entendue palpable et donc plus réelle (comme on l'a vu dans l'exemple de *Faust au village*). On peut ajouter à ces éléments l'emploi des aphorismes dont nous avons déjà parlé, qui relèvent du langage oral et populaire. On peut y ajouter aussi la reprise par le Narrateur de certains termes ou expressions qu'il semble affectionner particulièrement, comme l'expression « *je gaze* » pour parler de sa façon d'induire en erreur certains de ses interlocuteurs en leur donnant des explications vagues, incertaines, invérifiables. Un mot peut prendre ainsi une valeur en soi, comme le dit L. Ricatte à propos de certains mots dans *Que ma joie demeure* « **la valeur sonore du mot revêt alors parfois plus d'importance que son rapport avec la réalité** »⁶¹⁰.

Les exemples sont nombreux mais nous nous contenterons d'un seul passage qui rassemble quelques uns de ces traits que nous venons de mentionner. Il s'agit de l'épisode où le Narrateur se promène avec l'Artiste convalescent. Il rapporte leur conversation où se mêlent les différents types de styles et de discours :

Il n'a pas du tout envie de descendre franchement dans le Midi. Je lui demande pourquoi. Il ne voudrait pas encore aller dans un endroit où il y a trop de monde. A cause de quoi? Rien de précis, une idée comme une autre. Je suis libre. Lui, en tout cas, c'est ce qu'il va faire. Faire quoi? Se débîner. Se débîner de quoi? De moi? Bien sûr.

[...] Il veut partir; la route est large. Qui le retiendra? Pas moi. Je suis une trop vieille cloche pour ne pas connaître sur le bout des doigts toutes les raisons qu'on a de foutre le camp. Voilà pour une. Deux : il n'as pas le rond. Je partage. J'ai vingt-trois mille

⁶¹⁰ L. RICATTE, « Notice » sur *Que ma joie demeure*, II, 1346.

francs. En voilà treize. (V, 587)

Nous remarquons que, dans ce passage, le dialogue est inclu dans la narration. Le discours rapporté n'est pas séparé du discours direct : il n'y a pas de transition (verbes ou locutions introducteurs). Les questions que pose l'Artiste sont incluses dans le récit du Narrateur : « **A cause de quoi? Rien de précis. [...] Je suis libre. Lui, en tout cas, c'est ce qu'il va faire...** ». Cet entremêlement des styles produit un certain raccourci : le Narrateur ne détaille pas la scène; il va à l'essentiel. En outre, les phrases sont courtes : « **voilà pour une. Deux : il n'a pas le rond** ». Il y a également absence de marques de la subordination : « **Il veut partir; la route est large** ». Au niveau lexical, nous notons l'emploi d'un langage familier : « **le rond** », « **se débîner** ».

Grâce à la nature orale du récit, l'auteur cherche à rendre la scène vivante. Il s'agit aussi d'une « **sorte de reportage en direct qui essaie [...] de calquer le temps du discours sur le temps du vécu** »⁶¹¹.

Dans son oeuvre en général, et dans *Les Grands Chemins*, en particulier, on peut dire que l'écriture est orale. Dans ce roman, en effet, on peut parler d'une sorte de « diglossie »⁶¹², d'un double langage. Le premier se situe au niveau de la surface. C'est le langage écrit dans lequel est composé le roman. Le deuxième se situe à un niveau plus profond, c'est un langage oral qui fait exister toute l'oeuvre. Car il y a une voix qui ne cesse de parler et de se parler, et qui, elle-même est composée d'autres voix, diversifiées, qui s'entremêlent dans une sorte de polyphonie. On l'a déjà vu, le narrateur lui-même dit : « **J'ai plusieurs façons de parler, et notamment de me parler** » (V, 577). Et il ne s'agit pas seulement de question de registres de langue. Il s'agit justement de cette voix composite. Le Narrateur parle et se parle. Cela suppose qu'il y a une voix intérieure en lui. En effet, comme l'Artiste et le Narrateur ne font qu'un, en définitive, et qu'ils sont les deux facettes de la figure de l'artiste, on peut dire qu'il y a double voix. Le Narrateur est celui qui parle tout le temps, et l'Artiste est celui qui se tait. Mais, au fond, le premier, qui se situe au niveau de la surface, est une sorte d'enveloppe, de « voix » pour le second. C'est, en fait, de celui-ci, qui se situe au niveau profond, qu'émane la véritable parole. C'est ce que le Narrateur met en valeur lorsqu'il dit : « **Je ne bouge pas, je l'écoute, je bois même ses paroles** » (V, 482). Comment se fait-il que l'Artiste, qui apparemment n'est pas doué pour la parole, puisse parler si bien? Le Narrateur ne nous rapporte pas ces « paroles », car il s'agit, en fait, de cette voix intérieure qui parle en lui. Le surnom que porte son compagnon est significatif à ce propos. Il y a bien sûr un va-et-vient continu, un échange entre les deux niveaux et les deux « voix ».

Notons encore que, dix ans plus tard, sous un autre angle, Giono écrira un roman, *Le Grand Théâtre* (il y a déjà cette similitude au niveau de l'adjectif que comportent les deux titres), où le récit prendra l'allure d'un long discours oral. Ce discours couvrira la presque totalité du roman. On a vu que ce discours du père se justifierait essentiellement par son caractère pédagogique, puisqu'il s'adresse à l'enfant et par lequel il lui apprend des choses sur l'homme et le monde. Dans ce roman, ce discours a une fonction assez

⁶¹¹ L. RICATTE, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, Op. cit., V, p. 1167.

⁶¹² Nous empruntons ce terme à Edgard PICH, Op. cit.

particulière : d'une part, il se substitue à l'action, et d'autre part, il prend, dans une grande partie, la place de la narration. Ou plus précisément, le récit prend la forme d'un discours à haute voix. L'oralité dans *Le Grand Théâtre* réside aussi dans le fait de la théâtralisation de la parole. On a déjà vu comment le père organise les éléments de ce « théâtre » où il joue le rôle principal. Grâce à sa parole, notamment, il met en scène des drames de la vie qu'il montre à son fils.

Chez Giono, entre l'oral et l'écrit, il y a donc un lien assez particulier. Le texte est écrit, mais il laisse voir, par différents moyens que nous venons de voir, un caractère oral. Ainsi, Giono « élabore une stratégie langagière qui lui permet de parler en écrivant »⁶¹³. Raconter à haute voix semble d'une importance particulière pour Giono, comme il le dit en 1955 à Jacques Robichon : « **Il y a Les Ames fortes et Les Grands Chemins . Tout ça tient. Des textes uniquement en dialogues, rien que des dialogues, des histoires racontées à haute voix.** ».

Conclusion

A travers l'analyse de quatre textes, éloignés les uns des autres dans le temps, nous avons essayé de voir comment se manifeste la figure de l'artiste créateur. Tous ces textes mettent en effet en valeur, de façon différente à chaque fois, cette problématique essentielle chez Giono qu'est la création littéraire. C'est sur quoi nous avons en tout cas insisté. Dans *Naissance de L'Odyssée*, le premier roman achevé de Giono, cette question apparaît surtout à travers le « mensonge créateur » qui place d'emblée Giono à une certaine distance du problème du « réel ». Son oeuvre ne doit pas exprimer le réel, elle est pure expression de lui-même et d'un monde imaginaire. C'est ce qui lui donne sa beauté et sa force, comme le récit imaginaire d'Ulysse, et répondrait déjà à toute la critique qui voyait en lui un auteur qui se contentait de décrire sa Provence. Dans *Pour saluer Melville*, l'auteur montre que pour le poète, le monde est une création, rendue possible grâce à l'imagination, à la sensibilité et au langage. Le poète est celui qui voit l'invisible et qui est capable de le communiquer à autrui. Dans *Les Grands Chemins*, c'est le rapport de la création avec le jeu et la tricherie qui est évoqué. L'artiste est un joueur virtuose qui joue sur les images et le langage. Il triche quelque part sans que le lecteur s'en aperçoive. *Noé* est l'oeuvre centrale qui contient en elle la plupart des problèmes du créateur en rapport étroit avec sa création. Mais les textes qui viennent après, comme *Les Grands Chemins*, et qui développent, dans une certaine mesure, certains des points contenus dans *Noé*, mettent également en valeur, et de manières différentes, d'autres aspects de la problématique de la création et de l'écriture.

En effet, ces quatre oeuvres ne sont pas bien sûr les seules à traiter de cette question. Tous les autres textes la développent avec plus ou moins de détails et plus ou moins directement.

Ce qui caractérise la plupart des textes c'est la parole. Car l'artiste est avant tout un parleur. Dans ces textes, la parole prend des formes diverses. Elle est poétique, panique, prophétique, mythique, lyrique, etc. Mais si dans les premiers textes elle exprime un

⁶¹³ E. PICH, Op. cit., p. 5.

jaillissement et une force semblables au monde naturel qu'elle exprime et des rapports de l'homme avec ce monde, dans les Chroniques, en revanche, elle est pleine de silence. Elle traduit désormais l'hésitation et l'incertitude des personnages et un peu leur rupture avec la monde naturel. Mais ce qui distingue cette parole, aussi bien dans les premiers textes que dans les Chroniques c'est sa nature orale. Nous avons vu que cela relève du fait que Giono porte en lui ce caractère du conteur oral. L'écriture est une « tricherie » qui lui permet de parler en écrivant; Giono « utilise » l'écrit, le code de l'écriture, à contre-temps, à contre-sens délibérément. Le lecteur lit, en lisant le texte de Giono, la tension qui anime le texte, entre ce qu'il dit (comme écrit) et ce Giono veut qu'il dise (comme oral) et ne peut dire qu'en se reniant, en se détruisant lui-même.

Chapitre 3 Les avatars d'une écriture ou le problème des « manières » chez Giono

Introduction

Giono est peut-être l'un des rares écrivains qui a deux catégories de lecteurs⁶¹⁴. Une catégorie qui préfère la première moitié de l'oeuvre, celle d'avant guerre, et rejette la deuxième et, inversement, une autre qui préfère la deuxième, celle qui vient après 1945 et se détourne de celle qui précède. Cela montre que nous sommes face à deux formes d'écriture très distinctes l'une de l'autre, qu'il a été convenu d'appeler première et deuxième « manière ». Giono lui-même a contribué à cette distinction en écrivant, en 1962, sa « Préface aux Chroniques romanesques » (III, 1277-1278) où il précise certaines caractéristiques de sa deuxième « manière »⁶¹⁵.

La différence entre les deux « manières » pourrait résider dans le fait que dans la première c'est la nature qui est au centre de l'oeuvre, alors que dans la deuxième c'est l'homme qui occupe la première place. C'est ce critère que souligne Giono en septembre 1966 dans son entretien avec Robert Ricatte en affirmant notamment :

Le personnage avait une autre importance que ce qu'il avait jusqu'à maintenant; dans les romans précédents, la nature était en premier plan, le personnage en second plan; dans les romans qui allaient arriver maintenant, le personnage était au premier plan et la nature au second plan. J'ai donné le titre de Chroniques à toute la série de ces romans qui mettait l'homme avant la nature.⁶¹⁶

Cette définition, même si elle rend compte, dans les grandes lignes, de la différence entre

⁶¹⁴ Voir H. GODARD, *D'Un Giono l'autre*, Op. Cit., p. 10-11.

⁶¹⁵ Voir également la « Notice » de R. RICATTE à cette « Préface » : « La préface de 1962 aux "Chroniques romanesques" et le genre de la chronique », III, 1279-1295.

⁶¹⁶ Cité par R. RICATTE dans sa « Notice » sur la « Préface au genre de la chronique », Op. Cit., III, 1293.

la première et la deuxième « manière », demeure quelque peu schématique. On verra qu'en réalité, cette différence est plus complexe. C'est dans un texte de 1932 que l'auteur exprime déjà son intention de mettre l'accent sur la nature et non sur l'homme. En effet, on peut lire ceci dans « Le Chant du monde » du recueil *Solitude de la pitié* :

Il y a bien longtemps que je désire écrire un roman dans lequel on entendrait chanter le monde. Dans tous les livres actuels on donne à mon avis une trop grande place aux êtres mesquins et l'on néglige de nous faire percevoir le halètement des beaux habitants de l'univers. [...] Je sais bien qu'on ne peut guère concevoir un roman sans homme, puisqu'il y en a dans le monde. Ce qu'il faudrait, c'est le mettre à sa place, ne pas le faire le centre de tout, être assez humble pour s'apercevoir qu'une montagne existe non seulement comme hauteur et largeur mais comme poids, effluves, gestes, puissance d'envoûtement, paroles, sympathie. Un fleuve est un personnage, avec ses rages et ses amours, sa force, son dieu hasard, ses maladies, sa faim d'aventures. Les rivières, les sources sont des personnages : elles aiment, elles trompent, elles mentent, elles trahissent, elles sont belles, elles s'habillent de joncs et de mousses. Les forêts respirent. [...] tout ça n'est pas un simple spectacle pour nos yeux. C'est une société d'êtres vivants. Nous ne connaissons que l'anatomie de ces belles choses vivantes, aussi humaines que nous, et si les mystères nous limitent de toutes parts c'est que nous n'avons jamais tenu compte des psychologies telluriques, végétales, fluviales et marines. (I, 536-537)

C'est tout un programme que Giono établit ici non pas pour un seul roman qu'il « désire écrire » mais aussi pour de nombreux textes. En effet, la rivière et la forêt seront sans doute au centre du roman qu'il commencera à écrire six mois plus tard et qui portera le même titre que ce texte⁶¹⁷, mais la montagne est déjà présente dès *Colline* ; elle prendra une place importante dans *Batailles dans la montagne*. De même pour la vie animale, végétale et minérale, elle se trouve dans de nombreux textes de cette période. L'homme, quant à lui, doit, selon Giono, garder sa « place », c'est-à-dire une place secondaire par rapport au monde naturel.

Pour lui, à cette époque, les « êtres mesquins », c'est-à-dire probablement tous ceux qu'on peut qualifier de personnages « négatifs » (calculateurs, manipulateurs, trompeurs ou porteurs d'un mal quelconque) sont à exclure. Or, après 1945 (et même avant cette date, comme on le verra) ce sont des personnages qui ont justement ces traits de caractère qui occupent la première place dans les romans.

Les places respectives de l'homme et de la nature dans l'oeuvre définissent donc, pour Giono, chacune des deux « manières ». Mais nous verrons qu'il y a d'autres critères non moins importants qui soulignent cette différence, et qui concernent également la forme; notamment le style et les stratégies narratives mises en oeuvre.

Dans ce chapitre nous essayerons d'examiner les raisons de cette mutation chez Giono. Des raisons qui sont en rapport avec la guerre et ses conséquences sur l'auteur et des raisons qui sont inhérentes à l'oeuvre elle-même et qui font que les premiers signes de la mutation remontent déjà vers 1938.

⁶¹⁷ Voir P. CITRON, « Notice » sur *Solitude de la pitié*, I, 1056.

A travers l'examen de certains textes de la deuxième « manière », comme *Un Roi sans divertissement*, *Le Moulin de Pologne* ou *L'Iris de Suse*, nous tenterons de voir en quoi consiste cette mutation aussi bien au plan du contenu que de la forme, c'est-à-dire au niveau de certaines stratégies narratives mises en place, comme celle du point de vue ou celle du double récit.

En deuxième lieu, nous tenterons de montrer qu'au fond, malgré cette mutation, il n'y a pas de rupture entre les deux moitiés de l'oeuvre mais qu'il y a une continuité. Car beaucoup d'éléments qu'on trouve dans les textes d'avant-guerre préparent et annoncent ceux d'après-guerre. A côté des éléments qui changent, il y en a d'autres qui restent constants et qui contribuent à donner une unité à l'oeuvre et qui fondent son esthétique. En plus, la division de l'oeuvre en deux « manières » est, dans une certaine mesure, une division un peu arbitraire. Car à l'intérieur de chaque « manière » on peut déceler une ou plusieurs « manières ». Par exemple, avant la guerre, il y a la « Trilogie de Pan », les nouvelles de *Solitude de la pitié*, celle de *L'Eau vive*, les textes à caractère autobiographique, les « Essais pacifistes », etc. Pendant la guerre, il y a les textes de « transition ». Après 1945, il y a d'une part les « Chroniques » et d'autre part le « Cycle du Hussard ».

I. La mutation

Avec la publication d'*Un Roi sans divertissement* en 1947, les lecteurs découvrent un nouveau Giono. Ce roman se détache en effet de la production passée aussi bien du point de vue de la forme que du point de vue du contenu. Quelles sont les raisons de cette mutation ?

I. A. La mutation liée à la guerre

Un rappel assez bref de la situation de Giono pendant la guerre permettra de comprendre, du moins en partie, cette mutation. Il y a d'abord ces deux incarcérations de l'auteur en 1939 et en 1945. La première fois, il a été arrêté le 14 septembre 1939 et incarcéré à la prison militaire du fort Saint-Nicolas à Marseille. Il a été accusé d'être l'auteur d'un « tract défaitiste », « Paix immédiate » qui portait son nom et qui était constitué d'extraits de ses livres. Giono niait avoir confectionné ce « tract ». D'après Pierre Citron, « les chefs d'accusation contre lui sont [...] vagues, et portent plutôt sur l'ensemble de ses activités pacifistes depuis *Refus d'obéissance*, y compris ses tracts de 1938 et 1939 »⁶¹⁸. Faute de preuves, un non-lieu a donc été prononcé en sa faveur deux mois après.

Une deuxième arrestation a eu lieu le 8 septembre 1944. De nouveau, Giono a été arrêté pour collaboration. Accusé injustement et sans preuve, il a été incarcéré à Digne puis à Saint-Vincent-les-Forts. Il ne sera libéré que le 31 janvier 1945⁶¹⁹.

Ces deux expériences⁶²⁰ de prison, et surtout les accusations injustes dont il a été

⁶¹⁸ P. CITRON, *Giono 1895-1970*, Op. cit., p. 318.

⁶¹⁹ Sur cette question, voir également P. CITRON, Op. cit., notamment p. 372, p. 379-387 et p. 391.

l'objet, ont sûrement marqué Giono. Ses espoirs ont été trahis.

S'ajoutait à cela une épreuve sans doute très dure pour un écrivain : il a été porté sur la « liste noire » du Comité National des Ecrivains; ce qui ne lui permettait pas, en 1945, d'être facilement publié. Il « ne publiera pas une ligne en France pendant les années 1944, 1945 et 1946 que ce soit en volume ou en revue », note P. Citron⁶²¹. L'interdit ne sera levé qu'en 1947. Ce silence l'a certainement très affecté. Il se retrouvait tout seul. **« Ce qui est surprenant, écrit encore P. Citron, c'est qu'à peu près aucune voix, pendant deux ans, ne se soit élevée pour le défendre »**⁶²².

Entre 1939 et 1945, Giono se heurte donc à la réalité de la guerre. C'est le monde qui s'effondre autour de lui. Ses croyances en une paix possible s'en trouvent fortement ébranlées. Ce qui aura des répercussions sur son travail : il commencera à écrire deux romans mais qu'il n'arrivera pas à terminer. Il s'agit de *Deux Cavaliers de l'orage* et de *Chute de Constantinople*⁶²³.

Giono a donc connu deux « crises » successives graves, l'une au lendemain du déclenchement de la guerre et l'autre au lendemain de la Libération. Il y a sans doute donc chez lui une remise en question de son travail d'écrivain. Après 1945, une « mutation » va donc toucher deux aspects de sa vie : son image d'homme et d'écrivain et sa manière d'écrire. Ainsi, il va se détacher non seulement de l'action politique mais aussi de certaines de ses oeuvres antérieures, comme on l'a déjà vu.

Pendant l'occupation, Giono prenait déjà ses distances par rapport aux événements, même si les échos de la guerre se trouvaient dans ses textes comme *Chute de Constantinople* ou dans la pièce *Le Voyage en calèche*⁶²⁴. Dans ces textes, la guerre est évoquée de manière indirecte. On est loin des textes d'avant 1939. Dans *Virgile*, où l'actualité est présente, comme on l'a déjà vu, l'auteur exprime également sa distance par rapport au social en disant de Virgile, qui est son double :

Il aimait l'amitié et détestait les sociétés. Il ne savait pas briller, ni se pousser, ni atteindre à travers les autres, ni accaparer, ni tirer la couverture, ni jouer le jeu habituel. Habité des dieux personnels, il brouillait naturellement les cartes, très

⁶²⁰ Voir, par exemple, comment dans son « Journal » de captivité à Saint-Vincent-les-Forts » (*Bull.* N° 44, Op. cit.), Giono relate sa vie en prison, décrit les différents moments d'angoisse qu'il a vécus. Ce qu'il écrit dans ce « Journal » à propos de cette expérience éprouvante, est un peu différent de ce qu'il écrira dans *Noé* et de ce qu'il dira à Jean Carrière en 1965.

⁶²¹ P. CITRON, Op. cit., p. 390.

⁶²² Op. cit., p.391.

⁶²³ En fait, *Deux Cavaliers de l'orage* a été commencé en 1938; il est repris en 1942, puis en 1944, et n'est achevé qu'en 1964. Le texte de *Chute de Constantinople*, lui, a été commencé en 1940. Deux fragments seulement de ces textes figureront dans *L'Eau vive* : « Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939 » (III, 289-379) et « Description de Marseille le 16 octobre 1939 » (III, 380-402).

⁶²⁴ Toutefois, cette pièce, qui raconte l'histoire d'une résistance qui se déroule à la fin du XVIII^{ème} siècle, a été censurée par les autorités allemandes le 24 décembre 1943, car elle y a vu des allusions à la situation de l'époque.

simplement, sans se douter, et, malhabile aux excuses, assez critique d'autre part pour savoir qu'il n'avait en réalité pas à en faire... (III, 1019-1020)

Virgile est proposé comme une oeuvre-refuge pour le poète qui déserte son époque. On a vu que dans ce texte l'évocation de l'enfance, présentée comme une période « poétique » et « magique », contraste avec la situation trouble de 1943.

Pour Saluer Melville, écrit entre 1939 et 1940, constitue déjà une sorte d'oeuvre-refuge. Tout comme Virgile, Melville y incarne le poète qui sait, grâce à son imagination, se créer un monde de rêve : il se fait dans le réel une sorte de brèche, qui lui permet l'évasion. L'action qu'il situe au XIX^{ème} siècle l'éloigne de l'actualité de l'époque. D'ailleurs, jusqu'à 1958, il situera en ce siècle l'action de la plupart de ses romans.

Le texte de *Fragments d'un paradis* raconte l'histoire d'un voyage maritime dans l'Atlantique sud, dans les endroits les plus éloignés et les plus sauvages du monde. Durant ce voyage, l'équipage de *L'Indien* rencontre les animaux marins les plus fantastiques. Le but de cette « expédition » est scientifique mais **« le but réel, connu du seul capitaine, est la recherche d'un ailleurs mystérieux et merveilleux »**⁶²⁵. La rédaction (en réalité la dictée) de ce texte constitue pour l'auteur une sorte de fuite, comme celle des hommes de l'expédition qui fuient la guerre. Ils fuient ce monde sans grandeur, **« un monde sec où les derniers monstres ne permett[ent] ni chevalerie, ni grandeur, à part ces avions et ces chars de guerre qui obéiss[ent], gorgés d'essence, aux fureurs des passions partisans. »** (III, 963). Il dit aussi dans son *Journal d'Occupation*, en date du 20 septembre 1943, à propos de ce texte : **« Il faudrait que *Fragments* soit un adieu à la poétique, au lyrisme [...] au romantisme »** (VIII, 313). Ce roman constitue donc un tournant chez Giono avant que la mutation ne soit confirmée dans *Un Roi sans divertissement*. H. Godard a raison de remarquer que ce texte **« est le dernier roman à avoir pour centre de gravité la confrontation de l'homme et du monde. Après lui, l'essentiel tendra à être dans le jeu des passions humaines. »**⁶²⁶

La mutation, qui est plus catégorique après 1945, est en quelque sorte un défi, car c'est un pari difficile que de se montrer sous un jour tout à fait nouveau. Giono réussit à montrer qu'il est capable non seulement de continuer à écrire mais d'écrire différemment qu'avant. C'est désormais par la création que l'artiste lance un défi au monde. Thème d'ailleurs qui sera au coeur des « Chroniques » comme le note H. Godard : **« Tous ces personnages de défi qui sont l'âme des Chroniques de Giono tirent une partie de leur force de nous apparaître comme autant de figures d'un défi d'une autre sorte, celui que l'artiste adresse au monde par la création »**⁶²⁷.

La guerre a donc contribué à ce changement chez Giono. Mais ce changement peut être perçu, d'un certain côté, comme positif. C'est ce que note P. Citron : **« Les épreuves ne l'ont pas affaibli, mais tempéré et mûri. Il a pris sa distance par rapport**

⁶²⁵ P. CITRON, Op. cit., p. 369.

⁶²⁶ H. GODARD, « Notice » sur *Fragments d'un paradis*, III, 1524.

⁶²⁷ H. GODARD, *D'Un Giono l'autre*, Op. cit., p. 17.

au monde et renoncé à l'action. Toutes illusions durement perdues, il ne lance plus de messages, se contentant, dit-il, de raconter des histoires. [...] Il est devenu un sage. Sa gaieté subsiste, mais enrichie d'un humour plus aigu »⁶²⁸. Giono se sent désormais comme « neuf » car il est libéré de l'obsession de la guerre. Un souffle nouveau va l'animer et lui permettre d'écrire une nouvelle oeuvre.

I. B. La mutation inhérente à l'oeuvre

Les prémices du changement remontent, en fait, à une période qui précède la guerre. Les critiques s'accordent pour les situer vers 1938⁶²⁹. Pour Robert Ricatte, le changement vient juste à la suite de *Batailles dans la montagne*. Il rapporte à ce sujet la déclaration que Giono lui a faite en 1955 : « **Enfin, Batailles dans la montagne qui était un peu plus pensé. Et j'ai eu besoin de changer, de ne plus recommencer le même roman** »⁶³⁰. Entre 1938 et 1944, des oeuvres de « transition » contiennent les éléments de ce changement. Dans sa « Préface aux Chroniques » de 1962, Giono range *Deux Cavaliers de l'orage*, dont une bonne partie est rédigée entre 1938 et 1942, parmi ces textes précurseurs du changement. Ce roman propose des thèmes qui seront plus développés dans les « Chroniques », comme le thème de l'ennui qui sera le sujet principal d'*Un Roi sans divertissement* et celui du fratricide dont nous avons déjà parlé à propos des *Grands Chemins*. Ensuite, les textes de « transition »⁶³¹ contiennent des thèmes qui seront développés dans les « Chroniques ». Parmi d'autres aspects que présentent ces oeuvres écrites entre 1938 et 1944, R. Ricatte relève par exemple dans *Pour Saluer Melville* « l'emprise du destin » sur les personnages, thème qui sera longuement développé notamment dans *Le Moulin de Pologne*. Il note surtout dans certains de ces textes « **une écriture plus tendue et plus elliptique, qui est presque déjà celle des Chroniques** »⁶³².

Une autre composante, non moins importante, a contribué au changement chez Giono. Elle est relative à ses lectures, à cette époque, de Cervantès, de Stendhal et de Machiavel. Trois auteurs qui l'ont particulièrement marqué. Nous avons déjà, dans la deuxième partie, parlé de l'importance de Don Quichotte. Ce personnage symbolisait pour lui la fin d'une époque héroïque et l'avènement des temps modernes avec tout leur lot de médiocrité, d'absence de poésie et de grandeur. Mais c'est surtout Stendhal et Machiavel qui marqueront son oeuvre. Giono s'intéresse particulièrement au premier vers 1938⁶³³.

⁶²⁸ P. CITRON, « Trajectoire de Giono », Op. cit., p. 8.

⁶²⁹ Voir par exemple R. RICATTE, « Notice » sur « *Le genre de la Chronique* », Op. cit, III, 1287.

⁶³⁰ Ibid.

⁶³¹ Sur ces textes de transition, voir le numéro qui leur est consacré de la *Revue des Lettres modernes* (Giono 5). Textes réunis par Laurent FOURCAUT, *Lettres Modernes*, Minard, 1991.

⁶³² R. RICATTE, Op. Cit., III, 1288.

⁶³³ Voir P. CITRON, Op. cit., p. 299 et p. 327. Voir également Jean-Yves LAURICHESSE, *Giono et Stendhal*, Op. cit.

Cet intérêt va constituer l'amorce d'une nouvelle esthétique chez Giono, dont l'élément essentiel est le « sublime » qu'il mettra en oeuvre dans le « Cycle du Hussard ». Stendhal et Machiavel prennent ainsi un peu la place d'Homère et de Virgile, comme le note bien Henri Godard : « **Avec Stendhal [Machiavel] va être désormais ce que Homère et Virgile avaient été pour lui dans les années vingt : une référence privilégiée et parfois un point de départ pour sa propre invention romanesque** »⁶³⁴. En outre, selon Pierre Citron, c'est Stendhal qui lui fait découvrir L'Arioste et Machiavel. Et c'est justement ce dernier qui va largement déterminer l'atmosphère générale des « Chroniques » romanesques. Non seulement au niveau du caractère foncièrement « mauvais » de certains personnages et de leur « noirceur » mais aussi au niveau de la réalité tragique des hommes et du monde. C'est Machiavel et Hobbes qui vont d'une certaine manière entraîner l'auteur à donner plus d'importance à l'étude de l'homme qu'à la nature dans les « Chroniques », car, comme il le note dans son carnet à la date du 7 mai 1949 : « **l'étude de l'homme [est] plus passionnante que l'étude du paysage. A moins qu'on ne transforme cette dernière en étude de l'homme (ce qui est tout dire)** ». Et Giono d'ajouter : « **Et toujours revenir à Hobbes : l'homme est naturellement mauvais.** »⁶³⁵. L'intérêt de Giono pour Machiavel se manifeste sans doute dans les textes qu'il lui consacre entre 1951 et 1955⁶³⁶. « **Machiavel pour lui n'est pas un théoricien politique. S'intéressant par-dessus tout à ses lettres et à l'individu qui s'y révèle, Giono voit en lui le seul moraliste qui soit allé jusqu'au bout, sans faire de concessions et sans se payer de mots, dans l'analyse des conduites humaines** »⁶³⁷. Dans les « Chroniques », on retrouvera cette image que Giono a de Machiavel⁶³⁸. Par exemple, les personnages « passionnés », comme on le verra, ne font jamais de « concessions ». Ils vont jusqu'au bout d'eux-mêmes ou de leur quête et rien ne peut les arrêter.

Pour les oeuvres d'après guerre, nous pouvons donc dire que le « Cycle du Hussard » s'inscrit dans le sillage de Stendhal et les « Chroniques » romanesques dans celui de Machiavel. Mais, il ne s'agit pas évidemment de faire du Stendhal ou du Machiavel. Giono s'en inspire seulement, tout en établissant son propre système des personnages avec leurs propres caractères et leurs propres conduites, dans un univers proprement gionien.

Ainsi, on peut dire que le changement, qui se préparait déjà avant 1945, était prévisible. Il se préparait dans l'esprit de Giono et il se concrétisait petit à petit dans les

⁶³⁴ H. GODARD, « Avant-propos » à *De Homère à Machiavel*, Op. Cit., p. 9.

⁶³⁵ Cité par Janine et Lucien MIALLET dans leur « Notice » sur *Le Moulin de Pologne*, V, 1193.

⁶³⁶ Textes réunis dans *De Homère à Machiavel*, Op., cit.

⁶³⁷ H. GODARD, Op. cit., p. 9.

⁶³⁸ Sur Giono et Virgile et Machiavel, voir l'article de Jean-François DURAND, « Le portrait de l'écrivain entre Virgile et Machiavel », dans *Giono Autrement, L'Apocalypse Le Panique, Le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.107-117.

textes de « transition », mais c'est la guerre qui a accéléré le processus. En 1945, Giono avait besoin de donner une nouvelle image de lui-même en brisant le cercle dans lequel on a voulu l'enfermer. Par exemple, la légende de Giono collaborateur devait s'effacer des esprits.

Les facteurs extérieurs, liés à la guerre et à ses répercussions sur sa vie et sur son travail, et les facteurs inhérents à l'oeuvre ont contribué conjointement à l'évolution de Giono et à son mûrissement esthétique et littéraire.

I. C. Les points essentiels du changement

I. C. 1. Les « Chroniques romanesques » et le « Cycle du Hussard »

Les deux projets des « *Chroniques* » romanesques et du « *Cycle du Hussard* » naissent presque en même temps chez Giono. Il écrit *Angelo* en 1945 et en 1946 il termine *Mort d'un personnage*, où nous découvrons Pauline vieille vivant avec Angelo II, son petit fils. Il commencera à écrire *Le Hussard sur le toit* en 1946 et il ne l'achèvera qu'en 1951. Il écrira *Le Bonheur fou*, le dernier du cycle entre 1953 et 1957. Mais en 1946, il va décrocher du « Cycle » en écrivant un roman d'une autre nature, *Un Roi sans divertissement*, qui sera le premier des « *Chroniques romanesques* ».

L'ensemble des textes qui forment le « Cycle du Hussard » est distinct de celui des « Chroniques ». Giono, lui-même, souligne la différence entre les deux. C'est au niveau du style qu'il situe cette différence. A propos du *Bonheur fou*, il dit à R. Ricatte en 1966 : **« Voyez-vous, dans *Le Bonheur fou*, j'ai essayé de faire que chaque phrase raconte, que chaque phrase soit en elle-même un récit complet et qu'il y ait chaque fois des possibilités de s'arrêter sur cette phrase et de voir ses prolongements romanesques aussi bien dans une direction que dans l'autre »**. Alors que les « Chroniques » doivent avoir **« dans le style plus de sécheresse » et « donner par leur style une façon de rédaction beaucoup plus nette, beaucoup plus sèche que les rédactions précédentes - moins d'images, moins d'adjectifs -, à l'aide d'un flux plus rapide : tout cela v[eut] être une chronique plus linéaire »**⁶³⁹. Giono fait ici non seulement la différence entre les « Chroniques » et le « Cycle » mais également entre les textes de « l'ancienne » et ceux de la « nouvelle manière » comme il les appelle lui-même. En outre, contrairement à la circularité du « Cycle » où les mêmes personnages réapparaissent, les « Chroniques » sont des récits indépendants les uns des autres, à l'exception du héros des *Récits de la demi-brigade* dont Giono raconte la mort à la fin d'*Un Roi sans divertissement*⁶⁴⁰.

Cependant on peut noter certaines convergences entre les deux ensembles, comme le note R. Ricatte⁶⁴¹. Par exemple, on voit apparaître dans l'une des nouvelles qui

⁶³⁹ Rapporté par R. RICATTE dans sa « Notice » sur le « Genre de la chronique », Op. cit., III, 1289-1290.

⁶⁴⁰ Nous pouvons parler aussi, mais avec moins de certitude, du personnage du « Procureur » que consulte le narrateur du *Moulin de Pologne* et qui serait le même procureur, « amateur d'âmes » que celui d'*Un Roi sans divertir s'ement*.

⁶⁴¹ R. RICATTE, Op. Cit., III, 1288.

composent *Les Récits de la demi-brigade*, texte qui fait partie des « Chroniques », les deux personnages d'*Angelo* et du *Hussard sur le toit* : Pauline et Laurent de Théus. Dans *Mort d'un pe r sonnage*, le « climat psychologique » fait penser plus à celui qu'on trouve dans les « Chroniques » qu'à celui du « Cycle ». En plus, on peut trouver un lien entre *Le Hussard sur le toit* et certaines « Chroniques », grâce au thème de l'apocalypse, non pas au niveau extérieur que présente l'épidémie, mais au niveau du mal intérieur qui ronge les hommes. Comme les cholériques du *Hussard*, certains personnages des « Chroniques » sont victimes du mal incurable, l'ennui.

Le terme « Chronique » apparaît dans le « Carnets » de Giono en 1946⁶⁴². Dans son entretien avec R. Ricatte en 1966, il s'explique en ces termes : « **C'est que le personnage intervenant dans le roman donnait à ce roman une sorte de valeur historique; [...] il y avait dans ces romans une sorte d'histoire du siècle dans lequel les drames se passaient. C'était par conséquent une sorte de chronique de ces moments-là.** »⁶⁴³

L'appellation « Opéra bouffe » est aussi utilisée par Giono pour désigner la « Chronique ». C'est pour souligner le côté allègre ou ironique qu'on trouve dans certains textes⁶⁴⁴.

I. C. 2. Quelques caractéristiques des « Chroniques »

I. C. 2. a. Le style

La grande différence entre la première et la seconde « manière » se situe sans doute au niveau du style. Nous entendons par là aussi bien la parole ou le discours que Giono prête à ses narrateurs et à ses personnages, autrement dit au niveau de l'« énonciation », « **c'est-à-dire de la relation définie entre les protagonistes du discours** », que le style dans le sens étroit du terme dans lequel est écrit le texte, autrement dit au niveau des mots, des phrases, de leur agencement dans le texte, bref au niveau de l'« énoncé », « **c'est-à-dire au plan de ses aspects verbal, syntaxique, sémantique...** »⁶⁴⁵.

A l'opposé des premières oeuvres où il y a un flux verbal et où la parole (panique, paysanne, lyrique...) coule de source, la deuxième « manière » met en scène des narrateurs ou des personnages moins portés à la parole continue et ininterrompue. Leur discours est souvent un discours lapidaire, fragmenté et décousu, comme le sont les intrigues elles-mêmes qu'on trouve dans les textes de cette période.

⁶⁴² R. RICATTE, Op. cit., III, 1281.

⁶⁴³ Rapporté par R. RICATTE, Op. cit., III, 1290.

⁶⁴⁴ Sur cette question, voir R. RICATTE, Op. cit., III, 1284-1286.

⁶⁴⁵ Définitions du style donnée par Oswald DUCROT et Tzvetan TODOROV dans *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, coll. « Points », Seuil, 1972, p. 384. A propos du style dans les textes de la deuxième « manière », voir R. RICATTE, « Notice » sur « Le Genre de la Chronique », Op. cit., p. 1289-1290.

Dans les textes des années trente, par exemple, la parole est à l'image du monde qu'elle tente de créer, c'est-à-dire un monde riche, grand et varié (comme la parole des bergers, des paysans ou des artisans). On l'a vu, l'auteur prête à ces personnages le don du poète. On a vu que, dans son *Journal* le 22 novembre 1935, Giono dit préférer ce caractère touffu et dense du style, qu'il ne s'est « **jamais efforcé vers la concision et la clarté** » (VIII, 78).

En revanche, à propos du style dans les textes de la seconde « manière », Giono dit à Robert Ricatte, en septembre 1966 « **J'ai voulu me débarrasser d'un surcroît d'images qui risquait de devenir encombrant pour le lecteur et pour moi-même** »⁶⁴⁶. Il lui dit également à propos des « Chroniques » qu'elles devraient avoir « **dans le style plus de sécheresse** » et « **donner par leur style une façon de rédaction beaucoup plus nette, beaucoup plus sèche que les rédactions précédentes - moins d'images, moins d'adjectifs -, à l'aide d'un flux plus rapide : tout cela voulait être une chronique plus linéaire** ».

Dans les textes de la seconde « manière », la parole ne joue plus le même rôle que dans les textes de la première « manière ». Car les rapports de l'homme au monde ne sont plus ce qu'ils étaient dans les oeuvres précédentes. L'homme est désormais en rupture avec ce qui l'entoure. Le langage semble tourner autour de son objet, sans véritablement l'atteindre et donc le nommer. A moins que ce soit au niveau de la métaphore où la chose elle-même devient mot, comme on l'a vu dans *Noé*. Dans ce texte, le travail devient, en grande partie, un travail sur le langage, car « **le côté profond des choses, le côté gouffre** » (III, 767) ne peut véritablement être atteint. C'est désormais l'art de l'approximation et de l'à peu près. On peut noter dans ces textes, la prolifération des guillemets et des italiques⁶⁴⁷ ainsi que des expressions toutes faites, dénotant l'« incapacité » du langage (ou son refus) de désigner les choses par des termes appropriés.

En outre, le vide du monde ou des hommes ainsi que l'abîme profond et le mystère qui caractérise ces derniers ne peuvent être traduits que par un langage discontinu et elliptique.

I. C. 2. b. Le cadre spatio-temporel

Dans les « Chroniques », le cadre spatio-temporel change. L'histoire n'est plus située dans un temps indéterminé, comme c'est le cas des textes de la première « manière ». L'action est désormais située au XIX^e ou au XX^e siècle. Il y a même des romans qui sont à cheval entre les deux siècles.

Si dans certaines « Chroniques », les saisons rythment encore la vie des personnages, comme dans les textes de la première « manière », le temps est davantage en rapport avec la psychologie des personnages. Il a aussi une portée plus symbolique.

⁶⁴⁶ Op. cit., p. 1289.

⁶⁴⁷ Sur l'emploi des italiques, voir Jacques CHABOT, « Un "truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », dans *Giono : l'humeur belle*, Op. cit., p. 349-359.

Aussi bien dans *Un Roi sans divertissement* que dans *Le Moulin de Pologne*, l'hiver est la saison de l'ennui par excellence. La vie extérieure s'arrête au profit d'une activité intérieure plus intense. C'est la saison pendant laquelle, M.V. commet ses meurtres et Langlois verse le sang de l'oie sur la neige. C'est la saison, on l'a vu, où le sentiment de solitude et d'ennui pèse de tout son poids sur le Narrateur des *Grands Chemins*, isolé dans son moulin.

De même pour l'espace. Si dans les romans de la première manière, la dimension spatiale fait partie du monde naturel, hostile ou ami, dans lequel vivent les personnages, dans les romans d'après guerre, l'espace est, en grande partie, en rapport avec la situation ou la psychologie des personnages. Dans *Le Déserteur*, dans *L'Iris de Suse* ou en partie dans *Les Grands Chemins*, la cabane isolée, la « maison en dur » dans la montagne, ou les différentes auberges, constituent un refuge pour les fuyards que sont Charles-Frédéric Brun, Tringlot et le Narrateur et son ami l'Artiste. L'opposition des lieux, et mêmes des paysages, est quelquefois en rapport avec l'évolution du récit et des personnages. L'uniformité du paysage sous la neige, en revanche, traduit le sentiment d'ennui chez Langlois ou chez le Narrateur des *Grands Chemins*. Les deux personnages, à des degrés différents, s'y sentent pris dans une sorte de piège vertigineux qui se referme sur eux. On a vu également que dans ce dernier roman, en particulier, le retour des mêmes lieux, comme le retour des saisons, forme une sorte de cercle où s'enferme le récit.

Dans *Ennemonde*, comme dans *Hortense*, le jeu des passions est en rapport avec le lieu où vivent les personnages. Le « Haut pays » où se déroule l'histoire dans le premier roman est un lieu sauvage où les passions peuvent prendre des allures de tragédie et où la démesure de l'action prend toute son ampleur. Cette atmosphère est rendue par la présentation du cadre au début même du roman :

Les routes font prudemment le tour du Haut pays. Certaines fermes sont à dix ou vingt kilomètres de leur voisin le plus proche; souvent, c'est un homme seul qui devrait faire ces kilomètres pour rencontrer un homme seul, il ne les fait pas de toute sa vie; ou bien c'est une tribu d'adultes, d'enfants et de vieillards qui devrait aller vers une autre tribu d'adultes, d'enfants et de vieillards pour y voir quoi? Des femmes démantelées par les grossesses répétées, des hommes rouges et des vieillards faisandés (les enfants aussi d'ailleurs) et se faire regarder de haut? On s'en fiche. Si on veut se faire voir, ça se fera aux foires. Trente ou quarante kilomètres séparent les villages qui restent soigneusement sur les pourtours où passe la route. (VI, 253)

L'isolement de la région, dont les routes « font prudemment le tour », et les distances entre les fermes, sans doute volontairement allongées pour le besoin du récit, en accentuent le caractère sauvage. Coupés du monde, les habitants ont tout le loisir de vivre intensément leurs passions. En effet, dans ce vide creusé par les distances, les personnages ne peuvent s'empêcher, comme on le voit dans cet incipit, de s'ennuyer. On cherche à voir et à « se faire voir ».

Dans tout le début de ce roman, le narrateur présente le cadre de son histoire, en insistant surtout sur les particularités géographiques et humaines de la région qu'il décrit. Nous relevons, par exemple, ces phrases (VI, 254) qui soulignent l'originalité de ce cadre

ainsi que l'« atmosphère » générale qui y règne :

Le ciel est souvent noir ou alors bleu marine sombre, mais l'impression qu'on en reçoit est celle qu'on recevrait du noir.

Le beau temps ici n'est pas gai ; il n'est pas triste non plus, il est autre chose [...] Le mauvais temps aussi est très séduisant, il prend tout de suite des allures cosmiques. Il y a du galactique et même de l'extra-galactique dans son comportement.

L'orage y modifie ses données : il n'éclaire plus et il ne fait plus de bruit...

Les crépuscules sont plus souvent verts que rouges et ils durent très longtemps ; si longtemps qu'on est à la fin obligé de s'apercevoir que la nuit est tombée et que la lueur vient maintenant des étoiles. Ici elles éclairent ; elles suffisent pour qu'on se reconnaisse dans un chemin.

Nous voyons, d'après ces phrases, que les caractéristiques géographiques revêtent dans la fiction un aspect pour le moins étrange et extraordinaire; les lieux et les phénomènes naturels prennent d'autres formes, d'autres couleurs et des dimensions démesurées. Les couleurs foncées (la présence caractéristique du « noir », du « bleu marine » et du « vert ») donnent, par exemple, à ce paysage des aspects fantastiques. On est placé dans un cadre presque surnaturel, où les dimensions sont d'ordre « cosmique », « galactique » et même « extra-galactique ».

Il y a donc dans la fiction émergence d'un monde tout à fait nouveau, inventé (ou plutôt réinventé) par le narrateur et qui n'a presque plus de rapport avec le « réel ». On peut dire la même chose pour certains habitants de cette région dont le portrait et le comportement sont présentés dans cette perspective particulièrement « déformante ». Par exemple : « **Les femmes ici n'ont pas de forme ; ce sont des paquets d'étoffes médiocres.** » (VI, 256).

Ou :

Les jeunes filles, tant qu'elles sont vierges, ont une beauté de fruit, puis cette beauté éclate et on la voit en éclat dans les enfants. Il ne reste vraiment rien de leur premier état : certaines Vénus deviennent des monstres effrayants, elles ont presque toutes des bouches du XVIIe siècle, édentées ou pire encore, avec quelques grandes dents déchaussées qu'elles sucent. C'est assez abominable.
(VI, 257)

Ces portraits de femmes se trouvent d'ailleurs, quelques pages plus loin, comme « concentrés » dans celui de l'héroïne, Ennemonde , qui « **pès[e] plus de cent trente kilos, mais qu'elle déplac[e] avec une agilité surprenante** » (VI, 286) ; alors que son mari Honoré est lui-même « **"rétréci" à l'extrême et réduit chez lui à la portion congrue** » (Ibid.). En effet, pour cette femme tout semble se placer sous le signe du « gigantisme » : elle a eu « **treize enfants** » (VI, 295) et est amoureuse d'un homme qui s'appelle Quadrégisme (VI, 293) et dont le poids est en proportion avec le sien.

Cette vision d'une réalité démesurée est le propre de cette fiction (ainsi que d'ailleurs de beaucoup d'autres de Giono). Espace, situations, personnages semblent donc se caractériser, dans le texte, par le grossissement de certains de leurs aspects ou de leurs traits distinctifs. En considérant les renseignements donnés dans le texte, il est possible, pour quelqu'un qui connaît la région, de faire un recoupement éventuel avec la géographie réelle des lieux ; mais c'est l'aspect fictif que le narrateur semble donc avoir

voulu montrer⁶⁴⁸. L'emploi justement de « ici » (répété plusieurs fois au début du roman) semble marquer cet écart par rapport à la réalité humaine et géographique. Aucune région ne peut, en fait, avoir exactement les mêmes caractéristiques que la région d'« ici » (telle qu'elle est décrite dans le texte). Caractéristiques qui semblent d'ailleurs se conserver de façon permanente, « intemporelle ». Dans ce début, l'espace et le temps (dans les quatre premières pages, les verbes sont au présent de l'indicatif) se ramènent, en effet, à l'« ici/maintenant » de la fiction comme si l'invention du monde « fictif » se faisait au fur et à mesure que le narrateur (ra)conte cette histoire.

Dans la nouvelle « Faust au village », la dimension spatio-temporelle revêt un caractère particulier qui est rapport avec le genre fantastique auquel appartient le récit. La rencontre du chauffeur avec son passager s'effectue à chaque fois dans le même cadre spatial et temporel qui sort de l'ordinaire.

II. Le nouvel usage de la « psychologie »⁶⁴⁹ : les personnages et leur « caractère »

Ce qui caractérise également la seconde manière, et particulièrement les « Chroniques », c'est la mise en place d'une certaine « psychologie », ou du moins d'un nouvel usage de la psychologie. Il ne s'agit pas, par exemple, pour Giono de procéder à une explication du comportement humain ni de définir les différents ressorts qui déterminent telle ou telle action. Il s'agit de montrer la nature humaine dans toute sa complexité et de mettre l'accent sur le mystère qui l'entoure souvent. La psychologie d'un personnage n'est pas construite de façon claire, logique ou rigoureuse; elle apparaît souvent de manière fragmentaire et indirecte dans le texte. Certaines actions ou comportements demeurent en effet inexplicables pour le lecteur. Cette dimension psychologique particulière dans les « Chroniques » est liée à la nouvelle conception esthétique de l'auteur. En effet les personnages sont montrés « en négatif », comme l'explique la « Préface aux Chroniques romanesques » de 1962 : « **exprimer quoi que ce soit se fait de deux façons : en décrivant l'objet, c'est le positif, ou bien en décrivant tout, sauf l'objet, et il apparaît dans ce qui manque, c'est le négatif** » (III, 1278).

Dans cet usage particulier de la psychologie, Giono ne manque pas, le plus souvent, de donner les mobiles principaux du comportement de ses personnages. Par exemple, c'est parce qu'elle est privée d'une vie conjugale ordinaire pendant des années, à cause d'une discipline puritaine très dure que lui impose son mari, qu'Ennemonde en arrive au meurtre et qu'elle se donne totalement à sa passion en saisissant l'occasion qui se présente à elle (sa rencontre avec Clef-des-coeurs). Femme longtemps brimée par son mari, elle se prend alors en charge elle-même et devient une véritable reine dans sa famille. Dans *Hortense*, c'est à cause de la préférence du père pour son fils aîné, au détriment du cadet, que le drame éclate entre ces deux enfants dès leur enfance et qu'il

⁶⁴⁸ Dans sa « Notice » sur *Ennemonde*, Pierre CITRON note qu'« il ne s'agit guère de Provence réelle, sauf de celle du paysage, et encore d'un paysage transfiguré », VI, 996.

⁶⁴⁹ Nous empruntons cette expression à H. GODARD, *D'Un Giono l'autre*, Op. cit, p. 135.

durera tout au long de leur vie. Dans *Le Moulin de Pologne*, pour faire comprendre la cause de la peur de Julie et de son frère Jean, le narrateur évoque leur enfance et le traitement qu'ils ont subi de la part de leurs camarades de classe.

Mais ces motifs n'expliquent en fait qu'en partie le caractère ou le comportement de certains personnages chez Giono. A ce propos, dans *Les Grands Chemins*, le narrateur dit : « **La pensée des autres nous ne la connaissons jamais. Nous l'inventons** » (V, 587). Les ébauches d'explication ne constituent qu'un point de départ pour la compréhension des drames qui tirent leur matière d'une psychologie plus complexe. D'ailleurs, l'auteur ne rattache qu'indirectement ces motifs aux conséquences qu'ils produisent. C'est au lecteur, de faire, après coup, le lien entre une action et ses mobiles. D'autres facteurs peuvent, d'ailleurs, entrer en jeu dans la détermination du comportement et des actions des personnages ainsi que dans les différents types de rapports qu'ils ont entre eux. Ce sont, par exemple, tous ces jeux des passions, le désir de puissance et de domination chez les uns, l'avidité malade ou, au contraire, la générosité excessive chez les autres. Les situations les plus banales peuvent, dans l'univers romanesque de Giono, devenir des situations réellement dramatiques. Par exemple, la rivalité entre deux frères (dans *Deux Cavaliers de l'Orage* et dans *Hortense*) donne lieu à des tensions extrêmes. L'amour se transforme en haine.

Mais, le comportement des personnages ou leur action, qui prennent quelquefois des proportions démesurées, échappent très souvent au jugement moral (même si certains personnages se présentent comme des justiciers qui essaient de rétablir un certain ordre, comme Langlois, Martial ou M. Joseph). Leurs actes qui sont parfois très répréhensibles, ne reçoivent pas le châtiement qu'ils méritent. Ennemonde n'est pas inquiétée pour le meurtre qu'elle a commis. D'ailleurs son acte proprement dit n'est pas décrit en détail, tout comme celui de Thérèse qui a, elle aussi machiné le meurtre de son mari Firmin. Le meurtre que celle-ci a commis n'est évoqué qu'au détour d'une phrase. Dans *Hortense*, Félix continue, sans pitié, et sans être inquiété, à assujettir son frère Bruno et sa soeur Rosa, en leur faisant des prêts qu'ils ne peuvent jamais rembourser.

Débarrassés souvent de toute contrainte morale, ces personnages dévorés par leur passion, vont jusqu'au bout de leurs actions. Ils semblent obéir seulement à un système de valeurs qui leur est personnel et qui ne se soucie guère de celui des autres. A ce propos, Henri Godard note très justement, en parlant des personnages dans *Hortense* : « **Quant aux valeurs morales communes, elles ont fait place à un amoralisme spectaculaire qui les remplace en réalité par un autre système de valeurs, dans lequel tout s'efface devant le plaisir, le bonheur ou simplement la sécurité d'un seul.** »⁶⁵⁰

Ce nouvel usage de la psychologie fait partie en fait du choix esthétique général de Giono dans sa deuxième manière. Dès le moment où il a décidé que l'intérêt du romancier serait désormais porté sur l'homme et non sur la nature et que l'homme serait présenté en « négatif » (comme il le dit dans sa « préface » au genre de la « Chronique » que nous avons évoquée plus haut), on pouvait s'attendre à cette nouvelle esthétique qui prend pour sujet et matière l'homme, notamment cette part enfouie en lui et qui peut être à

⁶⁵⁰ H. GODARD, « Notice » sur *Hortense*, V, 1436.

l'origine de toutes ses actions. Une part qui échappe quelquefois mais qui existe en filigrane. En effet, la vie des personnages contient des zones d'ombre inexplorées. Un mystère entoure souvent leur origine ou leur identité. Le passé comporte parfois des moments inconnus du lecteur. Il y a, de ce fait, une part importante, mais imprévisible, qui se manifeste dans le comportement de certains d'entre eux. Cependant, le lecteur dispose de certains éléments constants et importants, qui lui permettent de faire sa propre analyse des personnages. Nous verrons, par exemple, que certains de ces personnages vivent une passion dévorante, que l'« ennui » et le « divertissement » constituent les deux facteurs déterminants du comportement de certains d'entre eux et que la démesure et l'excès caractérisent la plupart du temps les sentiments et les actions.

