



You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice

Title: "Noe" de Jean Giono ou le realisme magique

Author: Krzysztof Jarosz

Citation style: Jarosz Krzysztof. (1994). "Noe" de Jean Giono ou le realisme magique. W: A. Abłamowicz (red.), "Le romanescque francais contemporain : tradition, modernite, postmoderniteactes du colloque Vingt ans de la Philologie Romane de Silesie, Katowice 26-29 octobre 1993" (S. 90-102). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Krzysztof Jarosz
Université de Silésie
Katowice

Noé de Jean Giono ou le réalisme magique

Dans la considérable production littéraire de Jean Giono embrassant 23 romans achevés, sans compter plusieurs recueils de nouvelles et récits, essais, pièces de théâtre et poèmes, *Noé* occupe une position de choix¹.

Si l'on se permet la facilité d'une vue cavalière et rétrospective sur l'ensemble de l'oeuvre gionienne, on s'aperçoit que chacune des deux périodes traditionnellement distinguées dans sa vie d'écrivain est précédée par un roman constituant en quelque sorte un manifeste littéraire personnel qui, analysé à la lumière des oeuvres ultérieures, reflète l'état de conscience professionnelle de l'artiste à l'époque de sa production et préfigure, dans leurs grandes lignes, les procédés et la vision du monde caractéristiques pour la manière scripturale en question.

Pour la période d'entre-deux-guerres, cette fonction de poétique implicite est remplie par *Naissance de l'Odysée*², le premier roman achevé de Giono.

¹ Dans la présente étude nous renvoyons aux textes des ouvrages gioniens établis pour l'édition de la Pléiade: six tomes des *Oeuvres romanesques complètes* sous la rédaction de l'équipe de chercheurs dirigée par Robert Ricatte (tomes I—VI, Paris, Gallimard 1971—1983) et *Récits et essais* (Paris, Gallimard 1989) — textes établis par les soins de Pierre Citron et ses collaborateurs. Le chiffre romain (I—VI) ou l'abréviation RE indique le volume cité, alors que le chiffre arabe qui suit renvoie à la page en question.

² I, 1—123. *Naissance de l'Odysée*, le premier roman achevé par Giono, est envoyé aux éditions Grasset en 1927. Refusé, il ne sera publié qu'en 1930 par Kra, après *Colline, Un de Baumugnes et Regain*.

Avec *Noé*, écrit en 1947 — vingt ans après *Naissance de l'Odyssee*, Giono répète le même geste de recueillement et de réflexion sur son métier avant de se lancer dans la pratique de la littérature proprement dite.

Or, à l'époque de *Noé*, sa situation dans la République des lettres a changé. Le débutant de 1927 a revendiqué pour son oeuvre inaugurale le haut patronnage du père de la littérature européenne, la "béquille"³, comme il disait lui-même, pour se hausser à la hauteur de ses grands devanciers.

En 1947, bien que menacé par l'ostracisme des milieux littéraires⁴, il est conscient qu'à cinquante-deux ans et après vingt ans d'expérience professionnelle, il est au sommet de ses capacités créatrices.

De surcroît, il s'enrichit intérieurement par l'amère expérience de la guerre qui lui a valu d'être emprisonné à deux reprises: en 1939 pour ses activités pacifistes et en 1944—1945 accusé injustement d'avoir collaboré avec le gouvernement de Vichy.

Il serait impossible de retracer ici, même hâtivement, l'évolution intellectuelle, morale et artistique de Giono. Disons seulement que les dix années qui séparent *Batailles dans la montagne* (1937) de *Noé* (1947)⁵ qui semblent peu fructueuses sur le plan de la création romanesque, constituent pour lui une période de silence, tout relatif d'ailleurs où, séparé de son public par les circonstances historiques, Giono mûrit, réfléchit et lit, sans cesser d'écrire des oeuvres de moindre envergure, pour renaître finalement comme nouvel écrivain au style dégraissé et néanmoins succulent à la grande surprise de ses lecteurs d'avant la guerre habitués aux éruptions volcaniques de son style torrentiel et à un certain pathétisme qu'on croirait (et qu'on croyait) incurable.

