



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

Title: Jean Giono - alchimie du discours romanesque

Author: Krzysztof Jarosz

Citation style: Jarosz Krzysztof. (1999). Jean Giono - alchimie du discours romanesque. 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

JEAN GIONO

*– alchimie
du discours
romanesque*



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1999

JEAN GIONO

*- alchimie
du discours
romanesque*

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1825**

Krzysztof Jarosz

JEAN GIONO

***- alchimie
du discours
romanesque***



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1999

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
Aleksander Ablamowicz

Recenzenci
Regina Bochenek-Franczak
Jerzy Lis

Zdjęcie na okładce
Lucienne Bozzetto-Ditto

Redakcja
Barbara Malska

Redakcja techniczna
Barbara Arenhövel

Korekta
Wiesława Piskor

Copyright © 1999 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone



BS-292870

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0933-7

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie I. Nakład: 220+50 egz. Ark. druk. 11,5. Ark. wyd.
17,0. Przekazano do łamania w październiku 1999 r. Podpisano
do druku w grudniu 1999 r. Papier offset., kl. III, 80 g
Cena 20 zł

Łamanie: Pracownia Składu Komputerowego
Wydawnictwa Uniwersytetu Śląskiego
Druk i oprawa: Przedsiębiorstwo Miernictwa Górniczego
Sp. z o.o. Oddział Poligrafii
ul. Mikołowska 100a, 40-065 Katowice

Cyf. 303

211

B661/363/20012

Table des matières

| | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Liste des abréviations renvoyant aux ouvrages cités de Giono . . . | 7 |
| Introduction | 9 |
| I. Dans le sillage des autres | |
| 1. Avant le chant : l'invention du mensonge créateur | 15 |
| 2. Compléments et continuations de la première poétique : le jeu du „bateau perdu”, le „voyageur immobile” et l’„envie d’espace” | 27 |
| 3. Le Tourmant | 33 |
| 4. Melville : la gémellité spirituelle, ou comment se dépasser | 40 |
| 5. Naissance de <i>Moby Dick</i> | 53 |
| 6. Virgile, ou comment s’ajouter aux choses | 60 |
| 7. De la subjectivité avant toute chose | 68 |
| 8. Passions : paysans, nature/lecture | 75 |
| II. Vers l’autotexte | |
| 1. Giono dans tous ses états | 83 |
| 2. Les Propriétés du monde imaginaire : „systèmes de références”, „c’est un monde !”, „démésure” | 96 |
| 3. La Métaphore du déluge | 103 |
| 4. La Notion de „catalogue” : histoire/récit | 108 |
| 5. L’Illumination par la musique | 113 |
| 6. La Tentative du roman total | 116 |
| 7. Les Olivades — découverte de l’avarice | 122 |
| 8. L’Épiphanie de la rue de Rome — révélation de la passion | 126 |
| 9. Les Récits inchoatifs | 130 |
| 10. L’Univers de la passion | 132 |
| 11. L’Intratextuel/l’autotextuel | 156 |
| Conclusion | 163 |
| Bibliographie | 169 |
| Streszczenie | 181 |
| Summary | 183 |

Liste des abréviations renvoyant aux ouvrages cités de Giono

Conformément aux normes adoptées dans les publications de l'Association des Amis de Jean Giono, les références aux oeuvres de l'écrivain analysées dans le présent travail comportent le sigle du titre (en caractères italiques) suivi du numéro de volume de l'édition de la Pléiade relatif à l'ouvrage en question (exprimé en chiffre romain), alors que le chiffre arabe renvoie à la page citée, p.ex. *NO*, I : 78 signifie *Naissance de l'Odyssée*, volume I des *Oeuvres romanesques complètes* de Jean Giono, p. 78.

- A* — *Angelo*
- AF* — *Les Âmes fortes*
- BM* — *Batailles dans la montagne*
- BF* — *Le Bonheur fou*
- C* — *Colline*
- CM* — *Le Chant du monde*
- CPC* — *Coeurs, passions, caractères*
- DC* — *Deux Cavaliers de l'orage*
- Dés.* — *Le Déserteur*
- DP* — *Le Désastre de Pavie*
- Enn.* — *Ennemonde et autres caractères*
- EV* — *L'Eau vive*
- FV* — *Faust au village*
- GT* — *Le Grand Troupeau*
- GTh* — *Le Grand Théâtre*
- GC* — *Les Grands Chemins*
- HP* — *L'Homme qui plantait des arbres*
- HT* — *Le Hussard sur le toit*
- IS* — *L'Iris de Suse*
- J* — *Journal (1935—1939)*
- JB* — *Jean le Bleu*
- JO* — *Journal de l'Occupation*
- MP* — *Le Moulin de Pologne*
- Melv.* — *Pour saluer Melville*
- NO* — *Naissance de l'Odyssée*

- Noé — *Noé*
 Par. — *Fragments d'un paradis*
 PC — *Le Poids du ciel*
 Pers. — *Mort d'un personnage*
 PG — *Le Petit garçon qui avait envie d'espace*
 Q — *Que ma joie demeure*
 R — *Regain*
 RDB — *Les Récits de la demi-brigade*
 RO — *Refus d'obéissance*
 Roi — *Un Roi sans divertissement*
 SE — *Le Serpent d'étoiles*
 SP — *Solitude de la pitié*
 TV — *Le triomphe de la vie*
 UB — *Un de Baumugnes*
 Vit. — *Voyage en Italie*
 Virg. — *Virgile*
 VR — *Les Vraies Richesses*

Les chiffres de I à VI renvoient aux volumes des *Oeuvres romanesques complètes* de Jean Giono publiées par Gallimard dans la série „Bibliothèque de la Pléiade” (Paris : I — 1971 ; II — 1972 ; III — 1974 ; IV — 1977 ; V — 1980 ; VI — 1983).

VII — Jean Giono *Récits et essais*. Paris, Gallimard „Bibliothèque de la Pléiade”, 1989.

VIII — Jean Giono *Journal, poèmes, essais*. Paris, Gallimard „Bibliothèque de la Pléiade”, 1995.

Introduction

Selon la formule admirative, mais en même temps ambiguë de Malraux, „Giono, c'est l'eau de source du roman" (cité par Godard, 1995 : 10). Elle dit bien l'abondance de l'oeuvre et l'habileté d'un inventeur inlassable d'histoires mirifiques obéissant au principe de l'inspiration propre au genre romanesque, tout en laissant entendre (peut-être contre l'intention de l'auteur de *La Condition humaine*) que l'écrivain de Manosque exerce son métier de conteur d'une manière instinctive et irréfléchie, comme une abeille fabrique du miel, sans être apte à une réflexion approfondie sur son art.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de prouver que, même s'il est vrai que l'écriture gionienne se caractérise indubitablement par le recours au concret et au particulier, cet artisan du récit a su exprimer dans son langage métaphorique et imagé des réflexions fort profondes sur sa manière d'écrire, disserter avec subtilité sur les problèmes de son art et surtout montrer son imagination en train d'effectuer, tel un alchimiste, la transsubstantiation du plomb vil de la réalité en or pur d'un univers fabuleux.

Giono lui-même a beau affirmer, comme il le fait volontiers et souvent que, n'étant pas intelligent, il est incapable de se „servir avec des mots savants pour expliquer de quelle façon la pensée se transforme, se transmet" (Amrouche, 1990 : 54). Pourtant, même s'il convient de concéder que ce praticien du récit préfère les charmes des réalisations concrètes aux réflexions abstraites, et si l'on peut s'accorder avec lui sur le fait qu'„un romancier, c'est d'abord, tout simplement, un monsieur qui raconte une histoire" (Carrère, 1985 : 147), il n'en est pas moins vrai que le problème de la création est présent au second plan dans maintes oeuvres gioniennes, sans compter quatre ouvrages : *Naissance de l'Odyssée*, *Pour saluer Melville*, *Virgile* et *Noé* qui méritent l'appellation de poétiques implicites ou immanentes de l'écrivain.

Par poétique implicite ou immanente¹ nous entendons la présentation d'opinions et de réflexions de l'écrivain sur son propre art, contenues dans une oeuvre littéraire au sein de laquelle ce manifeste littéraire ou art poétique

¹ Notion que nous empruntons à Eco, 1965 : 10—11.

personnel constitue un thème privilégié, bien que l'ouvrage en question puisse être lu et interprété également et parallèlement comme un texte littéraire possédant des traits génériques propres à la catégorie taxinomique à laquelle il appartient².

Il est frappant de constater que chacun de ces quatre manifestes littéraires personnels, reflétant l'état de la conscience créatrice de l'artiste à l'époque de sa production, marque une nouvelle étape de la carrière littéraire de Giono, une modification plus ou moins visible de la vision qu'il a de la vie et de son métier.

Ainsi, *Naissance de l'Odyssee*, le premier roman achevé de Giono est-il l'ouvrage d'un apprenti romancier sollicitant, pour devenir citoyen de la République des Lettres, le haut patronnage du fondateur de la littérature occidentale.

Pour saluer Melville, écrit à la sortie du fort Saint-Nicolas vers la fin de 1939, constitue un manifeste-aveu dans lequel Giono, tout en répétant apparemment le geste de se mettre sous l'égide d'un illustre prédécesseur, dont notre écrivain fait ici le personnage éponyme de son roman, réaffirme en réalité l'essentiel de sa poétique d'avant-guerre, mais en même temps consomme sa rupture avec le militantisme auquel il avait trop tendance à succomber dans les années trente, et proclame à haute voix le droit et le devoir de l'artiste de sonder „ses propres océans” à la recherche de „ses monstres personnels” (*Melv.*, III : 3).

Quant à la *Préface aux „Pages immortelles” de Virgile*, écrite en 1943—1944 (éditée en 1947), connue sous le titre de *Virgile*³, c'est un hommage rendu au poète latin qui, à côté d'Homère, fut un intercesseur littéraire du jeune Manosquin. Pourtant ni *Virgile*, ni *Pour saluer Melville* ne sont plus, comme c'était le cas de *Naissance de l'Odyssee*, le jeu littéraire d'un apprenti qui, pour s'initier, met ses pas dans ceux d'un maître du passé.

Dans ces deux arts poétiques médians que sont dans la biographie créatrice de l'écrivain *Virgile* et *Pour saluer Melville*, malgré toute son admiration pour ses aïeux littéraires, c'est en pair et confrère plutôt qu'en disciple que Giono — artiste déjà chevronné, quoique conscient de se trouver au tournant décisif de sa vie et de sa carrière professionnelle — révèle sa parenté esthétique et spirituelle avec ces grands écrivains dont les oeuvres ont fertilisé son imagination.

Enfin, *Noé* (1947) est la quatrième — et la dernière — des poétiques immanentes de Giono où l'écrivain abandonne le procédé qui consiste à exprimer les réflexions sur sa création littéraire par prédécesseurs interposés.

² Dans le cas de Giono, il s'agit de romans et d'essais.

³ Comp. *Cahiers Giono 4. De Homère à Machiavel*. Avant-propos d'Henri Godard. Paris, Gallimard, NRF, 1986 et Miallet, 1974.

Dans ce roman du romancier, il en parle en son propre nom, tout en déployant, sous les yeux émerveillés du lecteur, un éventail complet des moyens d'expression dont dispose l'artiste d'âge mûr à l'acmé de ses possibilités créatrices. Il serait par conséquent plus juste de parler de poétique non pas implicite, comme c'était le cas des trois ouvrages précédents, mais bien d'une poétique explicite, d'une sorte de manifeste littéraire de l'artiste, sans que ce roman en perde son caractère d'oeuvre de fiction ; bien au contraire, Giono s'y adonne à un jeu pirandellien sur la „vérité littéraire” en mêlant le réel (ou prétendu tel) avec l'imaginaire (dont on ne sait pas au juste s'il n'est pas, en fin de compte, une vérité déguisée en fiction).

Noé constitue également, après la gestation douloureuse dont portent témoignage *Pour saluer Melville* et *Virgile*, l'inauguration d'une nouvelle étape dans la biographie artistique de l'écrivain. Désormais celui-ci renonce à continuer de faire „du Giono” (Citron, 1990 : 305), conscient de surcroît qu'avec ses écrits composés durant la deuxième guerre mondiale, et surtout avec le roman *Un Roi sans divertissement* (1947) qu'il venait alors d'achever, il a posé la pierre angulaire d'une poétique renouvelée et que pour progresser sur ce chemin inconnu, il lui faut solidement baliser le trajet déjà accompli et en même temps poser les pierres d'attente de ses réalisations futures.

Cette vision de l'oeuvre gionienne semble corroborer la division traditionnellement admise de la biographie artistique de l'écrivain. En effet, les circonstances historiques connues, renforcées par les émotions déchainées des années 1939—1945, ont imposé une césure importante dans la vie de Giono.

L'absence remarquée du romancier de la scène littéraire de cette période, puis le retour de l'écrivain, dont le style désormais dégraissé se détachait nettement des épanchements lyriques auxquels il n'avait que trop habitué ses lecteurs de l'entre-deux-guerres, ont contribué à faire naître le cliché tenace des deux „manières” de Giono que résume parfaitement la formule de F. Nourissier parlant de „sa jeunesse à la Ramuz” et de „sa maturité à la Stendhal” devenue la „tarte à la crème de la critique d'après-guerre” (Nourissier, 1977 : 137).

Sans nier tout à fait le bien-fondé du principe de ce découpage (mais en même temps sans souscrire pleinement à un étiquetage aussi superficiel), nous nous efforcerons de nuancer ce partage par trop mécanique, de montrer l'évolution de la conscience créatrice de Giono, tout en essayant de ne pas perdre de vue d'importantes constantes qui assurent la continuité de sa conception de la littérature.

Il convient aussi d'ajouter qu'en dehors de ces quatre arts poétiques immanents, plusieurs ouvrages de Giono traitent plus ou moins explicitement des particularités de la création, de la parole poétique, de l'art ou de la vision du monde propre à l'artiste. C'est le cas de *Colline*, *Jean le Bleu* et *Que ma joie*

demeure analysés de ce point de vue par Alan J. Clayton (Clayton, 1978), ou d'*Un de Baumugnes* (comp. Chabot, 1984b). Ceci constitue la preuve que, malgré ses déclarations anti-intellectualistes, Giono était conscient des problèmes de la création artistique dont il a fait l'un des thèmes principaux de son oeuvre en les exprimant de manière métaphorique et/ou en recourant aux procédés romanesques.



I.
DANS LE SILLAGE DES AUTRES

1. Avant le chant : l'invention du mensonge créateur

Naissance de l'Odyssée, entreprise en 1925 et terminée deux ans plus tard, est une oeuvre charnière entre les menus écrits de jeunesse¹ et *Colline*, premier roman publié par Giono, par lequel il inaugure sa carrière d'écrivain professionnel.

Le thème essentiel de *Naissance de l'Odyssée* est celui qui devait préoccuper le jeune débutant de 1927 : la transformation du réel en fiction par l'intermédiaire du mensonge créateur. Comme le dit J. Onimus, ce roman „est au seuil de l'oeuvre, une sorte d'art poétique” (Onimus, 1974 : 26), la première des quatre poétiques immanentes de Giono et, en même temps, la plus ostensiblement tributaire de l'oeuvre d'un devancier célèbre.

Jeune employé de banque, projetant de se lancer dans la littérature, il éprouve en effet le besoin de s'assurer un parrainage artistique par un procédé de transtextualité² dont l'extrême intensité est, somme toute, emblématique de tout progrès en littérature.

Ce dernier ne saurait s'accomplir sans le dépôt de couches successives sur les réalisations artistiques déjà existantes, les textes récents se greffant

¹ Y compris un roman inachevé, *Angélique* (publié dans le tome I des *Oeuvres romanesques complètes* de Giono (pp. 1321—1368). Voir l'étude que lui consacre L. Fourcaut (1989a) la présentant comme un texte matriciel de la dialectique perte-avarice qui constitue l'un des thèmes principaux de l'oeuvre gionienne.

² Ou, pour être plus exact, d'hypertextualité (Genette, 1982). Genette distingue cinq types de transtextualité, notion sous laquelle il englobe tous les phénomènes pour lesquels on utilise indistinctement la dénomination d'intertextualité : (1) l'intertextualité, ramenée par l'auteur de *Palimpsestes* à la valeur de la „trace” ponctuelle du discours d'un autre, une figure ponctuelle qui ne dépasse pas le niveau de détail ; (2) la paratextualité, c'est-à-dire „la relation [...] que [...] le texte proprement dit entretient avec [...] son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.” ; (3) la métatextualité qui „est la relation [...] de »commentaire«, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer” ; (4) l'architextualité que constituent les signaux indiquant l'appartenance générique d'un texte donné (p.ex. la mention infratitulaire *Roman*) et (5) l'hypertextualité, „relation unissant un texte B (*hypertexte*) à un texte antérieur A (*hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire” (Genette, 1982 : 7—12).

explicitement ou implicitement sur le déjà-écrit (ou plutôt le déjà-lu), chacune des oeuvres dernières en date étant forcément „entée sur” et „hantée par” l’ensemble des textes antérieurs ou, pour être plus exact, „entée sur”, voire „hantée par”, l’ensemble des textes qui ont influencé le nouveau venu en littérature, dont l’ouvrage récemment écrit tire sa force de l’appui sur ses aînés, tel le mythique Antée lorsqu’il reprend contact avec sa mère Gaia.

Ce qu’il me fallait au départ --- explique Giono à P. Citron --- c’était une sorte de béquille [...]. Je savais bien que j’étais trop faible pour parcourir la marche tout seul, j’avais besoin de terminer un livre, même s’il était mauvais ; là je sentais que j’étais beaucoup plus assuré. J’avais besoin de chercher des livres pour pouvoir parler des paysages, citer des noms de villes ; ces livres et ces noms me servaient d’armature.

(Citron, 1971 : 816)

Naissance de l’Odyssée, le premier roman qu’il réussisse à terminer, sera donc, selon l’opinion de Jean Guéhenno, l’un des tout premiers lecteurs du livre, „un jeu littéraire” (Citron, 1971 : 816) écrit sous les auspices et dans le sillage de l’épopée homérique, ce qui le rapproche du mode d’écriture classique qui parasite la littérature antique en général, et Homère en particulier, la culture gréco-latine constituant encore pour certains écrivains contemporains de Giono³ une source d’inspiration dont le flux ne se tarira (et encore !) qu’à la fin de la deuxième guerre mondiale⁴.

En ce qui concerne le parrainage antique dans le cas de Giono débutant, celui-ci, outre un intérêt réel pour la littérature gréco-latine⁵, insiste parfois sur les raisons extralittéraires, et plus précisément pécuniaires, de son engouement pour les Anciens⁶.

Quoi qu’il en fût, et nonobstant la réserve qu’on puisse émettre face à la qualité esthétique de ce premier roman achevé de Giono, le geste de celui-ci n’est pas purement imitateur : son respect pour l’hypotexte homérique est fortement mâtiné d’une intention parodique. Elle tient à la fois de la subversion et de l’obséquiosité qui semblerait requise lorsqu’on se sert, pour se lancer, d’un objet de culture dont la valeur est universellement reconnue. En l’occurrence, elle constitue, en fait, l’aveu de l’impossibilité de s’en passer, ou plutôt celui de la nécessité de se cacher dans l’ombre d’un aïeul prestigieux. Ceci ne saurait étonner, car la démarche parodique implique l’existence d’un modèle préexistant, comme en témoigne l’étymologie du terme qui montre

³ Comme Claudel avec son *Protée* ou Giraudoux avec certaines de ses pièces.

⁴ Comp. *l’Antigone* d’Anouilh ou *Les Mouches* de Sartre.

⁵ Homère, mais aussi Virgile, et, dans une moindre mesure, d’autres écrivains antiques.

⁶ Comp. Amrouche, 1990 : 134; Carrière, 1985 et *Virgile*, III : 1045–1046.

bien le caractère parasitaire de l'hypertexte par rapport à son hypotexte, „parodie” provenant du grec *para* — ‘à côté de’ et *ode* — ‘chant’. „Parodie” signifie donc ‘chant qui imite’ (*Grand Robert*) ou bien, comme le précise Genette dans *Palimpsestes*, „le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix, en contrechant — en contrepoint —, ou encore de chanter dans un autre ton : déformer, donc, ou transposer une mélodie” (Genette, 1982 : 17).

Pourtant, sans nier le parallélisme du modèle (hypotexte) et de son hypertexte parodique, *Naissance de l’Odyssée* est également et surtout l’histoire (fictive) de la genèse du chant homérique, aussi bien pris dans son unicité de texte littéraire distinct des autres textes que considéré comme exemplaire, en tant qu’archétype de tout récit de fiction littéraire dans la civilisation occidentale et, plus précisément, dans la civilisation du bassin de la Méditerranée à laquelle Giono, Provençal, appartient.

Lorsqu’il recrée, au niveau de la fiction, l’espace originel, encore pré-littéraire⁷, dans lequel le proto-littéraire émerge du réel dont il se nourrit et qu’il transforme finalement, en instaurant ainsi le substrat sur lequel se grefferont d’autres réalisations de l’Antiquité jusqu’à nos jours, Giono ambitionne de donner le récit de son propre roman, tout en feignant de parler de la genèse de *L’Odyssée*. En même temps, il pose la pierre angulaire de toute son oeuvre future, la dote d’un espace matriciel où commence à poindre son univers littéraire personnel, à l’instar de l’épopée homérique dont la création équivaut à la construction des fondations sans lesquelles il serait impossible de bâtir l’édifice de la littérature. Modestie et, audace, typiques d’un débutant qui, pour être peu sûr de ses capacités créatrices, n’en est pas moins ambitieux et fort de pouvoir s’appuyer sur un prédécesseur, transparaissent dans ce geste (et dans cette geste doublement fictive) par lequel l’apprenti écrivain s’octroie le statut d’artiste. En apparence, Giono ne fait modestement que montrer comment est née *L’Odyssée*, mais ce faisant il donne sa version des faits et, partant, donne sa vision de la genèse de l’oeuvre archétype de la littérature européenne.

Naissance de l’Odyssée ne serait peut-être pas digne d’être mentionnée, si cet ouvrage se plaçait servilement dans le sillage d’Homère. Or, le projet de Giono consiste⁸ à instaurer un jeu subversif avec son modèle de référence qui est un récit sérieux. Au début de la rédaction, il a du mal à „déchirer” de l’hypotexte homérique, mais finalement la douloureuse gestation du roman

⁷ C’est-à-dire celui d’avant *L’Odyssée*, considérée symboliquement (ainsi que *L’Illiade*) comme texte fondateur de la littérature gréco-romaine et de toute la littérature occidentale.

⁸ Dans sa forme définitive, après que Giono a trouvé la formule démythifiante de son roman, dont nous parlons plus loin.

prendra son élan lorsque Giono aura inventé l'idée d'un Ulysse „couard, hâbleur et fantaisiste” (Citron, 1971 : 821) :

Je refais pas à pas, si l'on peut dire, sur une vieille carte, les errances d'Odysseus le divin menteur ; j'ai acquis l'intime certitude que le subtil, au retour de Troie, s'attarda dans quelque île où les femmes étaient hospitalières, et qu'à son entrée en Ithaque, il détourna par de magnifiques récits le flot de colère de l'acariâtre Pénélope.

(Lettre à Lucien Jacques du 2 janvier 1925 in *COR 1* : 102—103)

Tous les éléments essentiels du futur hypertexte sont là : contrairement à son modèle antique, „l'Artificieux Ulysse”⁹ de Giono est un anti-héros. Couard, rêveur et hâbleur de taverne avec un goût prononcé pour la galéjade, il est également un coureur de jupons¹⁰. C'est en effet l'„hospitalité” des femmes rencontrées sur son chemin, de retour de la guerre de Troie, et non pas l'adversité du sort (ou la colère des dieux) qui empêche l'Odysseus gionien de rentrer à temps en Itaque. Lorsqu'il s'y résout finalement, éperonné par la jalousie¹¹, voyageant incognito, il lance un soir, en présence d'un aède aveugle (allusion transparente à Homère), un récit fabuleux dans lequel, en parlant de lui-même à la troisième personne, il présente son voyage de femme en femme comme un périple périlleux, abondant en aventures extraordinaires et semé d'obstacles qu'il n'est parvenu à surmonter que grâce à ses qualités prodigieuses. En se proclamant le héros (au sens littéraire et fort du terme) de son propre récit mensonger (donc fictionnel), l'Ulysse gionien inaugure ainsi sa propre geste et, de cette manière cocasse, fait son entrée dans la littérature occidentale qu'il vient ainsi, par là-même, de fonder.

Le principe axiologique de l'épopée homérique subit dans *Naissance de l'Odyssee* une profonde transformation : l'ingéniosité et la ruse qui caractérisaient certes le héros légendaire, deviennent chez Giono une propension au mensonge hors du commun. Dans le même temps, la fidélité proverbiale de Pénélope cède la place à l'inconduite d'une femme vieillissante qui, ne croyant plus au retour de son mari, prend un jeune amant, Antinoüs, lequel d'ailleurs, malgré sa force physique se laissera facilement vaincre par un Ulysse chétif et vieilli, mais qui revient précédé par la gloire et entouré de l'aura de son récit mensonger à travers lequel il est désormais perçu par les autres. Dans son étude sur les avatars de la littérature „au second degré”, Genette taxe les relations qui unissent l'hypotexte homérique et son hypertexte gionien de „transvalorisation” ou, plus exactement, de „dévalorisation” : transformation

⁹ Tel était le titre primitif de *Naissance de l'Odyssee*.

¹⁰ Pour ne pas commettre d'anachronisme, il faudrait plutôt dire „coureur de péplums”.

¹¹ Il apprend que Pénélope — ce parangon de la fidélité conjugale dans le texte homérique — lui est infidèle.

de l'univers „mythopoétique”, de la „dimension épique” au roman écrit sur le „mode bonhomme” (Genette, 1982 : 414—417).

De son côté, Pénélope, tout en acceptant (ou en feignant d'accepter) la nouvelle image de son mari, réussira à le convaincre de sa fidélité. Elle se révèle en cela l'égale de son mari, créateur d'une „vérité” qui remplace la vision commune des choses, à cette distinction près que le mensonge de l'épouse d'Ulysse est conçu uniquement dans un but utilitaire, celui de persuader son mari qu'elle lui était fidèle, tandis que celui du protagoniste, quoique tout aussi pragmatique au début (il fabule afin d'expliquer son retard), acquiert finalement une dimension esthétique.

L'image homérique du héros et de sa digne épouse s'efface, dans *Naissance de l'Odyssée*, au profit de celle d'un couple de menteurs luttant à coups de „bobards” dont ils couvrent un réel décevant et par lesquels ils se hissent aux yeux des autres à la hauteur de l'idéal légendaire.

Pourtant, malgré son habileté de conteur, Ulysse n'aurait pas réussi à convaincre son auditoire sans l'inspiration que lui transmet son ancien compagnon, le fou Archias, lequel, après „le coup de matraque” à la tête reçu à la guerre de Troie, possède „le triste privilège de voir les dieux” (*NO*, I : 4). C'est dans les délires de son compagnon au cerveau détraqué, mais qui, grâce à cette particularité, a l'accès à une vision du monde qui dépasse celle du commun des mortels, qu'Ulysse va puiser la matière première de son récit.

L'aède aveugle a également contribué à l'éveil de l'inspiration d'Ulysse : après avoir entendu le récit de celui-ci, il l'a remanié et embelli à sa manière, après quoi il l'a diffusé auprès des auditoires de circonstance si bien que lorsque l'indigne modèle de cette geste épique arrive enfin en Ithaque, il est précédé de son propre mensonge, centuplé par l'invention de l'aède et d'autres poètes qui se sont déjà emparés de ce nouveau sujet dont la popularité grandissante fait croître leur propre notoriété.

Dès qu'il décline son identité, Ulysse est désormais perçu comme le personnage de ses fabulations (et, bien sûr, de celles des aèdes). Il ne tarde pas à en profiter en éliminant l'amant de Pénélope pour réintégrer ses propres biens et, finalement, pour enrichir lui-même son odyssée fictive par l'ajout de nouvelles aventures qu'il invente au gré des évolutions de minuscules bateaux de bois lancés sur la surface infime d'un petit bassin situé non loin de sa maison (*NO*, I : 119—121). La circumnavigation de ces jouets autour du bassin devient ainsi, dans la version gionienne de la genèse du mythe, le point de départ du périple imaginaire qui deviendra la matière de *L'Odyssée*.

Cette fois-ci, conscient de la puissance de son mensonge créateur et mettant à profit son habileté de conteur, l'Ulysse gionien assume lui-même la narration de ses récits, dont il est l'auteur incontestable, devant un public ébahi, le même qui ne donne aucun crédit aux récits d'aventures, bien réelles pourtant, racontées par Télémaque, présenté dans *Naissance de l'Odyssée* comme un

grand voyageur dans l'espace réel, auquel les dieux ont toutefois refusé le talent de son père.

Dans ce premier roman gionien achevé, il est relativement facile de repérer les éléments de la poétique de l'écrivain, valables en grande partie pour son oeuvre ultérieure, mêlés à ceux qui résultent de la modestie et du manque d'assurance de l'apprenti romancier conscient que, pour accéder au rang d'écrivain, il doit passer par un baptême du feu, c'est-à-dire créer de toutes pièces, de l'incipit à la clausule, son premier texte. *Naissance de l'Odyssee* est le récit, par personnage d'Ulysse interposé, de ce parcours initiatique à la littérature, épreuve fascinante, mais hérissée d'obstacles, car, comme Giono le dira beaucoup plus tard à Jean Amrouche, écrire „c'est un métier qui s'apprend, ça n'est pas un métier qu'on enseigne” (A m r o u c h e, 1990 : 197).

Cependant, si la profession d'écrivain s'apprend, elle ne s'apprend pas toute seule, un débutant a toujours besoin d'un prédécesseur, d'un maître dont il puisse suivre l'exemple et qui l'initie à l'art d'écrire. Dans le cas d'Ulysse-Giono, il s'agit évidemment de l'aède-Homère. On pourrait objecter qu'Homère, en tant qu'inventeur présumé de la littérature occidentale, n'a apparemment pas eu de précurseur, question qui rappelle celle que Guillaume des Autels formulait en 1550 à propos du programme de la Pléiade présenté dans le célèbre manifeste de Du Bellay : „De qui ont été imitateurs les Grecs ?”

Sans chercher à répondre à cette question épineuse, bornons-nous à rappeler qu'il y a dans l'univers de *Naissance de l'Odyssee* des poètes, détenteurs d'un art d'écrire, que l'Ulysse gionien ne tardera pas à imiter. Il n'est donc pas l'inventeur au sens strict du terme, mais l'innovateur, par un contenu nouveau, d'une forme littéraire qui lui préexiste, celle des chants héroïques de l'Antiquité, le continuateur génial d'un genre qui est déjà là.

Le manque d'assurance de l'écrivain débutant est visible dans la lente gestation du chant homérique telle que la présente Giono dans sa correspondance avec Lucien Jacques¹². De même que son créateur, ce n'est que progressivement qu'Ulysse, le premier masque littéraire de l'écrivain, accède à la conscience de ses possibilités créatrices.

Dans la version définitive du roman gionien, Ulysse n'est d'abord qu'un chaînon dans le processus de l'élaboration de l'épopée. Certes, avant de commencer sa geste, il „n'était pas embarrassé pour les contes” (*NO*, I : 5), comme le remarque au début le narrateur du roman, mais ses galéjades, propres à charmer les serveuses de cabaret, n'auraient pas suffi à immortaliser ses aventures fictives sans l'impulsion première qui lui vient de son compagnon fou, Archias. Les affabulations de ce dernier permettent à Ulysse de franchir la frontière entre la réalité accessible à tous et l'univers de fantasmes personnels de „derrière l'air du jour” (*NO*, I : 31). L'aède aveugle montre au hâbleur de

¹² Comp. *COR 1* et Citron, 1971 : 813—840.

caboulot qu'est l'Ulysse gionien avant de parfaire son art de conter, la manière de transformer ses rêves en oeuvre d'art. L'exemple de l'aède inspire ainsi au couard Ulysse du roman le courage de persévérer sur le chemin de la création, procédé qui n'est initialement pour le protagoniste de *Naissance de l'Odyssee* qu'un réflexe d'auto-défense¹³.