Les « vides » et les zones d'ombre qu'on peut remarquer chez certains personnages relèvent, en outre, de la forme bien particulière que l'auteur donne à certains de ses récits. C'est, en effet, parce que ceux-ci s'inspirent parfois du roman policier qu'ils comportent une part importante de mystère (au niveau du personnage et de l'intrigue). On sait, en effet, que Giono porte un intérêt tout particulier au roman policier. « **Giono est grand lecteur des Causes célèbres et des annales de police** », note R. Ricatte⁶⁵¹. On se rappelle qu'en 1954, Giono a assisté au procès de Dominici, auteur présumé de l'assassinat d'une famille anglaise. Il a écrit un livre sur cette affaire : *Notes sur l'affaire Dominici* (VIII, 671-729).

Certaines « Chroniques » s'inspirent, pour leur sujet ou pour leur structure, des « faits divers » ou du roman policier. Par exemple, *Un Roi sans divertissement* est l'histoire d'une enquête policière menée par Langlois pour débusquer le mystérieux assassin en série. *Une Aventure ou la foudre et le sommet* est l'histoire d'un ingénieur français qui, se retrouvant en Italie pour ses affaires, tombe amoureux d'une femme qui le floue en lui volant sa voiture luxueuse. Dans *Ennemonde*, l'héroïne arrive à ses fins par le crime (qui reste impuni). *Les Récits de la demi-brigade* sont des récits d'enquêtes que Martial mène sur des affaires de brigands. *L'Iris de Suse* est l'histoire de Tringlot, un brigand repentini qui fuit ses anciens complices. Si d'autres romans ne sont pas véritablement des histoires de brigands ou de police, il n'en demeure pas moins qu'ils mettent l'accent sur un personnage qui a des problèmes avec les autorités ou qui mène son enquête pour chercher à dévoiler un mystère. Ainsi, le héros du *Déserteur* est un homme qui fuit la police pour des raisons qui resteront inconnues. On a vu que le Narrateur et l'Artiste dans *Les Grands Chemins* ont quelque chose de leur passé à cacher aux autorités. D'ailleurs, le meurtre de la fin du roman reste impuni. Le héros de la nouvelle « Faust au village », quant à lui, cherche à dévoiler la l'identité de son mystérieux passager qu'il vient plusieurs fois prendre en stop la nuit. Une grande partie du *Moulin de Pologne*, est consacrée au récit d'une enquête faite par le narrateur sur un personnage mystérieux, M. Joseph. *Les Ames fortes* est un roman qui invite - indirectement - le lecteur à faire sa propre « enquête » sur la vérité. L'auteur lui propose trois versions différentes de la même histoire.

Dans ces textes, toutefois, l'essentiel n'est pas tellement l'enquête policière

⁶⁵¹ R. RICATTE, Op. cit., III, 1290-1291. Pour l'intérêt que Giono porte au roman policier, voir ses deux textes publiés dans *Bull.* N°18, 1982, p. 13-18.

elle-même ou le « fait divers » qui n'est qu'un cadre général, c'est ce qui accompagne cette enquête, c'est-à-dire le caractère des personnages qui sont en train de vivre des situations particulières. Dans *Un Roi sans divertissement*, l'enquête que fait Langlois sur les crimes de M.V. finit par provoquer un drame intérieur chez ce policier. Celui-ci se sent, lui aussi, touché par le mal de l'assassin. C'est ce drame intérieur dont le héros n'arrive pas à sortir qui semble le plus important dans ce roman. Dans *Une Aventure ou la foudre et sommet*, l'accent est mis sur l'ambiguïté des sentiments : la femme voleuse n'est peut-être pas insensible à l'amour que lui porte sa victime, Jules. A un certain moment, elle ne joue pas la comédie en répondant à ses sentiments. C'est en substance la leçon que tire l'officier de police à la fin du récit. Dans *L'Iris de Suse*, l'auteur insiste, peut-être, davantage sur le changement de Tringlot, sur les sentiments qui ont pris naissance en lui, à la suite de sa rencontre avec l'Absente que sur l'histoire des brigands. De même, le héros des *Récits de la demi-brigade*, qui est en même temps le narrateur, ne cesse de faire des réflexions sur le caractère des hommes et leur ambiguïté. Dans la nouvelle « Une histoire d'amour » de ce même recueil, c'est la brigande qui tombe amoureuse du policier, celui-là même qui va la tuer quelque temps après. Dans *Les Ames fortes*, le choix du type de narration amène le lecteur à se demander si Thérèse est une victime innocente ou si elle est, au contraire, un personnage diabolique. De même que dans *Ennemonde* : le lecteur peut se demander si l'héroïne est la victime d'un mari qui l'a longtemps brimée et privée de ses droits naturels de femme ou si elle est une meurtrière qui ne recule devant rien pour parvenir à ses fins.

C'est donc le côté mystérieux, impénétrable et ambigu des personnages qui est mis en valeur dans ces textes. La frontière entre le bien et le mal, entre le sentiment d'amour et le sentiment de haine n'est pas facile à définir. Les personnages risquent de basculer, à tout moment, d'une attitude à une autre, qui est totalement opposée. Le policier peut devenir assassin (comme c'est le risque pour Langlois). Le brigand au cœur endurci peut se transformer en amoureux (comme Tringlot de *L'Iris de Suse* ou la femme d'« Une histoire d'amour »). La complexité de la nature humaine fait que le caractère et le comportement des hommes ne sont plus aussi clairs que dans les textes de la première « manière ». Agents ou victimes, policiers ou meurtriers subissent donc le même examen attentif de la part de l'auteur. Rappelons encore que dans *Notes sur l'affaire Dominici*, l'auteur essaie de comprendre l'attitude de l'accusé. Il note que ce vieux paysan se trouve dans une situation de difficulté de communication. Le peu de mots qu'il possède pour s'exprimer ne lui permet pas d'être dans la même situation que celui de l'avocat général, qui possède, lui, toute l'éloquence requise. La vie de l'accusé se joue dans ce rapport qu'il a avec les « mots »⁶⁵² :

Les mots. Nous sommes dans un procès de mots. Pour accuser, ici, il n'y a que des mots; l'interprétation de mots placés les uns à côté des autres dans un certain ordre. Pour défendre également. [...] nous sommes dans un total malentendu de syntaxe. (VIII, 674)

En outre, dans ce même texte, l'auteur s'est intéressé à l'analyse des « caractères » des acteurs de cette affaire. C'est pourquoi, le deuxième volet du livre porte le titre « Essai sur

⁶⁵² Roland Barthes reprendra la même idée dans *Mythologies*, Voir Mireille SACOTTE, « Notice » sur *Notes sur l'affaire Dominici*, VIII, 1408.

le caractère des personnages ».

L'intérêt pour l'étude des caractères se manifeste dans les titres qu'il donne à certains de ses textes. Par exemple *Ennemonde et autres caractères*. Pour les « Récits inachevés », nous avons *Coeurs, passions, caractères* et également *Caractères*.

Les personnages des « Chroniques » sont souvent mus par deux types de sentiments opposés, que R. Ricatte a mis en évidence chez Giono. Il s'agit d'une part de l'« avarice », c'est-à-dire du besoin d'amasser et de posséder : une sorte d'avidité, d'avoir tout pour soi (que ce soit des biens matériels ou autres); et d'autre part de la « perte » qui prend elle aussi des formes variées et diverses. Elle consiste, chez le personnage, non seulement à dilapider ses biens mais aussi à tout donner à l'autre, par une sorte de « générosité » sans borne, à se dépenser et à se « perdre » soi-même. Ce sont des situations dramatiques qu'engendre l'« avarice » ou la « perte ». Nous avons déjà vu comment cette générosité de sentiments conduit Mme Numance à sa perte. Nous avons vu également ce que Giono en pense (notamment dans ses *Entretiens* avec Amrouche). C'est en rapport avec cette « générosité » que s'expliquent les relations amoureuses de certains personnages : ceux-ci ne demandent aucune contrepartie au sentiment qu'ils portent à leurs partenaires. « Avarice » et « perte » caractérisent même l'acte de création, comme on l'a vu dans *Noé*. Ces deux phénomènes, « avarice » et « perte », sont liés à celui de la « passion ». Les personnages des « Chroniques » portent souvent en eux une passion extrême. Elle est démesurée et incontrôlée. Car ces personnages vont jusqu'au bout d'eux-mêmes dans la recherche du but à atteindre. Pour certains, la passion peut servir de remède à l'ennui, qui est la cause principale de tous les maux qui guettent les personnages de Giono ainsi que le mobile qui détermine la plupart de leurs actions. C'est une sorte de « divertissement » (qui peut se traduire même par un acte meurtrier). Cette passion est souvent née pour combler un vide dans leur existence. En effet, dans l'insignifiance de leur vie surgit un être qui entraîne tout un bouleversement. Du jour au lendemain, cette vie bascule totalement.

Nous nous demandons en outre si cette générosité, qui caractérise certains personnages et qui provoque parfois des situations dramatiques, n'est pas inspirée à Giono par sa propre expérience des hommes. D'ailleurs (on l'a déjà vu dans la première partie) le père qui est décrit comme un homme d'une générosité exceptionnelle, avoue vers la fin de *Jean le Bleu* s'être trompé sur les hommes et prédit à son fils qu'il se « **trompera[...] comme [lui]** » (II, 183). Lors de la crise survenue à cause de la guerre, Giono vivra un peu cette situation que lui prédit ici son père.

De manière générale, ce changement qui se traduit au niveau des personnages renvoie au fond à celui de l'auteur et à son écriture. Dans les textes de la première « manière », celui-ci est sûr de ses positions, de son rôle et surtout de son oeuvre. Le monde qu'il y décrit est un monde aux contours nets (même s'il n'est pas situé dans un cadre temporel précis). Les rapports (que ce soit des rapports d'harmonie ou d'hostilité) qui définissent la place des hommes vis-à-vis de ce monde sont clairs, comme d'ailleurs ceux des hommes entre eux. Chacun est sûr de lui-même, de ses sentiments, du rôle qu'il joue et de la place qu'il occupe. Mais dans la deuxième « manière », c'est l'incertitude qui existe à tous les niveaux. Après la guerre, Giono se remet en question, rejette certaines oeuvres, comme on l'a vu, il se défait de ses engagements d'avant-guerre. C'est, par

exemple, ce qu'il dit dans ce passage de son entretien avec Jean Carrière en 1965 :

« J.C : Vous avez participé à un message je crois, en 1938 ou 1939...

J.G : Je n'aime pas beaucoup le mot message. On a pris l'habitude de considérer le message dans le sens messianique. Si tu parles de message envoyé par la poste, alors oui, j'en ai beaucoup envoyé.

J.C : Vous estimez que votre action n'a servi à rien?

J.G. : Absolument à rien. Ça n'était qu'une satisfaction personnelle pour moi. C'est tout, autrement ça n'a servi à rien, sinon qu'à me mettre en prison un peu plus tard. »⁶⁵³

C'est donc avec un détachement ironique qu'il parle de cette expérience qui a pourtant été importante pour lui et pour son oeuvre.

L'incertitude de la deuxième « manière » se traduit au plan de l'écriture, par l'ambiguïté des personnages, par leur fragilité, par le côté obscur de leur vie, etc.

II. A. Le « héros » et son action

Tout comme l'individu, le groupe social peut également connaître un changement grâce à l'intervention d'un être qui vient réparer un mal collectif ou le supprimer⁶⁵⁴.

Nous nous proposons de voir dans un tableau cette structure récurrente dans certaines « Chroniques » (voir page suivante). Ce tableau demande un commentaire. Dans la plupart des textes de Giono (même dans les textes de la première « manière »), celui qui intervient pour enrayer le mal que subit le groupe est un étranger. Étranger au groupe et étranger à la région. Il surgit à l'improviste. Son passé reste souvent inconnu, ou il cherche à le cacher. Dans *Le Moulin de Pologne*, M. Joseph n'a pas de nom patronymique. Dans *Le Déserteur*, le personnage a beau s'appeler Charles-Frédéric Brun, il est sans papiers et il cherche à fuir les autorités et à cacher son identité. Son passé reste inconnu. Dans *Les Grands Chemins*, le nom de l'Artiste n'est révélé qu'après sa mort. Un certain mystère entoure donc le plus souvent le personnage qui arrive et qui provoque une certaine transformation au niveau du

⁶⁵³ Jean CARRIERE, *Jean Giono, Qui suis-je?*, Op. cit., p.142.

⁶⁵⁴ L'intrusion (ou la rencontre) d'un personnage étranger qui apporte une transformation dans la vie d'un groupe (ou d'un individu) concerne également les romans de la première « manière ». Au niveau du groupe : Bobi dans *Que ma joie demeure*, Saint Jean dans *Batailles dans la montagne*. Au niveau de l'individu : la rencontre d'Ursule par Panturle dans *Regain*, celle de Clara par Antonio dans *Le Chant du monde*.

NARRATION ET PREMIÈRE PERSONNE CHEZ GIONO

Objet, Agent, Action Oeuvre	Groupe, objet de la transformation	Individu, o b jet de la tran s formation	Agent de la transform a tion	Nature de l'action de transformation a p p o r t é e par l'agent
<i>Un Roi...</i>	Les habitants du village		Langlois	- Langlois élimine l'origine du mal (M.V., le loup)
<i>Le Déserteur</i>	Les habitants de la vallée de Nendaz		Charles-Frédéric Brun	- Le personnage donne une notoriété à la région et une joie aux habitants en faisant le portrait de certains d'entre eux et en leur peignant des ex-voto.
<i>Les Grands Chemins</i>	Les habitants des villages traversés	Le Narrateur	L'Artiste	- le personnage exerce des méfaits sur le groupe : tricherie et tentative de meurtre - Il est censé donner son « amitié » au Narrateur
<i>Le Moulin de Pologne</i>	Les habitants de la ville du narrateur	Julie	M. Joseph	- Au niveau du groupe : M. Joseph lutte contre les préjugés et la haine des gens pour la famille Coste. - Il apporte amour et protection à Julie en l'épousant.
<i>Faust au vi l lage</i>		Le narrateur	Le Diable	- La rencontre du Diable rompt la monotonie de la vie du narrateur et lui permet de vivre une aventure.
<i>Les Ames fo r tes</i>		M. Et Mme	Thérèse	- Thérèse fait

Objet, Agent, Action Oeuvre	Groupe, objet de la transformation	Individu, o b j e t de la tran s formation	Agent de la transform a tion	Nature de l'action de transformation a p p o r t é e par l'agent
		Numance		naître le sentiment d'amour maternel chez Mme Numance et lui permet d'avoir le plaisir d'exercer sa « générosité », mais en même temps elle cause sa perte.
<i>Une Aventure...</i>		Jules	La femme aventurière	- La femme fait naître chez Jules le plaisir d'être amoureux, mais elle le vole.
<i>Ennemonde ...</i>		Ennemonde	Clef-des-Coeurs	- Clef-des-Coeurs fait connaître à Ennemonde des plaisirs nouveaux.

groupe ou au niveau de l'individu qu'il rencontre. Dans *L'Iris de Suse*, l'Absente, comme son surnom le suggère, est une fille qui se place un peu « au-delà » et à l'écart du monde des hommes. Et c'est justement à cause de ce côté étrange qu'elle séduit Tringlot, le brigand endurci. Nous avons vu comment l'Artiste, qui vient de nulle part, exerce, dès leur rencontre, une attirance quasi diabolique sur le Narrateur des *Grands Chemins*. Dans *Ennemonde*, l'étrangeté de Clef-des-Coeurs⁶⁵⁵ qui transforme la vie d'Ennemonde, qui trouve en lui un homme à sa mesure, se situe peut-être au niveau de son physique un peu exceptionnel. Le personnage le plus étrange qui fasse intrusion dans la vie d'un autre est sans doute celui du Diable dans la nouvelle « Faust au village ».

Le personnage agent de la transformation, peut rarement avoir un statut bien clair c'est-à-dire se référer aux valeurs généralement admises, contrairement à Langlois qui incarne le bien et la justice (du moins au début du roman). Le plus souvent, ce personnage est ambigu, non seulement à cause de son identité ou de son passé, mais à cause même de sa personnalité et de son rôle dans le récit. On peut à cet effet s'interroger, comme on l'a vu, sur la double personnalité de Thérèse dans *Les Ames fortes*; ou sur celle de M. Joseph du *Moulin de Pologne*. Celui-ci est-il ce protecteur qui se sacrifie en se mariant avec la dernière des Coste pour la sauver ou bien est-il celui qui

⁶⁵⁵ Rappelons que ce personnage traverse déjà *Deux Cavaliers de l'orage*. C'est un lutteur contre lequel Marceau se bat une fois.

cherche à fonder une « dynastie », comme il est dit explicitement dans le texte et qui n'hésite pas à écarter les autres de son chemin? Dans *Une Aventure ou la foudre et le sommet*, la femme italienne qui séduit Jules témoigne, de son côté, d'une grande sensibilité, et peut-être même d'une certaine sincérité dans ses propos. Elle permet à cet ingénieur français, en mal d'aventures et de romantisme, de vivre de bons moments en rêvant d'amour, mais elle lui cause une grande illusion en s'avérant une voleuse notoire. L'Absente, elle, se situe à la frontière de l'ange et de la bête.

De plus ces personnages semblent porter, en eux-mêmes, les causes de leur propre défaite. Le concept de « héros » semble donc changer, puisque aucun personnage, si fort soit-il, ne semble échapper à un mal qui le guette. Si Langlois parvient à éliminer le mal qui menace les autres, il est incapable d'agir contre le mal qui le ronge personnellement. Il est conscient de devenir lui-même semblable à l'assassin qu'il a éliminé. L'action qu'il a menée en faveur du groupe et qui a consisté à rétablir un équilibre rompu par celle de M.V., risque de s'annuler par une nouvelle action semblable, cette fois, à celle du meurtrier. Il se sent progressivement devenir le double de M.V.

De protecteur qu'il était, Langlois devient le protégé de la communauté (surtout de ses amis). De même, en échange de ses portraits et de ses ex-voto, les habitants de la vallée de Nendaz apportent au Déserteur hospitalité et protection. Une sorte d'échange d'aide entre le groupe et celui qui vient leur offrir son service. Mais comme pour Langlois, le mal ne peut être tout à fait guéri. Le Déserteur sera toujours hanté par la peur des autorités. Seule la mort l'arrachera à sa perpétuelle errance et le délivrera de ses craintes, comme le suicide qui « sauve » Langlois d'une déchéance de plus en plus proche et certaine, ou la mort donnée à l'Artiste par son ami, geste salutaire de sa part. On verra que M. Joseph, de son côté, souffre d'un mal intérieur : il vit perpétuellement dans la crainte que le destin des Coste ne se réveille tout d'un coup et surprenne les membres de sa famille.

Contrairement à Langlois et au Déserteur, l'Artiste des *Grands Chemins* n'apporte pas d'amélioration à la vie des autres (tout juste apporte-t-il un certain divertissement aux joueurs dans les villages perdus qu'il traverse pendant la saison d'hiver). Il les vole, en trichant au jeu. Et il tente même de commettre un crime. Au narrateur, il est incapable d'offrir l'amitié que celui-ci attend de lui. Et c'est le narrateur qui lui apporte protection et appui. Il se dépasse et se dépense pour l'aider.

En plus de l'instabilité et du changement, la vie du « héros » se caractérise par le « vide ». Ce vide peut concerner l'identité ou le passé du personnage, comme on vient de le voir, mais il peut également concerner sa vie intérieure. Il s'agit d'abord d'un vide affectif initial. Une sorte de soif d'amour qui met le personnage en situation d'attente. C'est le cas de Mme Numance qui cherche à donner à quelqu'un tout son amour maternel. C'est également le cas d'Ennemonde, malheureuse avec son mari. C'est celui du Narrateur des *Grands chemins* dont nous avons déjà parlé. Mais ce vide peut se transformer en un autre type de vide qui fait que certains mobiles de l'action d'un personnage peuvent échapper au lecteur. Le personnage devient alors de plus en plus opaque, ses actions sont entourées d'un certain mystère et une part de son comportement devient énigmatique. Tel est le cas de Langlois ou de M. Joseph.

Ce qui expliquerait en partie le problème que vivent ces personnages c'est que la

plupart d'entre eux sont des « étrangers » par rapport au milieu où ils sont momentanément accueillis. Ils sont sans racines et sans « ancrage » dans le pays où ils s'installent. Les habitants, eux, ne connaissent pas ce mal intérieur. Bien que certains soient bien adoptés par leur nouvel entourage (Langlois, le Déserteur, Le Narrateur des *Grands Chemins*), ils ne peuvent éviter de succomber à ce mal. Certains arrivent à s'en sortir comme Tringlot ou le Narrateur des *Grands Chemins*, qui trouvent en eux, ou chez le partenaire qu'ils rencontrent, des richesses suffisamment importantes pour pouvoir échapper à leur mal.

A cause de leur passé trouble ou inconnu, de leur origine vague et douteuse et de leur caractère souvent ambigu ou ambivalent, ces personnages sont à la limite du bien et du mal. Souvent, ils incarnent en même temps le côté ange et le côté bête. Nul manichéisme. Nous sommes loin des personnages de la première manière qui sont généralement classables dans des catégories bien déterminées. Désormais, les personnages des « Chroniques » ne sont plus aussi parfaitement dessinés. Ils sont pleins de contradictions. A quelques exceptions près (comme peut-être Martial, héros des *Récits de la demi-brigade*), ils portent en eux les éléments mêmes de leur propre grandeur et de leur propre déchéance. Le « héros » peut passer d'un état extrême à l'autre au cours d'une période relativement courte. C'est cette ambivalence qui le distingue désormais.

Ainsi, contrairement aux apparences, le système des personnages des « Chroniques » est un système complexe qui obéit à ce nouvel usage de la psychologie. Dans une large mesure, l'action est également en rapport avec cette psychologie. Nous verrons aussi que la stratégie narrative mise en place est en rapport avec ces nouveaux choix chez Giono.

L'action du personnage consiste surtout en une lutte continuelle contre un mal qui menace une communauté et/ou une lutte contre un mal intérieur. C'est cette question que nous nous proposons d'étudier à travers l'analyse du roman *Le Moulin de Pologne*.

II. B. Le Moulin de Pologne ou les différents aspects du mal

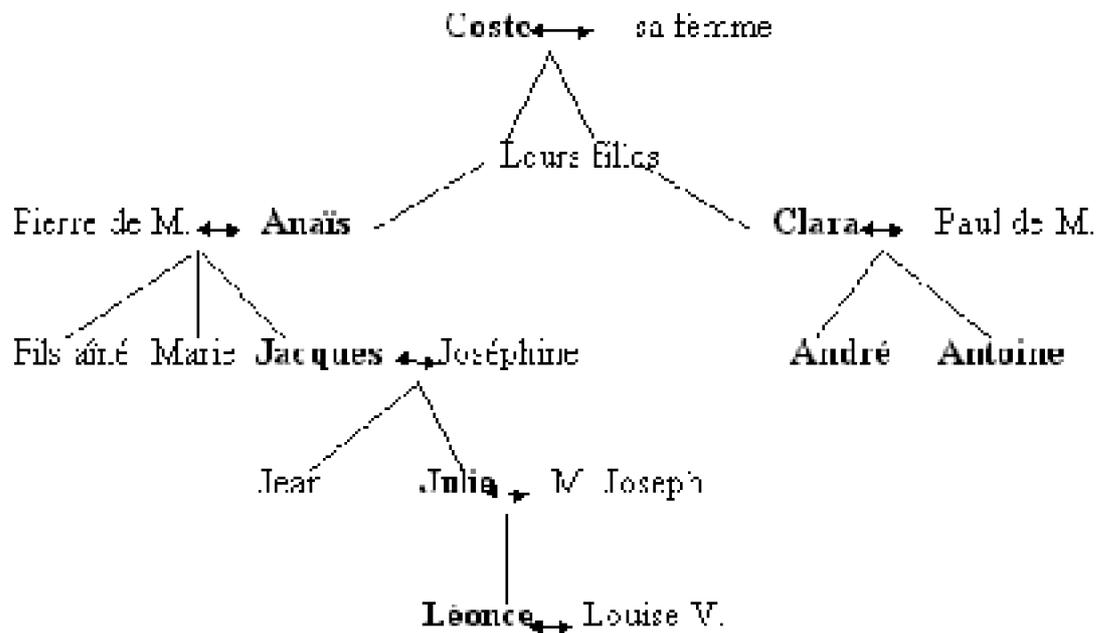
Si nous avons choisi d'étudier le thème du mal de façon détaillée à travers l'analyse d'un texte comme *Le Moulin de Pologne*, c'est parce que ce roman réunit, à notre avis, trois formes de mal. La première est une variante du mal qu'on retrouve dans les textes d'avant 1939. Ce mal a souvent pour origine une force naturelle qui dépasse celle des hommes et qui se manifeste par exemple sous forme d'incendie (*Colline*) ou d'inondations (*Batailles dans la montagne*). Cette forme s'appelle ici le « Destin » qui frappe la famille des Coste depuis cinq générations. La deuxième est d'origine humaine. Elle est liée à la méchanceté des hommes et à leur « noirceur ». La troisième se manifeste au niveau individuel. C'est un mal intérieur qui peut être causé par l'ennui ou qui peut provenir d'un vide affectif. Pour y remédier, le personnage peut avoir recours aux formes diverses du divertissement (même au crime) ou à la pratique d'une passion dévorante. Ces deux dernières formes du mal distinguent la plupart des romans de la deuxième manière.

Dans *Le Moulin de Pologne*, il est possible de déceler ces trois formes du mal chez M. Joseph qui lutte à la fois contre le Destin, contre la méchanceté des hommes et contre

un mal intérieur. Faisant partie de ces « âmes fortes », il est pourvu d'un caractère exceptionnel qui l'aide à déployer ses forces morales et psychologiques pour mener à bout sa lutte sur plusieurs fronts.

II. B. 1. La cruauté du destin et la méchanceté des hommes

Avant même que le premier des Coste ne soit venu s'installer dans le domaine du « Moulin de Pologne », le destin a déjà commencé à frapper sa famille. Il perd sa femme et ses deux fils. Nous nous proposons de faire un schéma de la généalogie de cette famille⁶⁵⁶ qui montre comment la mort ne cesse de frapper cruellement ses membres sur plusieurs générations.



Voici comment se présente l'action du destin des Coste :

La femme de Coste et ses deux fils ont **été « frappés [...] par des morts accidentelles très spectaculaires »** (V, 657).

Coste s'est tué avec un gros hameçon qu'il s'est planté dans les doigts (V, 663-664).

Marie, la fille d'Anaïs est morte à trois ans, étouffée par une grosse cerise (V, 665).

Anaïs, elle même, meurt lors de son accouchement de Jacques (V, 665).

⁶⁵⁶ Nous retrouvons une généalogie légèrement différente de la nôtre chez Yves **STALLONI** dans le numéro d'*Ellipse* consacré au *Moulin de Pologne* et intitulé « *Le Moulin de Pologne de Jean Giono. La croyance au destin* », Edition Marketing, Paris, 1983, p. 48.

Le « Fils aîné » d'Anaïs disparaît subitement sans laisser de trace.

La deuxième fille de Coste, Clara, qui épouse le frère du mari de sa soeur, Paul de M., veut fuir le destin, mais meurt avec toute sa famille, brûlés dans l'incendie du train de Versailles en 1842 (V, 669).

Pierre de M. est mis dans un asile de fou (V, 677) et y meurt (V, 689).

Son fils Jacques meurt subitement à 42 ans (V, 688).

Jean, le fils de Jacques meurt (se tue?) d'un coup de fusil (V, 688).

Julie a le visage à moitié défiguré.

Léonce, son fils s'enfuit avec « **une femme [qui a] mauvais genre, une gourgandine** » (V, 753).

Louise la femme de Léonce est paralysée (V, 748).

Coste est conscient que sa famille est victime du destin. Ses deux fils et sa femme sont déjà morts au Mexique quand il est revenu au pays pour s'installer au domaine du « Moulin de Pologne » avec ses deux filles. « **Il est, lui, Coste, un homme que Dieu n'oublie pas** » (V, 655). C'est pourquoi, quand ses deux filles sont en âge de se marier, « **il exige pour les y placer une famille ou des familles auxquelles Dieu ne pense pas, qu'il a laissées dans quelque coin et qu'il a totalement oubliées, avec lesquelles il ne pensera jamais à faire quelque chose, suivant sa méthode** » (V, 655). Aux marieuses qui viennent lui proposer Les deux frères Paul et Pierre de M., il pose la question fondamentale pour lui : « **les de M. que vous me proposez, est-ce que ce sont des gens oubliés de Dieu?** » (V, 654). Coste décide donc de ruser avec le destin, même s'il sait « **qu'on ne prend le destin dans aucune malice** » (V, 657). Il a son idée là-dessus. Il faut qu'il marie ses filles avec des hommes « médiocres » :

Il avait réfléchi qu'en mettant de l'eau dans du vin on le détrempe. En procédant de la même façon pour ce sort exceptionnel, on pouvait peut-être en diminuer l'alcool. Les femmes subissent l'empreinte de leurs maris. Il en était à s'accrocher à tout. Il y avait peut-être là un moyen de faire une sorte de piquette sans danger. Attaquer Dieu avec un sabre c'est se jeter la tête contre un mur, mais la médiocrité, qu'est-ce que vous en dites? Une ruse, bien entendu, mais celle-là il la croyait efficace. C'est la raison pour laquelle il était revenu ici. (V, 657)

Et Mlle Hortense, la marieuse, de se porter garante des partis qu'elle propose à Coste. Elle l'assure sur ce point : « **ce sont des gens à qui, depuis plus de mille ans, il n'est**

jamais rien arrivé. » (V, 658).

La ruse de Coste fait partie de toute une stratégie de défi qu'il lance au destin. Se sentant ainsi distingué, il se met à jouer en partenaire égal avec celui qui le distingue. C'est ainsi qu'il met chaque jour ses deux filles dans une voiture qui s'élançait à pleine vitesse :

On leur donnait les rênes et le fouet. Dès que les deux garçons d'écurie s'écartaient, elles cinglaient les chevaux qui partaient comme le vent. Et, pendant deux heures sur les grands-routes, et même dans les landes, elles conduisaient à bride abattue et *les yeux fermés*.

On parlait partout de ces yeux fermés. Il est de fait qu'en voyant arriver ce tourbillon de poussière, ce carrosse de paille entraîné par deux brutes folles, ces satins volants, ces catogans dénoués, on regardait au visage ces deux femmes emportées. Tout le monde s'accordait à dire qu'elles avaient *les yeux fermés*. (V, 656)

Dans cette course effrénée, toutes les conditions sont réunies pour que la provocation du destin soit parfaite. Et la victoire est à chaque fois méritée. Et c'est sur un tableau que Coste marque les points gagnés :

C'était un calendrier sur lequel Coste barrait les jours : un jour de plus où ses deux filles avaient échappé au destin, cependant défié. (V, 656-657)

Une sorte de jeu qui se joue donc entre Coste et le destin. Mais si l'homme emploie la ruse, le destin a aussi ses moyens. Par exemple, la beauté des deux filles est un piège qu'il tend aux hommes. C'est ce que dit le narrateur à propos de la beauté d'Anaïs, même si dans ce cas le destin ne réussit pas son coup avec Pierre de M. :

Je n'irai pas jusqu'à dire qu'il [Pierre de M.] a aimé Anaïs malgré l'extrême beauté de cette femme. (Si cette beauté était un piège du destin, il a fait long feu; c'est Mlle Hortense, la machine de Dieu.) La beauté n'a pas de puissance sur lui. (V, 675)

Tout le roman montre ce défi constant chez les personnages. Ceux-ci, on le verra, n'hésitent pas à s'exposer et à provoquer le destin.

Mais quelle est en fait la nature de ce « destin » ?

Le terme est récurrent tout le long du roman. Il a d'abord une connotation religieuse. Comme on le voit par exemple dans les passages qu'on vient de citer, le mot « Dieu » est répété à plusieurs reprises. Mais, dans l'ensemble du texte, il s'agit davantage des renvois à des images et à des mythes inspirés de la Bible qu'à la simple croyance en une fatalité divine. En effet le renvoi au texte biblique est assez fréquent (comme il l'est en général chez Giono) dans *Le Moulin de Pologne*. Par exemple, le narrateur se réfère plusieurs fois aux « Amalécites » pour parler de la famille des Coste. On sait que les « Amalécites » sont dans la Bible un peuple que Dieu a voué à une entière destruction⁶⁵⁷. Robert Ricatte relève un côté angélique chez M. Joseph. Celui-ci « ***a la brusquerie d'apparition d'un ange et d'un prêtre-policier : on le prend, lui aussi, pour "un jésuite de robe courte", et il arrive dans le roman pour tenter de sauver les derniers des Coste, cette "famille d'Amalécites", comme les anges au temps des***

⁶⁵⁷ Voir Janine et Lucien MIALLET, « Notice » Sur *Le Moulin de Pologne*, Op. cit., p. 1211, et note n°1.

patriarches. »⁶⁵⁸.

Hortense, la « marieuse », vient s'installer définitivement chez les Coste pour pouvoir protéger la famille et pour tenir la parole donnée à Coste, parole par laquelle elle s'est engagée comme garante des époux qu'elle proposait pour ses deux filles. Dans cette maison, elle devient une véritable « reine » : **« C'est le règne de Mlle Hortense. Non pas régente mais reine »**, précise le narrateur. Or sa situation est, pour le moins, ambiguë, car si son rôle est de protéger les membres de la famille, ses rapports avec le destin sont assez particuliers, voire intimes : **« Mariée avec le destin, elle le brimait comme elle aurait brimé un époux. »** (V, 678). Et quelques lignes plus loin, le narrateur remarque que : **« Si le destin l'eût permis, elle eût été une prodigieuse veuve du destin. »** (V, 679). Ces rapports assez intimes avec le destin font penser à une certaine complicité avec lui. Robert Ricatte rapporte que dans le « Carnet de préparation », Giono fait de ce personnage un personnage diabolique. L'auteur écrit en effet : **« Par bien des points le démon aura été schématisé dans Mlle Hortense. »**⁶⁵⁹

A côté de cette dimension biblique donnée au destin, on peut en noter une autre qui est inspirée des tragédies grecques : c'est la malédiction des dieux qui s'abat sur les membres de cette famille, punissant en eux la démesure humaine⁶⁶⁰. Nous savons que le thème de la démesure est important, même s'il ne revêt pas toujours ce caractère mythologique. La démesure prend conjointement dans *Le Moulin de Pologne* la forme du défi que lancent les personnages au destin et la manière dont ceux-ci vivent leurs passions, comme on le verra plus loin.

Le destin semble laisser ses marques les plus profondes sur Julie. Suite à un coup de feu qu'elle a entendu, elle devient louche et est frappée d'une paralysie faciale. Ainsi, elle semble avoir, depuis, un double visage : **« d'un côté elle restait belle; de l'autre, elle était horrible avec son gros oeil chaviré et le coin de sa bouche tordu. »** (V, 684). Elle fait donc voir un côté humain et un côté monstrueux, rappelant ainsi les « monstres » qui sont décrits dans *Noé*. C'est ce qui semble lui donner une double personnalité et un double caractère. **« Avec la déformation de sa bouche, on ne pouvait jamais savoir si elle riait ou si elle pleurait »** (V, 706), remarque le narrateur. Mais ce qui la place aussi au-delà du monde des hommes. Elle est renfermée dans son propre monde, celui de sa famille. Ce renfermement l'entoure d'un certain mystère. En effet elle a des rapports particuliers avec les bruits et les sons, c'est-à-dire avec ces choses mêmes qui l'effrayaient dans le passé :

Il faut croire qu'à force d'avoir peur des bruits (et tout en continuant soigneusement à en avoir peur, c'est là, j'estime pour ma part, qu'il faut chercher l'origine de ce pouvoir mystérieux qu'elle eut ensuite sur les sons), elle finit par les aimer. Il lui arrivait quelquefois maintenant d'écouter l'aboïement des chiens. Elle portait toujours, noué autour de sa tête, un foulard qui lui couvrait les

⁶⁵⁸ R. RICATTE, « Préface » générale aux *Oeuvres romanesques*, I, p. XXXVII.

⁶⁵⁹ *Op. cit.*, p. XLIII

⁶⁶⁰ Sur cette question, voir la « Notice » de Janine et Lucien MIALLET, *Op. cit.*, V, 1211.

oreilles. C'est au travers de ce foulard qu'elle osa prendre contact avec ce qui l'effrayait le plus. Ce fut une période où, sans cesser d'être altérée d'elle-même, elle se préoccupa d'une certaine partie du monde. (V, 684-685)

Lors du bal qu'organise la ville, le narrateur l'observe attentivement :

Or, je la regardais avec beaucoup d'attention et je fus très persuadé qu'elle était à peine effleurée par l'entrain de Lanciers, tout à fait insensible aux cris et aux rires, et violemment occupée, par contre, d'une bagarre-Coste. Ces mystérieux combats dans les ténèbres au cours desquels s'étaient perdus et brisés les arrière-grands-pères, grands-mères, grands-pères, père, mère, frère, oncles, tantes, et cousins qui, jusqu'à présent, s'étaient passés loin de nous : voilà que, cette fois, il nous était donné de les voir sans pudeur se livrer sous nos yeux. (V, 706)

Julie incarne donc l'image de tous les Coste. Elle incarne toute la tragédie de sa famille. Sa déformation fait voir le visage même, laid et cruel, du destin. Mais la « cruauté » (V, 690) n'incombe pas seulement au destin, elle est aussi le fait des hommes. Déjà, enfant, elle était victime des jeux de ses camarades d'école. Elle et son frère étaient terrorisés. Jean était appelé « *le mort* » (V, 682) par ses camarades, elle, « *la morte* » (V, 683). Ensuite ce sont les adultes qui prennent la relève des enfants et s'acharnent contre Julie et sa famille. Le narrateur lui-même est de la partie :

A partir de ce moment-là, on s'organisa sérieusement contre Julie. On ne se mit pas, tout au moins ouvertement, à faire des allusions désobligeantes à son oeil blanc et à sa joue mâchurée. On jugeait cette façon de procéder inélégante et surtout inefficace, et qui ne touchait pas au vif. On critiqua très sévèrement son chant qu'on appela *des cris*. L'émotion contre laquelle il fallait se *gendarmer* et l'admiration forcée firent trouver et prononcer des phrases fort méchantes.

Je participais à la chose plus par politique que par passion personnelle. (V, 687)

Cynisme et cruauté caractérisent donc les habitants de cette ville. Ceux-ci se réjouissent même de la mort de Jacques, le père de Julie, croyant que cet événement pourra mettre fin au seul divertissement de cette fille, le chant :

C'est pourquoi nous fûmes soulagés quand Jacques de M. mourut. Ainsi, elle allait se taire. Nous avions au moins cette ressource. Tout le monde trouva le destin des Coste bien rassurant. (V, 687)

Le narrateur trouve pourtant une explication au comportement des habitants de la ville. Ceux-ci passent leur temps à s'occuper de leurs intérêts égoïstes en donnant une priorité absolue à la recherche « *du nécessaire matériel* » et ne s'intéressent guère aux valeurs morales :

Il ne faut pas nous juger à la légère et nous jeter la pierre avant de connaître le pourquoi de notre façon de faire. L'essentiel n'est pas de vivre : c'est d'avoir une raison de vivre. Et cela n'est pas facile à trouver. Je sais bien qu'il y a des gens qui ont toujours la gra n deur à la bouche, encore faut-il pour trouver une raison de vivre dans la grandeur, avoir les éléments de cette grandeur en soi ou autour de soi. En nous-mêmes, il est impossible qu'il y en ait. Et je vais vous dire très simplement pourquoi. Tout notre temps est pris par la recherche du nécessaire matériel. Plus que tout le monde, mais disons, si vous le préférez, comme tout le monde, il nous faut manger avant d'être vertueux. Neuf fois sur dix nous

constatons que, pour nous emplir la bouche, il faut vider celle du voisin. A ce régime, celui qui porterait en lui les éléments de la grandeur crèverait, la bouche vide, comme doivent mourir les plus faibles. Aussi bien ceux d'entre nous (et il y en a, hélas!) qui ont été dotés de certains éléments de grandeur s'empressent de s'en débarrasser, sinon ce serait un suicide. D'instinct, on va aux choses capables de nous conserver la vie. C'est ce que nous faisons. C'est pourquoi, en nous comme autour de nous, tout est petit. Et je vous garantis que, de cette façon, le monde va. Il n'a qu'un défaut, ce monde-là : manger n'est pas une raison de vivre suffisante, puisque la faim s'assouvit. Il faut trouver une raison qui ne s'assouvisse pas et se renouvelle. Voilà le secret de ce que des esprits trop indulgents pour eux-mêmes appellent notre cruauté. (V, 689-690)

Ce passage, particulièrement intéressant, appelle certaines remarques. La première est que la cruauté exercée contre les Coste est au fond une forme de « divertissement » à l'«ennui » des habitants (même si ces deux termes ne sont pas employés ici). Car nous avons vu dans d'autres textes que l'ennui qui se trouve en l'homme ne peut être assouvi que par des moyens extrêmes du divertissement. La cruauté, sous toutes ces formes, est le moyen adéquat. Ce texte continue donc à développer, mais de manière légèrement différente des autres romans, ce thème essentiel chez Giono. Il apparaît ici non au niveau du comportement individuel mais au niveau collectif. La deuxième remarque est que Giono met encore en valeur l'idée de la médiocrité chez les gens. Idée qu'on a déjà relevée dans certains textes comme *Le Poids du ciel* ou *Triomphe de la vie*. Il manque à ces gens cette *grandeur* morale. Ainsi, l'auteur laisse percer, indirectement, dans ce roman, une vision pessimiste. On peut dire même qu'il continue à avoir cette attitude de moraliste qu'il a déjà montrée et développée dans ses « essais ». Désormais c'est cette image de l'homme égoïste, calculateur et cruel qui caractérise les romans de la deuxième « manière ».

Tous les habitants s'acharnent sur Julie. Tout le monde, y compris les hommes de loi, cherche à profiter de ses biens après la mort de son frère Jean (V, 688-689). La cruauté qu'on exerce sur elle prend alors toutes les formes. « **Son grand-père a fini sa vie chez les fous; c'est là qu'elle devrait faire la sienne** » (V, 689), dit le « notaire » au narrateur. Cette cruauté prend une ampleur considérable lors de l'épisode du bal, appelé paradoxalement « *bal de l'amitié* », où Julie se met à danser. Ce bal fait apparaître déjà la réalité des gens sous leur déguisement et sous leurs masques :

Certaines personnes avaient cru spirituel de se faire des têtes caricaturales et même obscènes représentant des personnes de notre meilleur monde qui étaient là, d'ailleurs, je dois le dire, déguisés elles-mêmes en grotesque ressemblance d'autres personnages qu'elles détestaient. Chacun pouvait ainsi voir ses propres cornes sur la tête de son voisin. C'est très désagréable. L'étalage de ces sentiments intimes est tout le contraire de ce que nous nous efforçons de réaliser avec le bal de l'amitié. (V, 692-693)

Les habitants de cette ville ne peuvent pas, en effet, admettre que Julie puisse avoir des distractions comme tout le monde. C'est pourquoi sa présence au bal⁶⁶¹ et son comportement sont choquants pour eux. En effet quand Julie se met à danser toute seule, ils manifestent leur hostilité à son égard :

Ils riaient : les hommes avec une méchanceté dure (et même un tout petit peu

désespérée); les femmes avec une méchanceté radieuse, délibérée, et qu'on sentait capable de durer cent ans. (V, 702)

Le narrateur explique ce comportement collectif par une sorte de « *crainte et d'horreur* » en remarquant que « *que la moquerie qu'on affich[e]* » n'est qu'un « *masque* » (V, 707). Les gens ont peur de la mort qui paraît sur le visage déformé de Julie. Pourtant, celle-ci est venue simplement chercher le « *bonheur* » (V, 710, 713), autrement dit son droit d'être comme les autres. Mais on lui refuse ce droit.

II. B. 2. M. Joseph, justicier et sauveur

En se mariant avec Julie, M. Joseph⁶⁶² sait qu'il doit relever un double défi : celui du destin et celui des hommes. Il sait, en effet, qu'en essayant de donner le bonheur à cette femme, il prend une décision grave, car il se fait en quelque sorte le rival de ce destin. M. Joseph est aussi le seul à aller à l'encontre de tous les habitants. Mais à ces derniers, il a déjà fait voir les qualités d'un homme exceptionnel. C'est pour cela qu'ils ont pour lui une estime, mêlée d'une certaine crainte. Certains d'entre eux lui donnent même le surnom de « *Chevalier* » (V, 650) et essaient, en vain, de l'avoir dans leur camp. On essaie de « **faire de M. Joseph un des nôtres** » (V, 642), avoue le narrateur. En effet, ils se sont déjà fait une idée sur lui : il ne pouvait être qu'un personnage important et ils devaient le respecter. Une scène entre le narrateur et M. de K. montre à quel point on commence à craindre M. Joseph :

M. de K. me rencontra le soir de ce jour-là. [...] Il me dit : "Avais-je vu clair?" Je fis beaucoup d'éloges à sa perspicacité, mais nous avons reçu la volée de bois vert. "S'incliner, me dit-il, s'incliner, courber l'échine, voilà le conseil que je donne. Nous ne sommes pas de taille. Il a toute la confrérie derrière lui." Je reconnus qu'en effet, pour se risquer à faire une chose semblable, pour nous défier de cette sorte, il fallait qu'il se sente soutenu en haut lieu. "Mieux que soutenu : obéi. Souvenez-vous de ce que je vous dis : en haut lieu on ne le soutient pas, on lui obéit." (V, 646)

En effet, la contre-attaque de M. Joseph ne se fait pas attendre, puisqu'il fait de ce M. de K., l'une des figures importantes de cette ville, l'une des « *têtes* », un « *témoin de moralité* » (V, 718) lors de la cérémonie de son mariage. L'humiliation de ce dernier et la peur qu'il a su provoquer en lui, ont produit l'effet attendu sur tous les autres. Par exemple, le narrateur fait remarquer qu'**«on ne disait plus Julie, mais [...] Mlle de M. (ceci était significatif)»** (V, 721). Et c'est Mme de K. elle-même qui prend « *les soins*

⁶⁶¹ Notons que dans sa description des danseurs, le narrateur emploie le mot « s'accoupler » (c'est Giono qui le souligne) : « *On peut dire qu'ils s'accouplèrent sur l'instant et se mirent à danser* » (V, 702), et plus loin, en parlant de Julie qui danse, il dit : « *C'était cette malheureuse Julie emportée par la valse et dansant toute seule, avec, sur son atroce visage isolé, l'extase des femmes accouplées* » (V, 704). Ceci rappelle évidemment la scène fantastique décrite dans *Prélude de Pan* où les femmes et les hommes s'accouplent avec des animaux.

⁶⁶² Il est intéressant de noter que dans le Carnet de préparation M. Joseph s'appelait d'abord « Jean » et que ses draps étaient ornés des initiales « J.G. » (faisant penser ainsi aux initiales de l'auteur). Voir Janine et Lucien MIALLET, « Notice », Op. cit., V, 1220 et « Notes et variantes », note n° 2 de la p. 637. Rappelons également que dans *Batailles dans la montagne* le héros s'appelle Saint Jean.

empressés » (V, 721) pour habiller la mariée.

Après le mariage, M. Joseph prend le nom de sa femme⁶⁶³. C'est encore une manière de défier le destin et de le provoquer davantage. Pour justifier ce geste, il dit au narrateur, qu'il charge des procédures officielles : « **"Invoquez la tentation d'une route libre. Ceci dans un langage particulier peut prendre un aspect très décent."** » (V, 726). Phrase laconique mais qui montre que M. Joseph est conscient du risque de l'action qu'il entreprend.

Les travaux de rénovations qu'il fait faire au domaine, et la prospérité qu'il donne à ses affaires, sont sa manière de montrer son amour pour Julie. « *C'était pour Julie* » (V, 729) dit le narrateur; « **il voulait lui donner le plus de choses possibles, et surtout ce qui lui avait manqué jusqu'à présent** » (V, 729), et « **il dépensait ainsi des trésors** » (V, 731). Mais cette façon d'agir semble aussi être une manière encore de parer au destin, du moins de le faire oublier. La richesse matérielle, en plus de l'amour, dont il entoure Julie lui procure un sentiment de sécurité. Sur ce point il remporte une victoire. « **Tout était tellement vivant et lumineux dans l'atmosphère de M. Joseph que j'avais perdu de vue le destin des Coste** » (V, 741), avoue le narrateur. Le « royaume » qu'il construit est une sorte de garantie avec laquelle il espère protéger sa femme et son fils :

Malgré tous les actes notariés et les territoires assemblés sur lesquels la charrue et la herse du meilleur fermier de la région tiraient droit à perte de vue sur du solide, le royaume qu'ils construisaient était loin d'être de ce monde. C'était de l'azur pur et simple, établissant ainsi autour de Julie et de Léonce et préparant autour des descendants de cette race traquée une ronde d'espaces organisés pour l'espoir terrestre. (V, 742-743)

Pour dompter les gens de la ville et se les soumettre, M. Joseph emploie différentes méthodes, comme le note le narrateur :

J'ai eu souvent des bouffées d'orgueil à l'idée que cet homme continuait à terroriser avec beaucoup de science notre bonne société, dépensait des trésors de vertu à se faire aimer des petites gens et me considérait si puissant en face de ses forces génératrices d'amour ou de terreur qu'il en était réduit avec moi à employer l'argent. Il ne fit jamais rien pour me détromper. Je me détrompai tout seul, peu à peu. 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; puis, où l'on continua à venir par goût, intérêt d'esprit, habitude prise, sujétion définitive. (V, 727)

Par cette « **sujétion définitive** » qu'il impose aux gens de la ville, M. Joseph se venge en quelque sorte de ceux qui ont longtemps maltraité sa femme. C'est pour elle qu'il cherche à les humilier : « **[...] en réalité il tenait en piètre estime tous ces gens. Il en faisait seulement hommage à sa femme. Il les amenait à ses genoux, pieds et poings liés.** » (V, 727).

La personnalité de M. Joseph demeure cependant complexe. Le narrateur essaie de

⁶⁶³ Dans son article « Quelques secrets du *Moulin de Pologne* », Guy **TURBET-DELOF** avance la thèse de l'inceste. Selon lui, M. Joseph serait l'oncle de Julie, le « fils aîné » disparu. *Bull.* N°5, 1975, p. 63-70.

faire son portrait. Il le décrit comme un « **homme de passion, de haine et de grande activité** » (V, 736). Il trouve aussi qu'en dehors du fait qu'il « **était arrivé si facilement à tenir et à faire manoeuvrer toute [la] bonne société** » (V, 731-732), il est à la fois généreux, quand il s'agit d'argent, mais « avare » quand il s'agit d'autre chose :

Question d'argent, c'est entendu, il était d'une libéralité excessive. Simplement parce qu'il n'attachait aucune importance à l'argent. Mais pour dominer, imposer sa volonté, aller à l'encontre de tout, là alors il refusait tout. [...] Vous aviez besoin de marquer des points contre lui, de prendre ce qu'on appelle le dessus, alors il était d'une avarice sordide pour les complaisances. (V, 732)

M. Joseph est l'un des « *dynastes* » qu'on trouve dans les romans de Giono (comme Maudru dans *Le Chant du monde*, le « dynaste de L'Ouvèze » dans *Noé*, Martin Fabre dans *Hortense* ...). « **Il construisait une dynastie!** », (V, 740), dit le narrateur. Après sa mort, le narrateur dira que son fils « **Léonce monta sur le trône et prit les rênes du pouvoir** » (V, 748). Comme les autres dynastes, M. Joseph cherche d'abord à s'enrichir et à étendre ses domaines, mais aussi à imposer son autorité aux autres et asseoir une sorte de pouvoir quasi royal : « **Il pouvait devenir le roi de la région** » » (V, 731), remarque le narrateur. Il a donc une tendance à la démesure, qui caractérise en fait tous ces personnages. Mais cette démesure fonctionne ici comme un contrepoids à la démesure du destin. Il trouve un adversaire à sa mesure, tout comme Hortense, jadis, trouvait dans le destin un mari à sa mesure.

M. Joseph est donc à la fois le justicier et le sauveur. D'une part, il rend justice à Julie et il réussit à lui faire recouvrer sa dignité. Il réussit à la protéger. Il fait ainsi partie de ces personnages de « protecteurs » chez Giono. D'autre part, il tente de la sauver du destin. Et c'est là où l'entreprise devient difficile. Il est apparemment conscient des limites de ses forces. Le narrateur pense que M. Joseph qui a su dominer les autres et leur imposer le respect de sa femme est lui-même « *une marionnette du destin* » (V, 740). Car on ne peut rien contre celui-ci. Et M. Joseph est perdant, pense encore le narrateur, car il y a dans Julie, et tous les Coste, une force qui l'attire vers la mort :

Ces champs, cette cour, ce royaume, que dis-je, cet empire, entassés autour de Julie, c'était la garde matérielle de son bonheur à elle qu'il assurait ainsi comme avec des Suisses et des courtisans; lui s'était démis de la garde spirituelle qu'il avait censé faire contre la séduction du destin accepté. Contre ce besoin il ne pouvait rien. Elle l'avait dans le sang comme d'autres ont le besoin d'être *peaux*.

[...] Sa femme avait des antécédents qu'il ne pouvait pas oublier, auxquels il pensait sans cesse. Une mouche, une cerise, un hameçon pouvaient la lui prendre à chaque instant. Elle n'était pas de celles qui crient, se défendent, appellent à l'aide et ne succombent qu'à bout de forces. Elle aimait de ce côté-là; elle s'offrait. N'avait-elle pas fait toutes sortes d'avances? Le destin n'est que l'intelligence des choses qui se courbent devant les désirs secrets de celui qui semble subir, mais en réalité provoque, appelle et séduit. (V, 744)

M. Joseph est impuissant devant le destin car celui-ci est à l'intérieur même de Julie. La dernière phrase de ce passage donne, en effet, toute sa signification à cette notion de destin. Celui-ci n'est rien d'autre que la réalisation des « *désirs secrets* » de celui qui « **provoque, appelle et séduit** ». Autrement dit, Julie, et tous les Coste, ont en

eux-mêmes ce désir de la mort, cet appel intérieur du destin. Julie, comme tous les autres, « séduit » le destin. C'est un mal héréditaire contre lequel M. Joseph ne peut rien faire.