Dire que *Noé* inaugure la "deuxième manière" de Giono est une certaine simplification que nous nous empressons de rectifier et d'expliquer. C'est *Un roi sans divertissement*⁶, terminé le 10 octobre 1947, quarante jours avant le début de la rédaction de *Noé*, qui est la première oeuvre romanesque appartenant à la veine d'après-guerre. Or, pour la première fois de sa vie, Giono vient d'écrire une oeuvre que presque tout, à savoir le style elliptique et déroutant, le thème de la cruauté immanente de l'homme et l'intrigue évoquant le roman policier distingue des romans précédents de l'écrivain. Probablement, ayant pris conscience de cette transformation, Giono éprouve le besoin d'amorcer tout de suite après un autre ouvrage

³ Expression de Giono citée par P. Citron dans sa *Notice de Naissance de l'Odyssee* (I, 816).

⁴ Pour cette période de la vie de l'écrivain on se reportera à la biographie de P. Citron: *Jean Giono. 1895—1970*. Paris, Gallimard 1990.

⁵ *Batailles dans la montagne*, II, 783—1186. *Noé*, III, 607—862.

⁶ III, 453—606.

exactement là où il a abandonné les personnages d'*Un roi sans divertissement*, c'est-à-dire juste après le suicide de Langlois⁷.

La première partie de *Noé* est présentée donc comme une tentative de l'écrivain cherchant en vain à se libérer des fantômes de son oeuvre précédente et profitant de cette occasion pour expliquer comment il a procédé en construisant l'univers imaginaire de son roman⁸.

Selon ses dires, durant tout le temps de la rédaction d'*Un roi sans divertissement*, il avait devant ses yeux à la fois l'entourage réel de son cabinet de travail et l'espace imaginaire grandeur naturelle peuplé de protagonistes de son roman et même de figurants dont il n'a jamais parlé :

Mes quatre murs réels (avec les deux fenêtres) et le paysage inventé (avec cent kilomètres de déroulement d'horizon) n'étaient pas superposés à plat, mais imbriqués en *volume*. Le paysage inventé s'était installé dans les espaces du paysage réel sans le remplacer; c'était simplement, désormais, un paysage qui contenait deux fois plus de spectacles, une double perspective, deux tapis de sol : un sur lequel se déplaçaient, par exemple [...] ma femme [...] ou ma fille Sylvie [...]. Et un autre tapis de sol sur lequel se déplaçaient M.V., Langlois, Mme Tim, le procureur et tous les acolytes de l'histoire [...]. Sur un tapis de sol il faisait soleil, sur l'autre par exemple il neigeait.⁹

Cette situation inaugurale que Giono compare ailleurs¹⁰ à celle, purement hypothétique, des habitants continuant à vivre dans un village englouti par les eaux d'un barrage, constitue l'une des explications du titre. L'arche du romancier-Noé serait donc non pas un bateau dérivant à la surface des eaux de déluge, mais plutôt un submersible, un sous-marin immobile ancré dans le cabinet de l'écrivain et qui fait eau (fiction) par toutes les fissures de sa carène.

La relation de superposition des deux univers normalement imperméables : celui où l'on raconte et celui qui l'on raconte¹¹ semble subvertir les bases de la convention réaliste, la porosité de la frontière sacrée entre les niveaux narratifs permettant leur transgression permanente et ruinant à l'occasion l'illusion

⁷ Comp. III, 605—606. Le capitaine de gendarmerie, Langlois, ancien officier napoléonien, mène l'enquête sur une série de meurtres mystérieux dans un village dauphinois. Ayant découvert en lui-même la tentation du crime, il se supprime pour ne pas y succomber.

⁸ Cette partie occupe les pages 611—643 du tome III.

⁹ III, 626—627.

¹⁰ III, 621.

¹¹ Comp. G. Genette: *Figures III*. Paris, Seuil 1972, pp. 243—255. Ce chapitre est consacré aux métalèses — transgressions des niveaux narratifs.

du réel ou bien, si l'on veut, instituant deux systèmes de référence, un réel et un autre fictif.