Ulysse ne deviendra un artiste consommé que lorsque, à la fin du roman, il saura réunir en lui, ou plutôt dans ses inventions, les propriétés véhiculées par ces deux personnages allégoriques des initiateurs : Archias qui représente l'inspiration et l'aède qui figure le savoir-faire poétique. La tradition littéraire, la maîtrise des moyens techniques et l'utilisation de la forme générique que lui transmet l'aède permettent à Ulysse de traduire en un texte conforme aux règles de l'art les images brutes du rêve qu'Archias fournit au futur auteur de *L'Odyssee*.

L'Ulysse gionien reproduit en fait le parcours de son créateur : il se transforme comme lui, passant d'un conteur obscur *pro domo sua* qui ne sait pas comment exprimer ce qu'il a à dire, en un créateur pleinement conscient de la force de son imagination, capable de la convertir en récits fabuleux. Timide hâbleur au début, il n'acquiert la certitude de sa puissance créatrice qu'en s'appuyant sur le texte de son prédécesseur, l'aède aveugle. Cependant, tout en moulant son récit dans une forme générique préexistante, l'Ulysse gionien sait y mettre un contenu original.

Naissance de l'Odyssee est aussi la première oeuvre de Giono où la vision de la mer, se substituant à l'image de la terre, revêt la fonction d'un des modes de transformation du réel en rêve¹⁴, mais cet ouvrage liminaire est également le seul où l'univers romanesque (aussi bien l'espace pris dans sa dimension symbolique que les personnages) soit structuré selon ce principe qui fait de la terre le symbole de la réalité alors que la mer y signifie la fuite dans la rêverie et dans la poésie. Cette opposition est de prime abord représentée par le glissement facile du bateau sur la surface de la mer, alors que la marche sur la terre ferme exige un certain effort. Or, l'Ulysse gionien, même s'il n'est pas ce navigateur intrépide de l'épopée homérique, n'en préfère pas moins la mer à la terre :

Il [Ulysse — K. J.] détestait âprement la terre ; il fallait s'y traîner pas à pas et, loin de ces flots sur lesquels il volait, oiseau à bréchet de sapin, à grande aile de toile, il se sentait diminué et un peu peureux.

(NO, I : 16)

¹³ Voyageant incognito, Ulysse improvise son premier récit, piqué au vif par les remarques désobligeantes de ses compagnons de route, qui répètent en sa présence les rumeurs sur sa mort et sur l'inconduite de Pénélope (NO, I : 25—34).

¹⁴ Il en est de même dans plusieurs autres ouvrages gioniens, comme par exemple dans *Le Serpent d'étoiles* (comp. surtout VII : 97—100) et dans *Pour saluer Melville* (comp. surtout III : 3—5).

Contrairement à son rival, le berger Antinoüs, et surtout contrairement à sa femme Pénélope et à son amante Circé, qui demeurent attachés à la terre, Ulysse est un voyageur aussi bien sur la mer que dans l'espace des rêves, celui-ci étant toujours lié, dans son esprit, à l'eau. L'opposition entre la terre, élément de la sédentarité, et la mer, symbole et moyen de la nomadité (et lieu par excellence ulysséen) polarise l'espace du roman gionien, à quoi il convient d'ajouter, ou plutôt de superposer, l'opposition entre les sexes. On obtient en conséquence un couple d'éléments opposés : d'un côté Ulysse — mâle, nomade, lié à l'eau et rêveur, de l'autre Circé et Pénélope — femelles, sédentaires, attachées à la terre et à la réalité quotidienne.

Les liaisons féminines d'Ulysse, non seulement en ce qui concerne les femmes „hospitalières” qui l'ont accueilli durant le retour de la guerre de Troie (y compris Circé, chez laquelle il s'est attardé le plus longtemps), mais également avec son épouse légitime, se révèlent sujettes à l'inévitable usure des sentiments qui leur ont donné naissance, ce qui s'inscrit logiquement dans l'image d'un Ulysse „coureur de péplums”, partiellement tributaire de son prototype homérique.

C'est ici qu'à l'opposition terre/mer (femmes/Ulysse) s'en superpose une autre qui n'est en fait qu'un avatar de la précédente. L'inconstance du protagoniste, outre la motivation caractérielle du héros principal, sert en effet à exprimer, dans *Naissance de l'Odysée*, un thème par excellence gionien qui réapparaîtra sous des formes moins explicites dans les romans des années trente et qui constituera l'un des thèmes principaux de tous ses ouvrages d'après-guerre, à partir d'*Un Roi sans divertissement*. Il s'agit de l'opposition entre l'ennui inextricablement lié à l'existence de tous les jours et le rêve qui en est le seul remède possible. Dans *Naissance de l'Odysée*, passé le temps de la „conquista” (la conquête des amantes de passage) et celui de la „reconquista” (la reprise de sa position de mari auprès de Pénélope), le protagoniste commence à ressentir l'union avec une femme comme un enlèvement dans la morne et plate quotidienneté à laquelle il tente d'échapper par la rêverie, car il ne se sent vraiment à l'aise que dans un monde imaginaire, créé par lui-même, dont il s'enveloppe tel un ver à soie dans son cocon.

La terre, élément solide peuplé de femmes dont on se désintéresse après les avoir séduites, est également un lieu de travail et de peine. Même redevenu sédentaire après son long périple (lequel, faut-il le rappeler ?, se composait surtout de pauses-amourettes), Ulysse ne cesse de substituer à ce symbole du réel qu'est la terre (où il faut peiner même pour se déplacer) l'image de la fluidité et de la souplesse de la mer évocatrice de ses aventures imaginaires.

Marin (donc rêveur, selon la logique interne de cette oeuvre), non seulement sur la mer, mais partout où il va, l'Ulysse gionien porte en lui l'espace intérieur d'un ailleurs idéal, le seul où il se sente libre, le seul qui soit

inaccessible autrement que par la rêverie et, par conséquent, le seul qu'il se soit taillé sur mesure et où il puisse jouir librement sans être obligé de composer avec les autres.

Son ombre le précédait, fuselé comme une carène. Cette ressemblance l'amusa. Les mûriers, les oliviers, les touffes de figuiers dressaient sur la terre nue la figure d'un archipel minuscule.

Il évolua entre les arbres, dodelinant à la façon d'un navire qui navigue „à la bonne". Il abordait dans une ombre, puis il repartait, la proue pointée vers un lointain platane.

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.

(NO, I : 117—118)

Toutefois, même porté par les ailes de son imagination, Ulysse se rend vite compte que cette „navigation", qui consiste à rêver tout en déambulant sur la terre, est à la longue harrassante. Aussi finit-il par trouver un jeu moins fatigant et, partant, plus convenable pour un rêveur impénitent d'âge mûr ne sachant se passer de sa quotidienne „ration de romanesque sans laquelle on ne peut pas vivre"¹⁵ : il lance sur un bassin „peu profond" (NO, I : 119) „de[s] morceaux de canettes décortiqués, taillés vaguement en forme de navires [...] auxquels un bout d'écorce relevé servait de voile" (NO, I : 119).

En s'adonnant à cette préoccupation favorite, Ulysse frémit d'appréhension en suivant les évolutions de ces petits bateaux que

[l]a brise [...] emport[e] autour du bassin en un périple imprévisible, capricieux, plein de dangers et qui figur[e] une miniature de ce périple déjà célèbre que la langue d'Ulysse [a] fait décrire à sa nef fantôme.

(NO, I : 119)

La rêverie déclenchée par l'observation de la circumnavigation des canettes dans le bassin, évidente mise en abyme¹⁶ du processus créateur, devient pour

¹⁵ Jean Giono : *Monsieur Machiavel ou le coeur humain dévoilé*. Préface à Nicolas Machiavel *Toutes les lettres officielles et familières*. Paris, Gallimard, 1955, p. XXV.

¹⁶ Le terme de mise en abyme dont nous nous servons ici et plus loin est évidemment celui conceptualisé par André Gide et dont Lucien Dällenbach a fait une étude approfondie (Dällenbach, 1977). Comme l'écrit Gide dans le fragment célèbre de son *Journal 1889—1939* (Paris, Gallimard „Pléiade", 1948, p. 41) : „J'aime assez qu'en une oeuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette oeuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble". Dällenbach définit la mise en

Ulysse le point de départ de récits dont il comble ses auditeurs ravis, ayant „découvert dans son âme un vaste pays inconnu, pareil à ces terres de l'au-delà d'Ithaque dont on dit merveille, mais que personne n'a vues" (NO, I : 52). Après avoir finalement acquis, au bout d'un périple maritime qui n'avait rien d'exaltant, le statut de sédentaire, l'Ulysse de *Naissance de l'Odyssee* le transcende par ses rêveries devenant ainsi le premier des „voyageurs immobiles" dont abonde l'oeuvre gionienne.

Enivré par sa faculté de fabulation, Ulysse ne distingue plus le vrai du faux, „son imagination cristallisant sur chaque brin de vérité une carapace scintillante de mensonges" (NO, I : 53). Paré du prestige de ses inventions, „ce voyageur suant et mal rasé" (NO, I : 53), ce lâche chétif qui, reconnu par sa fidèle pie Margotton, la tue en cachette pour n'être pas découvert avant l'heure, et qui (comble d'ironie !) jette le cadavre du petit oiseau près de la stèle commémorant „sa générosité et sa vaillance" (NO, I : 84), bref ce personnage grotesque qui ne ressemble point à l'image compensatrice de son héros éponyme, devient par ses galéjades de plus en plus perfectionnées le fondateur de la littérature occidentale.

Cette genèse fictive (et iconoclaste) de *L'Odyssee* est une apologie du mensonge générateur de la création littéraire. Celui d'Ulysse, qui constitue le noeud du roman, se reflète, à échelle réduite et sur un mode beaucoup plus pragmatique, dans la publicité d'un personnage du roman, le marchand Contolavos, fabricant d'une huile parfumée, mais surtout marchand de rêves (comme d'ailleurs tout commerçant qui, pour être efficace, doit assouvir les rêves de ses clients). Contolavos s'est enrichi en répandant le bruit que son produit affermit les seins et rend plus durs les mollets (NO, I : 45—46). Par cette publicité, il reproduit, sur le plan pragmatique, le geste d'Ulysse qui dans ses récits embellit la réalité.

Rappelons que le mensonge d'Ulysse est, au début, également utilitaire. Bien que le protagoniste gionien soit, comme on l'a mentionné plus haut,

abyrne comme „toute enclave entretenant une relation de similitude avec l'oeuvre qui la contient" (1977 : 18). Selon lui, „le terme de mise en abyme vise à regrouper un ensemble de réalités distinctes" (1977 : 51), puisqu'il se ramène à „trois figures essentielles qui sont la *réduplication simple* (fragment qui entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude), la *réduplication à l'infini* (fragment qui entretient avec l'oeuvre un rapport de similitude et qui enchâsse lui-même un fragment qui..., et ainsi de suite) et la *réduplication aporistique* (fragment censé inclure l'oeuvre qui l'inclut)" (ibidem, c'est Dällenbach qui souligne). Ricardou (1967 : 189) souligne deux propriétés qui caractérisent la mise en abyme : relation de similitude et d'inclusion que ce segment entretient avec l'oeuvre qui le contient. L'utilisation du miroir interne qu'est la mise en abyme permet au message littéraire de s'affirmer comme texte : „En tant que *second* signe", elle „ne met pas seulement en relief les intentions signifiantes du *premier* (le récit qui le comporte), elle manifeste qu'il (n')est lui aussi (qu')un signe et proclame, tel n'importe quel trope, — mais avec une puissance décuplée par sa taille : *Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchâsse.*" (Dällenbach, 1977 : 78—79, c'est lui qui souligne).

naturellement doué pour raconter des histoires imaginaires, son premier souci est de reconquérir Pénélope dès qu'il apprend qu'elle a pris un amant.

Ce n'est qu'assuré de son triomphe qu'Ulysse commence à créer sciemment des récits fictifs. Leur objectif est certes d'asseoir sa renommée de conteur incomparable d'aventures extraordinaires qui passent pour être vraies, mais „la floraison de récits nouveaux” (*NO*, I : 122) qu'il sent désormais „gonfler en lui” (*NO*, I : 122) est essentiellement destinée à produire chez un public de connaisseurs un effet esthétique : „Par-delà le soir avancé, il entendait les acclamations, il voyait les auditoires révoltés de joie...” (*NO*, I : 122).

Le thème du mensonge devait préoccuper Giono au-delà de ses débuts littéraires, puisque, comme le note P. Citron, on retrouve dans un carnet de l'écrivain ces deux définitions portant la date de 1952 : „Mensonge : Tout acte accompli dans l'intention de tromper. Et : le contraire de la vérité” (*Citron*, 1971 : 839).

La première de ces définitions renvoie à l'affabulation utilitaire qui sert à échafauder une supercherie par l'intermédiaire d'un propos faux ; dans le cas du roman en question, elle consiste à présenter comme digne de foi le récit du protagoniste, ainsi que le caractère du personnage d'Ulysse qu'il invente.

La deuxième définition met l'accent sur la non-véridicité du mensonge qui, considéré sous cet angle, n'annule pas pour autant l'existence parallèle de la vérité et fait penser à la dimension esthétique de la galéjade ulysseenne qui ne supprime pas le réel, mais constitue une réalité concurrentielle existant à côté du réel, comme Giono se plaît à le souligner lors de ses entretiens radiophoniques en 1952 (*Amrouche*, 1990 : 77).

Au seuil de son oeuvre, Giono proclame sa conviction que l'écrivain est celui qui (d)écrit „ce qui n'existe pas” (*Carrière*, 1985 : 142). Credo artistique du romancier débutant, *Naissance de l'Odyssée* contient déjà la distinction entre la création (i.e. la vraie littérature), obéissant à la définition citée ci-dessus, et le „journalisme”, c'est-à-dire la littérature dite „réaliste” — opposition à laquelle il reviendra dans ses entretiens avec J. Carrière à propos du „choléra morbide du renseignement qui ravage notre époque” (*ibidem*).

Car, selon Giono, il existe deux types d'écrivains : le premier qu'incarne Faulkner, „un véritable écrivain qui crée, lui, son pays, son Sud imaginaire, ses personnages, ses drames et toute sa famille dramatique” (*ibidem*), et le second, représenté par Hemingway, „un journaliste de talent” qui „ne fait que copier la réalité” en se „ser[vant] des événements” réels (*ibidem* : 143).

Dans *Naissance de l'Odyssée*, comme dans ses poétiques ultérieures, Giono affirme la supériorité du créateur sur le „journaliste”, celle de la

création pure sur la description du réel. Dans la première rédaction du roman, le marchand Critius fait l'éloge des embellissements de la réalité au nom du plaisir esthétique que suscite un récit d'aventures fabuleuses :

Le vrai n'est toujours pas joli. Le mensonge, les poètes à leur gré le malaxent et l'étirent, l'adornent et ne le présentent que plaisant. J'aime mieux prendre du plaisir avec un mensonge que de bâiller devant de laides vérités. La vérité, nous la vivons, vous et moi.

(Notes, de *NO*, I : 897)

Par ses récits de voyages imaginaires, Ulysse s'assure une place de choix dans le panthéon des créateurs et des héros littéraires, alors que Télémaque, le „journaliste” qui a réellement vécu des aventures extraordinaires, sombrera dans l'oubli. C'est que, premièrement, il est incapable de les raconter comme il faut et que, deuxièmement, un simple compte-rendu de la réalité n'égalera jamais une périégèse d'une contrée de rêves.

Voilà pourquoi d'ailleurs, dans l'univers de *Naissance de l'Odyssee*, Antinoüs, le costaud qui sait à peine s'exprimer (il „grommelle des paroles trop dures” en les „broy[ant] en lui-même avec le bruit de porc à l'auge” — *NO*, I : 73), est facilement vaincu par son rival chétif mais grandiloquent et sachant persuader tout le monde que derrière sa déficience physique apparente se cache l'Ulysse de la légende.

La revanche que prend ainsi l'art sur la force brutale ne saurait s'opérer si les récits d'Ulysse n'étaient pas crédibles. Le premier souci du protagoniste est la concurrence jalouse de ses compatriotes passés maîtres dans l'art de débiter „des mensonges adroits, vraisemblables” (*NO*, I : 81). Il y parvient aisément, car ses récits dépassent en qualité les mensonges, habiles certes, mais somme toute ne décollant pas de la réalité, de ces conteurs de caboulot qui ne font qu'„instiller le vin de leur cervelle dans la fade piquette des événements réels” (*NO*, I : 81).

C'est que le mensonge créateur „ne consiste pas en une recombinaison artificielle de fragments du réel à la façon dont procèdent les artistes dits réalistes [...]. C'est tout le »système« qu'il faut remplacer pour lui en substituer un autre, non moins cohérent et beaucoup plus satisfaisant”, remarque J. Onimus (1974 : 24) en définissant ainsi le mode créateur d'Ulysse-Giono.

2. Compléments et continuations

de la première poétique : le jeu du „bateau perdu”, le „voyageur immobile” et l’„envie d’espace”

Outre quatre romans qui méritent l’appellation de poétiques implicites, les éléments de la poétique gionienne sont clairsemés dans de nombreux autres ouvrages, consacrés à d’autres sujets, où ils apparaissent de temps en temps, portant témoignage de la préoccupation constante de l’écrivain pour les problèmes de la création littéraire, ou, pour être exact, de sa manière de penser la littérature. Ces remarques fragmentaires et fragmentées, insérées dans les textes de fiction, prolongent et enrichissent la réflexion de Giono tout en restant subordonnées à la trame du récit dont elles font partie.

*

Dans *Jean le Bleu*, le narrateur adolescent, en villégiature prolongée à Corbières, apprend à Anne, une petite fille du village, à „jouer au bateau perdu” (*JB*, II : 74). Comme c’était le cas d’Ulysse, il s’agit de jeter un morceau de bois dans „le petit rio des prés” (*JB*, II : 74). Il suffit ensuite de cligner de l’oeil pour que le maigre cours d’eau portant un petit morceau de bois se transforme en „un grand fleuve du delà des mers”¹⁷ et le bois lui-même en bateau qui non seulement navigue sur les flots tourmentés, mais également à bord duquel se déroule une action dramatique ayant pour acteurs des pirates et une fille qu’ils ont capturée (*JB*, II : 74). Dans le jeu, il est interdit de toucher à la barque imaginaire lorsqu’elle s’enlise ou se renverse. „On devait la regarder seulement et laisser faire le destin” (*JB*, II : 75).

En l’occurrence, le travail de l’imagination se ramène à transformer le jouet en bateau et le minuscule ruisseau en un fleuve grandiose. Une fois posées les règles de la transformation du réel en imaginaire (ruisseau — fleuve; canette — bateau avec son équipage), on suit passivement les aventures de la barque, tel l’impassible dieu des déistes se refusant à intervenir dans le monde qu’il

¹⁷ Dans plusieurs textes gioniens on retrouve le même procédé de „déréalisation” obtenu par le battement des paupières. Déjà dans *Colline*, Gondran, influencé par les soliloques de son beau-père, Janet, dont les visions exercent (on dirait presque qu’elles jettent) un charme sur les habitants des Bastides Blanches, en „clign[ant] de l’oeil” (I : 147) vers les tronçons palpitants d’un petit lézard qu’il vient de tuer à coup de bêche, connaît la révélation d’un univers hylozoïste pareil à celui des hallucinations du vieux so(u)rcier. De même, dans *Noé*, le narrateur-auteur peut „en clignant des yeux [...] imaginer” (III : 831) ce qui n’existe pas dans la plate réalité de l’expérience commune.

à créé et qu'il regarde avec une curiosité passive comme une matière à distraction éternelle.

De même, démiurges à échelle plus réduite, les enfants, en clignant des yeux, créent et maintiennent à la fois un univers imaginaire dont l'observation leur permet de quitter le réel utilitaire pour un espace de rêves dont ils peuvent jouir en établissant les règles de sa constitution et en inventant, au gré des évolutions du morceau de bois, des aventures mirifiques qui échappent à la logique et aux entraves de l'expérience quotidienne.

Le „jeu du bateau perdu” de *Jean le Bleu*, qui reproduit la démarche de l'Ulysse gionien devant le bassin où évoluent les canettes qu'il a lancées, constitue la métaphore la plus complète du processus créateur dans la première partie de l'oeuvre de l'écrivain (celle de l'entre-deux-guerres), considéré comme effacement temporaire du réel et substitution à sa place de l'imaginaire. Il est à noter que dans ce jeu, le créateur (en l'occurrence Jean) improvise pour sa compagne un „réel” fantasmagorique surgissant du quotidien le plus banal, l'espace de jeu enfantin se superposant au réel pour reprendre la formule qui deviendra plus tard (voir les entretiens avec Jean Amrouche) l'image favorite de Giono par laquelle il décrit son activité créatrice.

L'image de la navigation évoquant, depuis *L'Odyssée* homérique, les aventures fabuleuses, il n'est pas étonnant que Giono revienne pour la troisième fois à la scène du périple imaginaire alimenté par l'observation de petits bateaux de bois flottant au gré des vents sur une mer en miniature dans un bref texte, *Jeux ou la Naumachie* placé dans le recueil de *L'Eau vive* (EV, III : 120—122), où l'on retrouve pratiquement le même procédé d'hyperbolisation par l'imagination qui résulte également de ce jeu dont il prête l'invention à son double adolescent de *Jean le Bleu*¹⁸.

*

La réflexion de Giono sur le processus créateur, conçu comme dépassement et effacement de la réalité à laquelle on substitue par imagination une „réalité” fictive, se traduit également, comme c'était déjà visible dans ce qui précède, par des rêves d'évasion, le plus souvent déclenchés par de modestes éléments ou événements insignifiants du monde réel, symbolisant pour l'écrivain l'appel du large que, selon Giono, il est loisible d'assouvir non par des voyages autour du monde, mais par le recours à la force évocatrice de menus objets d'usage quotidien qui se transforment, sous l'effet magique du don poétique, en signes

¹⁸ *Jeux ou la Naumachie* est la plus vieille variante de cette scène qui hantait l'imagination de l'écrivain dans la première période de son activité littéraire et l'un des premiers textes de Giono : il a été publié en septembre 1922 par la revue marseillaise *La Criée*, donc trois ans avant le début de la rédaction de *Naissance de l'Odyssée* et dix ans avant la rédaction de *Jean le Bleu*.

dans lesquels se voit comprimé en germe un ailleurs mirifique. Or, chez Giono, il s'agit rarement, comme c'est le cas chez Proust, d'une archéologie du passé biographique¹⁹, de la découverte d'un monde préexistant à l'effet final de la quête. Le romancier-poète de Manosque cherche avant tout à inventer un monde²⁰, une supra-réalité que P. Citron définit comme „le gonflement hypertrophique d'une graine de réalité modeste” (Citron, 1971 : 835). La distinction entre **découverte** (compte-rendu de ce qui existait avant l'acte créateur) et **invention** (la description de ce qu'on vient de créer sans que cela ait existé auparavant dans la forme qu'en présente l'artiste) reprend celle qui a été relevée plus haut entre le „journaliste” et l'„écrivain”.

Ce procédé créateur est bien visible dans plusieurs ouvrages gioniens des années trente auquel *Le Voyageur immobile*, un court texte du recueil *L'Eau vive*, pourrait servir d'enseigne aussi bien par son contenu que par son titre. Il s'agit du souvenir romancé des visites dans l'épicerie-mercerie d'une tante (Mlle Aloison) où tous les jeudis sa mère menait le petit Jean, qui passait ses soirées entouré de sacs de riz, de paquets de sucre, d'un pot de moutarde, d'une jarre aux olives et d'un tonneau aux harengs, entourage d'apparence on ne peut plus banal qui, cependant, avait pour lui l'ambiance d'une cale de navire (EV, III : 119). Enivré par les odeurs de ces marchandises, l'apprenti-poète „s'embarquai[t] pour les premiers voyages vers ce pays de derrière l'air” (EV, III : 118), un morceau de sucre roux fondant sur sa langue, le regard rêveur fixé sur les étiquettes exotiques de produits d'outre-mer évocateurs de pays lointains ; il sentait „[s]ous le plancher l'eau molle [...] profonde, émue de vents magnifiques” (EV, III : 119—120).

La formule de „voyageur immobile” qui apparaît pour la première fois dans la lettre de Giono du 25 février 1926 à Lucien Jacques (COR I : 168) reviendra ensuite fréquemment dans les écrits et interviews de Giono jusqu'à devenir la marque personnelle posthume de l'auteur : c'est ainsi qu'on a appelé l'exposition permanente du Centre Giono à Manosque conçue par M. Petit (Valérie Marin La Meslée „L'Année Giono en Provence”, *Magazine littéraire* n° 329, février 1995 : 67).

¹⁹ Même dans les récits para-autobiographiques de Giono, comme *Jean le Bleu, Poète de la famille* ou *Virgile*, il s'agit moins de fouiller le passé, afin de trouver la vérité qui y gît enfouie dans les plis de la mémoire, que, dans une large mesure, de s'inventer une enfance de poète, méthode que nous analysons plus loin. De l'aveu de l'auteur lui-même, ces autobiographies romancées s'avèrent être un mélange de vérité et d'invention : „J'ai autant inventé ce livre-là que les autres”, prévenait Giono dans la *Préface* de 1956 à *Jean le Bleu* (II : 1234). Comme le dit Ch. Morzewski, „[L]e projet autobiographique gionien semble en effet obéir aux lois d'une vérité supérieure qui n'a que faire des manquements à la réalité — dont on sait au demeurant qu'elle n'intéresse absolument pas Giono” (Morzewski, 1990 : 133).

²⁰ Notion que nous retrouverons en analysant *Noé*, associée dans ce roman, comme dans *Un Roi sans divertissement*, à celle du „système de références”.

*

En 1949 paraît à Vevey, en Suisse, un conte de Giono intitulé *Le Petit garçon qui avait envie d'espace* (V : 855—861), écrit à la commande des fabricants suisses de chocolat. Ce petit texte, bien que n'ayant principalement qu'un objectif „alimentaire”, est un bel exemple de la manière de transformer les données du monde en fiction par l'intermédiaire d'un rêve nourri de références intertextuelles.

Le petit garçon en question, habitant d'un pays de plaines, passe ses dimanches après-midi à se promener avec son père sur des chemins bordés de haies. Espérant „aboutir finalement dans un endroit où il n'y aurait plus ces haies qui bouch[ent] la vue” (PG, V : 855) pour „voir ce qu'il y a de l'autre côté des arbres” (PG, V : 855), le garçon grimpe sur un arbre. Expérience décevante : „[...] de l'autre côté, c'était encore un carré de foin vert bordé de hautes barrières de peupliers, de trembles et de saules” (PG, V : 855). Le père a beau proposer à son fils les palliatifs habituels : le miel et un doigt de vin sucré, le garçon n'assouvit son „désir de voir le pays” (PG, V : 856) que dans le rêve qu'il fait la nuit dans son lit. Il y retrouve, hyperbolisée et embellie, la situation de la veille et des éléments du réel quotidien recomposés de manière à amplifier jusqu'aux dimensions de l'idéal ses pitieuses tentatives diurnes. Sur l'arbre du rêve, il découvre un escalier en colimaçon bordé d'une rampe „exactement semblable à celle que le forgeron du village était en train de forger” (PG, V : 858), mais infiniment plus longue.

L'ascension de ce tunnel en tire-bouchon entouré de feuilles tremblantes, miroitantes et odorantes aboutit à la découverte, au sommet, au-dessus et autour du garçon, d'un „immense tapis sur lequel les couleurs dessinaient des formes” (PG, V : 859) „cousues les unes aux autres, comme les pièces de la belle descente de lit que mère avait faite avec des morceaux d'étoffe” (PG, V : 859).

Le garçon peut désormais voir avec une précision extraordinaire tous les détails de ce paysage „jusqu'à l'endroit où le tapis de l'espace rejoignait le tapis du ciel” (PG, V : 859). „C'était très loin. C'était même si loin que peut-être ça n'existait pas” (PG, V : 859).

La descente de lit, de par sa structure et le rôle de charnière entre le réel et l'imaginaire qu'elle joue dans l'esprit de l'enfant, remplit, partant, par rapport au thème principal de ce petit texte, la fonction de mise en abyme. Avec des bribes de matériaux qui servaient primitivement à d'autres fins, la mère fabrique un objet qui, pour être parfaitement utilitaire, n'en remplit pas moins une fonction esthétique. Ce patchwork suscite et alimente en quelque sorte le rêve de l'enfant, puisque le garçon compare sa vision fabuleuse. Il s'en ensuit que la mère peut être considérée comme initiatrice qui suggère à son fils la

manière de transformer le mal de vivre que produit la réalité en un bien-être que seule peut procurer une plongée dans l'imaginaire.

Se trouvant dans un état euphorique, le garçon ne s'aperçoit même pas dans son rêve que ses pieds ont quitté le sommet de l'arbre et qu'il est „suspendu en l'air comme un oiseau” (PG, V : 859). Planant librement dans les airs, il peut s'adonner à la contemplation de l'espace maintenant ouvert à ses yeux, cet espace illimité dont il avait tellement envie. Émerveillé par ce spectacle splendide, il pousse un cri et se réveille. Voyant sa mère qui, alertée par son cri, accourt pour le couvrir, il soupire et se tourne sur le côté. „Certes”, s'empresse de rectifier hypocritement le narrateur (en sacrifiant apparemment à la contrainte conventionnelle du conte pour enfants qui exige un objectif didactique), „le visage de la mère était aussi agréable à voir (PG, V : 861)²¹, mais la gradation qui en ressortit est facile à percevoir : même le visage bien-aimé de la mère ne peut égaler la vision du rêve.

La platitude du quotidien, prise au figuré, mais ramenée ici, par le truchement de la configuration de l'espace de l'univers représenté, à sa signification première, constitue pour le héros le point de départ au mouvement ascensionnel du rêve symbolisé par l'envol. Cette image bi-vectorielle traduit clairement et presque schématiquement l'opposition entre la dysphorie du réel (l'horizontal) et l'euphorie du rêve (le vertical), entre l'emprisonnement de la vision au ras de la terre et l'épanouissement libérateur des sens lié à l'idée de l'ascension. La pesanteur du réel qui fonctionne en antinomie par rapport à la légèreté de l'envol, exprime l'opposition, typique de Giono, entre l'ennui et le divertissement. Ce dernier constitue, selon l'écrivain, la raison même de créer. Par conséquent, elle est essentielle pour comprendre l'attitude du petit rêveur.

Contrairement aux autres textes gioniens qui traitent de la création, où la révélation s'effectue en état de veille, l'illumination que connaît le garçon a lieu pendant le sommeil, la rêverie en état de veille étant en l'occurrence remplacée par le rêve. A part cela, la transformation du réel suit la même pente que dans *Naissance de l'Odyssée* et autres poétiques implicites de Giono : des éléments relativement modestes du réel prennent des dimensions grandioses, comme la rampe en colimaçon, ou subissent en même temps des modifications fonctionnelles, comme la descente de lit bigarrée qui, sans perdre sa forme, devient la mosaïque des champs vus à vol d'oiseau.

Il y a cependant un autre élément constitutif de la fiction qui contribue à la déclencher et à l'organiser : en planant au-dessus de la terre, le garçon cherche le moulin, l'un des objets qu'il voit d'habitude lors de ses promenades dominicales et, au lieu d'en apercevoir un (comme dans la réalité), il en voit des

²¹ C'est nous qui soulignons.

centaines. Qui plus est, ce sont des moulins à vent „que le petit garçon a [...] toujours désiré voir depuis qu'il a lu *Don Quichotte*” (PG, V : 860).

Sans que cette phrase soit explicitée dans le texte, on peut en déduire que le rêve permet à l'enfant de réaliser un désir engendré par la lecture, l'objet culturel (fictif) qu'est le moulin à vent du célèbre roman de Cervantès devenant un objet réellement vu (ou, du moins visualisé, ce qui pour Giono revient souvent au même). Comme dans le cas de l'hypertextualité de *Naissance de l'Odyssée*, qui fonctionne, on l'a vu, comme tremplin de l'imagination gionienne, cette allusion explicite à *Don Quichotte* est doublement emblématique de la démarche de l'écrivain.

