

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
U.F.R. LETTRES ET PHILOSOPHIE

SONIA ATIAH

JEAN GIONO
CHEMINS MYTHIQUES VERS
LA DECOUVERTE DE SOI

Thèse de doctorat

Littérature française du XX^e siècle

Composition du jury:

M. Christian MORZEWSKI: Université d'Artois

M. Jacques POIRIER: Université de Bourgogne

Mme Sylvie VIGNES: Université Toulouse Le Mirail

UNIVERSITÉ DE BOURGOGNE
U.F.R. LETTRES ET PHILOSOPHIE

SONIA ATIAH

JEAN GIONO
CHEMINS MYTHIQUES VERS
LA DECOUVERTE DE SOI

Thèse de doctorat

Littérature française du XXe siècle

Composition du jury:

M. Christian MORZEWSKI: Université d'Artois

M. Jacques POIRIER: Université de Bourgogne

Mme Sylvie VIGNES: Université Toulouse Le Mirail

Remerciements

Je tiens à remercier et à signifier ma vive reconnaissance à M. le Professeur Jacques POIRIER pour ses précieux conseils, ses encouragements ainsi que les documents qu'il a voulu me proposer au cours de ces années de recherche.

Je voudrais aussi remercier chaleureusement Jacques Mény, Michèle Duchèny, *L'Association des Amis de Jean Giono* et la famille Couturier, qui par leurs amitiés m'ont aidée à finaliser mon travail tout au long de mon parcours.

Toutes mes reconnaissances à ma famille pour ses encouragements et son support inconditionnel.

Je remercie également tous mes amis qui m'ont aidée avec beaucoup de dévouement à réaliser ce rêve.

Introduction générale

La source de l'humanité réside dans les mythes, car « l'homme ne s'arrache à l'animalité que grâce à la mythologie. L'homme n'est qu'un animal mythologique. L'homme ne devient homme, n'acquiert un sexe, un cœur et une imagination d'homme que grâce au bruissement d'histoires ... »¹, précise Michel Tournier dans sa définition de la fonction des mythes.

Michel Tournier parle bien sûr de ses propres romans, lui qui a débuté en réécrivant *Robinson Crusoé*, histoire d'un naufrage et de la vie sur une île. Par là, il entre en résonance avec Jean Giono, dont le premier texte rédigé, *Naissance de l'Odyssée*, qui évoque lui aussi des aventures maritimes et la difficulté à habiter le monde, réécrit un récit fondateur.

D'emblée, l'écriture gionienne procède d'un recours au mythe; là réside l'un de ses traits spécifiques, comme le montre l'ensemble de l'œuvre.

À la réalité vécue et transposée, se superpose un univers mythique dont les caractéristiques et les fonctions varient selon le texte et le contexte. A ce stade, Giono est influencé par un grand nombre d'écrivains, d'artistes et de poètes, imaginaires ou réels (Homère, Virgile, Machiavel, Stendhal, Melville, Faulkner..) dont la vie et l'œuvre sont une source inépuisable d'inspiration. Comme, pour Giono, le « réel » est constamment en rapport avec cet univers mythique, il se sert des mythes pour se créer un nouveau monde où l'Homme est placé au centre, face aux « crises » personnelles ou politiques dont il a souffert toute sa vie.

Dans toute son œuvre, de *Naissance de l'Odyssée* jusqu'à *L'Iris de Suse*, Giono se multiplie, en s'identifiant à ses personnages pour dessiner sa propre image. Ses œuvres s'imprègnent de ses souvenirs, des différentes représentations

¹ Tournier, Michel, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, rééd. Folio n° 1138, p. 191.

du « moi » à travers des textes qui ont les apparences de l'autobiographie. Car la plupart d'entre eux (surtout ceux des années trente et même ceux d'avant) sont à la première personne ou au moins ont un rapport avec la vie de l'auteur : de la simple mention de sa ville, Manosque dans *Colline*, au prénom que portent certains personnages qui est celui de Giono, l'auteur ne cesse de parler de lui-même dans d'autres textes directement ou par personnages interposés.

Dans une première partie, la réflexion va donc concerner le « corpus », en s'interrogeant sur les textes à contenu mythologique.

Dans un deuxième temps, il s'agira de s'interroger sur les « crises » qui ont pu susciter la rédaction de tel texte, et qui permettent l'ancrage du récit dans son contenu mythique et le passage du récit mythique à un récit à contenu autobiographique où Giono ne cesse d'exprimer son « moi » de façon plus ou moins voilée.

Depuis *Naissance de l'Odyssée*, Giono n'a cessé de parler de lui-même, de son enfance, de sa vie d'écrivain et de son travail. Mais le problème de l'écriture autobiographique chez Giono n'est pas simple, car il s'agit d'une écriture complexe qui ne s'inscrit que très partiellement dans la typologie proposée par Philippe Lejeune¹.

Cette approche constitue en effet la base de notre hypothèse de travail : il s'agit de vérifier, à travers des « schèmes mythiques », comment et dans quelle mesure l'écriture à caractère mythique de Giono se ramènerait, en définitive, à faire sa « biographie » et à peindre « le portrait de l'artiste ».

¹ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

Dès 1927, Giono oriente son œuvre dans ses deux directions: la fiction et la réalité, quand il entre en littérature avec son premier roman *Naissance de l'Odyssée*. Dans *l'Odyssée* d'Homère, Ulysse, qui raconte ses aventures aux Phéaciens, accomplit les deux fonctions de héros et de poète. La version gionienne est une version parodique de l'épopée d'Homère où Ulysse s'imagine vivre des aventures merveilleuses.

Même dans son désir de retrouver l'harmonie perdue de l'homme avec la nature, Giono crée une Provence imaginaire où il retrouve la continuité de la pensée grecque et de l'univers de la métamorphose sous le signe de Pan, le dieu de la nature et des bergers. Ce dieu représente pour les poètes le symbole de l'univers et ses effrayants mystères, car le mot « panique » dérive du grec Pan "tout". Les trois premiers romans de Giono, *Colline*, *Un de Baumugnes* et *Regain*, réunis sous le titre général de la "Trilogie de Pan", font de la Provence la terre promise où se confondent fiction et réalité. Tous ces romans s'achèvent sur la réconciliation de l'homme et du monde.

Dans les années 1930, Giono envisage la possibilité et l'espoir de changer les rapports sociaux. Ses héros s'engagent dans une lutte collective. Selon Véronique Anglard: "Giono cherche une solution concrète au malaise, car la modernité a stérilisé les forces vitales et séparé l'homme de l'ordre cosmique"¹. Pour réaliser le rêve de retour à l'harmonie primitive, en septembre 1935, Giono emmène en randonnée une quarantaine de personnes au hameau du Contadour. Ils prennent l'habitude de s'y retrouver tous les ans pour y recréer le monde de l'Antiquité où régnait l'harmonie avec soi-même et avec les autres. Il met en question la

¹ Anglard, Véronique, dans *Le mal*, étude élaborée par Véronique Anglard, Christian Ruby et Jean-Luc Vincent, sur trois œuvres littéraires; Shakespeare: *Macbeth*, Rousseau: *Profession de foi du vicaire savoyard*, Giono: *Les Âmes fortes*, Ellipses, 2010, p. 99.

modernité qui impose son vide qui, à son tour, engendre l'ennui existentiel, et essaie de trouver une solution dans le retour à des valeurs anciennes. Selon Giono, si l'homme savait renouer avec la nature, il pourrait créer une communauté nouvelle et donner sens à la société:

« [...] de temps en temps, la nature, qu'on n'a pas prévenue, fait encore naître quelques hommes, aussi vrais, aussi purs que ceux qui ne pouvaient manger une onde de viande sans qu'elle fût accompagnée de toutes les nourritures de l'esprit. Ceux-ci continueront à réclamer le Paradis auquel naturellement ils croient (et ils ont raison de croire) que les corps donneraient droit».

(III, p. 129)

L'expérience du Contadour s'inscrit dans le cadre d'un mouvement typique de l'entre-deux-guerres, le désir de retrouver les vraies valeurs simples de la vie au contact de la terre et le refus de la technologie destructrice.

Pour donner sens à la vie, Giono s'efforce d'identifier les "vraies richesses", les valeurs qui rendent l'homme heureux, car le malheur de l'homme vient de la priorité qu'il accorde à l'avoir au détriment de l'être. Cette société contemporaine empêche l'homme de restaurer l'harmonie entre lui et le mouvement du monde. Faute de parvenir à se créer en développant sa propre humanité, l'homme est malheureux parce qu'il a engendré une société de productivité. Il doit, pour redevenir heureux, mener une quête existentielle loin de la société de l'aliénation de l'esprit, et retourner à l'élémentaire en renouant le contact avec soi-même pour retrouver son identité.

Cette quête de soi s'inscrit dans un projet, annoncé à un moment par Giono, d'écrire des œuvres sur sa vie. Mais, comme on va le voir, Giono n'a cessé, tout

au long de sa vie, de parler de lui-même, ou de sa famille, l'auteur mêlant passé et présent, réalité et fiction. Notre projet sera d'examiner de près les différentes « autobiographies » de Giono, en commençant par les autoportraits, notamment *Pour saluer Melville*, pour étudier ensuite l'autobiographie de Jeunesse dans *Jean le bleu* où le soi est au centre du récit.

Il sera également question de ce qu'on appelle généralement les « manières » de Giono. Car toute réflexion sur l'écriture doit tenir compte de différentes mutations, qui touchent aussi bien l'homme que l'œuvre. Ce changement est à la fois d'ordre éthique, idéologique, esthétique et littéraire. 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, Giono change complètement. Changement qui se traduit par une remise en question, non seulement de certaines œuvres passées mais aussi de ses rapports au monde et aux hommes; et par conséquent de sa façon d'écrire.

Mais même s'il y a une différence entre les « manières », l'œuvre nouvelle ne rompt pas totalement 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'œuvre, l'auteur continuant par des voies et moyens différents, à poser la même problématique. Ce qui fait l'unité de l'œuvre, c'est qu'elle s'inscrit entièrement sous le signe d'art. En effet, elle emprunte constamment ses figures de poètes et d'artistes chez des écrivains qui ont, à un moment ou à un autre, marqué Giono.

Dans ces *Carnets*, il parle lui-même de cette unité:

« *Le Hussard est au milieu du cigare. Colline est la pointe où l'on met la bouche. Après viendront les livres de braise à l'autre bout* »

(Carnets, 19 mai 1946)

Les textes qui serviront de support pour cette étude sont très variés et ils appartiennent à des époques et à des genres différents. Il n'est peut-être pas possible, dans la perspective que nous avons choisie, d'étudier une partie de l'œuvre de Giono sans évoquer la presque totalité des textes¹. Pourtant, nous avons choisi d'écarter les poèmes et les pièces de théâtre, non que ces textes soient sans rapport avec la problématique du sujet, mais parce qu'ils demandent une étude et une analyse particulières, comme d'ailleurs, les textes en rapport avec le cinéma, les voyages, l'histoire, etc.

Délimitation du corpus

Le problème est donc de savoir comment délimiter le corpus des œuvres dont on peut considérer le contenu comme purement mythique, inspiré des légendes et mythes antiques. Peut-on considérer comme mythiques les œuvres qui retracent un chemin *mythique* personnel où le moi de l'écrivain est placé au centre du récit? Dans quelle mesure peut-on considérer les récits mythiques personnels² comme

¹ L'œuvre de Jean Giono est à ce point considérable qu'il est impossible, dans le cadre de notre travail, de tenir compte de toutes ses publications. Par conséquent, pour mener à bien notre travail, nous limiterons notre étude à ses œuvres publiées dans la Bibliothèque de la Pléiade, (Tome I à Tome VIII) dont les six premiers tomes renvoient aux *Œuvres romanesques complètes*, 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 indiquerons à chaque fois l'édition et à des textes divers inédits publiés dans la *Revue Giono* de l'Association des amis de Jean Giono.

² Désormais, nous appelons *récit mythique personnel* les récits où le moi de l'écrivain (sa vie, sa famille, ses convictions et ses idées) est placé au centre de l'œuvre.

autobiographiques, par exemple *Jean le bleu* où le mythe familial du père se mêle au récit autobiographique de l'enfance de Jean. En fait, l'image du père revient souvent dans ses récits, mais cela donne toujours des textes différents. Ou comme dans *Noé* aussi, où le titre mythique enveloppe un récit d'enfance mêlé à la vie de l'auteur adulte. Sans parler des « Chroniques » où se mêlent récits fictifs et prises de position à propos des sujets d'actualité des années soixante.

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*¹? Ce sont des récits « non romanesques » dit P. Citron, même si « 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 »². Giono y mêle des descriptions, des scènes, des portraits et des réflexions qui méritent d'être examinés de près dans un tel projet autobiographique.

Ces textes variés, écrits à des époques parfois très éloignées les unes des autres, ont tous, plus ou moins, un lien avec la vie, réelle ou imaginaire, de l'auteur. Ces textes traduisent, à des degrés divers et de manières différentes, le rapport entre le mythe et le moi de l'auteur; autrement dit, ces textes dé/voilent la relation entre récit mythique et autre autobiographique. De ce point de vue, la reprise des mythes serait-elle une catégorie de base du projet autobiographique? Le mythe toujours renouvelé et toujours varié contribue à tracer le chemin de ce « moi »; image de la simple représentation de la vie « réelle » qui se transforme à des histoires imaginaires racontées. Cela montre que ce retour aux mythes et l'envie

¹ Giono, Jean, *Récits et Essais*, sous la direction de Pierre Citron avec la collaboration de Henri Godard, Violaine de Montmollin et Mireille Sacotte, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

² Citron, Pierre, « Préface » à Jean Giono *Récits et Essais*, *op.cit.*, p. IX.

de refaire le monde sont souvent dépassés par autre chose. L'auteur se contente de raconter son enfance, mêlée d'histoires et de mythes, puis il passe à un autre niveau: dessiner son « moi » et découvrir son identité d'homme et d'auteur.

Première partie

L'univers mythique

Introduction de la première partie

La vie rêvée de Giono¹ a été décrite tout au long de son œuvre qui place l'homme, la nature et la relation entre eux au centre. Ainsi, le mythe traverse toute son œuvre dans l'objectif de célébrer la nature qui constitue l'axe principal de l'action. La nature n'y est pas un simple décor mais un personnage qui intervient dans l'action positivement ou souvent négativement.

La traversée mythique de l'œuvre gionienne est fondatrice d'une autre réalité, créatrice d'un nouveau sens de l'existence par l'imagination et la poésie. Le chemin mythique de Giono se trace d'abord sur l'ajout de soi au mythe afin de subjectiver le mythe et faire du monde le sien car il suffit de nous ajouter aux choses pour qu'elles soient à nous. Le mythe, si universel soit-il, est en même temps personnel chez Giono. Par le mythe, Giono fait vivre des personnages divers dont il joue le rôle en leur faisant jouer le sien. Il est Ulysse, Noé, Pan, saint Jean et pourquoi pas Jésus? Orphée, le capitaine Achab...etc. Il s'offre à nous, lecteurs, sous des rôles divers qui lui permettent de vivre sa vraie vie et de nous en faire part. De tous ces personnages mythiques, il emprunte le sens et le caractère : Ulysse le fabulateur, Noé, le créateur qui invente un nouveau monde, Orphée, le poète dont le chant rachète et sauve Angèle, Pan, qui par définition est *tout*. De tous ces avatars de lui-même il compose une légende unique : « Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait. Cézanne, c'était une pomme de Cézanne » (III, p. 644).

Dans cette première partie, nous allons essayer de créer une sorte d'écho-réponse entre les mythes bibliques et les mythes gréco-latins que Giono a

¹ Nous empruntons cette expression à Jacques Chabot, *La vie rêvée de Jean Giono*, L'Harmattan, 2002.

empruntés comme cadre de ses romans. Dans un premier temps, nous allons relever les divers mythes dans son œuvre, puis définir le lien que crée Giono entre le mythique et le réel. Dans un deuxième temps, nous allons essayer de distinguer le schéma mythique que trace Giono tout au long de son œuvre. Nous verrons aussi dans quelle perspective Giono a recours aux mythes. Nous avons constaté en abordant les œuvres de Giono qui ont comme axe central le mythe, qu'elles reflètent la réalité décevante de la période de la Première et Seconde Guerre. Giono est passé par des moments très difficiles au niveau personnel ainsi que collectif. Nous allons évoquer cette crise en détails en essayant d'examiner la dimension psychologique voire métaphysique de ce retour récurrent des mythes.

Chapitre 1 Le mythe antique

Giono, avec son naturalisme lyrique et symbolique participe d'une écriture qui tourne le dos à la tradition romanesque du XIX^e siècle. Le retour des mythes et des tragédies antiques (Jean Giraudoux, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, 1935) avec la reprise des personnages d'Homère et de Sophocle, transposées dans le contexte moderne, coïncide en effet avec la montée des périls collectifs et le retour d'une atmosphère d'inquiétude ou au moins d'humour sombre (comme si les contemporains pressentaient le réveil d'anciennes fatalités).

Ce retour aux mythes, où la fatalité est le seul moteur de la vie des hommes, rend Giono libre de mettre en scène l'union de l'homme et de la nature au temps des révolutions urbaines. Il écrit des romans d'histoire, d'aventure et d'amour, tout en laissant son lecteur dans l'inconfort d'une absence de fin ou de sens sauf de la présence des mythes qui sont, à ses yeux, significatifs.

La totalité des ses œuvres, allègres et douloureuses, ironiques et profondes, les rend incomparables à quoi que ce soit, sauf aux génies mêlés de Stendhal pour l'aventure, de Van Gogh et de Cézanne pour la terre de Provence¹.

I. Schéma mythique

1 Mythique ou psychique?

Le recours de Giono au mythe antique s'inspire-t-il d'une personnalité inconsciente ou d'une image autobiographique? Pour ses premiers romans, Giono

¹ Mitterrand, Henri, *La Littérature française au XX^e siècle*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2007, p. 26 (Première édition, Paris, Nathan, 1996).

applique la recherche de soi dans les mythes, mais quel est le mécanisme de ce procédé? Et comment peut-il transformer sa pensée ou son expérience vécue en mythe personnel?

On peut analyser ce procédé gionien grâce à la psychocritique de Charles Mauron qui comporte quatre opérations:

1. superposition des textes, des structures où s'exprime l'inconscient.
2. Etude de ses structures et de leurs métaphores.
3. Interprétation du mythe personnel.
4. Contrôle autobiographique.

Cette étude a été appliquée par Charles Mauron à des poèmes de Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Valéry et Mistral, et des pièces de Corneille et Racine. Et nous allons essayer de l'utiliser pour étudier l'expression de la personnalité inconsciente de Giono dans des œuvres et analyser le recours de Giono aux mythes antiques et le mécanisme de la recréation du mythe personnel.

La psychocritique analyse dans les textes le dialogue entre la pensée qui interroge "l'inconscient" et les faits qui répondent "l'écriture". Le souci original de la psychocritique est de séparer dans les textes les groupes verbaux d'origine inconsciente (réseaux d'associations obsédantes) des systèmes de relations conscientes (logique, syntaxe, figures poétiques). Elle s'oriente vers une psychologie de la création fondée sur une relation de trois termes:

1. La réalité extérieure.
2. Le Moi conscient et son langage.
3. L'inconscient et ses modes propres d'expression.

1. A. Réseaux

Une première illustration de la méthode est fournie par la superposition des textes de Giono (*Que ma joie demeure*, *Un de Baumugnes*, *Regain*) que permet l'analogie des sujets. Il faut signaler comme point de départ que la littérature classique grecque et latine marqua sa culture, nourrie aussi d'une bonne connaissance biblique.

Ce réseau autonome des thèmes régulièrement présents chez Giono (le retour à la terre, la colère de la nature, la femme comme image de réconciliation avec la nature) manifeste un fantasme obsédant. Le "Moi profond" de Giono fournit une origine ambiguë des images qui nous amène à confondre les variations d'un état affectif avec une évolution philosophique. (Panturle / Arsule, dans *Regain*. Albin / Angèle dans *Un de Baumugnes*. Bobi / Joséphine/ Aurore, dans *Que ma joie demeure*.

L'union de la figure féminine avec un sauveur (Orphée ou le Christ) est profondément sous-tendue par des mythes religieux ou littéraires antérieurs. Ces images sont associées à une structure profonde qui se dessine pour former le rêve gionien d'un sauveur de l'Humanité.

Ce rêve est lié inconsciemment à ces réseaux des images ou ces figures "données" toutes faites à l'auteur, soumises à une élaboration consciente.

1. B. Transformation

Ces réseaux du (désir, rêve) deviennent des "objets internes" que la fantaisie a construits comme noyaux de la personnalité, corrigés par la comparaison avec les

objets du monde extérieur. A cette fonction structurante s'ajoute une fonction restauratrice. Bref, la pensée est un phantasme corrigé dans la conscience par comparaison avec les données du réel. Le mythe personnel selon Mauroon apparaît peut-être mieux dans des œuvres épiques et dramatiques, et c'est le cas des premiers textes de Giono. L'existence même d'un schéma est le motif le plus important qui lie les mythes entre eux. L'imagination de chaque écrivain semble bien s'attacher à un mythe personnel.

Nous savons maintenant comment "les objets internes", qui constituent les figures, se forment dans la personnalité. Mais le mythe personnel ne doit pas être confondu avec le rêve, ni avec l'obsession.

1. C. Interprétation du mythe personnel gionien

Créer un nouveau monde, constitue-t-il le mythe personnel de Giono? "Un monde né de ses paroles" (*Colline*). "Détruire tout son édifice de mensonge" (*Naissance de l'Odyssée*). Pour répondre à cette question, nous allons étudier successivement trois modes d'interprétation des figures du mythe personnel:

A). Le mythe personnel nous fournit une image du "monde intérieur" inconscient où le caractère de l'écrivain n'influe pas directement sur l'œuvre. Mais le mythe ici prend tout un sens psychique. L'art poétique apparaît comme un projet d'intégration de la personnalité dans un contexte vécu et daté.

B). Un deuxième mode d'interprétation relève d'un lien entre le mythe et les pensées actuelles et conscientes de l'écrivain et son passé oublié. Mais ce mode

d'interprétation est difficile car le vrai passé autobiographique de l'écrivain est mal connu.

C). Le troisième mode d'interprétation doit beaucoup à C. G. Jung. Il fait du mythe personnel l'expression individualisée et complexe des mythes collectifs. A la lumière de la biographie de Giono, on peut conclure, à la lumière de la psychocritique, que le troisième mode reflète le plus le mythe de Giono. Lui, qui a vécu le drame collectif "La première Guerre mondiale", a pu le transformer dans ses textes en drame personnel (la volonté d'établir un nouveau monde de joie où l'Homme est libre et indépendant).

2. Moi créateur et Moi social

Nous nous permettons d'emprunter la distinction établie par Charles Mauron¹ dans ce chapitre consacré à Giono, l'écrivain et l'homme.

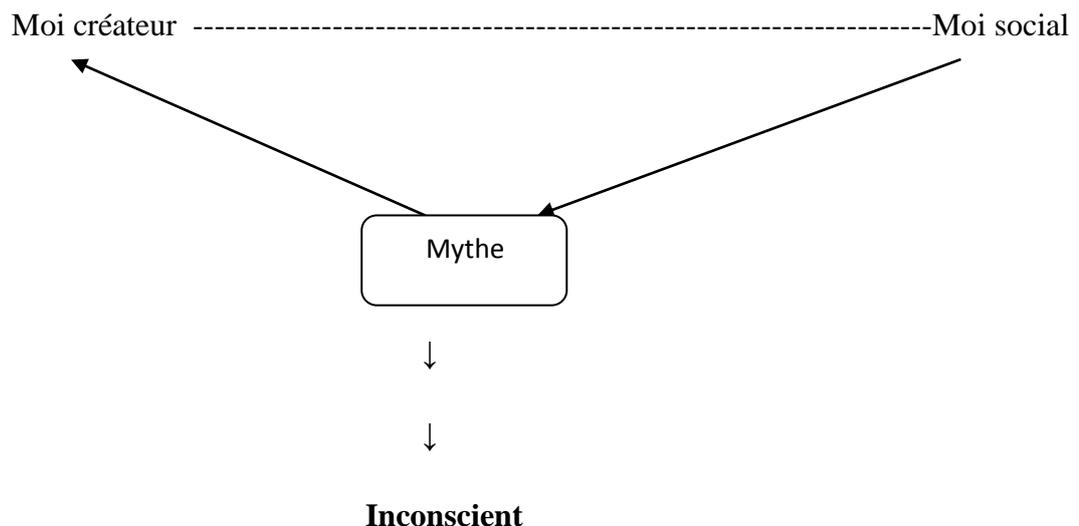
L'équilibre qui doit s'établir, à l'intérieur d'une personnalité d'écrivain, entre l'artiste qui crée et l'homme qui vit, n'a pas été assez étudié. L'inconscient peut, sans doute, s'exprimer à travers l'un et l'autre, mais cette expression est imaginative (rêvée) dans le premier cas, active dans le second. Les liens entre la vie et l'œuvre sont complexes et irrationnels, car "la naissance et le développement du Moi créateur sont largement involontaires"².

On ne peut pas nier le fait que la création romanesque doit beaucoup au passé de son auteur. Selon la psychologie moderne, le regard de l'auteur sur son passé doit être une "régression réversible": la possibilité qu'a l'écrivain d'osciller entre deux niveaux psychiques. De ce point de vue, l'écriture est une forme de la

¹ Mitterand, Henri, *op.cit.*, p. 227.

² *Ibid.*, p. 228.

psychanalyse qui doit se faire par une "régression contrôlée". L'art comporte une auto-analyse (distincte de l'auto-analyse scientifique), elle a un sens philosophique important. La création des êtres du langage rétablit l'équilibre menacé entre le moi et le non-moi. "La puissance créatrice des fantaisies imaginatives est alors orientée chez l'artiste vers la création des êtres de langages". Le passé est commun entre le moi créateur le moi social. Pour garantir le retour du "moi créateur" du passé revisité, il doit s'y investir comme témoin (les bonheurs, les angoisses) pour créer des êtres de langages (l'œuvre). "Le regard sur le passé (les ruines intérieures) est essentiel dans le mécanisme de la création" sauf que "un regard très conscient sur le passé interrompt ce processus"¹ (Ex: La femme d'Orphée (Eurydice), la femme de Loth). L'art ne signifie pas une fuite du réel mais il vise à le modifier "en y introduisant ces objets de communion que nous avons créés nous-mêmes"². Un simple schéma explique ce mécanisme du mythe entre le moi créateur et le moi social:



¹ *Ibid.*, p. 234.

² *Ibid.*, p. 239.

On peut en retenir quelques éléments très importants:

1. L'œuvre de l'écrivain reflète la vie de l'homme.
2. L'œuvre de l'écrivain n'a rien à faire avec la vie de l'homme.
3. Les évènements biographiques ressentis par le moi social ne sont pas transmis au moi créateur qu'à travers le mythe comme intermédiaire.
4. Les divers changements "transformations" du mythe correspondent aux diverses influences.
5. Dans le sens où la personnalité inconsciente est l'histoire antérieure de la personnalité, elle prend le même sens du mythe personnel.
6. La restauration de l'expérience individuelle ultérieure pourra être dite *mythique* dans la mesure où elle tiendra sa fonction comme aussi sa valeur, d'un temps mythique, personnel ou collectif. Cela consiste à "mettre à jour une mythologie personnelle en puissance en chaque inconscient".¹ La reprise des mythes antiques par Giono fait que chaque mythe subit des influences extérieures et se transforme en mythe personnel.

II. Giono en mythes grecs et Latins

Inspiré par son imagination et ses visions de la Grèce antique, Giono dépeint la condition de l'Homme dans le monde, face aux questions morales et métaphysiques, et dont l'œuvre possède une portée universelle.

La lecture des écrivains classiques (en particulier Virgile et Hésiode) l'amène à l'écriture. Notre projet dans cette partie n'a pas pour but de limiter les sources d'inspiration de Giono mais au contraire d'exposer ces sources.

¹ Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 147.

Giono affirme¹ que ce besoin de l'espace était à l'origine du projet d'écrire *Naissance de l'Odyssée*: "Au départ, ce qui m'intéressait, c'était le besoin de l'espace. Or les espaces de *l'Odyssée* sont extraordinairement ouverts"². Il se situe dans cet univers d'écriture pour sortir de son univers clos, enfermé dans la banque où il travaillait. Son rêve serait de créer un nouveau monde, plus vaste, à la hauteur de son rêve. La Provence n'a pas cessé de réclamer son invention narrative dont elle constitue la partie essentielle.

Ce plaisir d'un espace imaginaire emboîté dans un espace réel se révèle dans *Naissance de l'Odyssée* où Giono se libère "en devenant Ulysse et en voyageant avec lui" (I, p. 814). Passionné par les épopées homériques, il préférait *l'Odyssée* à *l'Iliade* parce que à son avis, "*L'Odyssée*, c'était bleue, [...], c'était vert, c'était dans les grands vents, c'était l'effet des espaces", d'où vient l'importance de l'espace "spirituel" (I, p. 814) dans le style de Giono. Cela explique ce choix pacifique de Giono qui consiste à prendre comme modèle *l'Odyssée* et non *l'Iliade* qui était, à son avis, "le sang et le feu" (I, p.815). Sans négliger l'influence de la mer pendant le séjour de Giono à Marseille, au bord de laquelle il allait se promener. On trouve cette inspiration dans *La Criée* (1922), puis dans *Accompagnés de la flûte* (1924). Tout cela atteste la permanence du rêve du large chez l'écrivain, rêve qu'on retrouve dans la traduction de *Moby Dick* de Melville. Le roman est loin de se réduire à son aspect fictionnel: de nombreux chapitres sont consacrés à décrire minutieusement la technique de la chasse à la baleine ainsi qu'à s'interroger sur la nature "réelle ou symbolique" des cétacés, et peuvent se lire comme une seconde traque.

¹Préface de Robert Ricatte, *Œuvres romanesques complètes I*, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, 1971, p. IX.

² *Ibid.*, entretien avec Pierre Citron, avril 1969, p. X.

On découvre chez Giono ce goût des aventures d'une part et de l'Antiquité d'autre part. C'est un roman qui se transforme "du style lyrique au mystique ou légende"¹ où l'univers est une énigme. Ce goût est marqué par un amour d'une pureté et d'une harmonie qui ont continué à hanter l'écrivain après son retour à Manosque² où Giono a commencé à écrire les premières pages de *Naissance de l'Odyssée* sous forme de fragments qui attestent une rêverie autour de *l'Odyssée*.

Giono pense également écrire en marge d'Homère des poèmes en prose. Ajoutons qu'il a écrit plusieurs poèmes en 1923-1924 dont le sujet est inspiré de *l'Odyssée* qu'il a toujours aimée. Après un long cheminement, la figure du héros homérique va trouver enfin son existence dans un récit d'aventure déformé "le récit de *l'Odyssée* dans la bouche d'Ulysse est un tissu de fantasmagories mi-grecques mi-orientales *déformés*³ ensuite dans les plaintes des aèdes et mises par eux au goût du jour" (I, p. 824-825). Les mensonges d'Ulysse ne sont, le plus souvent, que l'amplification d'une réalité modeste. Ce cadre du récit gionien est emprunté bien évidemment à l'Antiquité grecque et aux contes orientaux dont la fusion fait la naissance de *l'Odyssée* gionienne: "Je mélangeais les thèmes anciens et modernes" (I, p.837) pour en créer un univers tragi-comique dont tous les personnages sont vus par les yeux de Giono en réalité.

[...] Je les voyais dans me petite ville de Manosque, je les imaginais tel qu'ils étaient en ce moment-là; c'étaient des marchands de vin, [...] c'était le pêcheur, c'était le monde".

¹ Albérès, René-Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962, p. 366.

² *Ibid.*, Appendices III, p. 844.

³ Italiques que nous proposons pour désigner ce caractère déformé et recherché de Giono du récit homérique.

Ulysse lui-même le protagoniste gionien, était présent dans l'esprit de Giono quand il se promenait au bord de la mer : "Je croyais que c'était Ulysse qu'on aurait pu imaginer abordant ainsi à Ithaque" (I, p. 837). Quant aux dieux homériques, ils ne seront que des êtres fictifs auxquels croient certains personnages. Giono crée son Odyssée sur et par le mensonge¹, et cela consiste à établir une opposition entre tromperie et non-vérité. Le récit de Giono est né par le dépassement de la réalité. Ulysse en inventant son mensonge (ses aventures), est aussi un créateur. On peut, et ce n'est pas impossible, deviner derrière lui, en lui, la figure de Giono lui-même, "le maître de la fiction, l'artiste en mensonge et par le mensonge" (I, p. 839).

Les grecs voyaient dans *l'Iliade* et *l'Odyssée* le reflet de la vérité. Giono a emprunté à ces épopées les personnages et l'idée et il les a façonnés. Il ne fait qu'"inventer les mensonges à sa façon" (I, p.839).

Hésiode de Provence

Comme Hésiode chante les mythes cosmologiques et théogoniques, "il donne du même coup à la Grèce Antique et au monde entier un vaste plan de leur mythologie"². *Les Travaux et les Jours* est la suite du processus déjà commencé dans *La Théogonie* où Hésiode nous décrit le monde divin, et puis le monde humain (de l'Age des héros à l'Age de fer).

Giono, s'inspirant de l'écriture hésiodique, nous peint ses souffrances personnelles d'une part et la lutte contre le monstre de la Guerre d'autre part. Il veut affronter le grand monstre par la célébration du retour à la terre.

¹ Cf. Introduction de cette étude.

² Hésiode, *La Théogonie*, Traduction, introduction et notes d'Yves Gerhard, *Les Travaux et Les Jours*, Traduction et postface de Lucien Dallings, Editions de L'Aire, 2005, p. 07.

Contrairement à Hésiode, Giono n'a pas perdu confiance en l'Homme, il a essayé de le décrire dans ce corps à corps avec la terre. Le paysan gionien, comme celui d'Hésiode, évoque une réconciliation avec la nature après des années d'éloignement.

Les Travaux et les Jours est un reflet de la réalité proprement sociale et économique, quant à l'œuvre de Giono, elle prône la nature et aussi fait appel à la bonté de l'homme pour faire face à la dégradation des valeurs humaines. Si Hésiode a écrit *Les Travaux et les Jours* comme réponse à une déception personnelle, Giono a écrit ses premières œuvres comme réponse à l'horreur de la Guerre, et pour proclamer sa foi dans le triomphe de l'Homme. Hésiode en réalité fonde dans *Les Travaux et les Jours* la véritable dignité de l'homme, tout comme Giono, sauf que dans l'esprit d'Hésiode, seul l'homme juste a le droit de bénéficier abondamment du fruit de son labeur. Travail et Justice demeurent inséparables.

Giono, dans *Les Vraies Richesses*, fait un éloge du travail comme seul moyen de préserver la liberté et la dignité de l'homme. Cette influence de l'Antiquité grecque marque Giono dans toutes ses œuvres où il place la nature au premier plan et l'homme au second. Il nous décrit le travail comme la source de la richesse, de la force collective et de la fraternité. Giono se met à rêver d'un autre monde, meilleur et plus humain. Son imagination, nourrie des traditions mythiques d'une époque antique, le laissait vivre dans l'Age d'or des héros et du paradis perdu. Cette opposition du réel et de l'imaginaire éclate dans toute sa force à travers le mythe de Pan (*Trilogie de Pan*), où Pan, le dieu de la totalité, apparaît comme le protecteur des bergers et des troupeaux (représentant symbolique de la Nature).

Pour créer sa mythologie, Giono essaie de faire passer le mythe par lui, par une réalité vécue et ressentie de l'intérieur. Le choix du mythe recouvre une réalité psychologique extrêmement profonde. Si Hésiode voit la délivrance dans l'intervention divine du Tout- Puissant, Giono, de sa part, voit la délivrance dans la croyance en l'Homme et en sa capacité de vaincre la colère de Pan:

Pour un esprit religieux comme celui d'Hésiode, la dureté du travail s'explique sur le plan d'une intervention divine et surnaturelle. De là le recours au mythe en donnant au labeur humain le caractère sacré d'un châtement céleste¹.

Paradoxalement, Giono, déçu par l'évolution scientifique, fait appel au mythe épique pour essayer de recréer l'homme qui existait autrefois. C'est par le recours au travail que l'homme pourra redevenir lui-même.

Si les paysans de Giono ne se conforment pas tout à fait à la réalité, les critiques d'aujourd'hui admirent chez Giono "l'autonomie du monde qu'il crée"², parce que le génie épique de Giono réassemble l'univers selon sa vision propre. Sa création littéraire est un jeu, "un mensonge" comme celui d'Ulysse. Robert Ricatte voit dans cet exercice d'écriture auquel s'est livré Giono une façon d'échapper la vie, de créer un espace habitable.

La puissance tragique et mythique qu'a Giono est née de son angoisse face à la guerre, et aussi de cet affrontement entre l'homme et ses forces destructrices. Dans un entretien avec Frédéric Lefèvre, Jean Giono a donné lui-même le sens de sa trilogie:

¹*Ibid.*, p. 132.

² Bourneuf, Roland, *Les critiques de notre temps et Giono*, Editions Garnier Frères, Paris, 1977, p. 17.

[.....] Ce qui relie trois livres, c'est le rythme de la terre vivante et perceptible par tous nos sens» Alors la figure de Pan s'est manifestée dans *Colline* quand il secoue ses forces mauvaises, dans *Un de Baumugnes* quand il est propice et fraternel et dans *Regain* quand il exprime sa joie divine et active¹.

Pan

La figure de Pan est représentée dans *Colline* par Janet, le prophète terrible et vengeur. Il est encore Ulysse, le poète inspiré dont les paroles inquiètent et dérangent les habitants du village des Bastides Blanches. Jaume et ses complices ne font que répéter le meurtre prémédité par Télémaque contre son romancier de père.

Janet, le père, est le dieu Pan qui revendique contre la loi humaine le respect des lois divines. Assassiner Janet, c'est d'abord le faire taire pour assassiner en lui la colère de Pan, la Nature sauvage. Cette mise à mort de Janet et celle du poète sacré est commise par les hommes qui veulent changer la vie pour refaire le monde.

Orphée

Janet mort, Orphée surgit, le héros d'*Un de Baumugnes*. Albin est musicien, il joue de l'harmonica, tandis qu'Orphée jouait de la lyre. Le héros est ici pur et bon, contrairement à Ulysse et à Janet. Il combat le mal (Le Louis) qui est un séducteur-menteur qui séduit la paysanne Angèle pour "la faire travailler" à Marseille, la cité maudite, à l'opposé de la montagne de Baumugnes.

¹ Lefèvre, Frédéric, *Les Nouvelles Littéraires*, 20 décembre 1930.

Albin, ayant comme complice Amédée, sortira son Eurydice-Angèle des Enfers où son père l'a enfermée, par la force de son chant et de son amour. Par ce geste, Orphée accomplit aussi la fonction de Jésus.

Orphée-Jésus

Un de Baumugnes raconte le retour à l'ordre saint de l'amour après la faute. Le petit Pancrace (Pan- Grâce), né de l'union coupable d'Angèle et le Louis, est adopté par Albin. Ce sauveur de la mère coupable évoque plus le Christ Sauveur que son ancien ancêtre grec.

Cette figure revient dans *Regain* dont le thème est la relation entre l'homme et la terre. Panturle, dans le village d'Aubignane, victime de la dépopulation des campagnes, essaie de faire renaître ce lieu à partir d'un regain: l'herbe qui repousse après la fenaison, symbole du "retour à la vie".

On peut dire que *Regain*, d'une manière ou d'une autre, est une réplique d'*Un de Baumugnes*: une pauvre fille, Arsule, compagne si l'on peut dire d'un autre Louis, est devenue une sorte d'esclave du vieux "Gédémus" (le vieux père d'Angèle s'appelait Claruis), sera sauvée par l'amour de Panturle qui regagnera du même coup la fille perdue et le village mort.

Giono invente des récits dont l'action se passe dans une Provence beaucoup plus mythique que réaliste. Il chante le jaillissement de la vie, l'extraordinaire bonheur d'exister, la jouissance des richesses naturelles, par opposition à une civilisation moderne, génératrice de corruption. Giono crée un monde païen et sorcier, un univers fantastique.

III. *Ecriture mythique*

1. Temps de mythe

Jacques Chabot, dans sa préface de l'œuvre de Jean-François Durand, a écrit à propos de l'œuvre de Giono qu'elle "est à la fois fable, récit et réflexion sur la fable et le récit"¹. Giono participe donc dans la nouveauté littéraire par son questionnement sur l'écriture.

Cette notion même du mouvement de réflexivité critique et d'intériorisation est décrite par Hegel dans *Phénoménologie de l'Esprit*: "le romancier intériorise sa création qui perd son objectivité mythique pour entrer dans son subjectivité créatrice"². Cette démarche qui consiste à plonger dans le passé, comme on l'a montré, vise à en faire à travers l'œuvre littéraire un monde habitable et déchiffrable, nommée selon Hannah Arendt "la durabilité de l'œuvre"³. Cette temporalité de l'œuvre ou plus simplement le Temps de l'œuvre est donc toujours "une sortie de la contemporanéité de l'œuvre, le véritable temps de l'œuvre n'est pas saisissable en dehors de la dimension dialogique de la culture"⁴.

Selon Bakhtine, ce regard sur le passé est défini comme un processus qui consiste à "mettre des siècles à neutre [...], Processus d'une lente et complexe gestation"⁵. Si la littérature est une réponse sur le moi du romancier "perdu dans

¹ *Les métamorphoses de l'artiste, L'esthétique de Jean Giono de Naissance de l'Odyssée à L'Iris de Suse*, Publications de l'université de Provence, Aix-en-Provence, 2000, p. 09.

² *Ibid.*, p. 10.

³ Arendt, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983, p. 155.

⁴ *Les métamorphoses de l'artiste, op.cit.*, p.17.

⁵ Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984, p. 344.

le monde réel", l'art est "auto-réflexif"¹, ce moi s'oriente vers la subjectivité du "monde intérieur". Elle va "recosmicisier"² le moi et le monde.

L'esthétique de Giono, inventeur d'un univers fictif, "ne se nourrit pas d'une image d'un souvenir vécu, mais elle se nourrit d'une image vraie, expression d'une réalité jamais vécue jusque-là, ne renvoyant précisément à rien d'antérieur à elle, et créatrice d'un être du langage qui s'ajoute à la réalité et fabrique du sens"³. Parallèlement à l'invention d'un monde se place l'invention d'une langue, car "Inventer une langue, c'est inventer *une pensée*, pas une théorie ni, à plus forte raison, une idéologie, mais une pensée"⁴. Giono est un penseur en romans, un philosophe de liberté, il a recours à "une éthique fondée sur une esthétique"⁵. Sa pratique de vivre est inséparable de la façon de la décrire, puisque le style est un acte. Giono met sa philosophie pratique en œuvre dans ses romans "comme Shakespeare dans ses drames ou Homère dans ses poèmes épiques"⁶. Le romantisme et la modernité traversent ses œuvres où Giono essaie de dialoguer avec son temps et avec les temps antérieurs: "sa modernité, sa façon d'être moderne en combattant la modernité, s'enracine dans la longue durée d'une tradition culturelle"⁷.

Ce recours aux mythes donne la certitude d'un nouveau commencement, thème récurrent chez Giono, notamment dans ses premiers textes où il évoque les possibilités d'"un retour en arrière", d'une re-naissance éternelle, sûrement pas pour apporter une réponse aux grands problèmes que se pose l'homme, mais ce

¹ Emprunté à Hegel. *op.cit.*, p. 23 (note en bas de page).

² Emprunté à Durand, *op.cit.*, p.22.

³ Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Seuil, 1982, p. 09.

⁴ Préface de Jacques Chabot, *op.cit.*, p. 08.

⁵ *Ibid.*, p. 08.

⁶ *Ibid.*, p. 08.

⁷ *Ibid.*, p. 08.

comportement "mythique" revient à "se guérir de l'œuvre de Temps"¹. Cette guérison de la notion du Temps est déjà évoquée dans le choix même du mythe car le "scénario mythico-rituel"² provoque aussi ce recours à la notion de la Recréation (deux fois nés). C'est le cas des personnages gioniens dont le récit raconte un deuxième retour, notamment quand Giono fait naître d'Ulysse un nouveau mode d'être.

Mais l'Ulysse de Giono est différent des héros homériques qui affrontent victorieusement des aventures car lui est démystifié. On peut placer ce rituel gionien sur le plan symbolique qui est distinct du plan religieux car ce dernier fait appel aux mythes pour en réactualiser les événements fabuleux où on assiste de nouveau à la valorisation des puissances des dieux ou des personnages. Or, Giono emprunte aux mythes le rituel de la recréation ou le retour en arrière, loin de toutes dimensions religieuses, car grâce au retour à l'origine, on espère naître de nouveau. Cela implique "qu'on ne vit plus dans le temps chronologique, mais dans le temps primordial où l'évènement *a eu lieu pour la première fois*"³.

Dans ses approches mythiques, Jean Burgos démontre le lien entre la création littéraire et le temps:

Toute image poétique pourra être dite mythique dans la mesure où elle tiendra sa valeur, comme aussi sa fonction, d'un temps mythique, personnel ou collectif⁴

Toute création de l'inconscient (la poésie) naît du contact réel de l'homme moderne avec la sacralité cosmique, toute "cette poétique de l'imaginaire met en l'œuvre l'ensemble des images pour sortir du temps historique et personnel et

¹ Eliade, Mircea, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard (coll. Idées), 1963, p. 107.

² *Ibid.*, p. 95.

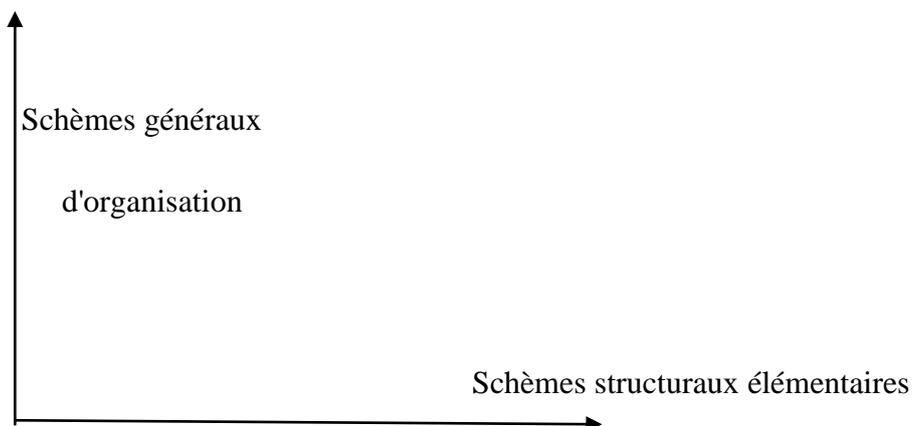
³ *Ibid.*, p. 31.

⁴ *Pour une poétique de l'imaginaire, op.cit.*, p. 147.

plonger dans un temps sinon primordial du moins fabuleux"¹ car une révolte contre le temps historique se manifeste dans la littérature d'une manière plus forte encore que dans les autres arts, "un désir d'accéder à d'autres rythmes temporels que celui dans lequel on est obligé de vivre ou de travailler"². De là on peut dire que l'homme moderne garde encore au moins certains comportements mythologiques:

Réinventer un mythe, c'est bien évoquer le paradis primitif et son Temps achronique pour permettre de [re]vivre au présent la rupture avec ce temps primordial et la chute dans le Temps vécu³.

On peut aller plus loin encore et affirmer non seulement que l'inconscient est mythologique mais que le seul contact réel de l'homme moderne avec sa réalité cosmique s'effectue par l'inconscient. Il s'agit pour le mythologue "de ses rêves et de sa vie imaginaire, ou des créations qui surgissent de l'inconscient"⁴. Cette création est appelée selon Jean Burgos "Fonction mythique et écriture poétique"⁵ où l'image mythique reçoit son sens de l'ensemble structuré à l'intérieure duquel elle remplit sa fonction.



¹ *Ibid.*, p. 149.

² *Aspects du mythe, op.cit.*, p. 232.

³ Burgos, Jean, *Pour une poétique de l'Imaginaire*, Paris, Seuil, 1982, p. 146-147.

⁴ *Ibid.*, p. 147.

⁵ *Ibid.*, p. 148.

Sur l'axe horizontal, on étudie les liaisons qui unissent les différents éléments du mythe dans un ensemble complexe. L'axe vertical constitue l'étude globale des ensembles mythiques. Tout cela va nous permettre, dans une certaine mesure, "de classer les ensembles mythiques en plusieurs groupes, selon le type des schémas généraux qui président à l'organisation interne de chacun d'entre eux"¹.

Comme Giono, mythologue et poéticien, a une raison mythique, il a aussi une raison poétique à laquelle Paul Eluard fait référence lorsqu'il définit le poème comme "ce qu'il est donné au poète de simuler, de reproduire, d'inventer, s'il croit que du monde qui lui est imposé naîtra l'univers qu'il rêve"².

2. Ecriture de l'imaginaire

Puisque l'écriture mythique (les éléments fonctionnels généraux) est liée dans l'œuvre à la structure du langage et au contenu des images, il est possible de parler de "Syntaxe de l'Imaginaire"³. Jean Burgos définit trois types d'écriture classés selon l'étude de rapports et de modes de relation, relation des images entre elles, relation des images avec les schémas.

1. L'écriture de la révolte et le régime antithétique.
2. L'écriture du refus et le régime euphémique.
3. L'écriture de la ruse et le régime dialectique⁴, qui va nous intéresser dans cette approche sur l'œuvre gionienne.

¹ *Ibid.*, p. 153.

² Eluard, Paul, *Les Sentiers et Les Routes de la poésie* (1952), In *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1968, Tome II, p. 530.

³ Burgos, Jean, *op.cit.*, p. 155.

⁴ *Ibid.*, p. 165.

Cette écriture de la ruse se situe à l'opposé des deux précédentes. Elle n'est aveuglement ni résignation mais réalise sa quête d'éternité en ne séparant point la conquête de l'Être de la marche du temps. Le schéma de cette écriture est celui dans lequel l'espace du roman est celui aussi du monde total. Ces schèmes sont générateurs et cycliques pour garantir une alternance des temps forts et des temps faibles afin d'assurer l'équilibre et la continuité de l'œuvre. Dans tous les cas, c'est bien une continuité dans le Temps et hors de lui, une relation entre contraires et contradictoires. Cette écriture de la ruse, qui d'obstacle en obstacle réalise dans le texte un cheminement, recouvre un monde imaginaire qui ressemble d'ailleurs beaucoup à notre monde le plus quotidien.

Cette dialectique va se reconnaître, sur le plan thématique, à l'évolution des images guidée par la coïncidence des contraires et qui met en relief tout particulièrement la progression du texte et sa finalité profonde. Cette systématisation, cette explication généralisée, pourrait bien se révéler finalement comme la marque dominante de cette écriture de la ruse: une écriture qui donne du monde une vision rassurante parce qu'elle n'exclut rien et parvient à donner le sens à tout; rassurante aussi parce que, comme en notre quotidien, elle ne sépare point l'espace du temps et se contente de prolonger le fini dans l'infini. La ruse avec le temps, de progrès en progrès, réalise si bien l'éternité dans le devenir que sur la page, un jour l'homme se réveille dieu comme beaucoup des personnages gioniens.

Le rôle de l'écriture ne se limite pas à celui d'un révélateur. Elle est aussi capable de transformer le monde dans lequel nous vivons. L'ennui est un mal qui ne semble épargner personne et le divertissement est le remède qui relève de ce mal. L'écriture devient une activité salvatrice qui procure à l'artiste la jouissance

extrême. Il se divertit lui-même par la création de l'œuvre où ses personnages désennuient: "Si j'invente des personnages, si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la plus grande malédiction de l'univers, l'ennui" (I, p. XXVI).