II. B. 3. Les personnages et leurs passions

Ce « désir secret » des Coste est l'une des formes de la passion qui dévore chacun d'entre eux et qui se traduit soit par un attachement excessif à une personne (et il ne s'agit pas d'amour dans ce cas, comme on le verra), soit par une action démesurée ou par un comportement qui sort un peu de l'ordinaire. La passion diffère chez les uns et les autres. Certains déploient une activité effrénée et d'autres, au contraire, sont d'une passivité extrême et semblent s'attacher seulement au moment présent de leur vie, en s'enfermant sur eux-mêmes. Nous avons déjà vu comment les deux filles de Coste, Anaïs et Clara, sous l'impulsion de leur père, choisissent l'action pour défier et provoquer le destin. Jacques, le fils d'Anaïs, qui porte « **une cicatrice fort romantique au milieu du front** » (V, 666) comme la marque même du destin, a, lui, un penchant pour la rêverie et la contemplation :

Jacques contemplait. Il n'avait pas de rapports avec son aîné. Il était docile, inoffensif et très attirant. Il semblait incapable de trouver le moindre attrait au futur, à l'avenir, à ce que demain pouvait apporter, à ce qu'un pas de côté, ou en avant, ou en arrière permettait d'atteindre, de voir ou de sentir. (V, 666)

Son père, Pierre de M., qui n'est pas pourtant de la lignée des Coste, va être la victime du destin, non pas à cause de son mariage avec Anaïs (on a vu qu'il ne tombe pas dans ce piège que lui tend le destin parce qu'il n'aime pas vraiment sa femme), mais à cause de sa passion pour sa fille Marie. C'est sur ce point que le destin le rattrape en lui ravissant cette dernière : « **Mais il a aimé la petite Marie (c'est ici que le destin a joué carrément le jeu). Le sang de Pierre de M. a pris les dispositions de la passion, et Pierre de M. s'est dit : "Je suis malade."** » (V, 675). Il change donc, et, à cause de cette passion, il devient comme les autres Coste.

Mais si les membres de la famille de M. ne connaissent pas vraiment la passion des Coste, ils ont pourtant leur propre destin, dont la manifestation est moins spectaculaire que celle des Coste. Ils finissent tous par succomber à la même maladie, à cause d'un comportement qui les distingue tous et qui consiste à se laisser aller aux plaisirs excessifs de la chair. Le narrateur parle ainsi de Pierre de M. et de ses ancêtres :

Je vous accorde qu'il fait ses classes trop tard, mais il les fait. Il est sur les bancs de l'école. Les garces qu'il court sont un assez joli exercice de style, si on y fait attention. Mettez l'un quelconque de ses dix ou douze grands-pères à sa place. Qu'est-ce qu'il fera? Il reprendra du poil de la bête; c'est la science de la famille. C'est dans du poil de la bête qu'ils ont conservé le domaine. Cherchez, vous trouverez qu'ils sont tous morts d'apoplexie, et j'ajoute de mon cru, sans craindre d'être démenti par les faits : d'apoplexie foudroyante. Les plus sensibles - je veux dire ceux dont l'âme trouve douceur à suivre les mouvements de la chair, sont sans doute allés jusqu'à l'arthritisme, peut-être jusqu'à la goutte, mais jamais jusqu'à l'amour. Ils n'ont pas de passion, ils ont des maladies qui en tiennent lieu. (V, 674)

Et le narrateur d'ajouter :

J'incline à penser que tout se passe pour lui comme tout s'est passé pour les de M. qui l'ont précédé. Ils n'ont pas été atteints de destin mais quelques-uns ont été atteints de paralysie.

Il utilise la vie que lui laisse son destin comme ses grands-parents utilisaient la vie que leur laissait leur paralysie. (V, 675)

Si le destin n'a pas eu de prise sur les grands-pères de Pierre de M., il en a, bel et bien, sur Pierre et sur ses descendants. Quand la paralysie est héréditaire, elle devient en fait l'une des manifestations possibles du destin.

La famille des M. est donc différente de celle des Coste. Seulement, à cause du mariage des deux filles de Coste avec les deux frères Pierre et Paul de M., les destins respectifs des deux familles se rejoignent. D'où, peut-être, les manières différentes de mourir que connaissent leurs descendants. Nous avons vu par exemple que toute la famille de Paul de M. périt dans l'incendie du train de Versailles, alors que son frère Pierre de M. finit ses jours dans un asile de fous. Alors que Julie est défigurée, son fils Léonce s'enfuit avec une « *gourgandine* » (V, 753). Comportement qui fait plutôt penser à celui de son arrière grand-père Pierre et de ses ancêtres les de M. Quant à Louise V., sa femme, elle est frappée de paralysie, maladie qui distingue pourtant seulement les de M.. Jean, le frère de Julie, fréquente, lui aussi, les femmes, mais il a tendance à tout détruire sur son passage, aussi bien les autres que lui-même : « **Il était beau et d'une noirceur lumineuse. Les femmes l'aimaient. Il se précipitait en elles comme à des vengeances et détruisait tout : l'amour et lui-même** » (V, 688).

Personne donc n'est à l'abri du destin. Dès le moment où l'on fait alliance (par le mariage) avec l'un des membres de la famille des Coste, on devient exposé à en subir les conséquences. Coste s'est donc trompé dans ses calculs en mariant ses filles avec des hommes qu'il croyait oubliés du destin. Car, maintenant, au destin des Coste s'ajoute celui des M.

Mlle Hortense, qui elle aussi est pourtant étrangère aux Coste, se comporte de façon excessive comme certains des membres de cette famille. Son amour pour Jacques est une « passion » très particulière, comme l'explique le narrateur :

Si, à son sujet, et à propos de Jacques, je parle de passion maternelle (loin de moi de parler d'amour maternel) c'est que Mlle Hortense n'inventait pas de sentiments nouveaux mais employait (comme nous y sommes toujours obligés) les sentiments ordinaires dans ses desseins exceptionnels.

[...] Mlle Hortense jouissait de Jacques. [...] Il paraît que l'amour est un don de soi. [...] S'il s'agit vraiment de cette opération, on peut affirmer que Mlle Hortense n'aimait ni Jacques ni personne. C'était l'être le plus purement incapable de se donner à qui que ce soit, sauf à elle-même. Elle avait besoin de Jacques. Elle en avait besoin pour *brimer* le destin, comme les femmes ont besoin de fils pour *brimer* les maris et, à défaut de fils, font servir au même usage la religion, et, d'une façon générale tout ce qui peut leur *do n ner barre*.

L'égoïsme, dans son extrême pureté, a le visage même de l'amour. C'est pourquoi on dit que Mlle Hortense mourut d'amour et que sa mort a été inscrite au compte de Jacques. Il venait de lui annoncer l'intention où il était de se marier. (V, 679-680)

Mlle Hortense meurt en effet en glissant dans l'escalier en courant derrière Jacques pour le dissuader de ce mariage (V, 680).

Julie, quant à elle, a un penchant à l'isolement. Elle vit souvent renfermée dans son propre monde. Elle « **se tenait sans fin à des hauteurs où la passion tient lieu d'univers pur.** » (V, 688). Elle est coupée des autres : « **Julie semblait vivre dans un monde où pas plus nous que nos phrases n'avions d'accès** » (V, 687). En effet son monde est différent de celui des autres : « **Elle les entretient d'un monde bleu où ils n'avaient que faire** » (V, 688). Son monde est fait de musique à laquelle elle se donne entièrement et avec passion :

Julie devint un ogre de musique. Elle s'empara des instruments avec une telle fureur [...] que soeur Séraphine devait souvent se cacher le visage dans les mains. [...] Mais Julie n'était contenue par aucune règle; elle émergeait de ténèbres trop profondes pour pouvoir croire à une autre chose qu'à sa joie. Dès que son instinct lui faisait pressentir un moyen d'augmenter son plaisir, elle l'employait avec ardeur sauvage, sans retenue. Portée par une telle passion, Julie sut rapidement, non pas se servir des orgues, mais les dominer. (V, 685-686)

Mais ce qui est le plus important c'est qu'elle se sert du monde à sa façon. Dès son enfance déjà, sa mère discernait chez elle cette tendance : « **Elle avait bien compris que sa fille pouvait perdre l'envie de se servir du monde suivant le mode habituel** » (V, 685). Et en effet, peu de temps après, Julie « **est arrivée à employer les éléments qui la combattaient à l'enchantement de sa vie** » (V, 685).

Après la mort de son frère Jean, elle interrompt tout contact avec le monde, comme si elle vivait en dehors du temps et de l'espace des autres :

Elle n'avait plus aucun autre rapport, non seulement avec nous, mais avec le siècle. Elle était comme le fragment détaché d'une planète autre que la terre; une comète qui tournait autour de nous en nous ébahissant. (V, 691-692)

Après son mariage, elle change totalement. Certes, elle aime son mari de façon excessive, excès d'ailleurs qui, d'après le narrateur, fait partie de son tempérament d'autrefois : « **S'il lui restait quelque chose de son ancienne indécence, c'était dans les manifestations de tendresse à M. Joseph. Là, devant qui que ce soit, elle était sans mesure et sans prudence.** » (735). Mais cela n'empêche pas son mari d'être jaloux car, on l'a déjà vu, il craint qu'elle ne le trompe avec le destin, car il sait qu'elle a des « **antécédents** » (V, 744). Le fait qu'il soit marié avec une femme qui présente un visage à double face est sur ce point assez significatif. Le destin semble toujours présent en elle à travers justement la laideur de son visage. C'est pour lui un rival qui est toujours là et qui le guette.

A côté de la passion, les descendants de Coste manifestent, en général, une extrême sensibilité qui est parfois liée à une certaine violence ou à des coups d'humeur qui éclatent subitement. Jean, le fils de Jacques, est à la fois très doux de caractère, mais également sujet à des colères subites et violentes « **Jean était en quelque sorte un musicien : un musicien de la fureur. Ses colères, inspirées, étaient semblables à la voix de Julie [...] Il est construit, lui aussi, pour vivre dans le vertige. Les assauts furieux qu'il menait contre tout, et le vent, étaient aussi séduisants, aussi attirants**

que la voix de Julie » (V, 688). Tout enfant il avait déjà **« la bonté d'âme de sa mère, mais [il était] sujet à la colère, et colère qui dépassait les rages d'enfants, il avait des accès de fureur qui le laissaient frémissant et honteux »** (V, 681-682).

Léonce, le fils de Julie et de Joseph, se distingue également par deux traits opposés; c'est **« un très beau garçon; triste »** (V, 737). Il semble, lui aussi, mettre une distance entre lui et le réel, en vivant enfermé dans son propre monde : il **« ne voyait pas, n'avait jamais vu le monde réel »** (V, 737). Le narrateur fait un long portrait de ce personnage, dont voici un extrait :

Il confiait sa vie entière, sans aucune réserve, à un idéal de forme et de formule généralement impossible à réaliser sur terre (il était dans cet ordre d'idées d'une naïveté étonnante) et il avait toutes les forces voulues, toute la patience, tout le courage qu'il fallait pour s'obstiner mordicus dans sa décision sans tenir compte ni des risques ni des périls.

Son caractère, extrêmement ferme pour les rêves quand il s'agissait d'employer toutes ses forces à essayer de les réaliser, ne lui permettait aucune facilité. Il s'en permettait une seule : la solitude, à quoi l'inclinait son tempérament. Il pouvait vivre indéfiniment seul, mais il fallait être dépourvu de la plus modeste des intelligences pour méconnaître son extraordinaire appétit d'amour que son mépris apparent dissimulait par timidité. (V, 737)

Léonce, le dernier de la longue lignée, semble rassembler en lui presque tous les caractères exceptionnels à la fois des Coste et des M.. Aussi bien les traits physiques (surtout la beauté) que moraux. Comme son oncle Jean, il est sujet à des colères excessives :

Il était d'une violence où je le vis plusieurs fois sur le point de se perdre, comme un brasier qui se dévore lui-même.

Ses colères étaient nourries furieusement par son imagination. (V, 739)

Imagination qui l'empêche de voir les choses telles qu'elles sont :

A côté de la cible véritable qu'il n'apercevait jamais, il inventait une cible illusoire qu'il atteignait sans manquer. (V, 738)

Les descendants de Coste construisent en fait leur monde personnel à côté de ou en opposition avec le monde des autres. Ils vivent en marge, ou plus précisément, au-delà du monde réel. Occupés par leur univers intérieur, ils ne peuvent pas bien voir la véritable « cible », ni empêcher, d'ailleurs, qu'ils soient eux-mêmes une cible pour les autres. Sur ce point, ils sont vulnérables et constamment exposés. Leur concentration sur l'objet de leur passion (qui est en définitive ce destin qui les guette) leur fait oublier et cacher tout ce qui est en dehors de cet objet, comme c'est le cas de Léonce. Celui-ci, note le narrateur, **« descendait d'une famille qui s'était usé les yeux à regarder la mort en face et Julie lui avait légué une myopie de coeur qui brouillait l'emplacement de la cible »** (V, 738). Mais s'ils se situent à l'écart du monde réel, il leur arrive d'adapter certains éléments de ce monde à leurs propres besoins et d'en tirer profit. Julie, qui au début avait peur des bruits, parvient à dompter sa peur et même à en tirer des avantages (684-685). La plupart d'entre eux ne se servent pas du monde **« suivant le mode habituel »** (V, 685), et c'est cela qui fait justement leur qualité et même leur supériorité sur les autres. Ce sont donc des « artistes ».

C'est cette force intérieure qui leur permet d'être exceptionnels. Sous l'apparence d'une grande passivité, ils déploient en réalité une force mentale, morale et affective non pour s'intégrer au monde des autres mais pour trouver le moyen de profiter de ce monde et de s'en servir à leur façon, c'est-à-dire comme moyen de lutte contre le destin. Toute l'ardeur et la « violence » qu'ils mettent dans leur passion traduirait en effet cette lutte continue.

Affrontés continuellement à leur destin, les descendants de Coste vivent toujours une sorte de tension extrême qui se manifeste de différentes manières chez chacun d'entre eux. La mort, qu'ils côtoient à chaque instant, leur donne pourtant un caractère et une force exceptionnels. Force qu'ils déploient pour chercher à s'accrocher à la vie, malgré cette tendance en eux à se laisser aller au destin. Pendant le bal, Julie fait tout pour séduire et être aimée. Le besoin de vivre fait qu'ils n'hésitent pas sur les moyens. Leur action peut ainsi toucher au paroxysme. Elle conduit Pierre de M. à la folie. Sa petite fille Julie est qualifiée de folle et le notaire pense que sa place est à l'asile. Certes, le destin des Coste n'est pas le même pour tous. Par exemple, si Julie est sauvée par l'amour de M. Joseph, Pierre de M. son grand-père, lui, sombre dans l'infidélité avant de mourir dans un asile. Léonce, le dernier, après sa période de romantisme et de grands sentiments, finit par s'enfuir avec une « gourgandine ». A propos de celui-ci, Giono note justement dans une variante de son texte: « **Les autres Coste mouraient; lui, le dernier, fut simplement frappé de nullité** »⁶⁶⁴.

Tous ces personnages ont en commun une violence irrépressible et suicidaire dans leur rapport avec le réel et les autres. C'est en cela qu'ils rejoignent d'autres personnages de Giono. En effet, nombreux sont ceux qui se suicident, sans raison apparente. Ceux qui se donnent entièrement aux autres, en sachant que leur action cause leur perte, ont aussi cette tendance suicidaire. Mais la nouveauté ici réside dans le fait que ces personnages appartiennent à la même famille et héritent donc de ce caractère.

Giono montre dans ce texte une expérience de l'absolu de la passion (thème récurrent dans les « Chroniques », puisqu'il apparaît chez bon nombre de personnages) mais une passion pure, où l'attachement sentimental joue en général un rôle mineur. Passion du réel, vécu passionnel et paroxystique du réel. En effet, chez ces personnages qui sont doués d'une sensibilité particulière, les rapports de l'homme au réel sont des rapports tendus et violents.

Les expériences de ces personnages exceptionnels ainsi que leurs passions se ramènent en fait à une expérience du « sujet ». Elles servent indirectement, et dans la fiction, à montrer celles du créateur.

II. B. 4. Le narrateur « amateur d'âmes »

Le narrateur du *Moulin de Pologne* occupe une place bien particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte, car il est impliqué dans les événements de cette histoire. Personnage anonyme, dont l'identité n'est révélée que partiellement au fil du texte, il donne à réfléchir autant que l'histoire des Coste. Sur certains points, il ressemble au

⁶⁶⁴ Cité par Janine et Lucien MIALLET dans leur « Notice » sur *Le Moulin de Pologne*, Op.cit, V, 1219, note n°1.

Narrateur des *Grands Chemins*, dans le mesure où il raconte lui aussi une expérience non pas en tant que témoin mais en tant qu'acteur impliqué (tout en gardant ses distances) dans les événements. Mais il n'a pas le même élan de générosité que celui-ci. Il vit plus égoïstement, replié sur lui-même et ne cherchant que son « confort » personnel (à cause peut-être de son handicap qu'il révélera à la fin). Contrairement à lui, il raconte une histoire qui s'étend sur plusieurs générations. Les événements dont il est le témoin direct s'étendent eux aussi sur toute une vie, puisqu'à la fin, le lecteur s'aperçoit qu'il est vieux. Il est très proche de la vie des derniers membres de la famille parce que son métier d'homme de loi le met en contact direct avec ses derniers. M. Joseph le charge, en effet, de régler certaines de ses affaires. Il devient son ami. La place qu'il occupe ainsi dans le domaine du « Moulin de Pologne » lui permet de tout savoir sur cette famille.

Mais avant d'en arriver là, le narrateur est d'abord cet homme qui fait partie des habitants de cette ville où M. Joseph est venu s'installer. Il connaît tout le monde et il est au courant de toutes les intrigues. Il ne se distingue pas des autres car très souvent, il dit « nous » et traduit le sentiment collectif des habitants. Il partage avec ces derniers une attitude d'hostilité envers Julie et sa famille. Comme eux, également, il est intrigué par la personnalité de M. Joseph et cherche à percer son secret.

Mais l'enquête que le narrateur mène sur M. Joseph n'est pas moins importante que celle que le lecteur est amené implicitement à faire sur ce narrateur lui-même. C'est grâce aux révélations que celui-ci laisse échapper sur lui-même, au fil du texte, que nous arrivons à nous faire une idée de plus en plus précise sur lui. Des révélations qui restent toutefois confuses. Par exemple à propos de son rapport à l'amour, il avoue : « **Je n'ai jamais été embarrassé par l'amour : je ne sais pas ce que c'est** » (V, 680). Mais il n'explique pas les raisons de cette ignorance. C'est seulement la révélation finale qui permet de le comprendre : « **(Ai-je dit que je suis bossu?)** » (V, 753), avoue-t-il, comme dans un clin d'oeil, faisant semblant de ne pas accorder à ce fait une trop grande importance - la parenthèse est assez significative -. Or, c'est cette vérité sur son infirmité qui peut, rétrospectivement, expliquer beaucoup de choses sur sa personnalité et sur sa vie. Elle peut expliquer, par exemple, cette allusion à son état physique ainsi que son égoïsme, lorsqu'il dit :

A l'époque où se place la première enfance de Julie, j'étais, moi, un tout petit jeune homme avec déjà des soucis. J'avais classé les gens en deux catégories bien distinctes : ceux qui pouvaient me servir et ceux qui ne pouvaient pas me servir. Je ne m'occupais que des premiers. (V, 682)

Cette révélation finale peut aussi expliquer l'allusion qu'on trouve dans cette scène où il aide M. Joseph à porter son manteau :

C'est dans la plus grande confusion que je l'aidai à revêtir son manteau. La bure était toujours lourde de pluie et pesait terriblement dans mes mains. Je dus me hausser sur la pointe des pieds pour lui recouvrir les épaules. (V, 726)

Autant le narrateur est prolix dans ses informations concernant les Coste, autant il est sobre et bref dans celles qui le concernent personnellement. Mais, au fil du texte, il laisse voir certains aspects de lui-même à travers certains détails. Détails qui peuvent passer inaperçus pour le lecteur, mais qui prennent, après coup, toute leur importance en rapport avec la révélation finale. C'est un peu comme dans *Un Roi sans divertissement* où la

phrase finale, qui est une citation de Pascal, donne toute sa signification au roman.

Il ne parle pas de sa famille, mais il dit qu'il a été dans l'obligation de travailler assez tôt - aspect qu'il partage avec Giono lui-même - : « **Je fus obligé de gagner ma vie de bonne heure** » (V, 682).

Par rapport au récit qu'il fait, il témoigne d'une certaine rigueur, puisqu'il dit savoir utiliser les termes qu'il faut pour décrire une situation ou désigner une chose :

Il n'y avait rien de gratuit que la mort, je le sais depuis longtemps et de façon formelle. Le public du Casino n'était pas aussi fort que moi sur ce chapitre; il était loin de mettre un nom sur la chose, mais il se rendait compte qu'en tout et pour tout Julie n'offrait que des places au Paradis. (V, 704)

C'est dans ce même ordre d'idées qu'on peut expliquer les innombrables italiques dans le discours du narrateur. Celui-ci donne aux expressions qu'il souligne une signification particulière. Le texte met d'ailleurs en valeur un commentaire, intercalé dans la narration, et qui met en avant le jugement du narrateur. Le mélange du commentaire et de la narration est d'ailleurs l'une des caractéristiques des textes d'après guerre, que ce soit dans le « Cycle du Hussard » ou dans la plupart des « Chroniques ».

En outre, le narrateur se targue d'être un observateur exceptionnel. Il perçoit et comprend ce que les autres ne peuvent percevoir ou comprendre. Par exemple, il dit qu'il se souvient toujours du bal où il était le seul à pouvoir discerner chez Julie non seulement un sourire, mais également le destin des Coste « en action » :

Je suis le seul à pouvoir affirmer (sur les Evangiles s'il le faut) qu'à ce moment-là, quand tout le casino riait d'elle, Julie se met elle aussi à sourire; malgré la déformation de ses lèvres, pour moi qui savais voir, je peux en jurer.

[...] Je peux, même après tant d'années, reconstituer tous les gestes de Julie. Ils sont gravés à jamais dans ma mémoire. J'étais persuadé d'avoir sous les yeux le destin en action. J'étais le seul à me douter que nous avions l'extraordinaire bonne fortune d'avoir sous les yeux le mouvement des Coste dans leur tombeau. (V, 709)

Ce discernement et cette perspicacité exceptionnels, qualités qui compensent un peu son infirmité invouée (qualités que possèdent d'ailleurs la plupart des personnages de Giono qui souffrent d'un handicap physique), le placent au-dessus des autres. Contrairement à M. de K., à qui M. Joseph a fait une grande peur, le narrateur se sent plus solide : « **Je suis très difficile à abattre. Je crois que ce qui me glace le plus c'est la médiocrité (bavardages de M. de K. Et sa frousse)** » (V, 721).

De ce fait, le narrateur s'avère être bien placé, non seulement pour juger les gens de sa ville, mais aussi pour rechercher en eux et comprendre les motifs de leur comportement. La « nature humaine » ne lui est pas étrangère : « **Je connais le coeur humain** » (V, 664), dit-il. A propos de ses rapports avec M. Joseph, il affirme également : « **Je connais trop la nature humaine pour ne pas avoir pensé, les premiers temps, aux avantages que lui procurait ma sujétion** » (V, 727). On peut dire qu'il est un « amateur d'âmes », tout comme le « *vieux procureur de Grenoble* » qu'il va consulter à propos de M. Joseph qui, au début, lui paraît un homme étrange. Ce procureur est **un « profond connaisseur du coeur humain et amateur d'âmes »** (souligné dans le texte) (V, 734)⁶⁶⁵. Notons, toutefois, que ni celui-ci, ni les autres, tout « amateurs d'âmes » qu'ils

soient, ne parviennent réellement à comprendre les mécanismes qui régissent le comportement de ceux qu'ils prétendent soumettre à leur examen. N' y a-t-il pas là une remise en question implicite de cette « analyse psychologique » chez Giono?

Par ailleurs, il parle de l'histoire des Coste comme d'une histoire qu'il vient d'écrire. A M. Joseph, qui lui demande de lui parler des Coste, il dit : « **Je lui fis le récit en partant des Coste, à peu près tel que je viens de l'écrire** » (V, 724). Il se présente donc comme un écrivain et non comme un conteur oral, comme on le voit le plus souvent dans les romans de Giono⁶⁶⁶.

Cette histoire comporte deux volets. Le premier concerne les faits passés qui remontent à Coste lui-même. Pour les raconter (chapitre II), le narrateur s'appuie soit sur des témoignages plus ou moins exacts, qui sont conservés par la mémoire collective, soit sur des articles d'anciens journaux (V, 670) ou sur des dossiers conservés par la police (V, 671). La plupart du temps il les imagine simplement. Le deuxième concerne les événements contemporains où il est lui-même témoin et acteur. Ces derniers couvrent toute une vie, puisque vers la fin du roman, il évoque sa vieillesse et sa maladie. Mais pour toute l'histoire des Coste, il fait preuve de beaucoup de perspicacité dans l'analyse des caractères, même de ceux des personnages qu'il n'a pas connus. Il explique sa méthode :

[...] Ce n'est que mon avis, mais c'est mon avis. Je me suis donc efforcé de connaître un peu mieux le fond des choses.

On sait ce qu'il en est de ces descriptions de caractères qu'on reçoit de seconde et même de troisième main. Les événements dont je parle avaient accompli leur oeuvre bien avant que je puisse prendre conscience des réalités; c'est-à-dire avant que j'aie pu faire passer les faits lentement sous mon lorgnon comme j'ai fait depuis. (V, 672)

Parfois, le narrateur est amené à faire des déductions à propos du caractère des personnages qu'il n'a pas connus personnellement. Il dit par exemple à propos de Pierre de M.:

J'essaye de me débrouiller avec un bonhomme qui n'a pas d'âme et pour qui les passions sont (à l'exemple des maladies) déterminés par plus ou moins d'urée, ou de sel, ou de sucre dans le sang; plus ou moins de relâchement de fibres. Je juge de Pierre de M., mort longtemps avant que je naisse, par les modèles que j'ai eus par la suite sous les yeux.

[...] J'incline à penser que tout se passe pour lui comme tout s'est passé pour les de M. qui l'ont précédé. (V, 675)

Pour le portrait de ce même personnage, il s'appuie également sur les « ouï-dire », en faisant toutefois des réserves à propos de ce que l'on dit :

Les ouï-dire (mais on sait de quoi ils sont faits après un certain nombre d'années) le

⁶⁶⁵ Ce procureur est probablement le même personnage que celui d'*Un roi sans divertissement*. Voir Janine et Lucien MIALLET, « Notice » sur *Le Moulin de Pologne*, Op. cit., III, 1230 et « Notes et variantes », note n°1 de la p.734.

⁶⁶⁶ En dehors peut-être de Noël Guinard qui tient le journal de bord dans *Fragments d'un Paradis*. Il fait penser ainsi au narrateur de *La Peste*, par exemple.

représentent rouge comme un coq et d'extérieur monstrueux. « Suant le désir par tous les pores », disent-ils. Ce n'est pas le premier mastodonte que je connais dont le suint dérègle les imaginations. Je suis, on a dû s'en rendre compte, dans une situation d'esprit qui ne fait crédit à personne ni en bien ni en mal. Il y a fort longtemps que je ne classe plus les monstres d'après la carrure ou l'abondance de la transpiration. J'en connais de fluets, secs, et qu'on croit de bonne compagnie. Je doute que les véritables désirs de ce corps-là puissent le faire suer. Pierre de M. est presque un saint. (V, 675-676)

III. Les stratégies narratives

III. A. Narration et focalisation

En outre, l'auteur varie les modes de narration. Dans les romans de la première « manière » (en dehors de ceux où le narrateur est supposé être Giono lui-même), seul *Un de Baumugnes* est écrit à la première personne. Ceux de la deuxième « manière » sont différents : « **Ce sont des récits à la première personne** » (III, 1278), écrit Giono dans sa « préface » aux « Chroniques romanesques ». Ce qui suppose, entre autres choses, toute la subjectivité que met à chaque fois le narrateur dans le récit qu'il fait.

Par ailleurs, il y a dans certains de ces romans un seul narrateur qui perçoit et raconte, comme on l'a vu dans *Le Moulin de Pologne*. Dans d'autres, comme on le verra plus loin dans *Un Roi sans divertissement*, il y a plusieurs narrateurs - ou récitants - qui prennent le relais et qui racontent successivement l'histoire de Langlois. Dans *Les Ames fortes*, en revanche, il s'agit, on l'a vu, de deux narratrices qui donnent des versions opposées de la même histoire. Il s'agit donc, pour ces différents narrateurs de tenter d'expliquer ce qui est difficilement explicable, comme le dit Giono lui-même dans un carnet en date du 20 octobre 1946 : « **Les mobiles des actions humaines sont habituellement beaucoup plus complexes et plus variés qu'on ne se le figure après coup; il est rare qu'ils se dessinent avec netteté. Le mieux est parfois pour le narrateur de se borner au simple exposé des événements.** »⁶⁶⁷ Retenons surtout la dernière phrase de ce passage, qui permet de comprendre un aspect de la narration chez Giono. En effet, que ce soit dans les récits à narrateur unique ou dans les récits à narrateurs multiples (dont les versions se complètent ou s'opposent), il y a toujours une part qui échappe au narrateur des personnages dont il parle. Placé à une certaine distance par rapport à ceux dont il raconte l'histoire (distance temporelle, sociale ou psychologique), il ne peut saisir tous les mobiles de l'action de ces derniers. Car les mobiles appartiennent souvent au domaine psychologique profond chez les personnages. Le narrateur se contente alors de faire des suppositions et d'émettre des hypothèses. Dans certains textes, « **le récit prend une allure d'hypothèse** »⁶⁶⁸, remarque très justement R. Ricatte. La version que le narrateur donne des faits est souvent incomplète et lacunaire. Dans *Les Ames fortes*, par exemple, en raison des versions différentes et

⁶⁶⁷ Rapporté par R. RICATTE dans sa « Notice » sur « Le genre de la chronique », Op. cit. III, 1294.

⁶⁶⁸ Op. cit.

opposées de l'histoire, le lecteur n'arrive pas à saisir la « vérité » sur Thérèse et sur son action. Mais l'essentiel n'est peut-être pas la recherche de la « vérité », c'est au contraire son ambiguïté même. Il est aussi dans confrontation entre des points de vue opposés, et donc dans ces « possibles narratifs » (pour employer l'expression dans le sens que lui donne Claude Brémont) auxquels peut donner lieu une même situation. On a vu que dans *Noé* l'auteur donne une sorte de suite à des récits ou à des portraits qu'il a à peine entamés dans son roman précédent, *Un Roi sans divertissement*. *Noé*, lui-même, présente des débuts de récits qui peuvent donner lieu à des suites éventuelles.

Le problème que pose l'étude du « point de vue » est indissociable de celui qui met en opposition la transparence et l'opacité des personnages d'une part, et l'objectivité et la subjectivité, d'autre part. En ce qui concerne l'opposition transparence/opacité, nous constatons que, contrairement à l'apparence, les personnages sont tellement opaques qu'il n'est pas possible pour le narrateur, si perspicace soit-il, de connaître totalement celui dont il parle. Une part de l'autre échappe toujours à celui qui perçoit. Dans *Les Grands Chemins*, par exemple, le Narrateur, qui est pourtant très proche de l'Artiste, puisqu'il est son double et qu'il ne cesse même de le sentir en lui, n'arrive pas (à l'exception de la dernière scène de la battue) à percer tout à fait le secret de son ami et à connaître tous les mobiles de ses actions. L'autre, même s'il est un autre soi-même, se situe désormais à une distance infranchissable. On pourrait affirmer, à la limite, que dans ces « Chroniques », l'homme n'arrive plus à communiquer avec lui-même. On verra plus loin que Langlois, par exemple, ne dit rien à propos du mal qui le ronge et il substitue à la parole libératrice des actions qui, d'ailleurs, restent vaines contre ce mal. L'absence de communication, du moins par le biais de la parole, caractérise presque tous les personnages de ces romans. Chacun est enfermé dans son propre « monde » (comme les Coste, Langlois, l'Absente de *L'Iris de Suze*, etc.).

En ce qui concerne l'opposition objectivité / subjectivité, nous remarquons que, dans la plupart des textes, la narration se fait en focalisation externe. Une distance, souvent temporelle, sépare le narrateur des faits racontés, même dans les récits à la première personne. Dans *Les Ames fortes*, Thérèse et son amie sont vieilles lorsqu'elles racontent, chacune, leur version des mêmes faits passés. Saucisse, quant à elle, connaît bien Langlois, mais n'arrive pas à tout savoir sur lui.

L'objectivité et la subjectivité ne traduisent donc pas, dans ces romans de la deuxième « manière », des positions opposées et distinctes. La position la plus « objective » d'un narrateur ou d'un personnage, qui se met à bonne distance par rapport aux autres ou par rapport aux événements, est en réalité une position qui est plus ou moins déterminée par ces événements et ces personnages. Autrement dit, cette position est d'une certaine manière subjective.

On parle souvent d'une sorte de détachement chez le Giono de la deuxième « manière », exprimé par exemple par l'ironie ou l'humour dans certains romans. A notre avis, il ne cesse d'être « subjectif », même dans les passages qui apparaissent les plus « objectifs ». Certes, il utilise dans les « Chroniques » un style différent de la première « manière », un style moins lyrique et moins « engagé » et il ne s'identifie plus explicitement avec ses personnages, mais il continue à peindre des « portraits » de personnages auxquels il prête certaines de ses préoccupations d'artiste et de créateur.

Voyons en détail certains points de cette problématique de la focalisation à travers *Le Moulin de Pologne* et *Un Roi sans divertissement*.

III. A. 1. Dans *Le Moulin de Pologne*

Dans ce roman, le problème est peut-être le plus complexe. Giono y met en scène deux séries de personnages : ceux qui ne sont pas animés par le destin, qui ont une vision apparemment détachée, « objective » dépassionnée des choses et des gens, et ceux qui sont des victimes-agents du destin. Ceux-ci vivent le réel comme une « passion » et ne font guère la différence entre leur propre « réel » et le réel tout court. Mais à y voir de plus près, on s'aperçoit que ceux-là mêmes qui prétendent être détachés sont, en fait, eux aussi pris dans le même tourbillon que les autres. Leur objectivité n'est qu'un leurre. En effet, les habitants de la ville, y compris le narrateur, sont indirectement impliqués dans le drame des Coste. Leurs façons de voir et d'agir sont dictées par les sentiments (de haine, de peur, de curiosité, etc.) qu'il portent à ces derniers. Ils ne sont donc pas dépassionnés ou détachés des événements qui se produisent autour d'eux.

Examinons maintenant la position du narrateur et des autres habitant à l'égard de M. Joseph.

Dans une partie de ce roman, le narrateur se place à une certaine distance de M. Joseph. Distance qui s'explique par le fait que celui-ci est un « étranger » qui est venu s'installer en ville. Il ne peut tout savoir sur lui. Il émet à son sujet des hypothèses, comme le font les autres habitants. C'est pour lui un personnage qui pose problème (c'est un « *intrigant* » (V, 637), il « *intriguait* » (V, 639)). Lui et ses amis supposent même qu'il est « *un jésuite de robe courte* » (V, 643). Le récit développe également un processus narratif, qui n'est pas sans rappeler celui qu'on trouve dans *Un Roi sans divertissement*. C'est la mère Cabrot, la logeuse de M. Joseph qui, la première, arrive à gagner la confiance de son pensionnaire et apprend, ainsi, de sa bouche, « des choses » sur lui, mais qu'elle ne communique qu'en partie au narrateur et à ses amis :

Elle parla de notre curiosité à son pensionnaire sur ce ton de complice passionné que prennent les gens longtemps rebutés pour déclarer leur amour à ceux qu'ils aiment. Elle eut ainsi le plus beau moment de sa vie : une longue conversation de plusieurs heures avec cet homme aimable. « Il m'a fait venir les choses de très loin », disait-elle. Car, cette aventure-là, elle ne put pas se tenir de la raconter; sans d'ailleurs vraiment rien dire; s'en tenant surtout à montrer l'honneur qui lui avait été fait (elle avait une longue liste de mépris à faire payer). (V, 639)

La mère Cabrot ressemble à Saucisse, la confidente et l'amie de Langlois dans *Un Roi sans divertissement*. D'abord, ressemblance au point de vue du caractère : la mère Cabrot est « *renommée par sa verdure* » (V, 639). Ensuite, comme Saucisse, mais à une échelle plus réduite - car elle a eu une seule « conversation » avec M. Joseph, alors que Saucisse a longtemps été la confidente de Langlois -, la mère Cabrot contribue à combler certaines lacunes du savoir du narrateur. Toutefois, elle ne dit pas tout ce qu'elle sait : « *elle avait l'air d'être en possession d'un secret et de se moquer de nous* » (Ibid.), dit le narrateur. Ce dernier et ses amis occupent par rapport à M. Joseph une place semblable à celle qu'occupent les vieillards par rapport à Langlois. Ils sont à une place respectueuse et distante. Autre point de rapprochement entre les deux femmes : comme

Saucisse qui cherche une femme pour Langlois, la mère Cabrot cherche « une femme de ménage » pour s'occuper de M. Joseph.

C'est d'ailleurs cette dernière, qui est « **la plus bavarde et la plus indiscrète** » (Ibid.), qui, à son tour, apporte au narrateur des renseignements sur M. Joseph. Elle « **expliqu[e] les choses clairement en long et en large** » (Ibid.). Mais ces renseignements demeurent insuffisants pour connaître vraiment M. Joseph, car ils concernent seulement les aspects extérieurs de sa vie. La femme de ménage parle seulement de ses vêtements, de ses draps, de ses « trois pipes » et d'un « livre » dont elle ne peut savoir le titre parce qu' « **elle ne sa[ît] pas lire** » (V, 640). Le mystère de M. Joseph reste impénétrable pour le narrateur et ses amis malgré leur tentative pour envoyer des garçons escalader le mur de sa maison pour l'épier. Ces derniers n'arrivent pas à trouver quoi que ce soit sauf qu'il lit « **ce fameux livre dont on ne sa[ît] pas le titre** » (Ibid.).

Pour tenter encore de pénétrer le secret de M. Joseph, le narrateur et ses amis pensent qu'il faut lui trouver une femme (V, 641-642). C'est la même idée que les proches amis de Langlois ont eue, mais pour des raisons totalement différentes. Ces derniers ont essayé, en effet, grâce à ce moyen, de guérir leur ami du mal qui le ronge. Mais contrairement à Langlois, M. Joseph refuse les « *petites filles* » (V, 642) qu'on lui propose⁶⁶⁹.

Comme dans *Un Roi sans divertissement*, il y a, dans le début du *Moulin de Pologne*, une narration qui se présente comme une enquête : le narrateur rassemble les témoignages des gens qui connaissent de près M. Joseph. Lui-même, il se situe donc à une certaine distance de certains faits. On peut donner deux exemples. Le premier concerne la scène où M. Joseph se promène avec Eléonore et Sophie, les deux filles qu'on lui propose pour le mariage. Il doit en effet faire son choix entre les deux. Se trouvant assez loin de la scène, le narrateur n'est pas en mesure de rapporter leur conversation ou de s'expliquer la réaction des deux filles. Il se contente de rapporter ce qu'en disent les autres, ceux qui sont proches de la scène, sans toutefois accorder trop de crédit à leur témoignage :

On disait qu'au moment où ils se séparèrent, Sophie avait baisé les mains à M. Joseph. Si elle l'avait fait, et ainsi devant tout le monde à Bellevue, il y avait eu une exaltation étrange dans cette *petite fille* qui avait été toujours très effacée. Il paraissait même qu'elle s'était « précipitée sur ses mains ».

On en dit toujours plus qu'il n'y en a, dans ces cas-là, mais je ne pouvais pas exercer mon sens critique, la scène s'était passée loin de moi, loin de tout ce qui comptait. [...] Devant cette « précipitation », Eléonore avait eu, paraît-il, un haut-le-corps et elle avait fait un pas en arrière. Mais, l'instant d'après - si on en croit toujours ces gens du commun sans imagination - elle s'était « précipitée » elle aussi sur Sophie qu'elle avait embrassée avec les marques de la tendresse la plus passionnée. Il y avait là matière à réflexion. (V, 647)

⁶⁶⁹ Le thème n'est pas nouveau. Dans *Triomphe de la vie*, Panturle et ses amis chargent Eugénie de séduire le forgeron Augustin pour qu'il accepte de leur fabriquer une charrue spéciale, capable de labourer leurs champs arides. Dans *Regain*, Mamèche parvient à faire venir Arsule chez Panturle pour que celui-ci se marie avec elle, fonde une famille et s'installe dans le village abandonné.

Un deuxième exemple de focalisation externe est donné par la scène qui se trouve dans le chapitre III. Le narrateur suit Julie à sa sortie du bal jusqu'à la maison de M. Joseph. Il escalade le mur du jardin et essaie d'observer la scène. Mais il est loin et ne peut faire que des conjectures et des suppositions sur ce qui se passe à l'intérieur.

Mais cette vision extérieure change petit à petit. Grâce aux longues années passées auprès de M. Joseph, le narrateur apprend à comprendre les pensées et les sentiments de ce dernier. Il tente, en « amateur d'âmes », d'expliquer l'amour et les soins dont cet homme entoure sa femme et son fils. Il explique aussi les raisons de son inquiétude pour eux : le destin est toujours prêt à les lui ravir. M. Joseph n'est plus cet homme énigmatique du début, celui qui fait peur. C'est un homme comme les autres. Il a des forces et des faiblesses. Par exemple, dans le passage suivant, le narrateur témoigne d'une connaissance assez profonde du caractère de son ami. Il tente d'expliquer son état d'âme et d'esprit face au destin qui menace sa famille :

Il y avait certainement chez M. Joseph une grande part d'amour propre. Je ne crois pas qu'il existe des saints. Il se servait avec trop d'intelligence de sa qualité pour n'avoir pas une haute opinion de lui-même. En fin, quand il avait bien souffert d'amour-propre, qu'il s'était soigneusement blessé à l'endroit qui ne guérit pas avec l'idée qu'il serait berné, il souffrait d'amour pur et simple. La perdre et rester seul! La remplacer par quoi? (Il n'était même pas question de se demander par qui on pouvait la remplacer; il avait vu les Sophie et les Eléonore!) Il n'y avait de ressources qu'en cessant d'aimer. C'est ce qu'il fit, je crois. Mais, des hommes de la taille de M. Joseph ne passent pas au suivant, comme les hommes de petit format. S'ils abandonnent, c'est par instinct de conservation. On ne peut pas savoir qu'ils n'aiment plus. Eux-mêmes l'ignorent mais ils font désormais ce qu'il faut pour vivre; la vie tient à eux; cela doit être bien désagréable. (V, 743-744)

Contrairement au personnage de Langlois d'*Un Roi sans divertissement*, qui échappe au fil du texte, et dont le comportement devient de plus en plus énigmatique, on le verra plus loin, malgré la présence de plusieurs narrateurs qui prennent la relève pour tenter d'expliquer ce comportement, M. Joseph, lui, apparaît de plus en plus transparent. Le narrateur le connaît de plus en plus et fournit des explications non seulement sur son action mais aussi sur ses sentiments profonds. Dans *Le Moulin de Pologne*, on passe progressivement d'un récit en focalisation externe à un récit presque en focalisation zéro, puisque le narrateur sait désormais tout sur le personnage, qui pourtant, au début, paraissait énigmatique et opaque.

III. A. 2. Dans Un Roi sans divertissement

C'est dans *Un Roi sans divertissement*, la première des « Chroniques », que Giono met en évidence sa nouvelle stratégie narrative. C'est dans ce roman qu'on peut le mieux saisir par exemple le problème de la focalisation et les différentes distances entre le narrateur et ce qu'il raconte.

Dans *Un Roi sans divertissement*, le récit est successivement filtré à travers :

- le premier narrateur (partie qui s'étend entre la page 455 et la page 504)

- - les villageois (partie qui s'étend entre la page 504 et la page 546).
- - Saucisse (partie qui s'étend entre la page 546 et la page 603).
- - encore les villageois (partie couvrant seulement les pages 603 et 605).
- - enfin le premier narrateur (court passage : 605-606).

Bien que le premier narrateur soit temporellement éloigné des événements de 1843, relatifs à l'histoire de M.V., c'est pourtant lui qui se charge de les raconter. En effet pour pouvoir actualiser ce passé lointain et le reconstituer, il mène une enquête. Il rassemble les éléments épars en interrogeant Sazerat qui « **connaît l'histoire** » (III, 457) de la région comme « *tout le monde* » (III, 457) et surtout en observant les paysages et les gens qui rappellent directement ou indirectement M.V. (la scierie de Frédéric, le « *lecteur de Sy l vie* »....) ou qui sont marqués pour jamais par les « *empreintes* » de ce personnage (comme ce fameux « *hêtre* » qui est témoin de tous les méfaits de M.V.)

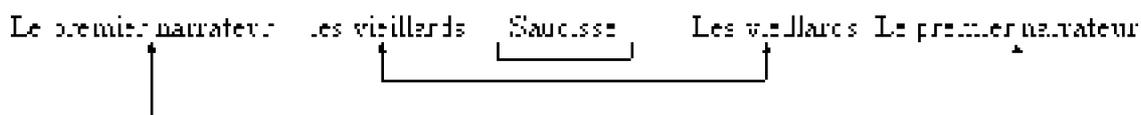
C'est ainsi que le narrateur remonte le temps et abolit la distance temporelle qui le sépare de ce passé lointain. Il raconte alors cette histoire de M.V., histoire qui finit par les « *deux coups de pistolet* » (III, 504) tirés par Langlois. Arrivé à ce point du récit, le narrateur évoque alors ce que des « *vieillards qui savaient vieillir* » (III, 504) et qu'il a interrogés « *il y a plus de trente ans* » (III, 504) lui ont dit. Le narrateur leur cède alors la parole et ce sont eux qui, désormais, se chargent de la narration. Ils enchaînent et racontent ce qui s'est passé après la mort de M.V. et la démission de Langlois :

[...] un an après, en 46, il fallut faire effort pour reconnaître Langlois qui retournait chez nous. Il est vrai qu'il était changé. (III, 504)

Cette période de la vie de Langlois qu'ils évoquent est surtout marquée par l'histoire de la chasse au loup, histoire qui finit aussi par les « **deux coups de pistolet tirés à la diable** » (III, 504) par Langlois.

Aussitôt après, ces vieillards, qui racontent l'histoire « *tantôt l'un, tantôt l'autre* » (III, 504), cèdent la parole à un autre narrateur, Saucisse, qui est plus proche de Langlois et qui en sait plus qu'ils n'en savent. Ce sont eux qui lui demandent, « **très longtemps après, au moins vingt ans après** » (III, 504), c'est-à-dire après la mort de Langlois vers « 67-68 » (III, 541), de leur révéler le mystère de ce personnage. C'est à son tour alors que Saucisse remonte le temps et raconte aux vieillards ce qui s'est passé : « **taisez-vous donc, cria Saucisse [...] c'était un homme comme les autres !** » (III, 546). Et l'épisode de la vie de Langlois qu'elle raconte alors, évoque les différentes péripéties du drame de ce personnage, précédant son suicide. Ensuite, ce sont les vieillards qui reprennent la parole de nouveau (III, 603-605) mais qu'ils cèdent aussitôt après au premier narrateur (III, 605-606).

Nous voyons donc qu'il y a narration dans la narration. Puisque ce qui est narré par Saucisse se situe à l'intérieur de ce qui est narré par les vieillards ; et ce qui est raconté par les vieillards se situe lui-même à l'intérieur de ce qui est raconté par le premier narrateur ; une sorte de point de vue dans le point de vue :



En somme, il y a une sorte de symétrie⁶⁷⁰ dans la structure narrative globale. Au centre c'est l'épisode raconté par Saucisse, et c'est l'épisode où tout (événements et personnages) tourne autour d'un pôle d'attraction unique : Langlois. Tous les événements sont rapportés en fonction de la vie de ce personnage central. C'est aussi l'épisode où le drame atteint son apogée avec la mort tragique du personnage. Ce qui vient avant cet épisode serait une sorte de préparation. L'histoire de M.V., surtout, a désormais donné le branle à une sorte de mouvement irréversible chez Langlois. Sa vie en sera complètement changée. Ce qui vient après cet épisode c'est le dénouement tel qu'il est perçu d'abord par les vieillards puis par le premier narrateur. Pour les vieillards, le récit de Saucisse leur permet, après coup, de s'expliquer certains comportements qu'ils ont observés mais qu'ils n'ont pas compris alors : le goût nouveau de Langlois pour les cigares, juste après son mariage et sa fascination pour le sang de l'oie sur la neige.

Lorsque le premier narrateur reprend enfin la parole, c'est certes pour raconter le dénouement : « **Eh bien ! Voilà ce qu'il dut faire** » (III, 605), mais surtout pour donner la clé de l'énigme de Langlois qu'il vient de raconter - ou qu'on vient de lui raconter - Mais il le dit sous forme de phrase interrogative - qui n'est donc pas moins énigmatique⁶⁷¹ elle-même : « **Qui a dit : Un roi sans divertissement est un homme plein de misère ?** » (III, 606).

La narration est étroitement liée à la distance (d'ordre affectif, moral, social ou temporel) qui sépare, d'une part, le narrateur des événements racontés et qui sépare, d'autre part, le narrateur du héros (Langlois). Autrement dit, elle est liée au degré d'implication du narrateur dans le récit.

Considérons, sur un tableau, les trois épisodes⁶⁷² essentiels dans l'ordre où ils sont dans le roman ainsi que la distance qui sépare chacun des narrateurs du personnage principal.

Episode Distance entre le narrateur et le héros	Episode de M.V. (raconté par)	Episode du loup (raconté par)	Episode de la vie de Langlois (raconté par)
Narrateur se trouvant à	1er narrateur (date de		

⁶⁷⁰ Il est évident qu'il s'agit là d'un schéma qui traduit la structure narrative d'ensemble. Nous n'y considérons pas le nombre de pages qui est nettement plus important dans la partie qui précède l'épisode raconté par Saucisse que dans la partie qui vient après.

⁶⁷¹ A propos de ce dénouement voir notamment l'article de R. RICATTE : « les vides du récit et les richesses du vide » . *Etudes Littéraires*, volume 15, n° 3, décembre 1982, la presse de l'Université Laval, p. 302.

⁶⁷² Nous appelons chacune de ces 3 parties un épisode. Nous nous sommes inspiré, pour cette « division tripartite du roman » de l'article de P. CITRON sur « *Un roi sans divertissement* », in *Giono aujourd'hui*, Op. cit. p. 172.

Episode Distance entre le narrateur et héros	Episode de M.V.(raconté par)	Episode du loup(raconté par)	Episode de la vie de Langlois (raconté par)
une distance temporelle du héros.	la narration : vers 1920)		
Narrateurs contemporains des événements mais se trouvant à une distance sociale du héros.		Les vieillards (date de la narration : vers 1890)	
Narrateur proche moralement et affectivement du héros.			Saucisse (date de la narration : vers 1867-1868)

Chaque épisode constitue un récit qui pourrait apparaître comme un récit autonome contenant sa propre intrigue et son propre dénouement. Dans les deux premiers, les étapes que suit le récit sont bien marquées et claires, les événements sont enchaînés d'une façon logique et « cohérente » : il y a d'abord un mal (perpétré par M.V. et par le loup), il y a ensuite un désordre - social - causé par ce mal (la peur des villageois, la perturbation de leur rythme de vie), il y a enfin un rétablissement de la paix et de l'ordre grâce à Langlois. En revanche, dans le troisième épisode, les étapes successives ne présentent plus cette netteté et cette « cohérence ». Il n'y a plus, apparemment, d'enchaînement logique des événements. Ceux-ci se succèdent, sans lien entre eux, car il s'agit désormais d'événements qui sont relatifs à la vie intérieure du héros. Le récit n'a plus pour objet de raconter un drame social (comme dans le premier et le deuxième épisode), mais il a pour objet de retracer les différentes péripéties d'un drame intérieur, celui de Langlois.

Le changement de narrateur ainsi que l'éloignement des dates de narration les unes des autres auraient tendance aussi à mettre en évidence cette impression de rupture entre les différents épisodes.

Cependant, en y regardant de plus près, on s'apercevrait que ces épisodes sont en fait très liés. Par exemple l'histoire de M.V., vécue de trop près par Langlois, révèle à celui-ci une vérité qu'auparavant il ne soupçonnait pas : l'ennui peut conduire à un divertissement suprême : le crime. En comprenant cela, Langlois se sentira de plus en plus proche de M.V., et sa vie en sera désormais changée. La chasse au loup (dans le 2ème épisode) peut être considérée comme une expérience « divertissante » pour Langlois, mais celui-ci « **se rend(ra) bien compte que ça n'était pas une solution** » (III, 551).

Le troisième épisode est alors un prolongement des deux premiers : Langlois qui cherche à se divertir (la fête de Saint-Baudille, le mariage avec Delphine), échoue dans ses tentatives. Et comme il ne peut être tout à fait M.V., alors il se suicide.

Le roman raconte donc l'évolution de ce personnage. Et ce qui est raconté dans chaque épisode concerne l'une des étapes de cette évolution.

De ce point de vue, la mort de M.V. (à la fin du premier épisode) et la mort du loup (à la fin du deuxième) peuvent être perçues, par rapport à l'ensemble du roman, comme des événements permettant une sorte de transition entre une étape et une autre de la vie de Langlois. Ces deux événements entraînent, en effet, une suite de réactions qu'on peut déceler au niveau du comportement de ce personnage. Loin de marquer une fin, ils annoncent, à chaque fois, une nouvelle étape de l'histoire. Car si la mort de M.V. (et celle du loup) ramène la paix chez les villageois, c'est le calvaire qui commence pour Langlois. Et le changement de narrateur, au début de chaque épisode, permet justement de relancer le récit. D'ailleurs, les trois récits sont imbriqués l'un dans l'autre grâce à ce jeu de narration dans la narration dont nous avons parlé plus haut.

En outre, on peut remarquer que ce lien se fait aussi par la reprise de thèmes analogues dans chaque épisode : il s'agit de ce qu'on peut appeler « la mise à mort » (respectivement et dans l'ordre : de M.V., du loup et de Langlois), suivie à chaque fois de l'effacement du héros : d'abord un effacement provisoire (démission et départ) ; ensuite un effacement qu'on peut appeler social (renoncement à toute activité ayant un rapport avec la vie collective du village et repliement sur soi-même); enfin un effacement effectif (suicide du personnage)⁶⁷³ .

Nous avons constaté que la distance entre le narrateur et l'histoire racontée, et surtout entre le narrateur et le personnage principal, tend progressivement à se réduire jusqu'à s'effacer à mesure que l'on avance dans le roman. Cette distance est d'ordre temporel pour le premier narrateur, qui vit à une époque postérieure aux événements racontés. Elle est d'ordre social pour les vieillards qui sont contemporains de ces événements mais qui occupent un rang ne leur permettant pas de tout savoir. Elle s'efface enfin pour Saucisse qui, malgré son passé, est la plus proche de Langlois et doit donc de ce fait, savoir tout ce qui concerne la vie de ce personnage.