En premier lieu, elle contribue à enrichir le réel, susceptible de devenir la matière première de l'imagination, l'imaginaire du petit enfant étant par conséquent nourri non seulement des objets du monde sensible, mais également de ceux qu'a déjà transformés l'imagination d'un autre, en l'occurrence celle de Cervantès. Le rêve de l'enfant devient ainsi (partiellement) un rêve au second degré, un hyper-rêve inspiré par (ou, pour revenir à la double métaphore que nous avons déjà utilisée plus haut : enté sur et hanté par) un hypo-rêve, tout comme *Naissance de l'Odyssée* est un hyper(-)texte par rapport à son hypo(-)texte que constitue *L'Odyssée*, comparaison que nous croyons légitime étant donné que tout texte est toujours la mise en mots de l'imaginaire d'un écrivain.

En deuxième lieu, les moulins à vent de *Don Quichotte* semblent évoquer le procédé de transformation du réel en imaginaire qu'effectue chaque artiste en substituant sa vision des choses aux éléments de la réalité qui déclenchent cette opération de poétisation du monde. Au lieu de voir, comme tout le monde, des moulins à vent, le héros de Cervantès les perçoit comme des géants.

De son côté, le petit garçon, au lieu d'apercevoir le banal moulin réel, appréhende dans son rêve ceux dont parle Cervantès : ils sont donc doublement imaginaires car, d'une part, vus dans le rêve sans qu'ils existent dans la réalité connue par l'enfant et, d'autre part, étant déjà l'effet d'une transformation du réel accomplie par *Don Quichotte-Cervantès*.

On pourrait objecter que les moulins imaginés par l'enfant ne sont pas les géants que croit voir le chevalier à la triste figure. Cependant, il s'agit profondément de la même chose, en ce sens que les deux visions (celles de *Don Quichotte* et du petit garçon) ont pour point de départ la lecture d'un texte antérieur dont on tire le modèle de la conversion du réel décevant en une fiction haute en couleurs. Dans le cas de *Don Quichotte*, il s'agit des romans de chevalerie, tandis que pour le garçon gionien, c'est *Don Quichotte* qui sert de parangon. Les deux héros ont besoin d'un moule littéraire²² ou ils se coulent, à cette distinction près que *Don Quichotte*, qui suit l'exemple de romans

²² Il faudrait l'appeler plutôt romanesque dans les deux acceptions du terme.

chevaleresques (p.ex. celui d'*Amadis de Gaule*), se situe au second degré d'hypertextualité, alors que le protagoniste gionien qui, pour infuser le romanesque dans sa vie, imite le personnage de Cervantès, se trouve déjà au troisième niveau d'hypertextualité.

Comme c'était le cas d'Ulysse en tant qu'inventeur de ses aventures fictives, lequel, tout en imitant le modèle générique des chants héroïques de ses prédécesseurs, a su mettre un contenu original dans une forme préexistante, le petit garçon, bien que greffant ses rêves sur ceux d'un modèle littéraire, se sert de ce dernier pour élaborer un univers imaginaire personnel adapté à son besoin de divertissement. Les deux procèdent donc, comme leur créateur, à l'imitation qu'ils savent enrichir d'éléments introuvables dans les hypotextes (ni, d'ailleurs, dans la réalité) qui leur sert de parangon et de point de départ pour créer un monde à leur mesure.

3. Le Tournant

Vers la fin des années trente Giono se trouvait au sommet de sa célébrité : à l'époque il est déjà auteur de dix romans et récits, d'un recueil de nouvelles, de quelques pièces de théâtre et de six essais retentissants, sans compter des contributions de moindre envergure.

La notoriété implique cependant un classement inévitable. Ses lecteurs de l'époque n'aperçoivent pas de contradictions internes de ses textes, et surtout celles des derniers romans de cette période : *Que ma joie demeure* et *Batailles dans la montagne*, où le déchirement des personnages principaux (respectivement Bobi et Saint-Jean) entre l'engagement dans la construction d'une communauté heureuse et le désir de désertir la cause sociale fait éclater le sens en apparence uniformément positif du message véhiculé par ces ouvrages. Giono est désormais perçu comme un écrivain régionaliste, prophète du retour à la terre, ennemi de l'industrialisation, partisan d'une économie du troc et pacifiste intransigeant²³. Sans nier la teneur de la composante rusticophile,

²³ Le bruit que la presse répand à propos du Contadour a largement contribué à la propagation de ces idées. D'abord sollicitées par Giono, les rencontres annuelles au Contadour (comp. Heller - Gold en berg, 1972) ont fait de lui, vers 1938 et surtout en 1939, l'otage de ses opinions : la présentation des positions politiques et sociales que l'écrivain pratique dans ses essais publiés dans la seconde moitié des années trente suscite fatalement l'espoir, avant tout de la part des communistes, de l'envisager sinon comme l'un des leurs, du moins comme un sympathisant ou un compagnon de route. La volonté de Giono de poursuivre son propre chemin sans s'inféoder au

un certain hylozoïsme et le côté pacifiste inhérents à ses ouvrages de 1929—1939, il convient néanmoins de remarquer que le public de l'époque a quasi totalement occulté le fait que le génie de l'écrivain lui fait dépasser les frontières étroites de cette vision de son oeuvre.

On pourrait comparer ce curieux effet de lecture à la réception obligatoirement fragmentée du procédé d'anamorphose dans les arts plastiques. Il ne favorisait que ce qui était visible si l'on regardait l'oeuvre gionienne de l'entre-deux-guerres d'un certain point de vue, en y décelant surtout ce qu'on voulait y voir ou bien ce qu'on était intellectuellement, idéologiquement et surtout esthétiquement préparé à y apercevoir. Cette lecture, certainement conditionnée par l'énorme popularité des essais „écologistes” et pacifistes de l'écrivain, laissait dans l'ombre la composante visionnaire de son oeuvre de l'entre-deux-guerres, les images de la monstruosité²⁴ et de la cruauté par laquelle la poésie de ce prétendu Whitman-Rousseau s'apparente à celle d'un Baudelaire²⁵.

Comme le souligne un biographe et ami de Giono, Pierre Citron, vers 1938 on observe chez l'écrivain les signes avant-coureurs du tournant qui après la guerre surprendra les lecteurs du „cycle du hussard” et des „chroniques”.

On a souvent pensé que l'évolution de Giono vers son oeuvre de l'après-guerre, cycle du Hussard et *Chroniques*, avait commencé avec la guerre de 1939. Il est vrai qu'elle s'est alors accélérée. Mais en fait, les premiers signes du virage qu'il prend de 1939 à 1945 sont décelables dès les derniers mois de 1938, comme s'il avait eu alors la prescience de la nouvelle voie dans laquelle il allait s'engager, parce qu'elle était inscrite dans sa logique profonde. Il est toujours absurde d'imaginer ce qui se serait passé chez un être si sa vie avait été différente. Ne disons pas que Giono aurait de toute façon, même sans la guerre de 1939 et ce qu'elle a entraîné pour lui, produit l'oeuvre qui a été la sienne après cette guerre.

P.C. a provoqué une déception et une rancune des propagandistes d'extrême gauche, comme en témoigne l'attitude d'Aragon (voir à ce titre Citron, 1990).

²⁴ Dans les notes préparatoires pour *Le Hussard sur le toit*, dans une phrase concernant à la fois ses préoccupations actuelles et passées, Giono remarque : „Je manque totalement d'esprit critique, mes compositions sont monstrueuses, et c'est le monstrueux qui m'attire. Pourquoi ne pas lâcher bride et faire de nécessité vertu” (IV : 1311).

²⁵ Comp. p.ex. Chabot, 1976 : 9—56 où dès l'incipit l'analyste dépasse le point de vue „idéaliste”, ou „idéalisant” de l'ouvrage étudié en proposant une lecture de *Jean le Bleu* qui met en relief l'aspect nocturne (le „côté noir”, comme l'écrivain le dira plus tard lors de ses entretiens avec Amrouche en 1952, comp. Amrouche, 1990) de l'imagination gionienne : „Avec son titre fleurant bon le conte pour enfants, *Jean le Bleu*, parfumé de violette, pue la pute et la mort” (Chabot, 1976 : 9). Voir aussi les pages où Chabot parle de l'impossibilité de concilier l'éthique franciscaine du père avec l'esthétique dionysiaque du poète (le héros éponyme de l'ouvrage) — comp. surtout ibidem, pp. 25 et suivantes. L'aspect apocalyptique de l'écriture gionienne constitue le sujet de tout une livraison de RLM 6 avec des textes de Peter Poïana (1995) et Philippe Arnaud (1995) pour ne citer que les études concernant les ouvrages de l'écrivain des années trente.

Il me paraît du moins clair qu'il n'aurait pas continué sur sa lancée, ni dans le domaine du roman ni dans celui des essais.

(Citron, 1990 : 298)

Toujours selon Citron, depuis 1935 Giono pagine son *Journal* de façon continue jusqu'au 8 septembre 1938 (de 1 à 115) ; quand il le reprend le 12 octobre „il pagine en repartant du folio 1, comme s'il prenait un nouveau départ” (Citron, 1990 : 299).

Ce „nouveau départ” demeure pourtant, dans une large mesure, déclaratif. L'esthétique gionienne de cette période de transition, qui ne s'achèvera qu'avec *Noé*, est déchirée par des contradictions internes.

D'un côté, son écriture n'a jamais été aussi abondante. Pour s'en convaincre, il suffit de relire *Que ma joie demeure* et surtout *Batailles dans la montagne*. Conscient qu'il a forgé un style puissant dont il mesure pleinement l'originalité par rapport à celui qui dominait alors dans la littérature française, Giono entend s'en servir au plus grand plaisir de ses lecteurs. En 1935, en répondant à la critique de Ramon Fernandez qui reprochait à l'écrivain qu'il „manque parfois de mesure et de retenue” et „écrit trop souvent comme quelqu'un qui ne peut s'arrêter et qui reprend plusieurs fois le même motif”, en concluant cependant que l'auteur de l'ouvrage analysé est „le seul écrivain épique de ce temps” (*Marianne* du 1^{er} mai 1935, cité dans note 3 de la p. 9 du *Journal*, VIII : 1184), Giono fait cette déclaration anti-classique qui s'accorde avec la teneur de ses oeuvres de l'époque :

Je n'ai aucune estime pour Fernandez et ni ses éloges ni ses critiques ne sont du moindre poids. Qui lui dit que je recherche la concision dans le style et qui a décidé que c'est ce qu'il fallait rechercher. Je recherche le Rythme mouvant et le désordre²⁶. Toucher par la chair. Donner de la chair. Habitué à voir par leurs petits yeux et à sentir avec leurs petits sens, leur petit monde cartésien. Ils ont décidé de faire l'art comme une carrière. Qu'est-ce qu'ils en savent de l'art ? C'est un taureau sauvage. Pour le surprendre au fond des bois il faut se faire arbre ou rochers, ou taureaux. Être sauvage. Comme le monde. Ce sont des danseurs. Surtout celui-là. Petits ergoteurs. Absolument sans aucun intérêt. Aller de l'avant. Tant pis pour ceux qui écoutent.

(*J*, le 1^{er} mai 1935, VIII : 9)

De même, le 22 novembre 1935, il revient à la même idée :

Je ne me suis jamais efforcé vers la concision et la clarté. Je ne les considère pas comme des qualités dans l'état actuel de la littérature française qui meurt de

²⁶ Dans *Aux sources mêmes de l'espérance* (paru en mai 1933 dans *Le Mois* sous le titre *Le Chant du monde*, comp. Miallet, 1974a : 1155), un bref texte placé dans le recueil de *L'Eau vive*, on retrouve presque la même phrase : „Je chante le rythme mouvant et le désordre” (III : 204).

clarté, de concision et d'anémie. En tout cas, je ne les considère pas comme les seules qualités. Si j'avais voulu être clair et concis je l'aurais été. Je suis sûr que j'y serais arrivé aussi facilement que les autres — qui en meurent. Mais j'ai voulu atteindre l'abondant, le riche et le généreux. Donner beaucoup. Des livres de grande densité [...].

(J, VIII : 78)

De l'autre côté, pourtant, le 5 mai de la même année, donc entre ces deux énonciations qui semblent confirmer, et même accentuer, les traits principaux de sa poétique de l'entre-deux-guerres, et alors qu'il n'a pas encore commencé à travailler sur ses oeuvres aussi caractéristiques de sa „première manière” que *Les Vraies Richesses* ou *Batailles dans la montagne*, Giono fait cet aveu surprenant à propos d'un texte qu'il projette alors d'écrire :

Choral. Je vais travailler à *Choral* parce que c'est exactement le sujet qu'il me faut pour m'imposer la discipline que je recherche et pour combattre mes défauts.

Rester dans la stricte règle du drame de l'homme et du travail. Pas de féerie, pas de magie cosmique. Sur la terre. Discipline de la phrase, ordonnance des idées. *Sécheresse à grosse densité poétique*.

(J, VIII : 13)

Mais il continuera encore pendant trois ou quatre ans à écrire des oeuvres qui prolongent sa première poétique. Si les signes avant-coureurs de cette période de la transition se dessinent déjà en 1935 et vont s'accroissant depuis 1937—1938, il faudra attendre les années de la guerre pour que la grande mutation de l'écrivain s'accomplisse pleinement loin du grand public dont il sera coupé par les circonstances historiques.

Vers 1938, Giono redécouvre Stendhal²⁷ : son admiration pour l'auteur de *La Chartreuse de Parme* ne sera révélée à un large public qu'à la sortie, en 1951, du *Hussard sur le toit*, mais Giono n'anticipe que de quatre ans sa „conversion” beyliste en indiquant, dans ses entretiens radiophoniques avec Amrouche, l'année 1934 comme le début de la rédaction de ce grand roman d'après-guerre dans lequel la critique a tout de suite remarqué l'influence stendhalienne.

Au Contadour, pendant qu'on écoutait mon soi-disant message — et ceci se place très exactement en 1934 —, j'écrivais déjà le premier texte du *Hussard*. Ce qu'on a appelé un renouvellement, cette rupture brusque avec mes précédents soucis, je dis : „Il n'y a pas de rupture brusque”. À ce moment-là, déjà, j'essayais de créer une oeuvre romanesque, au moment même où l'on attendait un message.

(Amrouche, 1990 : 161)

²⁷ Déjà pendant la guerre de 1914 il aurait avec lui une édition Nelson de *La Chartreuse de Parme* (comp. Amrouche, 1990 : 134).

Il est vrai que Giono bouscule dans cette réponse la chronologie de son oeuvre pour minimiser à tout prix l'importance du Contadour et projette sur les années trente son état d'esprit du début des années cinquante où, ayant „refait surface” et effectivement renouvelé son esthétique romanesque, il aimerait passer l'éponge sur la période d'engagement. Il se peut également que le malaise dû aux souvenirs de la période de l'engagement ait provoqué chez l'interviewé la volonté plus ou moins consciente de montrer que les racines de sa „seconde manière” remontent à l'époque contadourienne.

Il n'a certes pas trahi son inspiration d'alors en créant les personnages de sauveteurs : Bobi (*Que ma joie demeure*), saltimbanque, poète et prophète de la joie, ou Saint-Jean, moins poétique et plus directement lié à l'action pour le bien commun (*Batailles dans la montagne*), ni d'ailleurs en lançant ses essais pacifistes et écologistes célèbres (*Refus d'obéissance*, *Les Vraies richesses*, *Le Poids du ciel*, *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*, *Précisions* ou *Recherche de la pureté*). Cependant, là où ses lecteurs s'obstinaient à ne voir qu'une tentative de réaliser en pratique un falanstère, en mélangeant ainsi la fiction de la communauté toute romanesque de *Que ma joie demeure* avec le projet, celui-ci bien réel quoique peu réaliste, du Contadour (confusion à laquelle l'écrivain lui-même semble pendant un certain temps avoir succombé), le Giono de 1938 commence à percevoir de plus en plus nettement l'engagement comme un obstacle à poursuivre sa vocation profonde. Il a toujours considéré l'écriture comme un moyen d'échapper à l'ennui et comme un plaisir sensuel, qu'il s'agisse de calligraphier des lettres sur le papier ou de créer des mondes fictifs. On n'est donc pas surpris de trouver dans son *Journal*, à la date du 28 février 1938, cette constatation qui résume parfaitement ce que nous venons de dire :

J'ai une envie vraiment physique de faire *Deux cavaliers* et *Les Fêtes de la mort*. Je retrouve dans ce sentiment (envie de voir, sentir ces livres faits) le sentiment sensuel de posséder „le don d'Horus” et „le voilier”. Je n'éprouve pas cette violente envie physique pour des créations comme les *Messages* et la *Déclaration de franchise*. Ma lutte pacifiste. En réalité, mon coeur me pousse (je pousse mon coeur) à lutter contre la guerre, pour l'homme, pour l'humanité, mais en vérité cette humanité et son bonheur sont parfaitement *indifférents* à ma joie personnelle et à mon corps. Je n'ai besoin que de créer des oeuvres d'art. C'est ma jouissance. Je jouis d'elles comme d'un corps.

(J, VIII : 234—235)

La volonté de se libérer de l'engagement, juste („honnête, comme il le dira le 13 octobre 1938 — voir infra) mais freinant le plein épanouissement de l'artiste, s'y dégage à côté d'une certaine confusion terminologique qui ne disparaîtra que dans les années cinquante lorsque Giono opposera l'égotiste

bonheur individuel (qui évoque la chasse au bonheur stendhalienne) à la joie communautaire qu'il préconisait avant la guerre de 1939²⁸.

Huit mois plus tard, le 13 octobre 1938, après avoir achevé l'un de ses derniers essais engagés, Giono laisse de nouveau éclater sa révolte contre l'engagement qu'il ressent dorénavant comme un assujettissement auquel il ne pouvait pas échapper, mais qui l'empêche de se consacrer à sa tâche d'écrivain :

Quel que sera le bruit que cela [*Précisions* — K. J.] fera, ni attaques, ni rien ne m'empêcheront de laisser désormais tout ce social de côté. Hâte de me sortir de là. Mais enfin, c'était honnête.

(*J*, VIII : 278)

Sentant sourdre de son imagination de nouveaux sujets, personnages et intrigues dont il devine la différence par rapport aux réalisations antérieures, Giono est prêt à rompre avec le „social”, mot qui dans son vocabulaire désigne „tout le politique, par opposition à l'individuel, qui est le côté créateur” (*Notes et variantes du Journal 1935—1939*, VIII : 1254).

Je considère mon oeuvre comme se tenant étroitement toute entière depuis *Colline* jusqu'au *Poids du ciel* et tous les livres qui suivront. Si je mourais maintenant — note-t-il le 2 mars 1938 — elle ne signifierait encore rien après tout ce que j'ai écrit.

(*J*, VIII : 235)

Cette affirmation rend compte de la confiance de l'écrivain en ses propres capacités créatrices concernant un pan entier de son oeuvre dont il ne peut alors pressentir que très vaguement l'originalité par rapport aux ouvrages déjà publiés²⁹.

Ce qui l'anime à cette époque c'est à la fois la volonté de rompre avec l'engagement et celle de se lancer sur une voie artistique nouvelle, chacun de ces projets étant complémentaire de l'autre. Déjà, durant l'été 1937, parlant à Jean Bouvet des *Deux Cavaliers de l'orage*, il affirme que ce ne sera plus „du

²⁸ Pour s'en convaincre, il suffit de confronter les titres : *Que ma joie demeure* (1934) où d'ailleurs prolifère le mot „joie” dans le contexte „communautaire”, et *Le Bonheur fou* (1957) où Angelo, se sentant le „cocu” de la Révolution, pense — trop tard — à „une main amie”, c'est-à-dire à Pauline de Théus, ainsi qu'à tirer le maximum de bonheur personnel de la situation dans laquelle il se trouve impliqué, sans parler du très stendhalien titre d'un recueil de chroniques journalistiques des années cinquante et soixante, *La Chasse au bonheur* (Paris, Gallimard „Folio”, 1988).

²⁹ Comme nous allons le voir plus loin, le héros éponyme de *Pour saluer Melville* qui est le porte-parole de Giono, montrera moins d'assurance dans le tournant analogue de sa carrière littéraire.

Giono"; en lisant à Pierre Pellegrin des fragments du premier jet de *Pour saluer Melville* il déclare, mécontent : „C'est mauvais, c'est du Giono", en assignant ainsi à son oeuvre précédente une valeur nettement péjorative; et à Pierre Magnan il avoue avec des mots qui sont presque une citation littérale de la phrase qu'il met dans la bouche de son Melville : „Il faut que je fasse maintenant les livres que je ne sais pas faire" (cité d'après Citron, 1990 : 305).

La période de la transition a été douloureuse et relativement longue. Il est toutefois significatif que, parallèlement aux essais pacifistes et à ce paroxysme terrifiant par l'excès de violence collective qu'allaient être le livre sur la révolte paysanne, *Fêtes de la mort* qu'il projette alors d'écrire, Giono pense déjà à *Deux cavaliers de l'orage* (qui passe pour l'une des dernières „chroniques romanesques") dont il rédige près des deux tiers de novembre 1938 à juin 1939³⁰ et, depuis 1936, il s'est attelé, avec Lucien Jacques et Joan Smith, à la traduction de *Moby Dick* de Melville, entreprise qui aboutira, comme on le verra dans le chapitre suivant, à l'élaboration de sa deuxième poétique implicite, *Pour saluer Melville*.

Si le renouvellement de l'écriture s'accomplit déjà et si, à l'insu du grand public, un nouvel écrivain est en train de naître, sur le plan de l'engagement il faudra attendre le traumatisme du premier emprisonnement en septembre 1939 pour que Giono, brutalement forcé de faire un choix par l'irruption de l'Histoire dans sa biographie, coupe ses attaches d'avec le monde de l'entre-deux-guerres qui s'écroule d'ailleurs comme un château de cartes.

A cette époque de rupture avec bien des amitiés et des relations (la plupart des contadouriens le considérant comme traître aux idéaux qu'il prônait), les rares amis indéfectibles tiennent à approuver son choix, comme Maxime Girieud dont les mots résument parfaitement l'erreur que constituait l'engagement de Giono et les raisons pour lesquelles il jugeait nécessaire de rentrer dans le rôle d'écrivain :

Heureux aussi [...] de voir que tu parais bien décidé à demeurer désormais, quelles que soient les sollicitations extérieures plus ou moins désintéressées qui pourront se produire, en dehors de la bagarre et strictement cantonné dans ton travail d'écrivain [...] Les écrits de polémique, utilisés par des partisans, n'intéressent le plus souvent que la surface, la bouche répétant simplement des formules. On chercherait toujours à t'accaparer, à t'embrigader. Tu es trop indépendant pour cela, et tu n'en récolterais que des horions, sans accroître ton action. Laisse dire, laisse causer les excités. Travaille ; ton oeuvre d'écrivain sera la meilleure réponse. Tu n'as pas d'autres comptes à rendre. Tu as assez souffert.

(Lettre du 21 décembre 1939, citée d'après Citron, 1990 : 325—326)

³⁰ Ibidem, pp. 302—308. Comp. aussi Ricatte, 1983b. Le roman, publié en feuilleton en 1942—1943, ne sera édité en volume qu'en 1965.

4. Melville : la gémellité spirituelle, ou comment se dépasser

En mai-juin 1936³¹, fascinés par *Moby Dick* de Melville, Giono et Lucien Jacques entreprennent la traduction de ce roman en français à partir d'un mot-à-mot qui leur est progressivement envoyé par Joan Smith, une amie anglaise habitant en Provence³². La traduction (dans laquelle L. Jacques semble avoir joué un rôle plus actif que Giono, celui-ci étant à cette époque-là accaparé par de multiples préoccupations littéraires et militantes) est achevée le 10 décembre 1939³³, après la libération de l'écrivain de la prison du fort Saint-Nicolas.

Le 16 novembre 1939 Giono commence la rédaction de ce qu'il envisage au début comme une préface au texte melvillien et qui, sous sa plume, deviendra un roman dans lequel l'auteur de *Moby Dick* devient un personnage plus fictif que réel.

Giono lui-même présente *Pour saluer Melville* comme „le livre de [s]a première prison” (A m r o u c h e, 1990 : 259). Dans cette constatation, dont on a retenu surtout un rêve du large qui devait hanter le prisonnier que fut Giono en septembre-novembre 1939³⁴, nous aimerions mettre en relief en premier lieu ce qu'elle exprime implicitement, à savoir le fait que *Pour saluer Melville* constitue une balise par laquelle Giono marque son trajet antérieur et que, par le personnage de Melville interposé, il réfléchit sur l'état actuel de sa conscience artistique.

C'est pour la deuxième fois, depuis *Naissance de l'Odyssee* que, projetant de se lancer sur une voie nouvelle, il a recours à un prédécesseur illustre. Cette fois-ci il ne s'agit pourtant plus de chercher une „béquille”³⁵, un appui dans la

³¹ D'après Citron, 1990 : 255.

³² Pour l'histoire de cette traduction voir BUL 4 : 43–47, Belghmi, 1987 : 95–112, Godard, 1974a : 1093–1120. Giono lui-même en parle dans ses entretiens avec Amrouche (A m r o u c h e, 1990 : 260–264) et dans *Noé*, III : 722.

³³ Au début de *Pour saluer Melville* (III : 3) Giono dit avoir travaillé sur la traduction du 16 novembre 1936 au 10 décembre 1939.

³⁴ Voir son aveu enregistré pendant les entretiens radiophoniques avec Amrouche : „Et savez-vous le livre que j'ai écrit en sortant de prison? J'ai écrit tout simplement *Pour saluer Melville*. Un livre de gaieté, de mer, de voiliers, de marins” (A m r o u c h e, 1990 : 259). De même, son biographe insiste aussi sur l'aspect compensateur du roman : „Giono, enfermé, pense au paysage le plus ouvert qui soit : l'océan” (Citron, 1990 : 327).

³⁵ Expression de Giono, citée par Citron, 1971 : 816, par laquelle l'écrivain débutant désignait la nécessité d'écrire sa première oeuvre (*NO*) en s'appuyant sur le modèle d'un prédécesseur illustre.

personne et dans l'oeuvre d'un maître du passé, mais plutôt de projeter sur un confrère célèbre, auquel il attribue son propre état d'esprit, une réflexion qui est en fait la sienne. Autrement dit, il s'agit de construire un Melville montré à un moment de sa biographie créatrice analogue à celui où Giono se trouve alors lui-même, de „reculer” d'un siècle vers son aîné „pour mieux sauter”; de puiser dans l'exemple d'un intercesseur, qui a accompli ce passage difficile avant lui, le courage de transformer, au moment qu'il pressent n'être que le mi-chemin de sa carrière, sa manière d'écrire tout en faisant le bilan de ses réalisations antérieures.

Giono en profite également pour montrer qu'en profondeur il n'a pas changé. Il sait qu'il porte toujours en lui l'essor nécessaire pour continuer son oeuvre en dehors du chemin qu'il a battu lui-même. Il ne cache pas non plus son irritation qu'une critique myope était impuissante à découvrir en lui cette puissance créatrice qui déborde les cadres de la case d'écrivain régionaliste où l'on voulait à tout prix le placer, alors qu'il se sent capable de créer une oeuvre originale qui, comme le *Moby Dick* de Melville, brave toute tentative de „labelisation”.

Il est caractéristique de Giono que chacune des poétiques immanentes de l'écrivain, à commencer par *Naissance de l'Odyssee*, se réalise à travers le récit de la genèse fictive d'une oeuvre littéraire, peut-être parce que pour l'écrivain c'est le moment le plus important de la carrière, celui où il sent émaner de lui un monde inédit dont il est le démiurge, et cela d'autant plus que, pour filer la métaphore de la Création, Giono déteste le „manque-à-crée”, le „repos du septième jour”³⁶. Travaillant aussi bien pour gagner sa vie que pour son plaisir³⁷, il jouit d'abord du fait qu'il est à la fois l'inventeur et le premier récepteur de son invention³⁸.

³⁶ La coïncidence de cette référence biblique avec le titre d'une pièce de Paul Claudel est ici purement fortuite. *Colline* terminé, Giono exprime ainsi cet état qu'il connaîtra sans doute après la rédaction de chacun de ses livres : „Depuis que *Colline* s'est détaché de moi j'éprouve l'impérieux besoin de reprendre quelque chose, et rien n'est plus douloureux que cette époque où les personnages fuient dans la brume. Aujourd'hui tu les vois dans toute leur netteté pittoresque et comme tu jettes les mains sur eux, plus rien! J'ai déjà esquissé deux ou trois sujets sur lesquels je pars, très emballé, pour tourner court dix pages plus loin.” (lettre à L. Jacques du 30 avril 1928, *COR* I : 215). *Noé* est la mise en roman de cet état de „manque-à-crée” après l'achèvement d'*Un Roi sans divertissement*.

³⁷ En 1928 lorsqu'il est en train de rédiger *Un de Baumugnes*, il écrit à Lucien Jacques : „C'est une histoire qui m'amuse à tel point que je n'éprouve plus le besoin de lire. [...] Je m'assois avec mon papier blanc devant moi et je me raconte une histoire. Nous verrons un peu si les autres prendront autant de plaisir que moi!” (lettre du 21 octobre 1928 in *COR* I : 236—237), et plus loin : „Je vais voir ce que me répondront les gars de chez Grasset et puis au fond je m'en fous! Quand j'aurai fini de m'amuser avec *Un de Baumugnes* je m'amuserai avec un autre et ainsi de suite jusqu'au moment où il faudra mourir. Ça aura fait passer le temps.” (ibidem : 238).

³⁸ „Quand je vous raconte une histoire nouvelle, je trouve le jeu de l'histoire avec plaisir. Je prends plaisir à la raconter. C'est exactement comme quand j'écris un livre : je m'amuse. Et si je

Conçu primitivement comme une simple préface à la traduction française de *Moby Dick*, le texte gionien porte à l'incipit et à la clausule des indications propres au genre du discours préfaciel : les phrases liminaires apportent des précisions sur les dates de commencement et de fin du travail sur la traduction; les deux derniers alinéas, séparés du corps du texte proprement dit par un blanc typographique, contiennent les remerciements d'usage adressés aux Américaines : à Mrs Clarke Mullen „dont les lettres, les conseils et les photographies de lieux, de bateaux et de vieilles gravures ont reconstitué autour de nous [i.e. Lucien Jacques et Giono — K. J.] le paysage et l'atmosphère de Nantucket” et à Mrs Una Stephen Borrow qui a communiqué à Giono „les documents inédits [lui] permettant de saluer Melville” (*Melv.*, III : 77). Tout le reste du texte est une biographie romancée (soit les pages 3—21 de l'édition de la Pléiade) qui devient imperceptiblement de la fiction romanesque à l'état pur au moment où Herman décide de partir pour un voyage à travers l'Angleterre en attendant le bateau le plus proche partant pour l'Amérique (*Melv.*, III : 22—71), pour se terminer sur cinq pages (*Melv.*, III : 72—77) de retour à la vie romancée de Melville qui résume de manière très cavalière, mais en général conforme aux faits historiques, quarante ans de la vie de l'écrivain américain depuis la publication de *Moby Dick* en 1851 jusqu'à la mort de Melville en 1891.

Comme l'écrit H. Godard, la partie initiale et terminale du récit „repose[nt] sur des faits réels et atteste que Giono a eu connaissance de documents” (Godard, 1974a : 1100—1103), et qu'il disposait ainsi d'un dossier sérieux dont il pouvait se servir, ce que semble confirmer les remerciements cités plus haut.

Néanmoins, ce que Giono lui-même écrit vers la fin de 1946 dans *Noé* paraît plus près de la vérité sur la genèse de son „hommage” romanesque à Melville :

On me libéra vers la fin novembre. La *Nouvelle Revue Française* allait publier la traduction de *Moby Dick* [...]. J'avais l'intention de faire précéder cette traduction d'un petit livre de salutation à Melville. C'est ce que je commençai à écrire tout de suite après être sorti de prison. Les événements ne m'avaient pas laissé le temps de me procurer en Amérique les documents nécessaires pour composer une solide étude de la vie de cet écrivain. Je connaissais tout juste de lui une biographie approximative, mais j'avais — à ma place — traduit son livre avec amour et j'avais l'impression — que j'ai toujours — de fort bien connaître son cœur. Son vieux cœur mort. Je composai donc mon livre sur lui tout simplement avec mes souvenirs de prison.