La réalisation de l'œuvre est due semble-t-il, à une sensation de satisfaction que l'auteur éprouve en écrivant. Alors pour Giono, l'écriture fait de l'encre l'équivalent du sang fascinant dans *Un Roi sans divertissement*, et fait du sang sur la neige la métaphore de l'écriture sur la page blanche:

Alors, je découvris que l'écriture pouvait être un dessin. Elle ajoutait même à la joie du dessin un pouvoir de fascination, une sorte de volupté de jonglerie par la vitesse avec laquelle le dessin de l'écriture devait être tracé. [...] Je n'écrivais pas « bien », j'écrivais « beau », qu'on me passe le mot, il peut paraître fat; j'entends dire tout simplement que les lignes de mon écriture me donnaient un plaisir esthétique après m'avoir donné une joie d'exécution.

(V, p. 1044)

Le geste que Giono fait pour écrire est donc salvateur, il permet à l'écrivain de ne pas coïncider définitivement avec le plus monstrueux de ses personnages, M.V., qui chaque fois passe à travers l'auteur, avant de commettre ses meurtres de même qu'après les avoir commis. Les lignes de son écriture qui lui donne un plaisir esthétique sont, d'une façon, comparables aux « entailles » que M.V. fait malicieusement sur un cochon, avec un couteau tranchant, sans l'égorger à la fin:

La plupart de ces entailles n'étaient pas franches, mais en zigzags, serpentines, en courbes, en arc de cercle, sur tout la peau, très profondes. On les voyait faites avec plaisir.

(III, p. 463)

Giono se projette sur ses personnages. M.V. et Langlois procèdent en quelque sorte de l'auteur lui-même, et représentent le côté maléfique de l'être que l'artiste

veut réparer par et dans l'œuvre. L'écriture est une aventure par laquelle on se découvre peu à peu et on apprend à mieux se connaître. L'œuvre qui exprime cette passion, qui traduit cette cruauté, en libère l'artiste; et ses personnages en subissent les conséquences: la mort de M.V et ensuite celle de Langlois sont esthétiquement nécessaires, comme l'est également la mort de Guiseppe.

L'œuvre est le seul domaine où l'on peut pratiquer impunément la cruauté et la violence, d'autant plus qu'elle permet à l'artiste la double jouissance de l'exécution: le divertissement absolu et sans risques. Ainsi, Giono mène ses personnages jusqu'au bout de leur destin. L'accès à la réconciliation avec soi exige des sacrifices; et l'harmonie symbolisée par la beauté du sang sur la neige justifie, chez l'artiste, la cruauté, la sienne et celle de ses personnages. Dans l'imaginaire, l'éclat de la beauté du sang, son attrait et sa capacité de fascination déterminent la valeur; le rouge est une couleur valorisante, majestueuse, expressive et mystique à la fois. C'est le sang sacrificiel par lequel l'artiste atteint l'harmonie dans l'œuvre en vue d'une renaissance.

Si dans sa conviction pacifiste, Giono considère la vie comme une valeur suprême, dans son imaginaire, c'est l'art qui s'impose en tant que valeur suprême à laquelle on peut même sacrifier, au besoin, la vie. Pour lui, l'art est devenu en soi une valeur vitale sans laquelle il ne peut pas vivre. L'art est une évolution qui réunit enfin les valeurs créatives aux vertus esthétiques divertissantes, et par là devient un système de référence qui s'oppose et se superpose au réel.

Giono se sert de ce système de référence pour donner à son œuvre une forme et une force par lesquelles il dépasse le monde réel où l'utilité matérielle détermine

la valeur des choses: "on ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile" (III, p.481).

L'art représente ainsi le triomphe de la vie, lorsqu'il atteint ce degré de perfection et de beauté, il devient un autre réel pour lutter contre le néant et contre le vide même. Avec son art, Giono affirme son existence, par laquelle l'artiste de libère et se situe hors du temps et de l'espace et rejoint par là l'éternel.

IV. Caractères mythiques

L'univers romanesque de Giono se caractérise par un certains nombre de traits chez les personnages gioniens. L'œuvre de Giono construit un monde autonome, un monde subjectif, qui se présente, dans le récit, avec tous les critères du monde réel.

La plupart des personnages gioniens se caractérisent par des traits similaires légendarisés.

Dans *Regain* comme dans *Le chant du monde*, la dimension légendaire des personnages constitue un premier trait d'union entre le mythe et le roman. Panturle, par exemple, présente déjà une démesure des traits qui suggèrent en lui des origines surhumaines. Il résume le passage de la nature à la culture. En Panturle, la nature et l'esprit se rencontrent sous forme de nature mythique. Même dans *Jean le Bleu*, c'est l'image du Moi qui s'exprime dans la perfection, dans un cadre mythique, du projet « auto »biographique: "Nous sommes le monde" (II, p. 99).

Ce glissement du mythe vers le roman est profondément révélateur d'une tension irrésolue entre l'esthétique de l'œuvre comme jeu et la tentation du mythe.

C'est alors à travers ce glissement que le monde peut s'extérioriser dans l'œuvre, après avoir été intériorisé par le regard subjectif de l'auteur.

Giono redessine ses héros à l'image de ceux des contes de fée (les héros spirituels). Nous admirons ces héros parce que nous sentons que leurs manières de vivre est celle que nous voudrions si nous le pouvions. Nous transférons sur eux notre propre capacité de bouger et de se renouveler.

Etre actif, c'est enfin se renouveler, se développer, déborder, aimer, transcender la prison du moi isolé, c'est être intéressé, attentif, c'est partager: "Je n'étais déjà plus heureux. Le malheur des autres m'empêchait" (II, p. 247). Cette capacité de devenir pleinement humain nous aide à être utiles aux autres comme l'était Bobi: "Il suffisait peut-être de lui faire voir le mal pour que se réveille en lui l'appétit de soigner" (II, p. 24). Une fois mort, Bobi se distingue et donne à sa vie un sens qui est opposé à celui des autres. Néanmoins, il se trouve déchiré par un débat intérieur après son échec dans la communauté de *Que ma joie demeure*, qui exprime au fond la déception de l'auteur lui-même après l'expérience du Contadour.

Bobi est l'un des héros gioniens qui vivent ce renoncement à toute propriété individuelle. Il est considéré comme le guérisseur d'une maladie supposée (la lèpre). Cette maladie est symbolique car elle signifie l'envie de posséder plus: "ce que tu appelles la lèpre, c'est de l'amour sans emploi" (II, p.70). Bobi exprime sa volonté de tout partager en renonçant à toute possession personnelle des biens: "Je ne voudrais pas que ces biches soient à quelqu'un, Vous me comprenez. Là où on va les prendre elles ne sont à personne. Ici elles seront à tous, c'est-à-dire à personne. Il n'y aura aucun propriétaire" (II, p. 191).

Giono applique à ses personnages la même méthode que le psychanalyste: elle consiste à aider le malade à abandonner ses illusions concernant sa souffrance et à lui apprendre en quoi consiste réellement son mal-être:

Je crois que notre malheur c'est comme une maladie que nous faisons nous-mêmes avec de gros chaud et-froid, [...] Je crois que si nous savions vivre, nous ne serions peut-être pas malades.

(II, p. 63)

Le remède est alors tout simplement d'affronter son malheur et de se laisser vivre selon la Nature pour retrouver la joie de vivre et d' "aimer, aimer" (II, p. 282). Cette image de l'amour gratuit jusqu'au sacrifice envahit les premiers romans de Giono, par exemple *Un de Baumugnes*, où l'image d'Orphée se croise avec celle de Jésus dont l'autosacrifice est la solution pour les individus qui désirent ardemment aimer et qui "voient dans le sacrifice de leur vie une expérience d'amour au suprême degré"¹.

Cela consiste, en effet, le point de départ des aventures de Bobi. A partir de là, il commence à questionner Jourdan sur cet univers qui est le sien, sur des visions, leur mode de vie, et lui fait sentir le vide de cette existence. Il cultive chez les autres, par l'ambiguïté de sa parole et sa manière d'être, l'image d'un guérisseur et même d'un sophiste, qui se double en psychologue où le sort des habitants du plateau Grémone semble commencer de passer dans les mains de Bobi:

Toute à l'heure, dit Jourdan, là-haut dans le champ, je t'ai dit quelque chose que tu n'as pas remarqué.

- Ça m'étonnerait, dit l'homme [Bobi].

¹Fromm, Erich, *L'art d'aimer, (The art of loving)* traduit de l'américain par J.L. Laroche et Françoise Tcheng, Éditions de L'Épi, Collection Hommes et Groupes, 16^e édition, Paris, 1968, p.126.

- Je t'avais demandé si tu avais soigné des lépreux.
- Dis-moi, dit l'homme, on n'a quelques heures de connaissance mais est-ce que je te fais l'air d'un homme qui ne remarque pas le tabac, ou les étoiles, ou les choses organisent, les printemps par exemple, est-ce que je te fais l'air ?
- Non
- Alors ?
- Tu ne m'as pas répondu.
- Si je t'ai répondu non.
- Je croyais que tu avais répondu sans savoir.
- Je sais toujours, dit l'homme, ou à peu près.

Il reste un long moment à mâcher son pain. Il regarda Jourdan, puis Marthe. Son regard était une chose claire mais attachante. Attachante dans son vrai sens. C'était comme l'appel d'une corde qui serait nouée autour de votre échine et qui vous lierait les bras et le corps, et puis, à l'autre bout de la corde quelqu'un tirerait à petits coups: « Allons, viens, allons, approche-toi de moi ».

Il regarda toute la maison. D'abord la cuisine, là où l'on était. L'âtre avec son feu construit, les murs, tout ce qui y était pendu [...] et puis la bâtisse d'ombre que Jourdan et Marthe avaient carénée tout autour.

« Voilà », dit l'homme.

Et il tourna sa chaise, et il s'éloigna du bol de café et du pain comme si la nourriture de la terre ne pouvait plus servir à rien dans ces cas-là. Et il posa ses mains sur ses genoux.

« Le plateau, dit-il, ce que nous avons vu à l'heure à l'aube, ça va jusqu'où? »

(II, p. 432-433)

Dans *Que me joie demeure*, la générosité est une nécessité de survie, c'est une manière de prouver d'abord à soi et aux autres qu'on est plus fort que la mort et de résister à celle-ci. Autrement dit, c'est une façon de s'affirmer face aux hommes et contre le mal auquel ils s'abandonnent.

La générosité se révèle en tant que remède à l'ennui, c'est-à-dire un divertissement dans le sens du bien. Etre généreux à l'exemple de Bobi signifie

être capable de tout donner de soi. Idée que Giono exprime ainsi dans *Triomphe de la vie*: "c'est aimer soi-même qui compte; [...]. Donc, seul s'appauvrit celui qui sans doute reçoit" (VIII, p. 196). Bobi a toujours été solitaire, il n'a besoin des autres que pour donner et non pour recevoir: "[...] si j'avais toujours donné c'est justement parce que j'avais grand besoin moi-même" (II, p. 525). La générosité se relève ainsi, chez Giono, de comme une sorte d'égoïsme noble, un égoïsme pratiqué pour se libérer soi-même.

A la fin de *Que ma joie demeure*, avant de trouver la mort, Bobi a subi l'épreuve d'une douloureuse révélation intérieure. Il se dédouble, entre en conflit avec lui-même: le Moi romantique est menacé. Ce dédoublement montre bien que l'« autre », ce n'était pas simplement Aurore, mais l'« autre » moi. Cette fin laisse pressentir la venue d'un univers noir et blanc. Bobi a perdu Aurore, mais aussi une partie de son « Moi » narcissique. Il découvre la dépression mélancolique. Comme l'écrit Julia Kristeva, la mélancolie est "la doublure sombre de la passion amoureuse, elle est l'ombre jetée sur le moi fragile, à peine dissocié de l'autre, par la perte, précisément de cet autre nécessaire"¹.

¹ Kristeva, Julia, dans *Soleil noir- Dépression et Mélancolie*, Gallimard, 1987, p. 15.

Chapitre 2 Le mythe biblique

Dans cette partie, nous allons montrer les caractéristiques du roman lyrique du Giono d'avant 1940 où l'image de la nature est grandiose: le nature est agrandie aux dimensions bibliques, l'homme devient l'acteur d'un drame panique où sa stature est multipliée, la vérité romanesque n'est plus celle du journaliste, du reporter, mais celle d'un analyste du cœur humain conscient de la grandeur de la vie cosmique qui l'entoure. (Saint Jean, Noé, Le guérisseur).

Dans *Jean le Bleu* (1932), Giono écrit moins son autobiographie qu'il ne dégage les aspects essentiels de sa création. Le père, cordonnier, la mère repasseuse, forment pour l'enfant une légende familiale où le père s'identifie à la figure idéale de l'ouvrier généreux, l'homme de conviction qui croit aux valeurs de la lutte. L'enfant évolue sur un double plan de la réalité (le visible et l'invisible). Cette imagination permet à l'enfant comme au romancier de "restituer le sens profond des choses"¹. Son père a fait entrer le jeune Giono dans l'univers fabuleux du livre: la Bible. L'enfant a eu l'intuition que la vérité de l'homme se dévoile à travers ses représentations symboliques. L'image du père-guérisseur est présentée dans cette phrase qui inspire la prophétie du père appelant à la réunion de deux aspects complémentaires de l'homme: "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, p. 170). Voici la double vocation de l'initiateur: guérir et chanter le monde.

¹ Anglard, Véronique, *Les romans de Giono*, Paris, Seuil, 1997, p. 05.

Giono nous propose donc de trouver une unité avec nos semblables et avec la nature: "le désir de vivre l'union avec les autres est ancré dans les conditions spécifiques d'existence qui caractérisent l'espèce humaine"¹. Ce besoin humain d'unité est vécu de différentes manières, entre autres à travers ce lien symbolique avec son double (son père et Odripano). Ce dernier est, en tant que père spirituel, une préfiguration du fils. Il insère son autobiographie romanesque dans celle de Giono, dispositif "en abyme" (II, p. 1217) qui donne à ce récit le caractère fabuleux de deux enfances. Ce projet autobiographique s'est trouvé dépassé de tous les côtés, fiction et réalité. On a donc affaire à un récit particulier, car certains personnages (Décidemment, Madame-la-Reine) ne sont pas créés à partir des modèles réels. Cette tentation de créer un équilibre entre les opposés se clôt sur une écrasante défaite de la bonté humaine, présentée par la phrase de son père:

Où je me suis trompé, c'est quand j'ai voulu être bon et serviable. Tu te tromperas comme moi.

(II, p. 183)

"Tant qu'on invente dans la mécanique et pas dans l'amour on n'aura pas le bonheur" (II, p.175), telle est l'explication que le père de Giono lui a donnée pour essayer de comprendre son échec comme père de la bonté dans un monde où l'esprit de possession régnait sur les humains. Giono lui-même affirme son intention de poursuivre l'écriture de *Jean le Bleu* où en 1969 il fait entrer en scène, dans une suite inachevée, un personnage double de son père:

C'était un personnage qui faisait détourner mon père de cette passion de générosité qu'il avait jusqu'à maintenant [...], je voulais lui donner un double: c'était ce double noir. C'était le reflet noir de mon père. (II, p. 1218).

¹ Fromm, *op.cit.* p. 126.

I. Aspects mythiques des personnages

1. Saint-Jean

Si *Que ma joie demeure* était "le livre de la bataille des esprits, *Batailles* est le livre de la bataille des corps" (II, p. 1418). Le récit retrace l'échec de Saint-Jean à trouver son bonheur.

Dans la montagne, le vieux Boromé, sa compagne et la fille de celle-ci luttent contre la boue qui s'écoule du glacier voisin (une catastrophe naturelle) qui symboliquement signifie l'Apocalypse. Ce chef charismatique des charpentiers, Saint-Jean, sauve les survivants d'un village menacé par la rupture du glacier. Le sommet du livre selon Giono est le repas dionysiaque où les paysans absorbent la chair d'un taureau tué. Un amour réciproque lie Saint-Jean et Sarah qui lui révèle l'existence des bâtons de dynamite. Avec ses efforts surhumains, Saint-Jean réussit à faire sauter le barrage qui retient les eaux. La vie revient dans le pays mais Saint-Jean s'éloigne et renonce à Sarah. La mythologie païenne s'efface devant le symbolisme biblique. Comme le signale Véronique Anglard: "agent monstrueux de la destruction tellurique, la montagne semble réaliser les prophéties de Saint-Jean dont l'Apocalypse conclut le Nouveau Testament et annonce la fin du monde ainsi que le Jugement dernier"¹. Le roman de Giono traduit l'angoisse des ténèbres combattues par un héros qui se bat pour humaniser le monde, idée de nouveau proche de celle d'Erich Fromm: "le salut et le jugement final devaient être précédés d'une période de chaos et de destruction"².

¹ Anglard, Véronique, *op.cit.*, p. 27.

² Fromm, *op.cit.*, p. 75.

Forcé d'affronter la nature (les eaux, les ténèbres), Saint-Jean doit prouver son humanité par un dépassement de soi et par un héroïque renoncement à ses sentiments personnels. Etre homme, être grand, voilà en quoi consiste la conduite héroïque pour Giono et pour d'autres maîtres de pensée, entre autres maître Eckhart: "dans le système éthique d'Eckhart, la vertu suprême est l'acte d'activité productive intérieure dont la première condition est le dépassement du moi [...]"¹.

Saint-Jean éprouve pour Sarah un amour impossible dont le départ donne sens à tout le roman. Cette fin laisse une impression de malaise. Giono suggère une double interprétation du dénouement: ou bien Saint-Jean ne parvient pas à se contenter d'être simplement un homme qui possède et qui renonce à ses expériences pour Etre, ou bien il s'efface devant le riche Boromé, représentant de la société capitaliste et matérialiste qui utilise les héros et ignore les véritables valeurs.

Batailles est le livre de l'histoire d'un héros solitaire et de la masse. Or, c'est de la solitude que parle Giono, solitude qui lui est indispensable pour voir et sentir: "Impression d'aller de plus en plus profond chaque jour dans la joie que me donne le monde" (II, p.1391). Le romancier de la solitude crée un lien entre le héros de *Que ma joie demeure* et le Saint-Jean de *Batailles*. Cette solitude est liée à ce que Fromm appelait "Solitude contemplative"² qui est la forme la plus haute de l'activité humaine. Il s'agit dans ce récit "d'une opposition alors inscrite dans l'univers intime de romancier: le mouvant et le stable, le dynamique et le statique, l'engagement social et la solitude méditative" (II, p.1396). Saint-Jean

¹ *Ibid.*, p. 86.

² Fromm, *op.cit.*, p. 113.

est l'être la plus solitaire de tous, l'être le "plus propre à risquer sa vie au bénéfice des autres" (II, p.1418).

Le même symbolisme circule dans *Les Vraies Richesses* aussi dont le titre projeté du premier chapitre semble fait pour le héros de *Batailles* (Gianbattista) "Saint-Jean s'en va dans le désert, c'est de Jean-Baptiste qu'il s'agit"¹.

Giovanni di Paolo fit un tableau représentant Saint-Jean Baptiste s'en allant dans le désert. [...], Saint-Jean est représenté sortant de la ville.

(VIII, p. 176)

Giono a repris le "mythe" (dans le sens d'une histoire fabuleuse) de Saint-Jean pour expliquer le retrait de l'homme loin de la ville qui est la source de la mort de la nature. La ville représente pour lui la cause de détruire l'homme et de le laisser se perdre loin de la nature, de sa nature.

2. La Bible dans *Batailles dans la montagne*

Aucun passage biblique ne semble la source directe de la citation de Léviathan: "Alors, le Seigneur entassa les ossements des béliers et des taureaux. Et la mort des grands troupeaux en avait assez fourni pour en faire des amoncellements de montagnes. Sur les sommets, il coucha les os épais de Léviathan. Et ce fut le monument de sa force!" (II, p.794). Le Léviathan (de l'hébreu, liwjatan) est un monstre marin évoqué dans la Bible, dans les Psaumes (74, 14 et 104, 26) en Isaïe (27, 1) et au Livre de Job (3:8 et 40:25). Ce nom

¹ O.R.C.II, p. 1404. *Journal* du 20 novembre 1935. Les titres projetés ont disparu en tête des chapitres définitifs des *Vraies Richesses*, mais on retrouvera au chapitre I (édition Grasset, p. 60) la description du tableau de Giovanni di Paolo, *Saint-Jean baptiste s'en va dans le désert*.

désigne un monstre colossal, dragon, serpent et crocodile (l'incarnation du Mal), dont la forme n'est pas précisée. Il peut être considéré comme l'évocation d'un cataclysme terrifiant capable de modifier la planète, et d'en bousculer l'ordre et la géographie sinon d'anéantir le monde.

Léviathan est également, selon certaines versions, le nom donné à un des démons principaux de l'enfer. Léviathan est représenté au Moyen-âge sous la forme d'une gueule ouverte qui avale les âmes, représentée ainsi comme l'entrée de l'Enfer. Le Léviathan est souvent le symbole du chaos primitif, et il est aussi représenté sous la forme d'un gigantesque serpent de mer, dont les ondulations sont à l'origine des vagues. Il est souvent identifié de la bête de l'Apocalypse. Or, en même temps qu'il écrit *Batailles*, Giono traduit *Moby-Dick*: Léviathan, c'est aussi la baleine blanche du capitaine Achab.

Ce qui renforce aussi cet aspect biblique dans *Batailles* c'est le commentateur du cosmos, Bourrache. Sarah aussi, dont le nom n'est pas un hasard, fait revivre le monde de la Genèse. "Une figure originale qui, loin de rompre avec l'aspect épique de l'ensemble, s'y intègre parfaitement" (II, p. 1417). Le sommet du livre ne peut être atteint chez Giono sans qu'un sacrifice rituel en vienne consacrer la solennité. Dans *Que ma joie demeure*, les convives mangent la chair rôtie du taureau et boivent le vin (le sang de la mort qui apporte la vie).

Sans parler de l'image du Christ, image qui sous-tend un grand nombre de personnages gioniens, image souvent mêlée d'autres, poétiques ou bibliques, image que l'on étudiera en détails dans un chapitre à part.

3. Noé

Noé est un plaisir des mots d'un écrivain qui invente son monde. Le livre est comme l'arche de Noé, plein d'exemplaires uniques de petits récits, de petits drames dans un long enchaînement. Les lieux et les temps s'entremêlent, les personnages se bousculent et se multiplient entre réalité et fiction. *Noé* présente le mode de travail de l'auteur: comment les sujets de ses livres naissent et s'éteignent par la libre association aussi bien que par choix. Ici, les chevaux de montagne galopent à travers sa chambre de travail, les personnages sortent du livre pour s'asseoir avec Giono à son bureau à Manosque.

Si l'on reprend le terme de Jacques Chabot, *Noé ou le bateau-livre*¹, *Noé* n'est qu'un "voyage immobile effectué par un voyageur en Chambre"². Le titre actuel, *Noé*, est venu après la rédaction du récit. Il s'intitulait *Voyage à pied*, un titre qui balançait entre plusieurs d'ailleurs, par exemple: "Le Piéton vert, Vergers au bord du Méandre et les Grands Chemins"³. Finalement le titre final *Noé* est apparu en 1947. Mais jusque- là, la présence du thème du voyage n'a pas cessé d'apparaître, puisque le carnet propose du nouveau un sous-titre: "Noé ou le voyage à Marseille". En définitive, le seul titre qui résiste plus que d'autres c'est *Noé*.

Que représente Noé pour Giono? Est-il mythique ou symbolique? Pour pouvoir répondre à cette question, il vaut mieux déplacer Noé de son contexte biblique. Le début de *Noé* nous replonge dans la genèse d'*Un Roi sans divertissement*, alors que la seconde partie est totalement inventée; c'est l'histoire (ou la légende) de la création littéraire. Giono donc circule entre le réel et l'imaginaire:

¹ Chabot, Jacques, *Noé de Giono ou le bateau-livre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

² *Ibid.*, p. 13.

³ Voir «Notice» de Robert Ricatte dans les *Œuvres Romanesques complètes*, Tome III, Gallimard, La Pléiade, 1974, p. 1419.

Dans *Noé*, il n'y a pas d'histoire, d'action, il y a simplement des personnages, des situations et des lieux qui occupent le champ de notre imaginaire comme ils sont occupés de l'auteur, y défilent, y passent, y apparaissent et y disparaissent, y vont et y viennent¹.

Giono a fait ce qu'il a voulu: un récit du voyage et la chronique de sa vie créatrice. On peut même repérer les éléments qui relient *Noé* à l'existence de Giono, "on a peine à croire que ce récit se referme sur lui-même comme une arche étrangère à l'océan de la Réalité" (III, p.1421). Giono, en réalité a réalisé en écrivant *Noé* plusieurs voyages dont le but était d'en faire le sujet d'un récit conçu comme une libre fantaisie, entre La Drôme, la Margotte et puis Marseille. On peut donc ajouter à cet aspect imaginaire de *Noé* la possibilité de la traiter comme document historique. Sans parler de sa valeur comme témoignage autobiographique.

Noé est une idée ancienne. Il figure dans plusieurs œuvres précédentes: les trois romans de *la trilogie de Pan*. On peut aussi relever la présence du thème de l'arche dans *Les Vraies Richesses*: "Nous sommes comme sur une nouvelle arche de Noé [...]" (VIII, p. 219). En plus, Giono cite en épigraphe un extrait de *Fragments d'un déluge* (1948) qui éclaire le titre de *Noé*:

Dieu dit:

«J'ai dit à Noé

Comme je peux le dire à tout homme:

"Fais entrer dans ton cœur toute chair de ce qui est au monde

pour le conserver en vie avec toi"».

¹ Raymond, Jean, *De "Noé" à "Une ville d'or" Du roman au théâtre*, dans *Giono d'aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, (10-13 Juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982, p. 111-113.

Selon cette nouvelle version du mythe biblique, la seule arche est le cœur de l'homme. Déjà Bobi dans *Que ma joie demeure* a signalé que seul notre cœur peut contenir nos richesses: "Vous n'avez pas d'autre grange que cette grange-là [...]. Tout ce que vous entassez hors de votre cœur est perdu" (II, p. 557). Plus que tout homme, l'écrivain est un autre Noé: "Noé emporte en lui-même les images de la création pour en repeupler l'univers. L'auteur est un Noé, replantant les images dans un livre où elles puissent vivre"¹.

A cette déclaration de Jean Giono, Jean Amrouche répond en évoquant l'époque de la guerre, toute récente lorsque se compose *Noé*: "Le symbole de *Noé*, c'est donc une époque de déluge, le déluge d'aujourd'hui, dans laquelle un écrivain cherche à sauver un système des valeurs". Pourtant *Noé* n'offre pas un bilan des valeurs morales, et devant l'idée que lui propose Jean Amrouche, l'auteur dit très simplement: "Je n'avais pas pensé à cette explication"². Donc, Robert Ricatte nous propose de désactualiser le sens du livre et y voir en fonction de son titre une rupture avec toute finalité réaliste de l'écriture: personnages et sujets ne viennent d'aucune réalité extérieure. La seule création que Giono ait voulu entrer dans son arche du livre, c'est *sa*³ création. Tout s'y mêle, le passé, le présent, le réel et l'imaginaire pour construire son univers, l'univers propre à l'œuvre, son œuvre, son arche mythique.

¹*Rencontres avec Jean et Taos Amrouche*, 1953, présentés et annotés par Henri Godard, Éditions Gallimard, 1990, p. 288.

²*Ibid.*, p. 289.

³L'italique vient de Robert Ricatte, *O.R.C III, op.cit*, p. 1431.

II. La figure de "Jésus" selon Giono

1. La figure de guérisseur

Le mythe du guérisseur remonte à plusieurs sources bibliques ou païennes. La figure du guérisseur est une image récurrente qui apparaît dans toute l'œuvre de Giono, du cycle de Pan jusqu'aux *Chroniques*. Si le guérisseur est une figure récurrente, c'est parce qu'il est d'une certaine manière le double de l'écrivain, une image à travers laquelle Giono nous laisse découvrir son vision du monde.

Qu'est-ce qu'un guérisseur? Généralement, il est défini comme l'homme capable de soulager un mal physique ou moral sans avoir recours à la médecine. Diverses formes de guérisseur apparaissent tout au long de la production littéraire de Giono. C'est vrai aussi que ces figures changent d'un roman à un autre selon la nécessité de guérir.

Quelle est la maladie dont Giono veut guérir le monde? Qui sont les personnages-guérisseurs? La capacité de guérir est-elle un don ou un apprentissage? Quels sont les moyens de guérir?

Selon Éloïse Mozzani, il existe plusieurs catégories de guérisseurs:

Dans *l'Odyssée*, Ulysse utilise des charmes pour étancher le sang de sa blessure. Dans la tradition chrétienne, le Christ opérait des guérisons miraculeuses. Mais le terme de guérisseur regroupait autrefois aussi bien des sorciers désenvouteurs, qui employaient la magie, que ce soit hommes ou femmes, prétendant tenir leur don de Dieu, et qui recouraient aux impositions des mains, aux prières et aux signes de croix. On distinguait «les rebouteux ou rebouteurs», qui remettaient les membres démis, réduisaient les luxations et les fractures, les « toucheurs », doués, notamment, pour les affections articulaires, et les «panseurs» qui soulageaient les brûlures. Les

«remégueux», quant à eux, composaient des tisanes à base de plantes¹.

Ces diverses méthodes de guérison sont appliquées quasiment par tous les personnages chez Giono. Dans *Colline*, Jaume et Janet représentent la figure des sourciers (pouvoir d'action) ; dans *Que ma joie demeure*, Bobi est un guérisseur par ses idées, quant à Albin dans *Un de Baumugnes*, il est guérisseur par ses paroles (le pouvoir des mots) qui partage cette qualité d'ailleurs avec Bobi.

Cet aspect du guérisseur est partagé aussi avec le Christ, ce qui nous permettra dans un deuxième temps d'expliquer aussi le partage de ce don entre Jésus et les autres personnages de Giono.

2. Un mal physique ou métaphysique?

Dire la guérison, c'est dire une maladie ou épidémie (le choléra dans *Le hussard sur le toit*). Est-ce que le mal est un produit d'une malédiction ou simplement un pur accident?

Dans *Colline*, un hameau (les Bastides Blanches) doit expier les crimes que les hommes ont commis contre la Terre:

Pour la première fois, il [Gondran] pense, tout en bêchant, que sous ces écorces monte un sang pareil à son sang à lui, qu'une énergie farouche tord ces branches et lance ces jets d'herbe dans le ciel.

(I, p.147)

¹ Mozzani, Éloïse, *Le livre des superstitions, mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 843-844.

Gordan a pressenti que quelque chose de grave allait venir, et il n'avait pas tort. Les hommes n'ont pas cessé de commettre sauvagement ce crime contre la Terre, La Nature, donc ils vont être punis : "pour se venger, elle va me soulever en plein ciel jusqu'où les alouettes perdent le souffle"(I, p.149). Et depuis que "le mystère est partout"(I, p. 149), Jaume qui connaît mieux les collines va faire appel au guérisseur-sourcier Janet:

Le plus vieux des Bastides. Il est là depuis ces trente ans. Il était monté [dans sa maison] après avoir fait toutes les fermes da la plaine; on ne l'y voyait plus [...] Il est maintenant dans ses quatre-vingts.

(I, p. 131)

Pour essayer de se protéger du châtimeut de la terre, les villageois vont essayer d'en savoir plus par l'intermédiaire d'un "homme qui voit plus loin que les autres" (I, p. 152). Donc, cette transcendance jugée négative de Janet est présente dans les œuvres d'avant guerre et notamment dans le cycle de Pan. Cette force de destruction et de création est assimilée à la nature. Gordan a pressenti la catastrophe liée d'ailleurs à la présence du chat, annonciateur du malheur:

Pour le tremblement de terre de 1907, disait-il après, c'était un jeudi, le lundi d'avant, j'avais vu le chat. Pour l'orage de Saint Pancrace [...], c'était un mardi, le dimanche j'avais vu le chat. Quand la foudre tua ton père Maurras, [...], j'avais vu le chat deux jours avant.

(I, p. 152)

Giono nous montre ici l'incapacité de l'être humain de dominer la nature ou au moins de comprendre cet ordre des choses. On peut facilement remarquer l'absence de la notion de Dieu et de la Providence selon la notion chrétienne.

Donc, l'être humain ne peut ni lutter ni échapper à la fatalité et au sort. La seule solution serait de se soumettre et d'accepter. Néanmoins ce n'est pas la solution des villageois, qui décident de lutter contre cette malédiction. Après avoir convaincu les villageois que Janet est à l'origine de ces malheurs (la fontaine est asséchée, une petite fille tombe malade, un incendie manque de raser tout le hameau): "c'est lui qui a fait tout, avec sa tête", Jaume décide de tuer le vieil homme pour ne pas lui laisser le temps de "tenir le secret et de commander la colline, tenir à son loisir, l'enrager quand il veut" (I, p.205), car Jaume voyait sa méchanceté: "Janet pouvait savoir des choses utiles, mais il n'a pas voulu me les dire"(I, p.208).

"Près de lui, sur le lit, le chat" (I, p. 189): la présence du chat est toujours liée à la malédiction. Dans la mythologie de Provence, le chat noir est un chat diabolique obtenu par un sorcier en échange de son âme. Il est lié d'ailleurs aux mystères. D'ailleurs le chat est le diable¹, symbole des ténèbres et de la mort. Cela éclaire l'intention de Giono de mettre en scène un chat annonçant la catastrophe; et aussi de lier sa présence à côté de Janet, le vieil homme, qualifié de sorcier.

La guérison de la maladie de la colline s'est faite par la mort du sourcier. Depuis la fontaine coule. L'eau qui coule a deux significations, l'une des deux c'est" l'écoulement de Temps, qui va du passé à l'avenir, de la naissance à la mort sans jamais s'interrompre"². Donc, à travers la mort de Janet -l'angoissant diabolique-, la colline reprend vie, renaît de nouveau.

¹ Mozzani, Éloïse, *Le livre de superstitions, Mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, 1995, p. 353.

² Colin, Didier, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Hachette, 2000, p. 234.

3. La guérison des mots

Ce don de guérir est partagé entre médecins et guérisseurs, mais la seule différence est le statut social:

- Vous êtes le docteur?
- Oui, je suis le docteur, mais ne le dites pas, dit Bobi en riant, on me mettrait en prison parce que je n'ai pas les billettes.

(II, p. 451)

C'est à partir de ce moment que les gens ont commencé à voir en ce jeune homme un sauveur:

- Il a appris la médecine?
- C'est plutôt d'autres soins.

(II, p. 420)

D'autres soins? A l'image du Christ dans le miracle de Lazare, Bobi a cette capacité à guérir par la force de ces mots. Donc les villageois ont commencé à enquêter sur Bobi, sur sa capacité de guérir et sur la maladie qui envahit tout le village qui risque de s'anéantir:

C'est une maladie qui te fait pourrir. Pourrir en poussière, il paraît. Le vent t'arrache. Tu perds tes doigts, tu perds tes bras.

(II, p. 420)

Est-ce vraiment de la lèpre qu'il s'agit?

Bobi a mis en valeur le remède pour lutter contre une maladie dont lui seul connaît l'origine. La volonté de Bobi de guérir vient du fait qu'il est conscient que "le malheur c'est comme une maladie que nous faisons nous-mêmes, [...] de la mauvaise eau et du mal que nous prenons les uns et les autres en nous respirant

nos respirations" (II, p. 455). C'est vrai qu'on ne connaît pas le passé de Bobi, surtout sa compétence à guérir, mais on lui fait confiance, et Bobi est assuré de l'efficacité de ces remèdes: "Tout peut guérir" (II, p. 457).

Jusque-là, on parle de remède, mais on ne sait pas exactement la nature de la maladie. Il s'agit d'une lèpre, mais une lèpre symbolique dont Bobi essaie de nous expliquer les causes: "Ce que tu appelles lèpre, c'est de l'amour sans emploi" (II, p. 460). Une définition de la lèpre beaucoup plus métaphysique que médicale. C'est une douleur que l'on ne remarque pas car elle n'est pas apparente mais tout le monde en est contaminé, c'est "quand on ne fait rien pour le lépreux, on devient de plus en plus lépreux" (II, p. 459). Plus on avance dans la lecture de *Que ma joie demeure*, plus le sens de la lèpre se précise: échanger le blé en argent, c'est la maladie du siècle, accumuler des papiers (l'argent), c'est perdre la valeur de son travail et le sens de l'utile.

Bobi voit dans la maladie un côté positif, autrement dit, le malade entre dans un cycle de destruction et de création: "ce germe de lèpre est plus nécessaire que le cœur" (II, p. 459). A ce moment Bobi est sur le point de résoudre l'énigme du malheur collectif. La maladie est matérialisée, sauf qu'il est difficile d'établir une relation de cause à effet entre la maladie physique et les manifestations psychiques. Elle est un moyen de voir la vérité en face: "le monde se trompe. 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" (II, p. 557). A partir de ce moment, la guérison avec les mots magiques dits par Bobi a commencé. Ces mots exercent une influence plus ou moins grande sur ceux qui les reçoivent. Ils changent de sens selon leur sonorité. Le poète a le pouvoir de transformer le sens des mots en agissant parfois sur le référent.

La guérison a pris comme outil le langage dont le poète se sert pour transformer l'univers réel en un monde magique. Dans l'œuvre de Giono, Bobi est le modèle de ce poète magicien qui donne une signification différente aux choses. Il joue avec le sens du mot et le met au service de sa magie, la nuit où il rencontre Jourdan et lui dit "Orion ressemble à une fleur de carotte" (II, p. 424). Cet "Orion", le mot magique, transforme la vie de Jourdan et des autres habitants du plateau Crémone. La perception du monde est aussi transformée subjectivement par Bobi, l'acrobate, un métier qui lui permet de modifier à son gré le sens du monde et de l'homme. Une sorte d'harmonie s'est établie entre le cosmos et le langage, et Bobi va initier Jourdan au langage poétique. Bien qu'il ne comprenne pas le sens des paroles de Bobi, en regardant le ciel et les lettres qui se sont produites par les étoiles, il arrive à déchiffrer instinctivement l'analogie mystérieuse entre le cosmos et le langage: "savoir. Les remèdes, c'est parfois écrit comme ça en lettres bizarres et celui qui ne sais pas les regarde et ne sais pas" (II, p. 456).

Cette révélation fait naître en lui le besoin d'apprendre la méthode de Bobi: "Alors tu as vu cette fleur de carotte et le ciel a été fleuri" (II, p. 557). Il se lance dans la culture des narcisses par conscience de beauté et de l'inutile. Jourdan a pris conscience aussi de son pouvoir de modifier le réel en y ajoutant un peu de lui-même: "semmer les fleurs dit Jourdan, c'est comme ça, pour le plaisir. J'en ai assez de faire du travail triste" (II, p. 476). Tous les habitants sont enchantés par les paroles de Bobi, et Jourdan encore plus séduit que les autres veut se faire poète "Il [Jourdan] commençait à savoir un peu parler à la Bobi" (II, p. 480), mais le problème c'est qu'il n'a pas osé donner un sens à ces signes mystérieux car la capacité de décoder est attribuée seulement à Bobi, qui par cette capacité, peut

comprendre la nature. Bobi continue à jouer le rôle d'initiateur, il continue à se présenter comme le détenteur du secret du monde, c'est en même temps le début de l'initiation: "tu étais déjà un peu guéri"(II, p. 557). Son caractère énigmatique participe aussi à renforcer l'étonnement des habitants: "C'est un peu comme s'il se dédoublait et qu'il fasse voir une partie de lui-même restée cachée jusqu'à présent" (II, p. 437).

Le langage a autant le pouvoir de soulager, que d'accabler. Janet se sert du pouvoir de la parole pour en faire une puissance maléfique. Alors que Bobi utilise le langage pour se faire un prophète de la joie, Janet, en prononçant des paroles, laisse présager des conséquences inquiétantes. Janet sous-entend qu'il a un pouvoir surnaturel qui agit sur les événements. Les habitants peuvent interpréter les catastrophes produites comme le résultat de la volonté de Janet. Après l'accomplissement de la prophétie de Janet, le sourcier, les habitants ont assimilé la force et la volonté de Janet à celles de la nature: "Nous avons lutté contre le corps de la colline. Il faut écraser la tête. Tant que la tête sera droite, on risquera la mort" (I, p. 210). Mais après la mort de Janet, la peur reste enracinée dans les têtes, plus particulièrement dans celle de Jaume qui n'arrive pas à les oublier: "Il y a encore cette chose, dans la cervelle de Jaume, ces mots de Janet; qui ne sont pas morts, eux" (I, p. 214). Le mauvais esprit de Janet mort continue à travailler les esprits des habitants: "Il y a deux mètres de terre sur Janet, et, dans la bouche de Janet il y a déjà de la pourriture, mais les paroles qu'elle a semées sont vivantes comme des mauvaises herbes"(I, p. 214). Les mots de Janet ont gardé ce caractère mystérieux même après la mort de celui-ci, c'est parce qu'ils restent incompréhensibles.

La parole de Janet ne se réfère pas à une réalité, mais elle laisse une impression d'opacité. Même quand il a décidé de dévoiler son secret, Janet donne une connotation inquiétante à son savoir: "Je vais te le dire un secret; c'est tout sucré comme un mort"(I, p. 181) Il a commencé à parler d'une manière incompréhensible:

"Et tout ça vient parce qu'il est le père des caresses. Il a un mot pour chacun: "Tourture, route route, renar, nare", il lui tire les bouffettes de poils. "Lagremuse, muse, musette, museau de veau dans le seau".

(I, p. 179)

Donc, l'opacité du langage est d'après Janet liée au désespoir puisque l'homme est trop éloigné des dieux pour pouvoir trouver une réponse à son angoisse métaphysique. Ce jeu phonique de Janet ne renvoie à aucun référent connu, ce qui rend impossible la compréhension de ses paroles: "t'as parlé le berli du berlu à la corbelle du corbeau" (I, p. 175).

Dans *Que ma joie demeure*, tout l'effort de Bobi, à l'inverse des sortilèges de Janet, vise alors à initier les autres et à leur enseigner non plus la terreur mais la joie, sous le signe non plus de Pan mais de Dionysos. Le nom du dieu n'est pas prononcé dans le roman lui-même, mais il apparaît dans la préface de Luce Ricatte¹: "Lure s'élève dans le ciel non pas à la façon d'une aiguille mais comme l'échine monstrueuse du taureau de Dionysos"². Le dieu est devenu le symbole de la vie véritable et des vraies richesses. Pan était le dieu le plus redoutable de tous. Mais selon Janet aussi le seul moyen d'échapper à la peur, c'est d'apprendre à le

¹ «Notice», *O.R.C II, op.cit.*, p. 1328.

² Giono, dans «Préface» *des Vraies Richesses*, O.R.C. VIII, p. 149.

connaître: "un matin, j'ai compris que l'apprentissage panique était fini! Je n'avais plus peur de la vie, il me faut accomplir ma destinée d'homme et participer à l'expérience dionysiaque"¹. Dès lors, Pan se rapproche singulièrement de Dionysos.

Ce n'est pas un appel de la part de Giono au paganisme au sens religieux, mais c'est un affranchissement et une libération de l'homme en accord avec la terre. L'important pour Giono, c'est "de vivre dans une intégration harmonieuse avec la terre et la nature"². Il faut libérer la terre, non pour que l'homme la prenne, mais pour en faire une religion à elle seule.

Ricatte nous explique aussi dans ses Notices³ que la vraie victoire revient non pas à Bobi, l'apôtre, mais à la bergère, Zulma, qui apparaît bien comme l' "initiée" véritable. Elle est prédestinée par son innocence, sa beauté presque monstrueuse, accordée à celle des terres sauvages, ses vêtements de peau de mouton et sa couronne de fétuque, sa parenté avec les bêtes et l'eau. Elle est l'élue de Dionysos.

Le mythe de Dionysos apparaît donc dans *Que ma joie demeure*. Il est à la fois le dieu de la vie universelle, de la mort et de la résurrection. Pan et Dionysos symbolisent tous les deux la vie universelle où l'homme essaie de s'intégrer. Les hommes peuvent s'intégrer profondément à la nature sauvage en mangeant des bêtes sacrifiées dans les montages: dans *Que ma joie demeure*, le vieux Jacquou écorche le chevreau. Donc, ici le vin jaillit comme le sang (prometteur de sensualité comme le vent dans *Regain*). A la suite de l'apparition du cerf

¹« Notice», *O.R.C. II, op.cit.*, p. 1327.

² *Ibid.*, p. 1327.

³ *Ibid.*, p. 1329.

dionysiaque, qui peut être aussi substitué à d'autres animaux sacrés¹, l'initiation peut commencer.

La mythologie et la tragédie grecques ont fourni depuis longtemps à l'imagination de Giono des dimensions qui satisfont pleinement son sens de la démesure et de l'épique. Il retrouve dans la réalité et dans ses rêves la confirmation de ces mythes.

Le dénouement de *Que ma joie demeure* est plus tragique que celui des romans précédents. Malheur, souffrance qui se terminent par un double échec: "après son échec d'accomplir sa mission qui s'est terminé par le recours au suicide de Mlle Aurore, Bobi, -le guérisseur d'âmes- ne s'attarde pas à offrir la sienne à la foudre"².

Interrogeant Giono sur ces défaites³, Pierre Citron lui demande: "Cette condition malheureuse est-elle caractéristique d'un certain type de héros épique?". Et Giono lui répond: "L'échec est pour moi un élément dramatique qui me plaît" et encore: "l'échec, je ne dis pas qu'il me contente, mais il reste encore quelque chose de vivant dans un échec", Un échec pour reprendre un nouveau départ. Notion clef liée à celle de "Nouveau monde".

Luce Ricatte éclaire cette pensée de Giono en remontant un peu dans sa biographie. Giono expose en 1934 ses raisons d'adhérer à l'Association des artistes et des écrivains révolutionnaires. Dans le même moment il prend contact avec certains responsables du mouvement des Auberges de la Jeunesse qui veulent

¹ *Ibid.*, p. 1330. Dionysos se manifeste non seulement sous la forme d'un taureau, mais aussi sous celle d'un chevreau ou d'un cerf.

² Baroche, Christiane, Jean Giono, "Mon Maître-Livre ou le divertissement royal", *L'Atelier du roman*, revue trimestrielle, mars 2004, Paris, Flammarion, p. 26-31.

³ Entretiens avec P. Citron, 15 avril 1970, Cité dans Notice, *O.R.C II, op.cit.*, p. 1332.

étendre leur réseau en Provence et profiter de la renommée de Giono. Ils ont organisé une tournée dans la montagne de Lure guidée par Giono. Cette tournée a abouti aux rencontres de Contadour avant même la publication de *Que ma joie demeure*.

Giono s'est mis en relation aussi avec des jeunes gens engagés politiquement dans des mouvements d'extrême gauche et appartenant parfois aux "Auberges du Monde Nouveau":

Nous faisons assez souvent des séances de musique, on entendait des disques et c'est là où j'ai entendu pour la première fois ce disque de Bach: *Que ma joie demeure*.¹

La quête de Giono dans son roman est de libérer la joie de toute mystique chrétienne, et au fil des jours et des années, Giono cherche même à donner une interprétation de plus en plus athée de son roman, rompant avec toute la religiosité, même païenne, qui l'avait initialement influencé:

J'ai pris pour titre de mon livre le titre d'un choral de *Bach*: Jésus, que ma joie demeure! Mais, j'ai supprimé le premier mot, le plus important de tout l'appel, le nom de celui qu'on appelle, le seul qui, jusqu'à présent, ait compté pour la recherche de la joie: je l'ai supprimé parce qu'il est un renoncement. Il ne faut renoncer à rien.

(VIII, p. 150)

Le langage est avant tout un outil au service des hommes pour exprimer et extérioriser leurs pensées. Il aide les gens à vider leur souffrance, mais il peut aussi être un moyen de renforcer la douleur quand on ne trouve pas les mots qui

¹ «Notice», *O.R.C II, op.cit.*, p. 1333.

peuvent soulager, ou bien quand on ne trouve pas d'interlocuteur prêt à écouter. Janet, laissé à sa solitude, a besoin d'un interlocuteur capable de l'écouter et surtout de comprendre ces paroles:

- Tu souffres?
- De la tête.
- La tête te fait mal?
- Non. Elle ne fait pas mal comme aux autres; elle est pleine, voilà, et elle craque toute seule dans l'ombre, comme un vieux bassin. On me laisse seul tout le temps, je peux pas parler ça s'accumule dans moi, ça pèse sur les os. Il en coule bien un peu par les yeux, mais les gros morceaux, ça peut pas passer, ils restent dans la tête.
- Les gros morceaux de quoi?
- De vie, Jaume.

(I, p. 162)

Le fait d'être écouté peut avoir cet effet de soulagement. Les mots peuvent apporter un réconfort qui aide à transformer la réalité pour la faire correspondre à son idéal. Mais les personnages sont confrontés à un problème d'incompréhension. Un décalage s'installe entre les villageois initiés et les autres habitants du plateau qui ne les comprennent plus:

- Ma petite fille, pourquoi ne parles-tu pas comme tout le monde?
- Je ne sais pas, dit Zulma. Comment parlez-vous vous autres?
- Ah! ma fille, nous parlons comme la vie nous force à parler?
- Je ne sais jamais ce que vous voulez dire, vous autres.
- Nous voulons dire que la vie est triste.
- Je ne comprends pas, madame.
- Triste, tu sais ce que c'est?
- Non.
- Contente; quand tu es contente, tu sais ce que c'est?
- Non.
- C'est ton père qui t'a dit de venir ici?

- Non. Comment voulez-vous, madame qu'il me dise de venir? Je vous dis que je ne vous comprends pas quand vous parlez.

(II, p. 674)

Le langage devient un outil imparfait qui ne permet ni d'atteindre à une vérité absolue ni d'exprimer une intériorité; exprimer n'est désormais pas suffisant pour se faire comprendre. Le langage de Zulma et celui de Bobi est créé par un mode de référence différent de celui des autres habitants, et Bobi dit à ce propos: "on va maintenant parler le langage secret, [...] il suffit d'avoir le cœur clair" (II, p. 556).

Un langage décodé et compréhensible par Bobi, Zulma et le fermier de Fra-Joséphine, les seuls personnages qui ont gardé ce don de parler le langage de la nature et des bêtes. Les mots ne permettent jamais d'atteindre une vérité absolue, puisque la perception de l'univers de chacun est relative à sa singularité et à ses propres référents subjectifs. Alors il serait envisageable de changer ce code de communication pour trouver un langage plus adapté que les mots:

Ecoute, lui dit Bobi [au cerf], écoute ce qu'il dit avec le clairon.
Dès qu'ils ne parlent plus avec leurs mots on dirait qu'ils comprennent. C'est au fond de leur cœur, il y a encore de l'espoir. Ils ont déjà eu besoin d'un peu de musique. C'est bon signe.

(II, p. 535)

La musique donc est un moyen pour rétablir l'harmonie avec l'univers. Le fils de Carle, que les autres habitants du plateau trouvent sournois à cause de son caractère taciturne, est le premier à essayer de s'exprimer avec la musique: "Oh! il a trouvé, dit Bobi. Il parle de loin. Il souffle dans son clairon. Il dit très exactement ce qu'il veut" (II, p.507). La musique aussi prend une dimension

métaphysique car elle donne aux éléments un relief à la mesure de leur épaisseur: «le clairon sonna encore. La dernière note était une note mélancolique et elle donnait l'idée du large plateau étendu sans force sous le ciel. "le clairon du commencement", se dit Bobi» (II, p. 506).

La connaissance du monde et de son essence est impossible car il est toujours perçu par la subjectivité d'une conscience individuelle. Giono joue avec le réel pour recréer des mondes et inventer la vérité. Le poète bâtit un monde avec les mots, un monde qui lui est vrai car toute tentative de représenter le réel est vouée à l'échec: " la poésie est une force de commencement; et une grande force: la dynamite qui soulève et arrache le rocher" (II, p. 606). Puisque le monde ne cesse pas de changer, il faut en trouver un autre qui répond aux mystères. C'est par le langage que Janet construit son monde, un monde créé par les lois de son imagination: "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" (I, p. 209).