Le lecteur s'attendrait donc à ce que cette réduction de la distance permette une vision de plus en plus précise de l'histoire racontée, or c'est le contraire qui se produit : plus le narrateur est censé connaître les événements, moins le récit est ordonné et clair. En effet dans les deux premiers épisodes, alors que les narrateurs sont respectivement placés à une certaine distance de ce qu'ils racontent, le récit est linéaire⁶⁷⁴ et les événements racontés suivent un enchaînement chronologique évident. Dans le troisième épisode, en revanche, quand c'est Saucisse qui assume le rôle de narrateur, et qu'elle est censée tout connaître, le récit comporte plus de « vides » et plus de « silences... ». Il n'y a plus de linéarité ou d'enchaînement des événements racontés. Le comportement du personnage principal comporte plus de « mystère ». Il échappe aussi bien au narrateur

⁶⁷³ En dehors de leurs significations respectives différentes, ces scènes qui sont disposées de manière à se réfléchir les unes dans les autres, ne sont pas sans rappeler le procédé, somme toute classique, et qui sera largement utilisé par certains « Nouveaux Romanciers », celui de la « mise en abyme ».

⁶⁷⁴ Exception faite des trois premières pages où il y a un va-et-vient entre le présent et le passé et où le récit semble « hésiter » avant de démarrer pour de bon.

lui-même qu'au lecteur.

Aussi, peut-on dire que la « clarté » et la « transparence » du héros sont inversement proportionnelles à la distance à laquelle se trouve le narrateur par rapport à ce qu'il raconte et par rapport à Langlois lui-même.

L'« opacité » du personnage principal d'*Un roi sans divertissement* s'explique aussi par la focalisation dans ce roman. Langlois est toujours saisi du dehors. Nous ne pouvons jamais savoir ce qui se passe dans sa conscience. Il n'y a aucun discours intérieur du personnage permettant de connaître sa pensée intime. Les narrateurs se contentent de raconter ce qu'ils perçoivent du dehors.

Mais si dans le premier et le deuxième épisode le récit n'est pas vraiment « lésé » par cette vision du dehors (il n'y a pratiquement pas de « vides », les événements s'enchaînent et tout est « transparent »), c'est parce que les événements qu'on raconte touchent plus à la vie sociale des villageois qu'à la vie intime du personnage de Langlois. Il y a donc correspondance entre le narré et la focalisation adoptée.

Dans le troisième épisode, par contre, la situation est un peu différente, car si la focalisation est là encore externe, ce qui est narré, par contre, concerne plutôt la vie privée du personnage et l'évolution de son drame intérieur. Il y a donc une sorte d'« incompatibilité » entre la focalisation et le narré (voir tableau).

Episode	Narrateur	Focalisation	Narré
1 ^{er} et 2 ^{ème} épisodes	1 ^{er} narrateur les vieillards	externe	drame social
3 ^{ème} épisode	Saucisse	externe	drame intérieur

Quand Langlois agit, la plupart de ses actions demeurent entourées de mystère. Par exemple, pourquoi cherche-t-il à examiner les vêtements sacerdotaux (III, 512) ? Pourquoi a-t-il besoin, pour cela, de poursuivre Martoune, la sacristine, pendant des jours (III, 510-511) ? Quelle est la raison de sa visite au curé « **dont rien ne transperça** » (III, 512) ? Aucune explication n'est donnée à ce comportement « étrange ». Ceux qui l'entourent (les villageois) ne comprennent rien. Ils finissent par prendre « **l'habitude de se dire que, en ce qui concern(e) Langlois, rien ne signifi(e) rien** » (III, 513). Celui-ci demeure mystérieux et fermé sur lui-même. Personne, parmi ceux qui vivent autour de lui, ne peut vraiment connaître ses intentions ou deviner à quoi il pense.

Sur ce plan, il ressemble en quelque sorte à M.V., personnage qui n'est jamais, non plus, présenté de l'intérieur mais qui est surtout présenté à travers le résultat de ses actes, c'est-à-dire à travers ses victimes.

Exception faite des deux mots qu'il prononce : « *de Chichilianne* » (III, 471), en réponse à une question de Frédéric II qui l'interroge - sans le connaître d'ailleurs -, on ne le voit jamais parler ou expliquer ses actes. Son entretien avec Langlois dans sa maison (III, 502) ou au pied du hêtre (III, 504) n'est pas rapporté. Cette « absence » peut être perçue surtout à travers le nom qu'il porte et qui est réduit à des initiales. Une sorte d'« anonymat » qui ne fait que souligner davantage cette signification particulière que l'auteur aurait voulu donner à ce personnage qui est M.V. : c'est un homme ordinaire :

très humain » (III, 496), qui a « *un air familier* » (III, 502), bref c'est « *un homme comme les autres* » (III, 503).

Langlois échappe donc à tous, même à ceux qui sont très proches de lui (Mme Tim, Saucisse mais peut-être pas au procureur). Ceux-ci sentent qu'il est en train de s'éloigner d'eux : « **On perdait Langlois. Tout le monde allait le perdre si ça continuait** » (III, 571). La précipitation des événements vers la fin tragique inévitable est ressentie par tous ceux qui l'entourent, mais ils ne peuvent rien faire. Mme Tim et le procureur préfèrent alors se retirer : « **à partir de ce moment ils se sont tenus à distance respectueuse** » (III, 601).

Saucisse, quant à elle, même si elle est la plus proche de Langlois, n'est jamais capable de pénétrer tout à fait son mystère. Elle ne fait que deviner. Lors de la fête de Saint-Baudille, elle observe Langlois et imagine alors dans un discours intérieur (qui est donc le sien et non celui de Langlois) ce que peut penser cet homme (III, 579-581). Ce que Langlois révèle alors - à travers ce que Saucisse imagine - est qu'il cache son jeu, même à ses amis :

Je ne peux courir aucun risque, même pas celui de vous dire où je vais et où je vous mène... (III, 580)

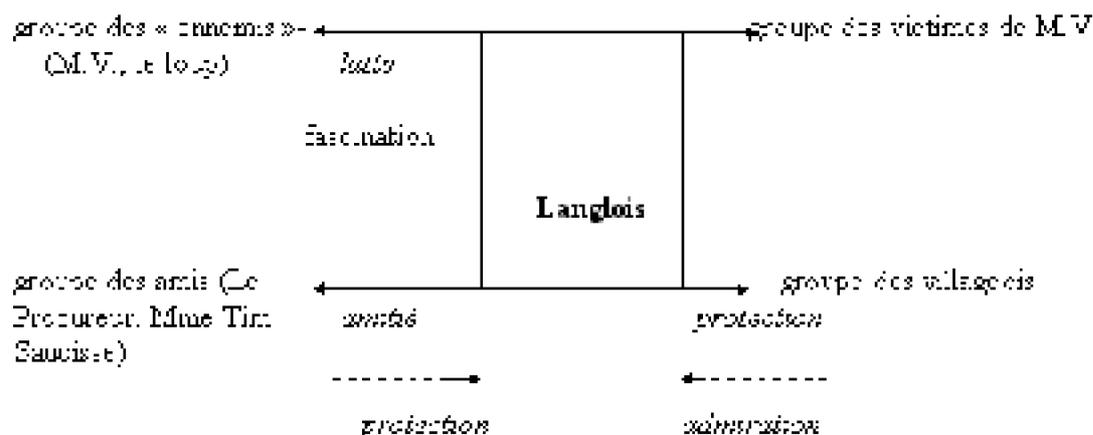
Ce que l'on peut donc retenir est que personne ne sait exactement le fond de la pensée de Langlois. Saucisse ne fait qu'imaginer, intuitivement, ce qui se passe à l'intérieur de cet homme.

Cet « éloignement » progressif de Langlois peut aussi être perçu à travers les actions qu'il entreprend. En effet, si au début, il a plus de « présence » et de « consistance » c'est parce que nous le voyons agir (il enquête sur M.V. et le tue, il organise une battue et tue le loup...). Vers la fin, par contre, nous ne le voyons plus agir (la construction du « *bongalove* » ainsi que la fête du mariage sont passées sous silence). Il y a un changement qui s'opère chez lui : l'univers extérieur ne l'intéresse qu'en fonction de ses préoccupations intérieures. Or les préoccupations intérieures n'exigent plus d'action d'éclat (en dehors de la dernière qu'il finit bien par entreprendre).

Langlois peut également apparaître à travers les rapports qu'il a avec les autres personnages. En effet, bien qu'il soit fermé sur lui-même et bien qu'il ne livre jamais sa pensée intime - même à ses plus proches amis - Langlois entretient avec tous des rapports très étroits. Tous les personnages, d'*Un roi sans divertissement*, y compris ceux qui peuvent être considérés comme les plus anodins ou les plus effacés, semblent bien assumer, par rapport au personnage principal, la fonction que l'auteur assigne aux personnages secondaires d'un roman en général et qui est celle de « répondants »⁶⁷⁵.

Mais voici d'abord un schéma de la distribution de ces personnages (ceux dont la fonction est importante) par rapport au héros ainsi que du type de rapport qu'ils entretiennent avec celui-ci :

⁶⁷⁵ A propos de « répondants », voir l'interview de Jean Giono par Jacques CHABOT et Aline VALENTE, *Bull.* n° 9, Op. Cit., p. 21-35.



Nous pouvons remarquer que :

D'une part, tous les personnages n'existent qu'en fonction du personnage principal. Ils répondent, respectivement, aux différents besoins de celui-ci (besoin d'ordre dramatique ou psychologique).

A chaque étape de l'évolution de Langlois et à chaque action qu'il entreprend, des besoins nouveaux apparaissent et nécessitent l'apparition de nouveaux personnages. De ce fait, la présence d'un groupe de personnages correspondrait à une étape de la vie de Langlois et à des préoccupations bien déterminées chez lui.

Par exemple le groupe des victimes de M.V. (Marie Chazottes (III, 459), Callas, Delphin (III, 478) et Dorothée (III, 490)) a pour fonction - dans le récit - de déclencher l'action. Langlois est sur place pour faire l'enquête et chercher à élucider le mystère des disparitions successives. Là, nous retrouvons donc le Langlois officiel : personnage détaché qui fait minutieusement son travail de policier, comme l'aurait fait n'importe quel autre gendarme.

Mais avec le groupe des villageois les rapports deviennent un peu plus complexes. Si là encore c'est l'homme officiel qui est suscité pour ramener l'ordre et apporter la protection nécessaire, il n'en demeure pas moins que Langlois garde une certaine distance vis-à-vis des villageois. Ceux-ci ont vis-à-vis de lui un sentiment d'admiration mêlée de crainte; crainte qui les empêche de l'approcher, ce qui les amène à se contenter de nouer une amitié avec son cheval. Leur importance pour Langlois est liée au rôle qu'ils jouent en tant qu'« aides ». Et la durée de ce rôle se limite à la durée de l'enquête menée par Langlois pour trouver l'origine du mal (M.V. et le loup) et s'en débarrasser. Une fois les problèmes qui les préoccupent réglés, ils deviennent secondaires, faisant partie du décor. Ils resteront des témoins éloignés.

Les rapports qui existent entre Langlois et le groupe des « ennemis » sont ambivalents. Au début M.V. est un ennemi que Langlois, en tant que gendarme, cherche à neutraliser. Mais petit à petit il commence à comprendre les raisons de ses actes. Il comprend que M.V. est en mal de divertissement et que la messe de minuit, par exemple a pu détourner son attention. Elle l'a tellement occupé qu'il n'a pas songé à commettre un nouveau crime : il a « **trouvé ce soir un divertissement suffisant** » (III, 486), dit-il au

curé.

Langlois est de plus en plus proche de M.V.. Il deviendra une sorte de « frère » pour lui, car il sera atteint du même mal : l'ennui. M.V. constitue, en quelque sorte, l'autre Langlois, son double. D'ailleurs l'itinéraire qu'ils suivent tous les deux ainsi que la métamorphose qu'ils subissent au cours du récit sont clairement analogues. Au début M.V. est perçu comme un criminel tuant sans pitié, mais nous découvrons petit à petit, à travers Langlois que c'est un homme « ordinaire » qui souffre d'un mal qui peut atteindre n'importe qui; donc un homme qui a plutôt besoin de compréhension et de pitié (c'est pourquoi Langlois préfère le tuer plutôt que de le faire juger). Langlois, aussi, connaîtra un changement semblable. Au début c'est un homme courageux qui apporte protection et aide aux autres; à la fin il s'avère faible. Un homme qui a besoin de la protection et de l'aide de ses amis.

Le loup⁶⁷⁶ survient, quant à lui, à un moment où Langlois commence à ressentir le besoin de divertissement. La cérémonie de la chasse est alors minutieusement préparée et exécutée. Elle devient une sorte de jeu qui dure toute une journée. Mais, à la fin, lorsque Langlois se trouve en face de l'animal, il y a un moment de silence où nous entrevoyons une sorte de « complicité » entre l'homme et la bête. En effet Langlois ne tire qu'« **après un petit conciliabule muet entre l'expéditeur et l'encaisseur de mort subite !** » (III, 541).

Le groupe des amis n'apparaît qu'à un moment relativement tardif (Saucisse à la page 482, le procureur à la page 514, Mme Tim à la page 517).

Le rôle de ces « amis » ne devient effectif que lorsque Langlois commence à souffrir du mal de l'ennui. Ce groupe répond donc au besoin d'aide qu'éprouve Langlois.

D'autres personnages (que nous n'avons pas mentionnés sur le schéma) apparaissent de façon momentanée, le temps d'assumer un rôle bien déterminé dans le récit, répondant à l'une ou l'autre préoccupation de Langlois, puis disparaissent tout à fait du récit. C'est ainsi qu'on peut parler de la « brodeuse » qui correspond au besoin de Langlois de satisfaire une curiosité (comment vivait M.V. ?) et de vérifier que ce « criminel » était bien un homme ordinaire avec un foyer, une femme et un enfant. Avant elle, il y a Frédéric II et Bergues qui, eux aussi occupent, au début, une place importante mais disparaissent aussitôt du récit ; comme par la suite le curé, Martoune, etc. Delphine aussi répond au besoin de Langlois de tenter une expérience particulière (le mariage), espérant par là trouver un remède à son mal. Mais en vain.

D'autre part, ces mêmes personnages, qui sont disposés autour de Langlois en « une manière d'amphithéâtre »⁶⁷⁷ permettent à ce personnage d'exister; car ce n'est qu'à travers eux et par eux que nous pouvons le saisir.

Ce sont eux qui le révèlent aussi bien par leur existence même par rapport à lui que par ce qu'ils pensent ou disent de lui (les villageois et Saucisse n'assument-ils pas le rôle

⁶⁷⁶ Le loup peut être considéré comme un personnage. N'en parle-t-on pas comme d'une personne, d'un « Monsieur » ? (pages 523, 536, 537 et 539).

⁶⁷⁷ R. RICATTE , « Le vide du récit et les richesses du vide », Op. cit., p. 301.

de narrateur ?).

C'est ainsi qu'à travers ces « répondants » nous pouvons saisir Langlois. C'est à travers leurs réactions que nous entrevoyons ses préoccupations à lui.

Langlois est donc comme un « signe vide [qui] va se charger progressivement. »⁶⁷⁸. Ou plutôt comme une figure dont les contours, en se chargeant par petites touches successives, la font mieux apparaître et voir. Le « positif » apparaît en quelque sorte dans le « négatif »; technique qu'expliquera l'auteur en 1962 dans la « Préface aux Chroniques romanesques », comme on l'a déjà vu.

C'est le plus souvent de cette manière que Giono procède dans les romans de la seconde manière. Toutefois, on peut remarquer des différences entre les romans de cette période. Giono ne se répète que très peu. Chaque oeuvre conserve son originalité. Elle peut présenter un certain nombre d'éléments qui lui sont propres. Par exemple, on peut remarquer une certaine différence narrative entre *Un roi sans divertissement* et *Le Moulin de Pologne*, qui tient au problème du degré de transparence du héros et à la distance qui sépare celui-ci du narrateur. On peut se présenter schématiquement cette différence comme suit :

Oeuvre	Nombre de narrateurs	Distance entre narrateur(s) et personnage	Etat du personnage au début du roman	Etat du personnage à la fin du roman
<i>Un Roi...</i>	plusieurs	Va s'agrandissant	Langlois est transparent	Langlois est opaque
<i>Le Moulin...</i>	1 seul	Va se réduisant	M. Joseph est opaque	M. Joseph est transparent

III. B. Le double récit

III. B. 1. Une structure récurrente

Par ailleurs, dans les romans de la première « manière », l'unité est assurée, au plan narratif, par la présence, très souvent, d'un seul narrateur qui se charge de tout raconter du début à la fin, et, au plan diégétique, par l'existence d'un seul récit principal. Dans, la deuxième « manière », en revanche, il peut y avoir souvent des romans qui présentent une multiplicité de narrateurs et de récits. On a vu comment dans *Un Roi sans divertissement*, même si la vie de Langlois constitue le sujet essentiel, d'autres récits, secondaires, occupent également une place prépondérante. La présence de plusieurs narrateurs (ou récitants) qui racontent ce qu'ils savent de ce personnage, donne au texte des bifurcations multiples. Dans *Le Moulin de Pologne*, où il y a un seul narrateur, la multiplicité des récits vient du fait qu'il s'agit de raconter l'histoire de cinq générations de la famille des Coste, même si l'histoire qui est relative aux personnages contemporains du

⁶⁷⁸ Philippe HAMON : « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Coll. « Point », Edition du Seuil, Paris 1977, p. 128.

narrateur occupe la place la plus importante dans le roman. Le portrait de chaque personnage et son comportement face au destin peut, à chaque fois, constituer un récit en soi.

Noé reste cependant le roman qui développe le nombre le plus grand de récits. Ces récits gigognes tournent autour de multiples centres d'intérêt ou personnages qui entretiennent entre eux des rapports très variés et très complexes. On l'a vu, dans *Noé*, on trouve par exemple des récits en rapport avec la vie de l'auteur ou avec son travail de créateur. D'autres sont relatifs à ses livres écrits ou à écrire. D'autres encore retracent différents drames des multiples personnages fictifs et qui restent le plus souvent inachevés.

Le double récit caractérise ainsi les différentes « Chroniques ». Il peut y avoir double récit tout d'abord en raison de la présence d'une double intrigue : la première concernant le personnage principal, et la deuxième se rapportant au narrateur lui-même, comme dans *Les Grands Chemins*, dans *Le Moulin de Pologne* ou dans *Les Ames fortes*. En deuxième lieu, le double récit peut être produit par les différentes versions de la même histoire, comme dans *Les Ames fortes*. Il peut également exister en raison de la présence conjointe du récit du passé avec celui du présent du même personnage, comme c'est le cas de Tringlot dans *L'Iris de Suse*.

C'est ce dernier exemple que nous nous proposons d'examiner en détail.

III. B. 2. Dans *L'Iris de Suse*

Dans *L'Iris de Suse*, le dernier roman de Giono, l'histoire racontée est à la fois simple (l'histoire de l'évolution d'un personnage) et complexe (articulation sur d'autres histoires secondaires par rapport à cette histoire). Ce texte met en jeu un réseau très varié de procédés narratifs.

Notre propos est de voir comment, à travers quelques structures mises en oeuvre, *L'Iris de Suse* fonctionne selon un mouvement dialectique : c'est à la fois un roman de la diversité et roman de l'unité. A l'intérieur du récit premier émerge un récit second. Ces deux récits sont au début divergents, mais peu à peu ils convergent et finissent par coïncider l'un avec l'autre.

Au début du roman, l'auteur utilise un procédé qui, somme toute, est traditionnel et qui consiste à commencer un récit alors que l'action est déjà engagée. Et c'est seulement par la suite - par le moyen du « flash back » - qu'il revient à l'explication des événements antérieurs. En effet, dans ce début, le personnage principal, Tringlot, est présenté d'abord comme un personnage étrange qui se trouve dans une situation non moins étrange. Le portrait de ce personnage laisse percevoir déjà un mystère sur son identité (« *zèbre* », « *Tourniquet* »); et le narrateur d'ajouter entre parenthèses, ce qui accentue davantage cette idée d'étrangeté : « **(on ne peut l'appeler autrement)** », mais la raison de sa fuite ne sera connue que beaucoup plus tard (VI, 463).

Ce début donne donc déjà une idée de ce que sera la narration dans tout le roman. Il s'agit de la mise en oeuvre de deux récits⁶⁷⁹ menés conjointement : le récit de la fuite de Tringlot et le récit des événements antérieurs qui ont motivé cette fuite.

Le retour en arrière est ainsi implicitement posé dès le début comme un procédé essentiel sur lequel repose la narration dans *L'Iris de Suse*. Cependant ce procédé acquiert ici une valeur et un fonctionnement très particuliers. En effet, dans des romans comme *Germinal* ou *La Condition humaine* par exemple, l'« explication » des événements antérieurs est immédiatement donnée, dans les toutes premières pages du roman. Dans *L'Iris de Suse*, en revanche, cette « explication » s'étale sur la presque totalité du roman. Il ne s'agit donc pas d'un procédé comme celui qui est utilisé par Zola ou Malraux et qui aurait simplement pour effet de placer le lecteur devant une situation étrange, que le narrateur met en avant et qu'il se charge d'expliquer par la suite, mais surtout d'une technique narrative particulière qui met en oeuvre le fonctionnement d'un récit second dans l'espace entier du roman.

Appelons donc « récit 1 » le récit des événements « présents » que vit le personnage à partir de son apparition dans le roman et « récit 2 » celui des événements antérieurs. Ces deux récits fonctionnent de manière différente.

Dans le récit 1, il s'agit des événements qui sont vécus par Tringlot lui-même et par les autres personnages ou des événements qui lui sont racontés. Le narrateur n'y intervient que pour donner une indication sur le cadre spatial et temporel où se déroule l'action. En dehors de quelques passages narratifs, notamment au début du roman, la parole est laissée aux personnages eux-mêmes. Mais, même dans ce début, la narration est faite à travers la vision de Tringlot lui-même. Celui-ci est en fuite. Il redoute ses poursuivants :

Tous ses sens étaient en éveil. Même l'odorat : il sentait la sueur aigrette des lièges écorcés [...] mais plus loin encore (il cherchait, il se méfiait) l'arôme peut-être d'un tabac. S'ils étaient embusqués, ils ne fumaient certainement pas cette nuit; un des deux en tout cas avait l'habitude de mâcher du cachou. (VI, 355-356)

C'est donc le personnage qui analyse les événements dans ce passage. Il connaît bien les habitudes de ses poursuivants (sur le plan syntaxique, la présence des deux points confirme cette interprétation). Le lecteur est désormais placé en vision « avec ».

Le récit 1 est composé surtout de dialogues (nous en verrons plus loin la valeur). Il n'évolue pas grâce à l'émergence de nouveaux événements qu'il décrirait, mais grâce justement à ces dialogues qui chaque fois le relancent et le développent.

Quant au récit 2, celui des événements antérieurs, c'est un récit rétrospectif. C'est à travers les introspections de Tringlot que ce passé est progressivement reconstitué.

Ces introspections ont tendance à figer le récit 1 pour permettre l'émergence du récit 2. Le récit 1 effectue donc un brusque arrêt. Le temps s'arrête pour le personnage. Ce qui l'entoure disparaît tout d'un coup. Il revoit alors des séquences éparses de sa vie passée (des poursuites, des cachettes, des procès vrais ou imaginaires, etc.). Puis ces scènes de la vie passée qui sont rendues d'une façon interrompue par une remémoration volontaire,

⁶⁷⁹ Nous utilisons « récit » et « histoire » dans l'acception que leur donne G. GENETTE. Celui-ci appelle « *histoire* le signifié ou contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), *récit* proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même », *Figures III*, Seuil, 1972, p.72.

acquièrent, peu à peu, une clarté et une cohérence : Tringlot est un bandit en fuite; il cache un butin qu'il a volé à d'autres voleurs. Grâce à ces incursions du récit 2 dans le récit 1, le lecteur parvient ainsi à retracer le portrait de ce personnage et à connaître tout son passé.

Voyons dans le détail comment s'effectue, dans le roman, la distribution de ces épisodes qui évoquent le passé du personnage. On peut en distinguer trois sortes :

1.

Des épisodes assez courts. Ce sont plutôt des allusions brèves au passé de Tringlot. Celui-ci compare sa situation présente (à la montagne) à celle d'autrefois. Ces épisodes sont au nombre de cinq.

a- Dans le premier, le personnage explique pourquoi ses habits sont maintenant si « voyants » :

***Il regrettait d'être habillé de son costume « hippique », un peu voyant, mais l'autre soir il avait été obligé de jouer la fille de l'air à toute vitesse. Ça sentait le roussi.!* (VI, 360)**

b- Dans le deuxième, le lecteur apprend seulement qu'il a beaucoup d'argent : ***« j'ai de l'argent en pagaille »*** (VI, 367).

c- Dans le troisième, plus long que les précédents mais qui ne donne pas plus d'explications sur sa vie antérieure, Tringlot observe Louiset et Alexandre qui le font penser à ses anciens compagnons :

[...] il entendait et il voyait...Martin, surnommé « le Prince » et le surnommé « Lablonde », le visage creusé par la petite vérole; quand nous allions en bande [...] Eh! Oui, c'est ton propre monde, attention . (VI, 376-377)

d- Dans le quatrième, Tringlot compare sa vie passée à sa vie actuelle (parmi les bergers). Le lecteur apprend alors qu'il était soldat à un certain moment de sa vie :

« Je suis doué, se dit-il, j'en ai fait bien d'autres. » Il avait déjà les principes de base à Biribi, mais l'élégance fayot (quoique également à base de marche à pied inlassable) était très différente de l'élégance bergère. Attention : chez les bergers, il y a la liberté; c'est très différent... (VI, 383)

e- Enfin, dans le cinquième, Tringlot parle de sa fuite et de ceux qui le poursuivent. Il est rassuré d'être loin d'eux. Voici un extrait de ce long passage :

« Je suis plus loin que l'Amérique. Bien entendu, je continue à ne pas oublier le parfum du cachou et ce petit bruit des clefs qu'on tripote au fond d'une poche. [...] J'étais quoi quand ils m'ont rencontré? Un pacant en pantalons de velours, avec un gros béret à la noix. » (VI, 389-390)

Ainsi, ces premiers épisodes qui évoquent le passé du personnage ne constituent pas vraiment de rupture nette avec son présent. Ils s'insèrent parfaitement dans le récit 1. Ce que le personnage évoque intérieurement (dans un monologue intérieur) est en rapport étroit avec sa situation présente.

1.

Mais, pour les épisodes qui suivent, les retours en arrière sont plus longs. Les

introspections du personnage durent plus longtemps. Il y a quatre longs passages où sont évoqués avec maints détails les activités passées du personnage. Toutefois, la raison de sa fuite n'est pas encore donnée.

Comme ces passages sont relativement longs, nous nous contentons ici d'en indiquer le début et la fin.

a- Le premier se situe entre la page 397 et la page 402 : « **Il revoyait sa vie... sans bouger, aux aguets** ». Dans ce passage, Tringlot évoque quelques activités de la bande à laquelle il a appartenu. Il se rappelle des noms, des caches, des assassinats, etc.

b- Le deuxième se situe entre la page 416 et la page 419 : « **Il se mettait à se souvenir...il n'y avait plus qu'à combiner** ».

Il s'agit d'un épisode où le personnage raconte comment il a trouvé une cache où il soupçonnait trouver le butin.

c- Le troisième se situe entre la page 428 et la page 437 : « **Imaginons, se dit Tringlot...je vous écoute** ».

Il s'agit du procès de la Belle Marchande, une femme de la bande. Tringlot rapporte l'interrogatoire - imaginaire - qu'on lui a fait subir.

d- Le quatrième passage se situe entre la page 438 et la page 442 : *Maintenant attention...recta* ».

Tringlot reprend l'histoire de la Belle Marchande. Il raconte comment il est parvenu à s'approcher de la prison où on a enfermé cette femme. C'était pour s'assurer qu'elle ne témoignerait pas contre lui.

Il explique aussi que le procès qu'il vient de rapporter est imaginaire et que c'est lui-même qui a joué le rôle du juge. Ce que l'on pourrait retenir ici c'est que ces souvenirs ne lui viennent pas d'une façon spontanée. Ils sont au contraire voulus, provoqués même (« *revoyait* », « *se mettait à se souvenir* » « *imaginons* »...). Il peut aussi les modifier ou même les inventer.

A notre avis, ce qui est important sur le plan de l'énonciation, c'est que le narrateur (ici Tringlot) ne cache pas (au lecteur) qu'il est en train d'imaginer ou de modifier le récit des événements, rappelant par là quelque peu le narrateur de *Jacques le fataliste* :

« Tout à l'heure j'ai imaginé la conversation " instructive " entre la Belle Marchande telle qu'elle est et un juge, un juge quelconque : je dis bien quelconque. A tel point que je l'ai appelé Pissin-Barral, alors que le vrai Pissin-Barral est en réalité un rond de cuir, un zéro tout rond, un employé de l'Arsenal, je crois,
« [...] Naturellement, je n'ai pas mis n'importe qui en face de la Belle Marchande [...] Non, j'ai endossé moi-même la peau de Pissin-Barral et je me suis mis dedans. Qui peut mieux connaître le dossier que moi? » (VI, 441)

1.

Enfin le dernier retour en arrière se situe entre la page 459 et la page 463. Entre le début et la fin : « **C'est une nuit semblable ... maintenant j'ai tout** ».

Ce passage retrace la suite des événements survenus à la ferme « *Sambuque* ». Episode que Tringlot a déjà commencé à évoquer mais qu'il a interrompu à la page 419. Il raconte ici comment il a pu trouver la cache et s'emparer du butin qui s'y trouvait.

Ainsi, le mystère de la vie passée du personnage est dévoilé. Plus besoin de retour en arrière, car, grâce à ce dernier « flash-back », le lecteur connaît tout du personnage : sa personnalité, son caractère, ses activités passées et surtout la raison de sa fuite qui constituait jusque-là une énigme. En dévoilant son mystère, le personnage semble vouloir mettre fin à une certaine période de sa vie (cette vie passée trouve en fait son épilogue lorsqu'il décidera de renoncer définitivement au butin). Et ce n'est pas un hasard si l'endroit où il se trouve (Saint-Georges), lorsqu'il évoque ce dernier épisode de sa vie passée, est précisément celui où habite l'Absente, car l'intérêt qu'il porte désormais à cette femme se substitue à celui qu'il avait pour l'or. Son esprit ne sera plus occupé que par elle. Pendant ses moments de solitude il ne réfléchira plus qu'à la façon de la sauver.

A partir de ce moment-là, il n'y aura plus de décalage (chronologique) entre le moment où se déroulent les événements et la narration de ces événements, autrement dit, pour reprendre la terminologie de Genette, entre l'*histoire* et le *récit*.

Mais les questions qui se posent sont : pourquoi ces épisodes du passé sont-ils de longueur si variée? Pourquoi, au début, y a-t-il de simples allusions à des faits isolés de la vie passée du personnage alors que par la suite les détails sont de plus en plus nombreux?

La narration de ces événements passés est ici faite par Tringlot lui-même. C'est à travers la vision subjective de ce personnage que le lecteur prend connaissance de ce passé. Or ce personnage ne connaît pas dans sa vie présente de situation stable : il vit dans de nouveaux endroits, fait des rencontres inespérées et il est témoin d'événements inattendus dans lesquels il est de plus en plus impliqué. Mais au fil des jours et à mesure que son rôle devient plus important dans les événements actuels, il dévoile mieux son passé. En effet, si par exemple au début il n'y a que de simples allusions au passé c'est parce que le personnage n'est pas en situation (psychologique) favorable pour parler de sa vie passée. Mais au fur et à mesure qu'il se sent en sécurité (dans la « maison en dur »), les détails sur le passé deviennent plus nombreux et les scènes qu'il évoque plus longues. De même, le dévoilement du mystère (la raison de sa fuite, p. 459-463) n'a été possible que grâce à un facteur nouveau, qui est déterminant pour lui : sa rencontre avec l'Absente.

Il s'agit donc d'un « montage » (la distribution et la fréquence des « flash-back » dans le roman) qui suit plutôt les étapes de l'évolution du personnage et non la logique des événements ou leur chronologie. A l'exception du dernier, qui relate les événements de la découverte de la cache, les épisodes du passé ne peuvent être situés dans l'ordre dans lequel ils se sont réellement déroulés.

La fréquence de ces épisodes appelle encore une remarque : les événements du passé sont apparemment nombreux puisque c'est chaque soir que le personnage les évoque :

Depuis qu'il était dans la montagne, Tringlot se délectait toutes les nuits sur son lit de feuilles. Il résistait au sommeil pour écouter le grondement du vent contre la

maison « en dur ». Il était à l'abri. Il revoyait sa vie. (VI, 397)

Ou encore :

Chaque nuit maintenant Tringlot se mettait à l'aise, à l'abri de la cabane « en dur ». [...] il se pelotonnait dans sa chaleur et il se mettait à se souvenir de ce qu'il appelait les « événements de Toulon ». (VI, 416)

Mais le narrateur ne rapporte pas intégralement les détails de la vie du personnage que celui-ci est censé revoir « *chaque soir* » : tous les « *événements de Toulon* » ou tous ceux qui les précèdent et qui s'étalent sur plusieurs années. En effet, Tringlot a quitté Toulon « *aux alentours de 1904* » (VI, 353), alors que le procès imaginé est situé en 1903 (« *aujourd'hui, le 16 novembre 1903...* » (VI, 428)). Les événements dont il est question dans ce procès se situent quelques années auparavant comme en témoignent ces deux passages : « *pendant la nuit du 5 au 6 août 1902, probablement un peu avant minuit, on frappe à la porte, à la Palud* » (VI, 433) et « *il y a trois ou quatre ans, c'était un peu avant 1900, on parlait de l'Exposition universelle...* » (VI, 435).

Les détails de ces événements ne sont donc pas tous rapportés dans le roman. Il y a ellipse. Les épisodes du passé qui sont racontés sont choisis parmi beaucoup d'autres. Ceux qui sont retenus sont probablement les plus marquants dans la vie du personnage.

Ainsi, l'absence de toute linéarité et de tout ordre chronologique dans le récit 2 (ellipses, sauts dans le temps, déplacements d'un endroit à un autre, choix des événements...) trouve ici pleinement sa justification, bien que celle-ci ne soit pas explicitement donnée par le narrateur : c'est Tringlot qui raconte sa propre vie; or la mémoire d'un homme ne peut tout retenir, elle ne peut être que sélective. C'est probablement pour cette raison que le passé est rendu d'une façon parcellaire et fragmentaire.

Sur cette histoire principale de la vie de Tringlot (son passé et son présent) viennent s'articuler d'autres histoires, secondaires. Ce sont celles de la baronne avec Murataure, de la baronne avec Casagrande, de Murataure avec l'Absente et d'Alexandre avec la nonne. Chacune d'entre elles a un commencement antérieur à l'arrivée de Tringlot. Celui-ci est alors informé sur le passé de ces personnages par Louiset et Casagrande. Une fois qu'il a été informé sur ce passé, il s'intéresse à leur présent et suit attentivement l'évolution des événements relatifs à leur vie. Il s'en mêle même.

Au premier abord, le roman apparaît donc comme le roman de la diversité. Que ce soit horizontalement dans sa composition : dans la distribution des récits dans l'espace de tout le roman, c'est-à-dire dans la succession des chapitres⁶⁸⁰ (suivant un mode d'alternance ou d'enchâssement), ou verticalement, c'est-à-dire dans l'organisation en proportions variables de ces récits à l'intérieur de chaque chapitre, le roman prend des dimensions variées et multiples, mettant en oeuvre, à chaque fois, des techniques appropriées (soit en privilégiant une ou en combinant plusieurs) rappelant - tout au moins en partie - celles qui sont utilisées dans le conte, dans le roman d'analyse psychologique ou dans le roman d'aventures.

⁶⁸⁰ A vrai dire il n'y a pas vraiment de chapitres dans *L'Iris de Suse*. Il y a des séquences plus ou moins longues séparées par des blancs typographiques.

Dans *L'Iris de Suse*, les événements racontés apparaissent tout d'abord comme des événements qui s'enchaînent en fonction d'un « hasard ». Un personnage en fuite, Tringlot, ne sait pas où se réfugier et voilà que, par « hasard », il rencontre un berger, Louiset, qui souffre ce jour-là d'une incommodité qui l'empêche de rejoindre son troupeau. Ce berger demande à Tringlot de l'aider. Celui-ci saute sur l'occasion et l'accompagne dans la montagne (qui sera pour lui un refuge idéal). La rencontre avec la baronne est due, elle aussi, à une occasion fortuite (Tringlot la voit dans un café et Louiset se charge de lui raconter sa vie). La rencontre avec Casagrande, qui est aussi le fait du hasard (celui-ci vient soigner Louiset), permet à Tringlot non seulement de trouver refuge, par la suite, chez ce médecin à Quelte, mais aussi d'en savoir plus sur la baronne et sur les personnages qui vivent autour d'elle.

Ce mode de composition qui répondrait à des règles d'un jeu établi par l'auteur et reconnu implicitement par le lecteur, rappelle un peu celui du conte, non seulement à cause du surgissement d'événements imprévisibles et inattendus, mais aussi à cause d'une part de la « disparition » de certains personnages qui, pendant un certain temps, occupent le premier plan, comme Louiset qui, ayant accompli sa « mission » d'informer Tringlot de ce qu'il sait du passé de la baronne, de Murataure ou de l'Absente, disparaît (le départ puis la mort), d'autre part de l'« apparition », à l'improviste, d'autres personnages qui, peu à peu, occupent une place importante dans le récit. Tels Casagrande, qui prend la relève de Louiset et surtout l'Absente dont l'émergence impromptue dans la suite des événements sera déterminante pour l'évolution de Tringlot.

Le lecteur se laisse ainsi entraîner dans les méandres de ces récits qui bifurquent, divergent et se multiplient. Mais la multiplication de ces récits n'affecte nullement la cohérence de la composition générale du roman, car chaque élément joue son rôle dans l'organisation de l'ensemble.

Il y a donc une unité d'ensemble qui transcende cette diversité des éléments. Cette unité est favorisée surtout par la place privilégiée qu'occupe Tringlot dans le récit 1 (dans le récit 2, nous avons vu qu'il occupe le rôle de narrateur). Il a des rapports particuliers avec chacun des personnages (il est ami, confident ou amoureux) et une certaine façon d'être vis-à-vis des événements que vit chacun d'entre eux (il est témoin, curieux ou impliqué directement comme acteur).

Vis-à-vis de l'histoire de la baronne avec Murataure, Tringlot manifeste tout d'abord de la curiosité. Il essaie de connaître cette femme, car la façon dont Louiset a parlé d'elle (**« si elle est sortie de son trou, c'est que quelqu'un va passer un mauvais quart d'heure, je peux te le dire »** (VI, 378)) a suscité davantage sa curiosité et l'a incité à chercher à dévoiler le mystère qu'elle cachait.

Vis-à-vis de Casagrande, Tringlot joue le rôle de confident. Le médecin lui raconte tout ce qu'il sait du passé de cette femme et notamment de son mariage avec son cousin.

Mais ce qui pousse Tringlot à s'intéresser davantage à la vie de la baronne, à celle de Murataure ou à celle de Casagrande c'est sa propre rencontre avec l'Absente. C'est en effet à cause de l'amour de cette femme qu'il va suivre de près toutes les péripéties que connaîtra notamment l'histoire de la baronne avec Murataure.

Pour ce qui concerne l'histoire d'Alexandre avec la nonne, cette histoire dont il est

témoin, du début à la fin, va lui servir de leçon et d'exemple à méditer et à suivre :

Comme il balançait à bout de bras son sac de tapisserie, il se souvint d'Alexandre. Il le voyait s'en allant tout seul dans la nuit tumultueuse avec sa valise. [...] « Mais, se dit Tringlot, pourquoi pas? Moi aussi j'ai envie d'une fin obscure, la plus obscure du monde. Je n'ai pas tellement besoin d'une fin lumineuse. » (VI, 522)

Comme Alexandre, il va se contenter, à la fin, d'une vie « obscure » et effacée. Une vie simple de « burrelier » (VI, 526) dans un village oublié, se contentant d'aimer une femme (absente) que les parents allaient « embarquer et [...] enfermer dans une maison » (VI, 527).

Ainsi, par rapport à Tringlot, les événements (narrés dans le roman) se présentent de deux façons. Des événements vécus par lui-même et des événements qui lui sont racontés. Dans la première partie du roman, seuls les événements vécus (antérieurement) le préoccupent. Les souvenirs qu'il en a - et qu'il évoque plus ou moins volontairement - le tourmentent et l'obsèdent. Les événements qui lui sont racontés, en l'occurrence par Louiset, ne l'intéressent que très peu. Il est tout au plus curieux de les entendre raconter. Dans la seconde partie, en revanche, les événements racontés, par Casagrande, commencent à avoir de l'importance pour lui. Désormais, il n'y assiste plus en témoin curieux : il les vit lui aussi (à cause de son intérêt croissant pour l'Absente). Il oublie même son passé (il a beau être seul la nuit, il ne revoit plus ce passé). Ayant ainsi réglé tout ce qui se rapporte à son passé, en le révélant d'abord, progressivement mais totalement, puis en trouvant un compromis avec ses anciens camarades (ce qui le coupe définitivement de ce passé), Tringlot s'intéresse désormais à son présent avec l'Absente. Il a évolué. L'Absente se substitue à l'or auquel il attachait la plus grande importance. L'apparition de la même phrase dans la bouche du même personnage, à deux endroits différents du roman, une fois pour parler de l'or qu'il a trouvé dans la cachette (VI, 463) et l'autre fois pour parler de l'Absente : « **Je suis comblé. Maintenant j'ai tout** » (VI, 527) montre bien son évolution.

Mais comment ce changement s'est-il opéré?

C'est grâce à une « éducation »⁶⁸¹ que Tringlot a reçue. Il s'agit, à notre avis, plus précisément d'une « rééducation » à la fois intellectuelle, morale et sentimentale. En effet, l'évolution du personnage n'est pas seulement le résultat d'une connaissance profonde de lui-même - car sur ce plan le regard qu'il porte sur lui-même est souvent partiel et limité - elle est surtout le résultat d'une meilleure connaissance des autres, d'une meilleure information sur eux. Connaissance et information ont été possibles pour Tringlot grâce à deux manières d'appréhension - et là encore nous revenons à notre dichotomie initiale - : le « vécu » et le « raconté ».

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, le « vécu » ne constitue ici qu'une manière secondaire par rapport au « raconté » dans l'apprentissage de Tringlot. Nous avons souligné que l'alternance du récit 1 et du récit 2 traduit le ballottement du personnage entre un passé qui le hante mais auquel il veut échapper et un présent qui s'impose à lui et qui l'attire malgré lui. Il s'effectue un effacement progressif du passé au

⁶⁸¹ Voir à ce propos l'analyse faite par L. RICATTE dans sa « Notice » sur *L'Iris de Suse*, VI, 1020.

profit du présent. C'est grâce à ce qu'il voit autour de lui et grâce aux expériences vécues par les autres (la baronne, Casagrande, etc.), auxquelles il assiste en témoin de plus en plus intéressé, qu'il a pu se détacher progressivement de son passé et devenir un autre homme. Ses prédispositions naturelles (intelligence et sens de l'observation) lui ont vite permis de gagner la confiance de ceux qui l'entourent, de s'intégrer facilement à leur vie et donc d'apprendre.

Le « vécu » : deux personnages se chargent de la « rééducation » de Tringlot. Il s'agit, tout d'abord, du berger Louiset qui lui apprend ce qu'il sait de la vie des autres - surtout de leur passé -, puis de Casagrande qui prend la relève.

Sur le plan de la forme, soulignons l'importance du dialogue qui est ici la forme prépondérante. C'est le moyen par excellence de rendre compte de cet aspect didactique du roman. Le dialogue met en présence au moins deux interlocuteurs entre lesquels s'établit une communication, un échange. Or, dans *L'Iris de Suse*, les dialogues ne traduisent pas un échange, puisque Tringlot, l'apprenant, est informé de tout sans que lui-même dévoile son passé à ses interlocuteurs. Il se contente de poser des questions, de demander des éclaircissements.

Le premier « rééducateur », Louiset, est privilégié. Vu l'endroit où il se trouve (la montagne qui est un bon observatoire surtout lorsqu'on est muni de jumelles) et le métier qu'il exerce (le baron et la baronne ne se sont pas montrés discrets devant ce personnage de rang social subalterne), il est témoin de tout ce qui se passe devant lui. Au cours des années, à force d'observer et grâce à ce qu'on lui a raconté (par exemple la scène du bal entre Murataure et la baronne), il s'est fait une idée sur tous les protagonistes. Le moindre mouvement ou déplacement de ces derniers lui est connu : **« Je connais mon Murataure comme ma poche et je connais la baronne encore mieux que ma poche »** (VI, 405), dit-il. Il transmet tout cela à Tringlot en y ajoutant ses impressions personnelles, ses jugements et ses déductions.

Le deuxième « rééducateur » est Casagrande. L'« éducation » qu'il donne à Tringlot complète celle de Louiset. Il est peut-être aussi privilégié par rapport au berger puisqu'il connaît mieux les protagonistes (le baron, la baronne, Murataure, l'Absente) qui vivent autour de lui, et puisqu'il est lui-même impliqué dans leur histoire (il a aimé la baronne avant de la marier avec son cousin). Ce qu'il apprend à Tringlot concerne l'aspect caché de leur vie. Il lui explique les motivations intimes des agissements de chacun d'entre eux. Casagrande cherche à donner à tout une valeur significative. L'importance symbolique qu'il attache aux squelettes des animaux est à ce propos fort révélatrice. Selon lui, pour comprendre la vie, il faut laisser ce qui est accessoire (la chair) et aller vers l'essentiel (le squelette). Il applique cette théorie à l'observation de ceux qui vivent autour de lui. Il essaie de comprendre ce qu'ils pensent en leur for intérieur et de donner à leurs actes un sens et une dimension symboliques profonds (la scène mi-tragique mi-comique de l'enterrement du chapeau de la baronne est très significative de l'attachement de Casagrande aux symboles).

Dans cette partie du roman, Tringlot ne dit pas grand chose non plus. Et ce n'est pas seulement parce qu'il est en situation d'apprenant, mais surtout parce que le discours tenu par le médecin lui paraît parfois incompréhensible, trop intellectuel. Les leçons de

Casagrande ont, malgré tout, porté. Tringlot, lui aussi, commence à chercher des significations profondes aux choses et aux êtres. A commencer par l'Absente (le nom à lui seul est révélateur) en qui il cherche à découvrir une âme bien humaine derrière son visage placide et indifférent.

L'initiation de Tringlot à cette nouvelle vie passe donc par deux étapes distinctes mais complémentaires. Dans la première, il est uniquement informé (aussi est-il resté au loin, dans la montagne, sans participation aucune aux événements). Dans la deuxième, l'apprentissage « théorique » - qui est plus profond - est doublé d'une « pratique ». Désormais, il se mêle à la vie des gens et renonce définitivement à son passé.

L'Iris de Suse est-il donc un roman de « caractère » (comme *Ennemonde et Autres caractères*), un roman d'« aventures » ou un roman d'« éducation »? Il est peut-être tout cela à la fois. Sans oublier d'autres dimensions, qui existent en filigrane et qui peuvent constituer d'autres « matières » possibles pour d'autres romans⁶⁸². Les romans de Giono sont peut-être plus susceptibles que d'autres (vu leur richesse au niveau de la multiplication des personnages et des situations) d'une lecture qui soulignerait ce qui est en filigrane, toutes les possibilités virtuelles, tous ces récits qui ne sont pas achevés et qui restent en suspens, car c'est cette dimension-là (si on l'étudie en rapport avec ce qui est développé) qui pourrait non seulement donner une signification particulière au roman mais aussi probablement expliquer le pourquoi de ce choix, donc mettre mieux en évidence la conception du monde de l'auteur.

C'est dire combien ce dernier roman de Giono est riche et original. Il peut paraître « classique » par le thème qu'il traite (l'évolution psychologique et intellectuelle d'un personnage) mais il est sûrement moderne par sa composition. Nous avons essayé de montrer, ici, ce caractère de modernité, d'une part dans l'organisation des personnages par rapport au - ou dans le - récit (narrateurs ou destinataires du récit, témoins ou acteurs...) et d'autre part dans l'articulation des récits 1 et 2 suivant un système complexe mais rigoureux.

Nous sommes, toutefois, loin d'épuiser la richesse de cette oeuvre, comme toutes les oeuvres que nous analysons ici, car dans *L'Iris de Suse* il existe des récits en puissances, des récits inachevés (chaque intrigue aurait pu être le sujet principal, chaque personnage secondaire qui disparaît aurait pu être le personnage principal, chaque scène interrompue aurait pu être matière à une histoire...)

Nous avons donc essayé seulement de saisir quelques aspects de la technique narrative de cette oeuvre qui est sûrement importante à tous les points de vue. Car c'est une oeuvre qui faisait déjà partie d'un projet auquel pensait Giono depuis longtemps. Dans son *Carnet* du premier octobre 1946, il écrit : « **Si je puis le continuer jusqu'à 70 ans, elle aura la diversité, la matière et le poids qu'il faut pour une vraie oeuvre originale** »⁶⁸³.

⁶⁸² Les romans de Giono appartiennent à ce type de romans dont parle Julien GRACQ en disant : « A chaque tournant du livre un autre livre, possible et même souvent probable, a été rejeté au néant », *Lettrines*, Corti, 1967, p. 27. Cité par R. Bourneuf et R. Ouellet dans *L'Univers du roman*, Presses Universitaires de France, 1975, p. 55.

⁶⁸³ Cité par L. RICATTE dans sa « Notice » sur *L'Iris de Suse*, Op. cit., V, 1020.

On peut, enfin, récapituler, dans le tableau suivant la composition générale du roman et notamment l'articulation des récits 1 et 2 :

Récit et discours	Narration	mode d'énonciation	Histoire et récit	Destinataire	Événements	Ordre que suit le récit
récit 1	Faite par le narrateur	Récit	Événements simultanés à l'énonciation (histoire simultanée au récit)	Le lecteur	Vécus par Tringlot et les autres personnages au moment présent	Récit linéaire
Discours	Faite par Louiset Casagrandela Baronne	Dialogue	Événements antérieurs au moment de l'énonciation (l'histoire précède le récit)	Tringlot (et implicitement le lecteur)	Antérieurs à l'arrivée de Tringlot, vécus par les autres mais rapportés à Tringlot	Absence de linéarité : scènes éparses
Récit 2	Faite par Tringlot	Monologue interne	Événements antérieurs au moment de l'énonciation (l'histoire précède le récit)	Tringlot lui-même (et implicitement le lecteur)	Vécus par Tringlot et remémorés par lui	Absence de linéarité : scènes éparses

IV. Les constantes

Nous avons vu en quoi consiste la mutation dans la seconde moitié de l'oeuvre de Giono. Nous avons essayé de mettre en évidence les différents points du changement. Mais l'oeuvre de Giono forme un tout. Au-delà et en dépit des différences entre les textes d'avant et d'après-guerre, elle forme une unité. C'est cet aspect de la problématique de l'écriture chez Giono que nous nous proposons maintenant d'examiner.

Cette unité est assurée par :

1.
La reprise, dans certains textes, de thèmes, d'images ou d'idées qui ont été déjà évoqués dans des textes antérieurs.
2.
La réapparition quelquefois des mêmes personnages ou de personnages qui portent le même nom.

3.

La rédaction quelquefois d'une partie d'un texte qui constitue une sorte de suite ou de dénouement à un texte précédent.

4.

Le besoin qu'on trouve assez souvent chez Giono d'écrire des « préfaces » ou des « postface » à des oeuvres déjà publiées, où il donne son interprétation, sa « lecture », de ces oeuvres. Ce qui permet d'actualiser celles-ci et de leur donner souvent des significations nouvelles. Giono procède de la même façon dans les différents entretiens qu'il accorde.

5.

l'évocation de la vie ou de l'oeuvre d'autres écrivains.

Voyons ces points en détail.

Notons tout d'abord que certains de ces points ont été déjà partiellement évoqués au cours de l'analyse de certains textes. Si nous y revenons encore, c'est pour montrer qu'il y a une continuité dans l'oeuvre de Giono.

D'autre part, nous regroupons ces différents points en trois rubriques essentielles auxquelles nous donnons comme titres des termes empruntés à Genette. Ce sont les termes d'« intertextualité », de « paratextualité » et de « métatextualité »⁶⁸⁴ pour désigner respectivement :

1.

Les reprises (ou le renvoi) dans une oeuvre à des éléments d'autres oeuvres qui l'ont précédée.

2.

Le rapport d'une oeuvre avec ses préfaces ou ses postfaces.

3.

Le rapport d'une oeuvre de Giono avec des textes d'autres auteurs.

IV. A. L'intertextualité

En ce qui concerne le retour de certains thèmes, nous avons déjà pu remarquer, ça et là, au cours de notre analyse, que le thème de **l'ennui**, par exemple, est l'un des thèmes fondamentaux chez Giono. Nous avons déjà noté qu'il n'est pas seulement lié aux

⁶⁸⁴ Rappelons que pour G. GENETTE, l'« intertextualité » c'est « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d'un texte dans un autre ». Le « Paratexte » désigne les « titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux ». Enfin, la « métatextualité » est selon Genette « la relation, on dit plus couramment de "commentaire", qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer ». *Palimpsestes*, Op. cit., respectivement p. 8, 9 et 10.

« Chroniques », même si *Un Roi sans divertissement* demeure le roman qui tourne essentiellement autour de ce thème. Nous n'allons pas nous attarder longuement sur cette question, mais vu son importance dans l'oeuvre de Giono, rappelons encore brièvement quelques faits. Déjà dans *Que ma joie demeure*, les habitants du plateau Grémone attendent celui qui vient les guérir de la « lèpre », terme qui, en fait, désigne métaphoriquement l'ennui. Bobi leur donne le moyen de guérir, en leur proposant une autre manière de voir les choses et une autre manière d'être et de vivre. Dans *Les Grands Chemins*, le thème de l'ennui est secondaire, mais nous avons vu qu'il existe quand même. Dans *Le Moulin de Pologne*, le narrateur pardonne au cordonnier et à sa femme leurs remue-ménage parce qu'ils s'ennuient, d'après lui : « **Nous ne sommes pas très regardants sur le chapitre de l'ennui et il nous en faut beaucoup pour nous mettre les nerfs en pelote.** » (V, 638). Notons que ce couple qui s'ennuie et qui, pour se divertir se met à chanter, rappelle celui de M. Edmond et de sa femme dans *Les Grands Chemins*. Quand ils s'ennuient, pendant l'hiver qui les isole du monde extérieur, ceux-ci se mettent, eux, à se disputer.

Le narrateur du *Moulin de Pologne* fait le lien entre la « méchanceté » des habitants et le « pays ennuyeux » où ils vivent, même si cette méchanceté n'est pas dirigée contre M. Joseph : « **Jamais la méchanceté qui nous est naturelle ici, à nous qui vivons dans un pays ennuyeux, ne s'exerce cependant contre lui; enfin, ne s'exerce vraiment...** » (V, 640).

Comme on l'a vu, l'ennui est souvent lié à l'évocation du sang, car la vue du sang est un divertissement pour celui qui s'ennuie. Dans *Un Roi sans divertissement*, il s'agit pour M.V. de se divertir par la vue du sang de ses victimes. Langlois, lui, est fasciné par la vue du sang de l'oie sur la neige.