(*Noé*, III : 722)

raconte une histoire déjà racontée, je ne m'amuse pas du tout : je sais où ça va, je sais de quelle façon elle se fait, ça ne m'intéresse plus. De même que je ne relis jamais un de mes livres, jamais, ça ne m'intéresse pas.” (A mrouche, 1990 : 54).

Même en disposant d'une documentation, comme cela semble être le cas, il n'était pas dans la nature de Giono de s'en servir à la manière d'un chercheur. Comme cela s'était déjà passé pendant la rédaction de *Naissance de l'Odyssée* et comme cela arrivera plus tard lorsqu'il se préparera à écrire un roman sur le choléra (*Le Hussard sur le toit*), sur le Risorgimento italien (*Le Bonheur fou*), sur un voyage en mer à la découverte des monstres sous-marins (*Fragments d'un paradis*), ou même un livre d'histoire (*Le Désastre de Pavie*), Giono ne s'approvisionne en documentation abondante que pour „décoller” des faits scientifiques ou les transformer à sa guise, se laissant finalement emporter par son imagination.

On ne peut pas aller jusqu'à dire que Giono a totalement négligé les informations fournies par ses correspondantes américaines (le début et la fin du livre prouvent qu'il connaît et utilise à son gré les données principales de la biographie de Melville). Cependant, au fil de l'écriture de la préface, il a progressivement lâché la bride à son imagination en se substituant à l'écrivain américain. On devine que ce processus de „naturalisation” imite celui qu'il avait suivi pendant la lecture, puis pendant la traduction de *Moby Dick* lors desquelles, ayant deviné en Melville une âme soeur, il s'était à la fois identifié à l'auteur qu'il lisait et reconnu en ses héros et son monde avec lesquels il s'était découvert de fortes connivences littéraires et passionnelles :

Comme si d'un pas plus long je l'avais atteint et que je sois entré dans sa peau, mon corps se couvrant aussitôt de son corps comme d'un grand manteau; portant son coeur à la place du mien, traînant lourdement moi aussi mes blessures sur les remous d'une énorme bête de l'abîme.

(Melv., III : 4)

Il ne s'agit plus d'une distance mi-respectueuse mi-irrévérencieuse envers l'hypotexte homérique de *Naissance de l'Odyssée*, mais bien du sentiment d'une communauté, d'une gémellité spirituelle qui déclenche le mécanisme psychologique de projection et, partant, d'identification. Comme le remarque Michèle Belghmi, „[m]arin et écrivain de génie, Herman Melville est pour Giono un être providentiel et sauveur qui répond, dans les sombres années où il découvre son chef-d'oeuvre *Moby Dick*, à son besoin désespéré de romantisme, de grandeur et de joie” (Belghmi, 1987 : 95).

De l'aveu même de Giono, il a retrouvé dans l'oeuvre de Melville ses propres préoccupations, ce dont il ne se rendait pas compte avant la lecture de *Moby Dick*, alors que, presque depuis le début de sa carrière d'écrivain, il créait des héros du même type que le capitaine Achab. Katherine Clarke rapporte que dans les notes auxquelles l'écrivain lui a donné accès lors de la visite de l'Américaine à Manosque avant la guerre (il s'agit peut-être d'un extrait du *Journal* de Giono que l'on n'a pas retrouvé — Godard, 1974a : 1110) elle

a repéré, à la date du 15 mai 1935, une phrase témoignant du fait que, déjà à l'époque, le roman melvillien constituait pour Giono un révélateur puissant qui lui permettait de prendre conscience de sa tendance profonde : „Il me semble que je retourne et que je me remâche toujours le même personnage solitaire et le même drame de la solitude et le même antagonisme contre les dieux” (ibidem)³⁹.

La découverte de cette parenté explique que Giono se soit décidé à traduire l'oeuvre de son grand confrère. En somme, en livrant *Moby Dick* aux lecteurs français, il faisait comme s'il publiait son propre livre. Dans la brève relation de son aventure de traduction qu'il a placée au début de *Pour saluer Melville*, il a recours aux mêmes expressions qu'il utiliserait s'il s'agissait d'un roman qui serait son oeuvre originale :

Il me fut très facile de faire partager ma passion pour ce livre à Lucien Jacques. [...] *Moby Dick* fit désormais partie de notre rêve commun. Il ne nous fallut pas longtemps pour désirer le donner aux rêves des autres.

(*Melv.*, III : 4—5)

Abstraction faite du relais de la traduction, exceptionnel dans l'activité littéraire de Giono, faire partager un rêve „aux autres” est le propre de la création littéraire, surtout dans le cas d'un écrivain qui considère comme sa tâche primordiale de livrer aux lecteurs le produit de son imagination après avoir joui, en captant et notant son invention, d'en être le premier récepteur.

Le processus d'identification de Giono à Melville passe par le repérage et la mise en relief des points communs entre les deux romanciers. Melville et Giono ont travaillé dans une banque avant d'atteindre l'âge adulte ; la mère de Melville, qu'on devine despotique, paraît ressembler à celle de Giono ; les coups de fouet que Melville mentionne au détour d'une phrase⁴⁰, et dont il garde un souvenir amer, semblent évoquer la dure épreuve de la guerre de 1914. Si Giono n'a pas déserté, comme l'a fait Melville, il en a certainement eu la

³⁹ Katherine Clarke rapporte que Giono, à qui elle relisait cette phrase vieille de vingt-deux ans, [c'est en 1957 que l'Américaine la lui rappelle, l'ayant notée durant sa première visite — K. J.] lui répondit qu'elle était pour lui une „phrase clef”, et qu'il ajouta : „J'ai retrouvé le type même de mon héros dans Melville. Il y a dans *Moby Dick* le capitaine qui est un héros solitaire et en lutte contre les dieux. Et ça a été pour moi une grande découverte quand j'ai découvert *Moby Dick* [...] C'est finalement pour l'avoir trouvé dans la bibliothèque d'un ami que je m'étais intéressé à cette lecture et que c'est devenu pour moi pathétique. [...] Quand je fais une sorte de regard rétrospectif sur mes livres déjà écrits, je me rends compte que presque toujours ces héros m'ont été, à des titres divers, des capitaines Achab.” (Godard, 1974a : 1110—1111).

⁴⁰ Au moment où Melville répond à la question de sa femme si lui aussi a subi des punitions corporelles pendant son service à la marine : „ — Ils m'ont fouetté, ma chère, et comme les autres; la suprématie des mers n'épargne personne.” (*Melv.*, III : 19).

velléité et „a en tout cas exprimé cette impulsion dans son oeuvre comme une hantise” (Citron, 1990 : 327).

A plusieurs reprises Giono souligne le bonheur de la retraite que lui a procuré sa première incarcération (comp. Amrouche, 1990 : 241—257 et *Noé*, III : 721). Évidemment, on pourrait penser que cette réjouissance est purement déclarative et destinée à ses ennemis, ce qui n'est peut-être pas entièrement faux. Néanmoins, il se peut qu'il y ait dans ces affirmations un brin de vérité. Comme le remarque P. Citron, „[d]eux écrivains l'habitent alors. L'un est Stendhal, qu'il tant relu depuis un an. [...] Le deuxième écrivain, c'est [...] Melville” (Citron, 1990 : 327). Dans la rédaction de *Pour saluer Melville*, Giono s'est servi de ces deux hypotextes de sorte que ce livre constitue aussi bien une „salutation” au grand romancier américain que le premier roman gionien d'inspiration stendhalienne précédant de quelques années *Le Hussard sur le toit*⁴¹. Le bonheur de la reclusion, c'est celui de Julien Sorel dans *Le Rouge et le Noir* et de Fabrice del Dongo dans *La Chartreuse de Parme*. La félicité de Giono emprisonné serait donc au moins en partie un sentiment d'emprunt ou d'analogie, une joie pour ainsi dire au second degré, dont l'idée lui viendrait de la lecture de Stendhal, Giono posant en personnage de son romancier favori en vertu du „désir triangulaire” théorisé par René Girard⁴². Ceci ne veut point dire que Giono n'ait pas éprouvé une certaine joie : cet arrachement à ses activités d'alors lui permettait de consacrer des journées entières à réfléchir et à donner libre cours à son imagination habituée à fabriquer des images avec les moyens du bord. Mais c'est justement son imagination exacerbée, faculté professionnelle primordiale, qui n'avait dans ces circonstances aucun sujet précis à traiter, a certainement rôdé autour des lectures et préoccupations littéraires suspendues au moment de l'incarcération. Cette joie monacale⁴³ est sans doute troublée par son inquiétude sur le sort des proches et sur son propre avenir d'homme emprisonné sans aucun acte d'accusation. Néanmoins, sur le plan de l'imagination créative, cette période s'avérera par la suite fructueuse.

⁴¹ N'oublions pas que, si pour le grand public, c'est *Le Hussard sur le toit* qui figure dans l'oeuvre de Giono le début de la veine stendhalienne, il est précédé par *Le Voyage en calèche* (écrit en 1943), par *Angelo* (rédigé en 1945) et par *Mort d'un personnage* (achevé en 1946). C'est pourtant dans *Pour saluer Melville* qu'apparaît implicitement l'hypotexte stendhalien, constituant à côté de celui de Melville, l'un des deux ingrédients essentiels de l'alliage dont est fait ce roman, mais occulté par le titre et le sujet principal de l'ouvrage.

⁴² Comp. Girard, 1961. L'homme ne désire que par imitation : il faut que l'objet enviable lui soit désigné par un tiers. Ce tiers, ou „médiateur”, constitue avec l'objet et le sujet une triade irréductible.

⁴³ La reproduction sur carte postale du *Saint-Jérôme* d'Antonello de Messine que Giono dit avoir reçu lors de son emprisonnement à la forteresse Saint-Nicolas à Marseille est à ce titre emblématique. Le correspondant anonyme (la carte venait de Hollande) aurait écrit au revers : „Isn't this an ideal studio ?” (*Noé*, III : 686).

On peut notamment risquer l'hypothèse que le souvenir stendhalien a contribué, dans ces circonstances, à la création par Giono d'un nouveau type de personnage féminin représenté par Adelina White, héroïne de *Pour saluer Melville*, par Donna Fulvia du *Voyage en calèche* et par Pauline de Thésus, l'inoubliable compagne des chevauchées d'Angelo Pardi dans *Le Hussard sur le toit*⁴⁴.

Adelina diffère beaucoup des personnages féminins des premiers romans de Giono : elle entretient avec Herman Melville un „commerce” spirituel, qui les élève tous les deux au-dessus de l'humanité moyenne, bien qu'il faille attendre *Le Hussard sur le toit* pour voir se réaliser pleinement le caractère aristocratique⁴⁵ d'un couple d'âmes d'élection (Angelo et Pauline), systématiquement opposé à la bassesse et à l'ignominie des „hommes communs”⁴⁶.

Ce qui est surtout inédit dans la relation qui unit Adelina et Herman (et, plus tard, Angelo et Pauline), c'est un amour réciproque, pur et inavoué⁴⁷ : aussi bien l'un que l'autre sont mariés, aiment leurs époux respectifs et reviendront vivre auprès d'eux tout en gardant le souvenir émerveillé de leur rencontre, au cours de laquelle ils ont eu un contact passager avec l'amour absolu qu'ils ne parviendront jamais à oublier. Tout porte à croire que l'amour ainsi conçu est une autre réminiscence stendhalienne dont Giono s'est emparé pour la modifier à son gré, car si l'écrivain joue devant lui-même en prison le rôle d'un Fabrice del Dongo (il considérait *La Chartreuse de Parme* comme la plus parfaite réussite de Stendhal), l'amour pour une femme idéalisée et inaccessible paraît être un élément indispensable pour que son rêve rejoigne celui de son prédécesseur.

Cependant, loin d'imiter servilement, Giono s'inspire de la situation de départ (en l'occurrence de l'hypotexte stendhalien) pour créer une oeuvre

⁴⁴ Pauline de Thésus réapparaît également dans *Angelo* (c'est en fait, chronologiquement parlant, son premier avatar) et dans *Les Récits de la demi-brigade*, ainsi que, vieillie, puis gâteuse et agonisante, dans *Mort d'un personnage*. Quant à Adelina White, elle fera encore une brève apparition dans *Noé* où Giono raconte la genèse de ce personnage (III : 723—727).

⁴⁵ „Aristocratique” au sens étymologique de la première partie du mot („aristos” — le meilleur), l'adjectif signifiant en l'occurrence „qui se distingue par ses qualités morales et poétiques”.

⁴⁶ Note prise par Giono dans son carnet à la date du 17 janvier 1947, citée par Citron (1977b : 1348). Pendant la Deuxième Guerre mondiale, Giono développe l'opposition entre „l'Art et l'Individualité” menacés d'être remplacés par „l'Industrie et le Commun” (*JO*, VIII : 315), fortement imprégnée par son ressentiment envers les staliniens français qu'il accuse d'avoir contribué à son incarcération en 1944. Pour plus de détails voir chap. 7 de la première partie de la présente étude.

⁴⁷ Cet amour n'est pourtant pas désincarné. Herman remarque fort bien la forme que dessinent sous la robe d'Adelina ses genoux et ses cuisses quand elle a enlevé les cerceaux de sa crinoline. De même, la scène du sauvetage de Pauline par Angelo au dernier chapitre du *Hussard sur le toit*, malgré son caractère „médical”, n'en a pas moins un aspect érotique.

originale. À l'implicite, mais incontournable, référence stendhalienne, se superpose, au niveau de la genèse de *Pour saluer Melville*, celle qui renvoie à *Moby Dick*. De même que *Naissance de l'Odyssee* est une réaction à l'enfermement dans le sous-sol d'une banque de province où l'écrivain *in spe* est obligé de gagner sa vie, l'hommage à Melville est, entre autres, le résultat d'un rêve du large qui hante l'imagination du traducteur incarcéré de ce grand roman maritime, alors que le recours au héros stendhalien permet à Giono de trouver une compensation nécessaire à la situation déprimante dans laquelle il se trouve.

Dans *Noé*, lorsque Giono revient à son expérience de l'emprisonnement au fort Saint-Nicolas à Marseille, il raconte un épisode qui nous paraît confirmer cette interprétation de la genèse de *Pour saluer Melville*. Libéré d'un mitard, il ressent la nécessité viscérale de lecture. Un des codétenus lui procure un livre, mais vu qu'il fait sombre, Giono ne peut le lire. Cependant, il remarque avec étonnement que son appétit de lecture est satisfait : „Le poids, la forme du livre donnaient à mes mains un plaisir magnifique et très suffisant pour l'instant” (*Noé*, III : 720). Apaisé, il sort avec les autres prisonniers pour une promenade matinale dans la cour de la prison pour être aussitôt ébloui par un spectacle grandiose :

C'était une aube admirable, à peine un peu citronnée de froid. Au-dessus du préau de la prison s'écartaient de très beaux nuages verts qui avaient la forme d'une immense aile d'ange, un ange qui se serait tenu au-delà des murs, debout dans la mer qu'on entendait battre contre le flanc du fort. Je me réhabituai peu à peu à la lumière, tenant bon jusqu'au moment où je vis passer, au-dessus de la prison, une mouette nonchalante. Alors, j'ouvris mon livre et, tout en faisant les cent pas, je me laissai envahir par le bonheur. Il ne s'agissait pas de lire [...]. Il s'agissait si peu de lire qu'au bout d'une minute je tins le livre à l'envers et, ainsi tenu, il me donna le plus grand plaisir qu'un livre ait jamais pu donner [...]. C'était une bénédiction de l'oeil. Ce n'était pas mon esprit qui était affamé du livre : c'était mon oeil qui était affamé de typographie [...] j'avais été privé de cette forme typographique dont mon oeil avait l'habitude de se repaître et dont il se repaissait maintenant, à son aise, dans le calme du matin, sous l'aile verte de l'ange.

(*Noé*, III : 721)

L'envie de lecture dont le narrateur est sevré, et qu'il considère comme une des activités primordiales, constitue le point de départ de ce texte : son désir s'avère vite assouvi dès qu'il peut tenir entre ses mains un livre quelconque et probablement même incomplet⁴⁸. Ainsi „apaisé”, il peut admirer une aube

⁴⁸ *Noé*, III : 721. Dans *Noé*, le livre du préau de prison est un roman de Dumas. Dans *Virgile* (III : 1046) il devient „un manuel du canon de tranchée”, comme d'ailleurs dans les entretiens radiophoniques avec Amrouche où Giono dit que c'était „l'*Histoire du canon de tranchée* par le colonel Babillot” (Amrouche, 1990 : 243).

magnifique tout en tenant le livre à l'envers et en se réjouissant des formes typographiques.

Outre sa signification première, cette situation nous paraît résumer de manière figurée le mode de création en général, celui de Giono, et en particulier la genèse de *Pour saluer Melville*. Il part d'une lecture qui lui permet de se „ressourcer” en la traitant comme matière d'„innutrition” qui est, selon Du Bellay, une inspiration plutôt qu'une imitation.

Évidemment, l'anecdote de la prison est un cas extrême : le livre y joue un rôle purement symbolique, celui d'un repère hypotextuel sous sa forme purement matérielle (livre-objet). Muni de cet objet évocateur d'une tradition, porté d'ailleurs comme un emblème de son métier, le narrateur-écrivain transcende sa situation de prisonnier et, dirigeant son regard vers le monde naturel (ciel matinal où flottent des nuages) le transforme à sa guise en lui infusant sa vision personnelle. L'ange „debout dans la mer”, dont la silhouette monumentale dépasse les murs du fort, situé dans le vieux port de Marseille, se substitue au nuage vert. L'Ange-nuage figure l'espace ouvert qui hante (et que hante) l'imagination du séquestré. A cette époque de la biographie créatrice de l'écrivain, cet appel de la mer ne peut évoquer que tous les océans du globe où le capitaine Achab à bord du *Pequod* traque la monstrueuse baleine blanche.

Malgré le caractère exceptionnel des circonstances qui accompagnent cette scène, remarquons qu'elle n'en ressemble pas moins au moment de création d'autres ouvrages de ce romancier qui se qualifiait volontiers de „voyageur immobile” pour souligner la puissance de son imagination. Il marque ainsi la différence entre sa manière de créer („un livre se fait assis”, comme il le dit dans *La Pierre* — VIII : 743) et celle des globe-trotters, les „journalistes” qui souffrent de manque d'imagination, et dont l'art se borne par conséquent à copier les „choses vues”.

L'ange revêt en outre, dans *Pour saluer Melville*, une signification supplémentaire : il y est la personnification de l'inspiration, alors que la couleur verte de ses ailes se réfère à un des éléments dont sera faite Adelina, du moins dans le récit de la genèse de *Pour saluer Melville* qui fait partie de *Noé* (III : 719 — 726) où, comme dans toute cette oeuvre pirandellienne, il est impossible de démêler ce qui relève de la „soi-disant réalité” (*Noé*, III : 615) de ce qui appartient au monde de l'invention, celui-ci étant parfois plus réel que l'autre.

Dans la description de l'apparition d'Adelina, qui surgit inopinément dans la bibliothèque où Giono est en train de rédiger son roman sur Melville, elle lui apparaît toute de vert et de rouge vêtue, ces deux couleurs provenant respectivement de la mousse verte dont sont couverts les murs de sa prison, de la couleur des visages des détenus, ainsi que de la couleur du nuage en forme d'aile angélique, et de la lumière des „lampes électriques à très faibles voltages éclairant les couloirs” (*Noé*, III : 725).

La lèpre des murs de sa cellule est également, pour Giono, l'occasion des rêves auxquels il s'adonne avec volupté :

Mais il y a un autre jeu auquel on peut jouer, et que j'ai joué aussi : c'est le jeu des moisissures du plafond. Couché sur le dos sur votre lit, vous regardiez le plafond qui était moisi, il y avait des archipels, des îles, des espèces de continents extraordinaires, des mers grisâtres dans lesquelles on pouvait de nouveau jouer le jeu du voyage immobile. On peut le jouer partout, ce jeu-là !

(Amrouche, 1990 : 255)

Ce „jeu des moisissures” est d'abord, comme c'est naturel dans le cas d'un détenu, l'évocation du large, du voyage. Mais, à côté de ce rêve d'évasion, apparaît la figure de l'héroïne qui, de l'aveu de l'écrivain, naît dans son imagination alors qu'il est emprisonné dans la forteresse Saint-Nicolas. Adelina est donc une autre „dame du mur” dont la première apparition dans l'oeuvre de Giono a été la vision déclenchée par la contemplation d'une tache de moisissure au grenier de la maison du narrateur-enfant dans *Jean le Bleu*⁴⁹.

Dans la mesure où l'on peut discerner avec une certaine exactitude l'apport des hypotextes à travers l'effet final et par l'intermédiaire d'un paratexte (récit à demi fictionnel de *Noé* de la genèse de *Pour saluer Melville*), on voit que les données issues des lectures initiatrices et incitatrices se transforment en créant un univers original fait du brassage des ingrédients aussi bien extérieurs que personnels.

Giono n'a pas encore verbalisé sa célèbre formule que „[q]uoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait”. Il le fera sept ans plus tard dans *Noé* (III : 644). Néanmoins, il doit être conscient de cette règle déjà à l'époque de la rédaction de *Pour saluer Melville*. Parlant de la déception d'Ismaël qui s'attendait à voir des merveilles et ne rencontrait partout que la même surface mouvante de l'océan, l'auteur de la prétendue préface à *Moby Dick* cite un extrait de ce dernier ouvrage dont il s'empresse de tirer une leçon :

Alors, maintenant, qu'est-ce que tu penses de ton idée de voir le monde ? Est-ce que tu veux toujours t'en aller de l'autre côté du cap Horn pour ne voir que ça ? Le monde est entier là où tu es ; il n'y a rien d'autre. Oui, il n'y a en effet que ce qu'on y met. Et alors il y a ce qu'il nous donne.

(Melv., III : 14—15)

Cet extrait trouve son écho dans *Noé* : évoquant l'art de vivre de riches armateurs qui faisaient bâtir autour de Marseille des domaines princiers en

⁴⁹ JB, II : 39.

fignolant ainsi sur les collines arides de petits paradis terrestres à usage personnel, Giono remarque :

Ce qui faisait la grandeur de ces âmes sublimes, c'est qu'elles connaissaient très bien *l'auberge espagnole* où l'on ne trouve que ce qu'on apporte. Elles ne tenaient pas du tout à *la fortune du pot* qu'elles savaient ne contenir que saupiquet et miroton ; elles voulaient des repas princiers ou, tout au moins, des noces de Gamache et, sagement, elles les fournissaient.

(*Noé*, III : 747)⁵⁰

A travers ce qui semble être (dans la première citation) une légère ironie envers ce „coureur d'océans”, donc „journaliste” (ou „Télémaque”, pour reprendre cette figure gionienne du voyageur dans l'espace réel, opposé à Ulysse-Giono, „voyageur immobile” qui parcourt avant tout sa contrée de rêves) qu'est Melville dans la première moitié de sa vie, Giono exprime dans ces phrases la conviction de l'autarcie de l'artiste. Il puise certes dans la tradition de ses prédécesseurs, mais avant tout se comporte comme Molière qui aurait affirmé qu'il prenait son bien là où il le trouvait, c'est-à-dire qu'il choisissait dans l'héritage des siècles précédents ce qui était conforme à sa vision du monde, la fréquentation des autres l'aidant à découvrir ce qui existait en lui en profondeur. Les emprunts que Giono réalise ainsi reviennent au fond à l'application personnelle de la formule nietzschéenne (et gidienne) : „Ce que tu es deviens !”

Pour recourir (en la filant) à la métaphore que nous avons utilisée à propos de *Naissance de l'Odyssee*, Giono est conscient que s'il ente la branche de son oeuvre sur un tronc millénaire, elle se nourrira de ses sucs, mais les fruits qu'elle donnera ne ressembleront pas à ceux qui poussent sur les vieilles ramures. Ce qui transparait également des fragments cités, c'est la certitude que le monde à l'état brut est incapable d'assurer le bonheur humain et que, pour y trouver „un divertissement suffisant” (*Roi*, III : 486), il est nécessaire de le transformer en une oeuvre d'art.

Le Melville gionien est également, comme l'auteur de *Pour saluer Melville*, un écrivain célèbre qui se rend compte d'avoir atteint la perfection dans son genre (romans de la mer). Au lieu de continuer dans cette voie facile, il se sent poussé par une force obscure venant de son tréfonds à changer son mode d'écriture.

Giono, qui ne cessait de s'étonner de la facilité avec laquelle il inventait „ses” histoires, a fait de la réflexion sur ce problème un des sujets de son livre. La question essentielle est évidemment celle de l'origine de ce talent. Comme partout dans *Pour saluer Melville*, tout en parlant de l'auteur américain, c'est à lui-même qu'il pense. Contrairement à ce qui se passait dans ses ouvrages

⁵⁰ Sauf indication contraire, les italiques des citations proviennent des auteurs cités.

précédents (et surtout dans *Jean le Bleu*), la figure paternelle s'estompe⁵¹, alors que celle de la mère (dans *Jean le Bleu* résolument reléguée au second plan et, qui plus est, placée non pas parmi „les nôtres”, mais parmi „les autres” — Ricatte, 1972) acquiert une importance beaucoup plus grande en se voyant impartir le „gène de l'imagination” qu'elle transmettra à son fils. Ceci ne veut pas dire que le Melville gionien idéalise sa mère. Il concède volontiers qu'elle „était froide, maigre, matérielle, sèche, méthodique, anguleuse, arrogante, et tout ça réuni dans un spécimen absolument unique [...] habillée [...] de strictes futaines à deux liards et armurée [...] de buscs” (*Melv.*, III : 7) dont elle faisait un usage immodéré comme si Maria Melville, mère de huit enfants, „honteuse chaque fois de cet amer et brutal printemps qui lui gonflait ses hanches” (*Melv.*, III : 7), voulait oublier sa féminité. Son unique passion était l'économie⁵². Grande lectrice de la Bible⁵³, elle en avait arraché les poèmes d'amour et les pages qui parlaient de ces héroïnes impudentes comme Ruth, Esther ou Judith („qui, en fin de compte, avaient mis au service de la gloire du seigneur les organes abjects de la femme” — *Melv.*, III : 7) et s'extasiait chaque fois qu'elle relisait, dans le livre des Nombres, les pages consacrées à la construction du temple et à „l'énumération des richesses qui doivent servir à la création de l'arche” (*Melv.*, III : 7). Pourtant, paradoxalement (?), c'est cette puritaine excessive appartenant à la race de ces protestants qui „protest[ent] violemment contre le protestantisme même” (*Enn.*, VI : 257) qui pourrait se reconnaître dans les livres de Herman dépassant la plate réalité quotidienne, même celle d'un marin qui est censé connaître, lors de ses voyages, des aventures mirifiques.

Ce qu'il a vu d'ailleurs durant ce voyage n'est que l'ordinaire du voyage en mer et il a depuis longtemps vécu en ses rêves de plus angoissants périple. Il voudrait que la réalité les rejoigne ; il voudrait surtout que la réalité les dépasse. Maria s'est dit : „Voyons, voyons, il est malgré tout de mon sang.”

(*Melv.*, III : 10)

Il est de son sang, car toute matérialiste (au sens courant, et non pas philosophique, du mot) qu'elle soit, Maria est aussi capable de s'intéresser aux matériaux irréels :

⁵¹ Est-ce à cause des origines nobles du père de Melville ? Cependant, en 1945 Giono entreprend le Cycle du Hussard où Angelo Pardi, fils (il est vrai illégitime) d'une duchesse jouera le premier rôle.

⁵² Mistress Melville, „le nourrisson pendu à son sein comme une virgule décimale pendue à un chiffre, [...] redevenait tout de suite [après l'accouchement — K. J.] avec une violente joie la glaciale maîtresse de l'économie des Melville” (*Melv.*, III : 7).

⁵³ Remarquons que, dans *Jean le Bleu*, c'est le père qui lit la Bible en y choisissant d'ailleurs soit le message évangélique de l'amour du prochain, soit (mais c'est surtout dans *Le Grand Théâtre*) la vision apocalyptique de saint Jean de Patmos.

Quand elle est sous la lampe du soir, avec sa bible ouverte sur la table, la grande construction qui monte du livre comme une fumée n'est pas seulement faite de charpentes de cèdres et de plaques d'or battues, mais le plus solide du mortier qui durcit l'église consolatrice est fait d'ailes d'anges et de foi. Elle sait qu'on peut bâtir un temple même avec de l'eau mouvante. L'important, c'est de bâtir. Et c'est peut-être le mince lait guerrier de Maria qui donne [...] à Herman la force de marcher vers les grandes routes de la mer.

(*Melv.*, III : 11)⁵⁴

La vision du monde de la mère et celle du fils concordent en ce qu'ils l'aperçoivent tous les deux comme un dépassement des données immédiates pour les transcender dans un au-delà. La vision melvillienne de la transcendance dépasse pourtant l'option fidéiste, celle-ci impliquant la soumission à la volonté divine qui semble caractériser l'attitude de sa mère, encore que cette dernière pratique aussi, on l'a vu, une lecture fort sélective des Ecritures. Par ailleurs, il est curieux d'observer qu'en construisant le personnage de Maria Melville, Giono met dans sa description en abyme prospective le futur chef-d'oeuvre de Herman car avec ses buscs dont elle fait un usage immodéré, la mère de Melville préfigure en quelque sorte la baleine blanche⁵⁵, alors que sa conviction „qu'on peut bâtir un temple même avec de l'eau mouvante” et que „le plus solide du mortier qui durcit une église consolatrice est fait d'anges et de foi” ressemble en fait à l'entreprise melvillienne : bâtir le temple (les romans et surtout le roman de sa vie qu'est *Moby Dick*) sur des fondations aussi instables que la mer. La différence entre leurs attitudes respectives envers le Créateur (encore que nous sachions fort peu des convictions religieuses de la mère) vient de ce que Melville (le Melville gionien) considère son oeuvre comme une lutte désespérée et perdue à l'avance contre les forces aveugles de la nature, menée pour préserver la dignité humaine. L'art ainsi conçu s'apparente donc à sa fonction d'„antidestin” que lui attribue Malraux (comp. *Les Voix du silence*) : moyen d'affronter et de dominer, en lui donnant forme, ce qui est extérieur à l'homme

⁵⁴ L'importance que Maria Melville attache aux „matériaux irréels” fait penser à un autre personnage féminin, celui de Marthe de *Que ma joie demeure* qui souligne que la construction d'une maison s'accompagne toujours d'une activité imaginaire, du rêve de bâtisseur qu'elle appelle „la bâtisse d'ombre” (*Q*, II : 428—429).

⁵⁵ Nous n'irons pas (qu'on veuille nous pardonner cette prétention) jusqu'à prétendre, comme le ferait peut-être un fervent de la psychanalyse en jouant sur la polysémie de l'adjectif „blanc”, que c'est la „maternité blanche” de Mistress Melville qui a donné à son fils une éducation fort spartiate (expressément opposée dans le livre gionien à la tendresse des mammies nègres qui entourent leurs enfants de leurs bras en créant ainsi un abri parfait contre les dangers du monde) qui d'un côté a bien préparé Melville à endurer sa révolte contre „les dieux” et, de l'autre, faute de tendresse maternelle, lui a fait rechercher dans la „poésie” un refuge magique (une „arche”, comme dit Giono) contre les atrocités du destin.

et lui donner conscience de sa condition : la mort, le mal, le temps et l'indifférence cosmique.

5. Naissance de *Moby Dick*

Cependant, avant que le Melville gionien soit prêt à s'engager dans ce combat terrible, il lui faut faire le bilan de ses réalisations antérieures. Il est déjà un écrivain connu : „Il avait déjà en effet à ce moment-là écrit presque tous ses livres. Enfin, à son avis, il les avait tous écrits” (*Melv.*, III : 6). Il ne pressent que vaguement que son chef-d'oeuvre l'attend encore, „ce livre-refuge où le monde entier peut abriter son désespoir et son envie de persister malgré les dieux” (*Melv.*, III : 15).