Or, à y regarder de plus près, cette situation n'a rien de scandaleux, sauf peut-être lorsque Giono, étendu sur son divan dans une robe de chambre rouge a "l'impression de gêner les travaux et les trafics" de l'univers inventé et de "donner une très fâcheuse publicité à [son] goût pour la sieste"¹². Dans tous les autres cas, c'est le rapport normal, bien qu'extériorisé et mis en images, du créateur face à sa création — il est le seul à percevoir à la fois le monde réel et le monde imaginaire sans être perçu par ses personnages. Ses proches n'ont pas non plus accès à l'univers romanesque qu'il est en train de créer.

Sa situation par rapport à l'univers représenté n'est donc pas si scandaleuse et transgressive qu'il le laisse entendre en multipliant les métalepses narratives¹³, somme toute pareilles à celles d'un Sterne ou d'un Diderot et dont le mécanisme consiste, en l'occurrence, à substituer aux noms et endroits fictifs où se déroule l'action décrite par telle phrase le nom d'un élément appartenant au mobilier du cabinet de travail de l'écrivain, comme p.ex. lorsque, en évoquant la chasse au loup qui dans *Un roi sans divertissement* a lieu dans le val de Chalamont¹⁴, il dit que "Langlois tue le loup sous l'aisselle du bras qui tient la pique"¹⁵ de la statue en bois de Saint-Georges laquelle se trouve à droite de sa table de travail. Car, d'après ce qu'affirme Giono, il a assigné à chaque fragment de l'espace réel de son bureau, de sa maison à Manosque et du paysage environnant un équivalent dans le monde fictif (p.ex. Saint-Georges, c'est Chalamont) ce qui paraît plausible d'autant plus que l'écrivain révèle à l'occasion la motivation secrète du caractère de certains personnages ou bien il fournit l'explication de la véritable cause de tel événement fictif, p.ex. c'est "parce que cette fenêtre fait pendant à la carte du Mexique [...] qu'Urbain Timothée a fait fortune au Mexique, que Mme Tim est créole"¹⁶, alors que le marronnier qui pousse devant sa fenêtre "avec ses feuilles dorées par l'automne sur lesquelles joue le soleil"¹⁷ est à l'origine des verreries d'apparat et de cristalleries de table de Mme Tim.

Par contre, on flaire un canular, comme dans le cas de Giono en robe de chambre rouge couché au milieu du paysage fictif, lorsqu'on apprend que le meurtrier d'*Un roi sans divertissement*, M. V., n'a jamais été attrapé sur les lieux de ses crimes, car il guettait ses victimes caché derrière le fauteuil de l'auteur en train d'écrire son roman¹⁸.

¹² III, 619.

¹³ Ibidem.

¹⁴ III, 530—541.

¹⁵ III, 616.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ III, 622.

¹⁸ III, 617.

En effet, plus de deux cent pages plus loin, Giono révèle en toute tranquillité ("je n'en ai pas parlé, mais maintenant je vais en parler"¹⁹) qu'il a écrit *Un roi...* non pas dans son cabinet manosquin, comme c'était le cas de la plupart de ses oeuvres, mais pendant une villégiature prolongée à sa ferme, la Margotte, près de Forcalquier, dans une chambre au mobilier fort sommaire qui ne ressemble aucunement à celui qu'il décrit sur les premières pages de *Noé*²⁰.

Croit-on avoir le droit de s'étonner? Eh bien, qu'on relise attentivement l'avertissement habituel contenant pour ainsi dire le mode d'emploi de la fiction romanesque que l'auteur a pris soin de ne pas reléguer dans quelque coin obscur de la page de garde, mais au contraire qu'il a mis en relief le plaçant à l'incipit 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; également toute similitude de noms propres. Rien n'est vrai. Même pas moi; ni les miens; ni mes amis. Tout est faux.*²¹

On y reconnaît la célèbre antinomie du menteur connue depuis l'Antiquité. Si quelqu'un dit qu'il ment ("Rien n'est vrai"), il est impossible d'y distinguer le vrai du faux, car s'il dit la vérité en affirmant qu'il ment, alors ce qu'il dit est vrai, ce qui revient à dire qu'il a menti. Il peut également mentir en disant qu'il ment — dans ce cas-là il dit la vérité ce qui pourtant n'annule pas son mensonge initial, car il a menti en disant qu'il mentait.