Mais c'est surtout dans la nouvelle « Silence » de *Faust au village* que nous retrouvons un passage important à propos du sang. C'est un long discours (V, 175-179) que fait l'un des personnages, dont voici un extrait :

« Le sang est la grande distraction. Travailler, ça mène à quoi? Alors que si vous faites un trou dans quelqu'un - et ça se fait sans peine - dès que le sang coule, on est tout de suite un autre homme. Voilà qui distrait du train-train quotidien. Ne parlons pas de bénéfiques. Parlons simplement du sang quand il est versé...

« [...] Où sont les gras pâturages des hommes? Dans le sang versé. [...] Et les cailles? N'y a-t-il pas dans le sang versé les cailles les plus grasses pour fournir la fine chère à tous ceux qui y chasseront? Le sang versé? Mais les mésanges, les canaris, les canards siffleurs et les oies sauvages ne viennent-ils pas d'au-delà des montagnes après avoir franchi tant de frontières pour enrichir finalement quoi? Le sang versé! [...] Le sang versé? Ah! Le bon air qu'on y trouve.

« [...] Je dis qu'il n'y a rien de plus beau à voir, rien de plus profitable à renifler, rien de plus désirable à habiter que le sang versé, que le sang répandu et ruisselant. Et je me damnerais pour le verser, le répandre, le faire ruisseler. Rien que d'en parler, l'eau m'en vient à la bouche [...] Dans le sang versé, le sang répandu, le sang ruisselant, le sang que nous avons tous envie de faire verser, de faire répandre et de faire ruisseler. Le sang des autres dans lequel se trouve toute notre liberté. (V, 175-176)

Dans d'autres textes, on peut trouver des variantes : le sang est celui des bêtes qu'on tue.

Par exemple vers la fin de *Colline*, les hommes des Bastides tuent le sanglier et l'écorchent. Ils éprouvent comme un plaisir à avoir les mains pleines de sang et de viande : « **On l'a écorché tout chaud, et l'on s'est partagé la viande à pleines mains** » (I, 217-218). Dans *Regain*, Panturle tue un renard et l'éventre :

Panturle l'enlève du piège et il se met du sang sur les doigts; de voir ce sang comme ça, il est tout bouleversé. Il tient le renard par les pattes de derrière, une dans chaque main. Tout d'un coup, ça a fait qu'il a d'un coup sec serré les pattes dans ses poings, qu'il a élargi les bras, et le renard s'est déchiré dans le craquement de ses os, tout le long de l'épine du dos, jusqu'au milieu de la poitrine. Il s'est déroulé, toute une belle portion des tripes pleines, et de l'odeur, chaude comme l'odeur du fumier.

Ça a fait la roue folle dans les yeux de Panturle.

Il les a peut-être fermés.

Mais, à l'aveugle, il a mis sa grande main dans le ventre de la bête et il a patrouillé dans le sang des choses molles qui s'écrasaient contre ses doigts.

Ça giclait comme du raisin.

C'était si bon qu'il en a gémi. (I, 368-369)

Panturle est fasciné par le sang. Mais il éprouve surtout un plaisir sensuel à écorcher la bête. La fin du passage indique que cette opération devient pratiquement semblable à un acte sexuel : « **C'était si bon qu'il en a gémi** ».

Dans la nouvelle « Philémon » de *Solitude de la pitié*, on tue un cochon. Blanchette, la mariée, est obligée de tenir la bassine. Le sang de la bête jaillit⁶⁸⁵, et une tache rouge vient maculer sa robe blanche :

Et Philémon saigna le cochon. Le sang d'abord boucha le trou comme de la poix, mais Philémon se mit à vriller avec le couteau et ça pissa rouge, clair, en bel arc, comme d'une fontaine qu'on débouche. Avec un petit balai de bruyère, blanche remuait le sang dans la bassine. Elle détournait la tête; elle avait des haut-le-coeur qu'elle retenait dans sa bouche avec son petit mouchoir brodé. Elle était presque aussi blanche que sa robe. Je dis presque; et si sa robe paraissait plus blanche c'est qu'à son beau milieu il y avait une grosse tache de sang. (I, 505)

La mariée qui porte une robe blanche, porte aussi le prénom significatif de Blanchette. Elle est également décrite comme « **presque aussi blanche que sa robe** ». Une insistance particulière sur la blancheur que fait davantage ressortir la tache rouge du sang sur la robe. Tout cela fait penser sans doute à la scène déjà évoquée d'*Un Roi sans divertissement* où le sang de l'oie sur la blancheur de la neige fascine Langlois.

Nous avons vu que dans *Jean le Bleu*, le thème du sang apparaît furtivement en rapport avec la découverte par Jean de sa sensualité, vers la fin de son séjour à Corbières. « **Chaque mot me disait l'importance du sang** » (II, 122), dit le narrateur.

Dans « Vie de Mlle Amandine » du recueil *L'Eau vive*, il y a une scène où le narrateur écorche un chamois que Zani a tué. Cette scène rappelle un peu celle de *Regain*. Mais elle est plus longue (III, 181-187) et décrit avec minutie les différentes

⁶⁸⁵ Sur l'ouverture du corps et le sang qui en jaillit, voir aussi R. RICATTE, « Préface » générale, I, p. XIV-XVI. Voir également l'article de Robert BAUDRY, « Giono et la table ronde », dans *Bull.* N°42, 1994, notamment p. 29-42.

étapes de cette opération. Les phrases courtes, les retours à la ligne et le nombre assez important d'images lui donnent une valeur symbolique. On peut lire, par exemple, ce passage qui se présente comme un poème en prose :

Mais le devant de la bête est dans la pleine lumière de l'aponévrose.
Le sternum est comme une proue.
Ô bondissant!
Il est devant de la carène. Dedans la cargaison violette.
La blessure.
Ô monde amer!
La poitrine-barque émerge des flots de peau bourrés sous les aisselles.
Je la dégage.
Elle arrive dans l'énorme lumière de la bête. (III, 182)

En outre, le narrateur semble éprouver un réel plaisir à sentir l'odeur du sang, comme si l'homme primitif venait de se réveiller en lui : « **ton odeur de sang a réveillé l'ancienne ardeur des hommes de la terre** » (III, 183). Il ne peut s'empêcher d'admirer la bête écorchée : « **La bête est nue. Luisante comme une étoile** » (III, 183). Toute l'opération revêt pour lui un caractère symbolique, car la bête qu'il vient d'écorcher c'est Pan lui-même :

Ceux qui naviguent entendent maintenant la voix.
« PAN est mort!
– Qui, dites-vous? demande Zani.
– Je dis la bête est morte. (III, 183)

Ces passages décrivent, tous, des scènes quasi rituelles et quasi érotiques. Ils mettent en valeur le plaisir que ressent celui qui fait jaillir le sang ou qui écorche la bête et qui plonge les mains dans ses entrailles comme s'il voulait découvrir le fond des choses. L'ouverture de l'animal, qui laisse sortir ce qui est au fond de lui (sang, tripes...), provoque à chaque fois le plaisir et la fascination.

Certains thèmes qui sont développés dans des textes tardifs se retrouvent déjà dans des textes plus anciens. A ce propos, *Sur un galet de la mer*, écrit en 1923, est un texte qui contient de nombreux thèmes qui réapparaîtront plus tard. D'abord, le titre, « Chroniques »⁶⁸⁶, initialement prévu pour ce texte, mais qui est biffé par l'auteur, est significatif, dans la mesure où il fait penser aux « Chroniques » qui apparaîtront dès 1947. L'auteur y fait le portrait de certains habitants d'avant 1914. Il y raconte également, très brièvement, des drames dont certains seront développés dans des textes futurs. Par exemple, on y trouve une histoire de destin qui fait penser à celle du *Moulin de Pologne*. Ici, des familles sont poursuivies par la fatalité (VII, 870-871). Un autre passage, qui décrit la puanteur de la ville, fait penser au *Hussard sur le toit* :

La ville privée d'eau pendant deux ou trois jours s'échauffe sous l'implacable soleil. Des souffles de fièvres torrides circulent dans les rues; d'épouvantables relents de pourriture fument de chaque trou d'évier. Il semble que déjà les pestiférés s'entassent au coin des bornes; les lépreux se couvrent de la cagoule de San Benito; les charniers de cholériques se creusent sur les placettes. (VII,

⁶⁸⁶ Voir la « Notice » de P. CITRON sur ce texte, VII, 1305.

866)

C'est un peu l'atmosphère de la ville frappée par l'épidémie qu'on retrouvera dans le roman de 1951. Le mot « cholériques » suffirait, à lui seul, pour faire le rapprochement avec ce roman.

S'agissant de la ville de Manosque que décrit ce texte, certains détails vont réapparaître dans des textes comme *Manosque-des-Plateaux*, *Jean le Bleu* ou « L'Eau vive ». Il est question, par exemple, de maisons inaccessibles pour le narrateur, qui sont entourées par des jardins (VII, 847) et qu'on retrouvera dans *Jean le Bleu*. L'histoire de « la fille du boulanger » préfigure celle de la « femme du boulanger » dans *Jean le Bleu* également. L'odeur du pain cuit (V, 864) réapparaîtra dans *Les Vraies richesses* et dans *Batailles dans la montagne*. L'odeur de la mer et du poisson pourri (VII, 864) se retrouvera dans *Fragments d'un paradis* et dans *Noé*. Les ouvriers piémontais et le café qu'ils fréquentent (V, 862), sera évoqué dans un épisode de *Jean le Bleu*. On retrouvera ces Piémontais également dans une oeuvre tardive, *Hortense*. L'histoire d'un crime racontée ici (VII, 852-853) préfigure toutes celles des « Chroniques ». Enfin cette évocation, brève, de l'homme qui « **va, la poche pleine de glands, planter des chênes dans la colline** » (VII, 858) préfigure celle qu'on trouvera dans *Manosque-des-Plateaux* (VII, 56), dans *Les Vraies richesses* (VII, 195), dans *Le Hussard sur le toit* (IV, 422) mais surtout l'histoire qu'il développera, en 1953, dans *L'Homme qui plantait des arbres* (V, 755-767).

Sur un galet de la mer est donc un texte important dans la mesure où il contient certains éléments qui annoncent le Giono à venir. C'est sorte de « vivier »⁶⁸⁷ dans lequel l'auteur puisera plus tard. Dans une partie, il joue le rôle d'« amateur d'âmes », rôle qui sera attribué, dans les textes d'après 1945, à certains des personnages.

Le rôle d'« amateur d'âmes » remonte, en effet à une époque assez lointaine. Dans « Réponse de Giono à la préface de Raoul Audibert (Les Amis du Club du Livre du mois, 1958) », texte publié en appendice à *Colline (Appendice III, I, 951-955)*, Giono parle des circonstances de la rédaction de *Colline*. Il parle aussi de l'époque où il travaillait à la banque. L'une des tâches qu'on lui demandait d'accomplir était d'établir des fiches sur les clients. Il préparait bien ces fiches officielles, mais parallèlement, il en faisait d'autres, qui correspondaient à sa façon de voir ces clients. Elles sont « *plus de deux cents* » (I, 955). Il écrit à ce propos :

Chaque client, et même tout client éventuel devait être fiché sur un carton comprenant son nom, son prénom, son adresse, et la constitution de son portefeuille, c'est-à-dire la liste des titres qu'il possédait. C'est à partir de ces fiches que mon inspecteur voulait me faire rêver. Je m'étais rapidement rendu compte de la pauvreté de ces renseignements. Je tenais ce fichier-là à jour, bien entendu, c'était mon métier et jusqu'à un certain point, j'étais payé pour obéir à la règle, mais sur d'autres fiches, personnelles, je marquais les renseignements vraiment utiles. (I, 952)

Et Giono de donner quelques exemples de ces fiches (I, 952-955). On remarque qu'elles portent essentiellement sur les traits de caractère des personnes qu'il rencontre, sur leur

⁶⁸⁷ Ibid.

comportement, sur certains détails extravagants de leur vie. En voici l'extrait de l'une des fiches sur « Marie M. » :

Marie M. (Mlle), cinquante ans en gros. N'a jamais dû être jolie ni même supportable; est actuellement tellement laide qu'elle en devient intéressante. Le sait (sans plus). / Objet préféré : un fusil hammerless à deux coups. Très soigné, presque neuf. Sur tous les meubles ou des assiettes, des cartouches de chevrotines. En a d'autres dans les poches de son tablier. Cependant ne chasse pas (souligné en rouge). [...]Habite à N. Maison en ruine. Propriétaire de trois cents chênes truffiers. S'en occupe seule. Va au marché à pied (30 km) avec un sac. Retourne à pieds avec ses sous. / Mentalité troglodyte. Cache son argent dans la terre et ne le déterre jamais. Je crois même qu'elle l'oublie (souligné en rouge). Remarque particulière : économiserait un sou le matin même de son exécution capitale. (I, 952-953)

D'après Giono, ces fiches visaient à connaître le « *coeur humain* », ce qui l'aidait à faire son travail à la banque :

Il me fallait gagner ma vie avec la connaissance du coeur humain. Je pouvais réussir (ou échouer) en sachant pourquoi (ou en ignorant pourquoi) tel ou tel roulait sa cigarette à l'envers. C'était une excellente école. Le reste, comme on dit, est littérature. (I, 955)

Mais, indirectement, ces fiches serviront sans doute, plus tard, à Giono romancier, c'est-à-dire à alimenter les multiples histoires qu'il écrira ainsi que les nombreux portraits de personnages qu'il fera.

Ainsi, la tendance chez Giono à faire des portraits et à s'intéresser aux « caractères » des personnages n'est pas nouvelle chez lui et n'apparaît pas seulement dans la deuxième « manière ». Elle remonte bien loin. P. Citron pense même qu'il s'agit d'un retour à une veine ancienne : « Le virage littéraire pris par Giono de 1939 à 1945, et qui relie ce qu'on a appelé ses deux manières, n'était pas seulement une mutation causée par la guerre et les emprisonnements. En renonçant alors à chanter surtout le monde de la nature, en se consacrant à évoquer les hommes avec leurs pulsions sauvages ou sordides, il revenait à l'une des veines qui existaient en lui dès avant ses trente ans, et que pendant dix ans il avait laissée plus ou moins en sommeil. »⁶⁸⁸. En effet, dans les années trente, on trouve déjà chez Giono un intérêt pour l'étude des « caractères ». On peut lire, par exemple, dans *Présent à tion de Pan*, cette phrase significative de cet intérêt : « **Essayons d'entrer plus avant dans les âmes** » (I, 767).

On peut parfois voir ressurgir dans un roman les personnages d'un roman antérieur. Dans un épisode de *Triomphe de la vie* (1942), on retrouve certains personnages de *Regain* (1930), dans une sorte de « scénario » que l'auteur imagine pour un film. On a déjà parlé du « Schéma du dernier chapitre (non écrit) à *Que ma joie demeure* » (VII, 159-161), texte que l'auteur donne en « Appendice à la Préface » des *Vraies Richesses* et dans lequel il imagine une sorte de prologue à son roman *Que ma joie demeure*. C'est à peu près ce même processus qu'il utilisera dans *Noé*, en 1947. On a déjà également relevé les rapports (thématiques et autres) entre *Les Vraies Richesses* et *Que ma joie demeure*. L'essai (VII, 193, 195) reprend, en effet, certains détails du roman. Dans ce

⁶⁸⁸ Op. cit., VII, 1307.

même essai, l'évocation de « l'Arche de Noé » fait penser à celle de *Noé*.

Dans *Présentation de Pan* (1930), l'auteur évoque certains personnages de *Colline* (I, 773-775), de *Un de Baumugnes* (I, 776) et de *Regain* (I, 777). Ce retour aux trois romans s'explique par le fait que ce texte est donné comme une « explication » de sa « Trilogie de Pan »⁶⁸⁹. Mais, comme c'est souvent le cas, le texte fait une grande place à la fiction. C'est aussi un récit que l'auteur fait. Dans ce même texte, il parle de personnages qui apparaîtront dans *Jean le Bleu*, comme « *le berger de Corbières* » (I, 756). Il évoque aussi le souvenir de ses lectures d'enfance au milieu des collines (I, 757), thème qu'il reprendra également dans *Jean le Bleu*.

Là encore, la reprise de personnages des romans antérieurs fonctionne un peu comme la reprise dans *Noé* des personnages d'*Un Roi sans divertissement*, dans la mesure où ces mêmes personnages sont les acteurs d'un récit nouveau.

Notons enfin, dans ce même texte, *Présentation de Pan*, un détail qui réapparaîtra plus tard dans *Ennemonde* (1968), celui de « **ce vieil homme qui garde ses deux chiens attachés à sa ceinture de jour et de nuit** » (I, 760). Dans *Ennemonde*, le personnage s'appelle Bouscarle (VI, 268).

Par ailleurs, la reprise ne se fait pas seulement au niveau des thèmes ou des personnages, mais elle se fait également au niveau des images et de leurs symboles. Dans « Promenade de la mort et départ de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939 », nouvelle de *L'Eau vive* (1943), nous retrouvons dans l'épisode consacré au père François Génin⁶⁹⁰, qui se trouve sur sa charrette sur la route et qui voit une tache noire devant l'oeil, la longue description (III, 323-329) d'une lumière blanche, insoutenable qui vire au noir :

Elle n'éclairait même presque pas, et si quelqu'un avait voulu se cacher dans ce grand pays désert, le mieux qu'il aurait eu à faire, c'était de se mettre au centre même de cette solitude, là où elle était la plus pure, là où pour regarder on était à tout moment obligé de cligner de l'oeil, de détourner la tête, où l'on ne voyait rien d'ensemble, mais seulement quelques tiges de blé coupées dont la paille pleine de miroitements semblait noire comme du charbon, ou le vol brusque d'une sauterelle noire aussi et l'enroulement des grandes roues blanches de la lumière; à mesure qu'elles entraient dans l'oeil elles rougissaient, puis noircissaient et s'éteignaient dans l'eau de l'oeil fermé en éteignant le monde. (III, 323)

Le personnage qui se déplace au moment du déclenchement de la guerre, voit, à cause de cette tache devant l'oeil, le monde ensoleillé comme un monde noir. Cette scène fait penser à celle du début du *Hussard sur le toit*, où il y a également la description d'une lumière blanche, mais en contraste également avec d'autres couleurs plus sombres. On peut lire en effet dans ce début : « **Le ciel était entièrement éclairé d'élanements de**

⁶⁸⁹ Voir R. RICATTE, « Notice » sur *Présentation de Pan*, I, 1314.

⁶⁹⁰ On peut faire un rapprochement entre ce personnage et le propre père de Giono. D'une part, il bourdonne un chant entre les lèvres (III, 327), comme le fait le père de Giono. Détail évoqué dans *Jean le Bleu* (II, 181), dans « Son dernier visage » (III, 281), dans *Triomphe de la vie* (VII, 711) et dans les *Entretiens* avec Amrouche (p. 51). D'autre part, il y aurait un rapprochement onomastique intéressant à faire entre Génin et Giono.

lumière grise. Enfin, le soleil rouge, tout écrasé dans de longues herbes de nuages sombres, émergea des forêts » (IV, 239). Et deux pages plus loin : **« Le soleil était haut; il faisait très très chaud mais il n'y avait pas de lumière violente. Elle était très blanche et tellement écrasée qu'elle semblait beurrer la terre avec un air épais »** (IV, 241). Dans ces deux textes, il s'agit de mettre en valeur un climat particulier qui annonce symboliquement le déclenchement d'événements exceptionnels : la guerre dans « Promenade de la mort » et l'épidémie dans *Le Hussard sur le toit*.

Dans cette même nouvelle, le père François Génin meurt sur sa charrette. Une mort naturelle. Mais la description de cette scène fait penser, à la fois, à celle de Bobi et à celle de Langlois qui, eux aussi, meurent dans une sorte d'éclaboussement de lumière :

Père fermait ses yeux de toutes ses forces. Mais par une petite fente entre ses paupières, la nuit malgré tout suintait. Elle lui embarrassait le sang de formes extraordinaires. Il eut brusquement une si effroyable curiosité de ce que l'ombre faisait en lui qu'il cria. Des doigts de fer lui ouvrirent les yeux comme on casse un oeuf. Une énorme étoile éclata dans sa tête. (III, 344)

Le terme « curiosité » qui décrit l'attitude du père Génin, fait penser, quant à lui, à celle des cholériques dans *Le Hussard sur le toit*. Eux aussi ont cette même « curiosité » devant la mort.

Revenir sur un récit pour lui donner une sorte de « prolongement » ou de « suite », des oeuvres qui se font écho les unes aux autres, ce n'est pas un processus nouveau chez Giono, qui serait seulement liée aux oeuvres de la deuxième « manière » (mise particulièrement en évidence dans *Noé*). Il remonte, on vient de le voir, à une époque plus lointaine. Il est alors légitime de s'interroger sur les raisons d'une telle constante chez Giono. Est-ce en raison d'un intérêt particulier pour un thème ou une question que l'auteur y revient le plus souvent et qu'il en fait une sorte de leitmotiv dans son oeuvre? Est-ce un attachement particulier à certains personnages (il dit dans ses *Entretiens* avec Amrouche (p. 91) toute la difficulté, pour lui, de se séparer de ses personnages) qu'il fait ressurgir dans d'autres textes? En tout cas, la résurgence des mêmes thèmes ou des mêmes personnages montre que l'univers romanesque de Giono forme un ensemble, un tout cohérent dont les parties sont continuellement mises en rapports les unes avec les autres. Dès lors, la « reprise » n'est pas une répétition, mais une orientation nouvelle qu'il donne, à chaque fois, et à partir de certains mêmes éléments, à son texte. C'est une sorte de variation, dans le sens musical du terme, sur les mêmes thèmes. Chez Giono, une oeuvre écrite est toujours susceptible d'être reprise plus tard, des années plus tard, sous un éclairage nouveau (comme *Un de Baum u gnes*, repris un peu par *Les Grands Chemins*). A la limite, chaque oeuvre est susceptible d'une reprise.

En outre, le monde imaginaire que crée l'auteur (un peu comme celui de la *Comédie humaine*) est un monde qui vit. Grâce à la résurgence des thèmes et des personnages, l'auteur cherche en quelque sorte à le raviver. Nous avons vu que, par exemple, dans les textes à caractère autobiographique, l'auteur reprend souvent les mêmes faits mais qu'il les raconte, à chaque fois, d'une autre manière. De ce fait *Le Grand Théâtre* est différent de *Virgile*, et celui-ci est différent de *Jean le Bleu*. Ce sont des variations à propos de l'enfance. Des manières différentes de raviver les mêmes souvenirs.

IV. B. La paratextualité

Nous pouvons noter que beaucoup de textes sont entourés d'une multitude d'autres textes ou d'articles qui leur servent de « préfaces », de « postfaces » (voir bibliographie). Nous avons déjà (dans la première partie) parlé du rôle de certaines de ces « préfaces » et de leur rôle. Ajoutons que ces textes seconds, qui sont censés apporter un éclaircissement sur le texte premier (ou sur un texte qui n'est pas de Giono), c'est-à-dire sur l'oeuvre, deviennent eux-mêmes des textes indépendants, voire des oeuvres littéraires à part entière (comme *Virgile* qui, au départ est censé être une « Préface aux Pages immortelles de Virgile »)⁶⁹¹. Les « postfaces », par exemple, qui quelquefois sont écrites des années plus tard, sont coupées du contexte dans lequel l'oeuvre a été écrite. Elles sont alors davantage l'expression d'une nouvelle vue sur cette oeuvre (liée à la situation de la rédaction) qu'une véritable présentation de celle-ci. Giono, lui-même, souligne cette idée dans sa « Postface à l'édition des Cent Bibliophiles (1947) » de *Regain* :

Honnêtement je n'ai rien à dire en préface à un livre qui a paru il y a vingt ans. Il y a bien longtemps qu'il ne me préoccupe plus. [...] C'était pour moi assez difficile parce que j'en ai parlé très souvent, que je veux chaque fois dire quelque chose de nouveau, que la fable est très loin de moi, que les temps ont changé... (I, 1373-1374)

C'est, en effet, ce regard neuf qu'il porte sur des textes passés, que nous retrouvons dans ces « postfaces ».

Les exemples sont nombreux. Contentons-nous ici d'un seul. Dans la « Postface » qu'il écrit, en 1958, au *Moulin de Pologne* (V, 1250-1253), c'est-à-dire six ans après l'achèvement du roman, l'auteur raconte une autre histoire du destin de la famille T. qu'il donne comme le fait divers dont il s'est inspiré pour son roman. Mais cette histoire qui est censée s'être passée entre 1913 et 1920, est, elle-même, composée de plusieurs faits divers⁶⁹² que Giono combine pour en faire un seul récit.

Ainsi, en voulant présenter ou expliquer une oeuvre, l'auteur est à chaque fois amené, dans ses « préfaces » ou « postfaces », à inventer d'autres récits. Le Giono lecteur de son oeuvre est un Giono créateur. Chaque lecture est une nouvelle création. Mais cette lecture qu'il fait de ses oeuvres est en même temps une suggestion, voire une orientation qu'il « impose » à son lecteur, ôtant ainsi à ce dernier la liberté de lire et de comprendre l'oeuvre à sa manière. D'ailleurs même les entretiens, les interviews et les différentes déclarations fonctionnent de la même façon. Le lecteur est placé, malgré lui, sur une piste, et une seule, que l'auteur lui-même choisit pour lui. Il est ainsi orienté et guidé. Mais la piste que propose l'auteur n'est pas toujours de nature à éclairer le lecteur, elle peut même l'embrouiller. Car au lieu de l'éclaircissement attendu, celui-ci se trouve

⁶⁹¹ Voir également dans *De Homère à Machiavel*, d'autres préfaces, notamment les deux préfaces à *L'Illiade*, et la « Préface à une édition illustrée des *Géorgiques* » et « Monsieur Machiavel ou le coeur humain dévoilé », texte qui a servi, en 1955, de préface à *Toutes les Lettres de Machiavel*, Ed. Gallimard.

⁶⁹² Voir Janine et Lucien MIALLET, « Notice » sur *Le Moulin de Pologne*, Op. cit., V, 1212-1213.

devant un texte nouveau qui, quelquefois, n'a pas de grands rapports avec le premier.

IV. C. La métatextualité

L'oeuvre de Giono ne se construit pas seulement par et à travers les rapports internes entre les différents textes qui la composent; elle se construit également à travers les rapports (de métatextualité) avec d'autres textes d'autres écrivains. Nous avons constaté comment l'oeuvre de Giono est un lieu de convergence de textes d'écrivains comme Homère, Whitman, Virgile, Melville, Stendhal et autres. En plus d'un texte essentiel : la Bible.

La place qu'occupe chacun de ces écrivains chez Giono est relative aux différentes étapes de son oeuvre. Mais il est important, à notre avis, de noter d'abord les trois points suivants : en premier lieu, la métatextualité n'est pas une chose inventée par Giono. Elle se trouve chez bien d'autres écrivains. En deuxième lieu, Giono aborde, le plus souvent, des sujets relatifs à l'art et à la création. L'évocation d'écrivains et de poètes s'inscrit donc dans cette préoccupation essentielle chez lui. En dernier lieu, cette évocation donne aux textes de Giono une dimension d'ouverture, qui va, en apparence, à l'encontre de celle que nous avons décrite plus haut, et qui consiste en renvois internes à l'oeuvre. Mais, en réalité ces deux dimensions se complètent.

Par ailleurs, malgré l'admiration que Giono porte à ces auteurs, il ne s'agit pas pour lui de les imiter. Nous avons vu comment, par exemple *Naissance de L'Odyssée* n'est pas une imitation d'Homère. C'est une oeuvre où l'auteur met en valeur ses propres préoccupations esthétiques et romanesques. Ecrire en marge d'Homère est une manière, pour Giono, au début de sa carrière d'écrivain, de relever un défi : écrire un roman (le premier) en rapport avec l'oeuvre qui est considérée comme la matrice de toute la littérature occidentale. Si, d'autre part, dans le « Cycle du Hussard », on retrouve certains aspects de l'écriture de Stendhal, Giono ne fait pas du Stendhal. **« Il y a loin, écrit Jacques Chabot, de l'imitateur qui compose à la manière de (Stendhal) au créateur qui fait du Stendhal (et encore!) à sa façon »**⁶⁹³. Nous avons vu également que dans *Virgile*, c'est sa propre image qu'il donne à voir à travers celle du poète et que dans *Pour Saluer Melville*, c'est la voix du poète, c'est-à-dire la sienne, qu'il fait entendre à travers celle de Melville. Les auteurs évoqués deviennent eux-mêmes les personnages d'une fiction. Ils sont aussi les doubles de l'auteur. Même si l'univers des monstres marins fantastiques, décrit dans *Fragments d'un paradis*, s'inspire de celui de *Moby Dick* que l'auteur vient de traduire, le roman met en valeur les préoccupations propres de ce dernier à cette époque. L'imaginaire qui préside à cette oeuvre, ainsi que la dimension esthétique et le ton poétique qu'on y trouve, sont purement gioniens.

Il ne s'agit donc pas de simples reprises d'autres auteurs, mais bien d'une recreation à partir, et en marge, de ces auteurs. Une oeuvre d'art, comme le roman, ne peut être, plus ou moins, qu'un espace de rencontre avec d'autres oeuvres d'art. L'oeuvre de Giono n'est pas, en outre, la somme mais la traversée des textes des autres auteurs, dont elle s'enrichit constamment. Giono s'est, depuis son enfance, nourri de poésie et de rêves grâce à la lecture des oeuvres des grands écrivains comme Homère et Virgile. En

⁶⁹³ J. CHABOT, « Préface » au livre de Jean-Yves Laurichesse, *Giono et Stendhal, chemins de lecture et de création*, Op. cit., p. 5.

devenant romancier, il ne peut s'empêcher de revenir quelquefois à ces oeuvres pour puiser dans leur richesse. Mais il mêle celles-ci à celles que lui fournit son propre imaginaire.

Ainsi, dans certains textes, nous retrouvons les traces de tout un univers inspiré de la littérature grecque ou latine. Mais cet univers n'est pas donné à l'état brut, il est transformé et recréé. « Hypertexte » et « hypotexte » (pour reprendre les termes de Genette) ne sont pas séparés, ils sont imbriqués l'un dans l'autre.

Conclusion

La deuxième moitié de l'oeuvre de Giono marque un changement certain par rapport à la première. Il y a certes à ce changement des raisons d'ordre historique qui sont, en grande partie, liées à la situation de Giono avant, pendant et après la guerre. Mais aussi des raisons inhérentes à l'oeuvre elle-même, intérieures au phénomène de la création chez lui, et dont les prémices remontent vers 1938. La transformation est préparée notamment par les oeuvres dites de transition, celles qui se situent à peu près entre 1938 et 1944.

Avec la publication d'*Un Roi sans divertissement*, on est face à un Giono nouveau, avec des préoccupations littéraires et esthétiques nouvelles. D'abord au plan du contenu des oeuvres. L'homme y occupe désormais la place prépondérante, au détriment du monde naturel. Mais cet homme nouveau ne porte pas que des valeurs positives ou uniquement des qualités (abnégation et don de soi-même, services rendus aux autres...), il a aussi des défauts. Il est sujet à des maux multiples. Il est à la quête quelquefois d'un bonheur qu'il n'atteint pas. C'est toute la notion du « héros » qui change, avec l'apparition de personnages comme Langlois, Ennemonde, L'Artiste, M. Joseph, Tringlot, etc. En outre, la plupart de ces romans mettent en valeur des personnages en proie à des passions démesurées. Leur comportement et leurs actions sont, en grande partie, déterminés par ces passions. Beaucoup de personnages sont énigmatiques. Ils constituent un mystère pour les autres et portent en eux des abîmes insondables. Les « amateurs d'âmes » sont des personnages qui tentent justement de percer leur secret et de comprendre leur nature complexe. La structure de l'enquête qui caractérise certains romans expliquerait aussi cette thématique de la quête.

En outre, les romans de cette période mettent l'accent sur un aspect important de la vie de l'homme : le mal. Ce mal est à la fois extérieur, causé par d'autres hommes (comme on l'a vu dans *Le Moulin de Pologne*), et un mal intérieur qui prend le plus souvent la forme de l'ennui et qui mine les personnages et les ronge. Une vision pessimiste de l'homme que rend ainsi l'auteur dans les « Chroniques ». L'amitié, le don de soi et la générosité deviennent parfois le signe d'une faiblesse et exposent la personne qui a ces qualités au risque d'être flouée, trompée et même ruinée.

C'est surtout au niveau du style et des stratégies narratives mises en place que Giono apporte des nouveautés dans cette deuxième « manière ». Par exemple, la structure du récit repose surtout sur les « vides », la discontinuité et l'ellipse. Cette structure essaie justement de traduire ce monde nouveau qui se caractérise par le vide que ressentent les hommes, par le mystère qui entoure certains comportements ou

caractères.

A cet égard, l'analyse du point de vue a permis de montrer, aussi bien dans les romans où il existe un seul narrateur que dans ceux où il y en a plusieurs, que la vérité échappe constamment et que, paradoxalement, la multiplication des narrateurs (dans *Un roi sans d i vertissement*) ne permet pas de mieux comprendre un personnage. De même, dans *Les Ames fortes*, les deux versions données des mêmes faits par deux narratrices différentes contribuent à brouiller davantage les pistes au lieu de les éclairer, et mettent ainsi le lecteur dans l'embarras.

Cette difficulté d'appréhender la vérité sur les autres s'explique, à notre avis, par l'idée exprimée dans les « Chroniques » que l'homme n'est pas vraiment cet être transparent dont la nature est simple et facilement saisissable. Au contraire, il est opaque et sa nature est complexe. D'autre part, certaines valeurs qu'on croit sûres et inébranlables peuvent facilement apparaître sous un jour complètement différent. C'est désormais l'incertitude qui règne à propos de tout. Mais à y regarder de plus près, la vérité n'est pas non plus chose acquise, même dans les oeuvres de la première « manière », même si le problème est abordé sous un autre angle. On a vu, en effet, que dans *Naissance de L'odyssée*, la vérité disparaît pour laisser place à la légende d'Ulysse. La « vérité » ne réside pas dans l'authenticité des faits, mais c'est celle qu'impose le pouvoir poétique et narratif du discours. On l'accepte même si elle est un pur mensonge. Dans ce texte, on a vu que la vérité tue (Kalidassa et Antinoüs) ou mène celui qui la dit au ridicule (Télémaque). De même dans les « Chroniques », la vérité est toujours liée au discours. Celui qui dispose de la parole (par exemple, Thérèse et son amie dans *Les Ames fortes*) impose sa vérité - subjective - aux autres.

En ce qui concerne la division de l'oeuvre de Giono en deux parties, certains critiques l'ont dit avant nous⁶⁹⁴, cette division est discutable. Car, après 1945, on peut parler de deux manières qui sont distinctes sur plusieurs points : Les « Chroniques » d'une part et le « Cycle du Hussard » de l'autre. Par exemple, Angelo est peut-être le seul héros totalement « positif » dans ces textes d'après guerre, dans ce sens qu'il n'est pas seulement celui qui cultive les valeurs positives de générosité et de dévouement pour les autres, mais aussi c'est celui qui est imperméable au mal qu'il combat. Dans *Le Hussard sur le toit*, il traverse le pays frappé de choléra et soigne les cholériques mais il ne tombe pas malade lui-même. Dans *Le Bonheur fou*, il participe aux batailles et il est l'objet de conspirations, mais il en sort indemne (même si le dénouement laisse planer des doutes sur sa survie). La première « manière » regroupe, elle aussi, des textes de veines et de genres très variés.

Mais, en dépit de toutes ces différences, nous pensons qu'il y a une certaine unité de l'oeuvre de Giono. Unité qui se fait, on l'a vu, dans les rapports de l'oeuvre comme tout aux différentes parties qui la composent. Le retour des mêmes personnages, la reprise des mêmes éléments et le renvoi constant à des textes passés permettent de dire que cette oeuvre fonctionne comme en circuit fermé. Elle a une cohérence interne. Même si, dans certains textes, Giono se réfère à d'autres écrivains ou qu'il écrit en marge de leurs oeuvres, il ne cesse d'être lui-même. Il y a donc des points de dissemblance entre la

⁶⁹⁴ Voir par exemple R. RICATTE, « Préface » générale, Op. cit., I, p. XLV et suiv.

première et la deuxième moitié de l'oeuvre mais il n'y a pas de rupture. La préoccupation esthétique, dimension qu'on retrouve du début jusqu'à la fin, permet d'assurer cette cohérence et cette unité. L'oeuvre, dans son unité et sa multiplicité, est à l'image du « portrait de l'artiste » qu'elle met en valeur. Celui-ci est à la fois un (et unique) dans la mesure où il renvoie au créateur lui-même, et multiple dans la mesure où il apparaît sous différentes facettes, dans les différents textes.

Bref, l'oeuvre de Giono forme une unité. Même si elle est composée de deux parties, il n'y a pas de rupture entre les deux. C'est ce qu'affirme l'auteur lui-même, en septembre 1966, dans son « Entretien » avec R. Ricatte : **« Je ne nie pas la seconde manière, qui commence avec *Un Roi sans divertissement*, je dis simplement qu'il n'y a pas de changement brusque, mais une évolution dont les causes remontent très haut ».**

Conclusion de la troisième partie

Dans cette partie, où l'analyse a porté sur l'oeuvre de Giono dans sa globalité, nous avons essayé de mettre en évidence le rapport fondamental qui existe entre les différentes représentations du « moi » du créateur et la problématique de l'écriture. Notre objectif était de rechercher les différentes formes de la manifestation de ce « moi » à travers ce que l'auteur appelle le « portrait de l'artiste par lui-même ». L'étude a porté sur différents textes appartenant à des époques différentes. Le « portrait de l'artiste », qui apparaît sous différentes formes et qui occupe des places très variées dans l'oeuvre de Giono, renvoie au portrait du créateur lui-même.

Il s'agissait d'abord de définir la notion d'artiste chez l'auteur. Car si son oeuvre met en scène une multitude de figures traditionnelles d'artiste, comme les poètes, les musiciens et les peintres, plusieurs personnages, qui n'appartiennent pas à cette catégorie, peuvent pourtant être considérés comme des « artistes ». La notion est donc une notion ouverte et non restrictive. L'artiste est celui qui perçoit le monde de façon différente des autres. C'est celui qui, grâce à sa sensibilité exceptionnelle et à l'acuité de ses sens, établit des rapports particuliers avec son entourage, aussi bien avec le monde naturel qu'avec les hommes. C'est aussi celui qui a une façon d'être, de sentir, d'agir et de parler qui le distingue des autres.

Mais si la figure de l'artiste est facilement reconnaissable dans la première moitié de l'oeuvre, elle devient plus complexe et souvent moins évidente dans la deuxième moitié. En effet, dans les textes des années trente par exemple, les personnages qu'on peut qualifier d'artistes sont surtout ceux qui possèdent cette qualité exceptionnelle : le don de la parole. Une parole au pouvoir créateur et magique. Ils sont aussi en harmonie avec le monde naturel. Ils ont confiance en eux-mêmes et en leur capacité de transformer le monde. Les personnages de « L'Eau vive » et du *Serpent d'étoiles*, par exemple, traduisent par excellence, cette image de l'artiste. Dans les textes d'après guerre, et même un peu avant, l'image de l'artiste est un peu différente. Elle n'est plus uniquement une image « positive ». Elle est liée aux problèmes nouveaux de la création romanesque, comme ceux de l'ambiguïté des sentiments des personnages, de la complexité des

rapports des uns avec les autres, de l'absence - apparente - des mobiles de leurs actions, etc. Tout cela fait que l'image de l'artiste change. Le personnage de l'Artiste dans *Grands Chemins* offre à cet égard un exemple édifiant. L'artiste peut toujours posséder certaines qualités, comme la sensibilité, le don de la parole, mais ces qualités ne sont pas mises au jour de la même façon que dans les premiers textes. Dans les textes de la deuxième moitié, l'artiste peut être celui qui choisit de nouvelles voies, même si celles-ci font fi des valeurs communes. C'est celui qui adopte une façon de se comporter ou de juger qui sort des sentiers battus.

Par le « portrait de l'artiste par lui-même », Giono cherche à lier l'oeuvre à son créateur. « *Cézanne, c'était une pomme de Cézanne* » (III, 644), écrit-il dans *Noé*. L'oeuvre est l'expression d'une subjectivité créatrice. Les nombreuses figures d'artiste qui traversent l'oeuvre sont, en fait, les différentes facettes de cette figure centrale, celle du créateur. Les portraits multiples qu'il fait sont l'extension ou les doubles de son propre portrait.

Chez Giono, l'art est la matière même de sa propre création. Mais on a vu que cet art (musique, chants, poèmes...) auquel il donne une place importante, surtout dans ses premiers textes, et qu'il attribue à des personnages qu'il a connus ou côtoyés, est un art tout inventé, comme la Provence imaginaire où habitent ces artistes. Il en fait simplement une matière romanesque (comme dans *Un de Baumugnes* ou dans *Le Serpent d'étoiles*). Même lorsqu'il se réfère à un art « authentique », comme lorsqu'il décrit des scènes de tableaux de Breughel, il ne cesse d'inventer et d'adapter cet art pour le besoin esthétique ou polémique de son oeuvre.

L'artiste c'est aussi le poète. La poésie est, en effet, l'une des dimensions importantes qu'il donne à certains de ses textes, car, bien qu'il soit d'abord romancier, l'auteur s'est toujours considéré comme poète. Nombreux sont les textes qui mettent en scène des poètes. Leur rôle, on l'a vu, peut varier d'un texte à l'autre. Mais ce qu'ils ont en commun c'est qu'ils sont les destructeurs d'un certain ordre ou d'un certain monde (Odripano, le « Poète de la famille », Virgile, Melville...) et les constructeurs d'un ordre, ou d'un monde, nouveau. C'est grâce à leur parole poétique qu'ils édifient ce monde.

Ainsi, l'étude de l'oeuvre de Giono dans la perspective du « portrait de l'artiste par lui-même » nous aide à mieux comprendre l'art de Giono et la problématique fondamentale qu'elle pose : la création romanesque.

Des oeuvres, éloignées les unes des autres comme *Naissance de L'Odyssée*, *Pour Saluer Melville*, *Noé* et *Les Grands Chemins*, nous ont permis d'examiner cette problématique. Elles mettent, toutes, en évidence l'acte de la création. Mais chacune d'entre elles met en valeur un ou plusieurs aspects de cette problématique. Nous avons vu, par exemple, en quoi consiste la parole poétique, le mensonge créateur, l'invention des images, la création elle-même en train de se faire, etc. Certes, Giono raconte des histoires, mais il ne cesse en même temps de décrire le processus même de sa création. Tous les textes, à des degrés divers, mettent en valeur cet aspect fondamental chez lui.

Une autre question, qui se rattache également à cette problématique, concerne ce qu'on appelle les « manières » chez Giono. L'étude de cet aspect du problème est importante parce qu'elle montre les changements qui s'opèrent au cours de la carrière de

l'auteur et les principes de continuité d'une oeuvre qui couvre environ un demi-siècle.

On a vu que la mutation qui se fait sentir vers 1938 et qui devient effective avec la publication d'*Un Roi sans divertissement* en 1947, constitue un tournant important pour l'oeuvre de Giono. Ce changement qui touche aussi bien la forme que le contenu de l'oeuvre, touche également la conception même de la création romanesque chez Giono. Certes la deuxième « manière », comme le dit l'auteur lui-même, accorde à l'homme une place primordiale aux dépens de la nature, mais, paradoxalement, dans la première manière, l'homme, qui n'était pas au centre du monde gionien, avait quand même une image plus « positive ». Sa vie reposait sur des valeurs positives. Or, dans la deuxième « manière », l'homme est au centre du monde, mais il est présenté, le plus souvent, en « négatif ». D'ailleurs, le terme de « négatif » est employé par Giono lui-même dans sa « Préface aux Chroniques romanesques » pour parler de sa nouvelle technique. Il dit qu'il continue à faire le « portrait de l'artiste par lui-même », « *mais cette fois en négatif* » (III, 1278). D'une manière ou d'une autre, l'homme est présenté comme victime d'un mal. Il donne l'impression d'être, également, moins libre que dans les textes de la première « manière », où il est pourtant, parfois, soumis aux forces du monde naturel, mais où il arrive à retrouver un équilibre avec ce monde. Or dans la deuxième « manière », il semble qu'il ne retrouve plus son équilibre intérieur. Plusieurs personnages se laissent emporter par leur crainte ou leur passion. Langlois sait qu'il court inéluctablement vers sa fin sans pouvoir rien faire. M. Joseph, tout empereur qu'il est, vit continuellement dans l'appréhension et la crainte face au destin qui risque à tout moment de ravir sa femme ou son fils. Ennemonde, elle, ne peut arrêter sa passion effrénée. L'Artiste des *Grands Chêmins*, lui aussi, ne peut arrêter de tricher, même s'il sait, qu'à tout moment, il risque sa vie.

Avec la nouvelle « manière », on passe de l'absolu au relatif. Tout ce qui a été conçu comme valeurs absolues et inéchangeables va être perçu différemment. C'est désormais « l'ère du soupçon », de la relativité des valeurs. Mais, en contrepartie de cet appauvrissement de certains aspects, l'oeuvre s'enrichit sur d'autres plans. Une importance accrue est, en effet, accordée aux sentiments des personnages, à leurs drames intérieurs, à la complexité des rapports qu'ils ont les uns avec les autres. En effet, le nouvel usage de la psychologie, dans les textes de la seconde « manière », repose surtout sur les différents jeux des passions chez les personnages. Mais cette psychologie est dépendante du contenu et de la forme des récits de cette période, c'est-à-dire qu'elle repose, en gros, sur des « blancs », des flous et des zones d'ombre qui caractérisent désormais la vie et le caractère des personnages. Parfois, il n'y a même pas de mobiles qui expliqueraient certaines actions. D'autre part, elle change et varie selon les romans. Sur certains points, le comportement et le caractère des personnages d'*Un Roi sans divertissement*, par exemple, sont différents de ceux du *Moulin de Pologne* ou de ceux de *L'Iris de Suse*. Mais ce qui rapproche tous ces textes c'est que la nature humaine y est présentée comme une nature complexe, ambiguë et mystérieuse.

Le changement réside également dans l'idée d'incertitude qui marque tous les romans de cette période. Face au monde et face aux autres, le héros est incertain. Il se remet souvent en question et hésite sur ce qu'il fait. Les monologues qui jalonnent les textes font valoir cet aspect chez certains d'entre eux, comme le Narrateur des *Grands*

Chemins, le narrateur du *Moulin de Pologne* ou Tringlot dans *L'Iris de Suse*. Angelo, lui aussi, se pose souvent des questions sur lui-même et sur ce qu'il fait, mais fait toujours preuve de détermination lorsqu'il agit. Le caractère d'incertitude, on l'a vu, est mis en valeur par une stratégie narrative adéquate, qui repose sur l'enquête. Enquête que mène le narrateur en vue de connaître la vérité sur un personnage. On retrouve constamment cette enquête, que ce soit dans les romans où il y a un seul narrateur, comme dans *Le Moulin de Pologne*, dans les romans où il y a deux narrateurs, comme dans *Les Ames fortes*, ou dans les romans où il y a plusieurs narrateurs, comme dans *Un Roi sans divertissement*. Dans les oeuvres de la seconde « manière », le monde à explorer et à connaître n'est plus celui de la nature, mais celui des hommes.

Mais à côté de ce changement, nous avons essayé de montrer l'unité de l'oeuvre. Cette unité est surtout assurée par l'existence, implicite ou explicite, du début à la fin, de cette dimension importante qui est relative à la problématique de la création et de l'écriture. Presque tous les textes mettent en valeur cet aspect essentiel. Mais il y a aussi d'autres constantes. Celles-ci tiennent surtout aux différentes formes de reprises, de renvois internes mais aussi à la convocation constante des oeuvres d'autres écrivains. L'oeuvre de Giono est comme le lieu de rencontre d'autres textes. Certes, Giono écrit en marge d'autres écrivains (Homère, Whitman, Melville, Virgile, Stendhal...), mais on a vu comment il parvient à adapter leur univers romanesque et poétique et à l'assimiler au sien, en lui donnant un ton, un souffle, et des dimensions purement personnels. Giono fait donc appel à d'autres auteurs : il les cite, parle de leur vie (Virgile, Melville) et écrit en marge de leurs oeuvres (*Naissance de L'Odyssee*), mais à chaque fois il les réinvente et leur donne un souffle personnel.

Ainsi, l'oeuvre de Giono est une oeuvre pluridimensionnelle. Elle est aussi polysémique. La reprise de certains détails, d'un personnage, d'un thème, d'une image ou d'une idée, montre que le sens dans chaque texte n'est pas donné une fois pour toutes. Ce sens risque d'être enrichi ou modifié à la reprise. D'autre part, les textes peuvent être éclairés, rétrospectivement, par ceux qui les reprennent. Du moins en partie, car, on l'a vu, chaque reprise est en fait, une création nouvelle. Mais ce qui est sûr est que le sens est ouvert.

L'ouverture, qui caractérise certains dénouements (comme celui du *Moulin de Pologne* ou de *L'Iris de Suse*), montre que l'auteur ne cherche pas à mettre une « fin » à son roman, ni surtout à en donner une « moralité » (et proposer donc une seule lecture). Même la phrase finale d'*Un Roi sans divertissement*, qui invite à relire le texte en fonction de la citation de Pascal, peut être considérée comme une ouverture, puisqu'elle apporte, a posteriori, une dimension nouvelle à l'oeuvre. Chaque fois, l'oeuvre reste ouverte, car elle peut avoir une « suite » plus tard. Ainsi, à la limite, aucun roman n'est théoriquement achevé. Car, à défaut d'une réécriture (comme *Les Grands chemins* qui reprend quelque peu *Un de Baumugnes*), un texte peut être repris, partiellement, soit dans un autre texte ou dans une postface, par exemple. L'« inachèvement » des textes peut être expliqué aussi par le fait que Giono conçoit parfois des projets qui comportent plusieurs romans mais qu'il n'arrive pas souvent à achever.

Ce qui caractérise donc l'esthétique de Giono, c'est qu'il y a continuellement une migration du sens d'un texte vers un autre. A la limite, tous les textes peuvent être lus les

uns en rapport avec les autres. Car il existe toujours une correspondance entre les parties qui composent l'oeuvre dans sa totalité.

Pour récapituler, on peut dire qu'au-delà du changement qui s'opère chez Giono vers 1938 et qui permet de mettre en place une nouvelle écriture différente de celle qui précède, il est indéniable que l'oeuvre de Giono conserve dans sa totalité une certaine unité. Unité assurée par de multiples constantes dont le « portrait de l'artiste par lui-même » et la problématique de la création demeurent les deux aspects essentiels. En effet, d'une part, à travers le « portrait de l'artiste », l'auteur met en scène toutes les représentations du « moi » du créateur. Les différentes figures d'artiste dédoublent ce « moi ». D'autre part, si l'auteur ne cesse de raconter des histoires, il n'en est pas moins vrai qu'il soulève également, directement ou indirectement, à travers les récits qu'il fait, la question, fondamentale, de l'écriture et de la création. Par exemple, le rapport de l'écriture avec la « crise » survenue à cause de la guerre est présent implicitement dans ces textes. En effet, cette crise de la création, qui conduit Giono à s'interroger sur lui-même, débouche sur l'idée de la mort ou le départ - qui est en fait une sorte de mort - de l'artiste dans certains romans. Cette idée est obsédante chez lui. Elle remonte déjà à *Que ma joie demeure* avec la mort de Bobi. Mais elle se pose de façon plus aiguë dans certains romans de la deuxième manière. Elle trouve probablement son expression la plus marquée dans *Les Grands Chemins*, où il ne s'agit plus de mort naturelle mais de meurtre (voire d'exécution) de l'Artiste. On pourrait, dans ce sens, se demander, en effet, si le meurtre de ce personnage n'est pas le symbole de celui de l'artiste-Giono lui-même pendant la guerre. Car la question est si grave pour lui que son oeuvre a été à cette époque menacée de « silence ». Mais l'artiste ne meurt pas en fait. Ou plutôt, il « ressuscite » à chaque fois, en prenant un autre aspect, comme Giono lui-même qui « ressuscite » après 1945.

Conclusion générale

L'étude de l'oeuvre de Giono a permis de montrer que celle-ci met en évidence la coexistence de deux problématiques essentielles : la première est en rapport avec le « sujet » et la deuxième est liée à l'écriture. Notre travail a consisté à essayer de définir les différentes représentations du « moi » à la fois comme sujet et comme matière même de cette écriture. Nous avons, pour cela, cherché à mettre en évidence, à travers plusieurs textes qui appartiennent à des époques différentes, et à des genres différents, l'idée que cette écriture est essentiellement une écriture du « sujet », à travers tous les changements qu'elle connaît et les différentes questions qu'elle aborde. Partant de l'hypothèse que dans toute son oeuvre, Giono fait d'une manière ou d'une autre le « portrait de l'artiste par lui-même », comme il ne cesse de le répéter, qui tend à présenter cette oeuvre comme l'expression de son « moi », nous avons essayé de vérifier, à travers l'analyse de certains textes, le bien fondé de cette hypothèse, en faisant des approches variées, ou pour reprendre l'expression de Barthes, en pratiquant des « entrées » différentes.

Tout d'abord, l'analyse des textes, qui à première vue peuvent être considérés comme des textes autobiographiques, a permis de constater que ceux-ci ne peuvent être tout à fait conformes aux typologies proposées traditionnellement pour ce genre. Certes, on peut s'apercevoir qu'il y a, chez Giono, une tendance constante à mettre l'accent sur ses origines italiennes, et piémontaises en particulier; tendance qui s'exprime à travers l'origine de certains personnages de ses romans : son père, Odripano, Djouan, Saint Jean, Angelo , etc., et à travers les sujets abordés dans des textes comme *Le Désastre de Pavie* , *Voyage en Italie* , *Le Bonheur fou* , une partie de *La Pierre* ...Les références à

l'Italie, à l'art italien et aux écrivains italiens sont nombreuses, mais dans les textes à tendance autobiographique, l'essentiel ne semble pas tellement la recherche des origines, ni le besoin du retour aux sources, mais autre chose : l'écriture du « moi » qui y est mise en valeur dépasse le genre de l'autobiographie. En effet, l'évocation des souvenirs dans *Jean le Bleu*, par exemple, oeuvre centrale pour l'étude de cet aspect du problème, ne relève pas d'une recherche d'un passé perdu : c'est la mise en place d'un processus d'écriture qui permet d'inventer une enfance, présentée comme une période d'« initiation » poétique, artistique et sensuelle. Il ne s'agit pas tellement d'un récit des faits passés, mais celui de la rencontre de l'enfant avec des personnages qui l'aident à se découvrir (sa sensibilité, ses rêveries, ses dons de poète) et à découvrir le monde. Le père est la figure centrale. Son rôle est plus étendu que celui qu'en général un père peut jouer dans la vie quotidienne de son enfant (comme celui que Vallès donne à son père dans *L'Enfant*). Giono lui prête un rôle moral, intellectuel, artistique et philosophique. C'est une figure quasi mythique. Que ce soit dans *Jean le Bleu*, dans « Son dernier visage », dans « La Ville des hirondelles », dans « Le Poète de la famille » ou dans *Le Grand Théâtre*, son rôle est celui d'initiateur dans tous les domaines. C'est lui qui apprend à son fils comment vivre, sentir et rêver en poète. Il lui apprend à aimer autrui, mais aussi à faire confiance aux sentiments et à se méfier de l'intelligence et de la raison.