Comme le langage est un moyen pour que le poète soit le maître de son monde, il construit un univers personnel où le poète est libre d'agir. Rêver d'un autre monde est selon Bachelard, mélanger "les mondes différents qui souvent se touchent et se complètent"¹. Ce besoin d'inventer est l'expression d'un manque. Comme la réalité n'apporte pas suffisamment, le poète rêve de créer un monde à la

¹Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, 6^{ème} édition, Quadrige, 2005, p. 177. (1^{ère} édition Presses Universitaires de France, 1960).

mesure de son imagination: "en rêvant à l'univers, toujours on *part*, on habite dans *l'ailleurs*, dans un *ailleurs confortable*"¹.

En créant son nouveau monde, Giono donne pour vrai ce qui n'est que le reflet de l'imaginaire où il "se donne sans limites ni réserve, âme et corps à l'image cosmique qui vient de l'enchanter"². Si la science du médecin aboutit à la guérison, l'imagination du poète réussit aussi à guérir par sa connaissance des mystères, non pas par son pouvoir divin.

Le pouvoir de Janet est en somme instinctif. Il possède cette faculté de comprendre le monde, qui le rend capable de retrouver en lui l'unité du cosmos: "ça vient de la naissance, si tu l'as pas de la naissance, tu peux te fouiller. C'est le ventre de ta mère qui l'apprend; fallait t'y mettre à l'avance. Ores, c'est trop tard" (I, p.164). Donc, ce n'est pas une science à apprendre, c'est un don, un instinct naturel, c'est pourquoi d'après Giono, l'homme ne peut résoudre des questions de la nature s'il reste enfermé dans l'abstraction, car toute connaissance passe forcément par le monde sensible:

Des hommes qui ne savent pas ce que c'est qu'un arbre, une feuille, une herbe, le vent du printemps, le galop du cheval, le pas des bœufs, l'illumination du ciel. Les plus libres même dédaignent la véritable science et passer leur vie à jouer avec des spéculations métaphysiques. Les gloires jaillissent autour d'eux come des arcs-en-ciel; ils s'enferment; ils se retirent du monde que leur mission est d'habiter.

(VIII, p. 152)

¹ *Ibid.*, p. 152.

² *Ibid.*, p. 150.

Pour accéder à la connaissance, l'homme doit se laisser guider par les lois de la nature. Plus on s'y approche, plus on est humain, voire cosmique. Parmi les personnages de Giono, certains envient les animaux car ils sont les seuls à vivre avec harmonie avec la nature:

- Nous sommes des animaux.
- Oui. Des animaux tragiques. Nous faisons des outils.
- Redevenons
- Devenir c'est en avant. Jamais en arrière.

(II, p.605)

Or, l'instinct est la faculté par laquelle l'homme s'approche le plus de l'animal, il est aussi le moyen de résoudre la séparation entre corps et âme, héritée de la culture chrétienne. En effet, la tradition chrétienne a fait du corps la partie impure de l'être, alors que l'esprit en est la partie noble. Le guérisseur est donc un homme qui fait vivre son esprit et trouve en même temps une harmonie entre son corps et l'univers, la matière organique originelle. Ainsi Giono appelle ce rythme de vivre: " J'ai trouvé ma joie. Et c'est terriblement autre chose. Mêlé au magma panique. [...] J'ai trouvé la joie corporelle et spirituelle immense" (VIII, p. 151) C'est le rythme aussi d'Albin qui a vécu en harmonie parfaite avec la nature. Il est en mesure de soulager ceux qui ont vécu avec la nature en écoutant leur instinct:

Pour la guérison de l'homme et de la femme, et des filles de la terre. Pour la guérison de tous ceux qui sont de la terre, ceux qui ont l'herbe dans le sang, de grandes poitrines en prairies et en vergers, des bras comme les branches de chênes, la peau comme de l'écorce d'arbre, et le chatouillis du vent dessus. Compagnon celui qui tété le lait de la terre, celui-là, même s'il n'a sucé qu'une goutte, même s'il a senti seulement ce lait sur ses lèvres et puis, après, il l'a craché, celui-là, je te le dis, je viens et je le guéris.

(I, p. 282)

Le pouvoir de guérison ne peut être exercé que par des êtres ayant touché à la pureté originelle, c'est-à-dire au caractère sauvage de la nature. C'est le cas d'ailleurs d'Albin et de Bobi, dont l'instinct, qui se s'accorde pas avec le mode de vie, engendre des insatisfactions, des besoins:

Contenter l'intelligence n'est pas difficile: contenter l'esprit n'est pas non plus trop difficile. Contenter notre corps, il semble que cela nous humilie. Lui seul connaît cependant une éblouissante science.

(VIII, p. 151)

Lorsque le corps est dans un état de plénitude, c'est non seulement l'organisme qui est comblé, mais aussi l'esprit: l'individu ressent donc un bien-être total et inexprimable. En somme, le corps est le siège de l'esprit, ils forment un tout avec la douleur. Toute réflexion est nécessairement dépendante d'une expérience sensorielle, dans la mesure où le corps est toujours en train de recevoir des informations extérieures. C'est exactement ce que le fermier de Fra-Joséphine rappelle à Bobi:

- La liberté n'existe pas.
- Libre d'aller où je voulais.
- Pas libre de ne pas sentir l'herbe ni de ne pas entendre le bruit de la forêt.
- Ça ma plaisait.
- Mais ça entrain dans ton corps, tu comprends, dans ta tête. Tu n'étais plus toi, mais toi plus la forêt, plus l'herbe, plus tout le reste. Donc, pas libre. Une pierre même n'est pas libre.

(II, p. 604)

L'homme n'est jamais libre, car il est toujours pénétré dans son corps par les événements extérieurs. Il y a toujours une interdépendance entre l'univers et l'être humain, car ils sont composés de la même substance (le sang et la sève): " Nous sommes la civilisation naturelle de la sève et du sang" (VIII, p. 244). Or, pour que

l'homme ait le sentiment de comprendre l'univers qui l'entoure, il doit se sentir intégré à ce qu'il perçoit. Les images du monde qu'il reçoit ne suffisent pas à lui donner une idée du principe qui organise l'univers, il va falloir qu'il partage son sang avec celui de la nature: "Et le sang battait sourdement: boum, boum, boum, comme la danse sauvage de la terre, et le bruit semblait suinter des forêts, des collines, des montagnes, et du ciel même" (II, p. 545). Pour Giono, la perception du monde passe obligatoirement par le corps de l'être humain et son esprit en écoutant son cœur et son sang.

4. Lutter contre le temps

Giono voit dans le retour à l'animalité une des voies vers la guérison, car il imagine qu'en découvrant sa part d'animalité, l'être humain pourra se libérer de la temporalité, du poids du temps. Vivre dans le présent, c'est vivre dans la peur de devenir. La joie simple dont rêve Bobi, c'est en quelque sorte l'envie de changer la temporalité:

- la joie est basée sur la simplicité, sur la pureté, sur l'ordinaire du monde!
- elle est animale.
- Nous sommes des animaux.
- Oui. Des animaux tragiques. Nous faisons des outils.
- Redevenons...
- Devenir c'est en avant. Jamais en arrière.

(II, p. 605)

L'homme a cette conscience du temps grâce à la mémoire, cette faculté qui lui a permis de développer des techniques et des outils pour améliorer son quotidien, mais aussi ce qui lui pèse, il a la conscience du tragique de l'existence. Tant que le temps est immobile, exister c'est être, et non devenir. Pour l'être humain,

prendre conscience que le temps passe, c'est de rendre compte qu'il est mortel. A cette angoisse de devenir, s'ajoute la question de savoir comment occuper ce temps sur terre:

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, deviens.

(VIII, p.255)

Subir l'ennui existentiel, c'est la terrible condition humaine contre laquelle Giono lutte grâce à la création romanesque qui lui permet de maîtriser l'écoulement du temps. Pour Giono, l'écriture invente une nouvelle temporalité dont il est le maître. Elle est ainsi une façon de guérir du mal d'exister. Oublier serait également une des solutions pour se guérir. C'est une idée très présente dans *Un de Baumugnes* où la capacité d'oubli est présentée comme une leçon morale par le narrateur:

L'Albin avait voulu la femme qu'il aimait: il l'avait. Ce qui est passé es passé. Un autre aurait traîné ça toute sa vie comme un boulet; lui, il regardait dans le vert de l'aube ce sein et les ruisselets de lait sur la figure du petit. Ce qui est passé est passé.

(I, p. 309)

Albin refuse de se souvenir du passé douloureux de sa femme pour ne pas gâcher leur bonheur. Les habitants de plateau Grémone ont placé leur espoir dans le concept de la joie: "les joies du monde sont notre seule nourriture [...] Tu sais que j'ai besoin de joies. Tu sais que personne ne peut vivre sans joie. La vie c'est la joie" (II, p, 605). Mais la vraie lutte dans *Que ma joie demeure* est moins de trouver la joie que de la faire demeurer. Pour que ce soit réalisable, il faut qu'elle

soit stable, constante: "car se disait Bobi, la joie et la paix. Il faudrait que la joie soit une chose habituelle et tout à fait paisible, et tranquille, et non pas batailleuse et passionnée" (II, p. 724). L'échec de Bobi vient de ce qu'il croit que la joie peut être éternelle: "la joie n'est rien et ne vaut pas la peine si elle ne demeure pas"(II, p. 724), mais Bobi se trompe car il est conscient que sa vision de la joie est utopique comme le montre la question problématique de Carle: Mais comment notre joie demeurera? La joie dont parle Bobi prend en compte la temporalité puisqu'il s'agit de s'organiser de manière que les moments qui se succèdent soient de la même intensité des désirs et des envies. Or Bobi n'accepte pas le devenir dans la mesure où il ne peut pas accepter le suicide d'Aurore, et c'est à partir de ce moment-là qu'il a réellement le sentiment d'avoir échoué. L'échec de Bobi, comme le remarque le fermier de Fra-Joséphine, peut s'expliquer par son besoin de délimiter les moments de bonheur: le dire c'est déjà l'avoir perdu: "Si tu te disais heureux, tu ne l'étais déjà plus, ça ne se sait pas" (II, p.603).

Beaucoup de personnages de Giono ont le désir de se libérer des contraintes du temps, c'est pourquoi ils sont attirés par le néant. Pour atteindre l'atemporalité, il faut arriver à s'oublier: c'est-à-dire que la conscience d'être ne doit plus s'inscrire dans une durée. Les personnages qui ont tendance à se placer en dehors de "l'espace-temps" sont nommés "les simples" qui sont sans conscience. C'est le cas de Zulma qui a le privilège d'être libérée des contingences extérieures à son être. Elle est incapable de se projeter dans l'avenir ou dans le passé, c'est pourquoi elle ne connaît ni tristesse ni joie, dans la mesure où elle ne fait pas la distinction entre les différents moments de son existence. Elle vit d'une manière instinctive, sans chercher à avoir une influence sur les événements qui composent sa vie. Ces personnages "simples" semblent être à mi-chemin entre l'homme et l'animal.

Zulma n'a pas appris les codes sociaux qui lui permettent de s'intégrer dans le groupe, par contre cette simplicité lui a permis de toucher à l'essentiel, ainsi Marthe en rend compte: "Elle dit toujours ce qu'elle veut dire, dit-elle. Elle va chercher les choses très loin, là où nous autres nous n'irons pas" (II, p. 677). On peut donc faire une analogie entre les personnages simples et le pouvoir de trouver la joie et ensuite de guérir: "Au fond, être joyeux, c'est être simples" (II, p. 650). Cette atemporalité, cet oubli, cette sensation d'être en dehors de l'espace-temps peuvent être tous ensemble un des chemins vers la guérison de l'angoisse.

L'être trouve en lui sa propre joie, sa propre réponse, et il oublie son angoisse inexprimable engendrée par la peur panique. Giono a expliqué dans la préface aux *Vraies Richesses* qu'il avait choisi pour titre à ce livre un choral de Bach: «*Jésus, que ma joie demeure*», mais avait préféré supprimer le nom de Jésus car pour lui, il est impossible de remettre son bonheur entre les mains d'une entité abstraite:

La joie de Jésus peut être personnelle. Elle peut appartenir à un seul homme, et il est sauvé. Cette solitude de joie ne l'inquiète pas; au contraire: il est élu. Mais la joie panique, il est impossible de la garder pour soi-même. Elle nous est donnée par toute l'épaisseur de la vie. Celui qui l'a, s'il ne la partage, ne fait que la toucher pour la perdre.

(VIII, p. 152)

Giono parle de la joie panique qui doit être partagée. Partager sa joie, cela veut signifier être généreux comme la plupart des personnages gioniens dont la générosité fait d'eux des guérisseurs car la bonté du cœur joue un rôle majeur dans la guérison. Mais comment la délivrance peut-elle s'exercer par la générosité?

5. La générosité est-elle un remède?

Le guérisseur est un personnage généreux. Il donne sans attendre en échange une contrepartie. C'est pourquoi le don ressemble à un sacrifice. Dans l'œuvre de Giono, les donateurs ne reçoivent rien en échange. Dans *Regain*, la Mamèche, pour aider Panturle à trouver la femme qu'il recherche, fait don d'elle-même, tandis que Bobi renonce à son errance pour se consacrer à faire renaître la joie sur le plateau Grémone mais finit foudroyé. Mais que cherchent ces êtres qui s'offrent à autrui sans compter?

Le don parfois prend une autre forme, l'amitié. Dans *Un de Baumugnes*, Amédée offre son temps et ses bras pour aider Albin dans sa quête, mais il continue seul son propre chemin, et ne s'offre pas totalement. Bobi essaie de favoriser les relations amicales, mais il garde tout de même un sentiment de solitude, malgré la présence des habitants du plateau. Selon Giono "le généreux est un personnage exceptionnel, il est un homme qui cherche son bonheur par le moyen de générosité"¹. Est-il vrai que la générosité fait partie d'un égoïsme caché?

Aider les autres, c'est transformer son envie d'aider en besoin de se soulager: "depuis la soupe de la veille, cette rage de douleur, ça m'avait donné ma maladie ordinaire: mon mal d'aider [...] enfin c'est le faible de ma nature et ça me fait faire des couillonnades que ce n'est pas les choses à s'en vanter" (I, p. 250-251). Donc, il est question ici de vouloir guérir par motivation de guérisseur, par sa volonté de guérir: "comment faire? A mon idée, et, du mieux que je pouvais me guérir de cette sacrée maladie qui me fait souffrir du mal des autres" (I, p. 258), se

¹ Giono, *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, 1952, Présentés et annotés par Henri Godard, NRF, Gallimard, 1990. p. 208.

demande Amédée. Celui qui donne n'agit pas par pure générosité, mais pour se soulager. Amédée éprouve de la pitié à l'égard d'Albin, c'est pourquoi il se lie pour satisfaire son propre besoin d'aider.

Pour expliquer cette démarche égoïste du guérisseur, Giono a recours à Machiavel: «montrer que dans les grandes qualités généralement reconnues, comme la générosité, il y avait un caractère égoïste et un caractère féroce»¹. Cet acte de générosité n'est pas gratuit, car se donner aux autres, c'est se faire plaisir en accomplissant un acte quasi miraculeux. Tout don ramène l'homme à lui-même et son propre égoïsme. Ce qu'il croit faire pour autrui, il le fait pour lui seul: "tu fais le fier parce que tu te crois le remède contre le malheur" (II, p. 766), donc la générosité de Bobi en se consacrant à la joie du peuple est une forme d'illusion, et c'est aussi une manière de ne plus se sentir seul:

- Je leur donne donc des compagnons et de la joie?
- Oui, comme dans les rêves.
- Ce n'est pas ce que j'ai voulu faire.
- C'est pour ça que je te le dis.
- J'ai voulu leur donner des compagnons véritables et la joie véritable.
- Et à toi surtout.
- Oui, à moi aussi.
- J'ai dit surtout.
- J'entends
- Alors écoute: la chair est seule. Il n'y a pas de compagnons. (II, p. 766 -767)

Qu'il essaie de donner du réconfort au corps ou à l'esprit d'autrui, le guérisseur soulage son propre mal. Même l'acte de création du poète n'est pas gratuit, car en donnant une vision esthétisée du monde, l'artiste satisfait d'abord un besoin

¹ Giono, *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, op.cit., p. 206.

égoцентриque, qui consiste à ramener le réel à sa propre mesure. Le poète raconte, ses histoires le ramènent toujours à lui-même: "c'était devenu une affaire personnelle, ça me faisait mal, à moi..."(I, p. 280).

Or, les guérisseurs qui sont investis par un don, qui ont le pouvoir de guérir, souffrent à cause de ce qu'ils ont dû donner en contrepartie: Janet comprend la force panique, mais ne peut plus utiliser ses jambes: "Vous êtes toujours là, devant mes yeux, avec vos jambes qui bougent, avec vos ventres tendus; vous n'avez pas seulement pensé à me donner un peu de votre vie. Un petit peu, j'en demandais pas beaucoup, juste pour bourrer ma pipe et aller m'asseoir sous l'arbre" (I, p. 176-177). Janet se fait clairement accuser d'égoïste: "tu es un égoïste" (I, p.177), affirme Jaume. Bobi également abandonne son errance, c'est pourquoi celui qui donne se retrouve toujours seul face à son propre mal: "Bobi avait en face de lui le néant"¹. Donc exercer sa générosité dépend d'autrui, cela laisse sous-entendre que la générosité est une façon de fuir sa solitude, elle est toujours un acte égoïste. L'échec de Bobi est le résultat d'agir sans mesure, d'avoir une générosité poussée sans limites, sans mesure qui conduit à la catastrophe: "Dans *Que ma joie demeure*, c'est le côté féroce de la générosité, le côté vrille de la générosité, la générosité est une qualité ou une passion féroce et égoïste"². Qu'il soit poussé par égoïsme ou altruisme, Bobi s'est trompé de méthode car il a voulu faire renaître la joie dans le plateau, mais cette quête de joie collective s'est transformée, inconsciemment, en quête personnelle. Cette transformation vers le moi crée le

¹ Giono, *Entretiens avec Jean et Taos Amrouche*, op.cit., p. 213.

² *Ibid.*, p. 206.

déséquilibre et "la démesure qui est le démon de la générosité où le bien se transforme en mal"¹.

Cet égoïsme est, selon nous, une autre manifestation de la vie solitaire que mènent les personnages de Giono. Le guérisseur est déjà un personnage solitaire: Janet que les autres habitants des Bastides Blanches considèrent comme fou:

Ces choses là, vois-tu, ça commence toujours par un homme qui voit plus loin que les autres. Quand un homme voit plus loin que les autres, c'est qu'il a quelque chose de dérangé dans sa cervelle. Des fois, c'est un rien, comme un fil, mais de ce moment, c'est fini. Un cheval, c'est plus un cheval, une herbe c'est plus une herbe, tout ce que nous ne voyons pas, il le voit. Autour de la forme, des lignes dont nous avons l'habitude, flotte comme une fumée qui est le surplus.

(I, p. 152)

La folie est plus ou moins liée à la solitude. L'homme solitaire se trouve donc marginalisé, est poussé au mutisme du fait de sa situation d'exclusion. Lui seul a la possibilité d'accéder à une connaissance autre qui dépasse les mots. Lorsque Janet essaie de révéler sa connaissance devant Gordan, ce dernier le considère comme malade, voire fou, donc cette folie suit tous les personnages gioniens quand leurs paroles sont incompréhensibles: "Vous déparlez, je vous dis, vous avez la tête malade" (I, p. 138). De ce fait les mots ne servaient plus à rendre la pensée claire, au contraire ils vident toute pensée de sa signification pour la rendre plus ambiguë.

¹ *Ibid.*, p. 209.

6. Se taire pour guérir

Un des moyens que le guérisseur utilise pour transmettre intégralement son savoir, c'est le silence. Lorsque le guérisseur choisit le silence, c'est parce qu'il trouve que les mots dénaturent le fond de son enseignement. Le mutisme ne se manifeste pas forcément par l'absence de paroles. Le silence peut signifier aussi un enfermement de soi dans sa pensée. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant décrivent ce phénomène:

Le silence est un prélude d'ouverture à la révélation, le mutisme est la fermeture à la révélation, soit par refus de la recevoir ou de la transmettre, soit par punition de l'avoir brouillé dans le tapage des gestes et des passions¹.

Le mutisme définitif de Bobi, foudroyé, serait-il une punition pour avoir "brouillé la révélation"? La situation de Janet est beaucoup plus ambiguë; d'une part il parle sans arrêt et sans être compris, et d'autre part il est contraint au mutisme car il ne peut pas transmettre sa révélation. L'impossibilité d'exprimer ses pensées rend déjà la communication impossible. Zulma, qui n'a pas conscience de son savoir, apprécie le silence car pour elle, les mots n'ont rien d'essentiel:

- Alors qu'est-ce que tu veux que je t'explique?
- Rien, dit Zulma, restons un peu dans parler. Depuis que vous êtes là, vous ne faites que parler et je ne vous comprends pas. Reposez-vous comme vous avez dit.

(II, p.676)

La connaissance du silence est trop lourde à porter, car c'est la voie vers la vérité absolue. Elle condamne son détenteur au mutisme. Bobi, qui affirme avoir

¹ Chevalier, Jean et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, Paris, 1969, p. 883.

eu la révélation, ressent son savoir comme une malédiction: "je me suis aperçu peu à peu que mon cœur pouvait tout comprendre. Et je crois que c'est le plus gros malheur qui puisse arriver à une créature vivante" (II, p. 729). Bobi a cette souffrance parce qu'il ne peut pas faire partager ce qu'il a le sentiment d'avoir compris. La connaissance condamne l'homme au mutisme dans la mesure où toute tentative d'explication est vaine.

L'être humain se trouve alors dans une position paradoxale. D'une part il est contraint au mutisme car il ne peut communiquer le véritable fond de ses pensées: il reste toujours seul, enfermé dans son intériorité. D'autre part, il est fasciné par ce silence qui lui permet d'atteindre à la connaissance. Alors, la solitude, même si elle est lourde à porter, apparaît comme une force car elle renferme le silence: "est-ce que je me trompe, poursuivait-il, si je me crois plus grand quand j'agis seul" (IV, p. 341). La force du solitaire c'est de pouvoir être lui-même, car dans le silence, il est en harmonie avec l'essence de son être.

Dans la solitude, l'homme atteint une plénitude qui le remplit et le guérit en l'apaisant. Dans le silence, l'homme est en état de quiétude: il a le sentiment d'exister et sa vie lui apparaît comme une certitude qui trouve sa réalité dans le plaisir de se sentir être. Ce sont ces moments silencieux qui apportent la guérison par l'union entre l'humain et le cosmique. En se taisant, le guérisseur laisse chacun prendre conscience de son propre mystère pour que chacun trouve son propre remède.

Conclusion de la première partie

Dans la littérature occidentale, les mythologies fonctionnent comme un vaste réservoir d'histoires que les romanciers peuvent réécrire et remodeler à leur guise. Mais les mythes sont rarement cités explicitement dans les romans. Ils servent comme modèle que les auteurs placent à différents niveaux et les renvoient à une vérité humaine, une signification, morale, politique, esthétique et psychologique.

Dans l'œuvre de Giono, les modes d'insertion du mythe sont variés. Tantôt le mythe se livre d'une façon explicite, invoqué par l'auteur lui-même, et dans ce cas, la tâche est facile. Parfois Giono a volontairement cherché un arrière-plan mythique implicite. Dans tous les cas nous avons pu déchiffrer le texte pour en extraire les données permettant de remonter à la source mythologique.

L'inspiration mythique chez Giono sous-tend la plupart de ses œuvres. Il est « un penseur métaphorique », comme le décrit Christine Rannaud dans *Giono philosophe*: « Giono est un penseur mythique, il ne pense pas médiatement par concepts, il invente immédiatement des mythes et il pense par symboles »¹. Il a depuis son enfance, à travers la lecture de la Bible et de Virgile, cette sensibilité aux discours poétiques et cette faculté de pouvoir créer des mondes imaginaires.

Chez Giono, le discours cherche à dire le « moi » mais sans jamais l'atteindre ou le cerner. C'est un « moi » ambigu qui s'alterne parfois entre la représentation de l'auteur de son « moi » et le reflet de *l'alter ego* de l'auteur. Ce décalage dans le discours gionien vise aussi la création du mythe personnel comme création poétique, dans *Noé* par exemple.

¹ Rannaud, Christine, *Giono philosophe*, Presses Universitaires du Septentrion, Villeneuve d'Ascq, 2002, p. 9

Cette création poétique chez Giono n'était pas sans une recomposition de sa vie, mêlée au discours mythique. Nous l'avons dit plus haut que ce retour récurrent aux mythes pourrait avoir des raisons aussi personnelles que collectives. En effet, on peut reconnaître que ce problème se pose d'une certaine manière chez Giono et nous allons en parler plus en détails dans les parties suivantes.

Giono est donc, parce qu'il « est un poète qui ajoute au monde sa réflexion personnelle en forme de mythe ou parole créatrice d'un contre-monde un philosophe à la fois ironique et tragique »¹, ajoute Christine Rannaud. En se glissant dans la peau d'Ulysse, de saint Jean, de Bobi ou de Jésus, Giono essaie tout au long de son œuvre faire le portrait de lui: un autoportrait. Pratiquant ce genre de « piratage »², il détourne l'œuvre d'un autre (pris comme alter ego) en roman sur sa propre vie, comme par exemple : *Pour saluer Melville*. Cette technique du trompe-l'œil lui sert souvent pour faire l'autoportrait de l'artiste. Une partie entière sera consacrée dans cette étude à la technique de « l'autoportrait de l'artiste par lui-même ».

L'univers mythique de Giono, tel qu'il est représenté dans ses œuvres, relève bien sûr de son imagination psychologique. Une imagination qui surgit de l'obsession de l'ennui, figure intérieure du néant, ou de l'envie de se trouver un chemin qui conduit à la découverte de Soi. Le parcours de Giono commence par l'identification aux héros mythiques et la recherche d'un Double. Il est en quête d'un temps mythique où l'être humain avait sa vraie valeur. Un changement dans sa manière d'écrire lui a servi à la fois à comprendre le monde et la nature

¹ *Ibid.*, p. 10.

² Terme emprunté à Jacques Chabot, dans *La vie rêvée de Jean Giono*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 70.

humaine et ainsi à pouvoir enfin arriver à *se* découvrir en tant qu'écrivain et en tant qu'Homme.

Deuxième partie

Narration / Fiction

et la « crise » de « moi »

Introduction de la deuxième partie

La vie, entre fiction et réalité

Dans ses romans, Giono fait de la fiction forgée une autre réalité plus belle que la vérité historique. Il accorde la priorité non tant aux faits qu'à leur représentation imaginaire. Avec les chroniques, l'esthétique du mensonge devient une des valeurs essentielles car le divertissement constitue la réalité de la condition humaine. Donc l'esthétique se substitue à l'éthique.

Définir la réalité en soi chez Giono nous semble une tâche difficile. Car dans toute son œuvre, Giono nous montre des forces qui travaillent la nature en perpétuelle gestation et un univers qui change sans cesse. Il tente de nous montrer l'âme magique de cette réalité qui l'entoure. Pour Giono, le monde est un théâtre tragique. Il trouve, sans être un écrivain "régionaliste", dans la Provence une terre qui lui inspire des visions complexes. Ce territoire sauvage détermine une vision tragique de la réalité. Pour lui, l'imagination est la maîtresse de tous les bonheurs. Le romanesque sert aussi à évoquer la perception du réel. Plus on ment, plus on met en scène, plus on se rapproche du vrai, ou du moins d'une vérité possible. Pour Giono, le réalisme est une illusion: un romancier ne peut pas évoquer toute la réalité avec de simples mots. Héritier du menteur Ulysse qui invente ses aventures dans *Naissance de l'Odyssée*, le narrateur de *Noé* erre dans l'espace et le temps où la vérité se perd dans un mode d'illusion. Dès *Jean le bleu*, le reflet impose sa fascination et devient plus vrai que le vrai:

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.

(II, p. 163)

Alors que la fiction dans l'œuvre de Giono est un moyen de recréer une réalité autre que l'actuelle qui est insuffisante et angoissante même. L'homme éprouve un vide au sein d'un réel qui ne suffit pas à combler ses inspirations. Giono invente un univers magique où il peut constituer une vision du monde et de son œuvre romanesque. Chez Giono, la fiction s'impose comme un mode de connaissance du réel, et en plus de la découverte de soi. La fiction s'impose comme le moyen d'échapper à l'ennui existentiel qui caractérise la condition humaine. Elle peut se définir comme une évasion, un divertissement, mais elle permet surtout de partir en quête du mystère et à la recherche de soi.

L'aventure du Fictif

Le désir d'aventure s'accompagne chez Giono d'une nécessité de fiction. L'un et l'autre sont des éléments fondamentaux dans la production littéraire gionienne. Le sens du Moi naîtra du rapport avec l'Autre. Un geste qui consiste à extraire le moi de l'Autre et puis revenir au moi après l'avoir découvert dans les figures de l'Autre.

Ce voyage du Je à l'Autre est toujours marqué par l'envie de se découvrir en l'Autre d'un côté, et la peur de perdre l'identité originelle de l'autre côté. Ce voyage s'effectue dans le domaine de l'imaginaire. Il fonde le mensonge comme moyen de protection de l'identité¹.

Nous concevons l'aventure comme désir de départ, de partage entre Soi et l'Autre, comme quête à se découvrir. La fiction est une mise en forme du

¹ <http://www.fabula.org/effet/interventions/14.php>, consulté le 10/11/2011.

mensonge, une mise en scène de la pluralité de l'identité. La logique du réel tient à montrer que le geste (l'action) précède l'écrit: l'aventure est première puis elle est racontée ou mise en récit. Mais au moment où c'est une question d'écriture, aventure et fiction sont vécues, par l'imaginaire. Elles ont lieu par la création du sujet. C'est à partir du moment où il est question d'écriture que le mensonge est indispensable. Mensonge, dans le sens d'une reconstruction du réel à partir du discours du sujet, qu'on appelle aussi *roman*, *mentir-vrai* (Aragon), *autofiction* (Dobrovsky).

Ainsi « dire » est lié directement au mentir fabriqué. C'est l'exemple de *Naissance de L'Odyssee*, où le besoin de mentir est un besoin vital de se confronter à l'identité. En inventant une histoire, Giono invente des personnages qui vivent des aventures qu'il aurait pu où qu'il aurait aimé vivre, sans risque puisque il contrôle la vie de ces personnages. Vivre l'aventure est donc l'expérience d'un désir profond: une aventure qui n'a pas encore eu lieu mais qui se réalise en même temps que l'écriture. L'aventure devient celle des mots, après avoir vécu l'expérience des limites. Giono, à sa table, dans *Noé* explique comment il a écrit *Un roi sans divertissement*. Le réel cède la place au langage, et dans ce vide créé, un nouvel espace prend forme, celui du fictif. Désormais, fiction et réalité alimentent le texte. Ce désir d'aventure pourrait donc se réaliser par l'ouverture même du livre, parce que tout départ même fictif suppose un écart entre rêve et réalité, entre le Moi et le Monde. Le « je » devient alors un « jeu » où l'aventure est la quête de l'Autre. En allant à sa rencontre, le « je » s'abîme dans

un oubli, mais en même temps, son existence dépend de cet aller vers l'Autre, de cette mort symbolique des origines du Moi¹.

Nous allons essayer de démontrer dans cette deuxième partie comment, chez Giono, le moi change selon les textes à caractère [autobiographique], un moi qui n'existe qu'à l'intérieur de l'univers fictif du texte. Par exemple, ce qui est mis en valeur dans *Jean le Bleu*, c'est le moi de l'enfant qui est en train de se découvrir lui-même. Dans *Virgile*, c'est un moi en perpétuel mouvement entre le présent et le passé. On peut dire 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 et présentes et prend enfin le caractère d'un enjeu, sans que la partie dont cet enjeu est le prix ait des règles évidentes"².

Toute reconstitution d'un « moi » est une destruction. C'est tout d'abord une destruction, car l'écrivain, en se retournant vers le passé, n'en saisit que des éléments, il ajoute souvent des fictions tout comme il peut omettre certains événements. Bref, en écrivant sa vie, l'auteur ne cesse jamais de la modifier (par exemple l'ordre chronologique), de la moduler pour enfin reconstituer à partir d'elle une version inventée.

Nous avons limité notre champ de travail à la narration et à la fiction en rapport avec la découverte du moi de l'écrivain dans trois œuvres à "caractère autobiographique"³: *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre*.

¹ Blanchot, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.

² 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.

³ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, 1975.

I. *Jean le Bleu* ou le roman de l'initiation du poète

Jean le Bleu est un roman qui occupe une place particulière dans l'œuvre de Giono. Son importance vient, entre autre, du fait que c'est le premier texte long consacré au récit des souvenirs (le récit proprement dit de la vie de l'auteur), en jouant à la fois sur les données du réel et de la fiction. Il contient aussi les caractéristiques de l'écriture gionienne où apparaît le mieux le problème de la biographie et de l'autobiographie. C'est un texte qui permet ainsi de voir certains problèmes de l'énonciation, par exemple les rapports qui existent entre le « moi » narrateur, sujet parlant et le « moi » passé, sujet de l'histoire racontée.

Tous les personnages qui appartiennent à l'univers de l'enfance de Giono sont décrits dans *Jean le Bleu*. Or, dans les *Entretiens* avec les Amrouche, Giono dit que certains de ces personnages sont purement et simplement inventés. On voit donc que Giono se réfère non seulement à la réalité vécue mais aussi à une (ou parfois plusieurs) réalité(s) fictive(s). Une réalité qui n'existe qu'à l'intérieur de l'œuvre. Le réel n'est plus seulement le réel vécu, il peut être aussi inventé. Ecrire, chez Giono, ne consiste seulement à construire à partir des faits réels, mais à donner à la fiction une valeur et un statut de réalité. Le monde décrit dans l'œuvre gionienne n'a plus besoin de renvoyer à une réalité extérieure à l'œuvre. Une des caractéristiques de l'écriture gionienne est d'être "une écriture qui renvoie sans cesse à elle-même, qui revient sur elle-même"¹.

Malgré la mention du nom ou du prénom de l'auteur dans *Jean le Bleu*, *Virgile* ou *Le Grand Théâtre*, on hésite à les classer dans la catégorie des œuvres autobiographiques, car l'aspect fictif dépasse souvent la réalité vécue.

¹Marzougi, Mohamed Hédi, *Jean Giono: L'écriture du moi ou le portrait de l'artiste par lui-même*, Faculté des Lettres et des Humanités de Manouba, Tunisie, 1999, p. 54.

Nom

Dans certains des récits de Giono, on retrouve 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): « "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, p.759). Dans *Ivan Ivanovitch Kossiaskoff*, une nouvelle de *Solitude de la Pitié*, apparaît le nom de Giono dans la toute première phrase: «Faites passer: "Giono au capitaine"» (I, p.466). Le titre même de la nouvelle fait écho au prénom de l'auteur, car Ivan en russe c'est Jean. Il y a donc là une analogie entre le nom du personnage et celui de l'auteur: « Jean Giono aussi est le fils de Jean, comme son Ivan est fils d'Ivan », remarque Pierre Citron¹.

Dans certains textes qui composent *Solitude de la Pitié*, on retrouve le prénom Jean aussi attribué à des personnages ainsi qu'au narrateur. Dans « Sylvie », le narrateur se nomme lui-même dans un monologue intérieur: « Je me dis: "Jean, c'est une femme. Ce n'est plus une demoiselle" » (I, p.511). Le prénom de «Jean» se trouve dans *Jean le Bleu*² et dans *Virgile*. Dans *Le Grand Théâtre*, il a une importance particulière:

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, p.1069-1070)

¹ C'est Pierre Citron qui le remarque dans sa « Notice » sur *Solitude de la Pitié*, *Œuvres romanesques complètes I*, édition établie par Robert Ricatte avec la collaboration de Pierre Citron, Lucien et Janine Miallet et Luce Ricatte, Gallimard, 1971, p. 1050.

² Nous allons étudier ce problème plus en détails au cours de ce chapitre.

Le nom constitue donc l'une des caractéristiques essentielles de l'écriture gionienne. Philippe Lejeune écrit: "le nom premier, 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"¹. Dans ce texte du *Grand Théâtre*, la numérotation des prénoms de Jean contribue à leur donner un aspect fictionnel.

Dans *Jean le Bleu*, le prénom figure déjà dans le titre même de *Jean le Bleu*, où il est qualifié de «bleu»². Selon Christian Michelfelder qui rapporte des confidences que Giono lui avait faites³, le nom Jean le bleu aurait déjà figuré dans la première version du *Chant du monde*, texte aujourd'hui disparu. Il apparaît en effet dans « Mort du blé » (1932), texte de *L'Eau vive* (III, p. 248-254) qui, avec « Entrée du printemps » (1933) du même recueil (III, 234-248), constitueraient les deux seuls fragments conservés de la première version du *Chant du monde*⁴. 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 un emploi de la première personne: « Jean le Bleu marchait derrière le père. Il avait mis le faucillon à l'épaule. Un pas de père, un pas de moi. Je fais de grands pas, moi » (III, p.252). Ce passage sans transition de la troisième personne à la première, puis le retour à la troisième, montre peut-être une hésitation dans l'identification du narrateur au personnage Jean le Bleu. L'identification ne sera pas assumée que dans *Jean le Bleu* où le personnage et sa vie ont des points communs avec l'enfance de l'auteur.

¹ Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, *op.cit.*, p. 34.

² Le sens est déjà expliqué : 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 a le côté rêveur du personnage », Voir Ricatte, Robert, « Notice » sur *Jean le Bleu*, *op.cit.*, p. 1195.

³ Michelfelder, Christian, *Jean Giono et les religions de la terre*, cité par Robert Ricatte, *O.R.C., III, op.cit.*, p. 1194-1195.

⁴ Voir Miallet, Janine et Lucien, "Notice" sur *L'Eau vive*, *O.R.C.III*, p. 1182 et suiv.

Chapitre 1 Narration et souvenir

Dans *Jean le Bleu*, il s'agit de raconter les souvenirs d'enfance. Un projet «autobiographique» qui ne cesse d'être affirmé. L'évocation de l'enfance est présentée avec l'emploi de la première personne. Le «je» qui assume le discours est un «je» qui raconte l'histoire et la vie de l'auteur. La référence à l'activité du romancier en train d'écrire est présente plus d'une fois dans l'œuvre. 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, p.17)

Dès le début du récit, le souvenir personnel est présenté comme un souvenir collectif. Mais à un certain moment de la narration, un glissement se fait entre le souvenir collectif et un souvenir individuel qui se rapporte à la vie personnelle de l'auteur. La représentation du «moi» est, dans *Jean le Bleu*, en rapport avec celle du monde. On voit aussi dans cette œuvre comment se conjuguent le discours sur le «moi» et le discours sur le monde:

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

(II, p. 4)

On peut constater un passage du mode du souvenir à celui de la fiction, surtout lorsque le narrateur parle de ses origines; le réalisme cède la place au romanesque. L'auteur donne de ses origines (italiennes) une vision quasi mythique. Ainsi

l'image du père, souvent liée à des images bibliques¹, est mythifiée. Cette image du père est à mi-chemin entre fiction et réalité. Il s'agit dans *Jean le Bleu* d'une fiction construite autour de la figure de père. Il est représenté comme un des dieux, en train de "faire des souliers en cuir d'ange, pour quelque *dieu*² à mille pieds" (II. p. 4). On voit, dès ce début, la place qui lui est attribuée dans cette œuvre. Il a des traits de caractère qui se dessinent tout au long de l'œuvre. Par exemple:

- Il est bon et généreux.
- Il possède un savoir extraordinaire.
- Il sait parler à ses patients.
- Il soulage les malheureux.

De ce fait, le début de *Jean le Bleu* éclaire un peu sur le dispositif de la fiction qui se mêle tout au long de l'œuvre avec le réel. La référence à des faits «réels» a une fonction d'ancrage du récit dans la réalité. Désormais nous pouvons conclure que jamais ce genre d'écriture «autobiographique» chez Giono ne sera tout à fait conforme aux règles du genre. Son écriture est à mi-chemin entre la réalité et la fiction. Très souvent, Giono raconte les événements de sa vie en utilisant le symbole et l'image aux dépens du récit des faits réels de sa vie.

¹ Voir la 1^{ère} partie de cette étude. Il y a toute une dimension mythique dans l'œuvre de Giono en général, que ce soit au niveau des noms de personnages ou de l'évocation de certains images et thèmes bibliques.

² C'est nous qui soulignons.

I. Histoire de vie et fiction

On peut reformuler ce titre autour de la question du genre: Autobiographie ou roman? C'est ce que se demande Robert Ricatte dans sa « Notice »¹. Dans *Jean le Bleu*, il y a 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 imaginaire. Par exemple: dans la préface à cette œuvre, Giono lui-même dresse une liste des personnages réels et des personnages fictifs:

Il y a plus de vingt ans que j'ai écrit *Jean le Bleu*. J'ai autant inventé ce livre-là que les autres ; l'invention y est cependant fondée plus qu'ailleurs sur le réel : j'étais un des personnages et je racontais ma jeunesse. Il serait peut-être intéressant néanmoins de départager un peu le réel et l'imaginaire

(II, p.1234-1236)

Jean le Bleu est le récit de l'enfance et de l'adolescence de Jean Giono ainsi que le récit de vie d'autres personnages: récits plus ou moins brefs mais qui constituent eux-mêmes des « biographies » ou plus exactement des « portraits ». L'importance de ce récit réside dans le lien qui naît entre le « moi » de l'auteur et les autres personnages. Ce rapport pourrait même aller jusqu'à s'identifier avec eux². De même, ces personnages prennent parfois quelques caractères qui les identifient avec l'image du père de Giono. Par exemple: Odripano, Madame-la-Reine, Décidemment, qui sont les « initiateurs » de Jean, donc, « les doubles du père ».

¹Ricatte, Robert, « Notice » sur *Jean le Bleu*, *op.cit.*, p. 1210.

²Une idée que nous allons développer dans les chapitres suivants.

L'histoire de vie de Jean racontée dans *Jean le Bleu* se rattache plus ou moins à celle des personnages. Leurs vies mêmes constituent pour l'enfant une source d'imagination et d'identification. Dans Odripano, l'auteur retrouve en racontant sa vie des points de vue sur la mort, la souffrance et l'amour. Il est pour Giono l'initiateur de la poésie. L'histoire de la vie de chacun de ces personnages peut être considérée comme le prolongement de la sienne. Donc, le récit dans *Jean le Bleu* n'est pas une suite des souvenirs sur l'enfance et l'adolescence de l'enfant, mais il forme plutôt une série d'épisodes ou de scènes qui mettent en valeur d'autres thèmes tels que l'éducation de l'enfant et son « initiation » au monde. On s'aperçoit dans *Jean le Bleu* que Giono mêle l'autobiographie aux biographies imaginaires des personnages.

Giono est un grand inventeur d'histoires. Parfois, il invente l'histoire de sa propre vie. Chaque œuvre constitue un nouveau champ d'une nouvelle écriture du « moi ». Le récit de vie ne semble pas être un but en soi pour l'auteur, car le contenu des souvenirs par exemple ne varie pas d'un roman à un autre, ce qui explique le besoin constant de l'auteur 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.

II. Le temps

Parler de son enfance exige des repères temporels précis. C'est imaginer une progression du récit qui serait plus ou moins précise pour situer les événements racontés. Mais ce n'est vrai qu'en partie de *Jean le Bleu*. La chronologie présentée dans le récit n'est pas toujours claire: absence de date, événements situés souvent dans une sorte d'intemporalité, ellipses où Giono laisse passer des événements

peu clairs de sa vie personnelle. A l'exception de l'épisode consacré à Louis David (son ami d'enfance, mort sur le front), qui situe les événements après la guerre.

Dans *Jean le Bleu*, Giono choisit les événements les plus importants qui ont marqué sa vie. Il ne s'agit pas à proprement parler de progression chronologique qui suit l'âge du personnage, car les marques temporelles sont souvent rares. Quelques indicateurs seulement comme: « J'avais treize ans » (II, p.83). Les autres indicateurs n'apportent pas de précision, car Giono ne se réfère pas à une progression réelle des événements. Les différents souvenirs ne sont donc pas liés à des dates précises de l'âge du narrateur, mais plutôt aux sensations et aux sentiments éprouvés lors de ses expériences et ses rencontres qu'il fait et des amitiés qu'il lie avec les uns et les autres. C'est ainsi que l'on observe une discontinuité temporelle qui rend parfois impossible au lecteur de suivre un événement chronologiquement. Les marques temporelles, quand elles existent, ne permettent qu'une approximation, car l'accent est mis sur l'évènement vécu par le personnage au niveau émotionnel, et non au niveau temporel:

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

(II, p.61)

Il est question dans cet exemple de mettre l'accent non sur l'évènement mais plutôt sur les sensations éprouvées par l'enfant. Donc les indicateurs (un soir, l'école, novembre) n'ont pas de fonction au niveau du souvenir réel, mais ils permettent l'ancrage de ce récit fictionnel dans le réel. L'utilisation du passé simple permet aussi de mettre en valeur un événement de vie quotidienne: « Ce

sont des artifices littéraire qui servent à ancrer la fiction dans le réel, et à lui donner une certaine « "vraisemblance" »¹.

De même, il se trouve tout au long du récit des indicateurs temporels qui servent cette fois à situer les évènements dans le réel, par exemple: « le jour arriva où je devais retourner au collège » (II, p.118). Cette phrase met l'accent sur un évènement important dans la vie de narrateur, ou il indique la saison: « le printemps arriva sur nous en deux ou trois coups de vent glacés » (II, p.75). Tous ces indicateurs ont un rôle narratif. Mais ils ne servent pas seulement à situer temporellement les évènements « réels » vécus par Jean ; ils servent également, et de la même manière, à situer les évènements « fictifs ». La narration des évènements fictifs se fait de la même façon que la narration des évènements « réels », procédé qui caractérise l'écriture gionienne.

Cependant, il y a peu de d'éléments qui indiquent l'évolution de l'enfant, son caractère ou son âge. Les évènements s'enchaînent sans suivre un ordre chronologique marqué. Si les repères chronologiques ne sont pas tout à fait clairs, c'est peut-être parce que l'auteur ne vise pas particulièrement à raconter la réalité extérieure de sa vie (situer temporellement les événements), mais à montrer les différents événements qui ont marqué la vie intérieure de l'enfant.

Le souvenir n'est donc pas une remémoration qui nécessite de fournir des dates précises, des histoires authentiques, c'est un appel à l'imagination et à la création. Giono essaie de (re)créer le monde de son enfance. Toute l'activité créatrice chez lui repose sur sa faculté d'inventer, grâce au don poétique qui mélange des « sons », des « couleurs » et des « odeurs »:

¹ Marzougi, Mohamed Hédi, *Jean Giono: L'écriture du moi ou le portrait de l'artiste par lui-même, op.cit.*, p. 98.

Dès qu'on connaît les pertuis intérieurs 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, p.63)

L'histoire de vie est, dans sa majorité, fictive, entre autres le cadre temporel comme l'indique Giono dans sa préface de *Jean le Bleu*: « la réalité ne dépasse pas la fiction, elle l'atteint: la réalité est la fiction »¹. L'auteur raconte donc le passé et l'histoire du moi rêvés et recréés.

III. L'ici et le maintenant de la fiction

Le cadre spatio-temporel est mentionné dans le récit dès le début, par exemple: (Sainte-Tulle, le Piémont, le mont Genève, l'auberge « Au territoire de Piémont ») (II, p. 3-4). Le Piémont: un lieu réel qui a un rapport direct avec l'origine de l'auteur, est déplacé à Manosque. Il s'agit donc, comme c'est souvent le cas dans l'autobiographie traditionnelle, de parler de ses origines, mais Giono le fait ici d'une façon différente, celle de la fiction. Les autres repères qui désignent d'autres lieux restent vagues et indéterminés. Par ailleurs, il n'y a pas

¹Voir Giono dans *O.R.C. II, Appendices*, p. 1234.

d'indications temporelles sur l'époque où les événements se sont passés dans ces lieux.

La description de ces quelques lieux indiqués dans le récit n'a pas de fonction décorative, car ils cessent d'être un cadre du récit pour devenir le récit lui-même. Par exemple, quand Giono décrit la route au début de *Jean le Bleu*, nous constatons que la route est personnifiée, donc nous sommes en pleine fiction: c'est une route qui « venait avec sa procession d'arbres », qui « chevauchait », qui « regardait par là-bas derrière » et qui « voyait », etc. (II, p.3). Cette route cesse d'être décrite comme un lieu « réel » pour devenir un lieu « créé » dans l'imaginaire de l'auteur.

L'emploi de l'adverbe « ici » [(elle venait jusqu'*ici*), (les peupliers s'arrêtaient *ici*)] sert à l'ancrage du récit dans un cadre géographique réel. Il est aussi utilisé dans d'autres œuvres de caractère autobiographique, par exemple, *Manosque-des-Plateaux* et *Ennemonde*.

L'espace n'est pas présenté comme un décor immobile mais il participe à l'action. Ce sont les lieux qui forment l'intrigue de l'action, ils forment un tableau mobile qui se place au centre de l'action. C'est tout un travail du style et du langage que Giono emploie pour constituer cette scène originale du roman. Il procède à un glissement dans le texte, d'une pure description du récit de souvenirs vers la description personnifiée. Ce glissement de la biographie au romanesque constitue une des caractéristiques de l'écriture gionienne.

Chapitre 2 Initiation et éducation de Jean le Bleu

Selon Jacques Chabot, *Jean le Bleu* est le récit du « devenir poète »¹, car la vue, l'ouïe et l'odorat constituent les moyens essentiels qui permettent à Jean d'apprendre et de s'initier. Il ne s'agit donc pas d'une éducation traditionnelle, car l'histoire de l'éducation de l'enfant passe par deux dimensions importantes.

La première est l'éducation morale qui lui permet d'acquérir certaines valeurs positives telle que l'amitié, la générosité et l'altruisme. Ces valeurs sont fondées sur les expériences propres de Jean ou souvent sur celles des autres personnages. Elles fondent la base de l' "initiation" de Jean le Bleu.

La deuxième est l'éducation esthétique, car la plupart des personnages connus par l'enfant ont un rapport avec l'art ou la littérature. Chacun d'entre eux participe selon sa vision d' « artiste » à l'initiation de l'enfant. Ils jouent également un rôle essentiel dans la mise en pratique de cette vision d'artiste par Giono lui-même, et participent en définitive à la découverte de l'enfant du monde ainsi que de soi-même.

Même à l'école où Jean est censé suivre une éducation traditionnelle, il s'agit d'une « éducation sentimentale » que l'enfant apprend par le contact avec les autres élèves, en particulier avec la sœur Dorothée. On ne peut pas parler d'un système éducatif traditionnel, parce que ses « éducateurs » principaux sont surtout le père, les deux musiciens, « l'homme noir » et « Odripano », chacun dans un domaine particulier.

¹Chabot, Jacques, "Le narrateur et ses doubles", dans *La Revue des Lettres Modernes, Jean Giono* n°2, sous la direction de Alan J. Clayton, 1976, p. 9-56.

Initiation à la poésie : Franchesc Odripano

Odripano est un personnage apparemment fictif, d'après Giono lui-même: « Odripano est faux » dit-il dans « sa préface de *Jean le Bleu* »¹, tout comme les deux musiciens et « l'homme noir ».