Ceci ne saurait étonner de la part de l'écrivain dont la première oeuvre achevée, *Naissance de l'Odyssée*, constitue un éloge du mensonge créateur, car, comme dit Giono dans un essai de 1941 en citant la *Poétique* d'Aristote:

Ce n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'oeuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver.²²

Peu importe donc que les circonstances de la création d'*Un roi sans divertissement* aient été différentes de celles qu'on présente sur les premières pages de *Noé*, si le Giono de *Noé* lui-même a toutes les chances d'être

¹⁹ III, 849.

²⁰ Sur les conditions matérielles de la création d'*Un roi sans divertissement* comp. P. Citron: *Jean Giono...*, p. 153 et *Jean Giono. Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche présentés et annotés par Henri Godard*. Paris, Gallimard 1990, pp. 172—173 et 192.

²¹ III, 611.

²² *Triomphe de la vie*. In: RE, p. 680.

(à un degré impossible à vérifier) un personnage de fiction, comme le laisse supposer l'avertissement liminaire.

En reprenant l'opinion d'Aristote citée ci-dessus, l'essentiel est qu'il aurait pu en être ainsi et que le procédé de re-motivation des personnages et événements du roman précédent est, comme nous espérons le démontrer ici, emblématique pour d'autres occurrences de ce procédé fréquemment utilisé dans *Noé*. Car de nombreuses histoires qui suivent (dont plusieurs ne démériteraient pas l'appellation de nouvelle) sont d'abord développées avec parfois un grand luxe de détails pour être ensuite démontées, c'est-à-dire leurs composantes sont expliquées à l'aide de certains faits de la vie de l'auteur sans que nous puissions être certains s'il ne s'agit pas de nouveau de l'invention, comme c'était le cas de la première partie de *Noé* avec son prétendu Journal d'*Un roi sans divertissement* qui s'est avéré n'être qu'un canular. Parfois nous pouvons déceler l'auto-ironie du conteur perçant à travers ses attestations de véracité. Par exemple en parlant de l'emplacement où cinquante ans plus tôt se serait trouvé le domaine d'un richissime armateur phoécéen, il s'écrie en regardant les bâtiments délabrés et visiblement pauvres qui auraient remplacé le palais de plaisance et le fastueux jardin de la propriété:

Ces rues de banlieue ont plus de cinquante ans; regardez la lèpre grisâtre des façades.²³

Mais dans la plupart des cas, nous ne disposons pas de preuves que ce procédé qu'on pourrait baptiser, en souvenir de la pratique créatrice évoquée plus haut, la re-motivation des mobiles (du comportement des personnages) par le mobilier (du cabinet de travail de l'écrivain) soit vrai ou inventé ce qui d'ailleurs est le moindre de nos soucis depuis la découverte de la nature fictive de l'ouvrage.

L'essentiel est que ce processus de construction de la fiction suivi de sa déconstruction constitue l'un des axes structuraux du roman le pourvoyant d'un rythme comparable à la respiration qui fait alterner l'aspiration par le mouvement opposé et pourtant complémentaire d'expiration.

Le long de ce roman digressif de la conscience créatrice déambulante, Giono se montre à tour de rôle accoucheur et avorteur de personnages, scènes et histoires qu'il sent grouiller dans son imagination. Il songe successivement à prolonger, en les amplifiant, les thèmes inexploités du roman précédent, rêve à un circur de bottes lequel rêve à son tour à un personnage haut en couleurs de Milord l'Arsouille, il invente un dynaste paysan de la vallée de l'Ouvèze qu'il baptise Charlemagne et envisage de le confronter, dans une intrigue machiavélique à un autre personnage auquel il prête le nom de Saint-

²³ III, 772.

-Jérôme de Buis-les-Baronnies, celui-ci ne possédant rien, mais sachant tout sur tout le monde ce qui lui donne les moyens de ruiner Charlemagne par personne interposée. Ensuite, quand Giono se déplace à Marseille, il invente coup sur coup l'histoire de plusieurs grands domaines de la fin du XIX^e siècle dont le plus important appartient à Empereur Jules, armateur marseillais cul-de-jatte que porte partout un géant Fuégien vénérant son maître comme un dieu. Enfin, durant le voyage dans le tramway 54 à travers Marseille, il reproduit les trajets d'une poignée de passagers inconnus et, de retour à Manosque — ayant terminé les olivades qui lui ont d'ailleurs permis de s'évader de l'univers fictif d'*Un roi sans divertissement*, quitte à le plonger dans d'autres, fraîchement inventés ou bien lui faire rencontrer des ressortissants de livres écrits antérieurement, comme p.ex. Adelina White, héroïne de *Pour saluer Melville*²⁴, Giono projette la création, d'après les photos que lui montrent ses amis, des *Noces* — roman qu'il n'écrira jamais, mais dont il fait une esquisse sur les dernières pages de *Noé* — c'est la première apparition, dans l'oeuvre gionienne, des paysans franchement antipathiques.