Ainsi, dans *Jean le Bleu*, il s'agit de mettre en valeur l'éveil du corps et de l'esprit de l'enfant et de raconter la première expérience poétique de celui-ci (sensations, rêveries, images, personnages marquants...). Il s'agit aussi de décrire la naissance et la mise en place de ce monde fabuleux de personnages, de sensations, de rêveries et de poésie dans la vie de l'enfant. Monde qui ne cessera d'alimenter toute l'oeuvre future.

Chez Giono, il y a un rapport étroit entre l'évocation de l'enfance et la situation vécue au moment de la rédaction de ces textes. En effet, les portraits des personnages qu'il fait et les histoires qu'il raconte ont tous plus ou moins des rapports avec des préoccupations d'ordre moral ou esthétique au moment où il rédige ces textes. Le « moi » passé est, dans une large mesure, l'émanation du « moi » présent. Il est un peu la projection des préoccupations de l'auteur au moment où il rédige ces textes. Il est construit en fonction de cette situation d'énonciation. On a vu que la rédaction de *Jean le Bleu* intervient juste après une « crise » morale personnelle. Celle de *Virgile* se situe en pleine période de guerre : le monde magique de l'enfance et de sa poésie y sont proposés comme remède à cette situation difficile.

Cela nous amène à penser qu'il faudrait, au fond, y rechercher non pas réellement un passé mais les éléments « premiers » constitutifs de ce « portrait de l'artiste » qu'il ne cesse de faire. Les faits passés qu'il raconte sont en grande partie des faits inventés, qui doivent être perçus non comme les éléments de la reconstitution d'une vie passée mais comme des éléments qui servent à construire ce « portrait » en rapport avec l'écriture. C'est, à notre avis, de cette manière qu'on peut rattacher ces textes à l'ensemble de l'oeuvre.

En outre, la « contradiction » que nous avons relevée au début et est mise en évidence par les deux termes de la dialectique « moi, je », et « je est un autre », semble être dépassée par et dans le « moi » inhérent au problème de l'écriture, autrement dit dans ce que Giono appelle le « portrait de l'artiste par lui-même. C'est également cette

perspective qui permet résoudre le problème du double caractère d'« ipséité » et de « mêmeté » du « moi » (pour reprendre les termes de Ricoeur). En effet le changement et la stabilité du « moi » est en étroite liaison avec ce « portrait de l'artiste » qu'il fait.

Par ailleurs, nous avons continué à mettre en évidence les rapports du sujet à l'écriture, mais cette fois à travers des textes d'un genre particulier, rédigés à une époque exceptionnelle et critique, les « Essais pacifistes ». La période où Giono écrit ces textes est une période qui peut être considérée certes comme une période transitoire, mais elle est importante pour lui. D'une part, parce que ces textes mettent en oeuvre un aspect particulier de l'écriture, qui est en rapport avec un drame collectif : la hantise d'une guerre qui approche. D'autre part, parce que ces textes sont déterminants aussi bien en ce qui concerne la vie de l'auteur qu'en ce qui concerne son activité même de romancier.

Ces essais, qui sont pour Giono une forme d'action engagée, s'inscrivent dans la tendance générale des intellectuels de l'époque, c'est-à-dire dans la lutte contre le fascisme et contre la guerre. Ils marquent de ce fait la participation de l'auteur, de façon active et responsable, dans ce mouvement général. D'un autre côté, ils mettent en valeur la particularité des positions de l'auteur et de son engagement ainsi que de ses idées sur la manière dont il faut envisager l'avenir. Ils laissent voir, à ce niveau, à la fois des problèmes d'ordre personnel et des problèmes en rapport avec la création. En effet, à cause de sa notoriété, Giono est au coeur du débat politique, et ne peut de ce fait échapper à l'idée d'être l'objet de controverses et de réactions opposées : il est en même temps loué, voire adulé par certains et attaqué violemment par d'autres. Lui-même prend les choses à coeur et s'y met, quelquefois, de façon immodérée.

Par ailleurs, si, au début, le choix des essais est dicté par les circonstances politiques, peu à peu ce choix semble se transformer en véritable problème en ce qui concerne la création romanesque chez lui. Celle-ci se trouve sensiblement réduite. Après la publication de *Batailles dans la montagne* en 1937, et pendant dix ans, il ne publiera plus aucun roman en volume. Il tente, toutefois, de ne pas abandonner totalement son activité de romancier. Il travaille à *Deux Cavaliers de l'Orage*, participe à la traduction de *Moby Dick*. Mais il tente surtout de mettre une part importante du romanesque dans certains de ces essais eux-mêmes, cherchant par là une articulation possible de l'éthique et de l'esthétique. Mais cette tentative en vue d'écrire de cette façon aboutit à des textes quelque peu hybrides, qui tiennent à la fois du roman et de l'essai mais qui n'appartiennent pas exclusivement à l'un ou à l'autre des deux genres.

On peut dire ainsi que cette période de crise politique est aussi une période de « crise » de la création chez Giono. Giono n'écrit pas de la même façon avant, pendant et après la guerre. S'il a, d'une certaine manière, pu avoir un certain impact sur les idées durant ces années qui précèdent la guerre, ce sont également les événements vécus durant cette période qui ont marqué sa vie et son oeuvre. Le sentiment d'injustice puis de désillusion ont déterminé sa façon d'écrire et sa conception même du rôle de l'écrivain. Le choix qu'il fait en écrivant les « Essais pacifistes » est payé par le ralentissement de ce qui est pour lui une chose primordiale : son travail de romancier.

L'étude de l'évolution de l'oeuvre de Giono doit tenir compte, en effet, des différentes « crises » traversées par celui-ci. C'est l'une des hypothèses que nous avons avancées

au début et qui semble se confirmer au fil du travail sur le rapport de l'oeuvre avec son créateur. Car les différents clivages que connaît cette oeuvre sont, dans une certaine mesure, dus à ces « crises ». On a vu que la « crise » morale des années trente aurait été à l'origine de la rédaction de *Jean le Bleu*. La période des années 1935-1939 est aussi une période difficile pour Giono. On a vu que la « crise » se manifeste aussi bien au plan personnel (la hantise de la guerre de plus en plus menaçante) que sur le plan de la création romanesque. L'arrivée de la guerre et l'incarcération de 1939 portent un coup terrible à l'auteur : il perd toutes ses illusions pacifistes. Ensuite, les années de guerre constituent, pour lui une épreuve difficile. Au plan personnel, elle se caractérisent par la hantise des attentats contre sa personne et sa famille et par la pressante inquiétude que les Occupants allemands découvrent l'aide qu'il apporte pendant ces années à des résistants et à des exilés allemands et à des Juifs. Son *Journal d'occupation* traduit bien ces inquiétudes. Sur le plan de la création, la rédaction de *Pour Saluer Melville*, de *Virgile* et de *Fragments d'un paradis* traduit peut-être une sorte d'évasion dans un ailleurs poétique, « autobiographique » ou « fantastique ». Mais l'absence de toute publication de roman traduit une véritable crise de l'écriture qui l'amène, à cette époque, presque au bord du silence. Le changement qui survient après la guerre, après l'épreuve de l'incarcération de 1945, et après l'interdiction de publication, est un changement radical. Pour surmonter toutes ces « crises » successives, Giono adopte une écriture toute nouvelle. Il remettra également en question certains textes passés, qui ont pourtant contribué à sa célébrité, comme *Le Chant du monde* et *Que ma joie demeure*. C'est une sorte de renaissance, voire de « résurrection » d'un auteur que beaucoup considèrent à l'époque comme un auteur fini. Il y a à chaque fois comme un élan nouveau qui lui permet de se dégager de ses difficultés et de repartir.

Dans son ensemble, l'oeuvre contient donc une interrogation continue sur elle-même, qui est suscitée et accentuée par les différentes « crises » que l'auteur traverse. Au plan personnel, celles-ci ont sans doute affaibli l'homme et ont contribué à changer ses positions et sa façon de voir, mais elles ont contribué à forger chez lui un « caractère » (semblable à celui de certains de ses personnages). C'est surtout le caractère de « défi » qui est le plus important. Défi, aussi bien au plan personnel qu'au plan littéraire. Giono ne s'avoue jamais vaincu. Sa volonté de surmonter les difficultés, sa ténacité et son désir de résister sont à la fois les raisons et les manifestations concrètes de ce « défi ». Cette « résurrection » de 1947 en est l'exemple le plus frappant et le plus édifiant.

On peut dire ainsi que l'écriture est étroitement liée aux différents moments de sa vie et aux différentes expériences vécues, mais qu'elle constitue également une sorte d'exutoire, grâce auquel Giono tente à chaque fois de remédier à un mal personnel ou collectif.

Les « manières » de Giono trouvent également dans ces « crises » une justification. Le tournant après 1945 est un tournant particulièrement décisif chez lui. Sa nouvelle vision du monde, résultat de ses désillusions successives, entraîne un changement au niveau esthétique. Toutefois ce changement prend deux directions légèrement différentes : celle des « Chroniques romanesques » d'une part et celle du « Cycle du Hussard » de l'autre.

Mais malgré toutes les nouveautés qu'apporte Giono dans sa deuxième « manière », et malgré les disparités, l'oeuvre de Giono conserve une unité, grâce à des constantes qui touchent notamment au problème du « portrait de l'artiste par lui-même » et au problème de la création, tous les deux mis en évidence, de façon plus ou moins explicite, dans toute l'oeuvre. En effet, de *Naissance de l'Odyssee* à *L'Iris de Suse*, tous les textes mettent en valeur cette problématique du créateur et de la création.

Le « portrait de l'artiste par lui-même », expression, que Giono répète maintes fois, renvoie en fait à sa conception même de l'écriture, tout en constituant le principe unificateur de son oeuvre, même si la variété de ses (auto) « portraits » va apparemment à l'encontre de cette unité. En réalité, la multiplication de portraits d'artistes contribue à faire voir les différentes facettes du portrait du créateur lui-même. Celui-ci, par personnages interposés, se donne à voir à la fois comme inventeur d'un monde et détenteur de la parole poétique. Ces personnages d'artistes, doubles du créateur, sont présentés comme « joueurs », « acrobates », « tricheurs », « menteurs », « fabulateurs », etc. C'est-à-dire, métaphoriquement, comme des représentations variées et multiples du « sujet » créateur et de l'acte de création. A travers eux, l'auteur met en valeur les multiples et différentes expériences de la création ainsi que les champs où se déploient ses investigations, ses capacités et ses limites. C'est à travers eux également qu'il se remet en question. Dans les faits, l'artiste-créateur est aussi celui qui porte en lui ce double désir de la « possession » et de la « perte » (autre métaphore développée dans *Noé*). Il est également celui qui détruit un ordre pour lui en substituer un autre, construisant ainsi de nouveaux rapports entre les choses. C'est celui qui voit dans tout « un monde » (III, 620), dans une odeur de narcisse ou de coquillage (*Noé*), dans une moisissure (*Jean le Bleu*) ou dans un minuscule os du crâne d'un oiseau (*L'Iris de Suse*). Bref, l'artiste, autrement dit l'auteur, est celui qui crée un monde « à côté » du monde réel et celui qui invente une manière de parler (d'écrire) pour faire percevoir ce monde. Les moyens d'y parvenir sont multiples : Ulysse arrive à faire accepter par ses auditeurs une légende qui se substitue à la vérité, Albin et ses ancêtres parviennent à inventer un langage propre et qui les dispense du langage commun, les bergers du *Serpent d'étoiles* créent un monde en marge de celui de la Genèse, Bobi propose un mode de vie qui tient essentiellement compte des plaisirs des sens; Herman invente, grâce à la parole poétique, un monde emboîté dans le monde réel, et arrive à le faire « voir » à Adalina.

En effet, comme Giono le montre dans *Pour Saluer Melville*, le passage de la sensation à sa manifestation « concrète », puis à sa communication à autrui, est toute l'opération, complexe, que le poète parvient à faire grâce à l'« alchimie » des mots.

Cela nous amène à réfléchir sur les rapports du poétique et du romanesque chez Giono.

On l'a vu, Giono accorde un intérêt tout particulier à la poésie et aux poètes dans son oeuvre. Alors qu'il est essentiellement romancier, il se considère assez souvent lui-même comme poète. Certes il a commencé sa carrière en écrivant des poèmes, il en écrira quelques uns plus tard, mais c'est dans le roman qu'il trouve sa vocation propre. Cela n'empêche pas que la plupart de ses textes (romans ou autres) ont un rapport avec la poésie. On a vu que dans *Jean le Bleu* (I, 170), il affirme que c'est son père qui l'oriente dans cette direction, en l'encourageant à voir le monde par les yeux d'un poète. Mais

comment un texte peut-il être poétique? C'est peut-être dans sa capacité de créer chez le lecteur un « état poétique » pour reprendre l'expression de Valéry. En effet, tout comme pour son personnage Herman dans *Pour Saluer Melville*, Giono cherche souvent, directement ou par personnages interposés, à créer un « état poétique » chez son lecteur, à lui faire partager les sensations les plus diverses et à lui faire voir le monde d'une façon très particulière, qui est la sienne. Le monde qu'il crée, grâce aux mots, est un monde intérieur, mais qu'il parvient à communiquer. C'est là la caractéristique de toute poésie. De ce point de vue, beaucoup de romans de Giono sont « poétiques ». La magie des images et des mots s'ajoute à celle de la fabulation pour donner à ses textes toute la force de leur impact. Mais il n'y a pas que les romans qui aient cette caractéristique. Même les textes sur la Provence sont d'une teneur poétique certaine. Car ce Sud dont il parle est un Sud imaginaire. Sur ce point il ressemble, comme il le dit lui-même, à Faulkner, qui lui aussi peint son Sud imaginaire.

Ainsi, on peut dire que Giono est romancier, mais la dimension poétique qui se trouve dans son oeuvre est importante. Et ce n'est pas seulement parce que bon nombre de ses textes, ou de passages de textes, sont de véritables poèmes en prose. La plupart de ses héros sont, on l'a vu des « artistes », dans leur sensibilité, dans leur visions et dans leur façon de parler, car la « poésie » est aussi une affaire de langage. Les différentes manières dont ces personnages parlent d'eux-mêmes ou du monde constituent un écart par rapport au langage commun. Leur façon d'être comme leur façon de dire sont souvent différentes de celles des autres.

C'est enfin, en partie, grâce à cette part de « poésie » qui imprègne ses textes, que Giono échappe au « réalisme ». Giono n'est pas un écrivain réaliste dans le sens traditionnel du terme, malgré les étiquettes de la critique traditionnelle. Giono est un romancier qui a la sensibilité d'un poète.

Dans sa vieillesse, l'auteur affirme qu'à y bien regarder, il n'a jamais écrit que sur lui-même. En effet, quelle que soit la forme que prennent les textes, ceux-ci sont toujours une écriture du « moi » : celui-ci est à la fois le sujet et la matière de cette écriture. Toute l'oeuvre (romans, essais, nouvelles, pièces de théâtre...) est l'expression plus ou moins directe du sujet. La notion de « subjectivité » trouve en effet son expression la plus marquée et son sens le plus total chez Giono. Comprendre l'esthétique de cet écrivain c'est comprendre la nature et le fonctionnement de cette subjectivité et de ses rapports variés et divers avec l'écriture. Dans *Noé*, l'auteur tente justement d'explicitier ces rapports en mettant en scène (dans le sens littéral du terme) le romancier (qui est lui-même) en train de créer. C'est par exemple dans ce roman qu'il tente l'expérience, qui l'a toujours séduit, qui consiste à faire du processus de l'écriture un processus semblable à celui qui est utilisé par le musicien ou le peintre. Par exemple, il essaie, comme Breughel (peintre qu'il apprécie particulièrement et qu'il évoque très souvent) de tout faire voir à la fois. Il tente en effet, dans une « *monstruseuse accumulation* » (III, 642) de faire voir « simultanément », de nombreux portraits de personnages, de faire revivre ceux de ses romans précédents, d'anticiper sur ceux d'un roman futur, tout en racontant des histoires diverses, imbriquées les unes dans les autres, et en usant des parenthèses, des digressions, des retours en arrière, etc.

Le « moi » comme sujet et matière d'investigation de l'écriture a une fonction

particulière chez Giono. Il ne s'agit ni d'une entité philosophique, en rapport par exemple avec le problème du cogito cartésien, ou psychique, en rapport avec un inconscient plus ou moins indéterminé, c'est un « moi » qui, certes est lié à la vie de l'auteur, mais c'est surtout un « moi » inventé au fil des textes. Il tient à la fois de l'autobiographique et du romanesque, de la réalité et de la fiction. Il est constamment renouvelé et remodelé selon l'époque et selon les textes. Il est le point de convergence d'autres « moi » de personnages (artistes, poètes, écrivains, mais aussi gendarmes, brigands, etc.).

Le « moi » est d'abord celui l'auteur lui-même, c'est-à-dire le sujet de l'écriture. Il est aussi celui qui apparaît dans le texte, produit par l'écriture : un « moi » fictif qui se présente de différentes manières et assume différentes fonctions dans le texte. Ses attributs et ses fonctions sont tributaires de la situation narrative, du genre du texte, de l'époque, etc.

Mais le plus souvent, Giono cherche à confondre ces deux instances, le « moi » comme sujet et le « moi » comme objet. Dans certains textes, aussi bien de la première que de la deuxième « manière », le narrateur, chez qui on peut reconnaître certains traits de l'auteur, glisse au niveau des personnages et se confond avec eux. D'où toute l'ambiguïté et la complexité de ce « moi ».

La problématique du « sujet » chez Giono se confond avec la problématique de l'écriture. Cette dernière ne peut pas être conçue en dehors de la nature et de la fonction du « moi » dans et par rapport au texte. Et inversement, le texte est une constante mise en valeur du « moi », comme sujet ou comme objet de l'écriture.

Parmi les structures constantes et significatives chez Giono, on peut noter celle du « double » et du « dédoublement ». Elle a des rapports étroits avec la notion de « sujet » et de ses différentes représentations dans l'oeuvre et des rapports avec l'esthétique en général. Il s'agit, en fait, d'une structure et en même temps d'une thématique très récurrente. Elle fonctionne par un système de correspondances, de réflexions ou d'oppositions. Elle apparaît, par exemple, au niveau de l'intertextualité : les textes évoqués ou cités des autres auteurs - textes authentiques ou inventés - jouent comme des doubles, une sorte d'écho de ceux de Giono. Ils mettent en valeur une sorte de voix au deuxième degré qui se manifestent derrière, dans ou en parallèle avec celle de ce dernier.

Au niveau des personnages également, cette thématique est constamment présente dans toute l'oeuvre. Dans *Colline*, Jaume est le double de Janet. Dans *Un de Baumugnes*, Amédée est le double d'Albin, dans *Jean le Bleu*, certains personnages sont un peu le double du père. Dans *Un Roi sans divertissement*, Langlois est le double virtuel de M.V. Dans *Les Grands Chemins*, le Narrateur se confond souvent avec l'Artiste, etc. Ce qui confère à chacun des personnages une sorte de double personnalité : Langlois, par exemple est le justicier qui combat le mal et il est celui qui se sent, progressivement, devenir le frère et le double du meurtrier. C'est à cause de cette ambiguïté de la personnalité qu'échappe la « vérité », notamment dans les « Chroniques », car il y a en même temps la chose et son contraire. Les sentiments qui animent les personnages peuvent basculer d'un état à l'autre. La frontière entre le « moi » et son double, et même entre lui et son contraire, n'est pas une frontière sûre, ni établie

une fois pour toute.

Du coup, la notion du « mal » (et aussi celle du « bien »), dont certains personnages des « Chroniques » sont porteurs, devient une notion flottante. Les personnages ne savent que rarement la part du bien et du mal dans leur action. De toute manière, l'auteur ne place jamais le problème sur le plan moral. Mais l'idée qui est mise en valeur, dans la deuxième « manière » est que le mal ne fait plus partie du monde, mais il est en l'homme. Et chacun risque d'en être la victime.

D'un autre côté, le discours du narrateur ou des personnages manifeste très souvent un double aspect : celui d'une parole écrite et celui d'une parole orale, deux caractéristiques essentielles de l'écriture de Giono, qui ont des fonctions importantes dans l'oeuvre. L'entremêlement des genres tend à produire ce caractère double qu'on trouve dans certains textes : des essais (pas seulement les « Essais pacifistes ») qui contiennent une part importante de romanesque, des textes autobiographiques qui racontent une vie largement inventée, des biographies romancées (comme celle de Virgile ou de Melville), etc.

La structure du double se retrouve également au niveau narratif, par exemple dans la mise en place du double récit qui caractérise certaines « Chroniques ». Ce processus vise, à notre avis, à mettre en valeur l'idée qu'il n'y a pas de récit unique et que le choix d'un seul récit, d'un « possible narratif » laisse en suspension d'autres récits sous-jacents ou virtuels. Pourtant dans *Noé*, Giono tente l'expérience de donner vie à plusieurs récits à la fois, de réaliser ces virtualités, notamment par les « suites » qu'il donne à l'existence des personnages d'autres romans, par les différentes et multiples digressions, etc. Il essaie de « cueillir » les idées et les images qui lui viennent à l'esprit et à leur donner à toutes une vie.

Il y a dans l'écriture de Giono l'existence de deux niveaux : un niveau de « surface », si l'on peut dire, qui met en scène une « voix », un récit, un portrait, et un niveau sous-jacent qui se caractérise par la démultiplication des voix, la diversification des récits et le dédoublement des portraits. L'écriture opère en effet, à la fois de façon paradigmatique, par des sélections parmi les possibilités qui s'offrent : thèmes, images, personnages, etc., et de façon syntagmatique, en combinant différemment dans les textes, parfois les mêmes thèmes, les mêmes images...C'est à ce niveau qu'on peut situer, par exemple, les différentes variantes à propos des mêmes souvenirs évoqués dans différents textes. Mais à chaque variante ou reprise, des sens nouveaux viennent s'ajouter aux anciens.

Giono ne peut s'empêcher de raconter même lorsqu'il développe des réflexions sur un sujet donné. Par exemple, *La Pierre*, qui est un essai, contient des histoires innombrables, dont la plupart sont fictives mais qui sont en rapport avec lui-même. Dans ses oeuvres, Giono est le sujet, inventant, parlant, écrivant et en même temps l'objet essentiel de sa création. Le « moi » occupe une place centrale dans l'oeuvre, même si dans certains textes il est présenté de manière indirecte ou oblique. Peu d'écrivains comme Giono (Céline peut-être, mais il faudrait une étude comparative approfondie), dont les rapports du sujet à l'oeuvre soient aussi forts, aussi variés, aussi riches et aussi complexes. L'auteur crée l'oeuvre à son image, mais cette oeuvre elle-même contribue à donner des représentations variées et multiples du créateur. Elle donne une extension

imaginaire à sa vie à travers les différents portraits de l'artiste qu'elle fait. Ces artistes sont ses doubles. En effet, l'« artiste » c'est cet autre soi-même, ou plutôt soi-même présenté comme un autre, mais qui est le support de la vision, de la parole et du point de vue de l'auteur. Dans les textes des années trente surtout, le dédoublement de l'auteur dans certains personnages se fait à travers le prénom qu'il donne à certains de ses personnages (comme Djouan, Ivan, Saint Jean).

Ces doubles permettent de faire voir différentes facettes du « moi ». Les processus d'écriture qui les mettent en évidence varient selon les « manières ». Dans la première, l'auteur cherche à produire l'effet d'une identification totale du « moi » et de ses doubles. Dans la deuxième, cette identification, même si elle existe, est moins explicite. De plus, les problèmes qu'il met en évidence sont différents dans les deux moitiés de son oeuvre, car ils sont relatifs aux préoccupations de chaque époque. Dans les textes des « chroniques », par exemple, ils sont davantage rattachés aux sentiments profonds et ambigus de l'homme ainsi qu'à sa complexité psychologique. Chez Giono, l'homme est le lieu d'un dédoublement, d'une dualité, voire d'une duplicité.

Par ailleurs, on peut dire qu'en plus des facteurs d'ordre personnel, liés à des problèmes vécus, qui ont contribué à la modification des positions de Giono sur l'homme et le monde, et par conséquent sur l'écriture elle-même, il y a des facteurs d'ordre esthétique et littéraire. En effet, tout au long de sa carrière, Giono ne cache pas son admiration pour des écrivains plus ou moins anciens, qui ont pu, à différentes époques, influencer son oeuvre. On peut citer par exemple Homère, Whitman, Virgile, Cervantès, Machiavel ou Stendhal. Tous ces auteurs l'ont plus ou moins marqué à une époque donnée. Mais, comme en politique, il ne fait allégeance à aucun d'entre eux. L'univers romanesque, les préoccupations littéraires et esthétiques lui sont propres. Si le « Cycle du Hussard » s'inspire par exemple de Stendhal, l'univers qu'il dépeint, les histoires qu'il raconte, les problématiques qu'il soulève dans ces romans restent profondément gioniens.

Au plan des techniques du récit, on peut, par exemple, relever, notamment dans les « Chroniques », certains échos des techniques utilisées par les Nouveaux romanciers, mais celles que Giono utilise demeurent en fait liées à ses propres préoccupations esthétiques. D'ailleurs, il se méfie lui-même de ces romanciers et la position qu'il exprime à leur égard est pleine d'ironie.

L'écriture de Giono est réfractaire aux classements et aux systèmes parce qu'elle est profondément liée au « sujet », qui ne peut lui-même être emprisonné dans une catégorie (psychologique ou littéraire) bien déterminée.

Au terme de ce travail, nous pouvons dire que nous sommes loin d'avoir rendu compte de toute l'étendue et la richesse de l'oeuvre de Giono. Explorée sous l'angle de la problématique du « sujet » en rapport avec l'écriture, cette oeuvre montre une complexité inouïe qui va à l'encontre de l'idée reçue, trop simpliste, qui consiste à considérer Giono comme un auteur facile, univoque ou homogène. Presque trente ans après la mort de l'auteur, son oeuvre suscite encore des interrogations de la part des critiques. Mais en dépit des approches multiples et variées qu'ils appliquent, ces dernières années, à son oeuvre, ils ne semblent trouver d'accord que sur certains points. On est loin d'avoir fait le tour de cet auteur. Son oeuvre développe une continuelle interrogation sur des problèmes

du « moi » de l'artiste et du créateur en rapport avec l'écriture elle-même.

Bibliographie

I- Oeuvres de Giono

A- OEUVRES ROMANESQUES DE GIONO

Colline 1927 1929 (Grasset) I
Un de Baumugnes 1928 1929 (Grasset) I
Regain 1929 1930 (Grasset) I
Naissance de l'Odyssée 1925-1926 1930 (Grasset) I
Présentation de Pan 1929 1930 (Grasset) I
Le Grand Troupeau 1929-1931 1931 (N.R.F.) I
Solitude de la pitié 1928-1931 1932 (Gallimard) I
Jean le Bleu 1932 1932 (Grasset) II
L'Esclave 1925 1933 (Marianne) I
Le Chant du monde 1933 1934 (Grasset) II
Que ma joie demeure 1934 1935 (Grasset) II
Batailles dans la montagne 1936-1937 1937 (N.R.F.) II
Pour saluer Melville 1939-1940 1941 (N.R.F.) III
L'Eau vive 1930-1937 1943 (Gallimard) III
Un Roi sans divertissement 1946 1947 (La Table ronde) III
Noé 1946-1947 1947 (La Table ronde) III
Virgile 1944 1947 (Ed. Corrêa) III
Fragments d'un Paradis 1944 1948 (Ed. Déchalotte) III
Le Petit garçon qui avait envie
d'espace 1949 1949 (Nestlé, Vevey, Suisse) V
Mort d'un Personnage 1945-1946 1949 (Grasset) IV
Les Ames fortes 1948-1949 1950 (Gallimard) V
Faust au village 1948 1949-50 (pub. en revue) V
Les Grands Chemins 1950 1951 (Gallimard) V
Le Hussard sur le toit 1946-1951 1951 (Gallimard) IV
Le Moulin de Pologne 1949-1952 1953 (Gallimard) V
Une Aventure ou la foudre et le
sommet 1954 1955 (L'Ecole Estienne) VI
Le Bonheur fou 1953-1957 1958 (Gallimard) IV
Angelo 1945 1958 (Gallimard) IV
Hortense 1958 1958 (Cahiers de l'Artisan) V
Le Grand Théâtre 1961 1973 (Gallimard) III
Deux Cavaliers de l'Orage 1938-1942, 1944, 1964 1965 (Gallimard) VI
Le Déserteur 1965 1966 (Fontaine-more, Lausanne) VI
Ennemonde et autres caractères 1964 1968 (Gallimard) VI
L'Iris de Suse 1968-1969 1970 (Gallimard) VI

Angiolina - la Toison 1928 1971 (« La Pléiade ») I
 Les Récits de la demi-brigade 1944-1965 1972 (Gallimard) V
 L'Homme qui plantait des arbres 1953 1973 (Revue forestière n°6) V
Angélique 1920-1922 1980 (« La Pléiade ») I
Coeurs, Passions, Caractères 1961 1982 (Gallimard) VI
Caractères 1962 1982 (Gallimard) VI
Dragoon 1965,1967 1982 (Gallimard) VI
Angélique 1920-1922 1980 (La Pléiade) I
Olympe 1967,1968,1970 1983 (La Pléiade) VI

B- RECITS ET ESSAIS (La Pléiade, 1989, tome VII)

Manosque-des Plateaux 1930 1930 (Ed. Emile-Paul)
Poème de l'Olive 1930 1931 (*Bifur* n°8)
Le Serpent d'étoiles 1930 1933 (Grasset)
Les Vraies Richesses 1935 1936 (Grasset)
Refus d'obéissance 1930-1931,1934 1937 (Gallimard)
Le Poids du ciel 1937 1983 (Gallimard)
*Lettre aux paysans sur la
 pauvreté et la paix* 1938 1938 (Grasset)
Précisions 1938 1939 (Grasset)
Recherche de la pureté 1939 1939 (Gallimard)
Triomphe de la vie 1940-1941 1942 (Grasset)
 APPENDICES :
Sur un galet de la mer 1922-1923 1987 (Ph. Auzou)
Les Images d'un jour de pluie 1923 1987 (Ph. Auzou)
Elémir Bourges à Pierrevert 1926 1987 (Ph. Auzou)

C- JOURNAL, POEMES, ESSAIS (La Pléiade, 1995, tome VIII)

Voyage en Italie 1952-1953 1954 (Gallimard)
Notes sur l'affaire Dominici 1954 1955 (Gallimard)
La Pierre 1955 1955 (Méroz)
Le Badaud 1960 1963 (André Sauret)
Le Désastre de Pavie 1958-1962 1963 (Gallimard)
 Poèmes :

La Chute des anges 1944-1945 1969 (Manosque, Rico imp.)

Un déluge 1944-1945 1969 (Manosque, Rico imp.)

Le Coeur-Cerf 1947 1951 (Manosque, Rico imp.)

De Certains parfums 1970 1971 (Recherche n°18)

Village 1950 1985 (La Manufacture)

Journal (1935-1939) 1935-1939 1995 (« La pléiade »)

Journal de l'occupation 1943-1944 1995 (« La Pléiade »)

Bestiaire 1956-1961 1995 (La Pléiade)

Voyage en Espagne 1958, 1964, 1969 1995 (La Pléiade)

D- AUTRES ECRITS DE GIONO

1- Textes en rapport plus ou moins direct avec ses oeuvres : préfaces, postfaces et présentations d'ouvrages⁶⁹⁵

a- A propos de *Naissance de L'Odysée*

- « Introduction inédite à trois images pour illustrer L'Odysée ». (Texte écrit vers 1923), *Jean La Pléiade*, Gallimard, t.I, 1982, p.842-843.
- « Préface » à l'édition originale (1930), *Ibid.*, p.843-844.
- « Le livre du mois » (écrit fin 1937 ou début 1938), *Ibid.*, p.844-845.
- « Préface » à l'édition de 1960, *Ibid.*, p.845-846.

b- A Propos de *Colline*

- « Mes collines » (13 octobre 1921), t.I, p.957-949.
- « Préface » à l'édition des Exemplaires (1930), t.I, p.949-951.
- « Réponse de Jean Giono à la préface de Raoul Audibert » (Texte publié par Les Amis du Club du Livre du mois), 1958, t.I, p.951-955.

c- A Propos de *Un de Baumugnes*

- « Préface » à l'édition de 1931, t.I, p.972-974.

⁶⁹⁵ Une « liste des préfaces de Jean Giono » : préfaces, postfaces et présentations d'ouvrages (sauf préfaces et postfaces de Giono à ses propres oeuvres) a été établie par Georges Ricard et Aline Giono et publiée dans le *Bulletin* n°20, 1983, p.69-79.

d- A propos de *Regain*

- « Préface » à l'édition de 1933, t.I, p.1000-1002.
- « Postface » à l'édition des Cent bibliothèques (1947), t.I, p.1373-1376.
- « Préface à *Regain* », (préface à l'Édition des Bibliophiles de France 1932), *Bulletin* n°33, 1990, p.7-11.

e- A propos de *Jean le Bleu*

- « Préface de *Jean le Bleu* », (préface à l'Édition du Livre-Club du Libraire, 1956), t.II, 1972, p.1234-1236.
- « Le Soliloque du beau ténébreux », (extrait des « Matériaux divers » pour le projet d'un livre autobiographique. Texte inachevé, écrit vers 1920-1921), t.II, p.1236-1237.
- « Au territoire du Piémont [I] », (Fragments des « ébauches » :1928-1930), t.II, p.1237-1239.
- « Au territoire du Piémont [II] », (ébauches),O.R.C., t.II, p.1240-1242.
- « Journal de Louis David », (texte de l'agenda de l'ami de Giono qui date de 1913), t.II, p.1242-1243.

f- A propos du *Chant du monde*

- « J'ai écrit *Le Chant du monde* en Suisse », *Bulletin* n°9, 1977, p.41-45.
- « Prière d'insérer », t.II, p.1283.
- « Dix lettres inédites de Jean Giono autour du *Chant du monde* », (lettres adressées à Jean Guéhenno et Lucien Jacques entre 1931 et 1934, présentées par Pierre Citron), *Magazine littéraire*, n°162, 1980, p.26-29.

g- A propos de *Que ma joie demeure*

- « Avant-propos » (extrait du « Journal », 1936), t.II, p.1348-1349.
- « Les *Vraies richesses*, préface » (1936), Ibid., p.1349-1356.
- « Appendice à la Préface des *Vraies richesses* » (schéma du dernier chapitre (non écrit) de *Que ma joie demeure* , 1934), Ibid., p.1357-1358.

h- A propos de *Batailles dans la montagne*

- « L'ébauche de Grenoble » (extrait du Journal de Giono, 31 octobre,1935), t.II, p.1434-1435.

- « Le dialogue avec la bergère » (extrait des « matériaux divers »), Ibid., p.1435-1438.
- « Le dialogue de Saint-Jean et de Marie » (extrait des « Matériaux divers »), Ibid., p.1439-1444.

i- A propos de *L'Eau vive*

- « Trois et le vent » (1949), t.III, 1974, p.1261- 1265.
- « Automne en Trièves » [Autre version du texte qui figure dans *L'Eau vive*, III, p.195-198], *Bulletin* n°37, 1992, p.38-42.
- « Texte de présentation de *L'Eau vive* », *Bulletin* n°47, 1997, p. 9-11.

j- A propos des « Chroniques romanesques »

- « Préface aux Chroniques romanesques » (1962), t.III, La Pléiade, p.1277-1278.

k- A propos du « Cycle du Hussard »

- « Chapitre onzième. Postface » (postface à *Angelo*, 1949), t.IV, La Pléiade, p.1163-1182.
- « Mon Grand-père, modèle du *Hussard sur le toit* » (texte paru dans *Club*, avril 1956), Ibid., p.1183-1184.
- « Préface d'*Angelo* » : *1ère version (texte paru en 1958), Ibid., p.1185. *2^{ème} version (texte paru dans *Le Dauphiné libéré* du 7 déc. 1969), Ibid., p.1186-1190.
* « Préface », Ibid., p.1190-1192.

l- A propos de *Mort d'un Personnage*

- « Prologue : Livre deuxième : mort, fortune et caractère », t.IV, p.1270-1284.

m- A propos du *Hussard sur le toit*

- « Livre troisième » (texte de la première page de titre et du chapitre initial supprimé), t.IV, p.1373-1387.

n- A propos de *Faust au village*

- « Les incipit de « La Chose naturelle » » (1948), t.V, p.968-975.

o- A propos du *Moulin de Pologne*

-« Postface » (de l'Édition du Club du Meilleur Livre, 1958), t.V, p.1250-1253.

p- A propos de *Deux Cavaliers de l'orage*

-« Epilogue » (le dénouement primitif de *Deux Cavaliers de l'orage*), t.VI, p.900-906.

-« Prière d'insérer » (de l'édition originale, 1965), Ibid., p.906.

q- A propos de *L'Iris de Suse*

-« Prière d'insérer » (de l'édition originale de *L'Iris de Suse*), t. VI, p.1052-1053.

r- A propos de *Caractères*

-« Autre version de l'histoire de Marie M. » (sept. 1968), t. VI, p.1172-1174.

s- A propos de *Serpent d'étoiles*

-« Le Serpent d'étoiles » (article inédit), t. VII, p.936-939.

-« Le lyrisme des bergers. Drame de la Saint-Jean » (article paru dans *L'Intransigeant* du 3 juil.

1930), Ibid., p.939-941.

t- A propos des *Vraies richesses*

-« Avant le départ » (1 nov.1935), t. VII, p.996.

u- A propos de *Refus d'obéissance*

-« Adhésion à l'A.E.A.R. » (lettre de Giono à Aragon, publiée par *La Commune*, fév.1934), t., VII, p.1044-1046

-« Message au congrès mondial de la jeunesse pour la paix, 1^{er} mars 1936 » (texte écrit le 27 fév. 1936, publié dans *Les Cahiers du Contadour*, n°1, été 1936), Ibid, p.1047.

-« Message de paix » (texte publié dans le n°3-4 des *Cahiers du Contadour*, sept. 1937), Ibid., p.1047-1048.

-« Du "Journal " de l'auteur » (texte publié dans *Les Cahiers du Contadour*, n°3-4, sept.1937), Ibid., p.1048-1049.

-« Réponse au père Varillon, jésuite » (publié dans *Les Cahiers du Contadour*, n°3-4, sept. 1937), Ibid., p.1049-1050.

v- A propos de *Précisions*

-« Historique des événements personnels survenus pendant les huit jours qui vont du 5 septembre au 12 septembre 1938 », t. VII, p.1189-1192.

w- A propos de *Recherche de la pureté*

- « Non », *Jean Giono Récits et Essais*, La Pléiade, p.1209-1211.
- « [La polémique de février-mars 1939] » (échange d'articles polémiques entre Giono, Arcos et R. Tourly directeur de *La Patrie humaine*, publiés par ce journal. Ibid., p.1211-1215.
- « Pierre Martin » (article en faveur de Pierre Martin paru dans *La Patrie humaine* du 28 avril 1938) Ibid., p.1215-1217.
- « Contre l'Apocalypse » (paru dans *Marianne* le 10 mai 1939), Ibid., p.1217-1219.

x- Autres textes :

- « Nous avons tous fait des crèches » (préface de Giono à *La Provence merveilleuse des légers des chrétiens aux santons*, Ed. Detaille, Marseille, 1953), *Bulletin*, n°24, 1985, p.7-10.
- « Le coeur... à toutes les sauces » (préface de Giono à *La Vie d'un cardiaque* du docteur Audier, Hachette, 1968), Ibid., p.11-16.
- « Préface » (écrite pour le livre du chanteur canadien Félix Leclerc : *Moi, mes souliers*, Ed. Fides, Montréal et Paris, 1955), *Bulletin*, n°31, 1989, p.7_8.
- « Possession du monde » (avant-propos au livre consacré aux Orchidées de France par le Dr J. Poucel, fév. 1942), *Bulletin*, n°35, p.13-17.
- « La réalité » (préface au livre de Georges Navel : *Chacun royaume*, Gallimard, 1960), Ibid., p.18-21.

2- Chroniques journalistiques et divers textes courts

a- Recueils de chroniques, de courts essais, de préfaces et d'articles

- *Les Terrasses de l'île d'Elbe* (contient 27 articles parus dans la presse en 1962 et 1963), Ed. Gallimard, 1976.
- *Les trois arbres de Palzem* (contient des articles écrits entre 1951 et 1965), Ed. Gallimard, 1984.
- *La Chasse au bonheur* (textes datant, à une exception près, de 1966 à 1970), Ed. Gallimard, 1988.

- *De Homère à Machiavel* (préfaces, articles, hommages...), *Cahier Giono 4*, « Avant-propos » de Henri Godard, Ed. Gallimard, 1986.
- *Le Bestiaire* (contient 19 textes écrits entre 1956 et 1965), Edition établie et préfacée par Henri Godard, Ed. Ramsay, 1991. Réédité dans : Jean Giono *Journal*, *Poèmes, Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995.
- *Provence*, Textes réunis et présentés par Henri Godard, (édition revue et augmentée), coll. « Folio », Gallimard, 1995.
- *Les Héraclides* (chroniques écrites pour la presse entre 1950 et 1960). Avant propos de Louis Roux. Editions Quatuor, 1995.

b- Textes de Giono parus dans le *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*

- « Un souvenir d'enfance » (préface aux *Grandes espérances*, Ed. Livre de poche), *Bulletin* n°1, 1973, p.31-38.
- « Le petit centaure », *Bulletin* n°2, 1973, p.55-57.
- « Préface pour *Accompagnés de la flûte* » (préface datée du 12 mai 1958), *Bulletin* n°3, 1974, p.11-14.
- « Le peintre Lucien Jacques » (préface de Jean Giono à l'exposition d'aquarelles et peintures de Lucien Jacques du 2 au 15 avril 1938 à Aix-en-Provence), *Bulletin* n°4, 1974, p.71-75.
- « Bâtons rompus » (texte écrit le 2 août 1962), *Bulletin* n°5, 1975, p.27-31.
- « Réponse », *Bulletin* n°5, 1975, p.32-34.
- « Le Foulard de Smyrne », *Bulletin*, n°6, 1975, p.7-10.
- « Un conte de Noël », *Bulletin* n°7, 1976, p.9-10.
- « Il est évident », *Bulletin* n°7, 1976, p.11-14.
- « Le printemps », *Bulletin* n°7, 1976, p.15-19.
- « Belle terre inconnue », *Bulletin*, n°9, 1977, p.7-10.
- « Le médecin de campagne », *Bulletin*, n°9, 1977, p.11-13.
- « Le paysan irréel », *Bulletin*, n°9, 1977, p.15-18.
- « Le thé », *Bulletin*, n°9, 1977, p.19.
- « L'âme » (texte daté le 29-4-1964), *Bulletin* n°10, 1978, p.7-10
- « Préface à *La Terre du voleur* de U.H Tammsaare » (fév. 1944), *Bulletin* n°10, 1978, p.11-16.
- « Préface à une exposition de Lucien Jacques à Marseille (1956) », *Bulletin* n°11, 1979, p.7-10.
- « Samivel : L'opéra de Pica (Artaud) 1944 », *Bulletin* n°11, 1979, p.11-14.
- « Présentation par Jean Giono de l'exposition des peintres témoin de leur temps, sur le thème : routes et chemins, 1962 », *Bulletin* n°11, 1979, p.16-26.
- « Avant-propos à une plaquette sur les bijoux » (sept.1959), *Bulletin* n°11, 1979,

p.27-28.

- « Le diable à Noël » (chronique parue dans *La Liberté de l'Est*, du 24-25 déc.1968), *Bulletin* n°12, 1979, p.7-11.
- « Hommage à trois fresques de Pradines » (texte daté du 5-9-1926), *Bulletin* n°13, 1980, p.10-14.
- « Provence », *Bulletin* n°13, 1980, p.15-17.
- « Yves Brayer et la fête de Sidi Moussa », *Bulletin* n°13, 1980, p.18-21.
- « Hommages aux fresques de Pradines » (version complète publiée dans l'ouvrage de Romée de Villeneuve : *Jean Giono ce solitaire*, Ed. Les Presses Universelles, 1955), *Bulletin* n°14, 1980, p.7-18.
- « La dame à la calèche » (texte raccourci de *Une Aventure ou la Foudre et le sommet*), *Bulletin*, n°15, 1981, p.7-15.
- « La dame à la calèche » (suite et fin), *Bulletin* n°16, 1981, p.7-20.
- « Le sang à l'envers », *Bulletin* n°17, 1982, p.9-12.
- « Giono et le roman policier » (texte paru dans le *Bulletin de la N.R.F.*, en 1959), *Bulletin* n°18, 1982, p.13-14.
- « Tout le long du XIX° siècle », *Bulletin* n°20, 1983, p.15-18.
- « Les notes de chevet, de Seï Shonagon » (Article paru dans *Le Monde* du 10 septembre 1966), *Bulletin* n°21, 1984, p.5-9.
- « De certains parfums » (dernier texte écrit par Giono : le 29 août 1970), *Bulletin* n°25, 1986, p.7-19. Texte réédité dans la Bibliothèque de la Pléiade : *Jean Giono Journal , Poèmes, Essais*, Gallimard, 1995.
- « Noël » (paru dans *Le Dauphiné libéré*, le 20 déc. 1970), *Bulletin* n°26, 1986, p.7-9.
- « Notes sur la peinture » (publié dans le n°37 des *Cahiers de l'Artisan*), *Ibid.*, p.10-15.
- « Casse-noisettes » (paru dans *Le Dauphiné libéré*, le 29 août 1965), *Bulletin* n°27, 1987, p.11-16.
- « Bestiaire », *Bulletin* n°28, 1987, p.21-38. Textes réédités dans *Jean Giono Journal , Poèmes, Essais*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1995.
- « Je venais d'être démobilisé » (serait écrit autour de 1936), *Bulletin* n°29, 1988, p.7-11.
- « Die Zauberflöte » (écrit en juillet 1958), *Ibid.*, p.13-17.
- « Réponses à un questionnaire » (Retrouvés dans ses archives par sa fille Sylvie Durbet-Giono, sans le questionnaire correspondant), *Bulletin* n°30, 1988, p.51-52.
- « Du côté de Baumugnes » (hommage à l'écrivain belge de langue française André Baillon, publié en oct.1945 par Les Éditions Dynamo de Liège), *Bulletin* n°31, 1989, p.9-12.
- « Le sergent » (paru dans *Le Dauphiné libéré* du 12 fév.1967), *Ibid.* p.13-17.
- « Le petit car » (paru dans *Le Dauphiné libéré* du 16 oct.1966), *Ibid.*, p.19-23.
- [le *Bulletin* n°31 donne en outre une « liste et références des articles de Giono publiés dans divers quotidiens de province de 1962 à 1970, p.24-31.]
- « Plan cavalier » (texte publié dans la revue *Constellation*, n°246, 1968), *Bulletin*

n°32,1989, p.30-43.

- « La Haute-Provence » (publié dans l'hebdomadaire *Marianne* du 23 août 1933), *Bulletin* n°33, 1990, p.12-19.
- « La terre » (paru initialement dans *Le Dauphiné libéré* le 18 jan.1972), *Bulletin* n°37, 1992, p.9-17.
- « Sur les grands chemins de la Haute-Provence » (texte paru initialement dans *Elle* en 1963), *Bulletin* n°37, 1992, p.18-28.
- « Le noyau d'abricot » (conte paru initialement dans le n°2 de la revue *Bifur* du 25 juil. 1929), *Bulletin* n°38, 1992, p.17-25.
- « Le buisson d'hysope » (conte paru initialement dans le n°8 des *Cahiers du Contadour*, en fév. 1939), *Bulletin* n°38, 1992, p.31-40.
- « Charme de Gréoulx » (texte écrit le 22 juin 1950), *Bulletin* n°39, 1993, p.7-18.
- « L'ermite de Saint-Pancrace », *Bulletin* n°39, 1993, p.19-24.
- « Réponse à un questionnaire », *Bulletin* n°40, 1993, p.8.
- « Liste de ses livres préférés », *Bulletin* n°40, 1993, p.9.
- « Les approches de Rome », *Bulletin* n° 42, 1994, p.7-18.
- « Portrait de l'artiste par lui-même » [*Journal* de captivité à Saint-Vincent-les-Forts], *Bulletin* n°44, 1995 (numéro spécial du centenaire), p.9-87.

c- Autres textes courts (non publiés dans le *Bulletin*)

- « Les deux miracles », (2 contes de Giono qui ont été publiés pour la première fois en 1924 par Georges-Armand Masson dans une revue qui n'a pas été identifiée), *Magazine littéraire*, n°162, juin, 1980, p.25.

d- Textes pour le cinéma (scénarios, synopsis...)

- « Préface » au scénario du film « Regain » de Marcel Pagnol, tiré de l'oeuvre de Giono (scénario publié par Marcel Pagnol en 1937), t.I, p.1369-1373.
- « Un Roi sans divertissement », scénario original (1962) pour le film de François Letterrier, in t.III, p.1341-1396.
- « Un loup qui s'ennuie », résumé du film « Un Roi sans divertissement » en forme de chronique ; publié par *Le Dauphiné libéré* du 2 mars 1969, *Bulletin*, n°9, 1977, p.71-76.
- « Journal [du tournage] du film « Un Roi sans divertissement » du 10-2-63 au 20-2-63. », *Bulletin* n°11, 1979, p.70-77.
- « Synopsis d'« *Un Roi sans divertissement* », *Bulletin* n°23,1985, p.51-56.
- « Synopsis » (pour un projet du film « *Le Hussard sur le Toit* » de François Villier), t.IV, p.1462-1470.
- « Cent mille morts » (publié par *La Nouvelle Revue Française* du 1^{er} avril 1962), *Ibid.*, p.1470-1473.

- « Mon thème » (synopsis de « Crésus »), *Bulletin* n°23, 1985, p.57-68.
- « Passage d'un poète » (1963), scénario demandé à Giono par Roger Duchet, *Bulletin* n°24, 1985, p.21-36.
- « O4 » (scénario d'un court métrage commandé par la Chambre de Commerce de Digne et des Basses-Alpes et réalisé en 1967 par Marcel Seren), *Ibid.*, p.37-42.

3- Correspondances :

- *Correspondance Jean Giono - Lucien Jacques, 1922-1929, Cahier Giono n°1*, Edition établie et annotée par Pierre Citron, Ed.Gallimard, 1981.
- « Lettres retrouvées de Lucien Jacques à Giono », *Bulletin* n°32, p.45-55.
- « Lettre de Giono à M. Emile Fiorio » (lettre sans date, en rapport avec *Batailles dans la Montagne*), t.II, p.1438-1439.
- « Trois Lettres à Pierre Girieud » (lettres datant du milieu des années 20), *Bulletin*, n°13, 1980, p.7-9.
- « Lettre à Léon Blum (1937) » (Lettre en faveur du peintre Eugène Martel), *Bulletin* n°14, 1980, p.19-21.
- « Une Lettre inédite de Jean Giono » (Réponse de Giono à un critique à propos de *Que ma joie demeure*, datée probablement du printemps 1935), *Bulletin* n°19, 1983, p.18-21.
- « Lettre de Jean Giono à Etiemble sur l'Orient », *Bulletin* n°21, 1984, p.11-15.
- « Correspondance Gide-Giono (1929) », présentée par Pierre Citron, *Bulletin* n°23, 1985, p.46-48.
- « Lettre de Giono à Pierre Lanoë », *Bulletin* n°29, 1988, p.18-20.
- « Lettres de famille » (Lettres de Giono à sa famille pendant la guerre de 14), *Bulletin* n°30, 1988, p.12-37.
- « Lettre à Serge Fiorio », *Bulletin* n°34, 1990, p.10-12.
- « Lettre à Madame Turrette-Maillet » (13 mai 1944), *Bulletin* n°35, 1991, p.8-9.
- « Correspondance Jean Giono - Henry Poulaille » (entre 1928-1939), Présentée par Pierre Citron, *Bulletin* n°36, 1991, p.15-70.
- « Deux lettres de Jean Giono à Maurice Martin-du-Gard » (l'une est datée du 26-6-30, l'autre est du 22-10-30), *Bulletin* n°39, 1993, p.28-31.
- « Lettre à un inconnu » (datée du 14-4-66), *Bulletin* n°40, 1993, p.7.
- « Correspondance entre Giono et Henry Miller », Notes et commentaire de Pierre Citron, *Bulletin* n° 41, 1994, p. 7-45.
- « Correspondance avec Jean-Pierre Rudin », *Bulletin* n°44, 1995 (numéro spécial du centenaire), p.88-108.
- « Lettre à Jean Paulhan », *Bulletin* n° 45, 1996, p. 9-13.
- « Correspondance Giono - Pelous » (présentée par Pierre Citron), *Bulletin* n°48, 1997, p.7-31.

-
- «Correspondance Giono - Vildrac » (présentée par Pierre Citron), *Bulletin* n°49, 1998, p.7-54.

4- Texte non romanesque

- *Arcadie, Arcadie*, in *Le Déserteur*, Coll.Folio, Ed. Gallimard, 1978

5- Théâtre

- *La Femme du boulanger*, suivi de *Le bout de la route* et de *Lanceurs de graines*, « Folio », Ed. Gallimard, 1943.

6- Traduction

- « Le Peaudoursier », texte traduit de l'allemand par Marguerite Saenger et Jean Giono, publié pour la 1ère fois dans *La N.R.F.*, n°106, 1er octobre 1961, *Bulletin* n°27, 1987, p.23-30.

7- Entretiens - Interviews

- « Une interview inédite de Jean Giono (1940) » (texte d'une interview imaginaire (?) de J. Giono), *Bulletin*, n°18, 1982, p.7-12.
- *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, (1953), Présentés et annotés par Henri Godard, Ed. Gallimard, 1990.
- « Giono et le roman policier » (d'après un entretien réalisé pour la télévision française par Jaques Mousseau en 1961), *Bulletin* n°18, 1982, p.15-18.
- « La Haute Provence » (ce texte est une transcription écrite d'une interview de J.Giono réalisée par Michel May pour l'O.R.T.F. en 1960.), *Bulletin* n°19, 1983, p.5-16.
- « Giono : la Provence me trahit » (une interview de Yvan Audouard, parue dans *Candide* en 1962), *Bulletin* n°20, 1983, p.5-13.
- « Entretien avec deux typographes » (extrait d'un entretien entre Jean Giono, Maximilien Vox et Jean Garcia, en 1954. Paru dans *La Parisienne*, mars 1957), *Bulletin* n°22, 1984, p.23-28.
- « Une interview de Jean Giono » (propos recueillis au cours d'un entretien que Giono eut le 27 août 1966 avec Pierre Richaud et Jean-Louis Daès), *Bulletin* n°32, 1989, p.7-29.
- « Réponses à un questionnaire », *Bulletin* n°40, 1993, p.8.
- « Liste de ses livres préférés » (Réponse manuscrite et non datée de Giono à une enquête du journal *Elle*), *Bulletin* n°40, 1993, p.9.