Considéré comme l'un des « initiateurs » de *Jean le Bleu*, il apparaît dans le dernier chapitre du roman quand il vient habiter l'appartement voisin. L'arrivée inattendue d'Odripano va tout changer. Il est tout de suite considéré par Jean comme l'un des « nôtres »:

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

(II, p.162)

Odripano a le statut de narrateur. Il raconte son enfance à Jean et se distingue par sa faculté d'invention « poétique ». De ce fait, il est considéré comme le double de Giono lui-même:

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, p.160)

Odripano est un personnage exceptionnel; il incarne, parfois, le double du père de Jean. Comme lui, d'origine italienne, il a la même vision du monde que le père Jean, surtout à propos des inventions techniques. Il dit en s'adressant au père Jean:

¹Voir «Appendices I», II, p. 1236.

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

Odripano incarne, d'après Robert Ricatte, « la Poésie »¹. Père Jean, lui-même, écoute 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 que c'est de la poésie? Tu sais ce qu'il dit de la poésie? Tu le sais, fils? Il faut le savoir.

(II, p.170)

Le portrait d'Odripano paraît parfois assez étrange, comme dans ce passage qui décrit la visite de Jean à son ami qu'il trouve couché dans son lit:

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 cachée dans l'ombre de ce nez. De ce côté le visage a une grande puissance d'amour et de souffrance; de ce côté, Franchesc Odripano ressemble à François 1^{er}. 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, p.171-172)

Ce qui est à remarquer dans ce passage c'est que le portrait d'Odripano est décrit sous le signe du double. Son visage peut être vu différemment de chaque

¹Voir Robert Ricatte, "Notice" sur *Jean le Bleu*, *op.cit.*, II, p. 1217.

côté. De même, regardant son ami 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, p.173)

De même, le thème du double est présent dans l'histoire de vie qu'Odrivano raconte. Celui-ci a un père et un grand-père qui se ressemblent beaucoup. Il a aussi deux grands-mères qui vivent dans la maison. Devant la glace, la mère semble se dédoubler. Son reflet est comme un autre personnage:

[...] 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 [...] 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, p.163)

Le thème du dédoublement est d'ailleurs aussi clair en ce qui concerne Jean et Odrivano. Il y a entre les deux déjà un trait commun au niveau physique: la couleur 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)

Donc, Odripano peut être considéré comme le double ou le reflet du narrateur dans la mesure où le « moi » du narrateur peut voir son propre reflet dans l'autre. Ainsi le narrateur, en s'adressant à Odripano, dit-il:

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 cœur d'un arbre. *Je me penche sur toi comme sur le reflet d'un miroir*¹.

(II, p.173)

Il reste à remarquer que cet épisode consacré à Odripano est situé vers la fin de *Jean le Bleu*, comme si Odripano prenait le relais du narrateur pour raconter son enfance. C'est en quelque sorte une mise en abyme de deux récits d'enfance. Donc, nous pouvons considérer qu'il y a une alternance entre le récit de Jean et celui d'Odripano, une sorte de continuation du récit de Jean le Bleu. Mais l'enfance d'Odripano est totalement opposée à celle de Jean. Elle se caractérise par l'attachement affectif et excessif de l'enfant à la mère et par la condamnation du père tyrannique. Dans cette autobiographie fictive, il y a une certaine complicité entre l'enfant et la mère qui va jusqu'à l'acceptation du meurtre du père. Mais la mère échoue dans sa tentative et son mari l'oblige à boire le poison qu'elle a préparé pour lui. L'histoire de l'enfance d'Odripano est donc l'histoire d'un parricide, alors que le conflit avec le père est inexistant dans le récit de Jean le Bleu.

¹C'est nous qui soulignons.

Il faut admettre qu'il y a une structure de « mise en abyme » entre les deux « autobiographies », comme le constate Robert Ricatte: « Odripano 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 »¹.

Giono, quant à lui, d'après ses déclarations à Robert Ricatte, signale le caractère fictif de l'histoire d'Odripano: « [...] 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 »².

Le nom même de Franchesc Odripano fait référence au désir de Giono de décrire un personnage assez complexe, car son nom Odripano (l'italien) et son prénom Franchesc (le français) rappellent l'origine italienne de l'auteur lui-même qui n'oublie pas de préciser qu'il est aussi français : (Odripano le Français).

Initiation à la lecture : « L'homme noir »

Un autre monde qui fascine l'enfant, c'est celui des livres. « L'homme noir » joue le rôle de l'initiateur de Jean le Bleu. Il raconte sa vie dans une lettre adressée au Père Jean (II, p.85-87). « L'homme noir » fait son entrée dans la vie de Jean le Bleu par pur hasard. C'est pour s'acquitter de la somme d'argent payée par Père Jean lors de l'enterrement de Marie-Louise que « l'homme noir » propose de donner des leçons à l'enfant. Le père Jean annonce à son fils le programme:

¹ Robert Ricatte est le premier à souligner ce rapport entre les deux « autobiographies ». Voir Ricatte, Robert, « Notice » sur *Jean le Bleu*, II, p. 1217.

²Giono cité par Robert Ricatte, *op.cit.*, II, p. 1217-1218.

[...] 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, p.84)

Ces séances de lecture seront faites en plein air à Corbières où Jean passe des vacances. Il ne s'agit non plus ici d'une façon traditionnelle d'apprendre. Il commence par la lecture de *L'Iliade*:

- Lis, dit l'homme noir.

Il me donna *L'Iliade*

(II, p.94)

Le narrateur continue le passage de la lecture de *L'Iliade* en décrivant la colline, les champs et les activités des paysans:

Je lus *L'Iliade* 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, p.94-95)

La scène vécue et la scène lue se superposent pour l'enfant pour constituer une 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 femme qui flottaient vers les gerbes étendues: j'étais dans l'Iliade rousse.

(II, p.95)

L'univers de l'enfant est imprégné par sa lecture. Sous l'effet de sa lecture d'Homère, il était incapable de répondre à la question de « l'homme noir »:

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, p.116)

L'initiation de l'enfant à la lecture passe par les sens. L'homme noir emploie un discours imagé pour initier Jean au monde:

[...] 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 œuvre.

(II, p.97-98)

Jean est particulièrement sensible aux voix, aux discours parfois incompréhensibles; c'est la voix de l'homme noir qui rend ces leçons agréables:

« L'homme m'expliquait d'une voix qui entrait profondément en moi » (II, p.95).
Déjà, Jean était très touché par le discours de Djouan (un Piémontais venu chercher refuge chez Père Jean), qui parlait d'une façon particulière qui a touché l'enfant et l'a fait 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 cœur 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, p.7)

Jean crée des mondes imaginaires par les mots car ils prennent corps dans son imagination et constituent pour lui des univers aussi concrets que le monde réel. Jean répond donc à cette envie de s'évader et de rêver grâce à cette sensibilité aux discours poétiques et cette faculté de pouvoir créer. Les leçons de « l'homme noir » contribuent à enrichir l'imagination de l'enfant.

Initiation à la musique : Décidément et Madame-la-Reine

Pour l'apprentissage de la musique, il s'agit d'une méthode ayant un lien avec l'aspect « intuitif » de cet apprentissage, car l'enfant n'apprend pas la musique selon les méthodes traditionnelles, mais seulement par l'écoute.

La première scène où on voit l'enfant touché par la musique jouée par ses deux nouveaux voisins, Madame-La-Reine, et Décidément, c'est devant « le visage du mur ». Grâce à la musique, ce visage devient plus vivant que jamais:

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 cœur 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, p.40)

Donc, il suffit d'écouter la musique pour que Jean puisse créer des mondes imaginaires. Il le dit à Décidément et 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 cœur, tout fut appelé. « C'est ça que vous vouliez. »

Je me mis à siffler l'air de la flûte tristement allègre, j'étais comme n 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 cœur déchiré et heureux, et les magnifiques promesses perdues que m'avaient faites les grands yeux de moisissure.

(II, p.44)

C'est le père Jean qui a proposé à son fils d'apprendre la musique et d'aller seulement écouter: « Va seulement chez les hommes d'à côté et écoute » (II, p.41).

L'enfant écoute donc jouer et « voit » alors des images défiler devant lui, et il essaie d'en constituer une histoire 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. Ils 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, tralalalala; chaque fois toujours pareil.

(II, p.47)

Jean ne se contente pas seulement d'écouter la musique, mais il la siffle aussi. En l'absence des deux musiciens, il a sifflé un peu de musique pour faire plaisir à la petite voisine, la fille de l'acrobate:

"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.

[...] Le soir, on nous dit que la petite de l'acrobate était morte et on l'enterra le lendemain.

(II, p.50-51)

Jean « apprend » la musique à sa façon, et il la « joue » pour son plaisir et pour celui des autres. Elle est liée à l'amour (il joue de la musique devant le visage de la dame au mur), et à la mort (il joue de la musique pour accompagner la petite voisine dans ses derniers moments). Elle est liée également à l'imagination et au rêve (le récit que Jean constitue devant les deux musiciens).

Jean semble apprendre tout seul et il interprète à sa façon, les deux musiciens n'imposant pas un programme traditionnel (entre autre le Solfège), au contraire ils encouragent cette façon de « sentir » la musique et de l'interpréter selon ses propres sens et sentiments.

Initiation à l'humanité: Le père

La tâche la plus importante dans l'initiation de Jean le Bleu revient au père. On a déjà vu comment le père Jean a proposé à son fils d'aller « écouter » la musique chez les deux musiciens. L'enfant se retrouve auprès du père à écouter ses conseils, surtout à ceux qui viennent chercher aide et refuge chez lui. C'est par le sens symbolique de l'action que le père peut donner une leçon à son fils. L'enfant reçoit surtout des leçons d'humanité et de générosité en voyant son père apporter ses soins et son amour aux malades et aux malheureux:

Mon père aimait les plaies et les malades. Des vieilles gens venaient lui faire soigner des eczémas. 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, p.55)

L'action du père est similaire à celle des prophètes: « "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, p.55). Père Jean cherche donc à faire des miracles, persuadé d'avoir cette faculté de soulager et de guérir des malades, surtout dans la scène où il sauve le fils du charron. Et le soir Père Jean 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 son épaule et il est tombé comme de la poussière.

(II, p.162)

Mais à la fin, il révèle à son fils le résultat de ces expériences: avoir le don poétique et la faculté de soigner les malades constituent pour Père Jean les bases de « devenir homme »:

[...] 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, p.170)

Le père lui-même ne cesse pas de parler à son fils comme un poète. 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 parle d'une façon incompréhensible:

Ce que me 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 Madame 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, p.70-71)

Le père donne ainsi à son fils des leçons à propos des sentiments et de la raison, car la force de l'homme réside dans son cœur et non plus dans les machines. : « Méfie-toi de la raison. C'est avec ça qu'on en arrive à se passer la corde autour du cou [...] Avec la raison, on n'arrive pas à grand-chose. [...] Avec l'espérance on arrive à tout. » (II, p.127-128)

Ce sont donc des leçons de sagesse et aussi de poésie. Giono consacrera toute une œuvre pour parler des leçons du père, *Le Grand Théâtre*.

Initiation personnelle

Nous avons constaté que le père et ses « doubles » assurent l'« éducation » de Jean, mais la part la plus importante de cette « éducation » relève de l'initiation personnelle. A la fois initiation à la vie et à la poésie. Jean apprend tout seul mais

grâce aux expériences des autres car il est toujours à l'écoute de leurs histoires. Il est aussi à l'écoute de lui-même, de ses sens et de ses sentiments profonds. Il a aussi la faculté de rêver et de transformer la réalité à sa guise. Un des épisodes où l'imagination de l'enfant lui permet de vivre dans un monde différent est celui du « visage du mur ». L'enfant voit peu à peu apparaître, à la place de la tache de 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, p.38)

Dans ce paragraphe, il y a un passage du monde réel au monde imaginaire qui s'effectue par le regard. L'imagination se fait alors réalité, ou plutôt elle crée une autre réalité qui est propre à l'enfant. Il modèle sa créature (comme un artiste) et lui donne 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, p.38-39)

Cette fascination visuelle est doublée par l'écoute de la musique. Cette tache de moisissure cède la place à un vrai visage de femme vivante:

J'entendis le chant d'une flûte.

Il me sembla que la bouche de brique parlait.

(II, p.40)

Le monde qui intéresse particulièrement l'enfant est celui du rêve, c'est-à-dire arriver à se créer un nouveau monde, avec des images ou des sons. C'est un monde produit par une vision poétique où le réel se mêle au fantastique.

Jean le Bleu est un roman de l'initiation du poète. Initiation à la connaissance de soi-même et à la connaissance du monde. Il s'agit d'une éducation qui met l'accent sur l'appréhension du monde par les sens. Une appréhension naturelle et libre.

II. Virgile ou le récit du « poète »

Virgile est encore le récit de la vie de l'auteur. Tout en constituant, par certains côtés, le prolongement de *Jean le Bleu*, *Virgile* diffère de celui-ci tout d'abord par le rapport entre passé et présent, ensuite par les « crises vécues » supposées dans la rédaction des deux récits. L'histoire de *Jean le Bleu*, par exemple, se situe totalement dans le passé, où il s'agit de raconter ses souvenirs d'enfance et d'adolescence (à l'exception de l'épisode de Louis David), alors que dans *Virgile*, il est question de raconter l'histoire de certaines périodes passées et le moment présent de la rédaction, donc il y a une alternance au niveau temporel.

En outre, dans *Virgile*, il n'est plus question d'« initiation » du poète, comme dans *Jean le Bleu*, car le poète est désormais devenu « adulte ». Le narrateur cherche à se projeter dans un double: le poète latin Virgile. Le rapport entre la « biographie » du poète latin et l'« autobiographie » prend donc une place plus importante que dans *Jean le Bleu*.

Nous allons essayer de voir dans la lecture que nous proposons comment s'embrassent le passé et le présent dans le récit, notamment « les crises actuelles et passées », ensuite la façon dont s'articulent la biographie de Virgile avec l'autobiographie et les différentes représentations du moi et son double.

Chapitre 1 Structure et Sujets du roman

Janine et Lucien Miallet soulignent dans leur « Notice » sur *Virgile*: «ce que Giono cherche à saisir, ce sont les rapports qui se sont très tôt établis entre Virgile (autrement dit le poésie) et lui»¹. Dans ce texte, l'auteur passe du récit de la vie de Virgile au récit de sa propre vie. Giono glisse d'un niveau à un autre, et le rapport devient étroit entre la « biographie » de Virgile et l'« autobiographie ».

Ce passage se fait ainsi sur le principe de la dissociation de la personnalité de l'auteur qui se reflète non seulement dans le contenu manifeste de l'œuvre mais dans ses structures stylistiques. La narration de *Virgile* se divise en plusieurs niveaux selon l'axe « passé-présent »: le récit commence par la date de naissance de Virgile (70 ans avant Jésus-Christ) et s'achève par celle de sa mort (19 ans avant Jésus-Christ). Puis on passe à l'évocation de souvenirs de l'enfance en 1907. Une rupture d'ordre chronologique vient marquer ce chapitre où il s'agit de la rencontre du narrateur avec ses amis d'enfance, devenus adultes. Cette période coïncide avec celle de la rédaction de *Virgile* (1943). Ensuite, l'auteur retrace un retour au récit d'enfance et au début de l'adolescence; une période marquée par des événements importants (le travail à la banque (III, p.1042), la découverte de Virgile (III, p.1046). Dans la dernière partie, il y a encore retour au moment présent de la rédaction, vers les années 1943-1944.

Nous pouvons constater en examinant cette alternance entre passé et présent que malgré la rupture au niveau chronologique, il y a une continuité. Giono essaie de construire tout au long de son récit un certain système d'écho qui peut, à notre

¹ Miallet, Janine et Lucien, « Notice » sur *Virgile*, O.R.C.III, p. 1561-1568.

avis, refléter certains aspects de la vie réelle de l'auteur, notamment « les crises » que nous essayons d'analyser au cours des chapitres suivants.

I. Virgile et Jean le Bleu

Certains souvenirs, liés notamment à l'enfance, apparaissent à la fois dans les deux textes mais, avec à chaque fois, une fonction différente. Par exemple, il y a l'évocation du groupe d'écoliers, aussi bien dans *Jean le Bleu* que dans *Virgile*, que le narrateur désigne par la première personne de pluriel « nous ». Ces écoliers apparaissent dans les deux textes en train de s'amuser et de jouer ensemble. Mais ce qui semble différent, c'est que dans *Virgile*, la réapparition de ce groupe d'écoliers permet de mettre en valeur certain rapport entre les deux époques: passé et présent sont alors confrontés et comparés.

Un autre exemple qui souligne le rapport entre ces deux textes ce sont les leçons du père Jean. Dans *Jean le Bleu*, le père s'adresse à son fils, vers la fin du récit, en s'excusant de s'être trompé toute sa vie sur sa bonté:

Où je me suis trompé, c'est quand j'ai voulu être bon et serviable. Tu te tromperas. Comme moi.

(II, p.183)

Dans *Virgile*, c'est le narrateur qui constate à propos du père: « Mon père s'était lourdement trompé. Il ne m'avait pas donné de métier » (III, p.1050).

On a parlé plus haut de la rupture dans la structure de *Virgile*, notamment au niveau du monde d'enfance de Jean. Là encore, on peut retrouver les mêmes événements qui caractérisent déjà cette rupture dans *Jean le Bleu*, comme l'abandon des études et le début du travail à la banque (II, p.168-169) puis la maladie du père (II, p.180-181). Dans *Jean le Bleu*, les souvenirs sont présentés

dans le présent du narrateur, en revanche, dans *Virgile*, ils sont étroitement liés au passé (le récit d'enfance) et au présent (le moment de la rédaction de *Virgile*).

Quant à la fonction attribuée aux souvenirs évoqués dans les deux textes, elle est à chaque fois différente. Il semblerait que dans *Jean le Bleu*, l'accent est mis sur la fonction sentimentale des souvenirs, alors qu'il est plutôt mis sur la fonction morale et sociale dans *Virgile*¹. La « crise » vécue au moment de la rédaction de *Jean le Bleu* en 1932 semble être personnelle (le travail à la banque); en revanche, la situation présente au moment de la rédaction de *Virgile* en 1943 est vécue comme temps de « crise » collective ainsi qu'individuelle (l'approchement de la Seconde Guerre mondiale). Cela justifie d'attribuer aux mêmes souvenirs de ces textes des significations différentes.

En outre, les deux textes racontent le premier contact avec le monde de la lecture. Dans *Jean le Bleu*, c'est la lecture de *L'Iliade* qui accompagne l'enfant dans son chemin d'initiation à l'imagination, alors que dans *Virgile*, c'est la lecture de Virgile (incarnation à la poésie) qui accompagne le jeune homme à l'entrée à la banque et lui redonne goût à la vie: « 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, p.1054). Virgile joue un rôle important dans la vie de jeune homme; il incarne le retour à la vie simple et naturelle par opposition à la vie moderne, et il répond au besoin d'évasion et de rêverie.

De ce fait, les transformations du « moi », passé et actuel, sont plus évidentes dans *Virgile* que dans *Jean le Bleu* car nous pouvons apercevoir une certaine continuité entre le passé et le présent.

¹ Voir Marzougui, Mohamed Hédi, *op.cit.*, p. 155.

II. « Crises » entre le passé et le présent: Virgile

Le ton de la narration change dans *Virgile*. Il se caractérise par le pessimisme, notamment pour la période de l'enfance et de l'adolescence. Un pessimisme qui est dû d'abord à la prise de conscience de la misère familiale: "Je vis ce que la magie de l'enfance m'avait jusque-là empêché de voir" (III, p.1041). Il s'agit aussi de la maladie du père: "une nuit, mon père se leva et tomba" (*Ibid.*) Ensuite cette vision pessimiste se clôt sur l'avènement de l'ère industrielle et l'approche de la Seconde Guerre. Ce pessimisme trouve sa justification dans les événements vécus à cette époque. On voit que Giono se livre à une critique violente de *L'île mystérieuse*¹ de Jules Verne (III, p.1064-1067), en l'accusant de proposer un monde où la technologie et l'industrie remplacent la civilisation paysanne.

Il y a donc une analogie entre deux époques pourtant éloignées l'une de l'autre. Les événements se ressemblent avec un sentiment d'amertume et de déception. La crise actuelle (la Seconde Guerre mondiale) trouve en quelque sorte son écho dans la crise passée de l'auteur. La sortie douloureuse de l'enfance (la maladie du père, la nécessité pour le jeune homme de travailler pour subvenir aux besoins de la famille et l'avènement de la guerre) reflète l'inquiétude éprouvée par l'auteur au moment où il écrit *Virgile*. En effet, l'auteur propose la « poésie » comme « remède » à cette crise vécue². La structure même de l'œuvre propose de réfléchir sur la mise en ordre des événements intercalés, une structure rythmique qui montre le lien étroit entre les moments les plus importants dans la vie de l'auteur.

¹ *L'île mystérieuse*, de Jules Verne, réécrit *Robinson Crusoé*, de Daniel Defoe: un petit groupe, arrivé sur une île suite à un accident, aménage l'espace grâce à la technique et rend habitable la nature.

²Marzougui, Mouhamed Hédi, *op.cit.*, p.160.

Le début de l'enfance heureuse (1907) est tout de suite suivi par la date de 1943 (III, p.1035) qui correspond à l'époque de la rédaction, marquée par la « crise » de la guerre. Puis il y a un retour à 1911 (III, p.1041), quand le narrateur parle de ses seize ans. Cette date correspond à une « crise » personnelle: « l'entrée à la banque » (III, p.1042). Ensuite la date évoquée, 1923 (III, p.1060), correspond au début d'une période de crise générale. Au début de 1913 apparaît le premier signe de la mort: l'industrialisation et l'apparition des signes avant-coureurs de la guerre. Vient ensuite la date de 1914 (III, p.1067), liée à la crise qui caractérise le début du XX^e siècle: "Peu de temps après, le XX^e siècle commençait avec la guerre de 1914". A la fin, il y a encore retour à l'époque actuelle de la rédaction.

Giono essaie en écrivant *Virgile* de montrer comment une « crise » présente peut être liée en fonction d'une « crise » passée. Le passé est en quelque sorte recomposé en fonction de la situation de l'énonciation. Le passé évoqué prend une nouvelle signification en rapport avec le vécu de l'auteur au moment où il écrit. Au fur et à mesure de la narration, nous pouvons constater que le passé est nourri par le présent puisqu'il existe un système d'écho entre les différentes époques et les différentes « crises » passées et contemporaines de la rédaction.

Le statut du « moi » change selon la « crise » que traverse l'auteur. Ce « moi » est présenté dans *Jean le Bleu* en tant que « moi » collectif, mais au fil du texte il devient individuel, car on passe de la vision générale à une vision plus restreinte. Ce « moi » est aussi placé au centre de l'Histoire car c'est autour de l'enfant que s'organisent les autres personnages du récit. Alors que dans *Virgile*, les épisodes relatifs à la guerre et à l'actualité en général sont plus nombreux.

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-âge. On parle dix fois plus de famine dans le journal d'aujourd'hui que dans les quatre livres de chroniques de Froissard

(III, p.1036)

La situation contemporaine de la rédaction de *Virgile* (1943) est marquée surtout par la guerre, que Giono évoque souvent indirectement. C'est une façon de se mettre à distance de ces événements, autrement dit, c'est un renvoi au passé qui lui permet de parler du présent:

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, p.1050)

Le narrateur renvoie aussi le débat du niveau idéologique au niveau littéraire. Le procédé le plus remarquable est la comparaison entre *L'île mystérieuse* de Jules Verne (cela signifie pour lui la dégradation de l'intelligence humaine au service de la destruction) et *Robinson Crusoé*, œuvre qui incarne pour lui l'intelligence de l'homme au service de la protection de la nature et de la vie (III, p.1063-1067).

Dans *Virgile*, Giono ne raconte pas seulement sa vie, mais il témoigne aussi des événements de son époque. Il ne cesse d'en parler, jusqu'à ses tout derniers écrits (la hantise face à la guerre, la crainte qu'introduit le modernisme).

Chapitre 2 De Virgile à Giono : l' « auto » biographie

Le projet autobiographique est assez vaste chez Giono. Il peut contenir des aspects qui touchent tant à sa propre vie qu'à la vie de ses contemporains. Pourtant ce n'est pas en historien qu'il mentionne dans ses textes des problèmes qui intéressent son époque, mais en romancier, en poète ou encore en artiste.

Ce livre a été à l'origine commandé à Giono pour servir de « préface » aux *Pages immortelles de Virgile*, mais le texte s'écarte de son projet initial, car il s'ouvre sur une biographie de Virgile, où Giono mêle réalité et fantaisie. Ce procédé d'interruption d'une « biographie » et le passage à un autre mode littéraire n'est pas nouveau chez Giono. Il l'a déjà utilisé dans *Pour saluer Melville*, qui commence comme une évocation biographique, mais se poursuit et s'achève en roman¹.

Le narrateur ne se base pas sur le réel en écrivant la biographie de Virgile. Giono est libre d'inventer une biographie imaginaire. Il n'hésite pas, après avoir parlé de la mort de Virgile, à le ressusciter en évoquant son rôle dans *La Divine Comédie* de Dante:

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, p.1025)

Virgile commence aussi comme une « biographie » et se poursuit en « autobiographie »: l'auteur semble parler de lui-même en parlant de Virgile:

¹ Godard, Henri, « Avant-propos » à *De Homère à Machiavel de Jean Giono*, Gallimard, 1986, p.7.

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 hêtre¹.

Certains traits de la vie de Virgile peuvent être facilement attribués à l'auteur lui-même, par exemple:

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 vit admirablement la vie dans laquelle il est habile.

(III, p.1020)

Dans cette évocation de la vie de Virgile, nous pensons plutôt à Giono, narrateur des *Vraies Richesses*, de *Lettre aux paysans*. Lui aussi se mêle aux bergers et aux fermiers, et partage des moments avec eux.

La biographie à la fois réelle et mythique de Virgile se transforme en autobiographie à la fois réelle et poétique. Comme les deux vies se mêlent, il est facile de passer de l'une à l'autre.

La poésie permet à la biographie plus ou moins imaginaire de Virgile de se transformer en autobiographie romanesque. Ce glissement d'un « genre » littéraire à un autre montre à quel point il est difficile de délimiter le projet autobiographique. Il y a donc entre Virgile et Giono une « mise en abîme » des deux vies, « une image dans une autre ». Ce n'est pas une simple identification du narrateur-auteur avec un de ses personnages, mais c'est une identification extratextuelle.

Il y a entre ces deux vies une sorte d'interpénétration. Chaque image dans *Virgile* fait penser à un passage de la vie de Giono dans un de ces romans. C'est

¹ Lettre de 5 mai 1947 à l'éditeur Fournier, citée par Janine et Lucien Miallet dans leur "Notice" sur *Virgile*, III, *op.cit.*, p. 1563.

l'image du moi reflétée dans l'autre, en considérant l'autre en tant que miroir de soi. Virgile est d'abord la source d'imagination et la poésie du narrateur qui caractérisent les souvenirs de l'enfance:

[...] 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, p.1039)

Dans ce procédé de mise en abyme, on retrouve un Virgile transformé, adapté aux circonstances de l'écriture:

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?

(III, p.1039-1040)

Ce livre qui s'écrit de Virgile est imprégné de l'ambiance où le poète latin a évolué. Cette ressemblance du cadre spatial suscite une analogie entre Virgile "qui reste de longues après-midi couché dans le thym au talus des collines" (III, p.1020) et Giono, très 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, p.1047).

Le réel devient ainsi une partie du livre et s'intègre à la fiction. La fiction à son tour devient partie inhérente du « réel ». Le cadre imaginaire dans lequel le poète latin est placé, est transposé en quelque sorte dans la vie du jeune homme. Il y a d'ailleurs une sorte d'interférence entre les deux univers:

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, p.1056)

On a noté plus haut que la lecture de Virgile constitue pour le jeune homme une issue heureuse à cette période du travail à la banque ainsi que le remède au pessimisme suscité par l'apparition des premiers signes de la modernisation et d'industrialisation dans la région. Ce même Virgile, symbole du rêve et de poésie, est proposé également dans cette période de guerre, comme moyen de réconfort et d'évasion qui permet de mieux de voir les choses:

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 d'Atlantide.

(III, p.1068)

Si cette œuvre rejoint en quelque sorte le cycle des œuvres consacrées à la propre vie de l'auteur, elle s'écarte comme *Jean le Bleu* du simple récit de souvenirs. Même si certains souvenirs évoqués dans *Jean le Bleu* sont repris dans le récit de vie de Virgile, ils présentent des points de différence au niveau de leurs significations. D'une part, *Jean le Bleu* est une œuvre entièrement rétrospective. Les faits racontés se rattachent à un passé sans lien avec le moment de rédaction, alors que dans *Virgile* les époques citées sont multiples et incluent le moment de la rédaction. D'autre part, l'image du « moi » apparaît dans *Jean le Bleu* comme une image cohérente qui se caractérise par une certaine unité, alors que dans *Virgile*, le « moi » est multiple, il est reflété dans un miroir à plusieurs facettes. Les deux textes restent imprégnés par ce souffle poétique qui prend dans *Virgile* le devant de la scène.

III. *Le Grand Théâtre* ou le mythe du « père-prophète »

Dans cette œuvre considérée comme *autobiographique*, on retrouve une figure aussi importante que celle de Virgile et qui occupe le devant de la scène : c'est la figure du père. En 1947, Giono exprime 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»¹. D'ailleurs, comme *Virgile*, *Le Grand Théâtre* a été une œuvre de commande². Il participe, ce faisant, à l'élaboration du monumental livre-objet que l'éditeur Joseph Foret a entrepris, dès 1958, 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 1963.³

Comme dans *Virgile*, il y a dans *Le Grand Théâtre* un livre qui prend le rôle de stimulateur de rêve et d'imagination : c'est la Bible et plus exactement le livre de l'Apocalypse. Giono donne sa version de l'Apocalypse pour inscrire ce livre dans le projet qu'on lui demande, mais en même temps il l'inscrit dans une perspective autobiographique. L'auteur évoque dans cette œuvre quelques souvenirs d'enfance et de jeunesse. Il s'agit plus précisément de la période qui se situe entre l'âge de dix ans (III, p.1069) et la date de sa démobilisation tout juste avant la mort de son père. L'image du père était déjà présentée dans *Jean le Bleu* où le père est évoqué constamment mais brièvement, alors que dans *Le Grand Théâtre*, Giono lui consacre tout un texte.

¹ Cité par Janine et Lucien Miallet dans leur "Notice" sur *Le Grand Théâtre*, III, p. 1584.

² *Ibid.*, p.1585.

³ *Ibid.*, p. 1584.

Certaines questions se posent: s'agit-il du vrai père ou d'un personnage romanesque et même épique? Pourquoi cette « sacralisation » du père? S'agit-il d'une autobiographie ou d'une fiction?

La structure de l'œuvre se divise selon le porte-parole (le narrateur) en deux parties: les conversations relatées par le père en s'adressant à son fils sur le toit constituent la première partie. Il parle de la vie, de la mort, de l'univers et du progrès. Son discours est imprégné de citations et d'images bibliques. La seconde partie est consacrée aux souvenirs évoqués par Giono: l'évocation de la vieillesse du père et les problèmes du budget familial et les lectures préférées du père. Le narrateur parle aussi des idées politiques de son père et de son attitude vis-à-vis du progrès technique. Vers la fin, il évoque sa mobilisation pendant la guerre, et il relate ensuite une promenade dans les collines en compagnie de son père. Tout le récit est donc construit autour de la figure du père: d'une part autour de sa vie et de ses sentiments, d'autre part, autour de ses pensées, méditations et réflexions.

Chapitre 1 Le « théâtre » de l'Apocalypse des temps modernes

Tout le récit du *Grand Théâtre* est imprégné par le texte biblique. Le récit s'ouvre sur une phrase prononcée par le père, sur un ton « prophétique »:

Tu entendas parler de bien d'autres guerres, dit mon père, de l'entrechoquement des nations, de tremblements de terre et de famines. 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, p.1069)

A la fin du récit, le père cite "l'Apocalypse" avant de mourir en s'adressant à son jeune fils:

[...] 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, p.1087)

Dans ces dernières phrases, l'inquiétude du père ne provient pas de l'avènement de l'Apocalypse biblique, mais d'une autre apocalypse au niveau humain, annoncée par les temps modernes.

Pour essayer de comprendre le lien entre l'Apocalypse et l'œuvre littéraire, rappelons brièvement le commentaire de Paul Ricœur, dans son étude de Frank Kermode, sur cette question¹: d'après Ricœur, il y a une analogie entre « la fin »

¹ L'œuvre de Frank Kermode analysée par Paul Ricœur est *The sense of an Ending*, Paul Ricœur, *Temps et Récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, 1984, p. 39 et suivantes.

évoquée par l'Apocalypse et la clôture de l'œuvre 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'apocalypse a pu signifier aussi à la fois la fin du monde et la fin du livre"¹. C'est pourquoi cette fin attendue mais jamais produite se transforme en crise: "L'Apocalypse, dès lors, déplace les ressources de son imaginaire sur les Derniers Temps- temps de Terreur, de Décadence et de Rénovation- pour devenir un mythe de crise"². 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"³.

Le Grand Théâtre peut, à certains égards, être lu à partir de cette analyse. L'Apocalypse est pour le père de Jean le spectacle de la désolation auquel l'homme, impuissant, assiste comme dans un « théâtre ». Le thème du « théâtre » est donc lié à celui de l'Apocalypse; les hommes assistent impuissants, mais conscients, à un théâtre où se joue le drame de leur propre existence. Cette Apocalypse "ne peut exister qu'en tant que spectacle devant des spectateurs, terrifiés mais spectateurs" (III, p.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 entendre toutes les voix" (III, p.1075).

I. L'expérience de l'extrême et de la limite

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

¹ *Ibid.*, p.40.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

importantes qu'aborde le père dans *Le Grand Théâtre*. Le spectacle des étoiles a toujours excité l'imagination et la curiosité de l'homme:

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, p.1078)

Selon le père, cette imagination incite 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, p.1073)

Cette fascination du spectacle de la mort, poussée jusqu'aux limites de la conscience humaine, se trouve également dans d'autres textes de Giono, par exemple dans *Le Hussard sur le toit*: "Le cholérique n'est pas patient : c'est un impatient. Il vient de comprendre trop de choses essentielles. Il a hâte d'en connaître plus" (IV, p.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, p.1070).

Cette cohabitation avec les maladies rappelle l'idée 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, p.1075). 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»: "L'Apocalypse est l'ensemble des évènements qui font désirer la mort" (III, p.1071).

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, p.1087). La mort est alors préférable pour l'homme car "la mort est le remède des Apocalypses" (III, p.1071).

Le récit du *Grand Théâtre* se clôt par la mort du père: "Peu de temps après il mourut" (III, p.1087). Cette mort est comme un « salut » pour cet homme qui craint l'Apocalypse dont il a vu les signes annonciateurs.

II. Portrait du père «le prophète-guide» et son image « mythique »

Dans sa « Préface » au *Déserteur et autres récits*, Henri Fluchère compare l'action du père qui mène l'enfant sur le toit à celle de l'évangéliste: "sur le toit de la maison" (Matt. XXIV, p.17) où l'évangéliste (ici Matthieu) fait monter ceux qu'il veut préserver de "l'abomination de la désolation". Le père Jean fait monter son fils pour lui faire "sa révélation" et d'exercer son "pouvoir prophétique"¹.

Le père est intéressé aussi par la Bible qu'il lit pour son propre plaisir de rêver et d'imaginer. C'est cette même idée que Giono exprime quelques années plus tôt dans ses *Entretiens* avec les 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

¹ Fluchère, Henri, "Préface" au *Déserteur et autres récits*, coll. « Folio », Gallimard, 1973, p.18.

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.

(Entr., p.124)

La dimension poétique intéresse le père plus que le sens religieux de ces textes.

Il joue le rôle d'initiateur à la poésie dans *Jean le Bleu* tout comme dans *Le Grand*

Théâtre:

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, p.286)

A propos de l'intérêt du père pour la Bible, Robert Ricatte rapporte aussi ces propos de Giono:

[...] *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 commençons 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 religieux¹.

Le rôle du père dans *Le Grand Théâtre* peut donc s'assimiler au rôle du « prophète » mais cette fois-ci de la poésie et de l'imagination, et non pas de la

¹ Propos cités par Robert Ricatte dans sa «Notice» sur *Jean le Bleu*, *op.cit.*, p. 1228-1229.

religion. Cette imagination débordante lui permet d'inventer un monde dont les images sont faites d'un mélange de sacré et de profane.

On a vu dans tous ces textes où il est question des souvenirs, même dans des évocations très brèves que Giono ne cesse pas de parler de son père, présenté toujours sous l'image du véritable héros.

Jean-Antoine Giono, cordonnier, 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, donnant des conseils à ceux qui en ont besoin: "Maintenant je sais, père, c'est toi seul qui faisais les miracles" (II, p. 6). Malgré son statut social modeste, le père est toujours présenté dans un état plus élevé, son atelier est situé en haut de l'escalier (contrairement à celui de la mère qui se situe au rez-de-chaussée). Son père à lui écrivait des lettres aux rois: "[...] Mon père écrivait des lettres au roi d'Italie" (II, p.5). Dans *Le Grand Théâtre*, c'est sur une toiture, au dessus de la ville (III, p.1069) que se passe cette longue « conversation » avec son fils.

Cette portée symbolique entre la position de l'atelier du père et son métier est présentée très clairement dans *Jean le Bleu* où son travail consiste à "faire des souliers en cuir d'ange, pour quelque dieu à mille pieds" (II, p.4).

La figure du père est donc essentielle chez Giono, puisqu'elle traverse toute l'œuvre. Elle a différentes fonctions (biographique, romanesque et esthétique). Mais peut-on toujours séparer fiction et réalité pour pouvoir comparer l'image *réelle* du père à celle que l'on trouve dans les fictions proprement dites? Le père

devient, dans tous les textes, un personnage fabuleux et mythique et donc un personnage romanesque malgré l'« ancrage réel » que Giono lui a donné.

Conclusion de la deuxième partie

Nous avons pu démontrer à travers l'étude des trois textes: *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre*, quelques aspects de l'écriture gionienne. Même 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.

On a essayé tout au long de cette partie de comprendre les caractéristiques d'une écriture particulière dans certains textes de Giono, notamment au plan des rapports de la réalité à la fiction.

Jean le Bleu est un texte où les souvenirs sont racontés selon un thème précis: 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 se distingue par le va-et-vient entre le présent de l'énonciation et le passé de l'histoire. Giono y met en valeur l'importance des « crises » liées à la situation de l'auteur en 1943. La façon de voir le présent et de juger l'actualité est déterminée chez Giono par le souvenir de la première guerre.

Virgile pose aussi le problème du lien entre la biographie du poète latin et l'autobiographie. Derrière l'apparente rupture structurale entre les deux parties, il existe en fait un « écho » entre les deux « vies ». Le récit, plus ou moins, imaginaire de *Virgile* correspond au récit des souvenirs d'enfance de Giono.

Le Grand Théâtre s'inscrit, semble-t-il assez mal, dans l'écriture de soi, dans la mesure où, il y a peu de place consacrée aux souvenirs. *Le Grand Théâtre* est, par

excellence, le texte qui rend hommage au père Jean et qui relève les rapports privilégiés entre le père et son fils¹.

L'écriture de Giono change au fur et à mesure des circonstances de l'évocation des souvenirs. Il se sert de la poésie comme d'une façon d'appréhender le monde et de le sentir (*Jean le Bleu*) ou comme d'un remède aux maux que connaissent les hommes (*Virgile*) ou encore comme d'une caractéristique du discours du père en train de méditer sur la vie et la mort (*Le Grand Théâtre*).

Les changements sont nombreux, aussi bien dans le genre que la manière d'écrire. Par exemple, Giono passe 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 de « joie », ensuite aux essais « pacifistes », aux romans d'action « épique »,....Après 1939, on peut surtout mentionner les « Chroniques », le « Cycle du Hussard » puis tous les textes « journalistiques »².

Cela ne veut pas dire, pour autant, qu'on est parvenu à trouver des réponses à tout. Des questions restent en effet posées. Par exemple: peut-on conclure à une écriture homogène? Ou bien s'agit-il d'une écriture « autobiographique » aux multiples aspects qui apparaissent différemment dans chaque texte?

¹ Pour les rapports père/fils chez Giono, voir Jean Sarocchi, *Giono de père en fils*, Ed. Presses Universitaires de Mirail-Toulouse, 1989.

² A propos de cette évolution, voir, par exemple Pierre Citron, «Trajectoire de Giono», dans *L'Arc*, n° 100, Ed. Le Jas, 1986, p. 3-13.

Troisième partie

Ecriture autobiographique : Le Moi et l'Autre et le problème de la création romanesque

Introduction de la troisième partie

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 la question de savoir qui parle, et si le « je » renvoie à un référent réel ou fictif.

Définir la fonction et la nature du moi dans sa complexité paraît un problème fondamental, et son évolution dans les textes peut refléter le statut *double* du narrateur par rapport à la réalité. Le « je » peut être en même temps sujet de l'énonciation (qui pourrait avoir sa propre autonomie à l'intérieur du texte) et sujet de l'énoncé (qui se donne non seulement comme « héros » des souvenirs réels mais aussi, parfois, comme « personnage » dans des récits purement fictifs).

Le but de cette étude sera donc, à travers l'étude de certains textes de Giono, de mieux comprendre les rapports entre les deux « moi ». S'agit-il d'une identification totale « moi, je », ou d'une distanciation marquée: « je est un autre »? Il sera aussi question de penser la vaste problématique de l'« auto »biographie.

Chez Giono, la place du « je » et sa fonction dans le discours changent par rapport aux liens qui s'établissent tant entre auteur/narrateur et entre narrateur/personnage, et ils varient selon les textes. Certains textes, comme *Jean le Bleu* ou *Virgile* répondent en grande partie à la formule « moi, je », tandis que d'autres, comme *Noé*, relèvent plutôt de la formule "je est un autre".

Ce désir de parler de lui-même et de donner de son « moi » une représentation toujours renouvelée, à chaque fois différente mais incomplète, témoigne chez l'auteur de la volonté de faire un projet qui couvre la totalité de son œuvre, et qu'il

appelle "le portrait de l'artiste par lui-même", par lequel, Giono essaie de donner de lui et de son action une représentation sans rapport direct avec la réalité. Les dimensions diverses qu'il donne à son « moi » (poétique, romanesque ou mythique) prennent une importance considérable dans notre étude.

L'univers fictif des personnages offre des figures multiples de « l'artiste ». Certains aspects de la vie de ces personnages, ou leurs préoccupations, sont la représentation de ceux de leur créateur. Que ce soit des personnages mythologiques, comme Ulysse, ou réels, comme Melville ou Virgile, ou des personnages fictifs de ses romans, ils contribuent tous, chacun à sa façon, à dessiner "le portrait de l'artiste".

"Le portrait de l'artiste par lui-même" demeure une finalité de l'écriture chez Giono, et cela construit une manière de se voir et de se représenter lui-même. C'est un portrait aux multiples facettes où le changement de style d'écriture varie par exemple, selon les préoccupations littéraires, philosophique, politiques ou autres au moment de la rédaction de ses œuvres, ou selon les thèmes qui y sont évoqués. Nous allons essayer dans cette dernière partie de mieux cerner le « moi » ambigu et complexe et suivre ses changements tout au long de la création romanesque de Giono. Dans *Naissance de l'Odyssée*, par exemple, Ulysse revient grâce à la magie de la parole. Il parvient à créer un mythe de lui-même, remplaçant la « vérité » par « le mensonge ». Dans *Pour saluer Melville*, Melville crée, à son tour, grâce à la parole un monde plus beau que le monde réel. 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 images et les personnages (nouveaux ou rencontrés dans d'autres textes) envahissent l'univers du créateur. Dans *Les Grands Chemins*, la métaphore du « jeu » (l'histoire

racontée étant elle d'un joueur qui triche aux cartes), tout comme celle du « mensonge » chez Ulysse, sert à montrer le processus de la création. C'est le joueur qui est artiste et créateur, mais aussi il est tricheur. Cette métaphore apparaît à travers l'œuvre de Giono mais à des degrés divers dans les textes. Nous allons essayer d'analyser ces différents problèmes en rapport avec la création chez Giono sur la totalité de son œuvre.

Chapitre 1 A la recherche de soi

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 souvent difficile 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. Cette identification, qui joue pleinement à cause de détails vrais, fait accepter la fiction comme une réalité indiscutable, ce qui a été, à des époques différentes, source de fausses interprétations de la part des certains lecteurs à propos de deux textes: *Le Serpent d'étoiles* et *L'homme qui plantait des arbres*.

On peut estimer que l'écriture favorise la prise de conscience de vérités personnelles ou collectives. En effet, les études de psychocritique révèlent comment l'auteur se découvre à travers ses récits. L'auteur "se découvre en s'identifiant à un personnage"¹, et cette identification produit une nouvelle conscience de son identité qui restait jusque-là cachée. L'auteur trouve dans ces récits des éléments qui reflètent souvent une part de l'univers de sa vie psychique et affective. Il peut aussi se reconnaître et découvrir des aspects inconnus ou inconscients de sa personnalité.

Paul Ricœur considère que l'identité a deux versants: le soi (ipse) qu'il appelle "l'ipséité" et le même (l'idem) qu'il présente comme la "mêmeté". Le soi se tient sur le versant réflexif de l'individu et le même sur le versant de son inscription parmi ses semblables. Les deux versants ne divergent pas et il n'y a pas de

¹ Ballif-Perrin, Marie, *Fiction et Vérité: L'Odyssée d'Homère, Naissance de l'Odyssée et Noé de Giono*, Thèse de Doctorat sous la direction de Claude de Grève, Paris-Nanterre, 2004, p. 195.

contradiction entre les deux¹. Entre ces deux versants se tient l'identité narrative constituée par le personnage qui permet le passage d'un versant à l'autre. La position médiane de l'identité narrative lui permet de jouer un rôle capital dans la construction de l'identité du sujet. Il nous reste, en reprenant les analyses de Ricœur, à préciser comment ces "expériences de pensée"² suscitées par l'écriture, favorisent une compréhension de soi-même dans la vie réelle.

Pour Ricœur, la "fonction narrative"³ opère une *application*⁴ dans la vie qui revient pour nous à une influence logico-sémantique. Ses analyses permettent la construction d'un univers où se mêlent fiction et vérité. Giono, dans *Naissance de l'Odyssée*, met l'accent sur la capacité créative d'Ulysse, ce qui le conduit à transformer l'épopée en un récit de fiction.

Ce travail de la compréhension de l'errance permet à tous les deux (Giono et Ulysse)⁵ de se retrouver. Le personnage d'Ulysse nous paraît incarner une figure de Giono parce qu'il est lui-même "relecture de sa propre vie"⁶. Cette découverte de soi par l'incarnation de soi dans un autre est appelée par Marie Ballif-Perrin, "le détour de l'identification"⁷. Grâce à la verbalisation de sa propre expérience, l'auteur réalise une prise de conscience de soi. Cette reprise du récit homérique laisse penser qu'une liaison naturelle s'établit entre la verbalisation de l'expérience du héros, la conquête de lui-même et son insertion sociale.

¹ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 59.

² *Ibid.*, p. 188.

³ Ricœur, Paul, « L'identité narrative », dans *Revue des Science Humaines*, n° 221, janvier-mars 1991, p. 35.

⁴ *Ibid.*, p. 191. L'italique est dans le texte de Ricœur.

⁵ Nous considérons qu'Ulysse est le personnage- modèle avec qui Giono s'identifie en tant qu'auteur. La majorité des remarques sur *Naissance de l'Odyssée* sont en grande partie applicables à d'autres romans tels que *Jean le Bleu* et *Virgile*.

⁶ Ballif-Perrin, Marie, *op.cit.*, p. 197.

⁷ *Ibid.*

Chez Giono, lorsque Ulysse raconte une de ses aventures, son récit produit d'abord un effet sur lui-même¹, car il semble que "la vérité d'une expression personnelle narrative (même fictionnelle) peut rejoindre dans ses effets une vérité d'expérience personnelle du sujet, sans que leurs origines différentes (d'un côté fiction « pour l'auteur » et de l'autre réalité de l'expérience) suffisent à les séparer"². Ces deux axes de l'identité tracent les deux dimensions telles que les a définies Ricœur³ :

- l'axe vertical A correspond à la dimension de l'ipséité du moi.
- l'axe horizontal B représente la chronologie de la vie du lecteur, la dimension de la mêmeté.

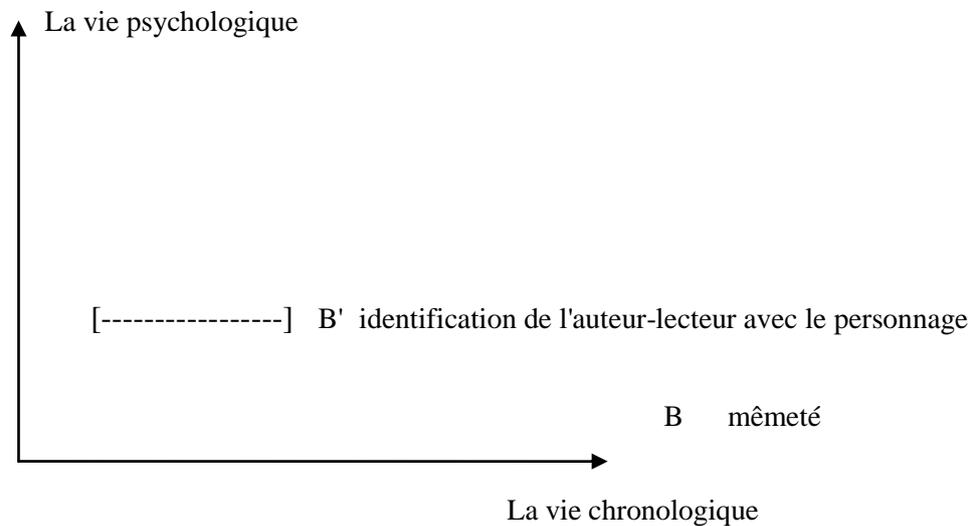
Le fait de la lecture (ou la reprise du récit par Giono) crée une autre dimension B' qui correspond aux faits de l'expérimentation individuelle qui agissent directement sur l'axe de la vie intime de l'auteur-lecteur. L'axe A ne peut pas se dédoubler car il représente la vie psychologique de lecteur. De ce fait, le lecteur s'approprie les sentiments des personnages auxquels il s'identifie. Par cette démarche d'identification, les événements de lecture rejoignent l'expérience personnelle et peuvent modifier des composants de la personnalité de l'auteur-lecteur.

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 198.

³ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 196.

A ipséité



L'expérience d'Ulysse correspond à celle de Giono par le fait que se perdre (dans le deux sens du terme) conduit à un retour à soi. La dimension mythique de cette aventure dans *l'Odyssée* tient "à la multiplicité des relations qu'il entretient avec les éléments (mer, terre, feu, air); à sa parenté (père, mère, femme, enfant), [...], aux divinités (Athéna et ses différentes manifestations) [...]"¹. Et si l'interprétation du récit homérique donnée par Giono réduit cette part héroïque du personnage puisqu'il limite les récits d'Ulysse à quelques illusions, c'est probablement pour insister sur une autre dimension du héros.

En somme, l'expérience faite par la lecture ou l'écriture procure une présence plus grande de soi-même car l'auteur découvre un plaisir qui unifie toutes les formes de moi et qui lui procure un moyen de mieux se connaître, une occasion de se comprendre au sein de sa culture.

¹ Ballif-Perrin, Marie, *op.cit.*, p. 204

En fait, l'auteur expérimente une présence de son image dans son récit. Ces images construites du soi ne sont pas des vérités mais elles constituent une vision personnelle du monde. L'emploi du terme *vérité* se justifie par le croisement de plusieurs critères. Nous considérons donc qu'une image mentale produit "un effet de vérité lorsqu'elle s'accorde avec une connaissance commune, avec une émotion éprouvée, avec une typologie de relations psychologiques"¹. L'expérience de l'écriture livre à l'auteur l'occasion de se lire (lire sa vie au regard de l'intrigue qu'il déchiffre). L'auteur-lecteur prend conscience de soi-même dans le détour éprouvé par l'identification à un personnage différent. Écrire correspond alors à une expérience d'altérité.