Pour le moment, il est aux prises avec „son maquignon intérieur” (*Melv.*, III : 13) qui prendra vite la forme d'un ange avec lequel il se bat. Ces incarnations de sa voix intérieure, de la nécessité de créer, il les connaît dès le début de sa carrière d'écrivain, il leur obéit chaque fois qu'il sent un flot d'histoires nouvelles grouiller dans sa tête, mais elle n'a jamais été aussi insistante. Pourtant, il se sent à présent vidé de toute inspiration. Dans le dialogue véhément qu'il entame avec son ange qui représente l'inspiration et l'exigence de perfectionnement, les forces obscures qui poussent l'artiste à se dépasser, Melville défend son droit de vivre paisiblement, maintenant qu'il lui semble avoir donné de lui tout ce qu'il pouvait :

J'ai exprimé tout ce que je savais [...] tout, je ne sais rien d'autre, je ne veux pas savoir. [...] J'ai envie de pantoufles comme tout le monde. [...] Ne demande pas des choses d'ange à un homme. [...] que ceux qui veulent exprimer expriment, j'ai assez exprimé, moi, un peu à un autre à ne pas dormir [...].

(*Melv.*, III : 28)

Dans ce psychodrame qu'il se joue par personnage de Melville interposé, Giono met en oeuvre, ou plutôt met en fiction présentée comme récit biographique, le déchirement qu'il a vécu à la fin des années trente. Comme on l'a déjà dit, déçu par „le social” dans lequel il s'est imprudemment et malhabilement engagé, il entend désormais „abandonner les grandes idées” et s'abandonner au „grand égoïsme paisible” (*Melv.*, III : 26). Il veut faire „[s]on petit boulot de poète” (*Melv.*, III : 27) sans essayer d'améliorer le monde, car „[u]n homme n'a jamais empêché le monde de tourner” (*Melv.*, III : 28).

Hormis cela, il se révolte contre l'exigence que lui communique l'ange d'écrire un livre totalement nouveau, tandis que Melville-Giono aimerait continuer à „[f]aire des livres qu[il] sait faire”, car, dit-il :

[...] 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 plaît ; on me l'achète, parce qu'on sait que, dans cette branche, je suis un bon ouvrier, que je connais mon métier. Je donne exactement ce qu'on attend que je donne. Quoi ? Le contraire ? Il faut que je donne le contraire de ce qu'on attend ?

(*Melv.*, III : 27)⁵⁶

Alors, il lui faut (et au nom de quoi ?) rompre avec sa renommée d'écrivain connu, décevoir l'attente de ses lecteurs, couper la branche sur laquelle il est assis, détruire ce qu'il appelle sa „situation” sur le marché sans avoir d'autre certitude que la conviction intérieure qu'il marche dans la bonne direction et que l'effort et les sacrifices qu'il s'afflige ne se solderont pas par un échec esthétique ni, du moins, par l'incompréhension des récepteurs. „Mais comment se fuir ? Quoi faire quand le Melville se dresse ?” (*Melv.*, III : 11). Pour le moment, pourtant, il refuse d'obéir à sa vocation, n'accepte pas encore de sortir du moule facile de son „petit boulot”, de se dépasser sans cesse ; „il se bat avec l'ange. Il est dans une grande nuit de Jacob et l'aube ne vient pas” (*Melv.*, III : 16). Et pourtant, malgré son désir de „pantoufles”, Melville (comme Giono) „se désintéressa[it] d'un livre dès qu'il paraissait pour se consacrer entièrement à celui qu'il allait écrire” (*Melv.*, III : 34) ; on lui reprochait de „néglig[er] de surveiller sa maison de commerce. Oui, ils disaient sa maison de commerce” (*Melv.*, III : 34).

Au fond, il n'a plus envie de continuer à écrire les livres qu'il sait faire, car „l'oeuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec le large inconnu. À moi à me construire mes compas et ma voilure, dit-il. Le jeu c'est de toujours partir pour tout perdre ou pour tout gagner” (*Melv.*, III : 33).

Maintenant, par exemple, il vient d'écrire un livre qui va bouleverser les bien-pensants, ébranler l'ordre établi. C'est *White Jacket*, „un livre amer et sanglant, un livre de combat désespéré” (*Melv.*, III : 18) dans lequel il a mis „toute sa colère d'homme” (*Melv.*, III : 19). Il s'y oppose aux punitions corporelles dans la marine de guerre des Etats-Unis. „[I] veut maintenant le publier avec le plus d'éclat possible pour qu'il touche, qu'il indigne et qu'il guérisse. Même si cela doit faire scandale ; même s'il [Melville — K. J.] doit périr” (*Melv.*, III : 19).

⁵⁶ „J'ai fait quelques livres. Ce sont des histoires. Ça distrait. Un point, c'est tout. Et je bénis le ciel parce que, des livres comme ça je peux en faire tant que je veux comme des petits pains, sans fatigue, sans aléas !” (*Melv.*, III : 28).

Alors, malgré toute sa nouveauté, le grand livre à venir que l'ange le force à écrire ne sera pas le premier dans lequel il était prêt à tout risquer pour rester fidèle à lui-même, pour exprimer ce qu'il savait être juste. Pour prêt que soit Giono à se renouveler, il ne rétracte pas tout ce qu'il a récemment publié. Il a écrit aussi bien ses romans que ses essais en obéissant à un impérieux besoin de fabriquer des fictions romanesques et d'infléchir le cours des événements, même s'il sait maintenant ce que ses prêches fervents pour sauvegarder la paix lui ont coûté d'affres, d'incompréhension et de haine⁵⁷.

Son oeuvre, déjà écrite, est loin d'être homogène et, pourtant, chacun de ses livres exprime sincèrement la tendance profonde de l'écrivain, réalisée au prix d'un titanesque effort :

[...] perpétuellement tourmenté, perpétuellement inquiet, toujours haletant de courses et de poursuites, toujours anxieux de ce qui allait surgir après le détour. Terrassé par de terribles désespoirs sans issues, avec des créations qui foutaient le camp et s'écroulaient comme de la boue, se disant : tu es un jean-foutre, incapable de créer la moindre chose ; et d'autres fois soulevé d'enthousiasme, se disant : ça y est, les petits copains peuvent toujours se l'accrocher.

(*Melv.*, III : 33)

Alors, sans en être conscient, avec chaque livre nouveau, il opérait un dépassement par rapport au précédent ; qui plus est, il a délibérément, quoique peut-être pas tout à fait sciemment, choisi ce mode de vie, le seul qui l'ait satisfait : „[i]l réfléchissait que, s'il voulait, il serait aussi habile que d'autres à faire du commerce littéraire. Mais quelle vie insignifiante ! Ils devaient crever d'ennui” (*Melv.*, III : 33). „Bienheureux ceux qui marchent dans le fouettement furieux des ailes de l'ange !” (*Melv.*, III : 17).

L'oeuvre de chaque artiste est en fait son autoportrait, „portrait de l'artiste par lui-même” pour reprendre la future formule de *Noé*, de celui qui ne se laisse pas enfermer dans le casier dans lequel on a tendance à enfermer les artistes lesquels, par définition, fuient toute définition péremptoirement imposée.

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 d'autres sont des écrivains de la terre. Il est Melville, Herman Melville. Le monde dont il exprime les images, c'est le monde Melville. [...] 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

⁵⁷ P. ex. le 2 mars 1938 il écrit dans son *Journal* : „J'aime *Batailles* [dans la montagne — K. J.] par la nouveauté que ce livre apporte (on le saura un peu plus tard) mais je suis seulement fier d'écrire *Le Poids du ciel* que bientôt j'espère avoir écrit.” (VIII : 235).

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."

(*Melv.*, III : 33)

Il n'y a dans cette profession de foi, ni d'ailleurs dans les fragments que nous avons cités plus haut, aucun complexe d'infériorité par rapport au prédécesseur illustre, mais plutôt la reconnaissance d'une égalité et d'une communauté spirituelle que Giono éprouve pour son „compagnon étranger” (*Melv.*, III : 3).

S'étant emparé de la figure de Melville qu'il transforme progressivement en personnage de son propre texte, il en profite aussi pour régler ses comptes avec les contemporains et, tout en présentant son autoportrait, Giono combat (allusivement — ce sera l'un des traits de sa nouvelle „manière”)⁵⁸ l'image simpliste de „chantre de Provence” et, par conséquent, d'écrivain régionaliste, qu'on voulait voir en lui („il [Melville — K. J.] n'est pas plus un écrivain de la mer que d'autres sont des écrivains de la terre” (*Melv.*, III : 33).

Mais il décrit surtout le processus qui va transformer, en l'enrichissant, la vision du monde de son héros, ce qui permettra à celui-ci d'entreprendre le travail sur un des plus grands romans de la littérature mondiale. Vu l'expérience professionnelle antérieure de Melville (et de Giono), il serait peut-être plus juste d'appeler cette évolution passage à un stade supérieur plutôt que de recourir à la notion consacrée d'initiation.

Après avoir fait le bilan de sa carrière littéraire, sommé par l'ange d'obéir à sa vocation, Melville résiste encore, pressentant qu'il n'est pas encore prêt à réaliser une oeuvre d'une telle envergure :

[Ç]a n'est pas encore dit que j'écrirai ce livre. Véritablement, il ne s'en sentait pas capable ou alors, il fallait vraiment que son coeur soit changé.

(*Melv.*, III : 34)

Les trois jours qu'il passe en compagnie d'Adelina vont opérer ce changement et pourvoir l'auteur de l'appui qui lui manquait. Avant encore de l'approcher, Herman, si nonchalant et si prodigue en récits dont il sait (comme l'Ulysse de *Naissance de l'Odyssee*) charmer un auditoire de passage, éprouve en présence de l'inconnue de la diligence une étrange timidité.

⁵⁸ On la voit ainsi naître pendant la rédaction de cette oeuvre charnière entre les textes des années trente et ceux d'après-guerre dans lesquels la condensation de nouveaux procédés surprendra ceux qui connaissaient le premier Giono et émerveillera ceux qui ne l'ont découvert que par le biais de ses „chroniques” et le cycle du Hussard. Ces derniers récepteurs iront jusqu'à dénier presque toute valeur à ses romans d'avant 1945 (comp. à ce titre l'introduction de Neveu x, 1990a et Godard, 1995).

Frappé, et quasiment paralysé, par la beauté délicate de sa compagne, il se sent d'abord entouré par l'odeur d'encens. Son nez expert de marin, qui en a reniflé d'autres, a beau la décomposer en celle de résine de sapin sucrée mêlée à un peu de vanille. L'impression de cette *odor sanctitatis* revient obsessionnellement, comme pour marquer la vénération dévote qu'il porte à Adelina. Au trouble de son appareil olfactif s'ajoute celui de la vision qui ne lui permet pas de remarquer la couleur de ses yeux : „elle releva les yeux et il fut encore ébloui par la couleur sans nom” (*Melv.*, III : 46).

Cependant, encore que leurs relations ne dépassent jamais les frontières de la décence, leurs corps se touchent lorsqu'ils sont assis l'un à côté de l'autre sur l'étroite banquette de l'impériale. Finalement, après avoir décliné son identité, encouragé et rassuré par l'intérêt que lui témoigne sa compagne, Herman „se m[e]t à parler du monde qui [est] là devant eux” (*Melv.*, III : 51) il étale devant Adelina sa capacité magique de transformer le réel en lui assignant sa propre vision. Il renverse les perspectives et agrandit la spectatrice émerveillée aux dimensions du ciel automnal tout en rapetissant celui-ci : „Ce n'était plus le même monde, elle toute petite et le ciel illimité, c'était, elle, illimitée et le ciel, là, tout petit” (*Melv.*, III : 52).

La transmutation s'opère par le biais d'une métaphore qui abolit les proportions du monde et à sa vision commune substitue celle d'un artiste, „une voix” sachant „réunir [...] deux images et [...] apporter la lumière” (*Melv.*, III : 52). Par le recours savant aux images inédites, en brassant des sensations présentes et passées en des synesthésies qui synthétisent l'expérience présente, antérieure et peut-être future, Herman fait habiter à Adelina son monde à lui : dès qu'il le lui révèle, cet univers privé devient également celui de sa compagne ; désormais elle perçoit le monde non pas selon la vision commune, mais tel que Herman l'appréhende grâce à son don de poète :

Il la faisait exister, non plus comme une femme assise à côté d'un homme sur l'impériale de la malle de Bristol, mais comme une propriétaire absolue du temps ; il la faisait vivre dans son domaine. Elle sentait bien qu'il était en train de lui donner son monde à lui.

(*Melv.*, III : 52)

Enivrée par cet étalage de l'art de Herman, à l'étape suivante Adelina se laisse emmener dans „une balade magique” (*Melv.*, III : 55). Il imagine un monde différent du monde réel où il ne la perdrait jamais⁵⁹, „un refuge [...] un

⁵⁹ „Il faudrait que l'air soit un mur invisible, mais solide et que j'y connaisse une porte. Il imaginait qu'il ouvrirait cette porte et derrière était un autre monde. Il disait : »Venez madame.« Elle venait. Il fermait la porte derrière eux et ils étaient ainsi tous les deux dans un pays ; un pays inimaginable où il était seul à la connaître et elle ne connaissait que lui. Inséparables.” (*Melv.*, III : 54).

endroit qui échappe aux puissances du monde [...] une sorte de lieu d'asile comme les églises mérovingiennes" (*Melv.*, III : 56), un „pays de la brume et [une] ville de la montagne" (*Melv.*, III : 62). Une fanfare de cors et de trompettes de chasseurs s'étant fait entendre dans le brouillard, Adelina y reconnaît les premières mesures d'un concerto de Haendel. Herman, qui avoue ne pas s'y connaître en musique, remarque toutefois qu'il se sent vivement impressionné par ces notes : „brusquement, cela s'est adressé à moi comme si cela m'était destiné et que j'aie passé ma vie à l'attendre" (*Melv.*, III : 69).

Cette impression par laquelle le maître de tout à l'heure se transforme en disciple, enivré qu'il est par l'art d'un autre, est symétrique à la leçon de poésie que Herman vient de donner à Adelina. Si l'art est un refuge, il est également une substance aussi nécessaire à la vie que la nourriture :

Donnez-nous notre pain quotidien. — Mais donnez-nous aussi notre ville de la montagne quotidienne ; et les cors de Haendel.

(*Melv.*, III : 69)

Comme le rapporte H. Godard dans sa *Notice de Pour saluer Melville*, Giono considérerait cette scène comme exemplification „de la puissance et de la fonction du poète" (G o d a r d, 1974a : 1099), c'est-à-dire de l'artiste. Dans les notes préparatoires pour l'épisode en question, Giono note : „Mission du poète. Haendel" (cité d'après Godard, *ibidem*) et dans un autre de ses „carnets", il écrit :

Pour moi aussi, ces trompettes viennent de faire quelque chose de semblable. Non pas qu'elles m'aient fait souvenir de quelque chose, mais elles ont déclenché un *état*.

Ainsi la création entre dans le corps physique des hommes et intervient dans ce physique.

Ainsi le créateur peut amener des modifications à l'état physique et ainsi modifier la vie, l'instant [?] de vie, donc l'action des hommes.

C'est la puissance poétique, une force comme quatre éléments. Il y en a cinq : l'eau, la terre, le feu, l'air, la poésie.

Importance du poète.

(cité d'après G o d a r d, *ibidem*)

Selon Giono, le „poète" peut donc „modifier [...] l'action des hommes", non pas toutefois à l'échelle communautaire, voire nationale ou internationale, comme il semblait le croire auparavant, mais dans un tête à tête avec son récepteur individuel, et non pas en essayant d'influer directement sur la politique (le „social", comme il dit), mais en créant un effet esthétique au niveau d'une conscience (ou plutôt au niveau d'une sensibilité) individuelle.

Pour être de moindre envergure, cet impact n'en change pas moins le monde dont la vision, après le contact avec une oeuvre d'art digne de ce nom, n'est plus jamais la même qu'auparavant.

Dans ce sens, la poésie (l'art) est le cinquième élément qui permet de faire face aux quatre autres, c'est-à-dire à la nature, à l'indifférence cosmique, et contribue à construire un refuge, une „arche”⁶⁰ permettant de durer tout en gardant par rapport aux „dieux” (i. e. les forces aveugles du monde) sa dignité et sa spécificité d'homme.

Herman ressemble aux figures de poètes des premiers romans gioniens. Dans la scène où il montre à Adelina la puissance de son don poétique, il fait penser surtout à Bobi, lui aussi renversant la perspective de la vision commune des choses par sa métaphore d'Orion — fleur de carotte⁶¹.

Cependant, au lieu d'être prédicateur de la joie communautaire et sociale comme le poète de *Que ma joie demeure*, Melville est un chantre du bonheur individuel et privé⁶². D'ailleurs Bobi, déchiré entre une vierge sauvage et une femme épanouie, ne sait pas sublimer la joie et sombre dans une sensualité sans passion, alors que Herman a la chance de rencontrer sur son chemin l'objet parfait d'une „passion blanche”⁶³, révélateur, par sa présence même, de la

⁶⁰ Noé tout entier est la réalisation de la métaphore de l'oeuvre-refuge, de l'oeuvre-arche.

⁶¹ *Que ma joie demeure*, II : 424. Comme dans la leçon de poésie que Herman prodigue à Adelina, dans celle que, au début de *Que ma joie demeure* Bobi donne à Jourdan, les proportions du monde changent. La vision de Bobi permet de ravalier un corps céleste (Orion) au rang d'une infime fleur blanche (celle de carotte), et vice versa, d'élever cet insigne point blanc aux dimensions d'un point lumineux dans le ciel, alors qu'Orion, bien que vu comme un point minuscule, représente en réalité une étoile au moins aussi grande que la Terre. Remarquons en passant que dans la première scène où apparaît Bobi, il est étroitement lié au ciel étoilé et au thème de la poésie en tant que force transformatrice de la vision du monde : „il était planté, les jambes écartées, et, entre ses jambes, on voyait la nuit et une étoile” (II : 421). Le cerf Antoine, qui dans *Que ma joie demeure* est sous certains aspects un double de Bobi, apparaît aussi (image renversée par rapport à la précédente) „la tête immobile, de larges branches pleines de ciel noir et d'étoiles printanières” (II : 489). Celui des éléments de la métaphore „Orion — fleur de carotte” qui est physiquement inaccessible aux hommes se trouve symboliquement en possession du poète : entre les jambes écartées de l'annonciateur de la joie et entre les cornes de son substitut. De même, Herman renverse les perspectives en rapetissant le monde et en agrandissant Adelina grâce à un discours poétique dont nous ne savons pas grand chose (comme d'ailleurs du récit d'Ulysse dans *Naissance de l'Odyssée* dont on apprend uniquement qu'il a eu lieu et qu'il a rempli sa fonction performative).

⁶² Par cela, Herman s'apparente plutôt à Albin d'*Un de Baumugnes* qui, par le jeu de son harmonica, parvient à conquérir (et à sauver) une fille déchue (Angèle). Baumugnes est un mythe „des origines de la parole poétique et de son incarnation dans le temporel” (Chabot, 1984b : 54) et la mélodie jouée par Albin constitue l'abolition de l'arbitraire de la langue et la réalisation du rêve poétique d'un idiome parfaitement motivé (comp. Chabot, 1984b).

⁶³ „L'intervention de Melville, chaste Américain, consacre dans l'oeuvre gionienne la fin d'un cycle du Séducteur. Les nuances d'un même prénom sont ainsi symptomatiques : Djouan, Djouanin, incarnations sensuelles d'un auteur prénommé Jean, vont céder la place à Angelo qui en est la forme tendre et sublimée.” (Sabiani, 1974 : 196).

puissance poétique de l'écrivain, de la source d'un amour non désincarné, mais chaste, une dame que son chevalier-troubadour de Melville protège, à laquelle il fait la cour dans la plus pure tradition de *fin'amor* et qu'il entoure de sa tendresse et de sa protection tout en l'arrachant du bas monde par la vision poétique de l'univers qu'il étale devant elle.

La rencontre avec l'amour érigé en absolu „change son coeur”. Dans cette union d'âmes nobles et généreuses au sens cornélien du terme, Adelina apporte à Herman „le sentiment qu'il y a dans le monde des êtres qui partagent ses sentiments et ses désirs, et avec qui il n'y a presque pas besoin de mots pour se comprendre” (G o d a r d, 1974a : 1104).

Muni de ce viatique, Herman peut dorénavant „appareiller” pour la plus grande et la plus périlleuse „croisière de ses rêves” (*Melv.*, III : 4) obéissant à la voix de son „maquignon intérieur”, son „ange gardien de prison” (*Melv.*, III : 71), fidèle à cet autre aspect de la mission du poète qui consiste à „précéder le destin des hommes. Il ne suit pas ; il n'est pas contre : il précède. Et il ne sert pas. Il y a dans cette nécessité de suffisantes raisons de malheur” (*Melv.*, III : 71). Cette fonction qui semble évoquer la tradition romantique du poète-phare fait de lui un éclaireur (à la fois celui qui part en reconnaissance et celui qui illumine la route), un solitaire qui fait profession de précéder les autres de par sa nature, mais volontairement et sans s'assujettir à une cause sociale („mais qui ne sert pas”). Son regard „part[ant] d'une vigie de la grande hune”, „traverse la matière des choses sans s'arrêter”, car „il [est] fait pour scruter des espaces extraordinaires” (*Melv.*, III : 4). Son oeuvre, exprimant l'antidestin au sens malraucien du mot, offre aux autres non pas „le miroir qu'on promène le long d'un chemin”⁶⁴, mais une vision personnelle de la lutte de l'homme contre ce qui l'écrase, synthétisée en „une sorte de passion générale” (*Melv.*, III : 74).

6. Virgile, ou comment s'ajouter aux choses

Dans *Pour saluer Melville*, tout en parlant de l'auteur de *Moby Dick*, Giono, caché derrière le personnage de Herman, se concentre sur le processus qui a amené l'écrivain américain à créer son chef-d'oeuvre. Dans *Virgile*, cette

⁶⁴ L'abbé de Saint-Réal, cité d'après Stendhal : l'épigraphe au chapitre XIII de la première partie du *Rouge et le Noir*.

autre „préface”⁶⁵ qui se situe apparemment à côté du courant principal de son oeuvre d'écrivain, mais l'éclaire, comme le texte précédemment analysé, en la dotant d'un commentaire révélateur. Le procédé est donc au fond le même : parler de ses propres problèmes de la création par prédécesseurs interposés. Pourtant, si l'ouvrage précédent était consacré à la période de transition, dans *Virgile*, le poète de Manosque parle surtout de son initiation à la littérature, en l'illustrant de la biographie romancée du „Lombard”.

Comme le notent J. et L. Miallet, dans cet essai — car plus qu'une préface, le *Virgile* gionien est un essai — l'auteur „cherche à saisir [...] les rapports qui se sont très tôt établis entre Virgile (autrement dit la poésie) et lui” (Miallet, 1974a : 1562). Seules les sept premières pages des cinquante-neuf (de l'édition de la *Pléiade*) du texte gionien sont consacrées à la biographie du poète latin, alors que les cinquante-deux pages suivantes, soit presque neuf dixièmes, racontent la jeunesse du „préfacier”.

Dans la partie initiale, l'écrivain reprend le procédé connu de *Pour saluer Melville*, c'est-à-dire qu'il se raconte à travers Virgile, en cherchant dans la biographie de l'auteur des *Géorgiques* et de l'*Énéide* des données qui conviendraient tout aussi bien au récit de sa propre vie.

Dans cette autobiographie au second degré, à travers Virgile Giono se peint tel qu'il était et parfois tel qu'il voulait être. Comme son „biographe”, Virgile est fils d'un artisan („potier, apiculteur à ses heures” — *Virg.*, III : 1019) ; timide, „il gardait soigneusement ses audaces en lui-même. Il avait l'allure gauche et maladroite, la démarche paysanne, le geste lourd” (*Virg.*, III : 1019).

Malgré cette allure paysanne⁶⁶, Virgile était „[h]abité des dieux personnels” (*Virg.*, III : 1020), expression à laquelle il convient d'assigner le même sens de voix profonde du poète qu'à celle du „maquignon intérieur” ou „ange” („gardien de prison”) qui accompagnait Melville. Dans les deux cas il s'agit d'un être surnaturel dans ce sens qu'il demeure invisible au commun des mortels („personnel”), agent de la transformation du monde en poésie, „d'immenses vergers d'oliviers qui couvrent les collines” où il marche „au plus doré de l'après-midi” en „jardins d'Armide”⁶⁷.

Comme Melville (et Giono), Virgile „ne sa[it] pas briller, ni se pousser, ni atteindre à travers les autres, ni accaparer, ni tirer la couverture, ni jouer le jeu

⁶⁵ „Le 20 janvier 1944 Giono jugeait terminée sa *Préface aux Pages immortelles de Virgile* [un texte de commande qu'il a accepté de faire à la demande des éditions Corrêa — K. J. : information citée d'après Citron, 1990 : 365], quand il se décida soudain à lui donner un complément : cette «vie» de Virgile — composée en six jours, du 14 au 19 février” (Miallet, 1974b : 1561).

⁶⁶ D'ailleurs, au fond de lui-même, il se sent vraiment paysan.

⁶⁷ Expression évidemment anachronique, car décrivant l'imagination du poète romain par une formule de poète moderne (Le Tasse *Jérusalem délivrée*). C'est une des favorites formules gioniennes. On la rencontre dans les textes écrits après la guerre pour désigner un *locus amoenus* évocateur, comme ici, d'un univers poétique, mais également — parfois — d'un lieu de plaisirs érotiques.

habituel" (*Virg.*, III : 1019—1020). À l'écoute des sensations qui viennent du monde naturel, et bien qu'il vive parmi les paysans et partageant leurs préoccupations⁶⁸, il est avant tout une „antenne réceptrice" ; de santé délicate, ni bon viveur, ni gros buveur, „[il] n'est pas de ceux qui jouissent ; il est de ceux qui disent comment on jouit" (*Virg.*, III : 1020).

De même que tout écrivain débutant (y compris Giono), Virgile commence par s'inspirer de ses prédécesseurs, mais dans son premier ouvrage on décèle également des traits originaux : „Il a vingt-huit ans. Il écrit *Les Bucoliques*. Il imite Théocrite, il se laisse emporter par les vieux rythmes, mais le coeur des vers est à lui" (*Virg.*, III : 1021).

Tout en parlant des *Bucoliques*, Giono revient au thème fondamental de toutes ses poétiques immanentes : le mensonge créateur permet d'exprimer la vérité profonde sur le monde, qu'il oppose à la description directe du réel qui passe dans l'opinion courante pour réaliste.

Il [Virgile — K. J.] a mis toute sa terre dans ses vers. Oh, pas à la façon des journalistes, des reporters, des photographes, et de ceux qui écrivent dans la réalité, qu'ils disent. Il a mis toute sa terre, l'ayant au préalable broyée soigneusement sur son coeur et réduite en fine poudre d'or, en sève et en fumée de brume pour qu'il puisse en composer en toute liberté une terre qui sera valable pour toute la terre.

(*Virg.*, III : 1022)

Hormis les éléments déjà connus („les journalistes", i. e. les écrivains dits réalistes, déforment la réalité que — selon un cliché consacré et le bruit qu'ils font courir eux-mêmes — ils sont censés reproduire avec exactitude), apparaît ici un facteur nouveau. La création se fait en deux étapes : la première qui consiste à décomposer (soumettre à l'analyse) l'objet, et la deuxième, qui est la création proprement dite, a pour but de „[re]composer en toute liberté", à partir des fragments du réel ainsi conditionné, une vision synthétique valable non seulement pour le secteur du monde qui a servi de modèle, mais aussi, et avant tout, „pour toute la terre".

De sérieux alpinistes ont beau prétendre qu'il n'y a pas de hêtres à Mantoue [...] et, cependant, le menteur a écrit *sub tegmine fagi*. [...] Ici il a mis [...] les vieux hêtres que les alpinistes ne voient qu'à partir de 1 00 mètres d'altitude ; il les a mis à côté de Mincio frangé de roseaux, et c'est lui qui a raison. [...] Et l'autre qui s'obstine au nom de la raison et d'on ne sait quoi de scientifique à prétendre que les hêtres ne poussent qu'à partir de 1 00 mètres. Non mon

⁶⁸ C'est ici que Giono s'éloigne le plus de la réalité de sa propre vie et se peint tel qu'il voudrait être.

ami ! *Sub tegmine fagi* où que je sois, même au fond de la fosse des Kouriles.
Voilà la poésie !

(*Virg.*, III : 1022)

Serait-ce la défense traditionnelle de la *licentia poetica* ? Sans doute oui, mais le propos de Giono semble ici aller au-delà du soutien du droit du poète à la liberté de modifier certains faits, de la stricte (et combien illusoire !) fidélité dans la description de la réalité. Dans ses entretiens radiophoniques, l'écrivain manosquin affirme créer un monde à part „à côté de la vérité” (A m r o u c h e, 1990 : 65) et va jusqu'à dire que „le réel [le] gêne” (ibidem : 183). Dans les mêmes entretiens, expliquant à Jean Amrouche la manière dont il procédait à l'époque pour écrire un roman sur le Risorgimento italien de 1848, Giono répond d'une manière significative par des phrases qui permettent de mieux comprendre le fragment analysé de *Virgile* et, en général, son *modus creandi* personnel :

Ce qui m'intéresse d'abord, c'est de connaître le pays. Mais si je dis connaître le pays dans lequel les événements se sont passés, c'est connaître l'orient du pays, savoir de quel côté se lève le soleil, s'il y a des montagnes à l'est ou si elles sont à l'ouest [...]. Ceci m'intéresse beaucoup pour créer moi-même par-dessus un pays parfaitement imaginaire, et je recherche les documents de la révolution pour la même raison, peut-être pour créer, grâce à ces documents réels, des documents imaginaires.

(A m r o u c h e, 1990 : 33—34)

Dans la *Préface à Angelo* (1^{ère} version), Giono écrit :

Je laisse les sujets m'accompagner pendant cinq ou six ans, souvent plus, avant de commencer à écrire. De ce temps prennent naissance un très grand nombre de petits récits très courts (quelques lignes) ou d'assez grandes dimensions (100 à 200 pages) dans lesquels j'invente (et je la compulse dès qu'elle est inventée) la documentation imaginaire, je fabrique des références pour l'histoire que je vais écrire.

(IV : 1185)

Dans la deuxième version de cette préface, il ajoute dans le même sens :

Historien de personnages inventés, j'invente les documents et les références qui les concernent. C'est bien agréable.

(IV : 1186)

N'en déplaise aux rationalistes invétérés, ces „alpinistes sérieux”, „journalistes” ou „photographes” de tout acabit, ces „documents imaginaires”

créés à partir des vrais, pays „parfaitement imaginaire[s]” construit[s] à partir et „au-dessus de”, ou, si l’on préfère, à côté de „la vérité” ou à côté du „réel”, expriment la vérité profonde sur le monde et s’adressent directement au coeur du récepteur comme si ces oeuvres d’art avaient été destinées à nous émouvoir personnellement⁶⁹. D’ailleurs, le métier de l’artiste (du poète, comme dirait Giono) est de créer ce qui n’est pas la réalité. Dans *Triomphe de la vie*, son essai de 1941, Giono reprend la définition d’Aristote :

Ce n’est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est le propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver... L’historien et le poète se distinguent en ce que l’un raconte les événements qui sont arrivés, l’autre des événements qui pourraient arriver. Ainsi la poésie est-elle plus philosophique et d’un caractère plus élevé que l’histoire.⁷⁰

Pour revenir à la biographie de Virgile, après la publication des *Bucoliques*, il s’apprête à écrire *Les Géorgiques*. Comme Melville, qui lisait pour „donne[r] de la mer à ses flottes” (*Melv.*, III : 9), le poète latin „se met à lire tout ce qui a été déjà écrit sur ce qu’il veut écrire” (*Virg.*, III : 1022) non plus pour imiter, car „il est plus que tous riche de sa sensibilité extraordinaire” (*Virg.*, III : 1023) : „[i]l veut donner une oeuvre parfaite et se renseigne simplement sur la technique” (*Virg.*, III : 1023), un peu comme l’Ulysse de *Naissance de l’Odyssee*, naturellement doué pour les contes, a besoin de s’inspirer de l’art des aèdes pour transformer en épopée ses galéjades de caboulot où se manifeste son talent.