8- Poésie

- « Premiers poèmes » (extrait des premiers poèmes publiés dans *La Criée*, revue littéraire éditée à Marseille au cours des années 20, par les soins de Léon Franc), *Bulletin* n°2, 1973, p.37-57.
- « Accompagnés de la flûte » (poèmes en prose, édités par Lucien Jacques en 1924), *Bulletin* n°3, 1974, p.21-29.
- « Le Coeur cerf (1947 - Fragment) », *L'Arc*, n°100, Ed. Le Jas 1986, p.41. Texte réédité dans Jean Giono *Journal*, *Poèmes, Essais*, Bibliothèque de la pléiade, Gallimard, 1995.
- « Il n'y avait plus qu'à marcher », Texte pour Jean Garcia (texte inédit de Jean Giono), Ed. Le temps qu'il fait, 1989.

II. Critique

A- Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie aux oeuvres romanesques :

COLLINE

- ARROUYE**, Jean, « Parabole et roman », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.219-236.
- CHAMSON**, André, « *Colline* », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », présentation par Roland Bourneuf, Edition Garnier Frères, 1977, p.21-23. Texte paru initialement dans *La N.R.F.*, 1^{er} mars 1929.
- GROS**, Gérard, « Relire *Colline* », *Bulletin* n°13, 1980, p.68-77.
- FLUCHERE**, Marie-Louise, « Peur et fantastique dans *Colline* », *Bulletin* n°18, 1982, p.63-77.
- FOURCAUT**, Laurent, - « La description dans *Colline*, ou l'écriture symbolique », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.45-66.
- FOURCAUT**, Laurent, - *Résumés et commentaires de Colline*, Coll. « Balises », Nathan, 1991.
- POÏANA**, Peter, « Le style apocalyptique de *Colline* », dans *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), Textes réunis par Laurent Fourcaut, *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.17-44.

RICATTE, Luce, « Notice » sur *Colline*, *ORC*, t.I, La Pléiade, Gallimard, p.927-947.

ROUX, Christian, « L'eau et le feu dans *Colline*. Essai d'analyse thématique », *Bulletin* n°18, 1982, p.47-62.

UN DE BAUMUGNES

BOURGAIN, Jean-François, « Le combat de l'ombre et de la lumière dans *Un de Baumugnes* », *Bulletin* n°47, 1997, p. 27-34.

CHABOT, Jacques, « Baumugnes suis ! », *Bulletin* n°22, 1984, p.51-65.

DURAND, Jean-François, « *Un de Baumugnes* : les miroirs du récit », *Bulletin* n°39, 1993, p.99-113.

MOLINO, Jean, « Celui qui va parler. La parole et le récit dans *Un de Baumugnes* », *Jean Giono, imaginaire et écriture* (Actes du Colloque de Talloires, 4,5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.9-24.

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Un de Baumugnes*, t.I., p.958-972.

REGAIN

AL ABDI, Souad, « *Regain*, une confession clandestine ou la métaphore du présent », *Bulletin* n°27, 1987, p.65-73.

BANTEL-CNYRIM, Andrea B., « *Regain* ou un mal entendu sur Giono », in *Giono l'enchanteur*, (Colloque international de Paris, le 2 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 55-64.

NOT, André, « Les abîmes de *Regain* », *Bulletin* n°42, 1994, p.79-96.

NOULET Emile, « *Regain* », dans *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.24-28. Texte paru initialement dans *Beaux Arts*, du 16 janvier 1931 (Bruxelles), puis dans *Alphabet critique*, t.II, Presses Universitaires de Bruxelles, 1965.

RICATTE, Luce, « Notice » sur *Regain*, t.I, p.987-1000.

NAISSANCE DE L'ODYSSÉE

CITRON, Pierre, « Notice » sur *Naissance de L'Odyssée*, t.I., p.813-840.

ONIMUS, Jean, « Giono et le mensonge créateur : à propos de *Naissance de L'Odyssée* », in *La Revue des Lettres Modernes* (Jean Giono 1), n° 385-390, 1974, Ed. Lettres Modernes Minard, 1974, p.23-45.

SACOTTE, Mireille, « Humour et production du récit dans *Naissance de l'Odyssée* et dans *En nemonde* », *Les styles de Giono*, actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Ed. 20-50, Lille, 1990, p.67-83.

WESTLIE, John, - « Victor Bérard et *Naissance de L'Odyssée* », *Bulletin* n°19, 1983, p.81-87.

WESTLIE, John, - « La dynamique de la chronique chez Jean Giono : récits et narrateurs dans *Naissance de l'Odyssee* et les chroniques romanesques », in *Dissertation Abstracts International*, Vol. 42, n°6, déc. 1981.

PRESENTATION DE PAN

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Présentation de Pan*, t.I, p.1314-1315.

LE GRAND TROUPEAU

ARROUYE, Jean, « D'un seul tenant comme un fil de sabre », *Bulletin* n°30, 1988, p.115-133.

ESSAR, Dennis F., « Vers une thématique du pacifisme : le cas du *Grand Troupeau* », *Bulletin* n°30, 1988, 91-102.

FLUCHERE, Marie-Louise, « *Le Grand Troupeau*, poème des temps maudits », *Bulletin* n°30, 1988, p.103-114.

MIALLET, Janine et Lucien, - « Notice » sur *Le Grand Troupeau*, t.I, p.1088-1119.

MIALLET, Janine et Lucien, - « Les deux troupes », *Bulletin* n°30,1988, p.80-90.

VILLANI, Jacqueline, « Quelques axes de lectures pour l'étude d'une oeuvre complète : *Le Grand Troupeau* de Jean Giono (1931) », *L'Information littéraire*, 42ème année, n°1, janvier-fév. 1990, p.29-37.

SOLITUDE DE LA PITIE

ARNAUD, Philippe, « Graines d'Apocalypse : à propos de *Solitude de la pitié* », dans *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.75-97.

ARROUYE, Jean, « Jean Giono, *Solitude de la pitié* », *Bulletin* n°19, 1983, p.67-79.

CITRON, Pierre, « Notice » sur *Solitude de la pitié*, t.I., p.1038-1061.

FOURCAUT, Laurent, « "Prélude de Pan " une apocalypse païenne en noir et blanc » dans *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.45-74.

RICATTE, Robert, « Jean Giono : récit court et poétique de la pitié », *Revue des Sciences humaines*, n°169 (Giono), 1978, p.53-74.

JEAN LE BLEU

BLANCHARD, Pascale, « En lisant *Jean le Bleu* », *Bulletin* n°15,1981, p.127-133.

CHABOT, Jacques, « Le narrateur et ses doubles dans *Jean le Bleu* », *Giono L'Humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992. Texte initialement

paru dans *La Revue des Lettres Modernes* (Jean Giono 2), nos 468-473, 1976, Ed. Lettres Modernes, Minard, 1976, p.9-56.

GODARD, Henri, « *Jean le Bleu* comme roman », *Bulletin* n°45, 1996, p.39-50.

LOTEY, Andrée, « La composition d'un souvenir musical dans *Jean le Bleu* », *Bulletin* n°45, 1996, p.51-76.

MORZEWSKI, Christian, *La lampe et la plaie. Le mythe du guérisseur dans Jean le Bleu de Giono*, Presses Universitaires du Septentrion, 1995.

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Jean le Bleu*, t.II, p.1191-1233.

L'ESCLAVE

RICATTE, Robert, « Notice » sur *L'Esclave*, t.I, p.1315.

LE CHANT DU MONDE

BILLY, André, « Le nouveau roman de Giono », *Bulletin* n°9, 1977, p.67-70.

BLANC, Henri, « *Le Chant du monde*, mythe et épopée ? », *La Revue des Lettres Modernes* (Jean Giono 1), nos 385-390, Ed. Lettres Modernes, Minard, 1974, p.47-68.

BOUYGUES, Claude, « Modalités de l'épreuve dans *Le Chant du monde* », *Bulletin* n°9, 1977, p.47-56.

CANDES, Agnès, « Chants et chansons dans *Le Chant du monde* », *Bulletin* n°26, 1986, p.49-58.

CITRON, Pierre, « Notice » sur *Le Chant du monde*, t.II, p.1261-1282.

DURAND, Jean-François, « Le savoir de la métaphore. Remarques sur la stylistique romantique dans *Le Chant du monde* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.237-248.

FAVRE, Yves-Alain, *Giono ou l'art du récit, Le Chant du monde, Un Roi sans divertissement*, Ed. C.D.U. et Sedes, 1978.

FOURCAUT, Laurent, *Le Chant du monde de Jean Giono*, Coll. « Foliothèque », Gallimard, 1996.

GRAINVILLE, Patrick, « *Le Chant du monde*, odeur et gémissement », *L'Arc*, n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.22-25.

MAUGEY, Axel, « Amour Tristanien et imaginaire dans *Le Chant du monde* », *Giono à u jourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, d.Edisud, 1982, p.262-273.

PICO, Bernard, « Image de la mort dans *Le Chant du monde* », *Bulletin* n°9, 1977, p.57-65.

PLANTIER, René, « La poétique du fleuve dans *Le Chant du monde* de Giono », *Bulletin* n°17, 1982, p.25-50.

POÏANA, Peter, « La métaphysique du style dans *Le Chant du monde* », *Bulletin* n°43, 1995, p.51-75.

REDFERN, W.D., « Le Chant du monde : roman pur », *La Nouvelle Française*, p.30-36.

RICHARD, Jean-Pierre, « Récit d'une genèse, genèse d'un récit », dans *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines* de Nice, n°38, 1979, p.251-256.

TEUBET, Louis, « Aspect du mal-être dans *Le Chant du monde* », *Revue des Sciences humaines*, n°169, 1978-1, p.95-121.

WAGNER, R.L, « *Le Chant du monde*, à propos de deux énigmes », *Bulletin* n°11, 1979, p.31-46 et *Bulletin* n°12, 1980, p.46-53.

QUE MA JOIE DEMEURE

ARROUYE, Jean, « Signatures gioniennes », *Bulletin* n°25, 1986, p.45-49.

BRASILLACH, Robert, « Vers l'épopée hindoue », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.48-51. Texte paru initialement dans *L'Action française*, 6 juin 1935 ; repris dans *Oeuvres complètes* de Brasillach, Club de l'honnête Homme, t. VIII, 1964 ; Paris.

GODARD, Henri, « *Que ma joie demeure*, le monde et le langage », *L'Arc*, n°100, Editions Le Jas, 1986, p.26-32.

MEURANT, Jack, « *Que ma joie demeure*, histoire d'une tentative et d'un échec politique », in *Bulletin* n°16, 1981, p.37-50.

MICHELFELDER, Christian, « *Que ma joie demeure* », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.52-55. Texte paru initialement dans *Jean Giono et les religions de la terre*, Ed. Gallimard, 1938.

PELLEGRINI, Catherine, *Que ma joie demeure : roman dionysiaque?*, Ed. Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1984.

RICATTE, Luce, « Notice » sur *Que ma joie demeure*, t.II, p.1324-1347.

RICATTE Robert, « Le discours sur le temps et le temps du récit dans *Que ma joie demeure* », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 1) n°s 385-390, 1974, Ed.Minard Lettres Modernes, 1974, p.69-92.

VIARD, Jacques, *Que ma joie demeure*, « Poche critique », Hachette, 1971.

BATAILLES DANS LA MONTAGNE

CHABOT, Jaques, « Le jus de la Treille et l'inconscient du texte de *Batailles dans la montagne* », *Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p.242-251.

FOURCAUT, Laurent, « Déluges dans *Batailles dans la montagne* », *Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p.252-261.

MORZEWSKI, Christian, « Mécanique des fluides et hydraulique des passions dans *Batailles dans la montagne* », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 187-201.

RICATTE, Luce, « Notice » sur *Batailles dans la montagne*, t.II, p.1389-1433.

POUR SALUER MELVILLE

ARNAUD, Philippe, « La lutte avec l'ange », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 202-210.

FERNANDEZ, Ramon, « De Melville à Giono », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.71-76. Texte paru initialement dans *la Nouvelle Revue Française*, 1^{er} août 1941.

GODARD, Henri, « Notice » sur *Pour saluer Melville*, t.III, p.1093-1120.

LOUIT, Robert, « Cap sur Melville », *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.42-44.

NEVEUX, Marcel, - « *Pour saluer Melville*. La passion blanche », *La Revue des Lettres modernes* (Giono 5 : les oeuvres de transition, 1938-1944), Textes réunis par Laurent Fourcaut, Lettres Modernes Minard, 1991, p.13-42.

PAGEARD, Catherine, « Giono - Melville - Giono », *Bulletin* n°18, 1982, p.79-89.

L'EAU VIVE

ANGLES, Auguste, « L'Eau vive », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.76-85. Texte paru initialement dans *Confluences*, n°3, 1943.

DURAND, Jean-François, « L'Apocalypse et le sublime : à propos de "Promenade de la mort" », dans *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.99-106.

MIALLET, Janine et Lucien, « Notice » sur *L'Eau vive*, t.III, p.1137-1188.

MORELLO, André-Alain, « Giono et ses promenades de la mort. Etude de "Promenade de la mort et de l'oiseau bagué le 4 septembre 1939" », dans *Jean Giono Les oeuvres de transition 1938-1944* (Giono 5), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1991, p.43-77.

MORZEWSKI, Christian, « Le Poète de la famille », un paragon de récit initiatique, dans *Jean Giono Les oeuvres de transition 1938-1944* (Giono 5), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes, Minard, 1991, p.101-138.

UN ROI SANS DIVERTISSEMENT

ANTOINE-MACHU, ANNE, - « Fonction romanesque du paysage dans *Un Roi sans divertissement* », *Bulletin* n°9, 1977, p.103-120.

ANTOINE-MACHU, ANNE, - « Fonction et signification de l'arbre dans *Un Roi sans divertissement* », *L'Information Littéraire* n°1, janvier-février 1978, p.16-20.

- ARNAUD**, Philippe, « Le lecteur apprivoisé. Narrateurs et narrataires dans *Un Roi sans divertissement* », *Bulletin* n°23, 1985, p.79-111.
- ARROUYE**, Jean, « Les divertissements d'Auld Reekie ou l'infratexte gionien », *Jean Giono Imaginaire et écriture* (Actes du Colloque de Talloires, 4,5 et 6 juin 1984), Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p.141-145.
- BARBERIS**, Dominique, *Un Roi sans divertissement*, , Coll. « Balises », Nathan, 1991.
- BEM**, Jeanne, « Monsieur V. », *Le texte traversé*, Librairie Honoré Champion, 1991, p.197-208.
- CHABOT**, Jacques, « Histoire sans parole », *Bulletin* n°25, 1986, p.82-95.
- CITRON**, Pierre, « Sur *Un Roi sans divertissement* », dans *Jean Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10- 13 juin 1981), Aix-en-Provence, Edisud, 1982, p.172-181.
- DECOTTIGNIES**, Jean, « Détours », *Revue des Sciences humaines*, n°169, janvier-mars 1978, p.37-51.
- DELCAMBRE**, Pierre, « Gestes d'héritage. Scène de la voix et de la trace dans *Un Roi sans divertissement* », *Revue des Sciences humaines*, n°169, 1978, p.75-94.
- DUBOSCLARD**, Joël, *Un Roi sans divertissement*, Coll. « Profil d'une oeuvre », Ed. Hatier, 1986.
- FLUCHERE**, Henri, « Réflexions sur *Le Chant du monde* et *Un Roi sans divertissement* », *Bulletin* n°9, 1977, p.37-40.
- IMBERT**, Henri, « Une technique de la fascination, Faulkner (*Absalom Absalom* !), Giono (*Un Roi sans divertissement*) », *Revue de Littérature comparée*, juil-sept.1979, p.323-337.
- LAURICHESSE**, Jean-Yves, « Un énorme éclaboussement d'or. Tentative de restitution d'un retable baroque », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 211-225.
- MACHU**, Anne et Didier, « *Un Roi sans divertissement* ou les méfaits du tabac », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), n°s 611-615, Ed. Minard Lettres Modernes, 1981, p.37-65.
- NEVEUX**, Marcel, « *Un Roi sans divertissement* », *L'Arc* n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.42-50.
- NOT**, André, « Le style de la liturgie dans *Un Roi sans divertissement* », *Les styles de Giono*, Actes du colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.105-115.
- PERY**, Jean-Pierre, « De la régression regrettable à la transgression immobile : *Un Roi sans divertissement* et *Le Déserteur* », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), n°s 611-615, Edition Minard Lettres Modernes, 1981, p.11-35.
- RAIMOND**, Michel, « Parole et silence dans *Un Roi sans divertissement* de Jean Giono », dans *Territoire de l'imaginaire, Pour Jean-Pierre Richard*, Textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Seuil, 1986, p.127-136.
- RICATTE**, Luce, « Notice » sur *Un Roi sans divertissement*, t.III, p.1295-1325.
- ROY**, Jean-Henri, « *Un Roi sans divertissement - Noé* », *Giono*, Coll. « Les critiques de

notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.92-99. Texte initialement paru sous le titre de « Chronique n°1 : *Un Roi sans divertissement*, Chronique n°2 : *Noé* », dans *Les Temps modernes*, avril 1948.

SACOTTE, Mireille, - « Frédéric ou l'esquisse d'*Un Roi* », *Bulletin* n°42, 1994, p.97-109.

SACOTTE, Mireille, - *Un Roi sans divertissement de Jean Giono*, Coll. « Foliothèque », Gallimard, 1995.

STEPHANE, Nelly, - « Le mystère de Langlois », *Bulletin* n°8, 1977, p.35-40.

STEPHANE, Nelly, - « Le divertissement pascalien et Jean Giono », *Europe*, n°s 597-598, janv.-fév. 1979, p.96-104.

VIARD, Jacques, « Giono, Langlois et le communionisme », *Bulletin* n°9, 1977, p.77-101.

NOE

BERTONICINI, Marilyne, « Le vermillon d'Espagne : de l'art et des raisons d'escamoter un personnage », *Bulletin* n°39, 1993, p.79-97.

BROWN, Llewellyn, « *Noé* : apprentissage d'un artificier ? », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 226-238.

CHABOT, Jacques, - « *Un divertissement de roi* », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 3), n°s 611-615, Ed. Minard Lettres Modernes, 1981, p.67-124.

CHABOT, Jacques, - « Humour et poésie dans *Noé* », *Bulletin* n°32, 1989, p.61-89.

CHABOT, Jacques, - « Espace-temps gigogne dans *Noé* de Giono », *Imaginaire de l'espace et espace imaginaire*, Publication de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de Casablanca, 1988, p.103-112. Repris dans *Giono L'humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.225-234.

CHABOT, Jacques, - *Noé de Giono ou le bateau-livre*, Presses universitaires de France, 1990.

CHABOT, Jacques, - « *Noé* en forêt », *Bulletin* n°48, 1997, p.32-69.

FOURCAUT, Laurent, - « *Noé* : le fond et la forme », *Etudes Littéraires*, n°3, déc. 1982, p.419-439.

FOURCAUT, Laurent, - « Empereur Jules ou la dialectique perte avarice », *Revue des Lettres Modernes* (Giono 4), Ed. Minard Lettres Modernes, 1985, p.49-69.

JEAN, Raymond, « De *Noé* à *Une Ville d'Or* : du roman au théâtre », *Giono aujourd'hui* (Actes du Colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin, 1981), Aix, Edisud, 1982, p.111-113.

LABOURET, Denis, « Le visage et le visible dans *Noé* », *Bulletin* n°48, 1997, p.70-102.

LANDES, Agnès, « *Les Noces* : une tragédie paysanne », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 239-249.

LAURICHESSE, Jean-Yves, « "Le gros garçon" de *Noé* ou Stendhal travesti », *Bulletin* n°47, 1997, p. 35-45.

MOUTOTE, Daniel, « Le roman du discours romanesque dans *Noé* », *Giono*

aujourd'hui (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Aix, Edisud, 1982, p.81-91.

RANNAUD, Christine, « Voyage sentimental d'une citation : de Stendhal à Giono », *Bulletin* n°45, 1996, p. 77-92.

REYNAUD, Georges, - « Petites clés pour "Une Ville d'or" », *Bulletin* n°17, 1982, p.61-68 et *Bulletin* n°22, 1984, p.29-40.

REYNAUD, Georges, - « Une nouvelle clé pour la " résidence" », *Bulletin* n°28, 1987, p.60-62.

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Noé*, t.III, p.1396-1443.

SACOTTE, Mireille, « Melchior, Jacob, Rachel et Ennemonde », *Bulletin* n°48, 1997, p.103-119.

STEPHANE, Nelly, « L'arche de Gionoé », *Bulletin* n°7, 1976, p.69-80.

SAIGAL ESCUDERO, Monique, « Giono, auteur comique dans *Noé* », *Bulletin* n°17, 1982, p.51-59.

VIRGILE

DURAND, Jean-François, « Le portrait de l'écrivain entre Virgile et Machiavel », *Giono autr e ment, l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.107-117.

MIALLET, Janine et Lucien, « Notice » sur *Virgile*, t.III, p.1561-1568.

FRAGMENTS D'UN PARADIS

CARDONNE, Raphaëlle, « Du dialogue dans *Fragments d'un paradis* », *Bulletin* n°41, 1994, p.57-79.

CHABOT, Jacques, « Un "truc" stylistique de Giono : les italiques ont du caractère », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.287-297. Repris dans *Giono : L'Humeur belle*, Publications de L'Université de Provence, 1992, p.349-359.

CHARRA, Alice, « *Fragments d'un paradis* et *Les Aventures d'Arthur Pym* », *Bulletin* n°19, 1983, p.59-65.

CLAYTON, Alan J., « Giono lecteur de Baudelaire : *Fragments d'un Paradis* et "Le Voyage" », *Pour une poétique de la parole*, Ed. Lettres Modernes, Minard, 1978, p.133-134.

FAVRE, Yves-Alain, « L'art du récit dans *Fragments d'un paradis* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.85-92.

GODARD, Henri, « Notice » sur *Fragments d'un paradis*, t.III, p.1522-1548.

LANTELME, Michel, « Giono : *Fragments d'un paradis* ou le roman sens dessus

dessous », *Bulletin* n°43, 1995, p.19-32.

LE PETIT GARÇON QUI AVAIT ENVIE D'ESPACE

KASPER, Louise-Renée, «La découverte de la vocation littéraire : Jean Giono et *Le Petit Garçon qui avait envie d'espace* », *Bulletin* n°41, 1994, p.94-101.

RICATTE, Robert, «Notice » sur *Le Petit Garçon qui avait envie d'espace*, t.V, p.1442-1444.

MORT D'UN PERSONNAGE

BOUTANG, Pierre , «Ascension classique de Giono », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.99-104. Paru initialement dans Pierre Boutang *Les Abeilles de Delphes*, Ascension classique de Giono, Ed. de La Table ronde 1952.

CITRON, Pierre , «Notice », sur *Mort d'un personnage* , t.IV, p.1241-1269.

GIRARD, Marion, «Ce que dit la bouche d'ombre...dans *Mort d'un personnage* », *Bulletin* n°35, 1990, p.68-81.

LE GALL, Jacques, « Sagesse gionienne dans *Mort d'un personnage* "Ho quel che ho donato" », dans *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.185-220.

REYNAUD, Georges, « Le "Saint-Georges" de l'impasse de Turenne », *Bulletin* n°42,1994, p.19-25.

VIARD, Bruno, « La métaphysique comme poésie dans *Mort d'un personnage* », *Giono autr e ment, l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.67-80.

LES AMES FORTES

ANTOINE-MACHU, Anne, « En un miroir obscurément : reflet et transparence dans *Les Ames fortes* », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », Etudes réunies par Christian Morzewski, *La Revue 20-50 Revue du roman du XX e siècle*, n°3, juin, 1987, Université de Lille, p.65-73.

CANEROT, Marie-Françoise, « La structuration de l'espace dans *Les Ames fortes* », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », *La Revue 20-50*, n°3, juin 1987, Université de Lille, p.75-80.

CHABOT, Jacques - « Carnaval et banquet dans *Les Ames fortes* », *Bulletin* n°14, 1981, p.105-136. Texte repris dans *Giono l'Humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.309-336.

CHABOT, Jacques - « Un roman à coulisses », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », Textes réunis par Christian Morzewski, *Roman 20-50*, n°3, juin 1987, Université de Lille, p.25-40. Repris dans *Giono : L'Humeur belle*,

Publications de l'Université de Provence, 1992, p.243-257.

IBANES, Jacques, « La dérobade : exposition du mensonge pluriel », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », *Roman 20-50*, n°3, 1987, Université de Lille III, p.19-24.

LANDES, Agnès, « L'enfer que c'était beau », *Bulletin* n°38, 1992, p.109-121.

LAURICHESSE, Jean-Yves, « Variations narratives sur une histoire d'amour », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », *Roman 20-50*, n°3, 1987, Université de Lille III, p.43-54.

MAUBERRET, Noël, - « Le Potlatch de Madame Numance », *Bulletin* n° 22, 1984, p.67-83.

MAUBERRET, Noël, - « La symbolique des échanges dans *Les Ames fortes* de Jean Giono », *Bulletin* n°38, 1992, p.99-107.

MORZEWSKI, Christian, - « De quelles ténèbres sourd la générosité ? », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », *Roman 20-50*, n°3, 1987, Université de Lille III, p.5-17.

MORZEWSKI, Christian, - « Ames fortes et femmes fortes : essai de physiognomonie gionienne », *Bulletin* n°38, 1992, p.123-146.

NEVEUX, Marcel, - « Thérèse et les destinées », dans « Dossier critique : *Les Ames fortes* de Jean Giono », *Roman 20-50*, n°3, 1987, Université de Lille III, p.55-64.

NEVEUX, Marcel, - « Un cas d'espionnage métaphysique », *Bulletin* n°46, 1996, p.97-104.

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Les Ames fortes*, t.V, p.1008-1056.

RUDIN, Jean-Pierre, « Témoignage sur une collaboration avec Jean Giono pour une édition illustrée des *Ames fortes* », *Bulletin* n°38, 1992, p.89-97.

STEPHANE, Nelly, « Entre femme et loup. *Les Ames fortes* », *Bulletin* n°5, 1975, p.39-56.

FAUST AU VILLAGE

DABEZIES, André, «Les figures du mal dans *Faust au village* et *Le Moulin de Pologne* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.213-218.

FAVRE, Yves-Alain, «L'art du récit dans *Silence* et dans *Monologue* », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Aix, Edisud, 1982, p.92-98.

FLUCHERE, Henri, «Giono ou le sens du mystère », *Bulletin* n°8, 1977, p.29-34.

MAUBERRET, Noël, «Au-delà de Machiavel : l'ombre du "Prince " dans la nouvelle "Silence" », *Bulletin* n°26, 1986, p.59-66.

RICATTE, Robert, «Notice » sur *Faust au village*, t.V, La Pléiade, Gallimard, p.937-968.

TILLIEU, André, «*Faust au village* de Jean Giono : un catalogue de divertissement ! », *Bulletin* n°10, 1979, p.60-63.

LES GRANDS CHEMINS

- CITRON**, Pierre , « Sur l'artiste dans *Les Grands Chemins* », *Bulletin* n°49, 1998, p.88-95.
- ESCUDE**, Danièle, « *Les Grands Chemins* ou le voyage immobile », *Bulletin* n°18, 1982, p.35-45.
- GARDES-TAMINE**, Joëlle, « La parole rapportée dans *Les Grands chemins* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence, 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.11-21.
- KEGLE**, Christiane, « Présent de narration et instances énonciatives dans *Les Grands Chemins* », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Aix, Edisud, 1982, p.50-60.
- PIERROT**, Jean, « Errance et déviance dans *Les Grands Chemins* », *Etudes littéraires*, Ed. Les Presses de L'Université Laval, 1982, p.377-395.
- RANNAUD**, Christine, « Jeux d'Abymes dans *Les Grands Chemins* », *Bulletin* n°36, 1991, p.99-108.
- RICATTE**, Luce, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, t.V, p.1136-1169.
- VICTOR**, Lucien, « L'art du dialogue dans *Les Grands Chemins* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Ed. Roman 20-50, 1990, p.23-33.
- WITTMANN**, Jean-Michel, « Aphorismes dans *Les Grands Chemins* , ou le roman d'un joueur de bonneteau », *Bulletin* n°39, 1993, p.115-124.

LE HUSSARD SUR LE TOIT

- ARLAND**, Marcel, « A la hussarde », *La Nouvelle Revue Française*, 1^{er} octobre 1953, 1^{ère} année, n°10, p.687-696.
- ARNAUD**, Marie-Anne, « *Le Hussard sur le toit* ou les étapes d'un retour nostalgique », *Bulletin* n° 28, 1987, p.91-114.
- ARNAUD**, Philippe, « Angelo entre la Belle et le Bête », *Bulletin* n°41, 1994, p.46-56.
- BONHOMME**, Béatrice, « Le langage de la mort dans *Le Hussard sur le toit* », *Bulletin* n°25, 1986, p.50-63.
- BROWN**, Llewellyn, « Allégresse cholérique : angélisme et choléra dans *Le Hussard sur le toit* », dans *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.107-135.
- CHABOT**, Jacques, - « Le choléra c'est la littérature », *Bulletin* n°6, 1975, p.98-128. Texte repris dans *Giono L'Humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.139-165.
- CHABOT**, Jacques, - « Le manuscrit et son double », *Littérature*, n°52, déc. 1983, p.40-80. Texte repris dans *Giono L'Humeur belle*, Publications de l'Université de

Provence, 1992, p.53-97.

CHABOT, Jacques, - « Mourir à Venise, à Marseille, à Toulon, à Manosque... », *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.137-181.

CHABOT, Jacques, - « Rondeur du roman », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 139-152.

CITRON, Pierre, « Notice » sur *Le Hussard sur le toit*, t.IV, p.1305-1370.

CLAYTON, Alan J., - « Prophylaxie de la négation dans *Le Hussard sur le toit* », *Bulletin* n°15, 1981, p.75-96.

CLAYTON, Alan J., - « Pluralité du choléra. Remarques le chapitre XIII du *Hussard* », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981),

Aix, Edisud, 1982, p.226-241.

DECOTTIGNIES, Jean, « Mélancolie de Giono », dans *L'écriture de la fiction*, P.U.F., 1979, p.93-150.

DESPLANQUES, François, « Une microlecture : l'évasion d'Angelo et de Pauline dans *Le Hussard sur le toit* », *Giono autrement, l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.59-65.

DURBET, Gérard, « Le choléra vu par Giono », *Bulletin* n°6, 1975, p.16-19.

ESCUDIE, Danièle, « *Le Hussard sur le toit* : carbonarisme et choléra », *Bulletin* n°6, 1975, p.45-53.

FLUCHERE, Henri, « Présentation » du *Bulletin* n°6, 1975 (consacré au *Hussard sur le toit*), p.11-15.

FLUCHERE, Marie-Louise, « L'amour trompe-la-mort », *Bulletin* n°6, 1975, p.66-72.

IMBERT, Henri-François, « *Le Hussard* et l'épidémie », *Bulletin* n°8, 1977, p.57-65.

JACOB-CHAMPEAUX, Marceline, *Le Hussard sur le toit*, Coll. « Balises », Nathan, 1992.

JUMEL, Nicole, « Extrait d'une étude sur le choléra dans *Le Hussard sur le toit* », *Bulletin* n°1, 1973, p.39-43.

KASPER, Louise, « Le texte auto-déchiffreur. Les médecins du *Hussard sur le toit* », *Bulletin* n° 19, 1983, p.109-112.

LAFON, Francis, *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono, Coll. « Lire aujourd'hui », Ed. Hachette, 1974.

MAUCUER, Maurice, *Le Hussard sur le toit*, Coll. « Profil d'une oeuvre », Hatier, 1995.

MICHEL, Louis, « A la poursuite du Hussard », *Bulletin* n°1, 1973, p.45-50, *Bulletin* n°2, 1973, p.73-80, et *Bulletin* n°6, 1975, p.20-25.

MONTANT, Annie, « La chasse au bonheur dans *Le Hussard sur le toit* » *Bulletin* n°6, 1975, p.83-97.

MOURTHE, Claude, « Dramaturgie du *Hussard* », *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.35-37.

- NEVEUX**, Marcel, - « Note sur *Le Hussard* : Angelo et l'amour », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 2), n°s 468-473, Ed. Lettres modernes Minard, 1976, p.99-109.
- POULET**, Robert, « *Le Hussard sur le toit* », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p. 4-108. Texte paru initialement sous le titre : « Jean Giono. A propos de *Le Hussard sous le toit* », *La Table ronde*, 1953, puis repris dans *La Lanterne magique*, Nouvelles Editions Debresse, 1956.
- RAFFINOT**, Jean-Paul et **YAICHE**, Francis, *Le Hussard sur le toit*, Coll. «Lectoguide », Editions Pédagogie moderne, 1980.
- STALLONI**, Yves, « *Le Hussard sur le toit* de Jean Giono », *L'Ecole des Lettres* n°1, 1995-1996, p. 3-15.
- STEPHANE**, Nelly, « Le jeu du Hussard et de la mort », *Bulletin* n°6, 1975, p.73-82.
- TILLIEU**, André, « Un belge sur le toit », *Bulletin* n°6, 1975, p.129-130.
- TURBET-DELOF**, Guy, « Gloses sur deux chapitres du *Hussard* », *Bulletin* n°6 1975, p.54-65.
- VIARD**, Jacques, «La composition du *Hussard* », *Bulletin* n°6, 1975, p.26-44.

LE MOULIN DE POLOGNE

- ARNAUD**, Philippe, «La conduite du récit dans *Le Moulin de Pologne* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.93-103.
- ASSOUN**, Paul-Laurent, «La névrose comme destin : lecture psychanalytique du *Moulin de Pologne* », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.124-134.
- BAFARO**, Georges, - « Aspects tragiques du *Moulin de Pologne* », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.30-40.
- BAFARO**, Georges, - « Les épigraphes du *Moulin de Pologne* », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.41-48.
- BAFARO**, Georges, - « Julie ou la nouvelle bacchante. La musique dans *Le Moulin de Pologne* », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.84-92.
- CHARMONT**, François-Luc, - «Le défi au destin », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.49-51.
- CHARMONT**, François-Luc, - «Monsieur Joseph », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.78-83.
- CITRON**, Pierre, « A propos du *Moulin de Pologne* », *Bulletin* n°23, 1985, p.116-117.
- COQUET**, Jean-Claude, «Le discours de la vérité dans *Le Moulin de Pologne* », *Revue des Sciences humaines*, n°169, janvier-mars 1978, p.25-35.
- DECOTTIGNIES**, Jean, « Scènes de la vie de province », *La Revue des Lettres modernes* (Giono 4), Ed. Lettres Modernes, Minard, 1985, p.71-103.
- HANRION**, Régis, «Géomancie italienne », *Analyses et réflexions sur Le Moulin de*

Pologne de Jean Giono, Ed. Ellipses, 1983, p.93-97.

LABOURET, Denis, «*Le Moulin de Pologne , une histoire de monstres »*, *Bulletin*, n°21, 1984, p.65-79.

MACE, Catherine, « *Cruauté et démesure dans Le Moulin de Pologne »*, *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.113-118.

MARTINOIR, Francine Ninane (de), - «*Destin et narration dans Le Moulin de Pologne »*, *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.58-65.

MARTINOIR, Francine Ninane (de), - «*Figures du destin dans Le Moulin de Pologne »*, *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.71-77.

MAUBERRET, Noël, «*Monsieur Joseph, condottiere et conquistador dans Le Moulin de Pologne »*, *Bulletin* n°32, 1989, p.109-122.

MIALLET, Janine et Lucien,- « *Notice »* sur *Le Moulin de Pologne* , t.V, p.1193-1243.

MIALLET, Janine, «*Les trois héroïsmes du Moulin de Pologne »*, *Bulletin* n°18, 1982, p.111-116.

NOT, André, « *Le cérémonial du sacrifice dans Le Moulin de Pologne »*, *Bulletin* n°27, 1987, p.90-102.

PAGEAUD, Catherine, «*Réponse à Monsieur Guy Turbet-Delof »*, *Bulletin* n°7, 1976, p.59-67.

PICO, Bernard, «*La tragédie dans Le Moulin de Pologne »*, *Bulletin* n°14, 1981, p.65-85.

POÏANA, Peter, « *Temps et figuration dans Le Moulin de Pologne »*, *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1990), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.257-265.

SAUVAGE, Pierre , «*Quelques réflexions sur la médiocrité dans Le Moulin de Pologne »*, *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.103-112.

STALLONI, Yves, - «*Arbre généalogique des Coste »*, *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p. 48.

STALLONI, Yves, - « *Le destin en action : naissance, mariage, mort dans Le Moulin de Pologne »*, dans *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.52-57.

TIXIER, Jean-Max, «*Destin et réalité sociale dans Le Moulin de Pologne »*, dans *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, p.119-123.

TURBET-DELOF, Guy, «*Quelques secrets du Moulin de Pologne »*, *Bulletin* n°5, 1975, p.63-70. Et *Bulletin* n°7, 1976, p.57-59 et p.67-68.

UGHETTO, André, «*Style et destin chez Jean Giono »*, dans *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses , 1983, P.21-29.

VALETTE, Bernard, «*La genèse du Moulin de Pologne »*, dans *Analyses et réflexions sur Le Moulin de Pologne de Jean Giono*, Ed. Ellipses, 1983, P.19-20.

UNE AVENTURE OU LA FOUDRE ET LE SOMMET

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Une Aventure ou la foudre et le sommet*, t. V, 1412-1417.

LE BONHEUR FOU

FAVRE, Yves-Alain, « Structures narratives dans *Le Bonheur fou* », dans *Jean Giono, Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4,5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.67-78.

NEVEUX, Marcel, « Note sur *Le Bonheur fou* », *Bulletin* n°33, 1990, p.112-120.

PICON, Gaëtan, « Jean Giono et *Le Bonheur fou* », dans *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed.Garnier Frères, 1977, p.130-136. Texte paru initialement dans *L'Usage de la lecture* (vol. II), Mercure de France, 1961.

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Le Bonheur fou*, t.IV, p.1473-1551.

STEPHANE, Nelly, « De la tenue dans *Le Bonheur fou* », *Bulletin* n°12, 1980, p.60-68.

ANGELO

AUGERE, Christian, « *Angelo*, concerto », *Bulletin* n°26, 1986, p.38-48.

CHABOT, Jacques, « Céline de Théus ou l'ingénue perverse (et autres caractères) dans *Angelo* », *Bulletin* n°40, 1993, p.51-100.

GODARD, Henri, « Notice » sur *Angelo*, t.IV, p.1193-1220.

KASPER, Louise-Renée, « *Angelo* et la problématique du roman générateur », *Bulletin* n°24, 1985, p.76-82.

NOT, André, « Le jeu avec le lecteur dans *Angelo* », *Giono autrement, l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.93-105.

VIARD, Bruno, « *Angelo*, roman paradoxal », *Bulletin* n°40, 1993, p.112-129.

HORTENSE

GODARD, Henri, « Notice » sur *Hortense*, t.V, p.1427-1437.

LE GRAND THEATRE

CHABOT, Jacques, « Ugène et Satellite, ou les avatars d'un cholérique », *Bulletin* n°27, 1987, p.48-56. Repris dans *Giono L'Humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.337-343.

ESCUDE, Danièle, «Réflexions sur *Le Grand Théâtre* », *Bulletin* n°2, 1973, p.65-71.

MIALLET, Janine et Lucien, «Notice » sur *Le Grand Théâtre* , t.III, p.1584-1590.

DEUX CAVALIERS DE L'ORAGE

BAUCHAU, Henry, « Chroniques de l'âge d'or », *La Nouvelle Revue Française*, n°218, fév. 1971, p.19-29.

BELLEM93IN-Noël, Jean, « Sous le signe du sang (*Deux Cavaliers de l'orage* et « Silence ») », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 170-183.

DURAND, Jean-François, «*Deux cavaliers de l'orage* : entre possession et contemplation », *Bulletin* n°37, 1992, p.76-87.

FOURCAUT, Laurent, - « Le traitement de la force dans *Deux Cavaliers de l'orage* », *Bulletin* n°22, 1984, p.85-95.

- « *Deux Cavaliers de l'orage* ou la fatale introversion de la force », *Jean Giono Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, P.173-187.

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Deux Cavaliers de l'orage* , t.VI, p.842-899.

SACOTTE, Mireille, «Quand le vent cache l'ange ou l'inscription de l'inceste dans l'économie de *Deux Cavaliers de l'orage* », *Jean Giono Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires 4.6, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.155-171.

TARGE, André, « La rage de l'or », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 4), Ed. Minard Lettres Modernes, 1985, p.105-120.

LE DESERTEUR

BERTONCINI, Marilynne, «Une fiction (auto)biographique : note sur *Le Déserteur* de Jean Giono », *Bulletin* n°35, 1991, p.43-50.

FLUCHERE, Henri, «Préface » au *Déserteur et Autres récits* [*La Pierre* , *Arcadie...Arcadie* , *Le Grand Théâtre*], coll. Folio, Ed. Gallimard, p.1973, p.9-22.

MIALLET, Janine et Lucien, «Notice » sur *Le Déserteur* , t.VI, p.934-950.

STEPHANE, Nelly, «Portrait de l'artiste en *Déserteur* », *Bulletin* n°10, 1977, p.36-45.

ENNEMONDE ET AUTRES CARACTERES

ARROUYE, Jean, « Les N mondes d'Ennemonde », *Bulletin* n°39, 1994, p.33-78.

CITRON, Pierre , «Notice » sur *Ennemonde et autres caractères*, t.VI, p.972-998.

MICHEL, Louis, « *Ennemonde* », *Bulletin* n°18, 1982, p.99-103.

NOURRISSIER, François, « *Ennemonde et autres caractères* », *Giono*, coll. « Les

critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.136-140. Texte paru initialement dans *Les Nouvelles littéraires* du 29 février 1968.

PILLET, Chantal et **RANNAUD**, Christine, « "Camargue" : une Genèse-Prologue »

RICATTE, Robert, « Styles et structures dans les deux dernières chroniques de Giono », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Ed. Roman 20-50, Lille 1990, p.35-43.

L'IRIS DE SUSE

ARROUYE, Jean, « De Damon à Tringlot via Alexandre », *Bulletin* n°15, 1981, p.63-68.

BOURGEOIS, René, « Les nouvelles fleurs de Manosque : Réflexions sur *L'Iris de Suse* de Jean Giono », *Bulletin* n°15, 1981, p.55-62.

BOURNEUF, Roland, « *L'Iris de Suse* ou les périples d'un zèbre », *Bulletin* n°15, 1981, p.69-73.

BRUNEL, Dominique, « Entre nous soit dit...*L'Iris de Suse* », *Bulletin* n°35, 1991, p.51-67.

CHARLEUX, Jean, « Le divertissement de Casagrande », *Bulletin* n°16, 1981, p.63-68.

DURAND, Jean-François, « *L'Iris de Suse* : le rire de l'Être », *Bulletin* n°41, 1994, p.80-93.

JOSEPH, Frédérique, « Compter les moutons, Endormissement de l'oeuvre de Jean Giono », *Bulletin* n°37, 1992, p.89-100.

KEGLE, Christiane, « *L'Iris de Suse* : présence de l'Absent », *Etudes Littéraire* (Giono : lecture plurielle), vol.15, n°3, déc.1982, Ed. Les Presses de l'Université Laval, p.353-375.

PIATIER, Jacqueline, « Quand Giono raconte des histoires de brigands », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.140-144. Texte paru initialement dans *Le Monde*, 14 mars 1970.

PLANCHE, Alice, « Les noms et le sens dans *L'Iris de Suse* », *Bulletin* n°35, 1991, p.82-91.

RICATTE, Luce, « Notice » sur *L'Iris de Suse*, t.VI, p.1020-1052.

RICARD, Georges, « A propos de la topographie de *L'Iris de Suse* », *Bulletin* n°15, 1981, p.17-23.

SAIGAL, Monique, - « Une interprétation de *L'Iris de Suse* de Jean Giono », *The French Review*, vol. LV, n°1, oct. 1981, p.69-75.

SAIGAL, Monique, - « Alchimie chinoise dans *L'Iris de Suse* », *Bulletin* n°20, 1983, p.59-68.

STEPHANE, Nelly, « La conversion », *Bulletin* n°15, 1981, p.37-47.

TELLECO PERDUCA, Francesca, « D'Amédée à Tringlot ou la spirale de Giono », *Bulletin* n°15, 1981, p.25-36.

VASSILIADIS, Jacqueline, « *L'Iris de Suse*, roman des résonances », *Bulletin* n°15, 1981, p.49-51.

VIARD, Jacques, « Giono et l'amour du zéro », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 2), n°s 468-473, Ed. Lettres Modernes Minard, 1976, p.185-210.

ANGIOLINA / LA TOISON

RICATTE, Robert, « Notice » sur *Angiolina*, t.I, p.1298-1304.

LES RECITS DE LA DEMI-BRIGADE

CHABOT, Jaques, « "L'Écossais" : la fin des héros et la finalité de l'écriture », dans *Jean Giono imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p.55-66. Repris dans *Giono L'Humeur belle*, Publications de l'Université de Provence, 1992, p.293-306.

COUDRAY, Jean, « Armes et chevaux », *Bulletin* n°16, 1981, p.89-94.

IBANES, Jacques, « Le pays de Langlois (géographie des *Récits de la demi-brigade*) », *Bulletin* n°27, 1987, p.57-64.

MIALLET, Janine et Lucien, « Notice » sur *Les Récits de la demi-brigade*, t.V, p.869-904.

TELECO PERDUCA, Francesca, « Couleur locale et narration dans *Les Récits de la demi-brigade* », *Bulletin* n°16, 1981, p.123-130.

L'HOMME QUI PLANTAIT DES ARBRES

CITRON, Pierre, « Notice » sur *L'Homme qui plantait des arbres*, t.V, p.1402-1409.

GIONO, Aline, « Histoire d'Elzéard Bouffier », *Bulletin* n°5, 1975, p.19-26.

NEVEUX, Marcel, « Le mythe d'Elzéard Bouffier », *Bulletin* n°37, 1992, p.101-113.

TAPPOLET, Walter, « Postface » à la traduction allemande de *L'Homme qui plantait des arbres* (Ed. théologiques, Zurich, 1985), Traduction de l'allemand par Lila Bernard Moch, in *Bulletin* n°23, 1985, p.113-116.

ANGÉLIQUE

ARROUYE, Jean, « Discours-parcours (lecture d'Angélique) », *Bulletin* n°13, 1980, p.54-67.

FOURCAUT, Laurent, « *Angélique*, premier roman de Giono », *Bulletin* n°32, 1989, p.90-107.

- *Dialectique de la fleur. Angélique matrice de l'oeuvre gionienne*, coll. « Archives des lettres », Lettres modernes, 1989.

GODARD, Henri, « Notice » sur *Angélique*, t.I., p.1319-1320.

MARTINOIR, Francine, « Jean Giono : *Angélique* », *La Nouvelle Revue Française*,

n°337, fév. 1981, p.105-108.

POIROT-DELPECH, Bertrand, « Angélique de Jean Giono », *Le Monde*, 18 juillet 1980.

RECITS INACHEVES : COEURS, PASSIONS, CARACTERES, DRAGON, OLYMPE

BROWN, Llewelyn, « "Dragoon " : un système de masculin et de féminin », *Bulletin* n°49, 1998, p.55-67.

COURNOT, Michel, «*Dragoon* », in *Giono l'enchanteur*, (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p.51-52.

GODARD, Henri, - « Notice » sur *Coeurs, Passions, Caractères* , t.VI, p.1082-1086.

GODARD, Henri, - « Avant-propos » à *De Homère à Machiavel* , *Cahiers Giono* 4, Ed. Gallimard, 1986, p.7-11.

GODARD, Henri, - « Notice » sur *Caractères*, t.VI, p.1097-1099.

GODARD, Henri, - « Notice » sur *Dragoon* , t.VI, p.1105-1136.

GODARD, Henri, - « Notice » sur *Olympe* , t.VI, p.1156-1163.

GODARD, Henri, - « A propos de deux récits inachevés : réflexions sur la relation de fraternité dans l'oeuvre de Giono », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Aix, Edisud, 1982, p.99-107.

GODARD, Henri, - « Péripiétés d'une recherche, avatars d'un personnage », *Bulletin* n°20, 1983, p.19-28.

POIROT-DELPECH, Bertrand, «*Dragoon* et autres inédits de Giono », *Le Monde*, 25 juin 1982.

WOLFROMM, Jean-Didier, «Giono derrière son guichet », *L'Express* n°1622, 13 août 1982.

B- Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie aux *Récits et Essais* (VII), publiés dans La Pléiade, sous la direction de Pierre Citron, Ed. Gallimard, 1989.

POEME DE L'OLIVE

ABBO, Bernard, « *Poème de l'olive* ou du bon usage de l'imitation poétique », *Bulletin* n° 47, 1997, p. 21-26.

CITRON, Pierre , « Préface » à ce tome de la Pléiade consacré aux *Récits et Essais*, La Pléiade, Gallimard, 1989, p.IX-XXX.

GODARD, Henri, « Notice » sur *Poème de l'olive* , t. VII, p.893-896.

MANOSQUE-DES-PLATEAUX

GODARD, Henri, « Notice » sur *Manosque-des-Plateaux*, t. VII, p.900-911.

MICHEL, Louis, « *Manosque-des-Plateaux* », *Bulletin* n°14, 1981,p.53-63.

LE SERPENT D'ETOILES

CHARDAIRE, Nicole, « Présentation » de *Le Serpent d'étoiles* , Coll. « Biblio » , Le Livre de Poche,

GODARD, Henri, «Notice » sur *Le Serpent d'étoiles* , t. VII, p.922-936.

LES VRAIES RICHESSES

SACOTTE, Mireille, « Notice » sur *Les Vraies Richesses* , t. VII, p.955-995.

REFUS D'OBEISSANCE

CITRON, Pierre , «Notice » sur *Refus d'obéissance* , t. VII, p.1028-1044.

LE POIDS DU CIEL

CITRON, Pierre , «Notice » sur *Le Poids du ciel* , t.VII, p.1067-1094.

LABOURET, Denis, « *Le poids du ciel, Fragments d'un Paradis. Métamorphoses de l'animal fantastique* », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 5 : les oeuvres de transition 1938-1944), Minard1991, p.177-217.

PIERROT, Jean, « *Le Poids du ciel* , fugue baroque », Jean Giono *Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.127-139.

LETTRE AUX PAYSANS SUR LA PAUVRETE ET LA PAIX

CITRON, Pierre , «Notice » sur *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, t. VII, p.1156-1169.

POIROT-DELPECH, Bertrand, « Giono pacifiste, limites de la candeur », *Le Monde*, 15 juillet 1983.

PRECISIONS

CITRON, Pierre , «Notice » sur *Précisions* , Jean Giono *Récits et Essais*, t. VII, p. 1182-1188.

RECHERCHE DE LA PURETE

CITRON, Pierre , « Notice » Sur *Recherche de la pureté* , t. VII, p.1204-1209.

TRIOMPHE DE LA VIE

CHARDAIRE, Nicole, « Présentation » de *Triomphe de la vie* , coll. « Biblio », Ed. Le Livre de poche, 1992.

GODARD, Henri, « Avant-propos » à *Triomphe de la vie* , coll. « Biblio », Ed. Le Livre de poche, 1992, p.5-10.

MONTMOLLIN, Violaine (de), « Notice » sur *Triomphe de la vie* , t. VII, p.1228-1263.

MORZEWSKI, Christian, « Un rituel poétique d'exorcisme à Aubignane : *Triomphe de la vie* », *Bulletin* n°23, 1985, p.85-96.

SUR UN GALET DE LA MER

CITRON, Pierre , « Notice » sur *Sur un galet de la mer* , t. VII, p.1303-1307.

LES IMAGES D'UN JOUR DE PLUIE

GODARD, Henri, « Notice » sur *Les Images d'un jour de pluie* , t. VII, p.1313-1316

ELEMIR BOURGES A PIERREVERT

GODARD, Henri, « Notice » sur *Elémir Bourges à Pierrevert* , t. VII, p.1321-1323.

C- Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie à Jean Giono *Journal* , *Poèmes*, *Essais* (VIII), publiés dans la Bibliothèque de la Pléiade, sous la direction de Pierre Citron, Ed. Gallimard, 1995.

JOURNAL (1935-1939), JOURNAL DE L'OCCUPATION

CITRON, Pierre , « Notice » sur le *Journal* (1935-1939) et le *Journal de l'occupation*, t. VIII, 1995, p.1161-1170.

POEMES

CITRON, Pierre , « Notice » sur *Poèmes*, t. VIII, p.1301-1311.

Village

FOURCAUT, Laurent, « Notice » sur *Village* , t. VIII, p.1324-1327.

VOYAGE EN ITALIE

LANDES, Agnès, « Venise, un royaume des apparences », *Bulletin* n°46, 1996, p. 56-72.

MONTMOLLIN, Violaine (de), « Notice » sur *Voyage en Italie* , t. VIII, p.1329-1343.

NOTES SUR L'AFFAIRE DOMINICI

SACOTTE, Mireille, - « Notice » sur Notes sur l'affaire Dominici , t. VIII, p.1397-1416.

SACOTTE, Mireille, - « L'affaire Dominici, un avant-texte d'Ennemonde » , in Giono l'enchanteur (Colloque international de Paris, 2,3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 263-273.

LA PIERRE

GODARD, Henri, « Notice » sur *La Pierre* , t. VIII, p.1425-1434.

BESTIAIRE

CITRON, Pierre et FOURCAUT, Laurent, « Notice » sur *Bestiaire* , t. VIII, p.1446-1458.

PILLET, Chantal et RANNAUD, Christine, « Réflexions sur *Bestiaire* », *Bulletin* n°47, 1997, p.46-64.

VOYAGE EN ESPAGNE

CITRON, Pierre , « Notice » sur *Voyage en Espagne*, t. VIII, p.1497-1500.

LE BADAUD

FOURCAUT, Laurent, « Notice » sur *Le Badaud*, t. VIII, p.1508-1512.

LE DESASTRE DE PAVIE

MORELLE, André-Alain, « Notice » sur *Le Désastre de Pavie*, t. VIII, p.1518-1545.

WALTER, Gérard, « Introduction » à Jean Giono *Le Désastre de Pavie*, Ed. Gallimard, 1963, p.IX-XXXVI

DE CERTAINS PARFUMS

FOURCAUT, Laurent, « Notice » sur *De certains parfums*, t. VIII, p.1597-1601.

D- Ouvrages et articles consacrés à d'autres oeuvres de Giono (chroniques journalistiques, théâtre, poésie, histoire...) et à son activité cinématographique.

a- Chroniques journalistiques :

POIROT-DELPECH, Bertrand, « *Les Trois arbres de Palzem de Giono* », *Le Monde*, 22 juin 1984, p.17.

b- Histoire :

MORELLO, André-Alain, « Pavie ou l'écriture du désastre », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono, Aix-en-Provence 7-10 juin 1989, Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.159-175.