La plupart de ces récits sont, comme on l'a déjà dit, suivis de l'histoire de leur création. Par exemple si Empereur Jules, armateur impotent, s'est brisé les deux jambes en sautant de la fenêtre de l'Opéra marseillais en flammes²⁵, c'est que l'écrivain en passant devant l'hôpital de la Conception se demande d'où peuvent venir tous les malades et blessés qui y affluent sans cesse²⁶ et imagine qu'un si grand afflux de malades peut avoir pour cause une catastrophe, mettons l'incendie de l'Opéra, comme celui qu'il a vu en 1920²⁷, alors que le monstre bicéphale composé d'Empereur Jules porté par sa cariatide mâle²⁸ naîtrait de la vue d'un cordonnier, d'ailleurs prénommé Jules, portant selon l'usage "un tablier de grosse serge bleue tout arrondi autour de lui" ce qui permet d'imaginer qu'il est "planté dans un tronçon de colonne drapé de bleu"²⁹.

Il serait facile de multiplier les exemples de ce procédé. Ce qui est pourtant plus important, c'est que les éléments fictifs prennent des dimensions fabuleuses qu'il serait vain de chercher dans les objets réels qui ont déclenché (ou sont censés avoir déclenché) le mécanisme associatif de la transformation créatrice.

Cette propension à l'hyperbolisation des éléments de l'univers représenté que Giono appelle au début du roman la démesure³⁰ concerne l'aspect

²⁴ III, 1—77.

²⁵ III, 759.

²⁶ III, 769—770.

²⁷ III, 770—771.

²⁸ III, 762—765.

²⁹ III, 768.

³⁰ III, 620. Pour la notion de la démesure gionienne comp. aussi les explications qu'il donne dans *Jean Giono. Entretiens avec Jean Amrouche...*, notamment au début de l'entretien n° 10, p. 137 et suivantes.

physique des personnages, monstrueux comme Empereur Jules montant son Fuégien, énormes comme Rachel qui porte sur son annulaire le bracelet que son mari Melchior (sec, lui, "comme une gousse de vanille"³¹) lui a offert le jour de leur mariage. La démesure concerne également les passions des personnages qui font d'eux des monstres en bien ou en mal, comme p.ex. l'armateur cul-de-jatte — redouté à la Bourse à cause de son intransigeance et de sa cruauté et pourtant capable d'oublier le monde entier pour filer un parfait amour avec sa bien-aimée Hortense, ou bien passer des journées ravissantes en compagnie de son Fuégien.

C'est que *Noé* est également la découverte ou plutôt la prise de conscience par Giono que la description de la passion entendue dans son sens le plus large et contenant tous les avatars situationnels qu'on puisse imaginer, est la seule raison qui vaille la peine de se mettre à écrire.

Il en a la révélation olfactive, comparable à la gustative révélation proustienne, lorsque, se promenant dans la rue de Rome à Marseille, il sent d'abord une violente odeur des narcisses qui lui parle de la romance et de l'évasion, bref du romanesque, et quelque temps après, il est frappé par une odeur plus substantielle, plus épaisse, celle des mollusques, cette dernière sensation répétant "à voix rauque" le message transmis par les narcisses.

C'est une odeur qui représente "le côté fond des choses"³², qui s'adresse, dit Giono "à des endroits (de lui) où, sous des voûtes retentissantes, sont entreposés de grands entrepôts de poudre à canon"³³. Autrement dit, il est question de "ces sentiments [...] qui changent brusquement les êtres vivants en flambeaux"³⁴.