Virgile „est toujours resté très loin de la politique” (*Virg.*, III : 1023), mais „[i]l est tout naturel qu’après avoir indiqué comment on gouverne les ruches, les chevaux, les troupeaux et les champs, il songe aux grands remèdes qui

⁶⁹ Comme c’était le cas du concerto de Haendel et de la leçon de poésie que Herman donne à Adelina (*Melv.*).

⁷⁰ Aristote *Poétique*, 1451 trad. De J. Hardy, Belles Lettres 1932 : 41—42. Cité par Giono dans *Triomphe de la vie*, VII : 680. Pour comprendre que les opinions de Giono concernant la nature de la création n’ont pratiquement pas changé durant toute sa vie, il est instructif d’évoquer l’histoire d’un petit texte écrit en 1953. Vers la fin de 1952 ou au début de 1953 Giono reçoit de *Reader’s Digest* la proposition d’écrire un article pour la série „The Most Unforgettable Character I’ve Met”. Répondant à l’appel du périodique, il envoie un récit intitulé actuellement *L’Homme qui plantait des arbres* où il met en scène un personnage parfaitement fictif, Elzéar Bouffier, qui pendant des années a planté des arbres dans la région qu’il habitait, contribuant ainsi, au terme de décennies de cette action bénévole, à reboiser des hectares de terre et à restituer une forêt autrefois impitoyablement détruite par les hommes. Les envoyés de *Reader’s Digest* ayant, au cours d’une enquête minutieuse, découvert qu’Elzéar Bouffier n’avait jamais existé, les „alpinistes” de la rédaction ont catégoriquement refusé de publier cette parabole écologiste, au grand étonnement de Giono : „Pourquoi s’adresser au romancier si on cherche le réel ?” (*Citron*, 1990 : 152). Le texte en question a été publié au volume V des *Oeuvres romanesques complètes* de Giono („Pléiade”, Gallimard). Pour plus de détails concernant la genèse et l’histoire de ce récit voir *Citron*, 1990 : 486—488 et *Citron*, 1980 : 1402—1409.

guérissent les faiblesses collectives” (*Virg.*, III : 1023—1024) en inventant à ce dessein une „pharmacopée” personnelle, des „remèdes héroïques que seul le médecin génial a l’audace d’employer” (*Virg.*, III : 1024).

Est-ce de Virgile que parle Giono, ou de lui-même ? Après avoir écrit ses premiers romans de la „trilogie de Pan”, où il a présenté sa Provence rustique et atemporelle, après s’être „mêl[é] au rythme du paysage et des légendes qui s’y accordent” (*Virg.*, III : 1024), ne songe-t-il pas „aux grands remèdes qui guérissent les faiblesses collectives”, comme la „lèpre” de l’égoïsme (*Que ma joie demeure*), les „fausses valeurs” de la civilisation industrielle (*Les Vraies richesses*), ce mal inventé par les hommes contre les hommes qu’est la guerre qui décime et fait inutilement souffrir des millions (*Le Grand troupeau, Refus d’obéissance, Précisions, Recherche de la pureté*), ne pense-t-il pas à un traitement par refus héroïque de participer à tous ces maux qui menacent le bonheur, à une pharmacopée naturelle, au retour aux „vraies richesses”, à une vie simple au sein de la nature que seul un „médecin génial”, un guérisseur d’âmes, bref Giono, „a l’audace d’employer” ?

Pourtant, malgré ces aspirations généreuses visant à améliorer la situation de la communauté, Virgile se préoccupe surtout de son métier, de l’oeuvre qu’il n’en finit pas de figoler. „Vu à 2000 ans de distance, observe Giono, tout a l’air aisé et rapide. [...] Or, Virgile met sept ans à écrire *Les Géorgiques*” (*Virg.*, III : 1024). Ces longues années de travail quotidien contribuent à perfectionner non seulement l’oeuvre, mais aussi à faire l’homme.

À force de ciseler ses textes, Virgile est passé maître dans l’art d’écrire⁷¹. Sans rien perdre de sa sensibilité de jeunesse, d’amateur, il est devenu un artiste professionnel. À force d’un labeur acharné („léchage d’ours” — *Virg.*, III : 1024), il a su parfaire sa technique poétique. Cela ne veut nullement dire qu’il se plaigne de l’effroyable discipline qu’il s’est imposée pour accéder au niveau où il est parvenu à se hisser. Il peut ainsi connaître les délices de l’inventeur, „jouir le premier” (*Virg.*, III : 1024) de son ouvrage, et cela d’autant plus „que lui le voit en archétype” (*Virg.*, III : 1024).

Toujours indirectement, par biographie de Virgile interposée, Giono tient à réfuter la thèse fâcheuse — et d’ailleurs fautive — qu’en prêchant le fameux retour à la terre dans ses ouvrages de la „première manière”, il a anticipé le programme du gouvernement de l’État français. Il commence par ridiculiser l’idée même („Quant au retour à la terre [...] cela se fait toujours en chute directe, comme celui qui tombe d’un avion foudroyé et qui s’écrabouille. Et cela n’a rien de géorgique” — *Virg.*, III : 1039), pour passer ensuite aux conclusions : comment peut-on imaginer que „celui qui parfait *Les Géorgiques* pendant sept ans [fasse] une oeuvre de propagande. Il fait simplement son petit boulot de poète” (*Virg.*, III : 1039).

⁷¹ Est-il besoin de répéter encore une fois : „comme Giono” ?

On a beau, à côté de ça, imaginer avec Servius que Mécène proposa à Virgile le sujet des *Géorgiques* pour seconder les desseins d'Octavien, on se rend compte que le monsieur qui met sept ans à chanter la paix des champs ne prêche pas le retour à la terre, ou alors, vraiment, ça ne pressait pas. Non, c'est simplement un poète ; un mélange du monde et du nommé Virgile s'est produit : voilà tout.

(Virg., III : 1039)

Avant de devenir un des maîtres de Giono, ce „Lombard” fut également l'objet d'admiration d'un grand Toscan, auteur de *La Divine Comédie*, que Giono découvre vraiment pendant la Deuxième Guerre mondiale. Or, Dante, situé à mi-chemin entre Virgile et Giono, devient pour ce dernier, à cette époque, un intermédiaire, un relais et une référence presque obligée, intercesseur entre le poète de Manosque et celui de Mincio. S'étant donc servi de Virgile comme d'un masque commode pour donner, après *Pour saluer Melville*, un autoportrait suivant, un portrait de l'artiste cette fois-ci en Virgile, et ayant en même temps rendu hommage à l'un de ses premiers initiateurs à la littérature, par le truchement de Dante, Giono place le poète latin dans la chaîne de la tradition littéraire :

[Il] meurt [...] le 11^e jour des calendes d'octobre sous le consulat de Sentius et de Lucretius.

C'est dix-neuf ans avant Jésus-Christ. Ce qui lui permettra de n'habiter l'enfer qu'en hôte libre. 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.

(Virg., III : 1025)

Par ce passage de la mesure du temps romaine au calendrier chrétien qu'inaugure la naissance du Christ, Giono opère le passage de l'Antiquité à ce Moyen Age à l'aube du Trecento, époque à laquelle, par ses références à la culture antique (y compris à Virgile), Dante sème les grains de la future Renaissance. Ceci est loin d'être une information gratuite. Par un astucieux jeu d'allusions, Giono tisse un réseau de relations entre son époque, *La Divine Comédie* et Virgile. En parlant de ce dernier, il dit :

Je ne le choisis pas, il est *nel mezzo del cammin*. Il n'est pas question de le prendre pour guide : un enfant de notre époque connaît mieux l'enfer que lui.

(Virg., III : 1039)

Autrement dit, Dante est „nel mezzo del cammin”, lorsqu'un écrivain du XX^e siècle veut se ressourcer chez Virgile. Cette référence est purement esthétique, car la réalité de la guerre 1939 a dépassé en horreur ce qu'était capable d'imaginer d'„infernale” un homme du XIV^e siècle.

Dans son *Journal de l'Occupation* à la date du 7 novembre 1943, Giono note :

Arrivée du Nouveau Moyen Âge, tel qu'il est annoncé dans les premières pages de *Chute de Constantinople*. [...] Moyen Âge sans foi, sans seigneurs, sans châteaux forts, sans chevalerie, sans christianisme (ou quoi que ce soit qui le remplace [...]). De toute façon, ça va continuer, croître et embellir, se détourner de plus en plus de tout ce qu'il pouvait y avoir de noble au début ; cela va tomber dans l'assassinat pur et simple, le chauffage de pieds, l'attaque à main armée contre les fermes solitaires, les cars, les voitures, devenir la bande à Cartouche et Mandrin. Belle matière pour romanciers.

(*Journal de l'Occupation*, VIII : 347—348)⁷²

Tout en rêvant de „chevalerie”, de „blancs rassemblements”, de „Table Ronde” qui s'opposerait à cette résurgence de cruauté (Angelo deviendra plus tard la réalisation littéraire de ce rêve), Giono pense *pro domo sua* à créer des „éléments d'une poétique de renaissance” (*Virg.*, III : 1039), expression qu'on ne saurait, d'après nous, dissocier du contexte „dantesque” de ce passage du texte analysé. Tout en rêvant la fin des hostilités „infernales” de la guerre auxquelles il oppose (*via* la référence virgilienne) la nature, l'écrivain semble être de plus en plus conscient que sa vision du monde — aussi bien celle qu'il a exprimé dans ses oeuvres des années trente que celle qu'il sent sourdre du tréfonds de son imagination porteuse de réalisations futures — concilie le bonheur qu'on peut goûter d'un côté au contact avec un monde naturel, ce dernier étant perçu dans toute la splendeur de sa cruauté insensible au destin de l'homme et d'autre côté celui face au spectacle des passions proprement humaines. Dans cet adieu à la première partie de son oeuvre, consacrée à redonner à l'homme sa véritable place dans la nature, l'écrivain se sent maintenant mûr à exploiter ce deuxième facteur de sa veine créatrice, d'où le passage de Virgile à Dante.

C'est dans ce contexte qu'il convient de déchiffrer l'épithète que s'est composée Virgile, et que Giono met en épigraphe à la plus longue partie de son essai dans lequel il parle de sa propre jeunesse de poète et s'adonne aux réflexions sur la „poétique de renaissance” : „J'ai chanté les pâturages, les champs et les héros” (*Virg.*, III : 1025). Encore une fois, il est possible de rapporter cette épigraphe à l'écrivain de Manosque qui, conscient de sortir de sa période „bucolique” (abstraction faite de l'impropriété de ce terme), s'apprête à inaugurer une nouvelle étape de son oeuvre, destinée à chanter les

⁷² L'idée contenue dans ce passage trouvera son développement dans la pratique romanesque de Giono, et particulièrement dans ces „histoires des brigands” que sont ses *Récits de la demi-brigade*. Tringlot, personnage principal de *L'Iris de Suse*, est également un bandit (bien que converti par la passion pour l'Absenté).

héros (Langlois, Angelo et autres), comme Virgile qui, après *Les Bucoliques* et *Les Géorgiques*, écrivit *L'Énéide*.

L'extrapolation (si c'en est vraiment une) qui nous fait voir dans le dernier mot de l'épithaphe virgilienne l'annonce des ouvrages gioniens d'après-guerre, semble légitime étant donné qu'à l'époque où il rédige *Virgile*, Giono vient d'inventer le personnage de Julio de *Voyage en calèche*, celui-ci étant le prototype d'Angelo, sans parler de *Pour saluer Melville* où il avait inauguré un nouveau type de héros romanesque.

Cependant l'essentiel de son programme concerne autre chose. Après avoir donné le diagnostic : „Notre civilisation meurt d'analyse” (*Virg.*, III : 1037), Giono constate qu'il faut écrire „un livre de synthèse” (*Virg.*, III : 1038). D'ailleurs, ajoute l'écrivain, „[j]e n'ai jamais fait que ça” (*Virg.*, III : 1038). Or, il semble que Giono conçoive la synthèse d'une manière bien spécifique, car tout de suite après, il enchaîne :

Je me suis toujours ajouté aux choses. Il n'y a pas une miette de réalité objective dans ce que j'écris, j'invente ma carte de géographie physique et politique, mon hydrographie et ma rose des vents, sans parler de ma chimie personnelle [...].

(*Virg.*, III : 1038)

Cette fameuse „synthèse”, antonyme de l'„analyse”, a toutes les apparences de ce que les dictionnaires appellent l'imaginaire, tandis que l'„analyse” doit être traduite en langage commun comme le réalisme, le rationalisme, la vision strictement (et vulgairement) matérialiste du monde, l'objectivité qu'il juge inférieure à la subjectivité de sa vision personnelle.

„S'ajouter aux choses” est une nouvelle métaphore inventée par Giono pour définir sa manière de transformer la réalité et exprime en fait la même chose que „le mensonge créateur” par lequel son Ulysse a échappé à la platitude du réel.

7. De la subjectivité avant toute chose

Sans „»mensonge« [...] il n'y a pas d'art, je veux dire au subjectif”, note Giono dans le *Journal de l'Occupation* à la date du 20 septembre 1943 (*JO*, VIII : 313), en parlant de *Fragments d'un paradis* qu'il projette alors d'écrire en guise d'adieu „à la grandeur”, tout comme, selon lui, *Don Quichotte*

était un adieu à la grandeur de la chevalerie et non pas la caricature de l'esprit chevaleresque.

Adieu au romantisme, au seuil de 1616 où l'on va (vous allez voir) prôner la vérité, l'exactitude, la tranche de vie (mais Maupassant mentait (interprétait) mais Gide ment (heureusement) mais Eugène Dabit a souffert et est mort de ne pas avoir la force [...] de digérer les „spectacles” pour finalement les exprimer comme Van Gogh exprime un champ de blé et un cyprès. Car, ils savent et il savait (E. D.) que ce qui m'intéresse ce n'est pas le cyprès ou le champ de blé, c'est le cyprès + Van Gogh et le champ de blé + Van Gogh. La marque. Imprimer sa marque. Mais comment cela pourrait-il s'accorder avec les temps communistes.

(JO, VIII : 313-314)

Tout d'abord, pour Giono, les mots „communiste” et „communisme”, outre leur sens premier et usuel, acquièrent dans les années 1943—1944 une signification personnelle. Méfiant depuis longtemps envers tous les totalitarismes (voir p.ex. les diatribes contre tous les dictateurs européens des régimes totalitaires d'alors dans *Le Poids du ciel*), il construit à son usage personnel une historiosophie qu'on pourrait résumer ainsi : après l'Antiquité, période où vécurent et créèrent les génies (Homère, Virgile), vint le Moyen Âge qui, à ses yeux, a le mérite de cultiver les valeurs chevaleresques ; la Renaissance, nonobstant la découverte des chef-d'oeuvres antiques, fut surtout une époque de confrontation de la grandeur qu'incarnait l'esprit de la Table Ronde et d'une nouvelle société commerçante au sein de laquelle commençait alors à l'emporter⁷³, avant tout dans les grands centres urbains, l'idéologie rationaliste. L'attachement aux vraies richesses ne persistait qu'à la campagne où les bergers, les agriculteurs et les artisans continuaient de vivre en contact direct avec la nature en fabriquant à la main ce dont ils avaient besoin. Ce milieu est en voie de disparition lorsque Giono naît vers la fin du XIX^e siècle. Avec la guerre de 1914 le progrès technique néfaste pour le bonheur humain, ainsi que l'idéologie meurtrière des „petits penseurs [...] licenciés ès T.S.F.” (JO, VIII : 315), atteignent son apogée en achevant de dénaturer le monde, situation qui s'aggrave encore avec l'arrivée de ce „Nouveau Moyen Âge” qu'est la guerre de 1939.

Voyant, pendant la guerre, l'accroissement de l'influence du P.C.F., Giono prophétise une nouvelle apocalypse : l'anéantissement de „l'Art et de l'Individualité” et l'avènement de „l'Industrie et [du] Commun” (JO, VIII :

⁷³ Comp. à ce propos le seul ouvrage historique que Giono ait écrit, *Le Désastre de Pavie*, où l'auteur fait des personnages réels de François I^{er} et de Charles Quint, les représentants du conflit entre les valeurs chevaleresques et l'idéologie bourgeoise, ou bien, sur le plan plus explicitement fictionnel, *Les Récits de la demi-brigade* où Langlois et son colonel, Achille, qui incarnent les valeurs chevaleresques s'opposent à leurs chefs politiques — représentants du roi bourgeois, Louis-Philippe (comp. Jarosz, 1989 et 1990).

315). Par ce dernier mot, il vise toutes les idéologies totalitaires, mais surtout le communisme, comme le prouve une autre phrase de ces carnets où il refuse aux staliniens le statut de véritables révolutionnaires qui veulent effectivement améliorer le sort des pauvres, les taxant de „froids mathématiciens”. Il souligne la bassesse et la mesquinerie des adhérents au P.C. : „Non, vous n’êtes pas des communistes, vous êtes simplement des hommes communs”⁷⁴. Dans ses notes et ouvrages des années quarante, Giono oppose les termes „communiste”/„communisme” et „commun” à ceux d’individualisme, art et liberté de penser et de s’exprimer (exprimer sa vision personnelle, unique du monde), un peu à la manière de Baudelaire qui oppose la „prostitution fraternelle” des esprits vulgaires qui „courent s’oublier dans la foule” au recueillage solitaire de l’artiste, propice à la création des oeuvres originales⁷⁵.

La référence à Van Gogh à laquelle il a recours dans son *Journal de l’Occupation*, réapparaît, moins explicite, dans *Virgile*, dans le contexte des réflexions sur les „éléments d’une poétique de renaissance”. L’originalité de l’oeuvre du poète latin consiste, d’après Giono, en ce qu’„un mélange du monde et du nommé Virgile s’est produit” (*Virg.*, III : 1039), autrement dit, le poète antique „s’est ajouté aux choses”, il a exprimé sa vision du monde. Pourquoi donc ne pas faire comme lui, mais au niveau hypertextuel, et ne pas „[s]e servir de Virgile comme Van Gogh se servait du champ de blé ?” (*Virg.*, III : 1039).

Au lieu d’écrire un autre travail critique sur l’oeuvre du poète latin, comme il en existe des centaines, mieux vaut, selon Giono, présenter sa propre vision de ce grand poète, comme d’ailleurs a fait Dante qui a frayé le chemin à l’écrivain manosquin s’étant déjà, bien avant lui, „ajouté à Virgile”, de sorte que, désormais, quiconque pense à l’auteur de *L’Énéide*, l’imagine également comme guide de Dante : l’évocation de la périégèse infernale surimprime d’ailleurs aux scènes de *La Divine Comédie*, celles de cette „odyssée” latine (*Virg.*, III : 1024) qu’est *L’Énéide*, ainsi que celles de l’hypotexte homérique de cette dernière oeuvre. C’est ce que fait Giono : pour parler de Virgile, il n’avait pas besoin d’avoir recours aux données objectives⁷⁶. Il suffit, dit-il, de „convoquer autour de lui [de Virgile — K. J.] les dieux infernaux de mon

⁷⁴ IV : 1348, cité par Pierre Citron, 1977b. Le personnage de Giuseppe (qui est pourtant cordonnier, comme l’était le père chéri de Giono) répond par bien des traits à cette caractéristique, comme d’ailleurs Bondino et autres „révolutionnaires en chambre” du *Bonheur fou* (comp. Ricatte, 1977).

⁷⁵ Voir nos remarques à ce sujet dans Jarosz, 1998 : 128—139.

⁷⁶ „Je n’ai pas besoin qu’une fois de plus on me parle de sa vie, de sa mort, des dates que l’on connaît, tu me comprends bien. Pas plus que d’un travail critique sur son oeuvre, il y en a déjà mille. Que dis-je, quatre ou cinq mille. Nous ne sommes plus à un moment où nous puissions nous payer le luxe de recopier le travail des autres. Nous avons besoin d’éléments d’une poétique de renaissance.” (*Virg.*, III : 1024) — propos d’un collègue anonyme de Giono qui est évidemment le porte-parole de l’auteur.

univers intérieur”⁷⁷, d’organiser, à l’instar d’Ulysse⁷⁸ une *nekuia*, à cette différence que l’auteur de *Virgile* prend conseil non des morts au seuil de l’Hadès, mais des „dieux [...] de [son] univers intérieur”, par cette triple référence homérique-virgilienne-dantesque qui évoque à la fois la tradition littéraire dans laquelle il s’inscrit ainsi en la prolongeant et les circonstances historiques, proprement infernales (dantesques), dans lesquelles il écrit.

Si *Virgile* n’est pour Giono qu’un prétexte pour parler de lui-même, il ne se montre pas uniquement à travers son prédécesseur ; dans la deuxième partie de son texte, il se peint aussi lui-même sans *Virgile* interposé, ce qui rapproche cette section de l’essai de la méthode qu’il utilisera dans *Noé*.

La différence entre ces deux textes consiste dans le fait que *Noé* présente l’écrivain au sommet de ses possibilités créatrices, alors que *Virgile* est consacré à la découverte de la poésie par le jeune Giono ce qui rapproche cet essai de l’image qu’il donne de lui-même dans cette autobiographie romancée qu’est *Jean le Bleu*. Comme dans ce dernier ouvrage qui présente d’ailleurs une autre version de l’apprentissage de la littérature concernant à peu près la même période de la vie du futur écrivain, le jeune Giono de *Virgile*⁷⁹ possède un don de sensibilité qui, pourtant, ne le distingue pas de ses condisciples du collège de Manosque :

La poésie c’est la grappe de bulles qui couvre la goutte d’acide sur la chaux : la réaction de la vie sur l’homme. Elle est nécessairement plus intense sur un homme neuf.

(*Virg.*, III : 1029)

L’enfant est donc d’une manière naturelle et spontanée un poète. Plus tard, la plupart de ces créatures „naturellement génial[es]” (*Virg.*, III : 1030) deviendront de sérieux, de trop sérieux marchands, ouvriers, ingénieurs (des „alpinistes”, „journalistes”, „photographes”) et oublieront cette propension à la poésie qu’ils possédaient dans leur jeunesse : „Sort commun [...] d’avoir

⁷⁷ „[L]es dieux infernaux de mon univers personnel” dont parle ici Giono semblent représenter son imagination de poète qui lui permet de rêver de la vie et de l’oeuvre d’un autre poète, mais „infernaux” constitue également une référence condensée renvoyant aussi bien à Dante (enfer) qu’à l’image prototype de *nekuia* qu’on retrouve aussi bien dans *L’Odyssée* que dans *L’Énéide*. La référence à l’enfer introduit donc, à côté de l’autonomie de l’imagination gionienne (telle est la signification première de cette phrase), aussi le facteur hypotextuel (Dante, *Virgile*, Homère) ; ce dernier peut être, en fin de compte, considéré comme une représentation mythologique (car impliquant le recours aux âmes des morts habitant l’enfer) du processus de création, l’image de l’auteur assailli par ses personnages qui apparaissent dans cette autre *nekuia* qu’est le début de *Noé*, écrit à peu près deux ans après *Virgile*.

⁷⁸ Et de manière métaphorique, comme le fera Giono dans *Noé* — III : 628 et 653.

⁷⁹ N’est-il pas amusant de renverser ainsi l’ordre du syntagme que nous avons utilisé à maintes reprises plus haut en parlant de l’Ulysse, du Melville, voire du *Virgile* gionien : maintenant c’est lui-même, cet autre petit Jean „le bleu”, qui devient le personnage mi-réel, mi-fictif du grand Giono ?

besoin de réalités planes. L'ivresse tombe comme le quatrième doigt du cheval" (*Virg.*, III : 1030).

Cependant, si tous les enfants sont des poètes, c'est une poésie vécue et non pas exprimée, une poésie qui ressemble plutôt à celle que préconisaient les surréalistes. Doué d'une sensibilité qui lui permet de percevoir un spectre de sensations beaucoup plus vaste que la personne adulte, l'enfant gaspille joyeusement ses dons pour la poésie immédiate, irréfléchie, dont, contrairement à ce que Giono disait de Virgile⁸⁰, il jouit sans savoir ni vouloir, ni même penser à l'exprimer, car cette poésie enfantine est organiquement liée à la fraîcheur des sensations qu'éprouve le jeune être au caractère inédit — et d'autant plus vivement ressenti — de la réaction du monde sur lui.

Tel qui, plus tard, limitera sa vie à vendre des casquettes, bouleverserait le monde avec un seul de ses rêves secrets. Mais il n'exprime pas : il jouit ; il consomme lui-même des nourritures capables de faire éclater des renaissances impossibles à imaginer. Pendant que deux ou trois vieilles gloires composent, dans les académies de billard, les règles de la poétique sur les pauvres petits prismes à sept couleurs et de pauvres petites portées à sept notes, des millions d'enfants vivent allégrement la poétique, utilisant avec une habileté diabolique tout l'inconnu : infra le rouge, ultra le violet et ultra le son. La lumière noire et la musique lumineuse n'ont pas plus de frontières en eux qu'en réalité. Mais en eux seuls. Ils consomment en économie strictement fermée. Ce qu'on recherche éperdument, ils le savent ; ce qu'on supplie les dieux de donner, ils s'en gorgent.

(*Virg.*, III : 1030)

Cependant, pour autarcique (en circuit fermé, sentie mais inexprimée) que soit la poésie de l'enfance, les collégiens de Manosque forment, dans le souvenir de Giono, un petit club dont les membres sont au courant de tous les secrets de la ville. Avant donc de développer ce don inné pour la poésie qui s'atrophiera chez ses collègues de collège devenus adultes, le jeune Giono a l'accès aux intrigues dont les adultes sont peut-être aussi au courant, mais ce qui permet au futur poète de découvrir le courant souterrain des passions qui, tel le fleuve Alphée, coule sous les apparences bourgeoises d'une petite ville provinciale (et provençale) et qui deviendra la matière de l'oeuvre du romancier.

C'est ici que le roman d'apprentissage se transforme par endroit en véritable roman d'aventures dont les épisodes, séparés par de vastes ellipses, s'égrènent le long du récit de la jeunesse du poète, comme l'histoire de la „guerre" entre Jeanne de Buis et le marquis de Beauvoir qui oppose tous les habitants du pays qui se rangent soit de l'un, soit de l'autre côté. Ce petit

⁸⁰ Selon ce qu'il dit, Virgile „n'est pas de ceux qui jouissent ; il est de ceux qui disent comment on jouit" (III : 1020).

roman fragmentaire et fragmenté est à coup sûr l'invention ou au moins l'hyperbolisation d'un souvenir de l'auteur de *Virgile* qui témoigne davantage de sa propension au romanesque que de l'expérience réellement vécue.

D'autres souvenirs concernant les exploits de la petite bande semblent plus vraisemblables, comme les expéditions pour voler des coings qui, dans l'imagination des enfants (et surtout dans celle du poète qui se souvient de son enfance) acquièrent la valeur des pommes d'or du jardin des Hespérides (*Virg.*, III : 1028) : „[i]l suffisait de nous ajouter aux choses pour qu'elles soient à nous, avec des certitudes plus grandes que celles données par les contrats de propriété” (*Virg.*, III : 1034). Plus loin, Giono dit la même chose à propos de la relation qui unit les métayers aux bêtes et à la terre qu'ils cultivent. „S'ajouter aux choses” prend donc également l'aspect de participation active au monde qui permet d'en jouir et de posséder au plein sens du mot les „vraies richesses” au contact authentique et direct avec le réel.

Dans une nouvelle apologie de la subjectivité (qui a, évidemment, pour versant opposé, la diatribe contre l'objectivité) que Giono prête au garçon qu'il fut et à ses camarades de classe, il revient à l'idée que tout objet créé par l'homme possède la marque de celui qui l'a fabriqué, que l'objectivité n'existe pas :

Sans savoir que de l'autre côté des forêts, à Arles, un peintre se coupait l'oreille pendant un vol de nuit, nous étions sur le point de découvrir qu'il y a un champ de blé de Van Gogh, et le champ de blé de l'économiste distingué, mais qu'il n'y a pas pour l'homme de champ de blé pur et simple. Les oeuvres, quelles qu'elles soient, ont purement et simplement des noms d'hommes pour titre. Il n'y a pas d'oeuvres objectives. Même les découvertes scientifiques ont un nom d'homme. Euclide et Newton sont subjectifs, et Einstein l'est aussi qui démontre leur sujétion.

(*Virg.*, III : 1034)

Seul un lama est peut-être objectif, ajoute Giono, „car il y a sans doute un prototype du champ de blé [...], mais il est objectif au prix d'une sujétion, la plus implacable de toutes qui le retire purement et simplement de la circulation” (*Virg.*, III : 1034—1035).

Par cette dernière remarque Giono entend probablement se démarquer de toute prétention à la transcendance religieuse. Dans ses entretiens radiophoniques (aussi bien dans ceux avec Jean Amrouche que dans ceux qu'il a accordés à Jean Carrière), il souligne qu'il n'est pas „doué pour Dieu”⁸¹ et il prétend n'avoir jamais éprouvé le besoin de chercher l'appui dans la foi. Le fait

⁸¹ Voir Amrouche, 1990 : 125—136 et Carrière, 1985 : 124—131. Comp. surtout la constatation: „[...] je suis indifférent en matière de religion” (ibidem : 124).

qu'il cite l'optique religieuse comme un „cas spécial” permettant („peut-être”, s'empresse-t-il d'ajouter) d'atteindre l'objectivité, nous paraît significatif dans ce sens que Giono en tire tout de suite le corrolaire qui enlève à ses yeux tout intérêt à cette éventualité hypothétique. Si l'on choisit la foi (la vraie foi : le choix de „lama” suggère la version contemplative de la religion, la vie consacrée entièrement aux pratiques religieuses), le monde perd sa valeur d'unique source de bonheur accessible à l'homme pour devenir une salle d'attente qu'on aspire à quitter le plus vite possible et sans aucun regret pour s'unir enfin avec l'absolu — proposition absurde pour ce sensuel et athée tranquille qu'est Giono. Il nous semble que cette phrase, quoique constituant le prolongement logique du raisonnement de l'écrivain, ait été insérée dans le discours sur la poésie également pour une autre raison : opposant sans arrêt la plate réalité à la vision subjective du monde où pendant la guerre il fait grouiller tout un peuple d'anges⁸² inspirés par la lecture de la *Bible*, Giono voulait peut-être couper court à toute interprétation religieuse de son idéalisme poétique.

Doué d'une telle facilité de „s'ajouter aux choses”, le jeune Giono — personnage de *Virgile* — obligé par la pauvreté de sa famille à s'engager comme employé dans la banque locale, éprouve une difficulté à s'„ajuster sensuellement à [s]on travail” (*Virg.*, III : 1043) : „Il m'était [...] impossible de bien faire le moindre travail sans être mêlé à lui par ma chair ou mon esprit” (*Virg.*, III : 1043), dit-il.

Ce qui le sauve, à cette époque du désespoir et de la sécheresse de cœur, c'est le plaisir d'écrire qui lui donne l'avant-goût de ce bonheur d'écrire qu'il souligne à chaque occasion. Il ne s'agit pourtant pas encore de jouir, comme il le fera plus tard, de mondes imaginaires, mais de l'écriture dans son acception la plus matérielle, celle de former des lettres et des chiffres :

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. Je n'en demandai pas plus. [...] ma sensualité y trouva son grand compte et [...] j'eus la passion d'écrire. Je veux dire tremper ma plume dans l'encre et écrire des bordereaux d'escompte.

(*Virg.*, III : 1044)

Ayant débuté sa carrière d'écrivain professionnel vers la fin des années vingt, Giono reste l'un des rares hommes de lettres à se servir d'ustensiles qui

⁸² Comp. *Batailles dans la montagne*, *Pour saluer Melville*, Ange Jason de *Deux cavaliers de l'orage*, les poèmes de Giono composés à l'époque de la Deuxième Guerre mondiale : *La Chute des anges*, *Un Déluge*, *Le Coeur-Cerf* (VIII : 484—526), sans parler de l'ange des suicidés de *Jean le Bleu*. Au sujet des anges gioniens voir Arnaud, 1996 ; Vignes, 1997 et Castiglione, 1998.

déjà à cette époque passent pour obsolètes : le porte-plume et l'encrier, auxquels il est resté fidèle jusqu'à la fin de sa vie. Ennemi farouche du progrès technique, il demeure jusque dans la „technologie” de l'écriture un traditionaliste intransigeant. Pourtant cette attitude est tout à fait compréhensible chez un homme qui écrivait non seulement pour gagner sa vie, mais également parce que l'écriture (dans tous les sens du terme) lui procurait un indéniable bonheur dont l'un des ingrédients était l'action de coucher des lettres sur du papier, ce qui devait lui donner l'impression d'être un artisan comme son père le cordonnier qui passait des journées entières tout seul dans son atelier à faire ou à réparer des souliers.