Ces remarques peuvent convenir pour une grande part à certaines œuvres de Giono, telles que *Jean le Bleu* et *Virgile*, où l'auteur considère le moi narrateur comme son propre moi. A aucun moment dans *Jean le Bleu*, *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. Et dans ces différents rapports d'identification du personnage au narrateur, Giono a tendance d'une part à dire « moi, je » et d'autre part à dire « je est un autre ».

I. L'Identification

1. « Je, moi » dans *Jean le Bleu* et *Virgile*

Si certains procédés sont mis en œuvre pour distinguer le narrateur du personnage, bien d'autres tendent, en revanche, à les confondre. La mémoire ne peut jamais restituer les événements passés tels qu'ils étaient. C'est ainsi que

¹ *Ibid.*, p. 206.

s'expliquerait dans une certaine mesure, le reprise de certains souvenirs dans les écrits « auto »biographiques de Giono. A chaque fois qu'il évoque le même souvenir, l'auteur le fait de façon différente, car à chaque fois il exprime dans son texte un « moi » nouveau qui se définit en fonction de la situation de l'énonciation. Le souvenir ne peut jamais être conforme au « réel ». C'est ce qu'il affirme dans la première phrase du texte consacré à sa ville natale, intitulé *Manosque-des-Plateaux* (1930): "je ne pourrai jamais retrouver le vrai visage de ma terre: cet œil pur des enfants, je ne l'ai plus" (VII, p.17).

Raconter un souvenir est une action fortement liée à la situation présente. C'est pourquoi le souvenir n'est pas rapporté comme quelque chose de neutre ou coupé du moment où l'auteur écrit. Au contraire, il donne l'impression d'être toujours vivant, actuel, en perpétuel changement. Dans *Virgile* par exemple, l'évocation du moment passé fait vivre en l'auteur, au moment de l'énonciation, la même émotion: "Maintenant encore, après mes Mozart, si je siffle ces quelques mesures, je suis extraordinairement ému" (III, p.1043).

Le narrateur montre qu'il est en train de vivre les mêmes sensations qu'autrefois. Les deux « moi » tendent à se confondre dans une sorte d'*intemporalité*¹. L'adulte essaie, à maintes reprises, de s'identifier dans le texte avec l'enfant qu'il était. Comme le passé et le présent se confondent, la distance temporelle qui sépare les deux « moi » tend à s'effacer quand il s'agit d'évoquer des sensations, des sentiments ou des images.

¹ C'est nous qui soulignons.

Giono revit sa vie en la réécrivant. Dans *Jean le Bleu*, l'auteur pratique à travers la relecture de sa propre vie « des expériences de pensée »¹. L'image mentale produit un « effet de vérité lorsqu'elle s'accorde avec une connaissance commune, avec une émotion éprouvée, avec une typologie de relations psychologiques »². L'exemple le plus probant est *Naissance de l'Odyssée* où le statut de l'auteur-narrateur-personnage met en valeur « le retour à soi » par l'identification à un autre « moi ».³

1. a. *Rapprochement entre « Moi et Je »*

La reprise de certains souvenirs dans les écrits « autobiographiques » de Giono ne peut jamais restituer le passé tel qu'il était. A chaque fois qu'il évoque le même souvenir, l'auteur le fait de façon différente, car à chaque fois il introduit dans son texte un « moi » nouveau, qui se définit en fonction de la situation de l'énonciation. Le souvenir ne peut jamais être conforme au « réel ». 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.

Cette tentative du rapprochement entre les deux « moi » se manifeste surtout dans l'analogie des deux situations, passée et actuelle. Dans *Virgile*, le lien de rapprochement est peut-être plus fort comme on l'a déjà vu. 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

¹ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990, p. 188.

² Ballif-Perrin, Marie, *op.cit.*, p. 204.

³ Nous allons revenir sur cette idée en détails dans le dernier chapitre de cette partie.

différents liens avec le passé, le narrateur montre qu'il est en train de vivre les mêmes sensations qu'autrefois.

Les deux « moi » tendent à se confondre et à se rejoindre dans une sorte d'intemporalité. L'adulte essaie à maintes reprises de se placer à la place de l'enfant pour revivre à travers lui les sensations et les images d'autrefois. On a déjà vu quelques exemples dans *Jean le Bleu*, où des scènes vécues ou simplement rêvées ou imaginées par l'enfant sont reproduites telle qu'elles sont censées avoir lieu. Dans ces passages, le narrateur, se reconnaissant pleinement dans ces scènes, n'intervient pas pour les commenter ou leur donner un éclairage nouveau. Il semble que "la perspective du héros coïncide avec celle du narrateur"¹. L'adhésion du narrateur à la vision du personnage est totale.

Le récit est conduit par le narrateur, « en son propre nom », mais ce qui est raconté, c'est l'histoire pratique et affective où est placé le personnage. Cette histoire appartient 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.

L'auteur ne vise pas à restituer des faits précis mais à rendre une vision, une impression laissée par ce passé, comme si "on laissait cet autrefois se dire à travers une conscience actuelle"². Pourtant, il reste probable que bon nombre de souvenirs sont définitivement perdus car la mémoire est sélective. Cela nous conduit à dire que les sensations attribuées au personnage et que le narrateur tente de reproduire sont probablement inventées après coup, car selon Dorrit Cohn, "la

¹ Genette, Gérard, *Figures III, op.cit.*, p. 216-217.

² Rousset, Jean, *Narcisse romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, Librairie José Corti, 1986, p. 25.

verbalisation actuelle ne peut jamais retrouver la réalité non verbale de l'expérience passée"¹. Et comme le « moi » ancien n'a d'existence dans le texte qu'en fonction de ces sensations, il est du coup lui-même largement réinventé. Ce « moi » tel qu'il paraît dans *Jean le Bleu* ou dans *Virgile* par exemple serait tout simplement la projection du « moi » du narrateur.

Certes, il existe des éléments du réel qui fondent l'existence de ce « moi » (la famille, le cadre géographique et temporel), mais une grande part de ce « moi » ancien est aussi imaginaire ou créée à partir de la situation du « moi » narrateur. Les deux visions, "poétique et rationnelle", de l'adulte se concilient, se complètent. 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.

1. b. *Ecart entre le « Moi » de l'énonciation et le « Moi » de l'énoncé*

L'écart entre les deux « moi » se manifeste dans la référence au moment de l'énonciation. Cette référence 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 quelques 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, p.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

¹ Cohn, Dorrit, *op.cit.*, p. 176.

retrouver ma jeunesse pure, l'enchantement des magiciens et des jours" (II, p.178).

Dans *Virgile*, la distance entre les deux « moi » est plus variable, puisque l'auteur parle aussi bien de l'enfance et de l'adolescence que de l'époque où il écrit ce livre. Souvent, le temps de l'histoire et le temps de l'énonciation tendent à se confondre, il y a presque une simultanéité de l'action et de la narration. Le narrateur s'identifie au personnage dans un va-et-vient entre le passé et le présent. Malgré la précision que peuvent apporter les dates, le récit des événements reste imprégné des sensations passées. La référence au moment de la rédaction constitue donc un aspect essentiel de *Virgile*.

Dans *Jean le Bleu* comme dans *Virgile*, il y d'abord le cas où il s'agit de rendre l'expérience intime et personnelle passée du personnage. 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, elle continue à vivre au moment présent. 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 ont eu lieu et qui continuent à avoir un effet sur le " moi". C'est le narrateur qui se met alors sur le devant de la scène. Il parle de sa vision à lui, de sa position sur la question, et fournit des explications. Il s'agit dans ce cas de rapprocher non pas le narrateur du personnage mais plutôt le narrateur de l'auteur lui-même.

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 en 1961 alors que les événements racontés s'arrêtent avec la fin de la première guerre.

2. Dédoublement du « Moi » dans *Le Grand Théâtre*

On a déjà noté que, dans *Le Grand Théâtre*, c'est le personnage du père qui détient la parole dans toute la première partie alors que le narrateur intervient rarement. 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, p.1083). 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 (le père) qui se substitue à celui du narrateur. Dans cette partie, l'enfant n'est pas présenté en train d'agir ou de parler. Il n'est pas intervenu pour commenter les paroles du père. Il apparaît de façon tout à fait transparente. Ce qui nous amène à nous interroger sur l'authenticité de ce discours. Quelle est la part du « réel » et de l'« imaginaire » dans le discours du père?

Interrogé sur le discours attribué au père dans *Jean le Bleu*, Giono répond:

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 père¹.

¹ Fluchère, Henri, « Préface » au *Déserteur et autres récits*, coll. « Folio », Ed. Gallimard, 1973, p. 9-10.

Cette réponse laisse s'installer le doute sur la source des paroles attribuées au père. Giono semble vouloir marquer de discours d'ambiguïté et d'imprécision. Si on lui avait posé la question à propos du *Grand Théâtre*, la réponse n'aurait peut-être pas été différente, même si la place qu'occupe le discours du père est beaucoup plus importante que celle qu'il occupe dans *Jean le Bleu*.

Dans *Le Grand Théâtre* le père reprend des idées chères à Giono lui-même, et qui sont exprimées différemment dans d'autres œuvres. Le père, comme d'autres personnages dans d'autres œuvres, est en quelque sorte le double de l'auteur. C'est la voix du père qui se fait écho de la voix de l'auteur. Autrement dit, c'est la voix du « poète » qui dans chaque œuvre, prend des formes différentes et s'exprime à travers celles des personnages « réels et fictifs ».

La figure du père (que ce soit le vrai père Jean-Antoine Giono, ou ses « doubles littéraires »), revêt un aspect quasi mythique, comme on l'a déjà noté dans la partie précédente de cette thèse. Sa parole est, en général, une parole poétique alors que dans *Jean le Bleu*, le père assume d'autres fonctions: soigner les malades, assister les malheureux et initier son fils à la vie.

Dans *Le Grand Théâtre*, Giono semble donner au père une autre qualité que celui-ci n'avait pas tout à fait dans les textes précédents. Il a le don et le pouvoir de créer des mondes par la simple force de la parole, comme d'autres personnages tels qu'Ulysse, Janet, Bobi.

Dans la première partie du *Grand Théâtre*, le narrateur place le père sur le devant de la scène. Il invente librement, par son pouvoir de la parole, des univers à l'image de ses rêves. Grâce à ce don, il nous entraîne, lecteurs, avec lui, dans la méditation et la fascination des mystères du monde. Les propos du père touchent à

des données variées aussi bien « réelles » de la vie quotidienne qu' « irréelles », car le mystère est autant dans le monde qui nous entoure qu'en nous-mêmes. Le père fait donc partie de tous ces « prophètes », sages, poètes, visionnaires ou sourciers qui traversent les œuvres de Giono, et qui trouvent leur pouvoir « magique » dans la parole. Grâce à ce don, le père invente des images. Doté désormais du statut du « créateur », il acquiert une fonction essentielle: celle de rêver et de créer.

Dans la première partie de l'œuvre, la voix du père vient « doubler » celle de l'auteur. Littéralement, le « je » se fait un « autre », sa fonction dans le texte est une fonction de « relais ». Le « je » du narrateur se fait, en quelque sorte, représenter par le double: le « je » du personnage « récitant » qui est le père. Ce « je » du récitant lui-même est double. Il est à la fois le « poète » qui initie son fils et l' « évangéliste » qui prédit l'Apocalypse comme Jean « fils de Zébédée », en deux voix qui se mêlent et se font écho.

En effet, le narrateur prête en quelque sorte sa voix au père et s'efface de son texte. Nous constatons une absence de l'enfant, car il est là juste pour écouter ce que dit le père. Une place bien différente par exemple de celle qu'occupe l'enfant dans *Jean le Bleu* où celui-ci est présenté non seulement comme l'élève attentif qui écoute et assimile les leçons du père, mais aussi comme l'ami qui accompagne le père lorsqu'il apporte aide et assistance aux malades et aux malheureux. Giono semble rendre encore un hommage à ce père dont la figure, semi-réelle, n'a pas cessé d'apparaître dans nombreux récits et d'y jouer à chaque fois des rôles différents et variés.

Dans *Jean le Bleu*, l'enfant occupe le devant de la scène, car l'accent est mis sur les étapes de son éducation. Dans *Virgile*, même si la situation est un peu plus complexe, le narrateur cède la parole à d'autres « voix » qui se font entendre: par exemple la voix du poète latin (à travers la citation de ses textes), celle de ses quatre amis rencontrés en 1943, etc. Son enfance n'est pas évoquée en tant que période bien claire dans la mémoire de l'adulte. Ce sont plutôt des images que le narrateur restitue avec plus ou moins de poésie et d'imagination. Quant aux souvenirs relatifs à la période de l'adolescence et de la jeunesse, 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 l'ambiance dans laquelle vivait le jeune homme, marqué par son travail à la banque et par sa découverte du poète latin.

3. « Je est un autre »: Le cas de *Noé*

Dans des textes comme *Jean le Bleu*, *Virgile* ou *Le Grand Théâtre*, le narrateur cherche à s'affirmer à travers plusieurs « voix » et à revendiquer son identité avec le « moi » dont il parle. Alors que dans *Noé*, le narrateur cherche, par une sorte de jeu très subtil, à nier cette identité comme s'il essaie de dire "*Je est un autre*"¹. C'est ce que nous proposons de voir dans le début de *Noé*:

Je prononce d'abord la formule d'exorcisme moderne: *Les héros de ce roman appartiennent 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

¹ Nous empruntons cette formule à Philippe Lejeune qui lui-même l'emprunte à Rimbaud. Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, *op.cit.*

Maintenant, allons-y. Ici commence *Noé*.

(III, p.611, c'est Giono qui souligne)

Ce paragraphe se présente comme un "avertissement au lecteur", en ne faisant pas partie du texte de *Noé* qui est censé commencer à partir de: "Ici commence *Noé*". Mais on peut donc se demander qui est ce « moi » qui n'est pas « vrai »? Et s'il n'est pas vrai, qui peut être celui qui prononce cette formule? Y a-t-il un dédoublement de l'instance narrative, un « moi » qui parle et un autre dont le texte parle? Ou faut-il voir dans tout cela une sorte de « jeu »?

Le narrateur enlève donc au personnage toute existence réelle, il s'affirme en tant que « détenteur réel » de la parole et en tant que « possesseur » d'un pouvoir narratif absolu. Il se montre aussi l'inventeur de tous les rôles, en commençant par le sien. Tout ce qui se rapporte à ce « moi » donc devrait donc être pris comme faisant partie de la fiction. Ce procédé peut ressembler à ce que Philippe Lejeune qualifie de "procédé classique de la fiction autobiographique où l'on suggère une identité tout en laissant placer l'ombre d'un doute"¹. Mais on a vu que le narrateur nie cette identité entre lui et le « moi » du personnage.

Lorsque l'on porte sur soi-même son regard propre, 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. "On n'est jamais vraiment un autre, ni vraiment le même"², note Philippe Lejeune. Ce refus d'identification avec le « 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 ».

¹ Lejeune, Philippe, *Je est un autre*, op.cit., p. 55.

² *Ibid.*, p. 39.

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'évoque pas dans *Noé* des souvenirs lointains mais parle plutôt de lui-même le plus souvent au moment présent. Ce début souligne en tout cas l'une des caractéristiques de l'écriture gionienne. Une écriture où l'auteur joue à mêler fiction et réalité. Au lieu de chercher à confirmer l'identité de ce « moi » avec son référent, il tente, au contraire, d'écarter cette identité en invitant le lecteur à tout considérer comme pure fiction.

On voit donc la grande différence qui existe entre ce début et le début d'autres romans comme *Jean le Bleu* où le narrateur tente d'affirmer le caractère authentique et réel des souvenirs, en essayant de les réincarner dans le présent. Dans *Noé*, en revanche, tout est remis en question dès le début. Le narrateur tente de se démarquer du personnage dont il va raconter l'histoire. *Jean le Bleu* apparaît comme une œuvre qui construit une image mythique du « moi », *Noé* comme une œuvre qui déconstruit cette même image. *Noé* est le roman du romancier où l'auteur montre les mécanismes même de la création et de l'imagination. *Noé* serait surtout le livre sur le « moi » du romancier, placé entre la réalité et la fiction.

Le « moi » revendiqué (dans *Jean le Bleu* et *Virgile*) ou renié (dans le début de *Noé*) est en fait un « moi » complexe et composé, surtout quand il s'agit de la « voix ». Comme cette « voix » du narrateur cache d'autres « voix » secondaires, il n'y a donc pas que le narrateur qui parle, puisque celui-ci cède la parole, à maintes reprises, à certains personnages de la fiction. Ces « voix » peuvent aussi

cacher plusieurs « moi ». Ces « moi » multiples forment un écho du « moi » de l'auteur, dans une sorte de « convergence des voix narratives »¹.

Il y a donc toute une polyphonie qui fait que le récit gionien est généralement générateur d'autres récits secondaires où « voix » et « moi » se mêlent pour former l'identité narrative à travers laquelle Giono semble vouloir exprimer son ego.

II. Le « portrait de l'artiste par lui-même »: l'écrivain et ses doubles

Si nous admettons l'idée que Giono cherche à faire le "portrait de l'artiste par lui-même" et que ce "portrait de l'artiste" est en fait un "autoportrait", il faudrait d'abord comprendre comment ce "portrait" se multiplie en une infinie variété de "portraits" qui sont plus ou moins des "représentations du moi" de l'auteur.

La difficulté vient de ce que certains personnages présentent des traits très différents, voire opposés, à ceux de l'auteur. Comment alors admettre l'identification de l'auteur avec ces personnages ? Par exemple, le personnage d'Ulysse de *Naissance 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 en fonction de l'ordre littéraire ou esthétique.

Nous avons constaté que Giono associe en quelque sorte « autobiographie » et « autoportrait », puisque pour lui, faire son « autoportrait » consiste à faire sa

¹ Rousset, Jean, *Forme et signification*, Corti, 1964, p. 10.

"biographie". Cependant nous savons qu'il existe une différence entre les deux genres.

Selon Philippe Lejeune, 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 »¹.

Il y a dans la biographie un aspect dynamique. Elle se place sur un axe temporel puisqu'elle suppose le récit d'une vie, alors que le portrait est quelque chose de figé, de statique et ne comporte pas de durée. Mais chez Giono, le "portrait de l'artiste par lui-même" est apparemment quelque chose de dynamique.

Dans la perspective de Giono, le portrait n'est pas figé, il comporte lui aussi une durée et est en perpétuel mouvement de construction. Il explique dans ses Entretiens avec Amrouche sa conception du portrait:

C'est toujours un portrait fragmentaire dans lequel on essaie parfois vainement de donner un trait plus pur, de donner un trait plus exact.

(Entr., p. 201)

Par ailleurs, l'autobiographie s'oppose à l'autoportrait dans la mesure où elle est rétrospective, alors que celui-ci est prospectif, toujours à construire. Il se construit avec des éléments constants de la vie de l'auteur, auxquels s'ajoutent des éléments nouveaux qui dépendent de l'œuvre que l'auteur écrit, par exemple, les différents rôles qu'il s'attribue dans le texte, c'est-à-dire le rôle de poète, de créateur ou d'artiste. Ce que Giono cherche peut-être à faire, c'est la « construction » et pas seulement la « reconstitution » du moi. Cette image est

¹ Lejeune, Philippe, *Le pacte autobiographique*, op.cit., p. 14.

toujours en train de se faire à travers ses textes, elle n'est jamais déterminée ou achevée.

Faire son portrait consiste chez Giono à un retour au passé, mais ce retour est orienté vers l'avenir, tout en ayant un rapport avec le présent (le moment de la rédaction). Dans chaque œuvre, une part de soi-même est représentée à travers de « portrait ». En parlant du "plan général" des livres qu'il a écrits, il évoque "le portrait de l'artiste par lui-même" dans sa *Préface aux Chroniques romanesques* en 1962:

[...] L'écrivain disparaissait entièrement dans la création livrée brute, presque anonyme, composant malgré tout (puisqu'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, p. 1277-1278)

Giono évoque plusieurs fois son travail qui consiste à faire le "portrait de l'artiste par lui-même". Le premier dans les *Entretiens* avec Amrouche:

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.

(*Entre.*, p. 128)

Le deuxième est extrait de son Journal dans la prison de 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'imbécilité. 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 ici¹.

Faire " le portrait de l'artiste par lui-même" change de procédure chez Giono selon le contexte littéraire ou historique de son écriture, comme nous allons le montrer en détails dans les chapitres suivants.

Faire son « autoportrait » à travers ses œuvres pose, chez Giono, le problème de l'image de son « moi » qui risque de disparaître, car il s'agit toujours des reflets divers du « moi », d'une représentation fragmentaire et non totale. On peut estimer, d'une certaine façon, que certains personnages de Giono proposent un portrait accompli de l'auteur (comme celui d'Odripano, de Melville, de Virgile ou de Jean le Bleu).

Le « moi » réel, biographique, cède de plus en plus la place à des « moi » littéraires. Dans *Noé*, par exemple, le « moi » est représenté, non dans la perspective autobiographique, mais dans ses rapports avec la création et avec les personnages eux-mêmes. Dans cette œuvre, 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 cœur, les personnages qu'il transplantait ensuite dans des terres ou les livres qui étaient les livres d'après.

(*Entre.*, p. 288-289)

Faire le portrait de l'artiste consiste d'abord à unifier le « moi », c'est-à-dire à construire une image complète que l'auteur cherche en définitive à dégager dans

¹ "Portrait de l'artiste par lui-même", *Bulletin*, n° 44, 1995, p.46.

ses textes, même si cela demeure utopique: "Le jour où l'auteur arrivera à donner le trait définitif de son portrait, il fera peut-être son œuvre principale, l'œuvre maîtresse" (*Entretiens*, p. 201). Ensuite, il consiste, au contraire, en une dispersion du « moi » dans les différents et multiples « portraits » dans lesquels il est censé se refléter.

Ce qui nous paraît important à signaler est qu'il ne s'agit pas de retrouver l'image de l'individu Giono mais celle du créateur. Pour autant, 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 la fusion du « moi » avec l'« autre ». Ces « autres » personnages représentent, chacun à sa manière, une part de l'artiste et donc une certaine projection de son « moi ».

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 soi-même. En effet, l'œuvre repose sur les différents « doubles » ou « figures » de l'écrivain. On va essayer de définir les principaux caractères de ces figures et de ces « moi » multiples et variés.

Chapitre 2 Les principales figures de l'artiste

Les œuvres de Giono contiennent un grand nombre de personnages qui représentent une partie de son « moi ». Celui-ci se disperse sur toute son œuvre afin de tracer un chemin d'identification de l'artiste. Dans chacun de ses romans, Giono traite, de façon légèrement différente, à chaque fois, la question de la création littéraire.

Dans *Naissance de l'Odyssee*, le mensonge est le moteur de la création. Ulysse arrive à créer une autre image de lui-même grâce à la parole et à tromper ainsi tout son monde. On peut dire que *Naissance de l'Odyssee* forme la base même de la création chez Giono. Son objet sera ce monde tout à fait imaginaire, il va jusqu'à créer son monde à lui.

Dans *Pour saluer Melville*, apparaît une autre image du créateur. Melville, devenu personnage de fiction, fait, grâce à la parole poétique, naître un monde qu'il fait voir et sentir à Adelina. Par certains côtés, il est le double de l'auteur.

Les Grands Chemins est un texte qui met en valeur à peu près les mêmes problèmes mais à un niveau différent. Il ne s'agit plus de personnages littéraires (comme Ulysse ou Melville), mais de deux personnages fictifs. Certains détails permettent de lire le thème du jeu et de la tricherie comme métaphore de l'écriture.

Dans *Noé*, œuvre centrale, Giono met en scène le créateur en train de créer, de se battre avec les images et les personnages. Il est présenté au milieu de sa création même: ses textes, ses personnages, ses souvenirs, etc. c'est le roman du

romancier. Les textes se construisent chez Giono autour de la parole, du narrateur ou d'un personnage. 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 avec lesquels s'identifie l'auteur.

1. Le mensonge créateur (Ulysse) : Naissance de l'Odysée

1. Mensonge et vérité

Cette œuvre montre, en fait, Ulysse en train de s'inventer lui-même, grâce au "mensonge créateur". C'est à la fois la naissance d'un personnage et celle d'une œuvre, puisqu'il s'agit du premier roman achevé de Giono. Dès le début du "Prologue", Ulysse est présenté comme un personnage qui ouvre les yeux sur un ciel nouveau. Il s'agit en fait d'un naufrage auquel il vient de s'échapper, une métaphore d'une (re) naissance:

Aplati sur 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 baises 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, p. 3)

Ce réveil sur un monde nouveau, vécu comme une (re) naissance est le début d'une nouvelle vie que Giono donne à ce personnage. Quelques pages plus loin, on découvre ce rôle essentiel attribué à Ulysse, un peu différent de celui de *l'Odysée* d'Homère, celui du conteur.

Ulysse fait donc figure d'anti-héros, comme certains des personnages de Giono. Il sait qu'il joue et continue à mentir, non seulement par la parole mais en cachant sa vérité par le déguisement. Mais cet anti-héros 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"¹. C'est ce qui constitue en fait son mérite et sa véritable qualité, au point qu'Ulysse lui-même a l'impression de confondre vérité et mensonge:

[...] il ne connaissait plus le vrai du faux; il n'y avait plus de vrai dans sa vie, son imagination cristallisant sur chaque brin de vérité une carapace scintillante de mensonges.

(I, p.53)

Ulysse se sent désormais prisonnier de l'image mensongère qu'il a faite de lui-même:

Plus il réfléchissait, plus il se sentait prisonnier de son mensonge, comme un bucheron dont la main est prise dans la fente renfermée d'un tronc.

(I, p. 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 à son propre piège. Il se sent victime de ses paroles. Il regrette son mensonge qui l'empêche de se présenter à sa femme et pense que "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, p. 81). 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. p. 82)

¹ Genette, Gérard, *op.cit.*, p. 417.

Tous les personnages mentent, à l'exception de Kalidassa et d'Antinoüs. D'ailleurs ces deux-là meurent. Télémaque par contre, en cherchant à passer pour un vrai héros, qui a connu de véritables aventures, est tombé dans le ridicule.

Le naufrage de Télémaque sur la côte d'Egypte 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 à son réveil vont être à l'origine de ses malheurs:

Des cris de femme 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, p. 113)

Télémaque est incapable, en disant la vérité, de faire de son errance un récit fabuleux, car il n'a pas la qualité de bien parler comme son père:

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., p. 112-113)

L'opposition de Télémaque à son père traduit donc une opposition entre les deux récits différents: l'un basé sur la vérité et l'autre sur le mensonge. Le récit mensonger est plus fort parce qu'il suscite l'imagination chez les auditeurs. En revanche, le récit véridique s'appuie sur une vérité sèche. 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, p. 115-116)

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, p.118)

Il lui manque non seulement la « voix » et la manière de raconter d'Ulysse, mais aussi le mensonge fabulateur qui donne au récit sa force et son ampleur.

2. L'être et le paraître

Le récit d'Ulysse a donc 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, aux 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.

Lorsqu'ils sont l'un en face de l'autre, Ulysse et Pénélope sont donc partagés entre l'être et le paraître. Ils jouent la comédie l'un devant l'autre, donc ils mentent. Au mensonge d'Ulysse répond le mensonge de Pénélope. Elle est infidèle à son mari, alors qu'en apparence, elle cherche à se faire passer pour une veuve éplorée. Lui, est un homme qu'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 se base sur un jeu de déguisement et de dédoublement. Ulysse rentre chez lui déguisé en mendiant. Il veut observer Pénélope et connaître ses vrais sentiments à son égard. 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, p. 75)

Elle se sent un peu perdue devant cette situation nouvelle qu'elle n'avait pas prévue:

Je ne sais 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 dans la chanson. Il médite quelque dure méditation!

(I, p.86)

Il s'agit bien d'une sorte de jeu entre les deux. Mais 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, p.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 "se représente dans le calme enfin venu, les larges joies coulant de sa Pénélope" (I, p.118).

Toutefois, Ulysse s'aperçoit finalement que son mensonge lui a été bénéfique et que vivre dans le mensonge est plus agréable que de chercher la vérité:

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, p. 99)

Le deuxième trait qui caractérise le personnage d'Ulysse est le dédoublement. Dès le début, le thème du double apparaît quand Ulysse commence à parler, il s'aperçoit que sa voix lui paraît étrangère, qu'elle sort de lui toute seule. Il s'en étonne car "la voix était sortie toute seule de lui-même". Il a alors conscience d'avoir un double en lui-même, "ce pauvre lui-même, menteur, et si prompt à croire ses propres mensonges et sans jamais avoir raison" (I, p.43).

Le thème du double est particulièrement saisi dans la scène du miroir, dans lequel il se regarde:

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 lèvres¹....

(I, p.39)

La vie d'Ulysse est donc faite sous le signe du double; il est 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:

¹ C'est nous qui soulignons.

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, p.50)

Le dédoublement peut être saisi au niveau du récit d'Ulysse lui-même. Ce récit fabuleux est repris deux fois. La première fois, le récit est raconté par les aèdes, et la deuxième fois, c'est quand Ulysse cherche à retrouver les sensations qu'éprouvait le voyageur imaginaire. Ce dédoublement traduit également l'attitude même du créateur face au réel. L'imagination du créateur ajoute au réel d'autres dimensions.

Ulysse essaie lui-même de reproduire, dans une sorte de mise en scène, sur un bassin qui se trouve sur ses terres, ses voyages en mer. Dans ce bassin, Ulysse met une cannette en guise de bateau. Dès le moment où le jeu est parti, les données de l'univers réel changent subitement, et il est pris dans 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, p.119)

Giono met ici en œuvre le rapport du réel avec l'imagination. Il le fait souvent dans ses romans où le réel se mélange avec l'imagination. 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 des récits nouveaux. Par-delà le soir avancé, il entendait les acclamations, il voyait les auditoires révoltés de joie.

(I, p.122)

Dans ce passage, Ulysse est l'image même de Giono romancier. En effectuant ce voyage imaginaire, il est comparable à l'auteur lui-même. En jouant au « voyageur immobile » (pour reprendre un titre de Giono), Ulysse préfigure au plan métaphorique celui du créateur qui entame son « voyage » de romancier.

Le récit d'Ulysse, comme le feront 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 que nous trouvons 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, p.118)

Naissance de l'Odysée met donc au centre de son propos l'idée de la création romanesque. Il renvoie d'abord à Homère, fondateur même de la littérature romanesque occidentale. Le terme de « Naissance » renvoie certes à la naissance du récit d'Ulysse mais renvoie aussi à celui de Giono, puisqu'il s'agit de son premier roman achevé. C'est une sorte de naissance de toute son œuvre. Cette œuvre prendra, conformément à ce titre, l'aspect d'une Odysée. Ce texte de Giono est générateur de tous les textes que Giono écrira tout au long de sa vie. Il

"déterminera toute son existence de romancier"¹. *L'Odyssée* d'Homère constitue pour Giono l'un des premiers textes qu'il a lus. Il était frappé par les images qui s'y trouvaient. Odyssée dans le sens également que donne le dictionnaire à ce mot, celui du récit d'un voyage plein d'aventures, car l'œuvre de Giono est pleine de richesses et permet de connaître des variations multiples.

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. *Naissance de l'Odyssée* 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 en train de naître et de se construire: "je ne me suis jamais servi d'autre chose que du mensonge", dit Giono à Pierre Citron en avril 1969². Mais c'est dans *Noé* qu'il reprendra, toutefois à un autre niveau, ce travail de créateur en train de créer, c'est-à-dire l'acte poétique lui-même. 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. Il s'agit de cette problématique du « je » qui est « un autre » dont nous avons parlé à propos de *Noé*.

II. Le portrait de l'artiste en inventeur d'images (Melville) : Pour saluer Melville

Tout d'abord, on voit bien l'analogie entre *Pour saluer Melville* et *Naissance de l'Odyssée*, car même si dans *Naissance de l'Odyssée*, la narration est à la troisième personne, et si Giono ne parle pas directement de lui-même, il existe de

¹ Citron, Pierre, « Notice » sur *Naissance de l'Odyssée*, O.R.C. I, p. 821.

² Rapporté par Robert Ricatte dans « Préface », I, XXXII. Sur la question du mensonge dans la vie de Giono, voir Pierre Citron, « Notes sur "les mensonges de Jean Giono" », *Bull.* N°5, 1975, p. 35-38.

nombreux éléments comparables dans les deux textes. Il s'agit par exemple de la réécriture d'un récit en ce qui concerne *Naissance de l'Odyssee* 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: ils sont navigateurs tous les deux; leurs ouvrages et leurs aventures ont forgé à chacun une personnalité et un caractère et ont surtout donné naissance à un récit. Ulysse invente une légende à partir de ses voyages et Melville s'inspire de ses périples pour écrire *Moby Dick*. Tous les deux vivent une histoire d'amour qui est en rapport avec la création de leurs récits. Mais le point commun le plus important est que tous les deux sont des créateurs d'images.

1. Melville/Giono

Pour saluer Melville (1940)¹ 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 Joan Smith². L'auteur y parle de sa traduction et de l'intérêt qu'il portait depuis longtemps au livre de Melville. En effet les premières pages font 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*³ dans les profondeurs glauques où le lecteur n'a plus que des mouvements sirupeux, comme une

¹ Texte rédigé entre le 16 novembre 1939 et le 1^{er} mars 1940.

² Voir Henri Godard, « Notice » sur *Pour saluer Melville*, *op.cit.*, III, p. 195.

³ C'est nous qui soulignons.

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, p.5)

Nous avons commencé par cette description que fait Giono des qualités de la phrase chez Melville car elle "ouvre les pays des images" et fait de cet auteur un artiste inventeur d'images.

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 (et de lui-même) que Giono fait. Portrait où l'auteur met une grande partie de lui-même. Plusieurs traits caractéristiques du personnage renvoient en effet à l'auteur. Comme lui, à quinze ans, Melville commence à travailler dans une banque (III, p.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 pleines que tous les ports du monde réunis" (III, p.9). 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 devait être pas mal puisque l'autre en resta bouche-bée, les arpillons à la main" (III, p.43).

Mais à travers cette analogie entre les deux portraits, c'est le portrait de l'artiste, du 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 regardent seulement au-delà" (III, p.13), car ce sont "des yeux farouches de poète" (III, p. 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 de 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 que tous les empereurs et tous les rois du monde réunis.

(III, p. 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. L'ange lui demande de faire des choses exceptionnelles, de ne point suivre les entiers battus. Dans l'une des scènes qui les unit, Herman dit à son ange:

Mon boulot de poète, puisque tu dis que j'en suis un, mon petit 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 que je le fais bien, parce que ça plait; 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? [...] 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, p. 27)

Dans ce dialogue imaginé avec l'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 ». Mais 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. 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 question:

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, p. 28)

En parlant de Melville, Giono exprime des préoccupations personnelles. Il y a, il nous semble, un besoin de repli sur soi-même après le déclenchement de la guerre et de la recherche d'un autre objet pour écrire. Durant cette période, que les critiques appellent période de transition, Giono a écrit (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 »: "l'homme a toujours le désir de quelque monstrueux objet. Et sa vie n'a de valeur que s'il la soumet entièrement à cette poursuite" (III, p.4).

Dans le rapprochement Melville/Giono et contrairement à ce que Giono/Melville vient de dire à son ange, concernant la précision d'écrire des livres qui distraient, il opte finalement comme le montre le passage suivant pour des livres de nature différente et d'une autre ampleur:

Non, bien sûr, il n'a pas envie de continuer à écrire les petits livres qu'il sait faire. L'œuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec le large 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, p.33)

Dans ce passage, Giono définit encore l'œuvre comme « un combat » continu avec une part de lui-même. Elle est aussi à chaque fois le signe d'un nouveau départ, mais un départ dont on ne peut prévoir d'issue, c'est-à-dire qui peut aboutir soit au succès soit à l'échec: c'est une « jeu » où l'on peut « tout perdre » ou « tout gagner ».

Giono explique à travers le passage d'un texte à un autre qu'il y a toujours chez Melville une continuité, due au fait que c'est son « moi » qui est toujours au centre de l'œuvre:

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 œuvre, 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 ça un poète".

(III, p.33)

Giono reprend donc l'idée qu'une œuvre d'art est toujours l'expression de celui qui la crée. Celui-ci constitue donc la part inchangeable de l'œuvre. En outre, il insiste sur l'idée de l'indépendance de l'écrivain. A travers l'univers romanesque

de Melville, 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.

2. Le récit d'amour d'un poète : Herman /Adelina

Cette rencontre constitue en effet l'épisode central de cette « biographie » de Melville. Elle se passe entre la fin de 1848 et le début de 1849. C'est autour de cette rencontre – imaginaire - que Giono organise toute la suite de la vie de Melville: "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" (III, p.5). Il s'agit d'un épisode que l'auteur situe en Angleterre. Herman rencontre Adelina White dont il tombe amoureux. Cette rencontre bouleverse sa vie. Le portrait d'Herman est fait en grande partie à la lumière de cette rencontre, car c'est dans cet épisode qu'Herman montre ses talents de poète. Cet amour entre Herman et Adelina fait penser, par sa 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. Cette histoire d'amour est née au cours d'un voyage que tous 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, p.42), se dit-il. Il peut deviner aussi chez elle "l'esprit le plus fin" (*Ibid.*) Tandis que la voix, quant à elle, "exprime toutes les nuances d'un cœur bouleversé de passion" (*Ibid.*). Ensuite, à une étape de voyage, il la voit de dos et se rend compte de 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, p. 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. Il hésite même à aller la voir en face et préfère rester à l'extérieur de l'auberge. 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

(III, p.44)

Mais, probablement aussi, à cause d'un désir inconscient de conserver cette image qu'il s'est faite d'elle et de prolonger la plaisir qu'il a à la voir de loin. Herman, resté à l'extérieur de l'auberge, guette par la fenêtre 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 cœur plus clair. Il vit enfin que c'étaient des cheveux couleur de paille.

(III, p.43-44)

Ensuite, c'est par son odeur qu'Adelina s'est manifesté pour lui. C'est encore une émanation: " tout ce qu'il était capable de penser c'est qu'elle sentait l'encens [...] Elle avait une odeur qui était semblable à l'odeur de la résine de sapin mais sucrée et avec un peu de vanille " (III, p.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, p.46)

Cette difficulté de parler se transforme par la suite en expression plus facile quand ils vont faire davantage connaissance et qu'il parlera du monde tel qu'il voit. A partir de ce moment, ils restent 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. C'est elle d'ailleurs qui le qualifie de « poète ». 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, p.51)

Herman est donc capable de transformer l'aspect de 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. Herman apprend Adelina 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 œil. 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 le lui dire, de réunir les deux images et d'apporter la lumière.

(III, p.52)

Grâce à cette combinaison du monde réel et du monde imaginaire, Herman parvient à faire naître chez Adelina une nouvelle perception du monde. Il parvient ainsi à changer les rapports de l'être au monde qui l'entoure. Grâce à la parole poétique, Herman fait une sorte de démonstration sur le travail de l'imagination pour transformer le réel et sur la traduction en langage de cette transformation. On peut y voir l'acte poétique même de la parole, son pouvoir de transformer les dimensions et proportions de l'espace et des objets et à faire naître chez le lecteur un état poétique. En effet, Adelina est persuadée que ce qu'elle voit "n'est plus le même monde" et que la « voix » qu'elle entend est certes celle d'Herman, mais surtout du poète, 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 construire 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:

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." Il renvoyait 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, p.52)

Herman montre ainsi le pouvoir de 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 se faire suivre par les collines en leur disant: "Collines, collines, venez, moutons-collines et suivez-moi jusqu'à la mer" (II, p. 127).

Grâce au langage, Herman arrive à communiquer à Adelina l'image qu'il percevait. 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 expérience aussi personnelle, mais en même temps trop consubstantielle à notre vie pour que nous ne la supposions pas universelle"¹. En effet, Adelina parvient à partager les sensations que lui communique Herman. Elle semble comprendre et sentir les choses telles qu'Herman les sent lui-même. Adelina se sent pénétrée par ce monde qu'Herman crée pour elle. Elle a même l'impression que ce monde créé par les mots existe réellement, que ses souvenirs

¹ Godard, Henri, *D'un Giono l'autre*, Gallimard, 1995, p. 15.

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 qu'il était en train de lui donner son monde à lui.

(III, p.53)

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 exactement à « une balade magique » (III, p.55). C'est le crépuscule et c'est dans un passage 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:

Et 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, p.55)

C'est au milieu de cet espace qui se referme sur eux qu'Herman parle à Adelina d'une « ville étrangère » (III, p. 57). Une ville mystérieuse dont les habitants parlent une langue étrangère. Au cours d'une autre pause, ils font encore une autre promenade. Ils entrent également dans un monde qui se referme sur eux. 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, p.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, p.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 voit que cette histoire d'amour, qui dure peu de temps, constitue l'essentiel
de cette « biographie » de Melville. Mais à travers elle c'est encore le portrait du
poète qui est présenté. L'amour est une manière de mettre en valeur l'expérience
poétique. 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 d'Herman
disparaît tout au long de la période que vit Herman avec Adelina. Il ne réapparaît
que vers la fin de la dernière rencontre:

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 fait 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, p. 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'œuvre *Moby Dick*. Mais quand il ne recevra plus de lettres d'Adelina White, il s'arrêtera d'écrire à son tour et donc de « parler ». Giono dira: "il mourra après trente-quatre ans de silence total" (III, p.76).

Dans *Pour saluer Melville*, 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. 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 œuvre maîtresse, *Moby Dick*.

En outre, la rédaction de ce texte pendant la guerre expliquerait peut-être cette tendance à se replier sur lui-même et à se détourner du « social ». Il vient juste de sortir de prison et c'est "son livre de prison" (III, p.722), comme il le dira dans *Noé*. Sur ce point, il ressemble un peu à *Naissance de l'Odyssee*, 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 Pierre 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'Odysée*... ".¹

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 «inventeur d'images». Il rassemble un certain nombre de traits de poètes que nous retrouvons dans d'autres textes.

III. *Le portrait de l'artiste en tricheur : Les Grands Chemins*

1. Thèmes

1.a *Mensonge, jeu, tricherie*

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 narrateur surnomme «l'Artiste», est comme Ulysse de *Naissance de l'Odysée*: c'est d'abord un menteur. 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 qui sait manipuler les cartes. C'est aussi un tricheur, mais qui sait ne pas se faire prendre. Il a donc un rapport assez particulier avec la vérité. Il triche d'abord en mentant sur lui-même. Dès la première rencontre, le narrateur est séduit par son habileté, mais soupçonne chez lui une tendance au mensonge:

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, p.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

¹ Cité par Pierre Citron dans sa « Notice » sur *Naissance de l'Odysée*, I, p. 814-815.

lui permet de garder chez son ami ce côté mystérieux et attirant. L'Artiste ne cesse en effet de mentir. La tricherie semble faire partie de lui-même. Malgré sa protection, le narrateur est persuadé qu'il est en train de "tricher contre soi-même" (V, p. 614) et de mentir contre lui-même pendant les parties du 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, p. 546). En effet, l'Artiste est tellement absorbé par la passion du jeu et de 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, p. 495).

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:

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 [...]. Ce qui compte, c'est sa peau, c'est 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, p.546)

Dans ce passage, le narrateur prédit le « massacre » de l'Artiste. Celui-ci va toujours plus loin, en cherchant à "jouer sa peau" (V, p. 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 sans que personne ne 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 en 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. [...] Alors il se découvre, il décompose, il triche au ralenti; pour un peu il expliquerait. Or, les bons petits copines, 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 cœur. A chaque instant, le ventre de l'artiste passe à un millimètre des cornes. Il mâche tout un bouquet de salive.

(V, p.550)

Vers la fin, en se mettant en danger sa propre vie et en mettant constamment face à la mort, l'Artiste est le plus proche de 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, p.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.

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, p.550)

Il y 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 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, ils pressent la fin de son ami: "Ça finit par des cassages de gueule" (V, p.536).

L'Artiste des *Grands Chemins* n'est pas le seul à tricher. Giono explique dans ses *Entretiens* 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* 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.

(*Entre.*, p. 210)

Dans *Les Ames fortes*, les tricheurs sont Thérèse et Firmin car ils ont tiré profit de la générosité de Mme Numance. 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" (*Entre.*, p.213), explique Giono. La tricherie n'est donc pas seulement une tricherie en mal. Elle peut être motivée par de bonnes intentions. Giono 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'intentions.

(*Entre.*, p.213-214)

On peut parler également dans *Les Grands Chemins* de cette tricherie liée à la générosité. Il s'agit de cette fois-ci du narrateur, qui est, en effet, d'une générosité excessive avec l'Artiste. Il lui fait, en quelque sorte, un don de lui-même, en se consacrant totalement à lui, tout comme Mme Numance à Thérèse. Il parle à son ami de la générosité et lui explique:

Qu'il y a ces 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 pourrait rien se payer de meilleur.

(V, p. 605)

L'Artiste, tout comme Thérèse qui profite de la générosité de Mme Numance, 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, p. 606)

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. 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 ». Mais cette tricherie est, d'autre part, un signe de vie, car le jour où il ne pourra plus jouer et donc tricher, ce sera pour lui le commencement de la fin.

1.b L'errance

Ce roman est lié au déplacement et à l'errance, comme le laisse entendre le titre. Cette errance se réalise en effet sur plusieurs niveaux. Une errance géographique, puis une errance intérieure, surtout du 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 se voient, en cours de route, liés l'un à l'autre, puis se séparent à la fin.

Le récit commence par la scène où le narrateur est en train de prendre la route. A partir de ce moment, il ne cessera pas de se déplacer. L'indication des deux saisons cadre le récit des événements: l'automne, au début du roman "l'automne me traite vraiment en bon copain depuis des semaines" (V, p.469), et le printemps à la fin "les pins qui s'épanouissent dans la première pluie tiède du printemps" (V, p.632). Ce sont les deux moments où le narrateur prend la route. Entre les deux, c'est-à-dire pendant la période de l'hiver, s'inscrit l'itinéraire du personnage.

En général, chez Giono, l'hiver est 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. Dans *Un roi sans divertissement*, c'est la saison où M.V. commet ses crimes. Cette saison est 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. Et à cause de cela, c'est la saison où se manifestent les passions, et où l'ennui, chez certains personnages, peut atteindre des dimensions dramatiques.

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 mais correspondent à plusieurs lieux réels¹. 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.

Ce thème est révélateur de la sensation de narrateur de la perte. Par exemple, cette vision qu'il a de cet endroit enneigé couvert d'une brume où il se trouve pratiquement perdu:

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 croute 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 l'air comme on se noie dans l'eau.

(V, p.558)

Cette sensation de vide dans lequel le narrateur se sent perdu, correspond à peu près à la même sensation de noyade qu'exprime le narrateur lors de son déplacement:

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. Seuls

¹ Ricatte, Luce, « Notice » sur *Les Grands Chemins*, *op.cit.*, V, p. 1164-1665.

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, p.478)

Dans les deux passages précédents, ils ont tous les deux quelques points communs. En effet, les deux scènes mettent en valeur des éléments qui sortent de réel. Dans le passage précédent, la blancheur donne "cent couleurs mélangées", dans celui-ci, le vide a « une odeur ». Dans ce dernier passage, il y a comme un renversement ou une confusion entre la terre et le ciel: les feux des étoiles. Il marche et, ou plutôt il « flotte » entre ciel et terre, comme suspendu en l'air entre deux constellations.

Ces deux mondes « blanc » et « noir » dans lesquels on peut se perdre montrent qu'il s'agit quelquefois pour le narrateur d'un « voyage » intérieur et 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, p. 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. 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, p. 591). Il s'agit de son amitié avec l'Artiste qui semble rester au point mort. 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.

Chez le narrateur il y a également une « errance », ou plutôt un « cheminement » de la pensée, jamais explicité dans le texte, qui le conduit à prendre la décision de tuer l'Artiste. À l'errance réelle correspond une errance d'ordre moral¹. Le véritable déplacement du narrateur est intérieur. C'est dans l'errance que le narrateur semble accomplir son destin. Dans cet espace parcouru, le narrateur effectue des tours et détours qui finalement décrivent un cercle, voire un labyrinthe, ce qui suggère que le déplacement se passe également à l'intérieur du personnage.

Cette errance est également une métaphore de l'écriture. Le parcours du narrateur et de l'Artiste se ressemble un peu à celui de l'écriture. Comme l'itinéraire des deux personnages, la structure de l'œuvre est faite de mouvements de départs, d'arrêts, 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 d'écriture.

1.c L'amitié

Le narrateur et l'Artiste forment un couple, parmi ceux, nombreux, qui apparaissent dans l'œuvre de Giono. On y trouve, en effet, le couple formé de deux amis, dont l'un est le protecteur et l'autre le protégé², comme dans *Solitude de la pitié*, Décidemment et madame-La-Reine dans *Jean le Bleu*, ou Amédée et Albin dans *Un de Baumugnes*, les couples amoureux, comme Saint-Jean et Sarah

¹ Voir à ce sujet, l'article de Danielle Escudié, «*Les Grands Chemins* ou le voyage immobile», *Bulletin* n° 18, 1982, p. 36.

² Voir à ce propos Robert Ricatte, « Préface », I, p. XL.

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 Giono 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 dans *Un de Baumugnes*"¹.

Comme dans plusieurs romans de Giono, se donner sans contrepartie, tel est le plaisir que ressentent certains personnages généreux dont nous parlerons plus loin. Le narrateur, par exemple, 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, p. 504)

Son amitié pour l'Artiste n'est pas toujours 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 soi content.

¹Cité par Luce Ricatte dans sa « Notice » sur *Les Grands Chemins*, *op.cit.*, V, p.1156.

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, p. 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 son camarade qui était blessé, lui, "il n'irait à son secours" (V, p. 604-605). Le narrateur est bien conscient de cette situation. Et il finit par l'accepter en se disant: "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, p. 606).

Cette histoire d'amitié suggère parfois, à cause de certains détails, une homosexualité latente entre les deux hommes, mais il s'agit là d'une « homosexualité du sentiment »¹, comme le dit très justement Robert Ricatte.

Ce qui caractérise le personnage du narrateur, c'est également (comme d'ailleurs beaucoup de personnages de Giono) qu'il rend service aux autres, parfois, au risque même de sa vie, et pour la simple raison qu'il sent le plaisir de vivre une aventure ou peut-être par curiosité. Le narrateur est un artiste à sa manière. Mais on peut se poser la question en ce qui concerne *Les Grands Chemins*: qui est, des deux personnages, le vrai héros? Le narrateur ou l'Artiste? Ce rôle est difficile à attribuer exclusivement à l'un ou à l'autre, car 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

¹ Ricatte, Robert, « Notice » sur *Les Ames fortes*, V, 1037. sur cette question, voir également Luce 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, décembre 1982, p. 384 et suivantes.

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 en termes de « héros », car nous pouvons considérer que l'Artiste est le héros au niveau de l'action et le narrateur le héros au niveau du discours.

1.d Ennui et divertissement

Par le biais du thème d'ennui, le rapprochement avec *Un roi sans divertissement*, cette « malédiction de l'univers » (*Entre.*, p. 58), comme l'appelle Giono. Lors de son séjour au moulin, le narrateur dit qu'il est heureux de se retrouver au chaud, mais il se laisse petit à petit gagner par l'ennui. 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 ni 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 cœur (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 à tout à fait comprendre ni à maîtriser:

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 reflet 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 bœuf. Les coups de brise 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, p. 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 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, p. 538)

On a ici les mêmes éléments décrits dans *Un roi sans divertissement*: « le silence » (intérieur et extérieur du personnage), « le blanc » (de la neige), « le vide » (de 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, comme M.V. qui entaille des personnes ou Langlois qui tue une oie:

Je n'ai de repos que lorsque je fends du bois à la hache. Le 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 des bûches est beau à voir et c'est agréable de tripoter l'arête vive des éclats.