Il ne s'agit pas ici d'un personnage individualisé qui viendrait hanter l'imagination de l'écrivain. L'odeur des narcisses et des mollusques lui révèle l'essence même, le principe de construction de tous ses personnages à venir et de certains déjà créés, comme Langlois ou M.V. Suivant la référence médiévale, chère à Giono, la découverte de la signification de l'odeur révélatrice lui fait apercevoir partout "la forêt Brocéliande des visages"³⁵ au point d'envisager la possibilité de transformer d'insignifiants passants de la rue marseillaise en "les Merlin, les Mélisande, les Arthur, les Guenièvre, les chevaliers Perceval, les Rois Pêcheurs"³⁶ etc.

Etant donné l'importance de la découverte de ce qui apparaît comme la quintessence de son oeuvre, faut-il s'étonner que Giono suspend sans les terminer les récits qu'il échafaude successivement dans *Noé*, ou bien qu'il

³¹ III, 748.

³² III, 676.

³³ III, 673.

³⁴ III, 674.

³⁵ III, 677.

³⁶ Ibidem.

s'amuse à en envisager plusieurs dénouements hypothétiques dont chacun exploite une possibilité du comportement des personnages en créant ainsi plusieurs mondes alternatifs et également, bien qu'à des titres différents, plausibles? L'essentiel pour lui est de soupeser toutes les éventualités en jouant avec les éléments que lui offre son imagination fertile et en se jouant à l'occasion de l'attente frustrée d'un lecteur avide d'histoires qu'il voit s'amorcer, se développer et tout de suite après se défaire sous ses yeux.

Vu sous cet angle, *Noé* ressemble à une étude au sens musical du terme, c'est-à-dire à une oeuvre écrite pour servir à exercer l'habileté de l'exécutant, comme le seront, à des titres différents, les chroniques gioniennes d'après-guerre dont certaines semblent être du point de vue technique des gageures littéraires, comme p.ex. *Les Ames fortes*³⁷ — roman entièrement dialogué sans aucune trace d'indications scéniques ni de formules attributives du discours direct, ou bien *Les Grands chemins*³⁸ réalisant en une sorte de narration dictaphonique un monologue intérieur au présent, sans parler d'*Ennemonde et autres caractères*³⁹ où, vers la fin de sa vie, Giono revient à la technique des récits enchaînés utilisée pour la première fois dans *Noé*.

En outre, *Noé* est la tentative la plus réussie dans l'oeuvre de l'écrivain de réaliser son rêve d'égaliser, moyennant quelques astuces techniques, l'art de son peintre favori, Pieter Brueghel l'Ancien qui excelle à juxtaposer dans ses tableaux plusieurs scènes parallèles.

Au début du roman, Giono exprime son regret de ne pouvoir "faire connaître l'histoire (qu'il) raconte, le livre (qu'il) écrit [...] comme Brueghel fait connaître le paysage [...] avec des milliers de détails et d'histoires particulières"⁴⁰, car "avec l'écriture on n'a pas un instrument bien docile"⁴¹ à cause de la contraignante linéarité du discours littéraire. Pour exprimer la totalité des impressions que recèle une scène littéraire, l'écrivain se plaint de ne disposer "que des mots qu'on lit les uns après les autres (et on en saute)"⁴².

Même le compositeur utilisant un matériau sonore qui par sa linéarité ressemble au langage, peut faire "trotter à la fois tous les instruments"⁴³ de l'orchestre en créant ainsi par la simultanéité d'exécution l'impression de la plénitude.

Qui plus est, pour écrire un récit, l'écrivain est obligé de choisir une ligne d'histoire et de laisser de côté tous les éléments superfétatoires de l'univers

³⁷ V, 213—466.

³⁸ V, 467—636.

³⁹ VI, 253—350.

⁴⁰ III, 641.

⁴¹ III, 642.

⁴² Ibidem.

⁴³ III, 641.

représenté qu'il doit pourtant, selon Giono, avoir tous présents à l'esprit au moment de la création. S'il réussissait à faire entrer dans son roman toutes les intrigues, tous les personnages du catalogue⁴⁴, comme il les appelle, son rêve du récit panoramique serait peut-être réalisé, mais p.ex. dans le cas d'*Un roi sans divertissement* qui deviendrait ainsi gonflé outre mesure et à la limite de la lisibilité, le drame de Langlois — personnage central de ce roman cherchant en vain à échapper à son destin, ressemblerait à la chute d'Icare à peine perceptible dans un coin obscur du célèbre tableau de Brueghel.