8. Passions : paysans, nature/lecture

Le fragment cité plus haut se termine par le mot „passion”. Or, le Casino manosquin — lieu de rencontre de la jeunesse de l'endroit et „formidable usine de filles-mères” (*Virg.*, III : 1044) exerçait une grande fascination sur l'adolescent qu'était Giono avant le guerre de 1914. Le Casino représentait pour lui un univers passionnel, plein de violence, mais aussi de vrais sentiments, de la vraie vie, alors que lui, qui par souci de la respectabilité qu'exigeait sa „situation” à la banque et ne se sentant pas à même d'affronter les gaillards qui régnaient au Casino, se voyait à seize ans „enfermé entre deux plaques de schiste où [il allait] peu à peu devenir fossile” (*Virg.*, III : 1045).

C'est alors qu'il a été sauvé par la littérature. Sans avoir été un élève brillant, après être sorti du collège, il se cramponne instinctivement aux livres de peur de devenir prêtre du culte du veau d'or comme les employés et les clients de la banque. Son argent de poche lui suffit tout juste pour commander des classiques grecs et romains qui coûtent plusieurs fois moins cher que les livres des écrivains modernes. Chaque semaine, il expédie une petite commande aux Editions Garnier. Il attend avec inquiétude l'arrivée du colis et, après l'avoir reçu, il tâte longuement ces précieux objets sans les ouvrir pour retarder le plaisir qu'il sait pouvoir tirer de leur lecture. Maintenant il se sent immunisé contre ces „vestibules bourgeois, [...] additions à cinquante chiffres, [...] faux cols durs, [...] ronds de jambe [et] droits de l'homme exprimés en termes boursiers” (*Virg.*, III : 1045).

Les livres qu'il reçoit constituent pour lui le mode d'emploi d'une réalité bien plus formidable et plus sublime que les passions que recelait le Casino. Ils

lui permettent l'accès à un monde où tout est plus beau, où l'on vit plus intensément que dans le réel :

Je savais que j'allais recevoir des recettes mystérieuses pour utiliser ces odeurs d'iris, ces bruits de châles, ces glissements de patins dans les escaliers, ces extraordinaires gammes musicales qui montaient vers les étages supérieurs de la vie humaine.

(*Virg.*, III : 1045)

Les livres de la collection Classiques Garnier, que commande et lit le jeune Giono, ajoutent „une quatrième dimension” (*Virg.*, III : 1045) à ce monde à trois dimensions où un petit employé de banque n'occupe qu'une place bien modeste, alors qu'avant de les recevoir il a le sentiment de vivre dans un monde dépourvu de sens et de s'empêtrer dans „des lieux sans aucune perspective, parmi des êtres plats comme des feuilles de papier” (*Virg.*, III : 1046), que sont les personnes réelles qu'il côtoie, par comparaison aux personnages en chair et en os qui émanent des livres.

En parlant des préparatifs à la lecture, il a recours à la terminologie alchimiste : plongé dans des univers imaginaires, il avait l'impression que le plomb vil de la réalité se transmuait en or pur de „ce monde aux dimensions exquises qui permettait les fuites de tous les côtés”. Il fallait prévoir chaque étape menant au „*grand oeuvre*”, c'est-à-dire le moment de la grande illumination, prudemment „verser goutte à goutte” le contenu de la „cornue” (*Virg.*, III : 1047), car la précipitation pourrait d'abord gâcher le plaisir qui vient de retarder „l'accomplissement des désirs”, et ensuite on risquerait une „inflammation” de l'imagination, si un esprit inhabitué à cette forte nourriture avalait d'emblée tout un livre („Déjà, pour m'être servi trop brutalement d'Eschyle, le roi de Perse, une folle troyenne et un vautour ne lâchaient plus mes basques” (*Virg.*, III : 1047).

Se trouvant maintenant en possession du point de repère précieux que sont les oeuvres des anciens parmi lesquelles celles de Virgile occupent une place d'honneur, Giono compare une fois de plus deux mondes. Les relations qui existent entre eux ressemblent à l'opposition entre ceux des „nôtres” et des „autres” de *Jean le Bleu* : le monde des bourgeois qu'il côtoie en tant qu'employé de banque et le monde des paysans qui s'exprime pleinement au Casino.

Les bourgeois ont l'aspect des morts-vivants comme si „le clairon avait déjà sonné dans la vallée de Josaphat” et que le jeune Giono „assistai[t] au divertissement des vieux cadavres en attendant leur tour du jugement” (*Virg.*, III : 1053).

Travaillant pour les riches qu'il appelle „les cinq zéros”, qui lisaient „avec une attention forcenée d'interminables colonnes de chiffres” (*Virg.*, III : 1053) sans se rendre compte de l'existence du monde réel (et sans se rendre compte

du plaisir vertigineux que peuvent procurer les livres de fictions), l'adolescent, qui n'a pas encore pénétré le secret de l'existence, sombre dans la détresse, croyant que ces personnages grotesques qu'il rencontre dans la banque représentent la vraie vie. Conscient de l'hyperbolisation que la littérature inflige au réel, il pressent pourtant vaguement que la vraie vie devrait être plus belle que ce simulacre d'existence qu'il observe autour de lui : „Je savais bien qu'il fallait en rabattre sur Galaad et Lancelot, mais pas à ce point-là” (*Virg.*, III : 1052).

Heureusement, le Casino constitue „une preuve de l'existence des passions” (*Virg.*, III : 1053). Ce lieu de combats et d'amours témoigne par sa présence que „M. Larousse illustré” (*Virg.*, III : 1053) ne mentait pas : que ces organes intérieurs qui, comme le coeur ou le foie, passent pour être le siège des passions humaines, sont bien réels. Ce sont surtout les pauvres métayers qui vivent le plus intensément, car ce sont eux qui jouissent vraiment du travail et du contact avec les bêtes, ce sont eux qui sont „commandants du cheval et des bestiaux” (*Virg.*, III : 1055), qui „gouvernent” ces vraies richesses, comme dit l'écrivain dans *Noé* en réactivant ce vieux mot du pays qui signifie „s'occuper des bêtes” (*Noé*, III : 672). Même si ces „moyens de productions” appartiennent aux riches, ces derniers se privent eux-mêmes de la joie fondamentale de l'homme, en lui préférant les fausses valeurs pécuniaires. Ils n'en profitent pas pleinement en cédant, sans savoir ce qu'ils perdent, la jouissance de ces richesses réelles aux pauvres. „Je n'ai pas attendu l'an 40 pour savoir qu'un dindon, qu'un cheval vaut plus que son poids de billets de banque” (*Virg.*, III : 1054), remarque Giono en revenant à son thème favori d'avant la guerre⁸³. C'est que les paysans „compos[ent] vraiment une humanité faisant partie d'une construction logique à l'échelle des cosmogonies” (*Virg.*, III : 1055). En observant leur vie, on peut „comprendre et renouveler tous les grands gestes : défendre Thèbes, voler le feu ou chercher [...] la rive sauvage où

⁸³ Dès ses premiers ouvrages, Giono est hanté par le rêve de la destruction de la civilisation. Les images de cette catastrophe qui prend des formes diverses (le tarrissement d'une fontaine qui fait vivre un village (*Colline*), les eaux d'un glacier qui fondent en inondant une vallée (*Batailles dans la montagne*) ou bien une épidémie qui décime et déshumanise la population d'une région (*Le Hussard sur le toit*) sans parler de la guerre Terre-Usine, une jacquerie à échelle de tout le pays qui anéantirait la civilisation citadine dont il pense faire le sujet des *Fêtes de la mort*, un roman inachevé qu'il projette avant la guerre de 1939. Dans *Magnétisme*, une nouvelle du recueil *Solitude de la pitié*, en regardant les bûcherons, dans une auberge montagnarde, il se dit : „Si par quelque spasme de la terre tout, soudain, s'effondrait, sauf cet endroit, si tout à l'heure, en sortant de la „soirée” on trouvait, à la porte la forêt vierge, la terre vierge, le ciel, le vent, la pluie vierges ; que tout soit perdu des découvertes, et de la science et de l'art, que nous soyons subitement en face du commencement, combien y aurait-il d'hommes véritables là-dedans ? De ceux qui sauraient démêler la piste, choisir l'herbe, faire des pièges à viande, marcher avec les étoiles, se faire pousser par le vent, vaincre le froid, vivre enfin, vivre avec tout ce que la chose comporterait alors de courage ; combien ? Peut-être toi, je me disais ; peut-être ton ami qui est là et qui est comme toi, ça fait deux. Quel orgueil !” (I : 528).

l'on reconstruira les autels de la patrie" (*Virg.*, III : 1055), c'est-à-dire reprendre les grands thèmes de la littérature antique, car, à la différence des bourgeois, morts avant le décès, incapables d'aimer ni, en général, d'éprouver un sentiment digne de ce nom que par rapport à l'argent⁸⁴, les paysans restent vivants, capables de haïr et d'aimer. C'est aux paysans donc et à tous ceux qui vivent au plein sens du terme, qu'ils soient fermiers ou aristocrates (des „extravagants" — *Virg.*, III : 1057) et non pas aux bourgeois morts-vivants, que convient la catégorie antique de „démésure".

Avec un sens inné de la vraie nature de l'homme, ils n'avaient pas perdu leur temps à prendre au sérieux ce petit fouille-au-pot de Descartes. Ils avaient continué à vivre en plein air. La race était pure. Ils étaient toujours capables d'incendier Troie pour reprendre Hélène, d'emporter leur patrie sur leur dos à travers les décombres [...]. Ils étaient conscients de cet ordre immense que l'homme moderne ne comprend plus et qu'il appelle désordre.

(*Virg.*, III : 1057—1058)

En regardant les paysans vaquer à leurs préoccupations quotidiennes, Giono les perçoit désormais comme des Électre, des Clytemnestre, des Hyppolyte en puissance. En exagérant ainsi le spectacle quotidien de la campagne provençale, il crée un univers à la (dé)mésure des mythes antiques, il perçoit dorénavant le monde avec les yeux des ses initiateurs classiques. Voyant les petits garçons qui, selon la coutume, traversaient la ville avec des torches de lavandes sèches „qui brûlaient en jetant une épaisse fumée odorante", il imagine qu'il assiste au „sac de Troie" (*Virg.*, III : 1059). Or, cette hyperbolisation et cette mythification du réel auraient été impossibles sans la lecture de Virgile. „Sans le poète, je n'aurais eu qu'une chaleur d'âme, une joie d'après-midi, une simple veille de fête⁸⁵. Si je dis que les dieux marchaient dans les chemins, c'est qu'il me les montra" (*Virg.*, III : 1055—1056).

⁸⁴ „Je me demandais anxieusement s'ils savaient aimer ? Oh ! non, non, ce mot était comme une pierre de touche !" (*Virg.*, III : 1053). Seul l'amour (et les passions en général) peut donner du sens à la vie. Dans *Le Hussard sur le toit*, on retrouve la même constatation. Angelo, demandant à la nonne si dans cette ville (Manosque) il y a des gens qui s'aiment, celle-ci répond catégoriquement : „— Mon Dieu non [...] — Dans une ville comme ici cependant il y a bien des gens qui s'aimaient ? — Non non, dit la nonne" (IV : 393). On n'échappe au choléra que lorsqu'on aime, qu'on est attaché à quelqu'un qui soit plus beau, plus attrayant que la mort. C'est pourquoi, de tous les cholériques, seule Pauline de Théus retournera sur le rivage des vivants parce qu'elle aime secrètement Angelo (voir l'interprétation de l'épidémie donnée par le vieux docteur au chapitre XIII et l'étude que lui a consacré Ch a b o t, 1975 ; comp. aussi J a r o s z, 1998).

⁸⁵ Il se permet de lire Virgile la veille de Noël 1911.

Pour Giono, la véritable civilisation est celle qui, ayant surgi de la sauvagerie⁸⁶, se garde bien de dépasser le stade pré-industriel et pré-urbain⁸⁷. Aussi n'est-il pas étonnant qu'il fustige avec véhémence *L'Île mystérieuse* de Jules Verne qu'il oppose aux oeuvres de Virgile et à *Robinson Crusoé* de De Foe : pour survivre sur son île déserte, „Selkirk nu et cru [...] crée naturellement [...] une civilisation paysanne” (*Virg.*, III : 1064) qui s'accorde au rythme de la nature sauvage, alors qu'avec „M. L'Ingénieur” et Cie on a affaire à la conquête méthodique d'une parcelle de terre vierge avec des moyens industriels ; loin de vivre en harmonie avec la nature, les colonistes de Verne la maîtrisent en se servant des moyens techniques modernes.

Dans ces tristes années de guerre, Virgile apparaît à Giono comme un radeau muni d'un casier au fond vitré qui permet de suivre les évolutions des poissons dans leur milieu naturel. Un ami l'ayant invité à partager ces joies de Cousteau, l'écrivain éprouve une émotion intense, bien que son poste d'observation soit placé tout près de la côte minée, avec des arbres entourés de barbelés et de pancartes à tête de mort.

Il ne s'agissait certainement pas là-dessous d'un éden à la Jean-Jacques. Mais la férocité [des poissons qui s'entre-dévorait — K. J.] y était naturelle, elle avait un sens et c'était bougrement consolant [...]. On se rendait compte que l'ignominie intelligente de l'humanité n'était qu'une toute petite exception, et que, heureusement, de par le monde, l'écrasante majorité des êtres vivants dits inférieurs continuait à vivre. Que, par conséquent, l'univers avait encore sa raison d'être.

(*Virg.*, III : 1068)

Par comparaison à *Pour saluer Melville*, Virgile peut paraître rétrograde dans ce sens que l'ouvrage sur l'écrivain américain constitue une réflexion sur le renouvellement de l'écriture gionienne qui est en train de s'effectuer à l'époque, tandis que le texte consacré à Virgile, prévu primitivement comme préface aux *Géorgiques*, déclenche les souvenirs de l'initiation littéraire de Giono et, de fil en aiguille, lui fait passer en revue son oeuvre d'avant la guerre, montrée ici comme résultat de la révélation qu'a été pour lui la découverte du poète latin. Pourtant, regardé selon un „plan cavalier” (*Noé*, III : 644), de la perspective de celui qui connaît toute l'oeuvre de Giono, Virgile apparaît

⁸⁶ Panturle de *Regain* sombre dans la sauvagerie, mais grâce à Arsule il redevient cultivateur. Dans *Que ma joie demeure*, cette grande utopie qui prêche la réinstallation de la nature sauvage en ne laissant aux hommes que la partie congrue de terre qui leur permettrait de survivre, seule Zulma, la simple du plateau Grémone, réalise pleinement le programme du „redevenir” gionien en démontrant ainsi son impossibilité.

⁸⁷ La triade fameuse des métiers acceptés par Giono (et idéalisés dans ses romans d'avant-guerre) ce sont : le berger („le plus vieux métier de la terre”, *Q*, II : 759), l'agriculteur et l'artisan.

d'une certaine manière comme un ouvrage charnière entre *Pour saluer Melville* et *Noé*. Dans celui-là, Giono a imité le procédé de se peindre à travers l'écrivain tutélaire, en l'introduisant comme un personnage dans son oeuvre, comme c'était déjà le cas de *Naissance de l'Odyssée*⁸⁸, tandis que dans *Virgile*, après avoir esquissé une biographie sommaire de son prédécesseur, qui obéit au principe de l'autobiographie au second degré, Giono passe vite à sa propre jeunesse et à sa propre oeuvre, à l'explication et à la justification desquelles il consacre presque quatre-vingt-dix pour cent de son texte. À la différence de *Naissance de l'Odyssée* et à *Pour saluer Melville*, *Virgile* n'est pas une genèse fictive d'une oeuvre déjà existante. En tant que récit de l'initiation poétique de l'auteur, cet essai se rapproche plutôt de *Jean le Bleu* ; ces deux autobiographies romancées (comme le sont, malgré les intentions de leurs auteurs, toutes les autobiographies) contiennent, à un degré impossible à vérifier, des graines de vérité assorties de fabulations, l'illumination poétique racontée par un poète ne pouvant pas, par définition, se soumettre aux règles de l'objectivité, ce qui n'en diminue pas pour autant leur valeur de „document imaginaire”, le seul que Giono soit capable d'accepter et de produire.

⁸⁸ À cette distinction près que dans ce dernier roman ce n'est pas Homère, mais Ulysse qui est mis en scène, mais n'oublions pas que, dans la version gionienne, Ulysse est au moins co-auteur de son chant.



II.
VERS L'AUTOTEXTE

1. Giono dans tous ses états

Écrit entre le 20 novembre 1946 et le 12 juillet 1947, *Noé* naît d'un manque-à-créer. Commencé quarante jours après l'achèvement d'*Un Roi sans divertissement*, pendant la longue pause dans la rédaction du *Hussard sur le toit*¹, ce roman où Giono se décide à montrer sa façon de travailler, résulte également du projet, qui vient à l'esprit de l'écrivain le premier octobre 1946, de donner à *Un Roi sans divertissement* (considéré ainsi après coup comme pilotis d'une série d'ouvrages à venir), une suite de romans, ou comme il disait lui-même, une série de „chroniques”, „un gigantesque *opéra-bouffe* formant un cycle de courts récits où alterneraient deux époques, le XIX^e siècle mythique où se situe le *Roi* et le XX^e où vit l'auteur”².

Classé dans les premières éditions comme *Chronique II*³, *Noé* est pourtant autre chose qu'une „chronique”, car il ne met pas en scène une fiction (une histoire fictive qui occupe tout le texte et qui est présentée comme plus ou moins vraisemblable), mais fait de la construction, déconstruction et reconstruction de la fiction romanesque son sujet principal.

Conçu comme un jeu pirandellien entre le réel et la fiction, ce roman du romancier commence par un avertissement („formule d'exorcisme moderne”) qui brouille les points de repère au lieu de déterminer le contrat (ou pacte) de lecture qui définit son appartenance générique, c'est-à-dire au lieu de programmer le type de décodage qu'implique ce contrat inhérent au genre

¹ Comp. Citron, 1990 : 410. Giono interrompt la rédaction du *Hussard sur le toit* n'arrivant pas à se décider de quelle façon résoudre le problème de la rencontre d'Angelo et de Pauline. En 1945, dans *Angelo* — récit-pilotis de la décalogie qu'il projette alors d'écrire sur son nouveau héros — Giono a décrit la rencontre d'Angelo et Pauline de Théus. À l'automne 1946, il n'a pas encore résolu un problème important pour *Le Hussard sur le toit* : il veut qu'Angelo voie Pauline pour la première fois pendant l'épidémie de choléra. Plus tard, il trouvera l'issue en suspendant la publication d'*Angelo* (faisant donc comme si ce récit n'existait pas) et réservant la première rencontre de ses jeunes héros pour *Le Hussard sur le toit*.

² Ricatte, 1974 : 1397. Pour l'examen de la notion de chronique voir Jean Giono *Préface aux „Chroniques romanesques”*, III : 1277—1278 et R. Ricatte *La Préface de 1962 aux „Chroniques romanesques” et le genre de la chronique*, III : 1279—1295.

³ *Un Roi sans divertissement* a été primitivement publié comme *Chronique I*.

donné⁴. Toujours est-il que l'avertissement de l'incipit ne permet pas d'identifier *Noé* comme une autobiographie, malgré la conformité apparente de la démarche gionienne à la définition de Lejeune qui exige l'identité de la personne de l'auteur, du narrateur et du personnage principal, ainsi que le récit à la première personne. Cependant *Noé* n'est pas, comme le veut Lejeune, „[r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité” (Lejeune, 1975 : 14), mais roman du romancier, autoportrait de l'artiste, et non pas de l'homme, avec tout ce que cette optique implique de subjectif et de fictif :

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.*

(*Noé*, III : 611)

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 (Jarosz, 1994 : 94).

Ceci ne saurait étonner de la part de l'écrivain dont la première oeuvre achevée, *Naissance de l'Odyssee*, constitue un éloge du mensonge créateur. Remarquons toutefois que, mettant cet avertissement à l'incipit de son texte, Giono signe (unilatéralement, comme le font tous les écrivains⁵) le pacte romanesque. Ce qui attire l'attention, c'est surtout la formulation explicite qui devient suspecte justement à cause de son caractère explicite⁶, tandis que la deuxième partie de l'avertissement approfondit l'ambiguïté en vertu du statut d'antinomie du menteur qu'acquiert ce propos, cette attestation de fictivité au seuil d'une oeuvre qui montre l'écrivain au cours de son travail prévenant le lecteur des apories dont il traite.

⁴ Pour la notion de contrat (pacte) de lecture, et surtout de pacte autobiographique comp. Lejeune, 1975.

⁵ Comme dit G. Genette, „[l]e terme est évidemment fort optimiste quant au rôle du lecteur, qui n'a rien signé et pour qui c'est à prendre ou à laisser.” (Genette, 1982 : 9, note 4).

⁶ Qu'on veuille nous pardonner cette vérité de La Palisse, d'habitude, on se contente d'indiquer l'appartenance générique (et, par conséquent, le mode de décodage) de l'ouvrage en plaçant à la page de titre la marque architextuelle „roman”. Le procédé utilisé par Giono dans *Noé* est plus fréquemment (mais aussi plus discrètement) utilisé par les cinéastes.

Ayant semé le doute par cette ouverture qui annonce le thème principal de l'oeuvre, Giono proclame — d'une manière aussi inhabituelle et explicite que le certificat de fictivité cité plus haut — le début de son ouvrage : „Maintenant, allons-y. Ici commence *Noé*” (*Noé*, III : 611), après quoi il entame un récit au statut ontologique aussi ambigu que l'annonçait la „formule d'exorcisme moderne”.

Je venais de terminer *Un Roi sans divertissement*. La tête de Langlois venait à peine d'éclater sur mon papier que je me suis dit (et très violemment) : [...] Si tu fais tant que d'attendre que Delphine arrive au bord du carnage avec ses petits souliers fins ; si tu fais tant que d'essayer de la décrire, retroussant ses jupes au-dessus du sang et de la cervelle de Langlois comme au bord d'une flaque de boue, tu vas voir que Delphine va vivre. Alors, tu n'as pas fini. Tu sais bien qu'elle est toute neuve. [Ici suit le récit, assez sommaire, il est vrai, de l'arrivée de Delphine sur l'emplacement de la mort de Langlois — K. J.] Termine-moi ça *rondo*, pour le moment. Tu ne peux pas te payer le luxe d'une Delphine [ici suit la description de Delphine comme une femme pleine de passions, différente de la passive et peu intelligente épouse de Langlois d'*Un Roi sans divertissement* — K. J.]. Termine vite et va donc te promener un peu dans l'automne.

(*Noé*, III : 611—612)

On assiste ici au déploiement, au niveau macrostructurel de la partie initiale du récit, d'une figure à laquelle la rhétorique traditionnelle réserve l'appellation de prétériton, autrement dit prétermission, qui „consiste à feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très-clairement, et souvent même avec force” (Fontanier, 1968 : 143). La prétériton pose un problème analogue à celui de l'antinomie du menteur : est-ce que les informations qu'apporte une prétériton existent comme telles (les mots qui les véhiculent ont été bel et bien prononcés) ou n'existent pas (telle est la signification apparente qu'apporte la formule d'introduction) ? Évidemment, l'intention profonde de la prétériton est de dire ce qu'on feint de ne pas dire, mais faut-il prendre en considération la formule d'introduction en tant que telle, c'est-à-dire comme la marque de cette figure hypocrite (p.ex. comme le fait Giono dans *Noé* en disant : „si tu fais tant que d'essayer de la décrire”, „tu n'as pas parlé de”, etc.), la suite doit-elle alors être envisagée comme existante, ou bien faut-il prendre ces expressions au pied de la lettre, comme une éventualité qui n'a pas été réalisée. Ceci n'est pas faux non plus, étant donné que ce que Giono affirme ne pas avoir ajouté à *Un Roi sans divertissement* n'y a pas été ajouté tout en ayant été pensé et verbalisé, comme peut l'attester tout lecteur du début de *Noé*. Cette annexe à *Un Roi sans divertissement* n'existe donc pas tout en existant, autrement dit, elle ne fait pas partie du roman en question, mais d'un autre (*Noé*) où l'auteur d'*Un Roi sans divertissement* s'adonne — comme c'est son droit, quoique d'habitude les écrivains n'en

abusent pas — à prolonger la vie à leur(s) personnage(s) en produisant un récit ou des variations sur le récit précédent dans le(s)quel(les) ce personnage réapparaît⁷. Giono a connu la même tentation (qu'il n'a d'ailleurs réalisée que partiellement) de donner des prolongements à un personnage en projetant de créer une décalogie ayant pour héros principal Angelo Pardi⁸ et en rédigeant *Les Récits de la demi-brigade* où réapparaît le capitaine Langlois, un des protagonistes d'*Un Roi sans divertissement*⁹. Dans *Noé*, il s'agit de la reprise des personnages (et de l'ensemble du monde romanesque) dans le but d'en envisager des suites virtuelles et surtout parce que l'univers représenté de cet ouvrage constitue un corpus commode qui permet de montrer aux lecteurs le *modus creandi* de l'auteur, ce qui rapproche cette „réutilisation” d'*Un Roi sans divertissement* à la démarche métatextuelle telle qu'elle a été définie par Genette (relation de commentaire qui unit un texte à un autre texte — Genette, 1982 : 10).

Ces spéculations peuvent paraître dignes des meilleures traditions de la scholastique, mais, en fait, loin de toute métaphysique, le jeu auquel s'adonne Giono sert avant tout à mettre en valeur la transition incessante entre le réel et la fiction ou, pour être plus exact, l'imaginaire de l'écrivain, dont le travail ne s'arrête ni ne se limite pas au résultat accessible au lecteur, le monde imaginaire produit lors de l'écriture d'un texte littéraire ne se limitant pas à ce qui est publié, mais impliquant nécessairement aussi l'existence des „déchets” de l'activité créatrice : des images, idées, etc., soit verbalisées, soit simplement imaginées, dont le statut de „restes” n'est décrété qu'au moment de la sélection définitive. Autrement dit, il s'agit de la distinction entre le monde imaginaire de l'écrivain, forgé par le créateur durant la rédaction d'un livre et impliquant forcément des éléments qui seront évincés pour ne pas alourdir l'objectif que vise l'écrivain, et l'univers représenté de ce livre, émanation du texte définitif lequel, comme tel, constitue un bien public.

Noé est un ouvrage qui met en scène le travail d'imagination de l'écrivain, ce qui implique un continuel va-et-vient entre cette partie du réel qui est commune à tous ceux qui y existent et la perçoivent à peu près de la même manière, et l'autre, personnelle, qui inclut la première tout en la transformant par des chaînes associatives de sensations propres à l'individu doué de la faculté extraordinaire d'opérer ces changements qu'est l'artiste.

⁷ Les cas de réutilisation d'un personnage qu'on a inventé pour faire de lui le héros d'un autre (d'autres) ouvrage(s) sont relativement fréquents, et ceci non seulement dans la littérature populaire, mais également chez les écrivains de marque : p.ex. Mauriac (sa Thérèse Desqueyroux, outre son apparition en héroïne éponyme dans le roman célèbre, est également le personnage principal de deux nouvelles : *Thérèse à l'hôtel* et *Thérèse chez le médecin* (in : *Plongées*), ainsi que de *La Fin de la nuit* qui apporte la conclusion au destin de l'héroïne. L'exemple des „personnages revenants” de *La Comédie humaine* est trop connu pour s'y attarder.

⁸ Comp. à ce titre Citron, 1977a, 1977b, 1982b et 1984.

⁹ Comp. Jarosz, 1989 et 1990.

Ainsi, après avoir décrit l'intérieur de son bureau, la vue („le contenu”, comme il dit) de ses fenêtres et, d'une manière fragmentaire, l'architecture de sa maison, Giono avoue que, pendant la rédaction d'*Un Roi sans divertissement* dans cette pièce où il se tient toujours quand il travaille, il a vécu simultanément dans deux mondes : celui où se passait l'histoire de son livre et celui qui l'entourait, comme ses proches, ses voisins et, en général, ses contemporains. Il a donc superposé à tous les éléments de la réalité „physique” des éléments de l'univers qu'il était en train de créer :

A la place de la fenêtre sud, en face de ma table, j'ai installé la place du village avec le nuage au ras des toits ; je vois, d'enfilade, la route qui s'en va à Pré-Villars et à Saint-Maurice ; à gauche, de biais, j'aperçois le porche de l'église (à peu près à l'endroit où, dans la soi-disant réalité, se trouve la *villa* ; à droite, en belle vue, la porte du Café de la route avec, au-dessus, au premier étage, la fenêtre de la chambre que Langlois a habitée [...]. Vers moi, c'est-à-dire vers la table où j'écrivais, [...] se trouve le commencement de la route qui mène au Jocond [...].

(*Noé*, III : 615)

Chaque élément de la réalité objective acquiert par conséquent la valeur de comparé auquel répond, dans le monde fictif, son comparant : au paysage vu par la fenêtre sud se superpose, dans l'univers fictif, la place du village, la route qui va à Pré-Villars et à Saint Maurice, etc. L'immersion de la conscience créatrice dans l'imaginaire qu'elle sécrète va s'amplifiant, comme on peut le remarquer en étudiant la progression des verbes. „[J]ai installé” montre encore l'auteur comme un être appartenant à la réalité objective en train de manipuler la fiction implicitement considérée comme telle, c'est-à-dire possédant un statut ontologique moins „fort” que le réel accessible à tout le monde. Avec „j'aperçois” (verbe relatif à l'effet que provoque la sensation visuelle dans le monde objectif qui est ici utilisé subrepticement pour désigner, en fait, le phénomène de visualisation d'un objet imaginé), le sujet écrivant atteint la sensation que ce qui l'entoure dans le monde „physique” n'est que „la soi-disant réalité” par rapport à celle qu'il visualise (ou plutôt „sensualise”, car, plus loin, il „percevra” également des sensations olfactives et auditives), cette dernière étape étant peut-être feinte ou passagère, car, dans l'espace de quelques lignes, il revient à la réalité „c'est-à-dire vers la table où j'écrivais”.

Ces changements de points de vue sont en réalité un jeu, ou plutôt le compte-rendu de ce qui est arrivé ou aurait pu arriver pendant la rédaction du roman précédent car, dans les pages qui suivent, Giono s'amuse à renverser la perspective „ontologique” soit en attribuant au réel objectif le statut d'un

monde moins vrai (parce que „objectif”¹⁰) par rapport à la fiction, soit, inversement, en revenant à la vision commune des choses dans laquelle ce qui est objectif est primaire, alors que le monde inventé retrouve son caractère de „mensonge créateur” :

Quand M. V. [personnage d'*Un Roi*... — K. J.] en a eu terminé avec Dorothée, quand il est descendu du hêtre [...] j'ai dit qu'il avait mis le pied dans la neige, près d'un buisson de ronces. **Ça, c'est l'histoire écrite. En réalité**, il a mis le pied sur mon plancher [...]. **En réalité**, il est venu vers moi, il a traversé ma table [...].

(*Noé*, III : 615; dans cette série d'exemple c'est nous qui soulignons)

[...] il s'agit d'un monde qui s'est superposé au monde dit réel, c'est-à-dire aux quatre murs de la pièce où je me tiens pendant que j'invente et aux morceaux d'un territoire géographiquement réel (dit-on) [...].

(*Noé*, III : 621)

[...] le monde inventé n'a pas effacé le monde réel : il s'est superposé [...].

(*Noé*, III : 622)

Mes quatre murs réels (avec les deux fenêtres) et le paysage inventé (avec cent kilomètres de déroulement d'horizon) [...].

(*Noé*, III : 626)

Ce n'était pas le seul mélange du réel et de l'inventé [...].