(V, p. 538)

Le narrateur est peut-être sur le point de "mettre du rouge" sur n'importe quoi" quand son ami l'Artiste vient l'en empêcher en lui proposant de venir jouer avec lui. Il l'arrache ainsi à sa solitude, "par amitié pure" (V, p. 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, p. 537)

Pourtant l'idée du « sang » l'obsède encore. Le terme apparaît 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 faite ceinture devant des choses épatantes qu'on rate de posséder faite 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, p. 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. L'Artiste, lui, prend le jeu peut-être trop au sérieux, c'est pourquoi lorsqu'il perd 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 à sa portée, à échapper à cet ennui. Par exemple, Edmond, pour rompre la monotonie de sa vie, 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 [...]. 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, p. 539)

Nous constatons dans ce passage d'une part que l'ennui est un état contagieux, et 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 cet ennui. M. Edmond et sa femme s'en sortent par les disputes et les querelles. Quant aux compagnons du jeu de l'Artiste (Nestor, Dumas, Molinier, Ferréol...), ils 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 ressemble 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, p. 553).

Tout le monde essaie donc de se tromper soi-même. Et pour lutter contre l'ennui, il faut donc employer les grands moyens. Il faut, par exemple "miser gros, c'est la vie, et tricher pour pouvoir la faire sans risque de perdre la boule. Jamais carte sur table" (V, p. 541). Chacun a sa façon de tricher pour s'en sortir, en sachant d'éviter de "se servir de soi-même comme on ne doit pas" (V, p. 541). L'Artiste va plus loin: il mise sa vie.

1.e 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 cops 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'in jour où l'on se met en route.

(V, p. 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 que 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 le regard qu'il voit.

D'autre part, l'acte commis par l'Artiste est, aux yeux du narrateur, une sorte de trahison. Car il a désormais transgressé 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, p. 570)

Le narrateur met donc en pratique cette réflexion. Car il se sent « trompé » par son ami. 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, il faut le rapprocher d'autres épisodes. Dans *Un de Baumugnes*, Amédée, l'ami protecteur d'Albin, décide à la fin de se

séparer de celui-ci, qui lui tient lui 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 te lue 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, p. 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.

Dans *Deux cavaliers de l'orage*, Marceau est très lié à son jeune frère, surnommé justement Mon Cadet. Il joue le rôle du protecteur à l'égard de son 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 éviter une déchéance inévitable, qui a commencé le jour où il a perdu l'usage de ses doigts. Il a voulu ainsi le sauver de lui-même. 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, p. 624). Pour le narrateur, l'Artiste "n'était même pas capable 'étrangler un poulet" (*Ibid.*). c'est ainsi que le narrateur imagine le déroulement de la scène et l'explication qu'il lui donne:

Il n'a dû rester plus de cinq minutes cramponné au cou de Sophie, à essayer de faire obéir ses doigts. La tête pleine des choses magnifiques (pas du tout à la portée de tout le monde) et

rien pour les mettre à exécution. Obligé désormais de 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, p. 626, C'est Giono qui souligne)

L'Artiste est donc un homme exceptionnel. Il a "la tête pleine de choses magnifiques" et parvient à vivre des sensations inouïes et éprouve "un plaisir d'aller vers n'importe quoi", c'est-à-dire 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, p. 605). Mais le don de soi est aussi une « perte ». L'Artiste sait qu'il perd et qu'il se perd.

Tout le long du roman, l'Artiste ne cesse d'aller à sa perte, mais malgré cela il éprouve 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, ne cesse de se donner entièrement pour Thérèse.

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. dans *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"¹. 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, p. 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, le narrateur parle à 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, p. 591). Mais c'est surtout dans cette « mort » 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 de chercher l'Artiste, il se dit: "Je comprends très bien ce qu'il a fait. Je suis dans sa peau" (V, p.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 ensemble. Dans son discours, le « je », le « il » et le « nous » sont désormais mêlés:

Je ne bouge pas. Il est à trois pas devant son 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 de 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.

¹ Ricatte, Luce, « Notice », sur *Les Grands Chemins, op.cit.*, V, p. 1145-1155.

C'est donc toute une scène imaginaire où le narrateur se voit dans l'autre, son double, accomplissant avec lui le meurtre.

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'était 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 amis je serai vivant tandis que l'autre ne sera qu'un drapeau". Mais Angelo ne voulait pas, il voulait être u homme vivant avec ses arbres; c'est pour ça qu'il le tue, et l'autre le sait¹.

Cette explication permet de comprendre le geste du narrateur dans *Les Grands Chemins* tuant l'Artiste, celui de Langlois tuant M.V., celui de Marceau tuant 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 des cas, la victime accepte le jugement et son exécution. Tous ces exemples proposent donc des variations sur le thème du meurtre de son frère, de son ami, de 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 ».

¹ Chabot, Jacques et Valente, Aline, « Interview de Jean Giono, 4 avril 1968 », in Giono: *L'Humeur belle*, Publication de l'Université de Provence, 1992, p. 424.

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 des rejoignent car, en définitive, l'Artiste et le narrateur ne font qu'un. Ce sont les deux facettes du même « portrait de l'artiste », autrement dit du créateur.

Comme l'Artiste, le narrateur triche en parlant de lui. Par exemple, le prêtre doute de sa sincérité, "il n'est pas convaincu, il se demande si c'est du lard ou du cochon" (V, p. 482). Mais tous les deux semblent trouver de la satisfaction dans le jeu: "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.

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". Le rôle de l'écrivain dans ces romans est de "détourner les choses de leur sens" (V, p. 540). Les *Grands Chemins* est un roman où le sens est en perpétuel changement. C'est d'ailleurs ce qui caractérise la plupart des « Chroniques ». Le discours est parfois elliptique, ce qui contribue à maintenir cette image floue des personnages. Le discours du narrateur, lui, est composite (monologue intérieur, narration, dialogue...), et change assez souvent d'aspect et de registre: "J'ai plusieurs façons de parler, et notamment de me parler" (V, p. 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. Dans

Les Grands Chemins, le narrateur, qui est l'un des doubles de l'auteur, est aussi un jongleur dans le domaine 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 de manipulateur des mots et des images.

Le jeu s'effectue sur un autre niveau de l'écriture, celui du vide. Dans *Les Grands Chemins*, les vides sont perceptibles à plusieurs niveaux. Tout d'abord au niveau du narrateur. Les informations données par lui-même et qui le concernent sont très peu. Son nom ne sera jamais connu. On sait seulement, par la bouche de l'aubergiste, qu'il a un « joli prénom » (V, p. 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. Son passé reste inconnu au lecteur, car ce qui est révélé au fil du texte est seulement en rapport avec sa situation présente. 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. 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 de déguisement, on l'a vu pour Ulysse dans *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 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, p. 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. 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 ».

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, p. 624). Ce nom composé de deux prénoms est loin de préciser son identité. Il ne sort donc pas réellement de l'anonymat. Il ne vient de nulle part, il est donc 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 ».

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. Par exemple, l'histoire d'Edmond avec la jeune fille et le « type maigre », à qui il envoie de l'argent, n'a jamais été claire. On ne connaît pas la suite de l'histoire de la jeune fille qui vient demander l'aide au narrateur. Le comportement de Mme Albert qui est sur le point de partir et "qui va à D; ou au diable; ou aux deux " (V, p. 610), qui laisse supposer une aventure extraconjugale, n'est pas expliqué. La relation entre Catherine et son mari "qui est tout le temps parti" (V, p. 594) est toujours vague.

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 personnages, le narrateur donne un surnom conforme à leur aspect physique, comme les deux « éléphants ». En inventant ses personnages, l'écrivain leur donne une vie et un itinéraire précis, corrige en quelque sorte le hasard de leur vie, et invente pour eux un destin.

Pour conclure, on peut dire que *Les Grands Chemins* est un roman qui, comme plusieurs autres, raconte une histoire et en même temps pose la question de 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. 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 de d'autres. Le narrateur est alors le porte-parole de l'écrivain et un peu son double.

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 significations multiples qui offre plusieurs niveaux de lecture comme la plupart des Chroniques. D'autre part, le récit met en jeu une structure basée sur l'inachèvement et la suspension. Bref, l'image de l'artiste est saisie ici à travers le rapport que le narrateur a avec 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. Le roman du romancier: Noé

1. Structure et Narration

L'image du créateur en train de créer trouve certainement son expression la plus accomplie dans *Noé*. Le problème du rapport du créateur à sa création apparaît dès l'épigraphe où l'auteur fait notamment dire à Dieu:

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 a avait le cœur
De Noé.
Un point c'est tout,
Comme il a le cœur
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 cœur toute la chair de
ce qui est au monde
pour la conserver en vie
avec toi
... et j'établirai mon alliance avec toi.

(III, p. 609)

Par ailleurs, on a 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 exprimé 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 *revoit*.

(III, p. 644 c'est Giono qui souligne)

En plus des rapports du sujet de l'énonciation avec le sujet de l'énoncé, et des rapports entre écrire et agir (qui sont souvent des actions simultanées), ce passage met en valeur un certain nombre de questions relatives à l'écriture de *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 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 (censé être réel) est ici donné en fonction d'une action qui relève de l'univers romanesque (la mort de Langlois).

Il s'agit bien d'un roman, mais du roman du romancier. 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 œuvres, 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:

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 elles 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, p. 663)

Installé sur son olivier, le narrateur voit s'ouvrir devant lui, tout un monde de personnages et d'histoires qu'il va décrire. Dans *Noé*, le narrateur évoque certains personnages d'*Un roi sans divertissement*. Ce sont des personnages qui ont vécu dans l'univers du roman et qui 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. Cependant il ne s'agit pas d'un prologue à un roman déjà écrit, mais plutôt d'un roman sur le roman. *Noé* 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. En effet, la plupart des récits sont disposés les uns

vis-à-vis des autres selon un rapport d'enchâssement: les histoires racontées ne se suivent pas se confondent les uns avec les autres.

A l'intérieur de chaque épisode on constate également des digressions multiples. Les micro-récits qui se retrouvent à l'intérieur de l'épisode de la cueillette des olives. Le narrateur, qui est sur son arbre, voit défiler devant lui –en fait dans son esprit- des images variées: les unes se superposent aux autres ou les unes se substituent aux autres dans va-et-vient entre le réel et l'imaginaire.

Dans la suite du texte, on assiste à une métamorphose de l'espace et du temps: l'olivier se transforme en « laurier » (III, p. 654). L'image d'un « porche » apparaît alors. Elle vient d'un souvenir lointain, un souvenir de "l'ancien archevêché d'Aix-en-Provence" (III, p. 655) que le narrateur dit avoir visité. Cette histoire entraîne toute une série d'images qui se rattachent les unes aux autres dans l'esprit du narrateur, car elles appartiennent à des registres différents, qui réfèrent à 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 fictives sont mêlées à d'autres qui viennent des souvenirs lointains. Le narrateur effectue, sans même changer de position sur l'arbre, tous ces voyages parmi les images et les souvenirs en mêlant la réalité à la fiction.

2. Parole et écriture

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 celui aussi 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. 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 tendance à créer un autre réel, différent du réel commun. Cette tendance, on la trouve maintes fois exprimée par l'auteur. Le narrateur effectue un voyage imaginaire dans l'espace et le temps mais aussi dans l'œuvre elle-même. Il y a évocation 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 débauche 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 et d'autres encore sont nés tout simplement de l'imagination.

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 Robert Ricatte¹, d'emboîter les récits les uns dans les autres, montre 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.

Ce 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 suggère que Giono essaie de faire tout avancer en même temps. Par certains de ces aspects, le texte fait penser à la peinture ou à une composition musicale. Par exemple, cette insistance sur les couleurs dans la description des paysages. Des couleurs vives, couleur du ciel,

¹ Voir « Notice », *op.cit.*, III, p. 1442.

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. 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.

Et 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 les possibilités qu'a le peintre ou le musicien. L'auteur fait donc un travail de représentation de qui va au-delà de la réalité.

Dans *Noé* Giono pose le problème de la création romanesque. La superposition de l'écriture et de la lecture nous invite à poser la question suivante: quel est le vrai roman? Est-ce celui qui est écrit ou celui qui est virtuel? 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.

Tout le texte met en œuvre 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. 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.

Noé est un roman qui est plein de récits et de portraits inachevés. Il est le livre, comme noté dans l'épigraphe, à la fois « arche » et « cœur » où l'auteur doit tout faire entrer. C'est dans cette optique qu'on peut considérer que ce texte est situé

en dehors de 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. L'auteur incarnant l'image biblique essaie de tout insérer dans ce livre. Toute sa création y trouve refuge. Et tout se mêle dans une sorte de polyphonie.

Le chemin de l'écriture est métaphoriquement labyrinthique: l'auteur-Noé ramasse les images et les mots pour construire des récits et inventer des personnages. En effet, l'écrivain se manifeste dans l'acte de sa création. C'est peut-être toute l'originalité et l'intérêt de ce livre. Le « moi » qui se manifeste dans le texte est imaginaire. 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'œuvre. C'est un roman qui met en scène un « moi » à mi-chemin entre la fiction et le réel.

Noé, qui vient à peu près au milieu de la production littéraire de Giono, est de ce fait comme l'aboutissement de tout un processus d'écriture qui a commencé, on l'a vu, dans *Naissance de l'Odyssée* et qui s'est poursuivi dans les textes qui ont suivi. C'est aussi la mise en place des bases d'une écriture nouvelle qui se manifeste dans les « Chroniques » et dans le « Cycle du Hussard ». Il reste à dire que l'image du créateur est un peu différente de celle qu'on trouve dans *Naissance de l'Odyssée*, dans *Pour saluer Melville* ou dans *Les Grands Chemins*. Dans ces romans, le « moi » apparaît par des personnages interposés (Ulysse, Melville, le narrateur et l'Artiste), alors que dans *Noé*, le « moi » apparaît d'une façon plus directe.

Chapitre 3 faire Un

Les différents « Giono »: se multiplier pour

La critique s'est toujours attachée à souligner une rupture dans l'œuvre de notre auteur selon l'optique de "deux Giono", optique qui sépare les romans d'avant 1939, consacrés à la description de la vie rurale, des romans des années 1945-1950, c'est-à-dire "*le Cycle d'Angelo*", et les "*Chroniques*". Les gioniens acceptent qu'il y ait sinon deux Giono différents, du moins deux "manière" qui se succèdent. Henri Godard et surtout Pierre Citron, l'auteur de la grande biographie de Giono, sont moins d'accord pour établir une telle périodisation car selon eux, Giono reste fidèle à lui-même. Ils parlent de la recherche d'un renouvellement, d'une évolution sous l'influence des expériences vécues de Giono, dont les indications se trouvent dans les carnets et le journal de l'écrivain¹. Pour saisir la secrète et émouvante continuité de l'œuvre de Giono, "il faut lire tout Giono, dit Pierre Citron, comme il faut lire tout Balzac"². Henri Fluchère estime en tant qu'ami "de plus d'un demi-siècle:

¹ Jacques Viard parle d'un "Giono nouveau", mais les grands thèmes d'après 45 sont aussi ceux d'avant 39 quand Giono commençait déjà à se détourner de ses livres "paysans": voir Jacques Viard, "Révolution et tragédie dans les *Chroniques romanesques*" dans Alan J. Clayton, *Jean Giono I* (Paris, Lettres Modernes, 1974, p. 107-144. Robert Ricatte examine la question des "deux Giono" dans l'"Introduction générale" des *Œuvres Romanesques Complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Tome I-VI (Paris, Gallimard, 1971-1983, désormais: tome, page); cf. Pierre Citron, *Giono 1895-1970*, Paris, Seuil, 1990, p. 572-5. Henri Godard suggère qu'il y en a "bien plus de deux" dans *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 12. Voir encore Jean-François Durand, *Les métamorphoses de l'artiste, l'esthétique de Jean Giono*, Paris, PUP, 2000. Le *Journal* de Giono pour les années avant 40 et 1943-44 est publié sous la direction de Pierre Citron dans la Pléiade: *Giono. Journal, Poèmes, Essais*, Paris, Gallimard, 1995, désormais *Journal*.

² Citron, Pierre, Préface à *Giono romancier*, Actes de IV^{ème} Colloque International, Aix-en-Provence, PUP, 1999, 2volumes. I, p. 9.

Ce qui va changer, à partir d'une date mal arrêtée [...] ce ne sera pas tellement les structures formelles, les moyens d'expression, la technique grammaticale de l'écrivain, de son récit, et, en dernière analyse, de l'écrivain vis-à-vis de lui-même [...] il tient ses sensations en laisse, en réserve [...]¹.

Toutefois, séparer l'œuvre romanesque des essais et des écrits autobiographiques² n'est pas la meilleure méthode pour analyser l'œuvre de Giono. L'équipe de la Pléiade, en donnant des nombreux exemples, montre comment les projets des romans sont parfois liés aux autres écrits, car "Giono l'auteur s'adresse dans ceux-ci aux problèmes du social actuel et que le poète les enlève de l'immédiat pour leur donner une valeur universelle"³.

On trouve le même esprit tout au long de l'œuvre de Giono, celui de l'homme solitaire qu'on a rencontré en Panturle (*Regain*), et qu'on retrouvera dans le Saint Jean de *Batailles* ou le Langlois d'*Un roi*. L'homme solitaire, un des thèmes constants dans l'œuvre de Giono, on peut le rencontrer partout. On trouve aussi dans l'œuvre le motif de "la nature contre l'homme" que Giono utilisait déjà dans le projet de *Regain* (I, p. 994). Dans *Solitude de la Pitié*, il s'est servi des phénomènes naturels pour peupler ses romans d'une manière différente de celle des autres auteurs:

Non, ce que je voudrais faire, c'est de mettre tout ça à sa place [...] On s'est servi de tout ça. Il ne faut pas s'en servir. Il faut le voir. Il faut, je crois, voir, aimer, comprendre, haïr l'entourage des hommes, le monde d'autour, comme on est obligé de regarder, d'aimer, de détester profondément les hommes pour les peindre. Il ne faut pas isoler le personnage-homme, l'ensemencer des simples graines habituelles, mais le montrer

¹ Fluchère, Henri, *Hommage à Jean Giono*, Conférence tenue 11-12-71 à Manosque (Rotary Club, Manosque, 1971, p. 11-12).

² Voir Trout, Colette et Visser, Derk, le mythe autobiographique de Giono dans *Jean Giono*, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française contemporaine, sous la direction de Michaël Bishop, Amsterdam-New York, NY 2006, p. 13-21.

³*Ibid.*, p. 9.

tel qu'il est, c'est-à-dire traversé, imbibé, lourd et lumineux des effluves, des influences, du chant du monde [...] On ne peut pas isoler l'homme. Il n'est pas isolé. Le visage de la terre est dans son cœur. Pour faire ce roman, il ne faudrait que des yeux neufs, des oreilles neuves, des chairs nouvelles, un homme assez meurtri, assez battu, assez écorché par la vie pour ne plus désirer que la berceuse chantée par le monde.

(I, p. 536-538)

Il s'y ajoute l'expérience de Contadour comme motif désormais moteur des écrits de Giono. Il est parti au Contadour pour partager avec ses compagnons le paysage de son inspiration. Dans sa biographie, Pierre Citron constate que le Contadour n'a laissé "aucun retentissement"¹ dans l'œuvre de Giono, et il ajoute que seulement une partie des *Vraies Richesses* serait inspirée par le Contadour². Mais peut-on exclure de cette inspiration *Le Poids du Ciel* ou *Les Ecrits pacifistes*?³ L'appel aux paysans à la révolution faisait partie d'un projet de roman appelé *Révolte des paysans* ou *Terre et liberté* (*Journal* 24-12-36) ou *Deux cavaliers de l'orage* (11-5-37) et finalement *Fêtes de la mort* (21-12-37)⁴. Pierre Citron conclut qu'il est difficile de séparer l'écrivain de son œuvre et l'essayiste du romancier.

Giono se tourne contre l'expérience du Contadour et contre les contadoriens qui s'étaient engagés dans la Résistance, comme Hélène Laguerre et Yves Farge⁵. L'échec de l'esprit contadourien, son arrestation pour pacifisme en 1939 et toutes les expériences pendant l'Occupation et la Libération, y compris son accusation de collaboration quand il publie dans *La Gerbe*, auraient "rendu Giono amer et

¹ Citron, Pierre, *Giono, op.cit.*, p.415.

² *Ibid.*, p. 245.

³ Voir Citron, Pierre, "Pacifisme, révolte paysanne, romanesque: sur Giono de 1936 à 1939", dans *Jean Giono, Imaginaire et écriture*, sous la direction d'Alan J. Clayton, Aix-en-Provence, Edisud, 1985, p. 25-44.

⁴ Sur *Fêtes*, voir *O.R.C.III*, p. 1266-1276.

⁵ *Giono, op.cit.*, p. 415.

auraient été à l'origine du Giono des "Chroniques" et des romans d'Angelo"¹. Giono encourage donc la recherche du bonheur individuel. Il note dans son *Journal* (18-1-1937) que *Batailles* est "le premier livre après la grand tournant" (II, p.1433). Luce Ricatte note dans sa "Notice" sur *Batailles* qu'après ce roman "Giono se détourne des récits mythiques et va vers les "divertissements" des "Chroniques" dont *Un roi sans divertissement* sera le premier roman". Pour Pierre Citron, le premier exemple du style nouveau est "l'Histoire de Jason" qui sera le premier chapitre de *Deux cavaliers de l'orage*². L'histoire de *Deux cavaliers* nous engage dans la biographie de "Giono pendant la Guerre" où la démesure et le sang sont des caractéristiques de ce nouveau style de Giono. Son projet autobiographique fait partie aussi ce son nouveau style d'écriture, notamment *Pour saluer Melville* où il réinvente le personnage de l'auteur de *Moby Dick*:

Le vrai titre de ses livres, c'est Melville [...] je m'exprime moi-même; je suis incapable d'exprimer un autre que moi. Je n'ai pas à créer ce que les autres me demandent de créer [...] Je crée ce que je suis: c'est ça un poète.

(III, p.33)

A la thèse de "deux Giono", nous préférons celle d' "un seul Giono" dont l'unité de pensée se révèle dans ses romans aussi que dans ses essais. Les deux aspects de l'œuvre de Giono, romanesque et essayiste, "dévoilent un grand écrivain engagé pour qui les conséquences de la révolution industrielle, c'est-à-dire la civilisation moderne, sont le grand mal"³. Une lecture attentive révèle que le Giono d'avant la Guerre était déjà en train de chercher d'autres voies/voix pour s'exprimer. Ce n'est

¹ Trout, Colette et Visser, Derk, *Jean Giono, op.cit.*, p. 32.

² Citron, Pierre, *Giono, op.cit.*, p. 302-308.

³ Trout, Colette, *op.cit.*, p. 39.

pas de deux Giono qu'il faudrait parler, mais bien de trois, quatre ou même plus¹. Giono se renouvelle en permanence: "Giono, comme tout écrivain, part de la littérature et vit de la littérature existante autant que de ce qu'il sent pouvoir y ajouter"².

Se renouveler pour Giono est donc impératif pour ne pas être pris au piège par l'étiquette de "régionalisme". Giono fait des allusions directes dans *Pour saluer Melville* à sa propre situation: "[Melville] n'est plus un écrivain de la mer que ce que d'autres sont des écrivains de la terre" (III, p.33). Le goût de Giono et sa passion pour l'écriture vont contribuer à faire de lui un auteur toujours en quête d'autres manières pour raconter ses histoires. Les caractéristiques de l'art gionien se manifestent dès le début de l'œuvre du romancier et évoluent à divers degrés et sous différentes formes selon les nouvelles voies de l'imagination de Giono.

I. Giono conteur

Dans *Naissance de l'Odyssée*, Giono se cache derrière Ulysse, emporté par ses propres mensonges. Dans la version de Giono, Ulysse invente des histoires fabuleuses et devient, presque malgré lui, un héros célèbre. Il découvre le pouvoir magique des mots qui séduisent les auditeurs. Ulysse ne peut plus arrêter les paroles qui sortent de sa bouche:

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 la vraie 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, p.53)

¹ Le Giono des romans rustiques, celui des chroniques, celui du cycle d'Angelo, celui de *Personnages* et *Caractères* pour en revenir avec *L'Iris de Suse* à un roman plus proche de ses premières œuvres.

² Godard, Henri, *D'un Giono l'autre*, op.cit., p.10.

Savoir conter, c'est-à-dire savoir réarranger le réel, "est une activité enivrante pour le conteur et ceux qui l'écoutent, car la fiction dépasse toujours, malgré la diction, la réalité"¹. Télémaque n'a pas le don de conter, il raconte la réalité telle qu'elle est, et personne ne veut le croire.

Dans les entretiens avec les Amrouche, Giono revendique "le droit au mensonge", car "l'œuvre d'art n'est jamais une expression formelle de la réalité" (*Entre.*, p.78) mais une vision personnelle de la réalité, "une réalité personnalisée". De même, lorsqu'il invente un personnage, Giono prend un personnage réel et, dit-il, "je m'ajoute à ce personnage comme un peintre s'ajoute au paysage qu'il voit et qu'il exprime" (*Entre.*, p.57).

La métamorphose du réel se retrouve aussi dans des textes autobiographiques, comme *Jean le Bleu*. Giono parle d'une transformation de ses souvenirs, car il veut décrire "sa vie intérieure". Pour lui, "un enfant est généralement un instrument magique" qui vit dans un monde imaginaire. "Je ne pouvais pas raconter [ma vie] autrement qu'en créant autour de moi les personnages qui n'existaient pas dans la réalité, mais qui étaient des personnages magiques de mon enfance" (*Entre*, p.81). Les travaux récents sur l'autobiographie montrent le côté "construit" des autobiographies, ce qui les approche de la fiction, une fiction de soi, et qui, dans le cas de Giono, renvoie à son "mythe autobiographique". A l'époque des entretiens avec les Amrouche, Giono définit l'art comme étant:

Un petit peu à côté de la vérité, juste à côté. Voyez-vous, c'est comme si nous voulions décrire ce cendrier. Ce cendrier existe, ce cendrier est la vérité. Nous voulons décrire le cendrier et notre cendrier créé sera un peu à côté du cendrier réel.

(*Entre.*, p.77)

¹ Trout, Colette et Visser, Derk, *Jean Giono, op.cit.*, p. 124.

La création chez Giono est bien souvent au-delà du réel, caractéristique qui fonde l'art gionnesque. Dès le début, il construit son œuvre sur "le mensonge", "la fabulation" et l'oralité. Le romancier cherche à donner l'impression de dire vrai. C'est exactement ce que Giono fait dans *Pour saluer Melville* où on voit la vraie vie de ce dernier, mais beaucoup plus celle de son créateur.

Des nombreux critiques ont relevé le caractère oral des romans de Giono, en particulier les *Chroniques* dans lesquelles les événements sont racontés par plusieurs narrateurs/personnages, ce qui donne l'impression que ces récits sont passés de bouche à oreille. Giono utilise, dès ses premiers livres, cette technique orale où, souvent, un personnage raconte toute l'histoire, comme Amédée dans *Un de Baumugnes* qui nous raconte, de façon rétrospective, son amitié avec Albin. Giono reprend ce procédé dans *Les Grands Chemins*. Ce récit, comme l'indique Henri Godard dans *D'un Giono l'autre*, est "un vrai tour de force, narré de bout en bout, pendant 250 pages, par le même personnage qui non seulement nous rapporte l'histoire «en direct», mais nous fait part de ses réactions et sentiments vis-à-vis de l'Artiste à travers des monologues intérieures"¹. Presque tous les romans de Giono sont marqués par le recherche de l'oralité, par la création d'un style oral dans lequel "les dictons, les proverbes et locutions imagées de la langue populaire souvent savoureux en eux-mêmes [...] le deviennent encore plus lorsque volontairement ou involontairement on les sollicite ou les gauchit"².

L'oralité, dans les romans de Giono, renvoie au pouvoir d'inventer des versions subjectives de la réalité et de créer des mondes par le seul pouvoir de la parole.

¹ Godard, Henri, *D'un Giono l'autre*, op.cit., p. 109.

² *Ibid.*, p.91.

Giono se reconnaît dans cette image de conteur, et il y revient avec insistance lors des entretiens et dans son journal: "j'invente et je construis toujours avec originalité, sans fatigue et abondamment" (*Journal* du 25-12-43). Il a une imagination fertile qui assure la diversité des intrigues et des formes narratives dans ses romans. Un paysage, une simple image sont souvent à l'origine d'une œuvre. Dans ces entretiens avec les Amrouche, Giono décrit la genèse d'*Un roi*:

Le personnage était l'Arbre, le Hêtre. [...] Au départ, je suis allé me promener, dans un endroit qui est très extraordinaire, et où il y a un hêtre magnifique. En retournant, j'ai commencé à écrire sur ce hêtre. [...] Le départ, brusquement, c'est la découverte d'un crime, d'un cadavre qui se trouve dans les branches de cet arbre. A partir de ce moment-là, Langlois est venu.

(*Entre.*, p. 192).

Giono recycle ces histoires et ces personnages pour les réintégrer dans un autre contexte. Le fameux hêtre, dont nous venons de parler, figure, aux dires de Giono, dans "dix ou douze histoires qui n'ont pas été écrites. Il a dû figurer dans *Le Chant du monde* et encore une fois dans *Batailles*"(*Entre.*, p.193). Cette facilité de créer des histoires emportées d'un autre contexte s'ajoute à "l'imaginaire de la démesure"¹.

Un bon conteur, comme l'est Giono, prend plaisir à déformer la réalité pour souligner l'aspect apocalyptique, incendie, inondations et épidémie. C'est le cas dans *Batailles* où la fonte du glacier provoque des inondations incontrôlables. De même, dans *Le Hussard*, le choléra envahit totalement la scène. Ces métaphores se transforment en images obsédantes et répétitives. En même temps, cette

¹ Pierre Citron a relevé cette "démesure" dans son article "Sur la démesure de Giono" dans *Giono romancier, actes du IV^e colloque international Jean Giono*. Colloque de Centenaire (Aix-en-Provence, publications de l'Université de Provence, 1999, p. 145-162).

exagération est une démarche créatrice de Giono qui constitue sa vision poétique du monde parce que "le réel le gêne", a-t-il confié aux Amrouche.

II. Giono écrivain

Le caractère oral du Giono *conteur* ne signifie pas que son œuvre est simple. Giono est aussi un écrivain qui réfléchit à son écriture, renouvelle son style et expérimente avec des structures narratives complexes: "Jean Giono pense son œuvre en la faisant, il crée des mondes [...] en inventant des mythes qui, eux, donnant à penser aux lecteurs sans leur imposer, comme les idées toutes faites, de mode d'emploi"¹. Dans les entretiens avec les Amrouche, Giono insiste sur le fait qu'être écrivain "est un métier comme les autres" et qu'il se prend "pour un artisan, un simple artisan" (*Entre.*, p.197).

Lorsque Giono compare son art à celui d'un artisan, il le fait en hommage à son père d'une part, et d'autre part, on peut prendre ces déclarations "comme une haute opinion des artisans et du travail"². Giono "fabrique" ses livres, n'hésitant pas à mettre de côté ou à réécrire des chapitres entiers qui ne le satisfont pas.

L'autre aspect de l'art de Giono est la multiplicité des techniques. Par exemple, du *Grand Chemin* au *Chant du monde* et *Que ma joie demeure*, Giono revendique une esthétique du baroque qui correspond à une vision du désordre et du chaos, comme nous le voyons dans le personnage de Bobi et dans le roman qui lui fait suite, *Batailles*. Si certains romans utilisent un narrateur omniscient, d'autres utilisent une narration focalisée à travers plusieurs personnages. Mais c'est à partir

¹ Chabot, Jacques, *Giono Beau, Fixe*, Recueil d'articles publiés, Publication de L'Université de Provence, 2001, p. 18-19.

² Trout, Colette et Visser, Derk, *Jean Giono, op.cit.*, p. 133.

d'*Un roi* que Giono se montre vraiment novateur. Il essaie des nouvelles stratégies narratives à la fois pour la plaisir et pour s'accorder à une nouvelle vision de la nature humaine.

Les œuvres que Giono nomme *Chroniques* se caractérisent par une insertion temporelle, c'est-à-dire la présence des faits rapportés et analysés par plusieurs générations de commentateurs, sans toutefois devenir des romans historiques. Dans ces romans on trouve, selon l'expression de Henri Godard, "des narrateurs de proximité"¹ (*D'un Giono*, p.86), qui ont vu l'événement et en ont entendu parler et transmettent ainsi de bouche à l'oreille. Giono amplifie l'aspect oral de son œuvre. Cet aspect novateur chez Giono s'est manifesté aussi dans le premier chapitre de *Deux cavaliers* "l'Histoire des Jason" que Pierre Citron qualifie de "récit rapide, abrupt, troué de lacunes où le projecteur n'est braqué que sur quelques points forts. On sent la relecture de Stendhal"². Dans sa critique de *Bonheur fou*, Gaëtan Picon le considère comme un roman "plus proche des expérimentations les plus notoires du roman moderne", et il lui semble, continue-t-il, que:

La vraie question de *Bonheur fou* est à peu près celle-ci: comment un style actuel de narration peut-il s'introduire dans la convention romanesque, comment lier aux plaisirs de l'imagination notre sentiment brisé, atomisé de l'homme et du temps? *Le Bonheur fou* est un roman expérimental, où l'expérimentation recherche la survie du vieux charme romanesque³.

¹ Godard, Henri, *op.cit.*, p.86.

² Citron, Pierre, *Giono, op.cit.*, p. 305.

³ Bourneuf, Roland, *Les critiques de notre temps et Giono*, Paris, Garnier, 1977, p. 135.

Giono était loin du milieu intellectuel parisien. Pour s'en différencier, il refuse de théoriser sur son art. Dans son introduction aux *Chroniques romanesque* en 1962, il voit la littérature comme "ayant peur de son passé. Comme tous les arts quand ils sont terrifiés, elle se rue dans la rhétorique" (III, p.1278). Quand on voit les critiques que Giono adresse aux écrivains de la littérature moderne, c'est justement d'avoir perdu le pouvoir ou le désir de raconter: "quand on n'ose plus raconter d'histoires ou qu'on ne sait pas, on passe son temps à enfiler des mots comme des perles" (*Ibid.*).

L'article de Béatrice Bonhomme, "Contribution de Giono à l'évolution du roman du XX^e siècle: Innovation dans *Un roi sans divertissement*"¹, prouve que Giono n'est pas l'écrivain naïf qu'il voudrait nous faire croire en disant "qu'on ne trouvera pas grande innovation dans ses ouvrages" (III, p.1278). Béatrice Bonhomme relève les stratégies qui participent à "une remise en question du romanesque traditionnel"². A partir de cette étude, nous distinguerons un certain nombre de caractéristiques qui démarquent ce texte de ceux qui le précèdent et nous en dégagerons les aspects d'innovation.

Un roi est un mélange des genres caractéristiques, d'une "volonté extrêmement moderne de liberté"³: le texte est à la fois un roman policier, une chronique historique, un récit psychologique et une épopée qui unit des éléments d'opéra bouffe à des éléments tragiques. Giono le décrit ainsi: "la formule d'opéra bouffe est nouvelle: cadre traditionnel + (sic) modernisme" (III, p.1284). Il y a deux histoires distinctes dans *Un roi*. Giono passe de l'histoire de la recherche du meurtrier M.V. à celle du justicier, Langlois, transformant le roman policier en un

¹ Dans *Giono romancier, op.cit.*, vol.1, p.105-109.

² *Ibid.*, p. 106.

³ *Ibid.*, p. 109.

roman moral. "La question", selon Béatrice Bonhomme, "n'est plus qui a tué mais les mobiles de l'assassin et la raison des meurtres"¹. Cette technique de mise en abyme par le mélange de genres romanesques et des intrigues est novatrice chez Giono. On passe du goût de meurtre à l'ennui, puis à la cruauté inhérente à tout être humain, comme le démontre Langlois. Il s'agit pour Giono d'utiliser "le concept de vide, de blanc, d'absence crée par la distanciation du narrateur à son propre récit"². Ce pouvoir infini de créer le vide et de se situer dans un manque fait apparaître l'essence de l'être qui est d'être là encore où il manque, d'être en tant que dissimulé, ajoute Béatrice Bonhomme.

Elle souligne d'autres innovations qui font d'emblée participer Giono à l'ère du soupçon" du roman et surtout la rupture avec la tradition du narrateur omniscient dès ses premières œuvres comme *Un de Baumugnes*, où Giono affectionne la focalisation narrative à travers un personnage. Béatrice Bonhomme relève aussi la multiplicité des narrateurs qui donnent au récit son aspect lacunaire et elliptique et "transforment le roman en puzzle que le lecteur doit lui-même reconstituer"³. Giono propose une vision de la condition humaine plus pessimiste que celle dans ses œuvres d'auparavant.

Dans *Les Ames fortes*, Giono pousse à l'extrême la mise en abyme, en mettant en concurrence deux versions contradictoires des événements. Dans la version de Thérèse, elle se présente comme "une âme forte" qui ne recule devant rien pour arriver à ses fins. En revanche, la version de Contre, une narratrice anonyme, laisse entrevoir une Thérèse victime des machinations de son mari, Firmin. A la fin, celle-ci tuera pour venger la ruine de sa bienfaitrice, Mme Numance. La fin,

¹ Bonhomme, Béatrice, dans *Giono romancier, op.cit.*, p. 110.

² *Ibid.*, p. 105-119.

³ Trout, Colette et Visser, Derk, *Jean Giono, op.cit.*, p. 139.

comme tout le roman, reste ambiguë. Grâce à la technique de Giono, nous ne saurons jamais qui est Thérèse: personnage maléfique ou victime? Le film récent (2001)¹ que Raoul Ruiz a tiré de ce roman met bien l'accent sur l'impossibilité de cerner les personnages. Dans un entretien avec Alain Majani d'Inguibert, son scénariste, il parle justement de la difficulté de mettre en scène des personnages aussi troubles. Il a opté, comme chez Giono, pour un récit elliptique, avec des flash-back, et a ajouté une voix intérieure, la voix-off de Thérèse: "les personnages sont comme des échos d'autres personnages dont ils traînent les comportements comme on traînerait une valise pleine de pierres"². Pierre Citron voit dans *Les Ames fortes* "un aspect de dureté et une haine qu'aucune autre œuvre de Giono n'égalera". C'est "une œuvre", ajoute-il, "aussi peu stendhalienne que possible, à la fois touffue, compacte, trouble, contradictoire et violemment burinée: un livre à l'eau-forte. Si elle a des ancêtres, ce sont plutôt Balzac, Dostoïevski, Faulkner, souvent oppressants et féroces"³.

Dans *Les Ames fortes*, Giono "se donne un outil d'une grande souplesse"⁴ qui lui permet de "découvrir sans cesse du nouveau dans sa liberté créatrice" (V, p.1013). Cette liberté lui permet de faire un nouveau style d'écriture en creux, en se servant des "vides du récit" pour "créer un doute sur la vérité de ses

¹ Alain Majani d'Inguibert parle des différentes approches pour l'adaptation. Le projet commencé par Alexandre Astruc, "avait abouti à deux versions: une version "Thérèse, âme blanche" et une version "Thérèse, âme noire". La structure mise en place ne permettait pas encore l'expression d'une vérité plurielle, un des enjeux du roman ... je suis enfin arrivé à l'idée de travailler sur le fil de la vérité, et non sur la succession de vérités contradictoires. Ce qui permettait de basculer tantôt sur la version "Thérèse, âme noire", tantôt sur la version "Thérèse, âme blanche". D'où également la proposition d'une voix intérieure, la voix-off de Thérèse". A la remarque que le scénario est beaucoup plus linéaire que le roman, d'Inguibert répond:

"C'était le grand risque de cette idée de travailler sur ce fil de la vérité. Si le scénario était pris au premier degré, on tombait au ras du plancher. Il fallait donc parier sur une sensibilité de mise en scène qui s'empare de ce fil et continue de le développer. Il fallait que les scènes continues puissent laisser place à plusieurs interprétations".

² Tiré du dossier par Gemini Film, 2001, documents du centre Jean Giono.

³ Citron, Pierre, *Giono, op.cit.*, p. 432.

⁴ Trout, Colette et Visser, Derk, *Jean Giono, op.cit.*, p. 141.

personnages"¹. La fonction de la mise en abîme est "de mettre en évidence la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit"². Giono le poursuit dès *Naissance de l'Odyssée*. Il met en scène le personnage du conteur/écrivain³, Ulysse, qui n'est autre qu'un double du romancier. Avec *Noé*, Giono nous donne un roman sur le roman dans lequel il nous fait entrer dans l'invention romanesque. Godard voit dans *Noé*, au-delà du roman du romancier, le "roman de l'invention romanesque"⁴. Cette réflexion sur l'écriture ne se fait jamais d'une manière théorique, mais à partir de la création. A travers ses innovations narratives, Giono ne cesse donc pas de réfléchir à l'intérieur de sa fiction à l'acte d'écriture même. Dans *Noé*, l'invention du réel passe par l'imaginaire et vice versa. Giono nous mène de son bureau à Manosque hanté par la présence des personnages d'*Un roi aux rues de Marseille* et il revient constamment à Manosque, lieu mythique de sa vie créative. Giono met en scène le personnage de l'auteur, ainsi que son imagination créatrice. C'est l'œuvre symbole de l'écrivain selon Pierre Citron qui voit que "la seule réalité est intérieure et magique"⁵.

Giono tient à détecter le réel par sa fiction. Dans *Noé*, il se définit comme réaliste: "ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques et la voilà, telle quelle est: magique. Je suis un réaliste" (III, p.705). Son œuvre contient une double mystification. D'une part, il traite son univers romanesque comme une fiction aussi réelle que la réalité, ce qui justifie son désir de fabulation, dans sa vie comme dans son œuvre. D'autre part, il est conscient des

¹ *Ibid.*

² Bonhomme, Béatrice, *op.cit.*, p. 107.

³ Giono se dédouble en se mettant en scène: "Giono" conteur et "Giono" écrivain. C'est à travers Ulysse qu'il s'identifie le plus à lui-même.

⁴ Godard, Henri, *op.cit.*, p. 180.

⁵ Citron, Pierre, *op.cit.*, p. 410.

artifices de l'écriture car il est "un témoin attentif"¹. Le personnage même de l'écrivain est une fabrication comme un personnage de fiction comme le fait Gide dans *Les Faux-monnayeurs* qui constitue une étape très importante. En effet, la mise en abîme y a pour fonction de mettre en évidence "la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit"². "Rien n'est vrai. Même pas moi, ni les miens, ni mes amis. Tout est faux", écrit Giono en avertissement au début de *Noé*. Le réel n'est qu'un support de l'imagination gionienne. Giono, tout écrivain, "ne peut savoir exactement ce qui déclenche l'imagination créatrice, l'important, c'est le résultat"³.

Cette démarche dépasse une simple fabulation des personnages à une dimension psychologique. Les paysages et la description de la nature sont toujours mis en rapport avec les personnages. Il y a entre eux une relation d'échange. Dans un entretien avec Jean Carrière, Giono exprime cet accord entre personnage et paysage: "c'est une espèce de mélange anthropomorphe dans lequel le paysage est parfois motivé par le personnage, le personnage est motivé par un paysage"⁴. Pour Godard, "cette équivalence entre personnages et paysages"⁵ est plus marquée dans ses dernières œuvres. Toutefois, la psychologie qu'utilise Giono "ne vise plus à décortiquer par le menu chaque création ou sentiments des personnages pour mimer le réel"⁶. Elle ne se sent "plus tenue à aucune vraisemblance. Elle ne prétend plus avoir valeur explicative en dehors du monde du roman"⁷. Dans les *Chroniques*, Giono met en scène un aspect de la psychologie humaine, d'une manière autre de raconter, d'une profondeur plus ou moins sombre de la condition humaine. Comme on l'a vu plus haut, Giono construit ses récits lacunaires à partir

¹ Godard, Henri, *D'un Giono l'autre*, *op.cit.*, 156.

² Bonhomme, Béatrice, dans *Giono romancier*, *op.cit.*, p. 106-107.

³ *Ibid.*, p. 144.

⁴ Carrière, Jean, *Jean Giono. Qui suis-je?*, Lyon, La Manufacture, 1985, p. 161.

⁵ *D'un Giono l'autre*, *op.cit.*, p. 135.

⁶ Trout, Colette et Visser, Derk, *Jean Giono*, *op.cit.*, p. 150.

⁷ *D'un Giono l'autre*, *op.cit.*, p. 154.

desquels les lecteurs doivent reconstituer les mobiles des actions de ses personnages: "les mobiles des actions humaine sont habituellement plus complexes et plus variés qu'on ne se le figure après coup; il est rare qu'ils se dessinent au simple exposé des événements" (III, p.1249). Ce qui reste constant, et nous citerons encore Le Clézio à ce propos, c'est que Giono "a restitué à l'homme sa véritable dimension, l'univers, et l'a ainsi à la fois humilié et grandi".

Et il ajoute:

Pour Giono, il n'y a jamais d'autre que la nature, c'est-à-dire l'univers terrestre sous sa forme illogique et puissante, sous sa forme libre [...] Mais ce monde ne nous est pas étranger. Ces forces sont en nous. L'amour, la haine, la cruauté, tous ces mouvements qui animent l'homme sont les mouvements de la vie universelle, les mouvements réels qui proclament continuellement la souveraineté de la vie" ¹

Comme le dit Le Clézio, "écrire, c'est plus que vivre, c'est construire un nouvel ordre d'existence, un ordre absolu qui ne dépend d'aucune matérialité"². Ecrire selon Giono, c'est creuser au plus profond de l'humain pour en révéler les pulsions essentielles qui nous constituent: pulsions du mal comme du bien.

A travers son invention, Giono se fait l'explorateur de l'âme humaine, comme l'était Toussaint dans *Le chant du monde* ou Casagrande dans *L'Iris du Suse* par leurs rapports quasi magiques avec la nature. Giono, le fabulateur, le fabricant de mensonges, comme son Ulysse, parvient, peut-être mieux qu'un autre écrivain de sa génération, à mettre en lumière les agitations de notre psyché tout en nous appelant que nous n'existons pas en dehors du monde qui nous façonne.

¹Le Clézio, Jean-Marie Gustav, *Les critiques de notre temps et Giono*, Paris, Granier, 1977, p. 176.

² *Ibid.*, p. 174.

III. *Giono metteur en scène*

Un roi n'est pas un roman linéaire. Il n'est pas limité à la simple narration chronologique des faits. Lire *Un roi* demande une lecture fragmentaire. Bonhomme souligne que "la solution ne se trouve pas dans la logique du récit, mais plutôt dans les indices que nous donnent des répétitions de structures et de motifs"¹. La répétition de ces motifs et signes de divertissement dans le récit comme le sang sur la neige donnent au roman son aspect fantasmatique.

Un roi pourrait ici se rapprocher du "Nouveau Roman", souligne Béatrice Bonhomme, cette "École du regard" qui met en place des dispositifs optiques axés sur l'obsession de la vision et du tableau. Soulignons dans le "Nouveau Roman", une attention particulière aux œuvres d'art et aux espaces plastiques, une articulation entre les espaces de l'art et de la littérature chez Michel Butor par exemple². Giono comme les "Nouveaux Romanciers" s'est intéressé à l'art visuel du cinéma. Sous le même titre *Un roi sans divertissement*, Giono en a fait un film qui sera réalisé par François Leterrier. On ne peut, souligne Jacques Mény, considérer le film comme une simple adaptation cinématographique du récit original. En réalité, c'est une création ou une recreation à part entière. Comme le dit Jacques Mény:

Nous y découvrons à la fois Giono plus cinéaste qu'il ne le croyait ou ne le disait et un écrivain confronté au mystère de sa propre création, tenu d'en percevoir et d'en livrer certains secrets [...] un écrivain prend seul en charge le passage d'un de ses chefs-d'œuvre de l'écrit à l'écran et aboutit à une création par une transformation radicale de l'œuvre originale³.

¹ Bonhomme, Béatrice, «Innovation dans *Un roi sans divertissement*», dans *Giono romancier*, vol. 1, *op.cit.*, p. 116-117.

² *Ibid.*, p. 117.

³ Mény, Jacques, *Un roi sans divertissement; du récit à l'écran*, *Bulletin* n° 37, p. 44-73.

Une mise en abyme, écriture de second degré, puisque Giono par son scénario superpose un commentaire à son œuvre propre, en une sorte de métatexte. Comme le dit justement le cinéaste Luc Moullet: "Giono avait préféré [...] expliquer son roman"¹.

Pour Giono, la création littéraire est le seul moyen de s'opposer au néant, de combattre cette peur de vide qui menace tout être humain: "Je vis dans un monde si différent de ce que les autres appellent la réalité que je ne peux obliger personne à m'y accompagner"². Le cinéma n'était qu'une expérience et ne fut jamais cette action tournée contre le vide et l'ennui"³. Ce moyen d'expression, parce qu'il dévore des fortunes, gêne voire terrifie Giono: "sans argent, pas de caméra. La caméra ne "bouffe" pas de la pellicule, elle bouffe de l'argent. Le cinématographe, c'est le moyen de "faire des images avec de l'argent"⁴. Si Giono affirme souvent que "le cinéma n'est pas un art", c'est pour bien marquer la différence entre les films courants et ce qui "est quand même l'art cinématographique", un art autonome qui a sa propre spécificité"⁵. Giono considère que ce désir de faire des films plutôt que de faire des livres, chez les jeunes contemporains, tient plus au désir d'aller vite au succès et à l'argent que du désir d'entrer en art, comme en religion". Jacques Mény cite Giono racontant une anecdote illustrant son propos:

J'ai écrit cinquante romans, mais dernièrement, montrant ma carte demi-tarif à un contrôleur de la S.N.C.F., il m'a dit: "Giono, le metteur en scène". Tout ça parce qu'à ce moment-là "Crésus" tenait l'affiche. D'un côté quarante ans de travail

¹ *Ibid.*, p. 46.

² Giono, *Cœurs, Passions, Caractères*, *op.cit.*, p. 121.

³ Mény, Jacques, *op.cit.*, p. 31.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, p. 34.

solitaire, de l'autre six mois de travail facile. C'est le travail facile que choisissent les «jeunes Turcs»¹.

Ajoutons à cela la gêne ressentie par Giono devant la confrontation personnage inventé-comédien « réel »: "*Je n'aime pas qu'on m'ôte mes personnages*"²

C'est pour cette raison que Giono garde parfois pendant plusieurs années ses manuscrits dans ses tiroirs, sans les faire publier:

*Au cinéma, mes personnages me procurent une sensation désagréable, car le personnage représenté est toujours différent du personnage inventé. Quand j'ai mis en scène Crésus, le personnage était représenté par Fernandel. J'étais présent, je conseillais Fernandel. Il suivait mes indications. Il ne pouvait pas y avoir d'accord plus parfait, et malgré tout je ne retrouvais pas mon personnage.... Le personnage sur le papier, vous pouvez à chaque instant le modifier à votre gré; le personnage cinématographique, vous êtes obligé de le composer en tenant compte de quelqu'un qui existe; l'acteur.... Lorsque je me suis trouvé en présence de personnages qui n'étaient pas les personnages de mon roman, de mon "script", qui avaient tel caractère, il y a eu un petit peu du travail du romancier*³.

Ce qui éloigne Giono du cinéma, c'est cette nécessité d'un intermédiaire entre son imagination et un réel: réel économique, réel technique, réalité de l'acteur.

A partir de là, dans son texte titré *Ecriture et Cinéma*⁴, il s'interroge sur les rapports mot-image qui met en comparaison le plaisir d'écrire et le plaisir de mettre en scène. A ces yeux, le mot est supérieur à l'image, et de là il arrive à définir un cinéma-écriture:

Le mot n'est qu'un signe. Ecrire, c'est créer un phénomène à partir d'éléments algébriques. L'image qu'emploie le cinéma est

¹ *Ibid.*

² Les italiques sont dans le texte original.

³ *Ibid.*, Les italiques sont dans le texte original, p. 36.