Or, tout en parlant de l'impossibilité de réaliser à l'aide des mots l'effet de simultanéité accessible uniquement aux peintres, Giono lance une phrase mystérieuse à laquelle il ne reviendra plus:

Il n'y aurait qu'un cas... Mais cela ne sert à rien d'en parler. Il faut tenter le coup entre quatre-z-yeux. Et après on voit: à l'usage.⁴⁵

Pour trouver l'explication de ce "coup" tenté "entre quatre-z-yeux", c'est-à-dire entre l'auteur et son lecteur, il faut regarder le roman dans son ensemble. On s'aperçoit alors qu'il y a en effet plusieurs tentatives pour aboutir à cet effet. Nous allons parler de trois d'elles, de trois procédés techniques visant à créer l'impression du panorama.

Le premier, c'est cette vision rémanente d'*Un roi sans divertissement* dressant un véritable catalogue de personnages et d'intrigues avec des bribes de conversations, des fragments de scènes, des personnages venus de nulle part et disparaissant tout de suite après leur brusque apparition, des amorces de récits interrompus à peine entamés pour céder la place aux autres. Ce qui les unit, c'est l'appartenance à ce "hors cadre" du roman précédent, à cet univers fictif "imbriqué en volume" au cabinet de l'écrivain.

Tous ces éléments constituent dans l'imagination de l'artiste "un immense théâtre, fait de milliers de scènes alignées les unes à côté des autres, les unes sur les autres, comme les arcades du pont du Gard, ou les niches des nécropoles sarrasines creusées dans les falaises, ou les galeries de la vieille Charité à Marseille, ou l'étagement des prisons de Piranèse"⁴⁶ où se déroulent mille drames parallèles ce qui peut donner l'illusion de leur existence simultanée.

Le voyage dans le tramway 54 à travers les rues de Marseille, à l'autre extrémité du roman⁴⁷, est l'occasion pour reprendre le rêve simultaniste, mais cette fois-ci avec des personnages présentés comme appartenant à la réalité.

⁴⁴ III, 632.

⁴⁵ III, 642.

⁴⁶ III, 635—636.

⁴⁷ Pour le voyage dans le tramway 54 voir III, 792—820.

Au fur et à mesure qu'ils montent dans le wagon, ils sont baptisés par Giono qui choisit leurs sobriquets en fonction d'un trait saillant de leur aspect physique, d'après ce qu'un observateur peut déceler de leur vie psychique, ou bien encore c'est leur vêtement qui, par le truchement de la métonymie du contenant pour le contenu, devient leur emblème dénominatif. Il y a donc, entre autres, "la femme qui pense", deux messieurs "cachou" ainsi nommés à cause de la couleur de leurs imperméables, "pâquerettes et bleuets" — une jeune fille aux pendants d'oreilles qui représentent un motif floral, "le jaune et le rouge" qui doit son appellation à la couleur de la décoration qu'il porte à la boutonnière, "Albatros" ("sur le pont du navire") — un quinquagénaire qui doit être un fanatique de la motocyclette et qui visiblement se sent mal à son aise, à la fois dépaysé et malhabile, comme l'oiseau du célèbre poème de Baudelaire, etc.

A mesure qu'ils descendent, leurs faits et gestes sont décrits par le menu, leurs trajets à travers la ville fidèlement reproduits et leurs conversations soigneusement rapportées selon la technique behavioriste (focalisation externe, selon Genette⁴⁸) à la Dos Passos, auteur que Giono venait alors de lire⁴⁹.

L'impression de la simultanéité base surtout sur une technique de montage, empruntée au cinéma, qui fait apparaître alternativement les mêmes personnages dont on sait par ailleurs qu'ils déambulent à la même heure dans les quartiers différents de Marseille, un autre moyen technique au service de l'illusion simultanéiste (cette fois-ci d'essence grammaticale) consistant à réunir de temps en temps dans une même phrase commençant par des expressions telles que "au moment où"⁵⁰, voire "cependant que"⁵¹ des actions de deux personnages qui ne se connaissent pas et que sépare, de surcroît, l'espace de quelques rues.