NEVEUX, Marcel, « La méthode historique dans *Le Désastre de Pavie* », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille 1990, p.147-158.

c- Poésie :

CITRON, Pierre, « Les poèmes de Giono (1944-1947) », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.117-130.

d- Théâtre :

FOURCAUT, Laurent, « Le Voyage en calèche ou les beautés du diable », Jean Giono, *Les oeuvres de transition 1938-1944 (Giono 5)*, *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1991, p.139-175.

RICATTE, Robert, « Variations sur *La Femme du boulanger* », Jean Giono, *Les oeuvres de transition 1938-1944 (Giono 5)*, *La Revue des Lettres Modernes*, Ed.

Lettres Modernes Minard, 1991, p.79-99.

e- Cinéma :

GUEGAN, Gérard, « Quand il se faisait son cinéma », *Les Nouvelles littéraires*, n°2760, semaine du 30 oct. au 6 nov. 1980, p.36-37.

MENY, Jacques, - « Un cinéaste nommé Giono », *Magazine littéraire*, n°162, 1980, p.37-38.

MENY, Jacques, « *Un Roi sans divertissement* : de l'écrit à l'écran », *Bulletin* n°37, 1992, p.44-75 et *Bulletin* n°38, 1992, p.41-88.

MENY, Jacques, « Le cinéma comme aventure », *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.50-53.

MENY, Jacques, « Giono scénariste. L'adaptation de *Platero et moi* », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 1995), Grasset, 1996, p. 274-286.

RAPPENEAU, Jean-Paul, « *Le Hussard à l'écran* » (propos recueillis par Jacques Mény), *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.54-56.

VILLIERS, François, « Giono et le cinéma », *L'Arc*, n°100 (Giono), Ed. Le Jas, 1986, p. 82-85.

f- De Homère à Machiavel (Gallimard, 1986)

GODARD, Henri, « Avant-propos » à *De Homère à Machiavel*, Gallimard, 1986, p.7-11.

MORELLO, André-Alain, « Machiavel flammèche », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 250-262.

E- Ouvrages et articles consacrés à Giono et / ou à son oeuvre en général.

ALLIBERT (Gérard), **BUFFET** (Simone), **CAMPOZET** (Alfred), **CARRIERE** (Jean), **CHANDERNAGOR** (Françoise), **CITRON** (Pierre), **DESNOUES** (Lucienne), **DUTOURD** (Jean), **FREGNI** (René), **IBANES** (Jacques), **JULLIAN** (Marcel), **LOMBARD** (André), **MAGNAN** (Pierre), **MAGNON** (Jean-Louis), **MICHEL** (Louis), **MOURTHE** (Claude), **NUCERA** (Louis), **RIBOT-SIVAN** (Yvette), **RICATTE** (Luce et Robert), **ROVAN** (Joseph), **RUDIN** (Jean-Pierre), **SERVIN** (Michel), **TILLIEU** (André) : « Hommage et souvenir », *Bulletin* n°34, 1990, p.14-99.

ARLAND, Marcel, « Ce furieux épanouissement », *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Editions Garnier Frères, 1977, p.112-123. Texte paru initialement dans *La N.R.F.*, 1er oct.1953, p.687-696, et dans *La Grâce d'écrire*, Ed.Gallimard, 1955.

ARNAUD, Philippe, « L'opéra bouffe chez Giono après 1939 », *Bulletin* n°31, 1989, p.44-57.

- ARNAUD-TOULOUSE**, Marie-Anne, - « Mots et coutumes alimentaires dans les romans d'après-guerre », *Les styles de Giono*, Actes du III^e colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.199-212.
- ARNAUD-TOULOUSE**, Marie-Anne, « Dans les jardins d'Armide », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 111-122.
- ARROUYE**, Jean, - « Les nourritures terrestres de Jean Giono », *Bulletin* n°3, 1974, p.67-72.
- ARROUYE**, Jean, « Terre et mer, impressions de lecture », *Bulletin* n°13, 1980, p.84-94.
- ARROUYE**, Jean, « Provence bleue », *Bulletin* n°15, 1981, p.105-114.
- ARROUYE**, Jean, « Sur la terre comme au ciel », *Bulletin* n°16, 1981, p.21-36.
- ARROUYE**, Jean, « Comptes rendus : *La Provence de Giono*, de Jacques Chabot, *Jean Giono, homme du Contadour*, de Jean-Marc Carite, *Portrait de Jean Giono*, de Jean Grenier », *Bulletin* n°17, 1982, p.81-98.
- ARROUYE**, Jean, « Parenthèses imaginaires. Poétique de l'image plastique », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix, 1982, p.124-138.
- ARROUYE**, Jean, « Le Corbeau et la Romanichelle », *Bulletin* n° 22, 1984, p.41-50.
- ARROUYE**, Jean, « Signatures gioniennes », *Bulletin* n°25, 1986, p.45-49.
- ASTRUC**, Alexandre, « Le romancier de l'ambiguïté », *Magazine littéraire*, n° 329, fév. 1995, p.40-42.
- BAROCHE**, Christiane, « L'ennui et la thérapie de l'ennui chez Jean Giono », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p.97-103.
- BAUDRY**, Robert, « Giono et la Table ronde », *Bulletin* n°42, 1994, p.26-51.
- BAZIN**, Hervé, « Jean Giono en 1945 : le solitaire de Manosque », *Bulletin* n°25, 1986, p.26-31.
- BELGHMI**, Michèle, *Giono et la mer*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1987.
- BERGE** (Pierre), **CAMPOZET** (Alfred), **CARRIERE** (JEAN), « Témoignages d'amitié », *L'Arc*, n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.86-89.
- BERNARD**, Roger, « Visite à Jean Giono » (Poème), *Bulletin* n°15, 1981, p.117-119.
- BERTONCINI**, Marilynne, « Nature morte à la tasse en porcelaine : sur une image de Jean Giono », *Bulletin* n°36, 1991, p.74-87.
- BERTRAND**, Martine, « De la transgression chez la maîtresse-femme », *Bulletin* n°10, 1979, p.29-35.
- BEYER**, Roland, « Le rêve écossais de Jean Giono », *Bulletin* n°16, 1981, p.73-87.
- BLOT**, Jean, « Pour saluer Giono », dans *La N.R.F.* n°218, fév. 1971, p.14-18.
- BOISDEFFRE**, Pierre (de), - « Giono et Malraux » *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Editions Garnier Frères, 1977, p.152-154. Texte paru initialement dans

- La Revue des Deux Mondes* du 15 fév. 1965, sous le titre « Au pays de Giono », p.535-539.
- BONHOMME**, Béatrice, - « L'univers du bas comme remède à l'ennui », *Bulletin* n°27, 1987, p.78-89.
- BONHOMME**, Béatrice, « L'évolution du langage de la mort dans l'oeuvre de Giono », *Les styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.177-189.
- BONHOMME**, Béatrice, *La mort grotesque chez Jean Giono*, Librairie Nizet, 1995.
- BONHOMME**, Béatrice, « L'Apocalypse des éléments », *Giono autrement. L'Apocalypse, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.9-27.
- BORY**, Jean-Louis, «Giono ou Janus-Le-Bleu », in *Giono*, coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.147-152. Texte paru initialement sous le titre : *Giono ou Janus-Le-Bleu, Tout feu tout flamme*, Ed. Julliar, 1966.
- BOULLARD**, Bernard, «L'arbre dans l'oeuvre de Jean Giono », *Bulletin* n°29, 1988, p.22-39.
- BOURBON-BUSSET**, Jacques - « En voisins », *La N.R.F.*, n°218, fév.1971, p.4-6.
- BOURBON-BUSSET**, Jacques « Giono et la liquidité », *Bulletin* n° 17, 1982, p.21-23.
- BOURNEUF**, Roland, - « Revanche et triomphe de Giono », *Littérature d'aujourd'hui* (t.2), coll. 10/18, Union Générale d'Édition (7ème édition), 1968, p.271-273.
- BOURNEUF**, Roland, « Giono et la peinture », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 2), nos 468-473, Ed. Lettres Modernes Minard, 1976, p.161-184.
- BOURNEUF**, Roland, « Présentation » de *Giono* , coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.9-18.
- BOUSLAMA**, Ibtissem, *La poétique de l'eau dans l'oeuvre de Jean Giono. Lectures de l'imaginaire*. Thèse présentée pour l'obtention du doctorat de 3ème cycle de lettres modernes, sous la direction de M. Jacques Chabot, en mars 1984 à l'Université de Provence Aix Marseille I.
- BOUVET** (Jean), **MAY** (Daniel), **GREGOIRE** (Justin), « Le Contadour », *L'ARC*, n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.33-37.
- BOUVIER**, Jean Claude, « Giono et le conte de tradition orale », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix, 1982, p.114-123.
- BRESSON-LUCAS**, Anne et Michel, « Modernité et chevalerie chez Jean Giono », *Bulletin* n°7, 1976, p.23-28.
- BROWN**, Llewelyn, «Une introduction à l'écriture métaphorique de Giono », *Les styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.249-256.
- BRUNEL**, Dominique, - « Petite histoire d'une traduction », *Bulletin* n°27, 1987, p.23-28.
- BRUNEL**, Dominique, « Le langage dans la trilogie de Pan », *Bulletin* n°33, 1990, p.81-99.
- BUENZOD**, Emmanuel, « Jean Giono et l'Italie », *Bulletin* n°25, 1986, p.33-38. Texte

- paru initialement dans *Gazette de Lausanne* et repris dans *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et.. », Ed. Garnier Frères, 1977, p.124-129.
- CAMPOZET**, Alfred, « Le pain d'étoiles. Giono au Contadour », *Bulletin* n° 13, 1980, p.23-38.
- CAPRIER**, Christian, «Le plus étonnant », *Bulletin* n°5, 1975, p.57-61.
- CARRIERE**, Jean, *Jean Giono, qui suis-je ?* Ed. La Manufacture, Lyon, 1985.
- CASAMAYOR**, « Bien sûr, le grand événement... », *Bulletin* n°19, 1983, p.39-41.
- CASTIGLIONE**, « La "grande nuit de Jacob" de Jean Giono », *Bulletin* n° 49, 1998, p.68-87.
- CEPEDES**, Françoise, **BARITAUD**, Bernard et **ANGLARD**, Véronique, « Giono ou l'appétit du bonheur », dans *L'idée de bonheur chez Stendhal, Gide, Giono*, Coll. « Littérature vivante », Ed. p.71-121.
- CHABOT**, Jacques, - *Giono : l'Humeur belle* [Recueil d'articles parus initialement dans diverses revues à des dates variées], Publications de l'Université de Provence, 1992.
- CHABOT**, Jacques, « Avant-propos » à *Les styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed ; Roman 20-50, Lille, 1990, p.7-8.
- CHABOT**, Jacques, *L'Imaginaire*, Actes du Sud, 1990.
- CHABOT**, Jacques, « Préface » à *La mort grotesque chez Jean Giono* de Béatrice Bonhomme, Librairie Nizet, 1995, p.7-10.
- CHABOT**, Jacques, « Giono dionysiaque », *Giono autrement. L'Apocayptique, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995) Publications de l'Université de Provence, 1996, p.29-57.
- CHANDERNAGOR**, Françoise, « Pour saluer Giono », *Le Monde*, 5 août 1983.
- CHAPSAL**, Madeleine, « Jean Giono », dans *Envoyez la petite musique*, coll. « Le Livre de Poche », Grasset, 1984, p.187-202.
- CHARMAT**, Fabien, « Giono, chantre de la création », *Bulletin*, n° 19, 1983, p.29-34 . Texte paru initialement dans la revue *Corymbe*, t.VI, n°36, mai-juin 1937.
- CHESSEX**, Jacques, « Reconnaissance à Giono », *La N.R.F.*, n°218, fév. 1971, p.7-9.
- CHEVALY**, Maurice, - *Giono à Manosque*, Ed. Le temps Parallèle, 1986.
- CHEVALY**, Maurice, - *Giono vivant*, Editions Autres Temps 1995.
- CHONEZ**, Claudine, - *Giono*, coll. « Ecrivains de toujours », Ed. du Seuil, 1965, Ed. revue 1973.
- CHONEZ**, Claudine, « Giono, qui fut toujours le poète », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères 1977, p.168-172. Texte paru initialement dans *Lettres Françaises*, oct. 1970.
- CITRON**, Pierre , - « Notes sur les "mensonges" de Jean Giono », *Bulletin* n°5, 1975, p.35-38.
- CITRON**, Pierre « Giono pendant la 2eme guerre mondiale », *Bulletin* n°12, 1980, p.16-32.
- CITRON**, Pierre « Le recentrage de Giono à partir de 1939 », *Etudes littéraires*, vol.15,

- n°3, déc. 1982, Ed. Les Presses de l'Université de Laval, 1982, p.441-457.
- CITRON**, Pierre « Etat présent des études sur Giono », *L'Information littéraire*, 36ème année, n°3, mai-juin 1984, p.105-115.
- CITRON**, Pierre « Peut-on opposer les Chroniques et le Cycle du Hussard ? », *Bull.* n°21, 1984, p.59-64.
- CITRON**, Pierre « Correspondance Jean Giono - Lucien Jacques 1930-1961 », *Bull.* n°21, 1984, p.81-83.
- CITRON**, Pierre « Trois lettres d'André Gide à Jean Giono », *Bull.* n°23, 1985, p.44-49.
- CITRON**, Pierre « Espoir et désespoir chez Giono pacifiste, de 1934 à 1939 », *Bull.* n° 24, 1985, p.71-75.
- CITRON**, Pierre « Pacifisme, révolte paysanne, romanesque : sur Giono de 1936 à 1939 », *Jean Giono Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloire 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.25-44.
- CITRON**, Pierre « Trajectoire de Giono », *L'Arc* (Jean Giono), n° 100, Ed. Le Jas, 1986, p.3-13.
- CITRON**, Pierre « Légende et vérité. Giono pendant la guerre », *L'Arc* (Jean Giono), n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.38-40.
- CITRON**, Pierre « Giono pendant la guerre de 14 », *Bull.* n°30, 1988, p.54-78.
- CITRON**, Pierre « Giono et l'International Who's who », *Bull.* n° 31, 1989, p.32-35.
- CITRON**, Pierre *Giono 1895-1970*, Ed. du Seuil, 1990.
- CITRON**, Pierre « Les tribulations d'un biographe de Giono », *Bull.* n°34, 1990, p.101-105.
- CITRON**, Pierre « Le Stendhal de Giono », *Bull.* n° 36, 1991, p.88-98.
- CITRON**, Pierre « Giono et la musique avant 1945 », *Bull.* n°40, 1993, p.17-50.
- CITRON**, Pierre *Giono*, Coll. « Les écrivains de toujours », Ed. du Seuil, 1995.
- CITRON**, Pierre « Présentation » d'extraits du *Journal* de Jean Giono, *Magazine Littéraire*, n°329, fév.1995, p.58-60.
- CITRON**, Pierre « « Derrière l'air » », *Bull.* n°45, 1996, p.16-38.
- CITRON**, Pierre « Sur le rire chez Giono », *Giono l'enchanteur*, (Colloque international de Paris 2,3 et 4 octobre 1995), Grasset, 1996, p.34-43.
- CLAVEL**, Bernard, - « Présence de Giono », *Bulletin* n°8, 1977, p.67-71.
- CLAVEL**, Bernard, - « Giono : ce coeur qui parle », *Bull.* n° 26, 1986, p.24-30.
- CLAVEL**, Bernard, - « Saint Jean Giono, revenez-nous ! », *Bull.* n° 30, 1988, p.8-10.
- CLAVEL**, Bernard, - « Un écrivain dans l'orage », *Bull.* n° 35, 1991, p.22-24.
- CLAVEL**, Bernard, « Giono et le refus de tuer », dans *Giono l'enchanteur*, Colloque international de Paris(2, 3 et 4 octobre 1995), sous la direction de Mireille Sacotte, Grasset et Fasquelle, 1996, p.13-19.
- CLAYTON**, Alan J., - « Paysages et psyché dans quelques récits de Giono », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 1), nos 385-390, Ed. Lettres modernes Minard, 1974, p.145-168.

- CLAYTON**, Alan J., *Pour une poétique de la parole*, Editions Lettres modernes, Minard, 1978.
- CLAYTON**, Alan J., « Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice », *Etudes littéraires*, vol.15, n°3, déc. 1982, Ed. Les Presses de l'Université de Laval, 1982, p.313-329.
- CLAYTON**, Alan J., « Un curieux volume informe », *Jean Giono, Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires 4,5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.235-253.
- CLAYTON**, Alan J., « Saveur de l'indécis », *L'Arc* (Giono),n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.58-64.
- COURNOT**, Michel, « Giono au grand galop », *Le Nouvel Observateur*, n°1610, du 11 au 20 sept. 1995, p.52-53.
- COURRIBET**, André, « La fête et la mort dans l'oeuvre de Giono », *Bulletin* n°24, 1985, p.54-70.
- DABEZIES**, André, « *Le Hussard et Tristan*, Giono et Rougemont », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.274-279.
- DECOTTIGNIES**, Jean, - « Mélancolie de Giono », *L'écriture de la fiction*, Ed. Presses Universitaires de France, 1979, p.93-150.
- DECOTTIGNIES**, Jean, - « L'écriture et la connaissance, Giono philosophe », *Jean Giono Im a ginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.109-123.
- DELEON**, Marcel, « Rencontre de Jean Giono ou l'après-midi de Lalley », *Bulletin* n°24, 1985, p.43-48.
- DEMNARD**, François, « Henry Miller, Jean Giono : une passion », *Bulletin* n°28, 1987, p.64-76.
- DEMURGER**, Marcel, « Je me souviens », *Bulletin* n°8, 1977, p.91-95.
- DEON**, Michel, « Comment parler d'un auteur », *Bulletin* n°44, 1995, p.114-116.
- DUCHET**, Roger, « Mon ami Jean », *Bulletin* n°10, 1979, p.64-71, *Bulletin* n°11, 1979, p.59-77 et *Bulletin* n°12, 1980, p.69-83.
- DURAND**, Jean-François, « La hauteur de l'oeuvre. Giono et le sublime », *Bulletin* n°33, 1990, p.100-111.
- DURAND**, Jean-Yves, « Errance et engagement », *Bulletin* n°7,1976, p.51-56.
- DURBET-GIONO**, Sylvie, - « Portrait d'un père » (propos recueillis par Bernard Fauconnier), *Magazine littéraire*, n°329, février 1995,p.18-22.
- DURBET-GIONO**, Sylvie, « Quelques souvenirs d'enfance », *Bulletin* n°44, 1995, p.109-113.
- DURBET-GIONO**, Sylvie et **DURBET**, Agnès, « Inventaire des ouvrages sur l'Orient et l'Extrême-Orient contenus dans la bibliothèque de Jean Giono », *Bulletin* n°21, 1984, p.17-30.
- ESPITALIER**, Jean-Michel, - « Le pays de Giono », *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.32 33.

- ESPITALIER**, Jean-Michel, - « L'apolitisme engagé », *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.46-48.
- FABRE**, Thierry, « Provence de terre et de mer », dans *Quantara* (Magazine des cultures arabe et méditerranéenne), n°16, juil.-août, 1995, p.6-7.
- FATOU**, Elisabeth, « Mes souvenirs de Jean Giono », *Bulletin* n°44, 1995, p.117-121.
- FAUCONNIER**, Bernard, « Le temps des chroniques », *Magazine littéraire*, n°329, fév.1995, p.37-39.
- FAURE**, Jacques, « Un autre regard et une pièce au dossier », *Bulletin* n°13, 1980, p.78-83.
- FIORIO**, Serge, « Rencontres » (Propos recueillis par Pierre Citron), *Bulletin* n°8, 1977, p.85-90.
- FLUCHERE**, Henri, - « Préface » au textes : *Le Déserteur*, *La Pierre*, *Arcadie...Arcadie*, *Le Grand Théâtre*, Coll. «Folio», Ed. Gallimard, 1973, p.9-22.
- FLUCHERE**, Henri, « Avant-propos », *Bulletin* n°1, 1973, p.9-13.
- FLUCHERE**, Henri, « Au collège de Manosque », *Bulletin* n°1, 1973, p.23-28.
- FLUCHERE**, Henri, « Jean Giono et Lucien Jacques », *Bulletin* n°3, 1974, p.7-9.
- FLUCHERE**, Henri, « Jeunes critiques », *Bulletin* n°7, 1976, p.41-44.
- FLUCHERE**, Henri, « Réflexions sur Jean Giono », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.36-43. Texte paru initialement dans *Cahiers du Sud*, mars 1932, Marseille.
- FLUCHERE**, Henri, « Les navigations gioniennes. Giono et la mer », *Bulletin* n°12, 1980, p.34-45.
- FLUCHERE**, Henri, « Connaissance de Lure », (texte daté du 7 juin 1936 et tiré du 1er n° des *Cahiers du Contadour*), *Bulletin* n°13, 1980, p.41-53.
- FLUCHERE**, Henri, « L'ami Jean », (Propos recueillis par Jean-Pierre Dauphin), *Magazine littéraire*, n°162, juin 1980, p.19-24.
- FLUCHERE**, Henri, « Hommage à Jean Giono », *Bulletin* n°14, 1981, p.23-41.
- FLUCHERE**, Henri, « Présence et souvenir », *Bulletin* n°14, 1981, p.43.
- FLUCHERE**, Henri, « Jean Giono, poèmes de jeunesse », *Bulletin* n° 19, 1983, p.35-38.
- FOURCAUT**, Laurent, « Les livres de Giono », *L'Arc*, n° 100, Ed. Le Jas, 1986, p.74-77.
- FOURCAUT**, Laurent, « Avant-propos » à *Jean Giono Les Oeuvres de transition 1938-1944* (Giono 5), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1991, p.5-9.
- FOURCAUT**, Laurent, « Avant-propos » à *Jean Giono et son apocalypse* (Giono 6), *La Revue des Lettres Modernes*, Ed. Lettres Modernes Minard, 1995, p.6-14.
- FOURCAUT**, Laurent, « Pan, paon, serpent à plumes », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 153-169.
- GIONO**, Aline, - « Sept d'un coup », *Bulletin* n°23, 1985, p.9-11.
- GIONO**, Aline, *Mon père, contes des jours ordinaires*, Ed. Philippe Auzou, 1986.
- GIONO**, Elise, - « Manosque au début du siècle », *L'Arc*, n°100, Ed. Le Jas, 1986,

p.15-18.

- GIONO**, Elise, « Manosque pendant la guerre de 14 », *Bulletin* n° 30, 1988, p.41-44.
- GLEIZE**, Jean-Marie et **ROCHE**, Anne, « "Roman", "Poésie", "Peuple" : situation du lexique gionien dans les années trente », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.11-30.
- GODARD**, Henri, - « Avant-propos » à *Coeurs, Passions, Caractères*, Gallimard, 1982.
- GODARD**, Henri, - « Giono : la création romanesque » : « Présentation » de *Jean Giono Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Coll. N.R.F., Ed. Gallimard, 1990, p.9-17.
- GODARD**, Henri, - « Préface » à Jean Giono *Le Bestiaire*, Ed. Ramsay, 1991, p.9-18.
- GODARD**, Henri, - « Un atout pour la littérature », *Bulletin* n°44, 1995, p.122-126.
- GODARD**, Henri, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995.
- GODARD**, Henri, « Giono et Faulkner », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p.81-93.
- GODIN**, Jean-Cléo, « Entre la pierre et la boue : Jean Giono et les images de la vie », *Revue des Lettres Modernes* (Giono 4), Ed. Minard Lettres Modernes, 1985, p.123-136.
- GRENIER**, Jean, - « Jean Giono », *la N.R.F.*, n°218, fév. 1971, p.1-3. Texte repris dans *Portrait de Jean Giono*.
- GRENIER**, Jean, - *Portrait de Jean Giono*, Ed. Robert Morel, 1979.
- GRENIER**, Jean-Pierre, « Jean Giono et le théâtre », *L'Arc* (Giono), n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.78-81.
- HELLER-GOLDENBERG**, Lucette, « Jean Giono et le Contadour », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 1), nos 385-390, Ed. Minard Lettres Modernes, 1974, p. 93-104.
- HENRIOT**, Emile, « Le voyage et le voyageur », *Bulletin* n°25, 1986, p.39-43. Texte paru initialement dans *Le Monde* du 3 mars 1954.
- HUE**, Jean-Louis, « Pour saluer Giono », *Magazine littéraire*, n°235, nov. 1986, p.68.
- HURARD**, Evelyne - « Giono et la musique du monde », *Bulletin* n°16, 1981, p.103-106.
- HURARD**, Evelyne - « Et si Giono avait été aveugle ? », *Bulletin* n° 20, 1983, p.43-47.
- JACQUET**, Claude-Annick, *Jean Giono, le génie du sud* (Textes choisis de Giono et présentés par Claude-Annick Jacket), coll. « Les Classiques de civilisation française », Ed. Didier, 1967.
- JASMIN**, Claude-Guy, - « La fascination », *Bulletin* n°8, 1977, p.41-49.
- JASMIN**, Claude-Guy, - « L'invention du zéro », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.189-199.
- JUDRIN**, Roger, « Jean Giono ou les simplicités fabuleuses », *La N.R.F.*, n°218, fév. 1971, p.10-13.
- JULLIAN**, Marcel, « Le coup du chapeau », *Les Nouvelles littéraires*, n°2760, semaine

du 30 oct. au 6 nov. 1980, p.36.

JUSTUM, Daniel, « Jean Giono à la recherche de l'Italie perdue », *Bulletin* n°11, 1979, p.47-58.

KEGLE, Christiane, « De l'ambivalence d'un personnage : Pauline de Théus », *Jean Giono Imaginaire et Ecriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.45-54.

LABIT, Marc, « Les idées reçues à oublier », *Bulletin* n°7, 1976, p.45-50.

LABORDE, Amy D. « Au risque de... », *Bulletin* n°15, 1981, p.149-150.

LABOURET, Denis, - « Giono et ses monstres : Fragments d'une tétatologie romanesque », *Jean Giono Imaginaire et Ecriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984, Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.189-207.

LABOURET, Denis, - « Le dialogue intérieur. Sur l'invention narrative dans les Chroniques romanesques », in *L'Arc* (Giono), n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.51-57.

LABOURET, Denis, - « Le parti pris de la chose », *Les styles de Giono*, Actes du IIIe Colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.267-286.

LABOURET, Denis, - « Portrait de l'artiste en monstre », *Bulletin* n°42, 1994, p.52-76.

LABOURET, Denis, - « L'écriture polémique de Giono », dans *Giono l'enchanteur*, Colloque international de Paris (2, 3 et 4 octobre 1995), Grasset, 1996, p.20-33.

LAMOUREUX, L., « Rencontres sur la montagne », *Bulletin* n°24, 1985, p.48-52.

LAPORTE, Nadine, « Mémoire et cheminement chez Giono : les raisons de la fiction », *Bulletin* n°49, 1998, p.96-108.

LAPOUGE, Gilles, « Giono, menteur de grands chemins », *Le Monde*, 12 juillet, 1986, p.17.

LAURENT, Jacques, « Pour Giono », *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.34.

LAURICHESSE, Jean-Yves, - « Les errants de Jean Giono. Etude de la relation entre le personnage de roman et le mode de narration », *Information littéraire*, 35ème année, n°2, mars-avril, 1983, p.63-65.

LAURICHESSE, Jean-Yves, - « Le Hussard-palimpseste », *Bulletin* n° 29, 1988, p.86-101.

LAURICHESSE, Jean-Yves, - « Giono et Stendhal : la conversation souveraine », *Bulletin* n°40, 1993, p.101-110.

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

LE CLEZIO, Jean-Marie-G., « Les écrivains meurent aussi », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères 1977, p.173-177. Texte paru initialement dans *Le Figaro littéraire*, 19-25 oct.1970.

LE GALL, Jacques, « Topoi d'ouverture dans les romans de Giono », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 125-138.

LEMEÉ (Capitaine), « L'hommage de Jean Giono à la gendarmerie », *Bulletin* n°3, 1974, p.49-52. Texte paru initialement dans *Gendarmerie nationale. Revue d'Etudes*

et d'Informations, n°93, 3e trimestre 1972.

- LIFE**, Thomas Elioth, « Narrative technique in four Giono novels », *Dissertation Abstracts International*, vol. 43, n°2, Aug. 1982.
- LINNEMANN**, Jean-Erik, « Rencontre avec Giono », *Bulletin* n°25, 1986, p.21-25.
- MACHU**, Anne, « La bauge : un avatar du corps absent », *Les styles de Giono*, Actes du IIIe colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.191-197.
- MACHU**, Anne et Didier, - « Un oeil de trop : la dimension perdue et l'espace de la quête », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Ed. Edisud, Aix, 1982, p.280-289.
- MACHU**, Anne et Didier, - « Le sac de peau », *Jean Giono, Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984) Ed. Edisud, Aix-en-Provence 1985, p.209-220.
- MACHU**, Anne et Didier, - « Portrait de l'artiste en Condottière : les nouveaux mondes de Jean Giono », *La Revue des Lettres modernes* (Giono 4), Ed. Lettres Modernes Minard, 1985, p.9-48.
- MAGNAN**, Pierre , « Les livres que Giono n'a pas écrits », *Bulletin* n°19, 1983, p.24-28.
- MAGNAN**, Pierre - *Pour saluer Giono*, Ed. Denoël, 1990.
- MAGNAN**, Pierre - « Images de Giono », *Magazine littéraire*, n°329, 1995, p.29-30.
- MAULNIER**, Thierry, « M. Giono, les paysans et la guerre », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed.Garnier Frères, 1977, p.65-70. Texte paru initialement dans *Revue un i verselle*, 15 janvier 1939.
- MAUREL**, Louis, « Eloge de l'imaginaire », *Bulletin* n°19, 1983, p.44-45.
- MEURANT**, Jack, - « Si je ne suis pas d'ici », *Bulletin* n°15, 1981, p.135-136.
- MEURANT**, Jack, - « Histoire de Tontine au Contadour », *Bulletin* n°35, 1991, p.34-41.
- MICHEL**, Louis, - « Réponse à la lecture de Giono de Nelly Stéphane », *Bulletin* n°3, 1974, p.63-66.
- MICHEL**, Louis, - « Où se trouve Aubignane ? », *Bulletin* n°3, 1974, p.75-78.
- MICHEL**, Louis, - « La modernité de Giono », *Bulletin* n°7, 1976, p.29-32.
- MICHEL**, Louis, - « Le monde de Giono, source de mes découvertes », *Bulletin* n°8, 1977, p.73-83, et suite de l'article dans le *Bulletin* n°10, 1979, p.72-85.
- MICHEL**, Louis, - « Jean Giono et Manosque », *Bulletin* n°37, 1992, p.30-34.
- MILLER**, William D., « Giono parle de son imaginaire », *Bulletin* n°12, 1980, p.54-59.
- MINHOT**, Teresa, « Jean Giono prophète écologiste », *Bulletin* n° 16, 1981, p.95-102.
- MOCH**, Bernard, « Histoire du Moulin du Contadour », *Bulletin* n°36, 1991, p.71-73.
- MOLINIER**, Jean-Privat, « Jean Giono, mon voisin », *Bulletin* n°7, 1976, p.20-21.
- MORZEWSKI**, Christian, - « Giono autobiographique », *Les styles de Giono*, Actes du colloque international Jean Giono (Aix-en-Provence, 7-10 juin 1989), Ed. Roman 20-50, Lille, 1990, p.131-146.
- MORZEWSKI**, Christian, - « Le *Don Quichotte* de Giono », *Bulletin* n°46, 1996, p.73-94.

- NEVEUX**, Marcel, - « Giono, le colonel et les gendarmes », *Bulletin* n°3, 1974, p.31-47.
- NEVEUX**, Marcel, - « L'espace et le lieu », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.139-148.
- NEVEUX**, Marcel, - « Giono-Gygès », *Etudes littéraires*, Vol.15, n°3, déc., 1982, Ed. Les Presses de l'Université Laval, p.397-417.
- NEVEUX**, Marcel, - « L'espion et le procureur », *Jean Giono, Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.79-95.
- NEVEUX**, Marcel, - « *Un Roi avec divertissement* », *L'Arc* (J. Giono) n°100, Ed. Le Jas, 1986, p.42-50.
- NEVEUX**, Marcel, - « De l'artisanat considéré comme une danse », *Bulletin* n°29, 1988, p.40-67.
- NEVEUX**, Marcel, - « Le temps multiple », *Bulletin* n°31, 1989, p.90-94.
- NEVEUX**, Marcel, - *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, Editions du Rocher, 1990.
- NEVEUX**, Marcel, - « Le panique », *Giono autrement, l'Apocalyptique, le Panique, le Dionysiaque* (Actes du colloque du 31 mars 1995), Publications de l'Université de Provence, 1996, p.81-91.
- NEVEUX**, Marcel, - « Apparences et réalité chez Giono », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p. 104-110.
- NIMIER**, Roger, « Jean Giono, l'inattendu », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.109-111. Texte paru initialement dans *Journée de lecture*, Ed. Gallimard, 1965.
- NOT**, André, « Artiste, roi, jésuite ou cavalier : le héros gionien face au sacrifice », *Bulletin*, n°29, 1988, p.69-85.
- PAVON**, Bernard, « L'écécité des trois principaux personnages du cycle », *Bulletin* n°16, 1981, p.51-61.
- PAVON**, Claude, - « Puissances chthonienne et Divinités célestes », *Bulletin* n°8, 1977, p.51-55.
- PAVON**, Claude, - « Le cycle : un amour d'âme », *La Revue des lettres modernes* (Giono 3), Ed. Lettres Modernes Minard, 1981, p.127-151.
- PELLEGRIN**, Pierre, « Compagnon du Contadour » (propos recueillis par Valérie Marin La Meslée), *Magazine littéraire*, n°329, fév. 1995, p.48-49.
- PIERROT**, Jean, - « La cruauté dans l'oeuvre de Giono », *Giono Aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.203-216.
- PLANCHE**, Alice, - « Jean Giono et le vrai nom du hêtre », *Bulletin* n°16, 1981, p.111-121.
- PLANCHE**, Alice, - « Le lexique des oeuvres tardives de Jean Giono : un classicisme flamboyant », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.31-49.
- PLANCHE**, Alice, - « La double odeur des narcisses », *Bulletin* n°19, 1983, p.47-58.

- PLANCHE**, Alice, - « Regard sur le monde végétal dans l'oeuvre de Jean Giono », *Bulletin* n°20, 1983, p.29-42. Suite dans *Bulletin* n° 21, 1984, p.37-57.
- POLLES**, Henri, « Un Gargantua de la lecture », *Magazine littéraire*, n°162, juin 1980, p.33-36.
- POULET**, Georges, « Giono et l'espace ouvert », *Revue des Sciences humaines*, n°169, janvier-mars 1978, p.9-21.
- POURCIN**, Marius, « Lettre à Jean Giono », *Bulletin* n°30, 1988, p.45-46.
- POURRAT**, Henri, - « La pensée magique de Jean Giono », *Giono*, Coll. « Les critiques de notre temps et... », Ed. Garnier Frères, 1977, p.56-64. Texte paru initialement dans *La N.R.F.*, 1 oct. 1938.
- PUGNET**, Jacques, *Jean Giono*, coll. Classiques du XX^e siècle, Ed. Universitaires, 1955.
- RAGON**, Michel, « Giono anarchiste ? », *Magazine Littéraire*, n°329, fév.1995, p.45-46.
- RANNAUD**, Christine, - « Giono et le trapèze volant », *Bulletin* n° 26, 1986, p.67-83.
- RANNAUD**, Christine, - « Ni vu ni connu je t'embrouille », *Bulletin* n°28, 1987, p.82-90.
- RANNAUD**, Christine, - « Eloge de la lenteur », *Bulletin* n°41, 1994, p.102-120.
- RANNAUD**, Christine et **PILET**, Chantal, « Jean Tseu ou "l'athlète" qui déçoit », *Bulletin* n°37, 1992, p.114-128.
- REDFERN**, W.D., - « Giono et la rondeur de l'amour », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 1), nos 385-390, Ed. Lettres Modernes Minard, 1974, p.171-186.
- REDFERN**, W.D., - « Giono, Ponge et la pierre », *La Revue des Lettres Modernes* (Giono 2), nos 486-493, Ed. Lettres Modernes Minard, 1976, p.113-136.
- REDFERN**, W.D., - « Promenade de la mort chez Giono : vue d'ensemble lacunaire », *Revue des Sciences humaines*, n°169, janvier-mars 1978, p.123-130.
- REDFERN**, W.D., - « L'humour de Giono ou le festin de Barmécide », *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, le 2, 3 et 4 oct. 1995), Grasset, 1996, p.44-50.
- RIBOT-SIVAN** (Madame), « Lettre de Digne sur la modernité », *Bulletin* n°7, 1976, p.33-34.
- RICARD**, Georges, - « Sites et paysages de Haute-Provence dans l'oeuvre de Jean Giono », *Bulletin* n°14, 1981, p.87-103.
- RICARD**, Georges, - « Giono et un village du haut-pays : Les Omergues », *Bulletin* n°17, 1982, p.69-75.
- RICARD**, Georges, - « Le rôle de l'errant dans le récit gionien », *Bulletin* n°20, 1983, p.49-58.
- RICARD**, Georges, - « La bande de la Taille », *Bulletin* n°23, 1985, p.69-74.
- RICARD**, Georges, - « Varia », *Bulletin* n°23, 1985, p.75-84.
- RICARD**, Georges, - « Varia », *Bulletin* n°26, 1986, p.31-37.
- RICARD**, Georges, - « Proverbes provençaux et locutions adverbiales provençales dans l'oeuvre de Giono », *Bulletin* n°32, 1989, p.56-60.
- RICARD**, Georges, - « Varia III », *Bulletin* n°33, 1990, p.28-34.

- RICARD**, Georges, - « Langue provençale, provençalisme et français régional », *Bulletin* n°33, 1990, p.36-79.
- RICARD**, Georges, - « Giono et Marseille », *Bulletin* n°35, 1991, p.96-118.
- RICARD**, Georges et **BLACHERE**, Bernadette, « La duchesse de Berry », *Bulletin* n°18, 1982, p.91-98.
- RICATTE**, Robert, - « Préface » à Jean Giono *ORC*, t.I, coll. « La Pléiade », Ed. Gallimard, 1971.
- RICATTE**, Robert, - « La préface de 1962 aux «Chroniques romanesques » et le genre de la chronique », t.III, p.1279-1295.
- RICATTE**, Robert, - « Entretiens », *Bulletin* n°10, 1979, p.18-28.
- RICATTE**, Robert, - « Giono ou les détours de la curiosité », *Magazine littéraire*, n°162,, juin 1980, p.30-33.
- RICATTE**, Robert, - « Les vides du récit et les richesses du vide », *Etudes littéraires*, Vol. 15, n°3, déc.1982, Ed. Les Presses de l'Université Laval, p.291-311.
- RICATTE**, Robert, - « Giono et la tentation de la perte », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.217-225.
- RICATTE**, Robert, - « Compte rendu sur : Correspondance Jean Giono - Lucien Jacques (1922-1929), publiée par Pierre Citron », *Bulletin* n°17, 1982, p.77-80.
- RICATTE**, Robert, - « Giono et les vides du récit », *Bulletin* n°18, 1982, p.105-109.
- RICATTE**, Robert, - « Giono et l'Alpe imaginaire », *Jean Giono : Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 6 juin 1984, Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.221-233.
- RIMET**, Michel, « Réflexions personnelles sur Jean Giono », *Bulletin* n°15, 1981, p.137-139.
- ROCHE**, Anne, « Les raisons de sa survie », *Les Nouvelles littéraires*, semaine du 30 oct. au 6 nov. 1980. p.35.
- ROIDOT**, Hugues, « Lettre à Jean Guéhenno (1975) », *Bulletin* n°30, 1988, p.48-50.
- ROTH**, Suzanne, « Calmar ou gigot : mystère et mystification chez Giono », *Jean Giono : Imaginaire et écriture* (Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 juin 1984), Edisud, Aix-en-Provence, 1985, p.79-107.
- ROUX**, Yvonne, « Mes rencontres avec Jean Giono », *Bulletin* n°15, 1981, p.145-147.
- RUDIN**, Jean-Pierre, - « L'humour de Jean Giono », *Bulletin* n°16, 1981, p.107-109.
- RUDIN**, Jean-Pierre - « Jean Giono ou le goût du bonheur », *Bulletin* n°44, 1995, p.127-130.
- RUSU**, Aurélia, « Giono : visionnaire ou réaliste », *Giono aujourd'hui* (Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.182-188.
- SABIANI**, Julie, - « A propos de Giono et de l'amour », *La Revue des Lettres modernes* (Giono 1), nos 385-390, Ed. Minard, Lettres Modernes, 1974, p.187-210.
- SABIANI**, Julie, - *Giono et la terre*, Editions Sang de la Terre, 1988.

- SAINT-POL-ROUX**, « Giono », *Bulletin* n°17, 1982, p.13-19. Texte paru initialement dans *Le Mercure de France* du 1er juil.1935.
- SANIERES**, Henri, - « La mort du poète » (poème), *Bulletin* n°14,1981, p.45-46.
- SANIERES**, Henri, - « Jean Giono m'a dit une histoire », *Bulletin* n°15, 1981, p.121-125.
- SAUNDERS**, F.W., « Giono et Bosco : thèmes et perspectives », *La Revue des lettres modernes* (Giono 2), nos 468-473, Ed. Minard Lettres Modernes, 1976, p.137-158.
- SAVON-PEIRON**, Marthe, « Souvenirs », *Bulletin* n°31, 1989, p.37-43.
- SERVIN**, Michel, « Présence », *Bulletin* n°2, 1973, p.33-35.
- SPITERI**, Gérard, « Les malentendus », *Les Nouvelles littéraires*, semaine du 30 oct. au 6 nov.1980, p.34.
- STEPHANE**, Nelly, « Une lecture de Giono : Le premier Giono et le second », *Bulletin* n°3, 1974, p.53-61.
- SUSINI**, Jean, « Autour d'un cinquantenaire », *Bulletin* n°3, 1974, p.19-20.
- TELECCO PERDUCA**, Francesca, « Etat présent des études gioniennes en Italie », in *Giono l'enchanteur* (Colloque international de Paris, 2, 3 et 4 oct. 1995, Grasset, 1996, p.65-80.
- TOUZIEL**, Jean-Claude, « Hommage à Jean Giono » [2 poèmes extraits de *Itinérances*, *La Pensée universelle*, 1980], *Bulletin* n°16, 1981, p.69-70.
- TURBET-DELOF**, Guy, - « A propos de deux mémoires de maîtrise », *Bulletin* n°7, 1976, p.35-38.
- TURBET-DELOF**, Guy, - « A propos du tome IV de *La Pléiade* », *Bulletin* n°10, 1979, p.48-59.
- VERCIER**, Bruno, « Les grands chemins », *Les nouvelles littéraires*, semaine du 30 oct. au 6 nov. 1980, p.35.
- VIARD**, Jacques, -« Révolution et tragédie dans les chroniques romanesques », *La Revue des lettres modernes* (Giono 1), n°^{OS} 385-390, Ed. Minard Lettres Modernes, 1974, p.107-144.
- VIARD**, Jacques, - « Giono et George Sand », *Giono aujourd'hui*(Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, 10-13 juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p.149-171.
- VIARD**, Jacques, - « Giono réhabilité », *Quinzaine littéraire*, n°460, 1^{er} - 15 avril 1986.
- VIGNES**, Sylvie, « Reconversion des anges dans l'oeuvre de maturité de Jean Giono », *Bulletin* n°47, 1997, p.65-79.
- WAGNER**, Robert-Léon, « Modèles grecs dans l'oeuvre de Giono », *Bulletin* n°19, 1983, p.89-108.
- WOLFROMM**, Jean-Didier, « La rédemption par l'histoire », *Magazine littéraire*, n°162, juin 1980, p.32-35.

III- Théorie et méthodologie

Cette partie de la bibliographie est sélective : elle comporte seulement les ouvrages et les articles consultés se rapportant aux problèmes de l'autobiographie, de l'énonciation et du récit à la première personne.

- ABASTADO**, Claude, « "Raconte ! Raconte..." Les récits de vies comme objet sémiotique », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil-sept. 1983, p.5-21.
- BACKES TASCA**, Norma, « La schizophrénie ou le récit impossible », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil.-sept.1983, p.123-132.
- BARTHES**, Roland, « La mort de l'auteur », dans *Essais critiques IV. Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p.61-67.
- BEAUJOUR**, Michel, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n°32, nov. 1977, p.442-458.
- BELLE-ISLE**, Francine, «Autobiographie et analyse : là où le rêve prend corps », *Etudes littéraires*, vol. 17, n°2, automne 1984, p.371-380.
- BENREKASSA**, Georges, « Le dit du moi : du roman personnel à l'autobiographie : *René Werther, Poésie et vérité / Mémoires d'Outre - tombe* », dans *Les sujets de l'écriture* (Textes réunis par Jean Decottignies), Presses Universitaires de Lille, 1981, p.85-140.
- BOISDEFFRE** (de), Pierre , « Renouveau du roman français par l'autobiographie », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain* (Actes du Colloque organisé par le centre de philologie et de littératures romanes de Strasbourg, avril 1970), Ed. Klincksieck, 1971, p.63-70.
- BONNEFIS**, Philippe, « L'excentrique du texte (Notes hâtives sur les noms de Michel Tournier et de Jean Ricardou) », dans *Les Sujets de l'écriture* (Textes réunis par Jean Decottignies), Presses universitaires de Lille, 1981, p.22-39.
- BOREL**, Jacques, « Problèmes de l'autobiographie », *Positions et oppositions sur le roman* (Actes du Colloque organisé par le Centre de Philologie et de littératures romanes de Strasbourg, avril 1970), Textes recueillis et présentés par Michel Mansuy, Ed. Klincksieck, 1971, p.79-90.
- BRIOSI**, Sandro, « La narratologie et la question de l'auteur », *Poétique*, n°68, 1986, p.507-519.
- BRUSS**, Elisabeth W., « L'autobiographie considérée comme acte littéraire », Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Richard, *Poétique* n°17, 1974, p.14-26.
- BUISINE**, Alain, « L'écrivain public », *Les sujets de l'écriture* (textes réunis par Jean Decottignies), Presses universitaires de Lille, 1981, p.141-172.
- BURGOS**, Martine, « Un récit en creux », *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.73-90.
- CAMPION**, Pierre , « Le "je" proustien. Invention et exploitation de la formule », *Poétique* n°89, fév. 1992, p.3-29.
- CELEYRETTE-PIETRI**, Nicole, « *Le roman de la statue*. Le sujet de l'énonciation d'après les fragments narratifs de Valéry », dans *Les sujets de l'écriture* (Textes réunis par Jean Decottignies), Les Presses universitaires de Lille, 1981, p.229-261.

-
- CHABROL**, Claude, « Psycho-socio-sémiotique », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil.-sept. 1983, p.71-85.
- CHANFRAULT-DUCHET**, Marie-Françoise, « L'énonciation et les ruses du sujet », *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.99-107.
- CHAUCHAT**, Cathérine, *L'Autobiographie. Les Mots de Sartre*, coll. « Lire », Ed. Gallimard, 1993.
- CLANCIER**, Anne, « Psychanalyse et récit-écran », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil.-sept. 1983, p.53-60.
- COGNY**, Pierre, « L'autodestruction par l'autobiographie dans *L'Education sentimentale* », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 75^{ème} année, nov.-déc. 1975, p.1020-1027.
- COHN**, Dorrit, *La transparence intérieure. Modes de présentation de la vie psychique dans le roman*, Traduit de l'anglais par Alain Bony, Coll. « Poétique », Ed. du Seuil, 1981 pour la traduction française.
- COIRAULT**, Yves, « Autobiographie et mémoires (XVII^o-XVIII^o siècles) ou existence et naissance de l'autobiographie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, 75^{ème} année, nov.-déc. 1975, p.935-953.
- CORDESSE**, Gérard, « Notes sur l'énonciation narrative », *Poétique* n°65, 1986, p.43-46.
- DECOTTIGNIES**, Jean, « Pièges du langage », *Les sujets de l'écriture* (Textes réunis par Jean Decottignies), Presses Universitaires de Lille, 1981, p.11-22.
- DELTEL**, Danielle, « Journal manqué, autobiographie masquée : *Claudine à l'école* de Colette », dans *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.47-71.
- DEMORIS**, René, « L'écrivain et son double : savoir et fiction dans le texte classique (XVII et XVIII^o siècle), *Les sujets de l'écriture* (Textes réunis par Jean Decottignies), Presses uni-versitaires de Lille, 1981, p.65-84.
- DIDIER**, Béatrice, « Les blancs de l'autobiographie », *Territoires de l'imaginaire*, Pour Jean Pierre Richard (Textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Ed. du Seuil, 1986, p.137-156.
- DUMONCEL**, Jean-Claude, « "Je est un autre". Une saison dans le Tractatus », *Poétique*, n°56, nov. 1983, p.483-484.
- GLOWINSKI**, Michal, « Sur le roman à la première personne », *Poétique* n°72, 1987, p.479-507. Traduit de l'anglais par Alain Bony.
- GOULEMOT**, Jean Marie, « *Les Confessions* : une autobiographie d'écrivain », *Littérature* n°33, février 1979, p.58-74.
- GRIVEL**, Charles, « L'histoire dans le visage », *Les sujets de l'écriture* (textes réunis par Jean Decottignies), Presses universitaires de Lille, 1981, p.175-227.
- GUEUNIER**, Nicole, « Variété linguistique et énonciation dans le récit de vie en situation interethnique », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil.-sept. 1983, p.105-115.
- GUSDORF**, Georges, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°6, 75^{ème} année, nov.-déc. 1975, p.957-994.

- IFRI**, Pascal A., « Focalisation et récits autobiographiques », *Poétique* n°72, 1987, p.483-495.
- JACQUES**, Francis, *Différence et subjectivité*, coll. « Analyse et raisons », Aubier Montaigne, 1982.
- JERRAY**, M.-L., « Le discours du « vécu » », *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.7-13.
- JOST**, François, « Le JE à la recherche de son identité », *Poétique* n°24, 1975, p.479-487.
- LECARME**, Jacques, « Les Mots de Sartre : un cas limite de l'autobiographie », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°6, 75ème année, nov.-déc. 1975, p.1047-1061.
- LEJEUNE**, Philippe, - *Le Pacte autobiographique*, Coll. « poétique », Ed. du Seuil, 1975.
- LEJEUNE**, Philippe, - « Autobiographie et histoire littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°6, 75ème année, nov.-déc ; 1975, p.903-930.
- LEJEUNE**, Philippe, - *Je est un autre*, Coll. « Poétique », Ed. du Seuil, 1980.
- LEJEUNE**, Philippe, - « L'autobiographie à compte d'auteur », *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.125-134.
- LEJEUNE**, Philippe, - *Moi aussi*, Coll. « Poétique », Ed. du Seuil, 1986.
- LEJEUNE**, Philippe, - *La mémoire et l'oblique, Georges Perec autobiographe*, Ed. P.O.L, 1991.
- LESOT**, Adeline, *L'autobiographie de Montaigne à Nathalie Sarraute*, Coll. « Profil », Hatier, 1988.
- LEVET-GAUTRAT**, Maximilienne « Récits de vies. Récits de mort », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil.-sept. 1983, p.117-121.
- LIPIANSKY**, E. Marc, « Une quête de l'identité », *Revue des Sciences humaines*, n°191, juil.-sept. 1983, p.61-69.
- MARIN**, Louis, « Sur un certain regard du sujet », *Les sujets de l'écriture* (Textes réunis par Jean Decottignies), Presses universitaires de Lille, 1981, p.41-62.
- MAY**, Georges, *L'autobiographie*, P.U.F., 1979 puis 1984.
- MICHAUX**, Bernard, « Je-narration, crise-passion », dans *La Pensée*, n°259, sept.-oct. 1987, p.105-114.
- MOURIER**, Maurice, « Récit de vie, récit de vide. Quand Henri Michaux raconte sa vie », *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.- déc. 1983, p.35-45.
- PARK**, Hak-Soon, *Autobiographie et religion*, Thèse préparée sous la direction de Monsieur le Professeur Edgard Pich et soutenue à l'Université Lumière Lyon 2 le 1^{er} juin 1993.
- PASCAL**, A. Ifri, « Focalisation et écrits autobiographiques », *Poétique* n°72, 1987, p.483-495.
- PASCAL**, Gabrielle, « Stendhal : la naissance d'Henri Brulard ou à la recherche du « moi » perdu », *Etudes Littéraires*, vol.17, n°2, automne 1984, p.283-309.
- PICH**, Edgard, *L'autobiographie aujourd'hui Positions et propositions*, A.L.D.R.U.I.

Lyon, 1995.

POULET, Georges, *Entre moi et moi, Essais critiques sur la conscience de soi*, Librairie José Corti, 1977.

QUILLIOT, Roland, « La fascination moderne de l'impersonnel », dans *Penser le sujet a u jourd'hui*, Klincksieck, 1988., p.291-307.

RANNAUD, Gérald, « Le Moi et l'Histoire chez Chateaubriand et Stendhal », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°6, 75ème année, nov.-déc. 1975, p.1004-1017.

REGARD, Frédéric, « Polyphonie des voix narratives et autorité énonciative », *Poétique*, n°89, fév. 1992, p. 47-58.

ROCHE, Anne, « Repeindre son passé », *Revue des Sciences humaines* n°192, oct.-déc. 1983, p.91-97.

ROSE, Viviane, « La déconstruction du Nous et du Moi dans la philosophie contemporaine », dans *Analyses et Réflexions sur Montaigne*, Coll. « Ellipses », Ed. Marketing, Paris, 1994, p.89-97.

ROUSSET, Jean, - *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Ed. Librairie José Corti, 1972 et 1986.

ROUSSET, Jean, - « Le journal intime, texte sans destinataire ? », *Poétique* n°56, nov. 1983, p.435-443.

SMITH, André, « Sartre : Les Mots sous l'éclairage des *Lettres au Castor* », *Etudes littéraires*, vol. 17, n°2, automne 1984, p.333-355.

STAROBINSKI, Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique* n°3, 1970, p.257-265.

TERRAY M.-L., « Le discours du "vécu" », *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.7-13.

VAN ROEY-ROUX, Françoise, « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie », dans *Etudes littéraires*, vol.17, n°2, automne 1984, p.273-282.

VERCIER, Bruno, « Le mythe du premier souvenir : Pierre Loti, Michel Leiris », dans *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n°6, nov.-déc. 1975, 75ème année, p.1029-1040.

VITOUX, Pierre , « Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique », dans *Etudes Littéraires*, vol.17, n°2, automne 1984, p.261-272.

WOLF, Nelly, « Sur trois manières de raconter sa vie », dans *Revue des Sciences humaines*, n°192, oct.-déc. 1983, p.109-115.