⁴ Voir le texte complet à la fin de cette étude dans *Annexes*.

déjà, à elle seule, un paquet de mots et il suffit qu'un seul objet s'y déplace ou qu'un être animé y bouge pour qu'aussitôt les verbes se mettent à se conjuguer à tous les temps et à toutes les personnes..... Les avantages de l'algèbre sont abandonnés¹.

Le reproche essentiel que fait Giono à cette image cinématographique est de priver le cinéaste, comme le spectateur, des multiples directions dans lesquelles les mots laissent libre d'errer. N'a-t-il pas écrit dans *Que ma joie demeure*: "quand on voit on n'imagine plus". Jacques Mény nous signale dans *Jean Giono et le cinéma* que Robert Bresson partage le même avis que Giono:

La fin, c'est l'écran qui n'est qu'une surface... Un mot, le plus ordinaire, mis en place, prend tout à coup de l'éclat. C'est de cet éclat-là que doivent briller tes images.... Je crois que la photographie -ou la cinématographie-est une chose qui nous est néfaste, c'est-à-dire une chose très facile, trop commode, qu'il faut presque se faire pardonner, mais qu'il faut savoir employer.... C'est la composition qui fait le film: nous prenons des éléments qui existent déjà, donc, ce qui compte, ce sont les rapprochements entre les choses... le cinéma copie la vie ou la photographie, tandis que moi, je recrée la vie à partir d'éléments aussi nature, aussi bruts que possible. C'est le système de la poésie. Prendre des éléments aussi écartés que possible dans le monde, et les rapprocher dans un certain ordre qui n'est pas l'ordre habituel mais votre ordre à vous".

«Ce qui m'intéresse, ce n'est pas le cyprès ou les champs de blé, c'est le cyprès + Van Gogh et les champs de blé + Van Gogh. La marque. Imprimer sa marque».

Je suis toujours attaché aux paysages construits par moi. Je ne peux vraiment rien faire avec le réel. Je suis l'antinaturaliste complet. La Provence dont j'ai parlé est une Provence imaginaire, une Provence qui m'est particulière. Elle ne coïncide jamais avec la réalité telle qu'on peut la voir sur une photographie ou sur une carte de géographie. Il s'agit de savoir si nous faisons une œuvre d'art ou si nous faisons du journalisme. Si je suis écrivain, homme de Lettres, j'invente

¹ Mény, Jacques, *op.cit.*, p. 37.

*tout. Le roman est la description de l'époque dans laquelle vit l'écrivain plus l'écrivain*¹.

Dans *Virgile*, Giono affirme: "[...] la vérité, c'est encore quelque chose à quoi on s'ajoute [...] Il n'y a pas une miette de réalité objective dans ce que j'écris [...] Ce qui importe, c'est d'être enchanté"².

"L'art d'écrire, c'est l'art de faire des images avec soi-même"³. Le but de Giono est de charmer par le conte, d'enchanter le lecteur au fil de la narration. Quand Giono rêve au cinéma, c'est pour envisager un "cinéma pur", magique, un cinéma, selon Mény, quelque peu "mythique"⁴.

¹ *Ibid.*, p. 39. Les italiques sont dans le texte original.

² Giono, Jean, *Les pages immortelles de Virgile*, Paris, Éditions Buchet / Chastel, 1960, p. 31-32, 38-39.

³ Mény, Jacques, *op.cit.*, p. 41.

⁴ *Ibid.*, p. 42. Le cinéma selon Giono doit être libéré des contraintes qu'impose la machine. Il fait appel à la "caméra anarchique". Jacques Mény analyse en détails le point de vue de Giono à ce propos, *op.cit.*, p. 46-52.

Chapitre 4 Les points essentiels du changement du « moi »

L'œuvre de Giono connaît deux grandes étapes, qui correspondent à deux formes d'écriture distinctes. Giono lui-même a contribué à cette distinction en écrivant, 1962, sa « Préface aux Chroniques romanesques » (III, p. 1277-1278) où il précise certains caractéristiques de sa deuxième « manière »¹.

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'œuvre, alors que dans la deuxième c'est l'homme qui occupe la première place. C'est ce changement que souligne Giono dans son entretien avec Robert Ricatte en septembre 1966:

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 en avant la nature².

En effet, on verra qu'en réalité, cette différence est plus complexe. C'est tout un schéma de la découverte de soi qui change entre les deux « manières ». L'analyse portera sur des raisons qui sont en rapport avec la guerre et ses conséquences sur l'auteur et des raisons qui sont inhérentes à l'œuvre elle-même.

A travers l'examen de certains textes de la deuxième « manière », comme *Un Roi sans divertissement*, *Le Moulin de Pologne* et *L'Iris de Suse*, on essayera de voir en quoi consiste ce changement de moi aussi bien au plan du contenu que de la forme. C'est-à-dire au niveau de certaines stratégies narratives mises en place.

¹ Voir également la « Notice » de Robert Ricatte à cette « Préface »: « La préface de 1962 aux "Chroniques romanesques" et le genre de la chronique », III, p. 1279-1295.

² Cité par Robert Ricatte dans sa « Notice » sur la « Préface au genre de la chronique », *op.cit.*, III, p. 1293.

En deuxième lieu, on essayera se montrer, qu'au fond, il n'y a pas de rupture entre les deux moitiés de l'œuvre, mais 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, d'autres contribuent à donner une unité à l'œuvre et en fondent son esthétique. La division de l'œuvre 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 ».

1. Les « Chroniques romanesques » et le « Cycle du Hussard »

Les deux projets des « Chroniques » romanesques et du « cycle du Hussard » naissent 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 commence à écrire *Le Hussard sur le toit* en 1946 et il ne l'achève qu'en 1951. Il écrit *Le Bonheur fou*, le dernier du cycle entre 1953 et 1957. Mais en 1946, il décroche du « Cycle » en écrivant un roman d'une autre nature, *Un Roi sans divertissement* qui est le premier des « Chroniques romanesques ».

1. Quelques caractéristiques des « Chroniques »

La grande différence entre la première et la seconde « manière » se situe sans doute au niveau du style. C'est-à-dire la parole et le discours que Giono prête à ses narrateurs et à ses personnages, autrement dit, au niveau de l'« énonciation ».

Le roman d'après la Seconde Guerre mondiale chez Giono ne présente plus des personnages portraiturés, dominés par le romancier; désormais ils sont moins expliqués que livrés dans leurs réactions spontanées, points de vue multiples et parfois indécidables, espace sans limite ni centre, son œuvre devient ouvert selon

l'expression d'Umberto Eco¹. L'œuvre n'a plus ni commencement ni fin véritables, le personnage est inachevé. L'œuvre est ouverte aussi dans la mesure où elle fait appel au lecteur qui collabore à l'œuvre du créateur, il en devient le « co-créateur »². Cette intervention, réelle ou imaginaire, du lecteur dans l'œuvre, ses interprétations, ses savoirs et son encyclopédie personnelle font de l'œuvre à la fois un champ de connaissance, d'ambiguïté et d'indétermination; des nouvelles finalités esthétiques.

A l'opposé des premières œuvres où il y a un flux verbal où la parole est continue, elle est en quasi totalité panique, paysanne ou lyrique, 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 fragmenté et inachevé, comme le sont les intrigues elles-mêmes qu'on trouve dans les textes de cette période.

Dans les textes des années trente, la parole est 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.

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"³.

¹ Eco, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965, p. 22.

² *Ibid.*

³ A propos du style dans les textes de la deuxième « manière », voir Robert Ricatte, « Notice » sur « Le Genre de la Chronique », *op.cit.*, p. 1289.

Dans les textes de la seconde « manière », la parole ne joue plus le même rôle que dans les textes de la première « manière ». Les rapports de l'homme au monde ne sont plus ce qu'ils étaient dans les œuvres précédentes. L'homme est désormais en rupture avec ce qui l'entoure. On a vu dans *Noé*, par exemple, que le travail devient, en grande partie, un travail sur le langage dont l'incapacité de désigner les choses reflète le refus de l'auteur d'accepter ou de comprendre la réalité. Le vide du monde ou des hommes ainsi que l'abîme profond et le mystère qui caractérise ces derniers romans ne peuvent être traduits que par un langage discontinu et elliptique.

Dans les « Chroniques », le cadre spatio-temporel change. L'histoire n'est plus située dans un temps indéterminé, mais désormais située au XIX^e ou au XX^e siècle.

Si les saisons rythment encore la vie des personnages dans certaines « Chroniques » comme dans les textes de la première « manière », le temps est davantage en rapport avec la psychologie des personnages. Il a aussi une portée symbolique. 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.

Si dans les romans de la première « manière », la dimension spatiale fait partie du monde naturel 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* et *L'Iris de Suse* ou en grande partie dans *Les Grands Chemins*, la cabane isolée dans la montagne, ou les différentes auberges, constituent un refuge pour Charles-Frédéric Brun, Tringlot et le narrateur et son ami l'Artiste. L'opposition des lieux, et même des paysages, est quelquefois en rapport avec l'évolution du récit et des personnages. Dans *Les Grands Chemins*, on a vu également que le retour en 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. Les passions peuvent prendre des allures de tragédie dans le « Haut pays » où la démesure de l'action prend toute son ampleur. Coupés du monde, les habitants ont tout loisir de vivre intensément leurs passions. En effet, dans ce vide creusé par les distances, les personnages ne peuvent s'empêcher de s'ennuyer

Dans tout le début d'*Ennemonde*, le narrateur présente le cadre de son histoire, en insistant sur les particularités géographiques et humaines de la région qu'il décrit:

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.

(VI, p. 254)

Les caractéristiques géographiques revêtent un autre aspect. Les lieux et les phénomènes naturels prennent d'autres formes, d'autres couleurs et des dimensions démesurées. Les couleurs foncées (le noir, le bleu marine et le vert) donnent, à ce paysage, un aspect fantastique.

Il y a donc dans la fiction présence 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 « déformée », par exemple: "les femmes ici n'ont pas de forme; ce sont des paquets d'étoffes médiocres" (VI, p.256).

Cette vision d'une réalité démesurée est le propre de cette fiction. Espace, situations, personnages semblent se caractériser, dans le texte, par un aspect fictif que le narrateur semble donc avoir voulu montrer¹. L'emploi justement de « ici » (répété plusieurs fois au début du roman) semble marquer cet écart par rapport à la réalité humaine et géographique. Dans ce début, l'espace et le temps se ramènent, en effet, à l'« ici/maintenant » de la fiction comme si l'invention du monde « fictif » se fait au fur et à mesure que le narrateur raconte cette histoire.

¹ Dans sa « Notice » sur *Ennemonde*, Pierre Citron note qu' « il ne s'agit guère de Provence réelle, sauf celle du paysage, et encore d'un paysage transfiguré ». VI, p. 996.

2. Les structures narratives

Les modes de narration varient. Dans les romans de la première « manière », 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, p. 1278), écrit Giono dans sa « Préface » aux « Chroniques romanesques ».

Il y a dans certains de ces romans un seul narrateur qui perçoit et raconte, comme dans *Le Moulin de Pologne*. Dans d'autres comme dans *Un Roi sans divertissement*, il y a plusieurs narrateurs qui prennent le relais et qui racontent successivement l'histoire de Langlois. Dans *Les Ames fortes*, il s'agit de deux narratrices qui donnent des versions opposées de la même histoire.

En effet, que ce soit dans les récits à narrateur unique ou dans les récits à narrateurs multiples, une part des personnages dont il parle échappe toujours au narrateur. De sa position à distance par rapport à ceux dont ils racontent l'histoire (distance temporelle, sociale ou psychologique), le narrateur ne peut pas saisir tous les motifs de l'action de ces derniers. Car les motifs appartiennent souvent au domaine psychologique profond chez les personnages. 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 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. On a vu dans *Noé* l'auteur donner 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.

Les personnages sont tellement opaques qu'il n'est pas possible pour le narrateur de connaître totalement celui dont il parle. Une part de l'autre échappe toujours à celui qui perçoit. Dans *Les Grands Chemins*, 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 percer tout à fait le secret de son ami et à connaître tous les motifs de ses actions. L'autre, même s'il est un autre soi-même, se situe désormais à une distance infranchissable. On peut dire, à la limite, que dans ces « Chroniques », l'homme n'arrive plus à communiquer avec lui-même. Langlois, par exemple, ne dit rien à propos du mal qui le ronge et il substitue à la parole libératrice des actions qui 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 ».

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. Il y a plus d'objectivité dans ces romans de la deuxième « manière ». On parle souvent d'une sorte de détachement chez le Giono de la deuxième « manière » exprimé par exemple dans l'ironie ou l'humour dans certains romans. Certes, Giono ne cesse d'être « subjectif » même dans les passages qui apparaissent les plus « objectifs ». 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 de ses préoccupations de l'artiste et de créateur.

Dans *Le Moulin de Pologne*, 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 », et ceux qui sont des victimes 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. En effet, les habitants de la ville, y compris le narrateur, sont indirectement impliqués dans le drame de Coste. Leurs façons de voir et d'agir sont dictées par les sentiments (de haine, de peur, de curiosité). Ils ne sont donc pas dépassionnés ou détachés des événements qui se produisent autour d'eux.

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. Im propose à son sujet des hypothèses, comme le font les autres habitants. Le récit développe également un processus narratifs, qui n'est pas sans rappeler celui qu'on trouve dans *Un Roi sans divertissement*. C'est la mère Cabrot qui arrive la première à gagner la confiance de son pensionnaire et apprend 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 tous 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, p. 639)

La mère Cabrot ressemble à Saucisse, la confidente et l'amie de Langlois dans *Un Roi sans divertissement*. Mais le mystère de M. Joseph reste impénétrable pour le narrateur et ses amis malgré leur tentative d'envoyer des garçons escalader le mur de sa maison pour l'épier. Pour tenter de pénétrer le secret de M. Joseph, le narrateur et ses amis pensent qu'il faut lui trouver une femme (V, p. 641-642). C'est la même idée que les proches de Langlois ont eue, mais pour des raisons totalement différentes. Ces derniers ont essayé grâce à ce moyen de guérir leur ami du mal qui le ronge. Mais contrairement à Langlois, M. Joseph refuse « les petites filles » qu'on lui propose (V, p. 642).

Il y a dans le début du *Moulin de Pologne* comme dans *Un Roi sans divertissement*, une narration qui se présente comme une enquête: le narrateur rassemble les témoignages des gens qui connaissent de près M. Joseph. Lui-même se situe donc à une certaine distance de certains faits. Par exemple, la scène où M. Joseph se promène avec Eléonore et Sophie, les deux filles qu'on lui propose pour le mariage. Il doit 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:

On disait qu'au moment où ils se séparèrent, Sophie avait baisé mes mains de M. Joseph. Si elle l'avait fait, et ainsi devant tout le monde à Bellevue, il y avait eue 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.

(V, p. 647)

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 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. M. Joseph n'est plus cet homme énigmatique du début. Il est désormais un homme comme les autres, avec des forces et des faiblesses:

Il y avait certainement chez M. Joseph une grande part d'amour propre. Je ne crois pas qu'il existe des saints. [...] 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 le remplacer ; il avait vu Sophie et 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 conversation.

(V, p. 743-744)

Le narrateur témoigne dans ce passage d'une connaissance assez profonde du caractère de son ami. Il tente d'expliquer son état d'âme et d'esprit face du destin qui menace sa famille.

Contrairement au personnage de Langlois d'*Un Roi sans divertissement* qui devient de plus en plus énigmatique, 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 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.

Dans *Un Roi sans divertissement*, la distance entre le narrateur et l'histoire racontée, et surtout entre le narrateur et 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 aussi d'ordre social pour les vieillards qui sont contemporains de ces événements mais qui ne peuvent pas tout savoir. Cette distance 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'attend 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, moins le récit est ordonné et clair. En effet, dans les deux premiers épisodes, le récit est linéaire et les événements racontés suivent un enchaînement chronologique évident. Alors que dans le troisième épisode, en revanche, quand c'est Saucisse qui assume le rôle du 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 ».

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. 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. Langlois peut également apparaître à travers les rapports qu'il a avec les autres personnages. 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 n'existent qu'en fonction du personnage principal. Ils répondent, respectivement, aux différents besoins de celui-ci.

Même si dans *Un Roi sans divertissement*, la vie de Langlois constitue le sujet essentiel, d'autres récits, secondaires, occupent également une place importante. La présence de plusieurs narrateurs qui racontent ce qu'ils savent de ce personnage, donne du texte des versions 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 Coste. Le portrait de chaque personnage et son comportement face au destin peut, à chaque fois, constituer un récit en soi. *Noé* reste le roman qui développe le plus grand nombre de récits. Ces récits tournent autour de multiples centres d'intérêt ou personnages qui entretiennent entre eux des rapports très variés et très complexes. 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.

Dans *L'Iris de Suse*, le dernier roman de Giono, l'histoire racontée est à la fois simple (l'histoire de l'évolution du personnage) et complexe (enchaînement d'autres histoires secondaires avec l'histoire principale). Ce texte met en jeu un réseau très varié de procédés narratifs. C'est à la fois un roman de la diversité et

un roman de l'unité. À 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, 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. Ce début donne donc déjà une idée de ce que sera la narration dans tout le roman. Il s'agit de la mise en œuvre de deux récits menés ensemble. 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*. Ce procédé acquiert ici une valeur et un fonctionnement très particuliers. C'est une technique narrative qui met en avant le fonctionnement d'un récit second dans l'espace entier du roman. Ce dernier roman de Giono est riche et original. Il peut paraître classique par le thème qu'il traite (l'évolution psychologique et intellectuelle du personnage)¹ mais il est sûrement moderne par sa composition. Ce caractère de modernité vient d'une part de l'organisation des personnages par rapport au récit, et d'autre part dans l'articulation des deux récits suivant un système complexe.

3. Ecrire comme expérience de découverte de soi

Dans la lecture comme dans l'écriture s'opère un double mouvement qui commence par l'effacement du soi pour s'identifier à un personnage et s'achève par le retour à soi. Par ce mouvement cyclique s'effectue le retour à soi-même et

¹ A propos de l' « éducation », voir l'analyse faite par Luce Ricatte dans sa « Notice » sur *L'Iris de Suse*, VI, p. 1020.

puis se produisent "les effets de vérités"¹. Nous entendons l'altérité au sens que Paul Ricœur emploie dans *Soi-même comme un autre*². A partir de cette distinction entre (ipse et idem)³, nous pensons pouvoir appliquer la même schématisation de l'identification de l'auteur à Giono. Il y a une projection de soi dans le personnage et dans l'histoire, Dans *Naissance de l'Odyssée*, c'est "le Giono qui devient Ulysse et voit la Grèce en Provence en lisant Homère"⁴. Ce moi lecteur-auteur qui permet d'expérimenter l'altérité de soi, ce "soi-même en tant qu'autre" que définit Ricœur.

Cette mise à distance du soi fait en retour un enrichissement personnel et suscite une éventuelle remise en question de sa vision du monde. Didier Anzieu définit ainsi le fait d'écrire:

Créer n'est pas que se mettre au travail. C'est se laisser travailler dans sa pensée consciente, préconsciente, inconsciente, et aussi dans son corps, ou du moins dans son Moi corporel, ainsi qu'à leur jonction, à leur dissociation, à leur réunification toujours problématique. Le corps de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre"⁵.

A travers le personnage d'Ulysse, Giono se découvre écrivain. Les vérités de Giono-lecteur précèdent celles de Giono-écrivain. Il se produit dans l'identification à un personnage "une découverte de l'autre en soi, un nouveau

¹ Ballif-Perrin, Marie, *Fiction et Vérité*, *op.cit.*, p. 271.

² Sur la différence dans l'emploi du terme "altérité" voir l'analyse de Ricœur, *op.cit.*, p. 387.

³ "L'identité que suggère le terme "même" est à décomposer entre deux significations majeures: identité-idem de choses qui persistent inchangées à travers le temps, et l'identité-ipse de celui qui ne se maintient qu'à la manière d'une promesse tenue. Enfin, c'est l'antique dialectique du Même et de l'Autre qui doit être renouvelée si l'autre que soi-même se dit de multiples façons, le "comme" de l'expression "soi-même comme un autre" peut dès lors signifier un lien plus étroit que toute comparaison "soi-même en tant qu'autre", Ricœur, *op.cit.*, quatrième de couverture.

⁴ Ballif-Perrin, Marie, *op.cit.*, p.272.

⁵ Anzieu, Didier, *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, 1981, p. 47.

rapport à soi-même grâce à ses projections imaginaires que suscite le texte"¹. Vincent Jouve précise que "la quête de soi c'est donc celle de l'autre"², et que "l'intérêt que nous éprouvons pour les personnages ne vient donc pas ce que nous y reconnaissons de nous-mêmes (seuls les romans les plus frustrés jouent de ce procédé), mais de ce que nous y apprenons de nous-mêmes. La vérité qui se dégage de notre interaction avec les figures fictives est, le plus souvent, une vérité ignorée. C'est la différence et non la ressemblance qui permet de se découvrir"³.

Dans ses œuvres, Giono incarne tous ses personnages en "passant du soi au moi"⁴, un soi (ipse) qui ne se distingue pas, selon Ricœur, des autres et se différencie du moi qui se pose face à l'autre bien distinct du moi. Cette relation du moi aux autres construite à travers l'écriture fortifie ce que nous avons appelé des "vérités d'identité". En fait, le travail de Giono correspond pour nous à ce que Ricœur analyse des expériences de pensées que procure la fiction:

Il apparaît ainsi que l'affection du soi par l'autre que soi trouve dans la fiction un milieu privilégié pour des expériences de pensée que ne sauraient éclipser les relations "réelles" d'interlocution et d'interaction. Bien au contraire, la réception des œuvres de fiction contribue à la constitution imaginaire et symbolique des échanges effectifs de parole et d'action. L'être-affecté sur le mode fictif s'incorpore ainsi à l'être-affecté du soi sur le mode "réel"⁵.

En fait, l'expérience personnelle d'écriture se confond avec les autres expériences sur le mode "réel". Se glisser dans la peau d'un autre personnage c'est se rencontrer avec autrui sur le mode exclusif de la pensée: "l'affection de soi par

¹ Ballif-Perrin, Marie, *op.cit.*, p. 273.

² Jouve, Vincent, *L'effet personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, «Écriture», (1ère édition 1992), 2001, p. 236.

³ *Ibid.*, p. 235.

⁴ Ballif-Perrin, *Fiction et Vérité*, *op.cit.*, p. 274.

⁵ Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, *op.cit.*, p. 381.

l'autre que soi". Lorsque Giono s'identifie à ses personnages, il expérimente dans sa conscience une forme d'altérité avec soi. Ce fait produit l'auteur à mesurer la distance et l'altérité du personnage afin de construire une relation à autrui. Ulysse réinvente par la parole une vie autre que celle qu'il a réellement vécue. Il est intéressant de noter que dans l'évocation du passé se mêle naturellement l'imaginaire et le réel. Dans "le facteur de la vérité", Derrida cite Lacan qui reconnaît que la fiction exprime une vérité, qui transcende les catégories du vrai et du faux, parce que toute parole constitue un témoignage et atteste une présence:

L'ambiguïté de la révélation hystérique du passé ne tient pas tant à la vacillation de son contenu entre l'imaginaire et le réel, car il se situe dans l'un et dans l'autre. Ce n'est pas non plus qu'elle soit mensongère. C'est qu'elle nous présente la naissance de la vérité de la parole, et que par-là nous nous heurtons à la réalité de ce qui n'est vrai ni faux. Du moins est-ce là le plus troublant de son problème"¹.

La recherche de la vérité de l'auteur, de soi et de son identité, dans ses œuvres est un travail délicat, car c'est à la fois la recherche de l'auteur de soi et notre recherche à nous, lecteurs, de la vérité de l'auteur-personnage.

Vincent Jouve nous propose dans *L'effet-personnage dans le roman* d'examiner les frontières du personnage à travers 1) son éventuelle parenté avec des figures mythiques, 2) la mise en évidence de son caractère fictionnel, 3) son degré de réalité². L'intérêt que Giono éprouve pour les personnages ne vient pas de ce qu'il y reconnaît de lui-même, mais de ce qu'il y apprend de lui-même, parce que la vérité qui se dégage de l'identification avec les figures fictives est, le plus

¹ Jacques Derrida cite Lacan dans "Le facteur de la vérité", *Poétique*, n° 21, 1975, p. 129.

² Jouve, Vincent, *op.cit.*, p. 66.

souvent, une vérité ignorée, c'est "la différence et non pas la ressemblance qui permet de se découvrir"¹.

II. Nouvel usage de la psychologie², Nouveau monde, nouveau « Moi »

Dans sa création littéraire d'après-guerre, Giono invente un nouvel usage de la psychologie, un matériau traditionnel du roman, désormais en crise. Il la transforme, selon Godard, en "pur moyen de création"³. La psychologie fait dans l'œuvre de Giono une entrée de force avec les deux couples de *Pour saluer Melville* et du cycle du *Hussard*. Cette psychologie est doublement remarquable. Elle n'est pas impliquée directement dans les dialogues, "elle s'annonce en de formules implicites, d'analyses, d'explications, et même de «loi»" (*D'un Giono l'autre*, p.153).

Giono met en scène des personnages qui débattent avec eux-mêmes leurs propres sentiments, et ils tentent de les communiquer à autrui à travers des dialogues elliptiques avec *Les Chroniques* où Giono fait place au personnage du procureur, «amateur d'âmes» et «profond connaisseur du cœur humain». Auparavant, dans ses romans, le centre du récit se base sur "sentir, désirer et agir". Ce changement de statut de la psychologie fait, selon Godard, "passer la narration dans la littérature occidentale de l'épopée, où il suffit que les héros soient ce qu'ils sont, au roman, qui se propose de montrer comment ils le sont devenus, et comment ils vont évoluer" (*D'un Giono l'autre*, p. 153). La nouvelle dimension de la psychologie chez Giono se manifeste dans la recherche de l'homme de son

¹ *Ibid.*, p. 235.

² Nous empruntons cette expression à Henri Godard, *D'un Giono l'autre*, op.cit., p. 135.

³ Godard, Henri, *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, 1995, p. 135.

propre bonheur sans être égoïste. Il nous a ouvert des nouvelles voies d'amour de soi qui pousse à se donner, à se dévouer, voire à se perdre.

Toute une série de personnages des *Chroniques* illustrent ce modèle de perdre ou même de se perdre. Pour eux, M. Numance des *Ames fortes*, M. Pardi de *Mort d'un personnage*, Tringlot dans *L'Iris de Suse*, et d'autres, la dilapidation de toute une fortune est la moindre des choses. Chez Giono, la psychologie s'exprime souvent par la métaphore. Une psychologie qui dépasse la personne suggère une relation de causalité entre paysage / personnage.

Giono, selon Godard, "pense le personnage comme l'équivalent ou la métaphore du paysage, ou mieux encore, personnage et paysage comme la métaphore l'un de l'autre" (*D'un Giono l'autre*, p. 163). La description des lieux chez Giono n'est pas une introduction balzacienne à l'histoire qui va suivre, mais elle est à lire en elle-même, et d'ailleurs elle est elle-même le cadre de l'histoire qui a tout ce qu'il faut pour retenir: "la description dépasse à tout moment l'information, tantôt par l'humour, tantôt par des notions de détail qui se sont fixées dans la mémoire avant qu'on ait eu le temps de se demander si elles étaient vraies ou vraisemblables" (*D'un Giono*, p.163). Giono dépasse la description d'une simple géographie du pays décrit dans son récit à un mélange de soi et de son imagination, et il y rajoute aussi les personnages eux-mêmes dont le caractère se mêle avec le paysage. Dans *Cœurs, Passions, Caractères*, Giono fait de chacun des personnages une incarnation d'un paysage qu'il commence à évoquer en quelques lignes au début de chaque récit. Dans chacun des paysages où Giono nous montre un monde, sous ses aspects divers, il reste en réalité identique à lui-même: "que le monde soit blanc ou noir, c'est toujours le monde. Si on y ajoute, de soi-même, une chose qui n'y est pas, à l'instant même elle y est" (*Cœurs*,

Passions, Caractères, p. 25). Chacun des personnages avait son propre monde: dans *Deux Cavaliers de l'orage*, le corps nu de Mon Cadet adolescent "c'était un monde" pour Marceau. Pour Mme Numance dans *Les Ames fortes*, l'amour qu'elle découvre en Thérèse "c'était un monde, un monde nouveau, magnifique", et pour Frédéric II suivant Monsieur V. dans *Un roi sans divertissement* était déjà "dans un nouveau monde [...] un nouveau monde d'un vaste sans limites". Ce nouveau monde est pour chacun d'eux, selon Godard, "la possibilité d'une réponse au défi que le monde naturel lance à l'homme quand il ne fait plus que le rappeler au sentiment de son existence" (*D'un Giono*, p. 197). Le romancier lui-même fait son monde à sa façon, il le crée. Pour lui, l'essentiel est que les personnages, ainsi que les hommes, puissent vivre une vie et s'y ajouter pour atteindre le même ordre de grandeur.

Ce qui caractérise également la seconde « manière » et particulièrement les « Chroniques », c'est la mise en place d'une certaine « psychologie ». Il ne s'agit pourtant pas pour Giono de procéder à une explication de 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 d'une façon linéaire claire et logique, elle apparaît souvent de manière fragmentaire et indirecte dans le texte. Cette dimension « psychologique » particulière dans les « Chroniques » est liée à la nouvelle conception esthétique et existentielle de l'auteur. Les personnages sont montrés en négatif, comme l'explique le « 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, p.1278).

Dans cet usage particulier de la psychologie, Giono essaie de dégager les motifs qui ne peuvent expliquer qu'en partie le caractère ou le comportement de certains personnages. Par exemple, dans *Les Grands Chemins*, le narrateur dit: "la pensée des autres, nous ne la connaissons pas, nous l'inventons" (V, p. 587). Analyser les comportements des personnages ne constitue qu'un point de départ pour la compréhension des drames qui tirent leur matière d'une psychologie plus complexe. Ce sont par exemple, tous les motifs de jeux de passions, le désir de puissance et de domination chez les uns, l'avidité malade, ou au contraire, la générosité excessive chez les autres, ou encore la rivalité entre deux frères (dans *Deux Cavaliers de l'orage*) qui se transforme en situation dramatique, et donne lieu à des tensions extrêmes. L'amour se transforme en haine.

Le comportement des personnages ou leur action, qui prennent quelquefois des dimensions 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, M. Joseph ou Martial). Ennemonde n'est pas inquiétée pour le meurtre qu'elle a commis, tout comme Thérèse qui a machiné le meurtre de son mari Firmin. Dans *Hortense*, Félix continue, sans être inquiété, à assujettir son frère Bruno et sa sœur Rosa, en leur faisant des prêts qu'ils ne peuvent jamais rembourser. Ces personnages dévorés par leurs passions vont jusqu'au bout de leurs actions. A ce propos, Henri Godard note en parlant des personnages dans *Hortense*: "Quant aux valeurs morales, communes, elles ont fait place à un moralisme 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"¹.

Dès le moment où il a décidé que l'intérêt du romancier est désormais porté sur l'homme et non sur la nature et que l'homme est présenté en « négatif », Giono fait un nouvel usage de la psychologie dans le choix esthétique de sa deuxième manière. Cette nouvelle esthétique prend pour sujet et matière l'homme, notamment son envie de fuir qui peut être à l'origine de toutes ses actions. En effet, la vie des personnages contient des zones d'ombres inexplicables. Un mystère entoure souvent leur origine ou leur identité. Nous pouvons voir aussi 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 les sentiments et les actions.

Ces zones d'ombre et ces « vides » relèvent, en outre, de la forme particulière que l'auteur donne à certains de ces récits. C'est parce qu'ils s'inspirent parfois du roman policier qu'ils comportent une part importante du mystère (au niveau du personnage et de l'intrigue).

Certains « Chroniques » s'inspirent, pour leur sujet ou pour leur structure, des « faits divers » ou du roman policier. *Un Roi sans divertissement* est, par exemple, l'histoire d'une enquête policière menée par Langlois pour débusquer l'assassin en série. *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 repentant qui fuit ses anciens complices. Ainsi le héros du *Déserteur* est un

¹Godard, Henri, « Notice » sur *Hortense*, V, p. 1436.

homme qui fuit la police pour des raisons inconnues. Le narrateur et l'Artiste dans *Les Grands Chemins* ont quelque chose de leur passé à cacher aux autorités. Le héros de la nouvelle « Faust au village » cherche à dévoiler l'identité de son mystérieux passager qu'il vient plusieurs fois prendre en stop la nuit. Une grande part 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 le lecteur à faire sa propre « enquête » sur la vérité. L'auteur lui propose trois versions différentes de la même histoire.

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. 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 ».

Les personnages des « Chroniques » se trouvent dans des situations où ils basculent d'une attitude à une autre, ils sont pris par des sentiments opposés. Il s'agit par exemple de l'« avarice », c'est-à-dire un 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 aussi des formes variées. Elle consiste chez le personnage de tout dissiper et de tout donner à l'autre par une sorte de « générosité » sans limites, à se dépenser et à se « perdre » soi-même.

Cette générosité de sentiments conduit Mme Numance à sa perte. C'est aussi en rapport avec cette « générosité » que s'expliquent les relations amoureuses de certains personnages. Les personnages des « Chroniques » portent souvent en eux une passion extrême. Elle est démesurée et incontrôlée. Car ces personnages vont

au bout d'eux-mêmes dans la recherche du but à atteindre. Pour certains, la passion peut servir comme remède à l'ennui. C'est une sorte de « divertissement ». Cette passion est souvent née pour combler un vide dans leur existence. En effet, de l'insignifiance de leur existence surgit un être qui entraîne tout un bouleversement.

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 », l'auteur est sûr de son rôle et de ses positions, et surtout de son œuvre. Le monde qui y est décrit est un monde aux contours nets et clairs (même s'il n'est pas situé dans un cadre temporel précis). Les rapports 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. Mais dans la deuxième « manière », c'est l'incertitude qui existe à tous les niveaux. Après la guerre, Giono se met en question, rejette certaines œuvres; il se défait de ses engagements d'avant-guerre. C'est 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 tard¹.

¹ Carrière, Jean, *Jean Giono, Qui suis-je*, Ed. La Manufacture, Lyon, 1985, p. 142.

L'incertitude de la deuxième « manière » se traduit au plan de l'écriture, par l'ambiguïté des personnages, par leur fragilité et par le côté obscur de leur vie.

Cette envie de se perdre chez les personnages gioniens se reflète dans leur recherche à reconstruire un autre monde, dit imaginaire, dans lequel ils peuvent trouver des repères bien particuliers à eux.

Giono donne à ses *Chroniques Romanesques* la pleine liberté de son envie et de son talent de "refaire le monde entier"(V, p.109). Un talent "du romancier et de l'artisan de l'imaginaire"¹. Anne et Didier Machu ont consacré une longue réflexion sur le nouveau monde de la démesure, de l'ouverture et de la violence². Selon Giono, créer un autre monde commence par la destruction du monde actuel. "Bouleverser l'ordre du monde" (III, p.804) s'effectue d'abord par la démesure, c'est-à-dire l'effacement des repères. Cette disparition du monde commence déjà dans *Les Vraies Richesses* où le narrateur réduit le monde en "une nouvelle arche de Noé" et précise que "le monde n'existe plus"(*Récits et essais*, p.141). Cet effacement du monde se détermine selon des facteurs spatio-temporels. Dans *Un Roi sans divertissement*, la brume contribue à isoler le village du Trièves en sorte qu' "il n'y a plus du monde" (III, p.459).

Cette perte de repère provoque le besoin de créer un autre monde, et celui-ci ne peut exister que par la démesure où les frontières ne sont plus perceptibles. A cet autre monde correspond "un autre système de référence"(III, p.481). Le monde où Herman tente d'entraîner Adelina ne se distingue, lui aussi, que par des lois différentes de l'ordinaire, les frontières sont plus identifiables: "Il imagina un monde autre que le monde réel où il ne la perdrait pas. Il faudrait que l'air soit un

¹ Clayton, Alan J., *Jean Giono 4, Approche des Chroniques Romanesques 2*, Lettres Modernes, Minard, 1985, p. 04.

² *Ibid.*, *Portrait de l'artiste en Condottiere : Les nouveaux mondes de Jean Giono*, p.09-48.

mur invisible mais solide et que j'y connaisse une porte. Il imagina qu'il ouvrirait cette porte et que derrière était un *autre*¹ monde"(III, p.54).

Cette envie de créer un autre monde offre la meilleure source d'évasion. Elle est réalisable parfois grâce à l'aveuglement. Mademoiselle Amandine, à qui l'affaiblissement de sa vue a donné "un monde habitable" dans son imprécision, se trouve "dans un monde nouveau, comme après un tunnel, dans un autre pays" (III, p.169). L'enfermement de la cécité, qui symbolise la démesure spatiale, ouvre à une autre dimension. Cette perte totale de repères de l'être dans son monde l'incite à façonner un autre monde où le soi est mieux identifié. Mais comment y installer ses propres repères et ses propres mesures?

S'imaginer dans un autre monde signifie que l'on a avoué la destruction de notre monde actuel, et par conséquent la création d'un nouveau monde. Cet usage significatif du mot "nouveau" nous laisse penser au mot "Renaissance": naissance du monde nouveau après une Apocalypse², le sang, le déluge, la mort et la destruction qui mènent en fin de compte à une redécouverte de soi. Cette recherche de soi s'effectue par un voyage en profondeur, voyage intérieur et métaphysique. Une descente dans le chaos permettrait la découverte "d'une quatrième dimension où j'aurais tout le large" (III, p.1045-1046). Giono précise, en expliquant à Jean Carrière comment un monde se construit sur les ruines d'un autre, que "au moment où je prends la plume [...], tout s'effondre, tout s'obscurcit,

¹ C'est nous qui soulignons.

² Voir les caractéristiques de *nouveau monde* et la différence entre un monde horizontal et un autre profond, dans *Portrait de l'artiste en Condottiere : Les nouveaux mondes de Jean Giono*, *op.cit.*, p.18-28.

tout disparaît. [...] et à partir de ce moment-là, tout va se reconstruire dans un ordre qui sera tout différent de ce qui a été construit jusqu'à maintenant"¹.

A partir de ce moment, le nouveau monde construit n'est plus nouveau, mais il est devenu un nouveau-ici. Dès que l'irréel devient réel, "et qu'on peut passer librement de l'un à l'autre, le premier sentiment qu'on éprouve [...] est le sentiment que la prison s'est rétrécie" (IV, p.365). Ce rétrécissement mène à un retour à soi-même car "on n'a plus besoin d'océans terrestres et de monstres valables pour tous; on a ses propres océans et ses monstres personnels"(III, p.3). Ce glissement vers une nouvelle quête de soi est justifié par le narrateur de *Mort d'un personnage* car "on n'a de ressources qu'en soi-même"(IV, p.30). Pour découvrir cet autre monde où le soi crée un "territoire intérieur", (II, p.1240), un monde-refuge, il faut "s'éloigner de ce qu'on est" (IV, p.30).

Ce voyage en soi est une ouverture vers un monde primitif et profond où chacun crée "ses somptueuses odyssées personnelles"². Dès que la recherche de soi est finie, le voyage touche à sa fin, mais comme il est immobile, la découverte et la recherche de soi sont toujours poursuivies. "Rien ne nous plaît que le combat mais non la victoire"³, parce que le combat est une ouverture, un progrès, tandis que la victoire est un terme. Comment peut-on justifier ce désir à la fois de découvrir un autre monde et de poursuivre toujours cette ouverture vers un monde inconnu? "Recomposer un monde pour soi-même"⁴ n'est pas le but du voyage, mais cela se justifie par le vain désir de voyager "sans connaître les chemins" (III, p.758).

¹ Jean Giono... se raconte, *Entretiens avec Jean Carrière*, disque Adès 19005/6 [Archives O.R-T.F.].

² *Journal*, 7 novembre 1943, cité par R. Ricatte (I, XXXI), p. 51.

³ Pascal, *Pensées*, cité en épigraphe au *Désastre de Pavie*.

⁴ *Association des Amis de Jean Giono*, Bulletin n°9, p. 8.

"Quel monde?" demande Jourdan. "Il y en a combien?" réplique Bobi (II, p.461). De nombreuses interprétations peuvent justifier cette réplique, surtout si l'on considère que chacun crée son propre monde et gouverne cette arche-monde et qu'il en est le dieu. Pour l'homme, c'est la navigation même qui est terre nouvelle, c'est le voyage qui est nouveau monde, même s'il ne mène nulle part.

Conclusion de la troisième partie

Dans cette partie où l'analyse a porté sur l'œuvre 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.

La figure de l'artiste est facilement reconnaissable dans la première moitié de l'œuvre mais elle devient plus complexe et souvent moins évidente dans la deuxième moitié. 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. Ils sont aussi en harmonie avec le monde naturel. Ils ont confiance en eux-mêmes et en leur capacité de transformer le monde. Dans les textes d'après-guerre, l'image de l'artiste est un peu différente. Elle est la représentation d'une nouvelle réflexion sur la création romanesque, comme l'ambiguïté des sentiments des personnages et la complexité de leurs rapports les uns avec les autres. Le personnage de l'Artiste dans *Les Grands Chemins* en est un exemple édifiant. L'artiste peut toujours posséder certaines qualités, comme la sensibilité et 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.

Par le « portrait de l'artiste par lui-même », Giono cherche à lier l'œuvre à son créateur. L'œuvre est l'expression d'une subjectivité créatrice. Les nombreuses figures de l'artiste qui traversent l'œuvre 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. Un art surtout inventé, comme la Provence imaginaire où habitent ces artistes. Il en fait simplement une matière romanesque (comme dans *Un de Baumugnes*). Même lorsqu'il se réfère à un art « authentique », il ne cesse d'inventer ou d'adapter cet art pour le besoin esthétique de son œuvre.

L'étude de l'œuvre de Giono dans la perspective du « portrait de l'artiste par lui-même » aide à mieux comprendre l'art de Giono et la problématique fondamentale qu'elle pose : la création romanesque.

Des œuvres très éloignées les unes des autres comme *Naissance de L'Odyssee*, *Pour saluer Melville*, *Noé* et *Les Grands Chemins* ont permis d'examiner cette problématique. Elles mettent en évidence l'acte de la création. Mais chacune d'entre elles met en valeur un ou plusieurs aspects de cette problématique.

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 le mythe personnel qui se construit à travers les œuvres de la deuxième « manière ». Une grande importance est, en effet, accordée aux sentiments des personnages, à leurs drames intérieurs et à la complexité des rapports qu'ils ont les uns avec les autres. En effet, le nouvel usage de la psychologie repose surtout sur les différents jeux de passion chez les personnages.

Mais cette psychologie dépend du niveau des « vides » et des « blancs » qui caractérisent désormais la vie et le caractère des personnages. 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 aussi dans l'idée de l'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, 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. Le caractère d'incertitude est mis en valeur par une stratégie narrative adéquate, qui repose sur la quête. Une quête que mène le narrateur en vue de connaître la vérité sur un personnage.

En dépit de ce changement, l'unité de l'œuvre est surtout assurée par l'existence d'un certain schéma de la recherche de soi à travers un parcours, implicite ou explicite, lié à la problématique de la découverte de l'identité des personnages. L'auteur met en scène toutes les tentatives des personnages de refaire leur monde même imaginaire dans lequel ils peuvent trouver leurs repères.

Les différentes figures d'artiste dédoublent ce « moi ». On peut dire aussi que cette unité de l'œuvre est assurée par la problématique de la création romanesque. Par exemple, le rapport de l'écriture avec la « crise » survenue à cause de la guerre est présent implicitement dans ces textes. En effet, la crise d'identité conduit Giono à s'interroger, à travers ses œuvres, sur sa propre existence.

Désormais, l'écriture devient le reflet de cette « crise » qui est étroitement liée au sentiment de la perte que les personnages ressentent surtout dans les œuvres de la seconde « manière ».

Ce glissement vers la recherche de soi conduit les personnages à découvrir cet autre monde où le soi crée un territoire intérieur, un monde-refuge où il faut "s'éloigner de ce qu'on est" (IV, p.30). Cela débouche sur l'idée de la mort, idée obsédante chez lui. Elle remonte déjà à *Que ma joie demeure* avec la mort de Bobi. Elle trouve probablement son expression la plus marquée dans *Les Grands Chemins*, où il ne s'agit plus de mort naturelle mais de meurtre de l'Artiste. Une mort symbolique qui s'ouvre sur une re-naissance dans un monde sans limites.

Conclusion générale

Au terme de ces analyses, nous essayerons de nous faire une idée globale de la personnalité du héros gionien et d'avoir une idée précise sur l'essence de "soi " et de l'être humain, pour nous demander à la fin si l'auteur ainsi que l'homme en général peut vraiment découvrir son "moi" ou en apercevoir seulement l'apparence. A ce point de la réflexion, il nous sera bien difficile de conclure sur ce sujet dont le propre est de garder ouverts tous les possibles, toutes les perspectives, car « Quoi qu'on fasse, c'est le portrait de l'artiste de lui-même qu'on fait ».

L'auteur parvient, grâce à ses réflexions, à ses souvenirs et aux observations concernant en particuliers les différents personnages qui meublent ses romans, à faire une analyse de soi, une prise de conscience de la vie et, par conséquent, une prise de conscience de son identité. En plus, les références mythologiques, les légendes historiques et les œuvres qui mènent les personnages à une prise de conscience. Les mythes ne sont jamais une fin en soi, ils sont des guides vers la vérité et la découverte de soi.

Ce parcours mythologique est indispensable pour découvrir les mystères de l'univers, dévoiler la condition humaine et permettre une meilleure compréhension de notre soi. Pour Giono, vivre les mythes anciens permet aux personnages de comprendre l'origine des choses et par là de se comprendre soi-même et d'apprendre à vivre dans le monde réel. Toutefois, il ne s'agit pas de reprendre les références mythologiques telles qu'elles sont, mais de les décomposer et de les restaurer dans le but d'inaugurer une signification et un langage nouveaux. C'est pourquoi nous nous sommes mis à examiner les éléments romanesques chez Giono et à les comparer avec certains épisodes mythiques.

Dans l'œuvre de Giono, nous pouvons estimer que reprendre un mythe aboutit souvent à refaire de son héros un autre Moi, identique ou opposé. Mais le plus important à signaler, c'est que la reprise d'un mythe n'est qu'un "cercle vicieux d'une fatale gémellité"¹ entre l'écrivain et son double. L'univers mythique de Giono, tel qu'il est représenté dans ses œuvres, relève bien sûr de son imagination et de sa psychologie. Une imagination qui surgit de l'obsession de l'ennui, figure intérieure du néant, ou de l'envie de se trouver un chemin qui conduit à la découverte de Soi.

Dans la première partie, nous avons montré que le parcours de Giono commence par s'identifier aux héros mythiques, sans avoir le souci d'un Double. Il était à la recherche d'un temps mythique où l'être humain avait sa vraie valeur. Giono a toujours recours aux mythes antiques, bibliques, psychologiques ou modernes qu'il a examinés sous un nouveau regard.

Etre Soi ou être un Autre, voilà la question fondamentale de la littérature contemporaine qui prend toute son ampleur chez les écrivains d'après-guerre. Giono, dans le cours de son existence réelle, a inventé son mythe de l'écrivain "Giono" et c'est en devenant Ulysse ou Noé qu'il est enfin le plus authentiquement lui-même.

Chez Giono, le discours cherche à dire le « moi » mais sans jamais l'atteindre ou le cerner. C'est un « moi » ambigu qui alterne parfois entre la représentation de l'auteur de son « moi » et le reflet de l'*alter ego* de l'auteur. Ce décalage dans le discours gionien vise aussi la création du mythe personnel comme création poétique, dans *Noé* par exemple. Cette création poétique chez Giono n'était pas

¹ Ricatte, Robert, *op.cit.*, p. 898.

sans une recomposition de sa vie, mêlée au discours mythique. Comme nous avons dit, ce retour récurrent aux mythes a sans doute des raisons aussi personnelles que collectives.

Dans la deuxième partie de la thèse, nous avons montré qu'en se glissant dans la peau de ses personnages, Giono a essayé dans son œuvre de faire le portrait de lui: un autoportrait. Cette technique d'identification lui sert souvent pour faire l'autoportrait de l'artiste.

Nous avons pu démontrer à travers l'étude des trois textes: *Jean le Bleu*, *Virgile* et *Le Grand Théâtre*, quelques aspects de l'écriture gionienne, notamment en ce qui concerne les rapports de la réalité à la fiction.

Jean le Bleu est un texte où les souvenirs sont racontés selon un thème précis: 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 se distingue par le va-et-vient entre le présent de l'énonciation et le passé de l'histoire. Giono y met en valeur l'importance des « crises » liées à la situation de l'auteur en 1943. La façon de voir le présent et de juger l'actualité est déterminée chez Giono par le souvenir de la Première Guerre.

Virgile pose aussi le problème du lien entre la biographie du poète latin et l'autobiographie. Il existe en fait un « écho » entre les deux « vies ».

Le Grand Théâtre est, par excellence, le texte qui rend hommage au père Jean et qui relève les rapports privilégiés entre le père et son fils.

Dans la troisième partie, nous avons étudié les changements de l'écriture liés au changement du « Moi ». Ces changements sont nombreux, aussi bien dans le genre que la manière d'écrire.

Dans cette partie, où l'analyse a porté sur l'œuvre de Giono dans sa globalité, on a 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. Nous avons démontré aussi le rapport causal entre le changement d'écriture et la crise d'identité avec les crises « passées » et « présentes » que l'auteur a subies.

Par le « portrait de l'artiste par lui-même », Giono cherche à lier l'œuvre à son créateur. L'œuvre est l'expression d'une subjectivité créatrice. Les nombreuses figures de l'artiste qui traversent l'œuvre 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 manière même de sa propre création. Un art surtout inventé, comme la Provence imaginaire où habitent ces artistes, dont il fait simplement une matière romanesque (comme dans *Un de Baumugnes*). Même lorsqu'il se réfère à un art « authentique », il ne cesse d'inventer ou d'adapter cet art pour le besoin esthétique de son œuvre.

L'étude de l'œuvre de Giono dans la perspective du « portrait de l'artiste par lui-même » aide à mieux comprendre l'art de Giono et la problématique fondamentale qu'elle pose: la création romanesque.

Le changement réside aussi dans l'idée de l'incertitude qui marque tous les romans de la période d'après-guerre. Face au monde et face aux autres, le héros est incertain. Il se remet souvent en question et hésite sur ce qu'il fait, 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. Le caractère d'incertitude est mis en valeur par une stratégie narrative adéquate, qui repose sur la quête. Quête que mène le narrateur en vue de connaître la vérité sur un personnage.

Les différentes figures d'artiste dédoublent ce « moi ». On peut dire aussi que cette unité de l'œuvre est assurée par la problématique de la création romanesque. 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 d'écriture est étroitement liée au sentiment de la perte que les personnages ressentent surtout dans les œuvres de la seconde « manière ». Cette crise d'identité conduit Giono à réfléchir, à travers ses œuvres, sur sa propre existence.

Ce glissement vers la recherche de soi conduit les personnages à découvrir cet autre monde où le soi crée un territoire intérieur; un monde-refuge, où l'on peut "s'éloigner de ce qu'on est" (IV, p.30). Cela débouche sur l'idée de la mort, obsédante chez lui. Elle remonte déjà à *Que ma joie demeure* avec la mort de Bobi. Elle trouve probablement son expression la plus marquée dans *Les Grands*

Chemins, où il ne s'agit plus de mort naturelle mais du meurtre de l'Artiste. Une mort symbolique, qui s'ouvre sur une re« naissance » dans un monde sans limites.

Arrivée à sa maturité, l'œuvre gionienne se veut donc avant tout un parcours vers la découverte de soi à travers tous les genres et tous les réseaux de la mythologie et de la culture. Même si elle est procédée d'une expression personnelle, elle vise également à l'universel, car elle est quête de soi et du monde.