Le troisième procédé dont les occurrences sont dispersées tout au long du roman consiste à unir non pas plusieurs événements qui sont censés se dérouler en même temps, mais à confronter deux visions d'un même objet à des époques différentes.

A vrai dire, par ce jeu spatio-temporel, Giono vise plus haut que le peintre lequel, en juxtaposant au même tableau plusieurs scènes, donne un aperçu synchronique de l'espace; alors que l'écrivain cherche ici à atteindre une vision atemporelle des objets.

Ceci est particulièrement visible lorsqu'il compare l'état florissant des propriétés, comme celle d'Empereur Jules à leur actuel de ruine en une vision

⁴⁸ G. Genette: *Figures III...*, chapitre *Mode*.

⁴⁹ Comp. la *Notice de Noé* par R. Ricatte, III, 1436.

⁵⁰ Voir p.ex. III, 814.

⁵¹ Voir p.ex. III, 815.

palimpseste qui, à travers les terrains vagues d'aujourd'hui, lui fait percevoir les fastueux palais de plaisance d'autrefois⁵², ou bien quand, développant le thème des noces des éléments, il appréhende une forêt non seulement telle qu'elle est à l'époque où il la regarde, mais, en une vision totalisante, il sait retracer, dans une illumination qui n'a pourtant rien à voir avec la mystique, les étapes successives de sa croissance à partir des graines apportées sur l'emplacement de la forêt actuelle par le fleuve ou par le vent⁵³.

Voilà pourquoi dans la micheline qui le ramène à Manosque il proclame non sans fierté sa supériorité par rapport à ses compagnons de voyage qui, en regardant par la fenêtre, ne voient que la beauté instantanée de la nature:

(B)ien avant d'avoir traversé le dernier tunnel qui va me faire rentrer dans mon pays, j'ai [...] une vision des choses existantes bien plus large que celle que je découvrirai brusquement de l'autre côte de la colline.⁵⁴

Car, pour Giono, la faculté principale du poète consiste à fabriquer instinctivement des images, à transformer la réalité. Comme il écrit dans un de ses carnets: "il y a cinq éléments: l'eau, la terre, le feu, l'air et la poésie"⁵⁵, ce dernier élément naissant à la rencontre des précédents qu'il métamorphose en créant de cette manière une réalité inédite. Dans *Noé*, il affirme avoir, depuis longtemps, "organisé [...] en décors"⁵⁶ et ne cesse de convertir en images tout ce qui l'entoure, comme en témoigne d'ailleurs l'avertissement liminaire cité plus haut.

Il relate quelques-unes de ces métamorphoses qu'il fait subir à la réalité ou que la réalité effectue à son approche; celles-ci sont survenues lors de ses promenades autour de la Margotte: "Quand, sous mes yeux, un homme s'approchait du cheval, je voyais naître un centaure"⁵⁷, ou bien: "Je m'approchais du chevrier qui, me voyant venir, s'appuyait sur son long bâton et prenait la pose d'Oedipe devant le sphinx."⁵⁸

Noé, c'est l'histoire d'une conscience créatrice se promenant à travers les collines provençales et à travers les rues de la métropole méditerranéenne. Au lieu de voir le monde avec les yeux des autres, Giono crée une nouvelle réalité que Walter Redfern appelle fort justement son monde privé⁵⁹.

⁵² III, 751.

⁵³ III, 826—827.

⁵⁴ III, 827.

⁵⁵ III, 1099.

⁵⁶ III, 613.

⁵⁷ III, 832.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ W. D. Redfern: *The Private World of Jean Giono*. Basil Blackwell Oxford 1967.

Car tous les procédés que nous avons évoqués plus haut, comme d'ailleurs maints autres que nous n'avons pas eu le temps d'évoquer vu le cadre limité de ce travail, trouvent leur suprême aboutissement et raison d'être dans cette profession de foi de l'écrivain — véritable clé de voûte de son oeuvre et en même temps le premier principe de toute création artistique:

J'aime mon métier. Il permet une certaine activité cérébrale et un contact intéressant avec la nature humaine. J'ai ma vision du monde; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d'une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de ses masques; et voilà, *telle qu'elle est*: magique. Je suis un *réaliste*.⁶⁰

⁶⁰ III, 705.