Bibliographie

I. ŒUVRES DE JEAN GIONO

A- Œuvres romanesques

Les éditions Gallimard ont entrepris la publication en six volumes dans la Bibliothèque de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* sous la direction de Robert Ricatte et Pierre Citron. Les références à cette édition sont indiquées en chiffres romains pour le numéro d'édition et en chiffres arabes pour les numéros de pages. Ex: (II, p.200).

Tome I 1971

Colline, Grasset, 1929

Un de Baumugnes, Grasset, 1929.

Regain, Grasset, 1930.

Naissance de l'Odyssée, Editions Kra, 1930.

Présentation de Pan, Grasset, 1930.

Le Grand Troupeau, Gallimard, 1931.

Solitude de la pitié, Gallimard, 1932.

L'esclave, Gallimard, 1971.

Angonlia- la Toison, Gallimard, 1971.

Angélique, Gallimard, 1980.

Tome II 1972

Jean le bleu, Grasset, 1932.

Le chant du monde, Grasset, 1934.

Que ma joie demeure, Grasset, 1935.

Batailles dans la montagne, Gallimard, 1937.

Tome III 1974

Pour saluer Melville, Gallimard, 1941.

L'Eau vive, Gallimard, 1943.

Un roi sans divertissement, La Table ronde, 1947.

Noé, La Table ronde, 1947.

Virgile, Ed. Corrêa, 1947.

Fragments d'un Paradis, Ed. Déchalotte, 1948.

Le Grand Théâtre, Gallimard, 1973.

Tome IV 1977

Mort d'un personnage, Grasset, 1949.

Le Hussard sur le toit, Gallimard, 1951.

Le Bonheur fou, Gallimard, 1957.

Angelo, Gallimard, 1958.

Tome V 1980

Le petit garçon qui avait envie de l'espace, Nestlé, Vevey, Suisse, 1949.

Les Ames fortes, Gallimard, 1950.

Faust au village, Publication en revue, 1949-1950 et Gallimard, 1977.

Les Grands Chemins, Gallimard, 1951.

Le Moulin de Pologne, Gallimard, 1953.

Hortense, Cahiers de l'Artisan, 1958.

Les Récits de la demi-brigade, Gallimard, 1972.

L'homme qui plantait des arbres, *Revue forestière*, n° 6, 1973.

Tome VI 1983

Une aventure ou la foudre et le sommet, L'école Estienne, 1955.

Deux cavaliers de l'orage, Gallimard, 1965.

Le Déserteur, Fontaine-more, Lausanne, 1966.

Ennemonde et autres caractères, Gallimard, 1968.

L'Iris de Suse, Gallimard, 1970.

Cœurs, Passions, Caractères, Gallimard, 1982.

Dragoon, Gallimard, 1982.

Olympe, Gallimard, 1983.

B- Récits et Essais (La Pléiade)

Tome VII 1989

Manosque –des Plateaux, Ed. Emile-Paul, 1930.

Poème de l'Olive, Bifur n°8, 1931.

Le serpent d'étoiles, Grasset, 1933.

Les Vraies Richesses, Grasset, 1936.

Refus d'obéissance, Gallimard, 1937.

Le Poids du ciel, Gallimard, 1983.

Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix, Grasset, 1938.

Précisions, Grasset, 1939.

Recherche de la pureté, Gallimard, 1939.

Triomphe de la vie, Grasset, 1942.

Appendices :

Sur un galet de la mer, Ph.Auzou, 1987.

Les images d'un jour de pluie, Ph. Auzou, 1987.

Elémir Bourges à Pierrevert, Ph. Auzou, 1987.

C- Journal, Poèmes, Essais (La pléiade)

Tome VIII 1995

Voyage en Italie, Gallimard, 1954.

Notes sur l'affaire Dominici, Gallimard, 1955.

La pierre, Méroz, 1955.

Le Badaud, André Sauret, 1963.

Le Désastre de Pavie, Gallimard, 1963.

Poèmes :

La chute des anges, Manosque, Rico imp., 1969.

Un déluge, Manosque, Rico imp., 1969.

Le cœur-Cerf, Manosque, Rico imp., 1951.

De certains parfums, (Recherche n°18, 1971).

Village, La Manufacture, 1985.

Journal, (1935-1939), Gallimard, 1995.

Journal de l'Occupation, Gallimard, 1995.

Bestiaire, Gallimard, 1995.

Voyage en Espagne, 1995.

D- Autres écrits de Giono

1. Textes en rapport avec ses œuvres : préfaces, postfaces et présentations d'ouvrages

a. Sur *Naissance de l'Odyssée*

- « Introduction inédite à trois images pour illustrer *l'Odyssée* », (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. Sur *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 de Livre du mois), 1958, t. I, p. 951-955.

c. Sur *Un de Baumugnes*

- « Préface » à l'édition de 1931, t. I, p. 972-974.

d. Sur *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.

e. Sur *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. Sur *Le 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. Sur *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. Sur *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. Sur *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. Sur « *Les Chroniques romanesques* »

- « Préface aux chroniques romanesques » (1962), t. III, La Pléiade, p. 1277-1278.

k. Sur «*Le 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* » :
 - 1^{ère} version (texte paru en 1958), *Ibid.*, p. 1185.
 - 2^{ème} version (texte paru dans *Le Dauphiné libéré* du 7 décembre 1969), *Ibid.*, p. 1186-1190.
 - « Préface », *Ibid.*, p. 1190-1192.

l. Sur *Mort d'un Personnage*

- « Prologue : Livre deuxième : Mort, fortune et caractère », t. IV, p. 1270-1284.

m. Sur *Le Hussard sur le toit*

- « Livre troisième » (texte de la première page de titre et du chapitre initial supprimé), t. IV, p. 1373-1387.

n. Sur *Faust au village*

- « Les incipit de « la chose naturelle » » (1948), t. V, p. 968-975.

o. Sur *Le Moulin de Pologne*

- « Postface » (de l'édition du Club du Meilleur Livre, 1958), t. V, p. 1250-1253.

p. Sur *Deux Cavaliers de l'orage*

- «Épilogue » (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. Sur *L'Iris de Suse*

- « Prière d'insérer » (de l'édition originale de *L'Iris de Suse*), t. VI, p. 1052-1053.

r. Sur *Caractères*

- « Autre version de l'histoire de Marie M. » (septembre 1968), t. VI, p. 1172-1174.

s. Sur *Le 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 juin 1930), *Ibid.*, p. 939-941.

t. Sur *Les Vraies richesses*

- « Avant le départ » (1 novembre 1935), t. VII, p. 996.

u. Sur *Refus d'obéissance*

- « Adhésion à l'A.E.A.R. » (lettre de Giono à Aragon, publiée par *La Commune*, février 1934), t. VII, p. 1044-1046.
- « Message au congrès mondial de la jeunesse pour la paix, 1^{er} mars 1936 » (texte écrit le 27 février 1936, publié sans *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*, septembre 1937), *Ibid.*, p. 1047-1048.
- « Du « Journal » de l'auteur » (texte publié dans *Les Cahiers du Contadour*, n°3-4, septembre 1937), *Ibid.*, p. 1048-1049.
- « Réponse au père Varillon, jésuite » (publié dans *Les Cahiers du Contadour*, n°3-4, septembre 1937), *Ibid.*, p. 1049-1050.

v. Sur *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. Sur 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 Partie humaine*, publiés par ce journal. *Ibid.*, p. 1211-1215.
- « Pierre Martin » (article en faveur de Pierre Martin paru dans *La Partie humaine* du 28 avril 1938), *ibid.*, p. 1215-1217.
- « Contre L'Apocalypse » (paru dans *Marianne* le 10 mai 1939), *Ibid.*, p. 1217-1219.

2. Chroniques journalistiques et divers textes courts

a. Recueils de chroniques, de courts essais, de préfaces et d'articles

- *Les Terrasses de l'île de l'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*, la Pléiade, Gallimard, 1995.

- *Provence*, Textes réunis et présentés par Henri Godard, (édition revue et augmentée), Gallimard, 1995.

- *Les Héraclides* (chroniques écrits pour la presse entre 1960 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*

(Cette liste s'arrête au Bulletin n°44, 1995)

- « 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, 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 » (février 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 » (septembre 1959),
Bulletin n°11, 1979, p. 27-28.
- « Le diable à Noël » (chronique parue dans La Liberté de l'Est, du 24-25 décembre 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 dans l'ouvrage de Romée de Villeneuve : *Jean Giono ce solitaire*, Ed. Les Presses Universitaires, 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^{ème} siècle », *Bulletin* n°20, 1983, p. 15-18.
- « Les notes de chevet, de Sei 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 décembre 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*, Bibliothèques de la Pléiade, Gallimard, 1995.
- « Je venais d'être démobilisé » (aurait été écrit autour de 1936), *Bulletin* n°29, 1988, p.7-11.
- « 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 octobre 1945 par Les Editions Dynamo de Liège), *Bulletin* n°31, 1989, p.9-12.
- « Le sergent » (paru dans *Le Dauphiné libéré* du 12 février 1967), *Ibid.*, p.13-17.
- « Le petit car » (paru dans *Le Dauphiné libéré* du 16 octobre 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 janvier 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 juillet 1929), *Bulletin* n°38, 1992, p.17-25.
- « Le buisson d'hysope » (conte paru initialement dans le n°8 des *Cahiers du Contadour* en février 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-Pancrease », *Bulletin* n°39, 1993, p.19-24.
- « Réponse à un questionnaire », *Bulletin* n°40, 1993, p.8.

- « Liste de ses œuvres préférées », *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'œuvre 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 » «forme de chronique; publié par *Le Dauphiné libéré* du 2mars 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, 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. 19-20.

- « 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 Tourrette-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 16-6-30, 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-Vildarc » (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 », Gallimard, 1943.

6. Traduction

- « Le Peaudoursier », texte traduit de l'allemand par Marguerite Saenger et Jean Giono, publié pour la 1^{ère} fois dans *La N.R.F.*, n°106, 1^{er} octobre 1961, *Bulletin* n°27, 1987, p. 23-30.
- *Moby Dick* de Melville, traduction de Jean Giono avec Lucien Jacques et Joan Smith, parue pour la 1^{ère} fois dans *La N.R.F.*, Gallimard, 1941.

7. Entretiens

- *Jean Giono... se raconte, Entretiens avec Jean Carrière*, disque Adès 19005/6 [Archives O.R.-T.F.].
- « Une interview inédite de Jean Giono (1940) » (texte d'une interview imaginaire de Jean Giono), *Bulletin* n°18, 1982, p. 7-12.
- *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, (1953), présentée et annotées par Henri Godard, Gallimard, 1990.

- « Giono et le roman policier » (d'après un entretien réalisé pour la télévision française par Jacques Mousseau en 1961), *Bulletin* n°18, 1982, p. 15-18.
- « La Haute-Provence » (ce texte est une transcription écrite d'une interview de Jean 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 œuvres préférées » (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 Cœur cerf (1947- Fragments) », *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 de Jean Giono), Ed. Le Temps qu'il fait, 1989.

II. CRITIQUE

A. Ouvrages et articles consacrés entièrement ou en partie à Giono et/ou aux œuvres romanesques

ANGLARD, Véronique, *Les romans de Giono*, Paris, Seuil, 1997.

- ANGLARD, Véronique, dans *Le mal*, étude élaborée par Véronique Anglard, Christian Ruby et Jean-Luc Vincent, sur trois œuvres littéraires; Shakespeare: *Macbeth*, Rousseau: *Profession de foi du vicaire savoyard*, Giono: *Les Âmes fortes*, Ellipses, 2010.

ANTONETT, Francine, *Le mythe de la Provence dans les premiers romans de Jean Giono*, Aix-en-Provence, la Pensée universitaire, 1961.

ASSOUN, Paul-Laurent et BORRUT, Michel et Maryse, Adam-Maillet, *Analyses et réflexions sur Jean Giono "Les Grands Chemins"*, Paris, Ellipses, 1998.

BADR, Ibrahim, *Jean Giono: L'esthétique de la violence*, New York (N.Y.), Washington (D.C.), Boston 1998.

- *Giono et la guerre: Idéologie et imaginaire*, New York, Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, 2000.

BAROCHE, Christine, *Jean Giono, Mon Maître-livre ou le divertissement royal*, dans *Atelier du roman*, Revue trimestrielle, mars 2004,

Paris, Flammarion 37.

BOISDEFFRE, Pierre de, *Giono*, "La Bibliothèque idéale", Paris, Gallimard, 1965.

BONHOMME, Béatrice, *La mort grotesque chez Jean Giono*, Préface de Jacques Chabot, Paris, Nizet, 1995.

- «Innovation dans *Un roi sans divertissement*», dans *Giono romancier*, vol. I, Actes du IV^e colloque international Jean Giono/ Colloque du centenaire, Manosque, 14-17 Juin 1995, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.

BONNEFFIS, Philippe, *Giono: Le petit pan de mur bleu*, Paris, Galilée, 1999.

BOURNEUF, Roland, *Les critiques de notre temps et Giono*, Paris, Éditions Garnier, 1977.

Cahiers de l'Association des Amis de Jean Giono, Manosque, Imprimerie Rico (depuis printemps 1973).

Cahiers Giono1, Correspondance Jean Giono-Lucien Jacques1., 1922-1929/ Edition établie et annotée par Pierre Citron, Paris, Gallimard, 1981.

CARRIERE, Jean, *Jean Giono, Qui êtes-vous?*, Lyon, Editions de la Manufacture, 1996.

CHABOT, Jacques, "Le narrateur et ses doubles", dans *La Revue des Lettres Modernes, Jean Giono n°2*, sous la direction de Alan J. Clayton, 1976.

- *La Provence de Giono*, Aix-en-Provence, Edisud, 1982.

- "*Noé*" de Giono ou le bateau-livre, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.

- *Giono, L'humeur belle*, recueil d'articles présentés par Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992.

- *Giono, Beau fixe*, recueil d'articles, Publications de l'Université de Provence, 2001.

- *La vie rêvée de Jean Giono*, Paris, L'Harmattan, 2002.

CHONEZ, Claudine, *Giono par lui-même*, images et textes présentés par Claudine Chonez, Paris, Ed. du Seuil, 1956.

- *Giono*, Paris, Ed. du Seuil, 1973.

CITRON, Pierre, *Jean Giono 1895-1970*, Paris, Ed. du Seuil, 1990

CLAYTON, Alan J., *Jean Giono, De Naissance de l'Odyssée au Contadour*, textes réunis par Alan J. Clayton, tome 1, Paris, Minard, 1974.

- *Jean Giono, L'imagination et la mort*, textes réunis par Alan J. Clayton, tome 2, Paris, Minard, 1976.

- *Pour une poétique de la parole chez Giono*, tome 3, Paris, Lettres modernes, Minard, 1978.

- *Jean Giono, Approches des chroniques romanesques*, 2, Textes réunis par Alan J. Clayton, tome 4, Paris, Minard, 1995.

COMBES, Patrick, *La littérature et le mouvement de Mai 68*, Paris, Seghers, 1984.

DECOTTIGNIES, Jean, *Le nietzschéisme de Giono*, «Détours», dans le numéro Jean Giono de la *Revue des Science Humaines*, n°169, janvier-mars, 1978.

DEFRASNE, Jean, *Le Pacifisme*, Paris, Presses universitaires de France, 1^{ère} édition 1983.

DURAND, Jean-François, *Les métamorphoses de l'artiste: L'esthétique de Jean Giono: de "Naissance de l'Odyssée" à "L'iris de Suse"*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence 2000.

DURBET-GIONO, Sylvie, *Jean Giono, J'ai ce que j'ai donné*, Gallimard, 2008.

- ESCUDIE, Danielle, «*Les Grands Chemins* ou le voyage immobile», *Bulletin* n° 18, 1982.
- FAVRE, Yves-Alain, *Giono et l'art du récit: "Le chant du monde", "Un roi sans divertissement"*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1978.
- FLUCHERE, Henri, *Hommage à Jean Giono*, Conférence tenue 11-12-71 à Manosque (Rotary Club, Manosque, 1971).
- FOULON, Roger, *Jean Giono: Poète des hauts-pays*, Belgique, La Renaissance du livre, 2002.
- FROSSARD, Henri, *Voyage autour de Jean Giono*, Blainville-sur-Mer, l'Amitié par le livre, 1976.
- GIDE, André, *Correspondance, 1929-1940/* André Gide, Jean Giono, édition établie, présentée et annotée par Roland Bourneuf et Jacques Cotnam, Bron, (Université de Lyon II), Centre d'études gidiennes, 1983.
- GIONO, Aline, *Mon père: Contes des jours ordinaires*, Paris, Gallimard, 1987.
- GODARD, Henri, *D'un Giono l'autre*, Paris, Gallimard, 1995.
- *Une grande génération, Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon*, Paris, NRF Gallimard, 2003.
 - *Giono, Le roman: Un divertissement du roi*, Paris, Découvertes Gallimard Littératures, 2004.
- GRAMAIN, Michel, *Jean Giono, 1. Critique 1924-1944/* Eléments réunis par Michel Gramain, Paris, Lettres modernes Minard, 2002.
- GROSSE, Dominique, *Jean Giono: Violence et création*, Paris, L'Harmattan, 2003.
- JAROSZ, Krzysztof, *Jean Giono: Alchimie du discours romanesque*, Katowice, Uniwersytet Slaski, 1999.

LABOURET, Denise, *Les Grands chemins de Giono ou les détours du temps*, Paris, Belin, 2000.

LAIZE, Hubert, *Leçon littéraire sur "Les grands chemins" de Jean Giono*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

LAURICHESSE, Jean-Yves, *Giono et Stendhal, Chemins de lecture et de création*, Préface de Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.

Le Clézio, Jean-Marie Gustav, *Les critiques de notre temps et Giono*, Paris, Granier, 1977.

MACHU, Anne et Didier, *Portrait de l'artiste en Condottiere : Les nouveaux mondes de Jean Giono* dans *Jean Giono 4, Approche des Chroniques Romanesques 2*, Lettres Modernes, Minard, 1985.

MAGNAN, Pierre, *Les promenades de Jean Giono/* texte: Pierre Magnan, Photogr.: Daniel Faure, Paris, Ed. de Chêne, 1994.

MARZOUGI, Mohamed Hédi, *Jean Giono: L'écriture du moi ou le portrait de l'artiste par lui-même*, Faculté des Lettres et des Humanités de Manouba, Tunisie, 1999.

MENY, Jacques, *Un roi sans divertissement; du récit à l'écran*, Bulletin n° 37, 1992.

MICHELFELDER, Christian, *Jean Giono et les religions de la terre*, Paris, Gallimard, 1938.

MORZEWSKI, Christian, *La lampe et la plaie, Le mythe du guérisseur dans "Jean le bleu" de Jean Giono*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1995.

- MOTTET, Philippe, *La métis de Giono: Présences de la métis grecque, ou intelligence politique dans l'art romanesque de Jean Giono*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2004.
- MOURTHE, Claude, *Giono L'italien*, Monaco, Editions du Rocher, 1995.
- NEVEUX, Marcel, *Giono ou le bonheur d'écrire*, Monaco, Ed. du Rocher, 1990.
- PALMERO DI STEFANO, Rosa Maria, *La transgression comme norma dans "Noé" di Jean Giono* Chiéti, Métis, 1991.
- PARDEAU, Christophe, *Jean Giono*, Paris, Ellipses, 1998.
- PAUMEU, Jean, *Fortunes de la question de l'homme: Kant, Weber, Conard, Giono*, Bruxelles, Ed. Ousia, Université Libre de Bruxelles, 1991.
- RANNAUD, Christine, *Giono philosophe*, Villeneuve-d'Ascq (Nord), Presses universitaires du Septentrion, coll. Objet, 2002.
- RAYMOND, Jean, *De "Noé" à "Une ville d'or" Du roman au théâtre*, dans *Giono d'aujourd'hui*, Actes du colloque international Jean Giono d'Aix-en-Provence, (10-13 Juin 1981), Edisud, Aix-en-Provence, 1982.
- ROMESTAING, Alain, *Jean Giono, Le corps à l'œuvre*, Paris, Honoré Champion, 2009.
- ROUSSEAUX, André, *Littérature du vingtième siècle*, Paris, A. Michel, 1946.
- SACOTTE, Mireille, *"Un roi sans divertissement" de Jean Giono*, Paris, Gallimard, 1995.
- SAROCCHI, Jean, *Giono de père en fils*, Ed. Presses Universitaires de Mirail-Toulouse, 1989.
- TROUT, Colette et VISSER, Derk, *Jean Giono*, Collection Monographique Rodopi en Littérature Française contemporaine, sous la direction de Michaël Bishop, Amsterdam-New York, NY 2006.

VIARD, Jacques, "Révolution et tragédie dans les *Chroniques romanesques*" dans Alan J. Clayton, *Jean Giono I*, Paris, Lettres Modernes, 1974.

VIGNES, Sylvie, *Giono et le travail des sensations: Un barrage contre le vide*, Nizet, 1998.

VILLENEUVE, Romé de, *Jean Giono, ce solitaire*. Avec des inédits de Jean Giono et une Bibliographie, Avignon, les Presses universelles, 1955.

B. Thèses de Doctorat (Sélection)

ARNAUD, Marie-Anne, *Recherches sur la romanesque de Jean Giono et Julien Gracq*, Thèse de 3^e cycle, sous la direction de Suzanne Roth, Dijon, 1984.

BALLIF-PERRIN, Marie, *Fiction et Vérité: L'Odyssée d'Homère, Naissance de l'Odyssée et Noé de Giono*, Thèse de Doctorat sous la direction de Claude de Grève, Paris-Nanterre, 2004.

CASTIGLIONE, Agnès, *Une démonologie magnifique: La figure de l'ange dans l'œuvre de Jean Giono*, sous la direction de Jacques Chabot, Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000.

LANDES, Agnès, *La Grèce imaginaire, Etude des principaux mythes grecs dans l'œuvre de Jean Giono*, Thèse de doctorat sous la direction de Mireille Sacotte, Tome I et II, Université de La Sorbonne Nouvelle, Paris, 1995.

C. Actes de colloques

- BONHOMME, Béatrice et CHABOT, Jacques, (sous direction), *Giono autrement, L'apocalyptique, le panique, le dionysiaque: Actes de colloque du 31 mars 1995*, réunis par Béatrice Bonhomme, colloque Co-organisé par

Béatrice Bonhomme et Jacques Chabot, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1996.

- BONHOMME, Béatrice, (sous direction), *Un divertissement royal d'après Jean Giono*, Mars 1996, Publication par: le Centre de recherches littéraires et pluridisciplinaires (CRLP), Nice, Association des publications de la Faculté des lettres de Nice, (Nice, arts et sciences humaines de Nice), 1996.

- *Giono le romancier*, Colloque international Jean Giono (04,1989, Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône), Actes du IV^e colloque international Jean Giono/ Colloque du centenaire, Manosque, 14-17 Juin 1995. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1999.

- *Imaginaire et écriture*, Le Centre national des Lettres, , Actes du colloque de Talloires, 4, 5 et 6 Juin, Aix-en-Provence, Edisud, 1985.

- *Les styles de Giono*, Colloque international de Jean Giono (03, 1989, Aix-en-Provence, Bouches-du-Rhône), / Actes du colloque international Jean Giono, 7-10 juin 1989, Lille, 1990.

- SACOTTE, Mireille, (sous direction), *Giono L'enchanteur*: Colloque international de Paris, Bibliothèque de France, 2,3 et 4 octobre 1995, organisé par le centre de recherches sur Jean Giono de l'université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Paris, Grasset, 1996.

III. SUR LITTÉRATURE, MYTHE ET INTERTEXTUALITE

A. Ouvrages

ALBERES, René-Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

ALBOUY, Pierre, *Mythes et mythologies dans la littérature française*, Paris, Armand Colin, 1^{ère} édition 1969, 2^{ème} édition 1998.

- ALLEAU, René, *Les Sociétés secrètes*, Encyclopédie Planète, 1964.
- *La Science des symboles*, Payot, 1976.
- ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne*, Calmann-Lévy, 1983.
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de la rêverie*, 6^{ème} édition, Quadrige, 2005 (1^{ère} édition Presses Universitaires de France, 1960).
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Gallimard, 1984.
- 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.
- BLANCHOT, Maurice, *Le livre à venir*, Gallimard, 1959.
- BRUNEL, Pierre, *Mythocritique, Théorie et Parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- *Le mythe de la métamorphose*, Paris, José Corti, 2003.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1982.
- CAILLOIS, René, *L'Homme et le sacré*, Gallimard, 1939.
- CHEVREL, Yves et DUMOUILLE, Camille, *Le mythe en littérature, Essais en hommage à Pierre Brunel*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Mayenne, éditions Tristram, 2004.
- COMPAGONON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Le Seuil, 1979.
- DONTENVILLE, Henri, *Mythologie française*, Payot et Rivages, 1973.
- DURAND, Gilbert, *Introduction à la mythologie, Mythes et sociétés*, Paris, Librairie générale française, 2000.

- *Mythes, Thèmes et Variations*, Malakoff, Desclée de Brouwer, 2000.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Seuil, 1965.

- *Lector in fabula, le rôle du lecteur ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*, 1979, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Grasset, Paris, pour la traduction française 1985.

EIGELDINGER, Marc, *Mythologie et intertextualité*, Genève, Editions Slatkine, 1987.

ELIADE, Mircea, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1949.

- *Le Mythe de l'éternel retour*, Gallimard, 1949, rééd. Gallimard, 1969.

- *Images et symboles: essai sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, 1952.

- *Mythes, rêves et mystères*, Gallimard, 1957.

- *Naissances mythiques*, Gallimard, 1959.

- *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

- *Le Sacré et le profane*, "Folio essai", Gallimard, 1965.

- *La Nostalgie des origines*, Gallimard, 1971.

- *Histoires des croyances et des idées religieuses*, Payot, 1984-1986.

ELUARD, Paul, *Les Sentiers et Les Routes de la poésie* (1952), In *Œuvres Complètes*, Tome II, Paris, Gallimard, 1968.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Seuil, 1966.

- *Figures II*, Seuil, 1969.

- *Figures III*, Seuil, 1972.

- *Palimpsestes*, Seuil, 1982.

- *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983.

- *Seuils*, Seuil, 1987.

- *Fiction et diction*, Seuil, 1991.
- HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Hachette, 1981.
- *Du descriptif*, Hachette, 1983.
 - *Le personnel du roman*, Droz, Genève, 1983.
- HESIODE, *La Théogonie*, Traduction, introduction et notes d'Yves Gerhard, *Les Travaux et Les Jours*, Traduction et postface de Lucien Dallinges, Editions de L'Aire, 2005.
- HOURIEZ, Jacques, *Mythe et littérature*, Annales littéraires de l'université de Besançon, Les Belles lettres, 1997.
- HUET-BRICHARD, Marie-Catherine, *Littérature et Mythe*, Paris, Hachette, 2001.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè, Recherche pour une sémanalyse*, Seuil, 1969.
- *Le texte du roman*, Mouton, 1970.
 - *Soleil noir- Dépression et Mélancolie*, Gallimard, 1987.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Seuil, 1975.
- *Je est un autre*, Seuil, 1980.
- LEVIS-STRAUSS Claude, *La Voie des masques*, Seuil, 1979.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, Essais sur l'individualisme contemporain*, Gallimard, Collection Folio, Paris, 1983.
- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1962.
- MITTERAND, Henri, *La littérature française au XX^e siècle*, 2^{ème} édition, Paris, Armand Colin, 2007. (Première édition Nathan, Paris, 1996).

MOZZANI, Éloïse, *Le livre des superstitions, mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, 1995.

POIRIER, Jacques, *Judith, Echos d'un mythe biblique dans la littérature française*, Presses Universitaires de Rennes, 2004.

POULET, Georges, *Les chemins actuels de la critique*, Union Générale d'édition, 1968.

- *Entre moi et moi*, Corti, 1977.

RABAU, Sophie, *Intertextualité*, GF Flammarion, 2002.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit I*, Seuil, 1983.

- *Temps et récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Seuil, 1984.

- *Temps et roman III: Le temps raconté*, Seuil, 1985.

- *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, Corti, 1964.

- *Narcisse Romancier, Essai sur la première personne dans le roman*, José Corti, 1973.

TALON, Henri-Antoine, *Récit et Mythe personnel dans les premiers romans (1905-1910)*, Paris, Archives des Lettres modernes, n°88, 1968.

RIFFATERRE, Michael, *Texte*, n°2, 1983.

TOURNIER, Michel, *Le Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, Folio n° 1138, 1977.

VERNANT, Jean-Pierre, *L'Individu, la mort, l'amour: soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Gallimard, 1992.

- *Mythe et pensée chez les Grecs*, Edition de la Découverte, 1994.

B. Articles généraux

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, n°11, 1978, p. 84-89.

- « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, n° 4, 1962.

BEAUJOUR, Michel, « Autobiographie et autoportrait », *Poétique*, n° 32, novembre 1977.

DEBRAY-GENETTE, Raymonde, « La pierre descriptive », *Poétique*, n° 43, septembre 1980.

- « Traversée de l'espace descriptive », *Poétique*, n° 51, septembre 1982.

DERRIDA, Jacques, "Le facteur de la vérité", *Poétique*, n° 21, 1975.

GUSDORF, Georges, « De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 6, vol. 15, 1975.

HAFFETER, C., « De l'évolution de l'analyse moderne des rêves », *Revue Ciba*, n° 46, Bâle, 1945.

HAMON, Philippe, « Qu'est-ce qu'une description? », *Poétique*, n° 12, 1972, p. 465-485.

- « Pour un statut sémiologique du personnage », in Barthes Roland et autres, *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 115-180.

JENNY, Laurent, "La stratégie de la forme", *Poétique*, 1976, N° 27.

LEFEVRE, Frédéric, *Les Nouvelles Littéraires*, 20 décembre 1930.

MOLINO, Jean, « Logiques de la description », *Poétique 91*, Seuil, 1992.

RICŒUR, Paul, « L'identité narrative », dans *Revue des Science Humaines*, n° 221, janvier-mars 1991.

ROGER-TAILLADE, Nicole, « L'œuvre littéraire et le labyrinthe », *Littératures*, Presses Universitaires de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, n° 31, 1994.

VITOUX, Pierre, « Le jeu de la focalisation », *Poétique*, n° 51, septembre 1982.

WEISSMAN, Frida, « Le monologue intérieur: à la première, à la deuxième et à la troisième personne? », *Travaux de linguistique et de littérature* 14, 2, 1986.

IV. LITTERATURE ET PSYCHANALYSE

ANZIEU, Didier, *Le corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Gallimard, 1981.

FREUD, *Introduction à la Psychanalyse*, Payot, 1961.

- *Cinq leçons sur la psychanalyse*, Payot, 1966.

- *Essais de Psychanalyse*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1986.

- *L'interprétation des rêves*, PUF, rééd. in *Œuvres complètes*, Psychanalyse, vol. IV, 1899-1900, PUF, 2003.

FROMM, Erich, *L'art d'aimer*, (*The art of loving*) traduit de l'américain par J.L. Laroche et Françoise Tcheng, Éditions de L'Épi, Collection Hommes et Groupes, 16^e édition, Paris, 1968.

- *Avoir ou Etre*, (*To be or to have?*), New York, 1976, traduction par Théo Carlier, Éditions Robert Laffont, coll. Réponses, Paris, 1978.

JUNG, Carl Gustav, *Types psychologiques*, Préface et traduction de Yves Le Lay, Genève, Georg et Cie, 1950.

- *"Ma vie", Souvenirs, Rêves et Pensées*, recueillis par Aniela Jaffé, traduit par Dr. Roland Cahen et Yves Le Lay, collection Témoins, Gallimard, 1973.

Le Narcissisme, l'amour de Soi, Les Grandes découvertes de la Psychanalyse, Collection dirigée par Bela Grunberger et Janine Chasseguet-Smirgel, Éditions Sand, 1985.

RANK, Otto, *Don Juan et le Double*, Petite Bibliothèque Payot, traduit de l'allemand par Dr S. Lautman, 1973.

V. Outils

COLIN, Didier, *Dictionnaire des symboles, des mythes et des légendes*, Hachette, 2000.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Laffont, Paris, 1969.

GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, PUF, 1952.

PEYRONIE, André, *Le Dictionnaire des mythes littéraires*, éd. 1994.

VI. Vidéo

- Mény, Jacques, *Le mystère Giono/ images animées*, Paris, Sept/Vidéo, 1995.

Site internet

- <http://www.Centre Jean Giono Manosque.com>

Annexes

Deux textes de Jean Giono sur le cinéma

L'intérêt de ces deux textes ici est de montrer le point de vue de Giono sur le cinéma. Le premier est paru pour la première fois en 1963 dans *l'Express*, au moment où *Un roi sans divertissement* sortait sur les écrans. Il a été repris plusieurs fois par la suite dans des quotidiens de province. Selon les cas, il est publié soit sous le titre: «*Écriture et Cinéma*», soit sous celui «*Une question d'écriture*»¹.

Écriture et Cinéma

Tous les outils qui servent à raconter une histoire m'intéressent.

Et en premier lieu, naturellement, l'écriture (ou la parole: il n'y a qu'une légère différence entre les deux). Chaque mot fait avancer le récit en lui donnant une couleur, une lumière, une odeur, une forme, un sens, une qualité, etc. Mais le mot n'est qu'un signe.

Ecrire, c'est créer un phénomène à partir d'éléments algébriques. Il a fallu, bien entendu, au préalable convenir de la valeur des signes. Mais cette valeur n'est jamais qu'une convention. Quand j'écris le mot «blanc», par exemple, l'assemblage des lettres qui le forment n'a aucun rapport direct avec le sens que le mot exprime, de même quand j'écris le mot «rouge». Nous avons simplement, une bonne fois pour toutes, décidé et convenu que ces lettres assemblées dans cet ordre désigneraient la couleur donnée par le mélange des sept couleurs du prisme et que les lettres assemblées dans l'ordre qui se lit «rouge» désigneraient la

¹ Mény, Jacques, *Jean Giono et le cinéma*, op.cit, p. 255-260.

septième couleur du prisme. Ainsi de suite. Mais on voit immédiatement que cet «ainsi de suite» nous mène fort loin.

Si je place le mot «blanc» ou le mot «rouge» après le mot «drapeau», voilà que ma notion de couleur (dont nous étions convenus) se charge de sens nouveaux (dont nous n'étions pas tout à fait convenus, mais qui nous conviennent): à la couleur, voilà que s'ajoutent les sens de défaite, de reddition, peut-être de couardise, ou de lâcheté, ou de trahison, de «dernières cartouches», de «garde meurt et ne se rend pas» , etc., à l'infini, pendant que le rouge prendra le sens de socialisme, de Moscou, de Sibérie, de «lendemain qui chantent», et peut-être même de Chine, d'Albanie, «péril jaune», «bombe atomique» , qui sait quoi? A l'infini également. Voilà une complication succulente!

On voit que l'outil est subtil et capable, quand on le connaît bien, d'aller jusqu'au fond de tous les secrets. On imagine facilement à partir de là le plaisir d'écrire.

L'image qu'emploie le cinéma procède d'une autre façon. Prenons-en une isolée: elle est déjà à elle seule un paquet de mots; et il suffit qu'un seul objet s'y déplace ou qu'un être animé y bouge pour qu'aussitôt les verbes se mettent à se conjuguer à tous les temps et à toutes les personnes. L'image a ainsi des accélérations foudroyantes (qui emportent quelquefois le néophyte à la catastrophe ou, tout autant contre son gré, au génie). Or ce n'est plus par les mots, mais par les images que le récit avance. Les avantages de l'algèbre sont abandonnés: plus de signe, mais la chose même. Si je veux « l'armée de César », il ne me suffira pas des trois mots que je viens d'écrire, il me faudra recruter des milliers d'hommes (ou tout au moins cent), les habiller, les armer, les disposer

dans une plaine (ou dans des coteaux et des frondaisons), enfin (comme je ne suis pas César) ruser, truquer, non plus avec le sens des choses, mais avec la matière même.

Me voilà donc au départ avec un cadre vide et quelque chose à dire. Ce quelque chose à dire commande à l'objet à placer dans le cadre; à « mettre en scène » comme on dit. Parfois, pour des raisons de subtilité, à quoi ne peuvent plus servir ni les mots ni les signes de l'écriture, il importe d'encadrer précisément le contraire de ce qui tomberait naturellement sous le sens. C'est la création d'un signe algébrique en fonction de l'image, donc purement cinématographique; c'est-à-dire sans convention préalable. Le bonheur procuré par ce signe tant à l'auteur qu'au spectateur provient ici précisément de son absence totale de convention. Il est chaque fois proposé à l'entendement dans sa fraîcheur native. De là les plaisirs et de celui qui le propose et de ceux à qui il est proposé et qui l'interprètent. Or ce jeu, en principe, ne doit jamais être gratuit. (A moins qu'on ne se propose précisément sa gratuité, ce qui est également possible).

Soumise à la chose à dire, l'algèbre cinématographique n'agit plus par termes de proposition, mais par ensembles de termes la plupart du temps incohérents. Où je disais «blanc», puis « rouge», puis «drapeau blanc» et «drapeau rouge», je montre le drapeau et sa couleur (c'est seulement dans ce cas, le cas où elle a un rôle dramatique à jouer, que la couleur au cinéma a sa raison d'être, pour le reste, nous savons bien que l'herbe est verte et que le ciel est bleu, on n'a pas besoin de nous le répéter; le noir qui nous éviterait cette répétition serait préférable). Or que se passe-t-il dans la réalité (qui n'est pas le cinéma, ni la chose écrite)? Il se passe qu'elle nous propose exactement les mêmes choses, c'est-à-dire qu'elle nous montre le drapeau et sa couleur. Les multiples directions dans lesquelles nous

avons tout à l'heure la liberté d'errer ne nous sont plus ouvertes. Nous voyons le drapeau et sa couleur; il est arrivé devant notre œil «en masse», pourrait-on dire, chargé de tous les verbes que le vent (ou l'immobilité) conjugue à toute vitesse devant nous. Nous sommes obligés de «suivre» et le cinéma (qui n'est pas la réalité, qui n'est jamais la réalité et ne peut jamais être la réalité) nous oblige également à suivre par les mêmes moyens. Nous n'avons plus le temps d'appliquer la formule algébrique à nos problèmes personnels (ou d'actualité). Après le drapeau blanc arrive le plénipotentiaire. On voit son visage, on sait ce qu'il pense (parfois même; il le dit, mais ce n'est pas obligatoire et ça ne l'est devenu que parce que le cinéma a trouvé un «truc» technique, dont il faut commercialement profiter), et le drapeau rouge est peut-être tout simplement le chiffon rouge qui pend au bout d'une longue traverse de bois que transporte un camion. Impossible de penser à Moscou, à moins qu'on ne veuille. Je veux dire à moins que le metteur en scène ne veuille qu'on y pense, mais dans un cas comme dans l'autre on suit. On imagine également, à partir d'ici, la plaisir de mettre en scène.

Ce deuxième texte a été publié pour la première en 1961. Il tient lieu de préface à l'édition à tirage limité chez Rico et Auphan, à Manosque, du découpage de *Crésus*, sous-titré: « *Livre de conduite du metteur en scène, indications techniques et dialogues* ». Dix gravures de Lucien Jacques illustrent l'ouvrage.

Quelques réflexions sur le cinéma

Si je publie ce qu'en jargon on appelle un « script », c'est pour faire bien comprendre la différence qui existe entre un texte simplement « écrit » et un texte « écrit pour le cinéma ». A chaque instant nous lisons dans les journaux spécialisés

ou non les déclarations de certains jeunes Turcs qui annoncent aux populations ébahies "qu'ils ont préféré [pour s'exprimer] la caméra au stylo". Il n'y a aucun rapport entre une caméra et un stylo, c'est comme s'ils disaient: je préfère le baba au rhum à la locomotive.

Ecrire est un art, cinématographier est une industrie. Le travail du stylo est bien plus compliqué que le travail de la caméra; choisir la caméra n'est pas un fait d'arme, c'est d'aller au plus facile. D'ailleurs on n'écrit pas avec un stylo, on écrit avec un porte-plume, ce que les jeunes Turcs ne savent pas car tout ce qu'ils connaissent en cet art, c'est la photographie d'Hemingway tapant à la machine à écrire. Ils se figurent que c'est le sommet de l'art; et ils croient aller plus loin en choisissant la caméra.

Pour qui sait écrire (et sait ce que d'écrire), la caméra est l'instrument le plus gauche et le plus gourde qui soit; exprimer une subtilité avec cet instrument est toujours un travail de gymnastique et d'homme-serpent; et il en coûte toujours beaucoup d'argent. Sans argent pas de caméra: la caméra « ne bouffe pas de la pellicule», elle bouffe de l'argent. La pellicule c'est de l'argent. Le cinématographe, c'est le moyen de faire des images avec de l'argent. L'art d'écrire (avec un porte-plume), c'est l'art de faire des images avec soi-même. C'est beaucoup plus compliqué, plus «sportif», plus sain et plus honnête: on n'engage que soi, on ne fait jamais de faillite (financière), on ne cavale pas sur des traites, on n'a pas d'état-major et on ne vient à la première page des journaux qu'à force d'hémorragies solitaires. Il faut du courage.

Les «jeunes Turcs» dont je parle n'ont pas de courage mais ils ont tous le complexe de Napoléon; avant d'avoir fait quoi que ce soit, il leur faut cavalcader

dans tous les tableaux de Meissonnier. Dès qu'ils ont fait quelque chose (quoi que ce soit), alors c'est Alexandre: il n'y a plus assez de laurier en Grèce pour les couronnes qu'ils se tressent, qu'on leur tresse, qu'ils se font tresser. On est tellement accoutumé à leur nullité que dès qu'ils ont une petite idée, on crie au génie.

Qu'est-ce qu'un «metteur en scène»? Faisons appel à la Palice (on est sûr de ne pas se tromper). C'est «celui qui met en scène». Il met en scène quoi? Une chose «écrite» ou une chose «écrite pour le cinéma». Il est rarement l'auteur de la chose écrite, il n'en est que l'adaptateur. Quand il en est l'auteur, «sa mise en scène» n'est qu'un changement de syntaxe et de vocabulaire.

Il n'est «jeune Turc» qui ne trouve plus jeune et plus Turc. «Ces plus jeunes et plus Turcs» veulent supprimer la chose écrite et mettre en scène, purement et simplement sans passer préalablement par l'écriture. C'est bien à ce moment-là— à ce qu'ils imaginent— qu'ils se servent de la caméra comme d'un stylo un porte-plume). Mais le porte-plume permet la réflexion et le repentir; le porte-plume permet de consacrer du temps à ce qu'on exprime; le porte-plume permet la recherche et la rature. Ont-ils la prétention de pouvoir se passer de toutes ces béquilles?

Je crois que oui. Je crois qu'ils ont toutes les prétentions et notamment celle du génie suffisant pour créer l'œuvre d'un seul jet, sans recherche, sans le temps. Il le faut bien puisque, quand il s'agit de caméra, repentirs, ratures, temps coûtent énormément d'argent.

On me dira qu'ils ont déjà réussi à s'exprimer de cette façon et que la dépense n'a pas été excessive. Ce sont d'honnêtes petites choses aussitôt oubliées que vues.

Ils n'ont encore rien fait qui soit *Le Rouge et le Noir* ou la *Marianne* de Marivaux (œuvres de plume écrites également sans plan préconçu).

D'où vient alors cet encouragement des jeunes Turcs pour la caméra? Pour ne pas mâcher les mots, elle vient d'une décadence morale. Le désir d'aller vite au succès, au nom en grosses lettres, à la page consacrée des journaux, d'aller vite et le plus facilement possible à l'argent, d'avoir vite une voiture, d'avoir vite sa bicoque (d'abord) à Saint-Tropez, d'avoir vite des femmes, d'avoir tout vite, vite. De faire vite parler de soi, d'avoir vite une attitude. La valeur de l'œuvre est tout à fait secondaire; ils ont vite appris que la qualité ne compte guère et que le scandale compte beaucoup.

Ils ont vite appris les recettes et qu'une paire de fesses dispense d'avoir une paire d'idées. Au lieu d'entrer en art comme on entre en religion, ils entrent en industries diverses. Il faut vendre sa camelote; il faut entrer en compétition. Leur temps solitaire est perdu, leur temps de table de travail est perdu, leur temps de culture est perdu. Il faut vadrouiller, il faut connaître des gens, fréquenter des boîtes; parler, parler, parler, parler avec un tel, parler avec une telle, dire «moi je», mettre constamment sa jeunesse en avant; enfin, ne faire que le facile et réussir dans un monde où l'on croit que la jeunesse tient lieu de tout et particulièrement de talent (je suis modeste: on me dira que là il fallait employer le mot génie).

La lecture s'adresse à une élite: le cinéma s'adresse à tout le monde. J'ai écrit cinquante romans, mais, dernièrement, montrant ma carte de demi-tarif à un contrôleur de la S.N.C.F., il m'a dit: «GIONO, le metteur en scène»? Tout ça parce qu'à ce moment-là, *Crésus* tenait l'affiche. D'un côté quarante ans de travail

solitaire, de l'autre côté six mois de travail facile. C'est le travail facile que choisissent «les jeunes Turcs».

Index

A

Albérès, 24, 305
René-Mirail
Albérès, René-Mirail, 24
Albouy, 305
Amrouche, 50, 51, 74, 75, 76,
222, 224, 225, *See*
Anglard, 43, 45, 298
Véronique *See*
Anglard, Véronique, 43
Anzieu, Didier, 252
Arendt, 30, 306
Arnaud, 304
Astruc, Alexandre, 229

B

Bach, 63, 73
Bachelard, 66, 306
Gaston *See*
Bachelard, Gaston, 66
Bakhtine, 30, 306
Michail *See*
Ballif-Perrin, Marie, 141
Balzac, 217, 229
Baroche, 62, 298
Christiane *See*
Baudelaire, 17
Bonhomme, Béatrice, 159, 227,
228, 231, 233, 299, 304, 305
Bourneuf, 27, 226, 299, 301
Brunel, 306
Burgos, 22, 31, 32, 33, 34, 306
Jean *See*
Burgos, Jean, 34

C

Carrière, Jean, 231, 263, 264,
296, 299
Cézanne, 16
Chabot, 30, 31, 49, 225, 299,
302, 304
Jacques *See*
Chabot, Jacques, 49
Charles Mauron, 17
Chevalier
Jean *See*
Chevalier, Jean, 78, 312
Citron, 23, 62, 217, 219, 220,
224, 226, 229, 230, 278, 299,
300
Pierre *See*
Citron, Pierre, 11, 23
Clayton, Alan, 217, 219, 225,
262, 300, 304
Colin
Didier *See*
Colin, Didier, 55
Colonna, 306
Compagnon, 306
Corneille, 17

D

Decottignies, Jean, 300
Derrida, Jacques, 254
d'Inguibert, Alain Majani, 229
Dorrit Cohn, 148
Dostoïevski, 229
Durand, 30, 31, 217, 300, 306
Jean-François *See*

Durand, Jean-François, 32

E

Eco, Umberto, 240

Eigeldinger, 307

Eliade, 32, 307

Mircea *See*

Eliade, Mircea, 32

Eluard, 34, 307

Eluard, Paul, 34

F

Farge, Yves, 219

Faulkner, 218, 229

Fluchère, Henri, 151, 217, 218,
301

Freud, 260, 311

Fromm, 40, 44, 45, 46, 311

Eri XE "Fromm, Erich" *ch See*

Erich *See*

Fromm, Erich, 41

G

Genette, 307

Genette, Gérard, 148

Gheerbrant, Alain, 78, 312

Gide, 231, 301

Giraudoux, 16

Godard

Henri *See*

Godard, Henri, 50, 51, 74, 181,
217, 221, 223, 226, 230, 231,
255, 256, 257, 301

H

Hannah

Ardent *See*

Hegel, 30, 31, 32, *See*

Henri Mitterand, 16

Hésiode, 22, 25, 26, 27, 308, *See*

Homère, 16, 24, 31, *See*

J

Jacques Chabot, 14, 30

Jean Burgos, 22

Jean Giraudoux, 16

Jenny, 310

Jouve, Vincent, 253

Jung, 20, 311, *See*

K

Kristeva, 308

Kristeva, Julia, 42

L

Laguerre, Hélène, 218, 219

Landes, 304

Le Clézio, 232

Lefèvre, 27, 28, 310

Frédéric *See*

Lefèvre, Frédéric, 27

Lejeune

Philippe, 5

Lejeune, philippe, 158

Lejeune, Philippe, 6, 90

Leterrier, François, 233

M

Machu, 262

Mallarmé, 17

Marzougi, Mohamed Hédi, 88

Mauron, 17, 19, 20, 308

Charles *See*

Mény, Jacques, 159, 233, 234,
236, 237, 302, 312, 314

Miallet, Janine et Lucien, 116

Michel Tournier, 5

Mireille Sacotte, 11

Mistral, 17

Mitterand, 16, 20, 308

Mitternad

Henri *See*

Morzweski, Christian, 159

Moulet, Luc, 234

Mozzani, 52, 53, 55, 309

Eloise *See*
Mozzani, Eloise, 52

N

Nerval, 17

P

Picon, Gaëtan, 226

R

Rabau, 309

Racine, 17

Rank, 312

Rannaud

Christine *See*

Rannaud, Christine, 80

Raymond, 50, 303

Jean *See*

Raymond, Jean, 50

Ricatte

Luce *See*

Robert *See*

Ricatte, Luce, 22

Ricatte, Robert, 22, 23, 27, 49,
51, 60, 61, 62, 217, 220, 264,
272, 278

Ricœur, Paul, 128

Rifaterre, 309

Robert, Luce, 23, 27, 49, 51, 53,
55, 78, 217, 236, 278, 309,
311, 312

Rousset, Jean, 157

Ruiz, Raoul, 229

S

Sacotte, 303, 304, 305

Sacotte, Mireille, 159

Sarocchi, Jean, 136

Stendhal, 16, 218, 226, 302, *See*

T

Talon, 309

Tournier, 5, 309

Michel *See*

Trout, Colette, 218, 220, 222,
225, 228, 229, 231, 303

V

Valéry, 17

Van Gogh, 16, 236

Véronique Anglard, 7

Viard, Jacques, 217, 304

Virgile, 22, 237, 279

Visser, Derk, 218, 220, 222, 225,
229, 231, 303

Y

Yves, Farge, 218

Table des matières

Remerciements	3
Introduction générale	4
Délimitation du corpus	10
Première partie	13
L'univers mythique	13
Introduction de la première partie	14
Chapitre 1 Le mythe antique	16
Chapitre 2 Le mythe biblique.....	43
Conclusion de la première partie	80
Deuxième partie	83
Narration / Fiction	83
Et la « crise » de « moi »	83
Introduction de la deuxième partie	84
La vie, entre fiction et réalité	84
L'aventure du Fictif	85
I. <i>Jean le Bleu</i> ou le roman de l'initiation du poète	88
Nom.....	89
Chapitre 1 Narration et souvenir	91
Chapitre 2 Initiation et éducation de Jean le Bleu	99
II. Virgile ou le récit du « poète »	115
Chapitre 1 Structure et Sujets du roman	116
Chapitre 2 De Virgile à Giono : l'« auto » biographie	122
III. <i>Le Grand Théâtre</i> ou le mythe du « père-prophète »	126

Chapitre 1 Le « théâtre » de l'Apocalypse des temps modernes	128
Conclusion de la deuxième partie	135
Troisième partie	137
Ecriture autobiographique : Le Moi et l'Autre et le problème de la création romanesque.....	137
Introduction de la troisième partie	138
Chapitre 1 A la recherche de soi	141
Chapitre 2 Les principales figures de l'artiste	162
Chapitre 3 Les différents « Giono »: se multiplier pour faire Un	217
Chapitre 4 Les points essentiels du changement du « moi »	238
Conclusion de la troisième partie.....	266
Conclusion générale	270
Bibliographie	277
Annexes	313
Index	322
Table des matières.....	325