(*Noé*, III : 632)

Ceci donne lieu, au niveau de l'organisation du discours romanesque de la première partie de *Noé*, à l'usage fréquent d'un procédé que nous proposons d'appeler syllepse, figure qui consiste à unir à l'aide d'un même mot deux éléments auxquels ce mot se rapporte, mais utilisé d'une manière sournoise, car ce mot qui permet de réaliser la figure est, en fait, un homonyme qui cache deux significations différentes¹¹. Dans le roman gionien, il s'agit de ce qu'il conviendrait de baptiser syllepse ontologique, cette figure consistant ici à jouer sur le statut subjectif/objectif de la réalité. Certains événements d'*Un Roi sans divertissement* sont censés être montrés *in statu nascendi*, dans leur entourage réel, c'est-à-dire dans l'espace du bureau ou du paysage vu des deux fenêtres, et non pas dans le „territoire brumeux qui entoure [...] le théâtre du drame”

¹⁰ Comp. à ce propos ses diatribes contre la réalité objective dans *Virgile* que nous avons présentées dans le chapitre précédent.

¹¹ Comp. Ziomek, 1990 : 220. Genette (1972 : 120) tout en utilisant le terme dans une acception personnelle (groupement de scènes, groupement thématique, p.ex. suite d'anecdotes liées par le voyage le long du Rhin), souligne l'étymologie du mot : „fait de prendre ensemble” plusieurs éléments du récit au sens de discours romanesque, invitant ainsi à repérer les figures de style non seulement au niveau de la phrase, comme le fait d'habitude la rhétorique classique, mais aussi au niveau des macrostructures du discours — attitude conforme à la nôtre.

(*Noé*, III : 617), autrement dit dans l'univers romanesque tel qu'il a été créé par l'auteur et tel qu'il est donné à lire (à visualiser) aux lecteurs, parce que „[ç]a, c'est l'histoire écrite", par opposition à la „réalité" (*Noé*, III : 615), c'est-à-dire la réalité de la vision du créateur au croisement du réel subjectif émergeant de la vision commune des choses et de l'univers représenté.

La relation de superposition (ou de surimpression) des deux univers normalement imperméables : celui où l'on raconte et celui que l'on raconte¹² semble subvertir les bases de la convention réaliste, car la porosité de la frontière sacrée entre les niveaux narratifs (diégétiques) permet leur transgression permanente et ruine à l'occasion l'illusion du réel, ou bien, si l'on veut, institue deux systèmes de référence¹³, l'un réel et l'autre fictif qui se recourent dans l'imagination de l'écrivain.

Or, à y regarder de plus près, cette situation n'a rien de scandaleux, car il s'agit, en fait, du rapport normal, bien que dans le cas de *Noé* 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 et à tisser des chaînes d'associations originaires du monde réel conçu au sens large (ce qu'il voit, ce qu'il pense, ce dont il se souvient, etc.) pour en construire son monde imaginaire selon une disposition originale qui est caractéristique de l'artiste (comp. Jarosz, 1994).

La situation de Giono, auteur-narrateur-personnage de *Noé*, par rapport à l'univers représenté, n'est donc pas si scandaleuse et transgressive qu'il le laisse entendre en multipliant les syllepses (en embrayant sur un verbe qui se rapporte aussi bien à la situation réelle de la création qu'à l'univers fictif), qu'on pourrait aussi appeler métalepses narratives, somme toute pareilles à celles d'un Sterne ou d'un Diderot et dont le mécanisme consiste, en l'occurrence, à superposer (ou substituer) à un nom ou à un endroit fictifs où se déroule l'action décrite par telle phrase celui d'un élément appartenant au mobilier du bureau où travaille l'écrivain.

Saucisse [personnage d'*Un Roi* — K. J.] reprisait ses chaussettes dans le verger de pêcheurs de la fenêtre sud [paysage réel — K. J.].

(*Noé*, III : 617)

Langlois [...] descendit de cheval devant ma table de travail en face de mon cendrier, et construisit la guérite de ses sentinelles à l'endroit où, quand j'ai fini mon travail, je pose mon stylo et mon crayon rouge.

(*Noé*, III : 618)

¹² Comp. G. Genette, 1972 : 243—255. Ce chapitre est consacré aux métalepses — transgressions de niveaux diégétiques.

¹³ Le terme de système de référence utilisé par Giono dans une acception quelque peu différente de celle-ci (qui désigne les rapports entre les éléments du réel qui sont censés équivaloir aux éléments de fiction et le discours romanesque) sera étudié plus loin.

Langlois tue le loup [événement qui dans le roman a lieu dans le val de Chalamont — K. J.] sous l'aisselle du bras qui tient la pique [il s'agit de la statue de Saint-Georges qui se trouve dans le bureau — K. J.].

(*Noé*, III : 616)

M. V. [l'assassin d'*Un Roi*... — K. J.], venant de Chichiliane, traversait les rayons de ma bibliothèque, à peu près à l'endroit où se trouve un petit exemplaire des *Tragiques* d'Agrippa d'Aubigné, descendait sur *Ubu roi*, prenait à gauche vers le *Voyage de l'Astrolabe*, tombait pile derrière le dossier de mon fauteuil. De là, il guettait (c'est pourquoi on ne l'a jamais découvert).

(*Noé*, III : 617)

Dans ce dernier cas, on flaire un canular, comme dans le cas de Giono en robe de chambre rouge couché au milieu du paysage fictif :

[...] après quelques heures de travail, la fantaisie me prenait de me reposer un peu en fumant une pipe sur mon divan, je me couchais, comme le géant de Swift, sur cinq ou six lieues carrées de paysage [...]. J'avais l'impression de gêner les travaux et les trafics, en tout cas de donner une publicité très fâcheuse à mon goût pour la sieste.

(*Noé*, III : 618—619)

La référence aux *Voyages de Gulliver* fait, en effet, penser à la mystification dont on ne peut pas, à cet endroit du texte, mesurer la portée. Il faudra attendre la partie finale de *Noé* pour que Giono révèle en toute tranquillité („je n'en ai pas parlé, mais maintenant je vais en parler” — *Noé*, III : 849) qu'il a écrit *Un Roi sans divertissement* non pas dans son bureau 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 guère à celui qu'il décrit dans les premières pages de *Noé*¹⁴.

Le lecteur croit-il avoir le droit de s'offusquer du tour que lui a joué l'écrivain ? Certes non, s'il se rappelle qu'il a été averti dès l'incipit par la „formule d'exorcisme moderne” : „Rien n'est vrai.” Ne sait-on pas depuis Aristote (et Giono connaît ses classiques) que „[c]e n'est pas de raconter les choses réellement arrivées qui est l'oeuvre propre du poète, mais bien de raconter ce qui pourrait arriver” (cité d'après *TV*, VII : 680).

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 (à un

¹⁴ Sur les conditions matérielles de la création d'*Un Roi sans divertissement* comp. Citron, 1990 : 153 et Amrouche, 1990 : 172—173 et 192.

degré impossible à vérifier) un personnage de fiction, comme l'invite à le croire l'avertissement liminaire.

Pour reprendre, en la paraphrasant, l'opinion d'Aristote citée ci-dessus, l'essentiel est non pas de savoir si la version de la genèse d'*Un Roi sans divertissement* que donne son auteur est vraie, mais qu'il aurait pu en être comme il dit. D'ailleurs pourquoi rejeter d'emblée l'éventualité que l'écrivain à l'apogée de ses possibilités créatrices qu'est Giono au moment de l'écriture d'*Un Roi sans divertissement*, capable — comme tout porte à croire qu'il l'a fait — d'inventer de toutes pièces les circonstances de la genèse de son oeuvre, ne soit pas tout aussi capable de s'imaginer — comme il le dit au début de *Noé* — pendant qu'il écrit son oeuvre (*Un Roi sans divertissement*) à la Margotte, le mobilier de son bureau manosquin, de prendre comme points de repère de l'univers imaginaire d'*Un Roi...* les éléments de son entourage familial où il a créé la plupart de ses autres ouvrages?¹⁵

D'ailleurs, jusqu'à *Noé*, pour parler des problèmes de sa propre création, Giono s'est évertué à deux reprises (dans *Naissance de l'Odyssée* et dans *Pour saluer Melville*) d'inventer des genèses fictives des oeuvres de ses grands prédécesseurs. De la part d'un écrivain qui affirme : „Si j'invente des personnages et si j'écris, c'est tout simplement parce que je suis aux prises avec la grande malédiction de l'univers [...] l'ennui” (A m r o u c h e, 1990 : 58) et qui avoue ne plus s'intéresser aux histoires qu'il a déjà écrites, il serait fort improbable de s'attendre à ce qu'il reproduise fidèlement les circonstances de la genèse d'une oeuvre déjà rédigée, quand, en feignant de le faire, il peut „broder” sur le déjà-inventé ce qu'il n'y a pas mis, mais ce qu'il aurait pu y mettre. Ce faisant, au lieu d'une genèse relatant exactement les circonstances de la rédaction d'*Un Roi sans divertissement*, ne donne-t-il pas un échantillon de la manière dont il peut procéder lorsqu'il crée ? Tout en jouant à reproduire fidèlement le processus d'écriture d'*Un Roi sans divertissement*, probablement il n'en fabrique pas moins sous nos yeux un autre texte qui, comme le roman précédent, est également le fruit de son imagination.

Au lieu de nous perdre en conjectures sur le problème de la délimitation du vrai d'avec le faux dans *Noé*, mieux vaut nous concentrer sur la manière dont Giono construit son roman du romancier dans lequel il parle de son art, ce qui ne veut pas dire que nous puissions tourner définitivement le dos à la question des rapports entre le réel et la fiction en parlant de cet ouvrage qui débat incessamment cette problématique.

Toujours dans la partie initiale, Giono fournit une explication de certains éléments de son ouvrage précédent, qu'il ne faut cependant pas prendre à la lettre, mais plutôt traiter comme modèle de sa pratique créatrice souvent

¹⁵ Dans le cas de l'écrivain à l'écriture aussi abondante que Giono, chaque élément de son mobilier renverrait aux éléments des univers romanesques de tous les livres qu'il a écrits successivement dans son bureau.

empreinte d'une intention ludique. Ainsi, en parlant de M. V., il dit en plaisantant qu'on ne pouvait pas l'attrapper, car l'assassin guettait ses victimes caché derrière le fauteuil de l'écrivain. Cette syllepse de la réalité de création et du monde représenté est évidemment une supercherie.

Le recours obstiné à cette sorte d'éclaircissement des éléments de fiction mérite pourtant d'y prêter attention là où l'intention mystificatrice ne se fait pas sentir. Tel semble être p.ex. le cas de l'origine mexicaine de Mme Tim, dont on peut dire, en utilisant la formule consacrée, que *se non è vero, è ben trovato*. À en croire Giono, c'est „parce que [la] fenêtre [sud] fait pendant à la carte du Mexique [...] qu'Urbain Timothée a fait fortune au Mexique, que Mme Tim est créole” (*Noé*, III : 616). En vertu du même procédé, le marronnier qui pousse devant cette fenêtre „avec ses feuilles dorées par l'automne sur lesquelles joue le soleil” (*Noé*, III : 622) serait à l'origine des verreries d'apparat et des cristalleries de table de Mme Tim. Le vent qui bourdonne dans les feuilles du marronnier suggère à l'auteur „les tambours barbares accrochés aux murs sur le palier du premier étage du château” (*Noé*, III : 622) de Mme Tim, tandis que :

[...] toujours le vent qui bourdonne, mais associé cette fois au désir de fuites [...] dont parle le grand ciel [...] me suggère le son des cors qui sait si bien vivre l'écarquillement des chemins dans toutes les directions (et c'est pour ça que j'ai mis des cors à Saint-Baudille, et c'est pour ça également qu'il y a tant de désirs de fuite dans les trois filles de Mme Tim. Je n'en ai pas parlé, mais je les ai construites pour ça. Il suffirait d'un rien : elles sont prêtes).

(*Noé*, III : 622)

Dans ce dernier fragment, on a affaire à un véritable pullulement d'associations. Selon le contexte et son aspect, le marronnier évoque des verreries d'apparat (les feuilles) ou un tambour qui, peut-être pour prolonger la chaîne d'associations d'une même classe d'objets (instruments de musique), évoque les cors. Jusqu'à ce moment, Giono se réfère aux éléments de l'univers d'*Un Roi sans divertissement*. Pour ce qui est de la suite de la chaîne associative (les cors qui font penser aux croisements de routes lesquels à leur tour renvoient aux filles de Mme Tim), on entre dans le récit annexe qu'est par rapport au *Roi* le début de *Noé* : les filles en question font bien partie du roman précédent, mais les intentions que leur prête Giono dans *Noé* constituent une idée qu'il vient peut-être seulement de concevoir au moment d'écrire la phrase qui en informe, ce qui n'interdit pas de penser qu'il dit la vérité lorsqu'il affirme : „Je n'en ai pas parlé, mais je les ai construites pour ça.” Selon le cas, on a affaire soit au dévoilement d'une motivation (d'une intrigue en puissance) tronquée, soit à la remotivation après coup d'un élément qui, à sa place (dans le texte d'*Un Roi sans divertissement*), ne possédait pas cette motivation.

Le procédé de métalepse se superpose à celui de remotivation rétrospective dans le passage consacré au suicide de Langlois qui, comme on le sait, dans le roman précédent s'est enlevé la vie après avoir attrapé par le bacille du mal (envie de tuer par divertissement) que lui a transmis M. V.

Langlois, sur le point de céder, s'est supprimé d'abord pour ne pas tuer des innocents, comme son initiateur à la cruauté, et aussi pour ne pas initier par son geste meurtrier un autre justicier trop habile à se mettre dans la peau de l'assassin, et qui pourrait suivre ses traces. Or, dans *Noé*, Giono prête à Langlois la connaissance des circonstances de la création du monde dont il fait partie en tant que personnage :

Je l'ai toujours soupçonné de savoir que les prairies dans lesquelles il se promenait à grands pas portaient en filigrane ma carte de Mexico and the West Indies du *National Geographic Magazine*.

(*Noé*, III : 625)

Quand, dans la partie finale d'*Un Roi sans divertissement*, Langlois fait construire son bongalove¹⁶, „je crus d'abord qu'il ne savait pas ce qu'il faisait” (*Noé*, III : 625), dit Giono. L'endroit est dangereux, car „en réalité”, c'est-à-dire dans la „réalité” de l'univers représenté, autrement dit, dans ce qui était la réalité „pour ceux qui ne le [l'emplacement du bongalove — K. J.] voyaient que dans le récit [...] c'était un bel endroit [...] n'effrayant personne [...]” (*Noé*, III : 626). Pourtant, le „bongalove” est situé dans l'univers romanesque à l'endroit qui, dans la réalité de la création, répond à un tableau peint sur papier représentant „six chevaux [mongols] et notamment un noir” (*Noé*, III : 614).

Or, Langlois, qui „s'y connaissait en chevaux” (*Noé*, III : 625) et qui semble savoir ce qui se cache sur l'emplacement de sa future maison¹⁷, choisit justement cet endroit pour construire son „bongalove” ce qui achève de sceller son destin tragique, en instituant par là une curieuse remotivation du mobile de comportement du personnage fictif par le mobilier du bureau de l'écrivain. Langlois (personnage intradiégétique) est, par conséquent, dans ce passage à fonction au moins partiellement ludique, montré comme le véritable meneur du jeu, doué de la connaissance de la situation extradiégétique.

¹⁶ Nous reproduisons le mot d'après l'orthographe de Giono (voir p.ex. *Noé*, III : 626).

¹⁷ „[...] j'étais sur le point de lui dire de se méfier ; qu'il y avait là des *radiations telluriques*, des exhalaisons minérales comme celles qui expliquent, paraît-il, les territoires à cancer et les quartiers à lèpre. Mais je le vis qui, sans faire semblant, tâtait sous ses pieds le contour des chevaux cachés sous la terre. Comme s'il éprouvait la solidité d'échine et la valeur de galop. Et c'est en tâtonnant de cette façon qu'il arriva juste au-dessus du cheval noir et qu'après avoir tâté il se dit (je l'entendis fort bien) : »C'est là-dessus qu'il faudra construire le bongalove«.” (*Noé*, III : 625—626).

Pour revenir à la carte du Mexique et des Indes Occidentales fixée au mur du bureau gionien à gauche de la fenêtre sud, elle remplit dans ce récit rémanent qu'est le début de *Noé* par rapport à *Un Roi sans divertissement* plusieurs fonctions, étant le point de départ de tout un réseau de références qui gravitent autour du thème de l'Amérique. L'apparition de la carte est précédée dans le texte de *Noé* par la description du „contenu” de la fenêtre où l'on distingue une villa à toit de tuiles „rouge terne”, le feuillage d'un tilleul „jaune d'or”, le feuillage „pourpre maintenant” d'un cerisier, celui d'un mûrier „ocre”, celui d'un if „noir” „et, dominant le tout, la carcasse d'un orme (sans une feuille actuellement et tout en fer forgé)”, „un champ divisé en quatre petits jardins faits au point de croix” et „la soie d'or rouge d'une petite plantation de pêchers” (*Noé*, III : 613—614 ; c'est nous qui soulignons). Les couleurs qui dominent dans cette description d'une parcelle de paysage bucolique¹⁸ sont différentes variantes du rouge, le jaune (chaque fois associé à l'or) et le noir ; la seule forme qui y apparaît est la croix, et le fer y est la seule matière nommée. Le fragment en question est suivi (par l'intermédiaire d'une brève description du „plateau de Valensole qui, maintenant, à cette heure de la matinée, et tout satiné de plein soleil, imite la mer montant à l'horizon” — *Noé*, III : 614 ; c'est nous qui soulignons) de la description de la carte de l'Amérique centrale, qui est là, dit Giono, depuis l'époque où il lisait Bernal Diaz del Castillo et Cortez.

Beaucoup de bleu. Océan, mer des Caraïbes, Montezuma, les armures de coton, les supplices d'or, des ruisseaux de sang coulent entre les troncs des vieilles forêts de basalte. Un mètre sur soixante.

(*Noé*, III : 614)

La description du paysage manosquin, lorsqu'on l'interprète à la lumière des indications que fournit celle de la carte, prépare en l'annonçant le thème de la conquête du Mexique par Cortez qu'évoque la carte. Les couleurs des feuilles et des tuiles introduisent le thème de la cruauté omniprésente dans *Un Roi sans divertissement* où il a été également véhiculé par les variations du rouge des feuilles automnales accompagnées d'évocations de la religion sanguinaire des Aztèques¹⁹. Dans le fragment cité de *Noé*, l'accent est déplacé sur la cruauté des conquérants, la „description” de la carte étant, en fait, non pas réaliste, mais composée uniquement des références aux événements sanglants de la *conquista*, tandis que la mention, à propos du jardin vu

¹⁸ Paysage bucolique, bien que moderne : Giono a à maintes reprises protesté contre les constructions du type de la villa dont il parle ici et contre les tuiles marseillaises plates d'un rouge terne „que le soleil n'irisera jamais” (*Noé*, III : 614).

¹⁹ Voir la description de la forêt en automne dans *Un Roi sans divertissement*, III : 472—473.

de la fenêtre du bureau de l'écrivain, du „fer” et de la „croix” renvoie aux armes et à la religion des Espagnols.

Suivant le contexte et le besoin du moment, ou plutôt du fragment de l'univers représenté qu'on remotive, la carte de l'Amérique centrale détermine en premier lieu les origines mexicaines de Mme Tim. Dans un contexte différent pourtant, lorsqu'on met l'accent sur la vue de la fenêtre du bureau qui donne sur l'ouest et sur la volonté affirmée par l'écrivain dans *Noé* de sauver Langlois de son destin tragique, la même carte, enrichie de références mythologiques (le jardin des Hespérides situé aux confins occidentaux du monde antique) devient le point de départ d'une fuite virtuelle de Langlois vers l'ouest, relatée dans un autre récit-prétérition.

Cette fois-ci, Giono voit la carte comme une source de références au voyage de Colomb associé aux scénarios de récits d'aventures et de découverte animant implicitement l'escapisme et l'intention de terminer l'histoire de Langlois par un „happy end” inhérent à ce type de littérature. Le contenu de la carte se superpose maintenant au paysage vu par la fenêtre. Les feuilles sur fond de ciel illimité et uniformément bleu évoqueraient, dans cette lecture de la carte, les archipels de la mer des Caraïbes („Antilles de feuillages” *Noé*, III : 616), alors qu'une des trois filles de Mme Tim (Cadiche) jouerait le rôle de compagne du héros dans cette variante au dénouement heureux de l'histoire tragique. Il se peut que cette solution virtuelle soit le fruit de l'image du jardin des Hespérides (trois soeurs gardiennes du jardin des pommes d'or étant à l'origine des trois filles de Mme Tim, ou inversement).

L'adjectif „rutilant”, qui désigne les fruits du verger mythologique, contient les sèmes /briller/ et /rouge sang/, ce qui renvoie aux données de départ qui ont permis de tisser l'image de la carte de l'Amérique centrale comme lieu d'une conquête sanglante. Pourtant la modification du contexte a fait réorienter cette dernière interprétation de la carte : l'or et le rouge associé aux Hespérides se réfèrent maintenant à la couleur du soleil couchant, associé à l'idée de fuite vers le Nouveau Monde.

Dans ce contexte, la statue de Saint-Georges du bureau de l'écrivain, sous l'aisselle de laquelle²⁰ Langlois tue le loup, et qui, dans cette occurrence, renvoie évidemment à la victoire de l'archange sur le dragon, contaminée par le „rayonnement” du contexte américain, prend l'air „un peu jésuite de Patagonie” (*Noé*, III : 614).

Plus de cent pages plus loin, il est question de retrouver en plein Marseille „une vieille chapelle espagnole [...] de style jésuite” qui ressemble à un „jardin des Andes ou Terre de Feu” (*Noé*, III : 726—727). Cette réminiscence du thème „américain” du début de *Noé*, placée dans la partie médiane du roman,

²⁰ Pour reprendre la syllepse citée plus haut.

prépare l'apparition du personnage de Fuégien géant, compagnon et serviteur d'Empereur Jules²¹. Cette fois-ci, la référence à l'Amérique, tout en restant dans la zone „latine”, c'est-à-dire conquise autrefois par les Espagnols, se déplace vers l'extrémité méridionale du continent (Patagonie, les Andes du Sud, Terre de Feu) sans perdre son caractère „colonial” (architecture de la chapelle), l'adjectif „jésuite” renvoyant à la fois au caractère sacré de l'édifice et à la conquête du Nouveau Monde effectuée sous le signe de la croix et considérée, au moins officiellement, comme entreprise de christianisation. La continuité de cette dernière piste de lecture est peut-être déclenchée par la statue de Saint-Georges et trouve ses relais par l'évocation successive et espacée de la croix, ainsi que celle de l'adjectif „jésuite” dans toutes les résurgences du thème américain où ne figure pas la croix.

La signification d'un élément de récit change en fonction du contexte, obéissant en même temps aux associations personnelles de l'écrivain, évocatrices de ses souvenirs, de ses lectures (qui sont également des souvenirs) et des sensations présentes à son esprit lorsqu'il construit son texte et, parallèlement, en prévision des histoires qu'il projette d'y placer ultérieurement. Dans cette dernière fonction, les résurgences suivantes des thèmes que Giono introduit dans son roman jouent le rôle d'amorces anticipatrices dans le sens qu'assigne à ce terme Genette (1972 : 112—114), ou autrement dit, des prolepses ponctuelles constituant par conséquent les mises en abymes prospectives (Dällenbach, 1977 : 83—87) dont Giono se sert pour construire *Noé* comme une suite de „noces” — métaphores qui associent deux éléments du réel (i. e. de son réel qui inclut aussi son monde imaginaire) dont nous parlons plus loin.

2. Les Propriétés du monde imaginaire : „systèmes de références”, „c'est un monde !”, „démésure”

Un autre sous-ensemble de références relatives au *modus creandi* de Giono gravite autour du terme „monde”. Après avoir imaginé que, pendant la sieste, l'écrivain occupe plusieurs lieues carrées d'espace imaginaire, Giono s'empresse de rectifier (mais seulement après avoir mis dans le texte cette transgression cocasse qu'il a certainement trouvée amusante) que son intention n'a pas été d'

²¹ L'histoire d'Empereur Jules commence une trentaine de pages plus loin.

[...] install[er] autour de [lui] un diorama, un vaste paysage *en réduction dans un petit espace*. [...] Il ne s'agissait pas, dit-il, d'une *construction* semblable aux crèches de Noël où l'on installe toute la Judée et les déserts d'Arabie sur une table de cuisine (et, dans ce cas-là, les choses sont bien séparées : sur la table, Nazareth vu par le gros bout de la lorgnette ; autour de la table, le monde ordinaire vu à l'œil nu). Il ne s'agissait non plus du système employé par Eugène Sue et Ponsou du Terrail : de petites marionnettes de trente centimètres de haut représentant les personnages en fil de fer plastique pour qu'on puisse leur faire prendre toutes les attitudes. Pas du tout, ce qu'il faut bien comprendre, c'est que mon paysage était grandeur naturelle, et mes personnages grandeur naturelle aussi.

(Noé, III : 620)

Giono insiste sur la grandeur naturelle du monde imaginaire „imbriqué en volume” dans le monde extradiégétique, c'est-à-dire celui où il vit (et écrit), pour souligner la réalité que cet univers fictif possède pour lui, mais il insiste également sur son caractère extraordinaire, car tout de suite après il s'adonne aux réflexions sur la démesure, terme qu'il emprunte à Sophocle en le définissant par „l'ensemble des mesures d'un système de références différent de celui dans lequel nous avons l'ensemble de nos propres mesures” (Noé, III : 620).

Si dans la citation précédente il s'agissait en premier lieu de mettre en relief la co-présence du monde imaginaire et du monde réel dans l'imagination de l'écrivain, cette référence à la démesure (*hubris*) du théâtre antique assigne à l'univers représenté un caractère exemplaire et absolu par rapport à la réalité de tous les jours. Ce n'est donc pas par hasard que Giono s'est servi de l'image de lui-même étendu à travers le paysage imaginaire, car se plaçant par métalepse ponctuelle dans son univers imaginaire, il semble dire que celui-ci en acquiert des dimensions qui ne sont pas celles du monde réel.

Dans ce qui suit, il donne des exemples de ce qu'il entend par „système de références” différent de celui qui fonctionne dans le monde extralittéraire en invoquant une courante expression exclamative „C'est un monde !” (Noé, III : 620) qui exprime l'idée d'énormité et d'exagération accompagnée d'indignation du locuteur :

Antigone qui prend de la terre dans ses mains et en couvre le corps de Polinice n'a pas les mêmes mesures que Créon pour juger de la chose, en particulier ; et par conséquent des choses en général. C'est ce que veut exprimer la sagesse populaire quand, au sujet des choses extraordinaires, elle s'exclame : *C'est un monde !* C'est probablement ce que s'est exclamé Créon quand le garde est venu traîner Antigone à ses pieds en lui disant : „Voilà celle-là ! Et, savez-vous ce qu'elle faisait ? Eh bien, elle enterrait Polinice !” [...] Oedipe ? C'est un monde ! Hamlet ? C'est un monde ! Par contre, Oedipe, Hamlet, Antigone trouvent tout naturel de faire ce qu'ils font. Je parie qu'en voyant Shakespeare en faire une tragédie, Hamlet se serait écrié : J'écrabouille Ophélie, je tue ma mère, j'étripe

mon oncle (entre autres) et vous *en faites* une tragédie ? Mais c'est un monde ! Rien n'est plus naturel !” En effet, pour lui, rien n'est plus naturel.

(*Noé*, III : 620—621)

Ces trois notions : „système de références”, (c'est) „un monde”(1) et „démésure”, qui s'expliquent mutuellement et sont, dans une grande mesure, synonymiques, définissent ce qu'est l'oeuvre d'art (et par conséquent l'oeuvre littéraire) pour Giono. Le premier et le dernier de ces termes apparaissent également dans d'autres textes de l'écrivain : „système de références” dans ce pré-texte qu'est par rapport à *Noé* son roman précédent (*Un Roi sans divertissement*), et „démésure” dans le paratexte²² que constituent les entretiens radiophoniques avec Jean Amrouche (A m r o u c h e, 1990 : 138—139). Dans *Un Roi sans divertissement*, en parlant de la qualité du sang des victimes perceptible à travers leur teint, Giono affirme pouvoir soupçonner que leur sang était très beau.

Il existe, évidemment, un système de références comparable, par exemple, à la connaissance économique du monde et dans lequel le sang de Langlois et le sang de Bergues ont la même valeur que le sang de Marie Chazottes, de Ravanel et de Delphin-Jules²³. Mais il existe, enveloppant le premier, un autre système de références dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre, vers les montagnes de Moria ; dans lequel les couteaux d'obsidienne des prêtres de Quetzalcoatl s'enfoncent logiquement dans des coeurs choisis. Nous en

²² G e n e t t e (1982 : 9) définit la paratextualité comme une variante de la transtextualité la caractérisant comme „la relation [...] que, dans l'ensemble formé par une oeuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l'on ne peut guère nommer que son *paratexte* : titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux [...]”. Voir aussi G. G e n e t t e, 1987, vaste étude consacrée aux différents types de paratextes.

²³ Langlois est un capitaine de gendarmerie qui traque l'assassin ; Bergues, le braconnier local s'apparente à Langlois en ce qu'il est potentiellement capable de poursuivre seul le meurtrier, mais est finalement tué par celui-ci. Marie Chazottes, Ravanel et Delphin-Jules sont, par contre, les cibles de M. V. qui les a assassinés, sauf Ravanel qui a échappé à l'agresseur. Telle est la raison pour laquelle Giono oppose ces deux groupes de personnages. Le fragment cité vient après les considérations de l'auteur concernant la qualité de sang de chaque victime, au bout desquelles, dans un accès d'humour noir qui lui est parfois propre, Giono prend soin de préciser : „[N]ous ne trouvons pas l'abondance de sang [...] mais nous trouvons la qualité [...] ; je ne veux parler de goût. Je n'ai, comme bien vous pensez, jamais goûté le sang de personne ; et aussi bien je dois vous dire que cette histoire n'est pas l'histoire d'un homme qui buvait, suçait ou mangeait le sang (je n'aurais pas pris la peine, à notre époque, de vous parler d'un fait aussi banal) [...] je veux dire qu'il est facile d'imaginer que son sang [celui de Marie Chazottes — K. J.] était très beau. Je dis beau. Parlons en peintre.” (*Roi*, III : 480).

sommes avertis par la beauté. On ne peut pas vivre dans un monde où l'on croit que l'élégance exquise du plumage de la pintade est inutile.

(*Roi*, III : 480—481)

Le caractère provocateur de ce dernier fragment, résultant du sujet de l'oeuvre dont il a été extrait, ne devrait pas voiler le fait que pour Giono le texte littéraire se distingue de tout autre avant tout par sa qualité esthétique, même si, comme dans cette citation, la beauté émane d'une tache de sang sur la neige. Le thème du sang, lié à celui de la cruauté et du divertissement, est l'un des plus importants dans l'oeuvre de Giono. Ce thème apparaît déjà en filigrane dans les romans d'avant-guerre, comme dans *Regain*, où Panturle, enivré par le vent de printemps, déchire un jeune renard et „fouille dans [ses entrailles] comme dans une poche” (*R*, I : 369) et dans un passage supprimé de la version définitive de *Que ma joie demeure*, qui passe injustement pour une idylle champêtre, dans lequel on parle d'un berger qui tirait sur les gens sans mobile apparent (II : 1385). Ce thème est de loin bien plus visible aussi bien dans les „chroniques” d'après-guerre : *Un Roi sans divertissement* est consacré à la fascination qu'exerce le meurtre ; dans *Deux Cavaliers de l'orage* Giono consacre un monologue au „théâtre du sang” ; *Ennemonde et autres caractères* est l'histoire d'un meurtre parfait ; que dans les romans du „cycle du hussard” : *Le Hussard sur le toit* et *Le Bonheur fou*, où sévissent successivement le choléra et la révolution.

L'essentiel de la triade des termes cités plus haut par lesquels l'écrivain essaie de définir le propre de l'oeuvre littéraire semble, hormis ce qui vient d'être dit, résider dans le caractère exceptionnel de l'univers imaginaire ce qui constitue l'exact contraire de la „tranche de vie” des poétiques dites réalistes. Ailleurs, comme on l'a vu, Giono revendiquait le droit de l'écrivain à la subjectivité ; ici, cet appel prend un aspect nouveau, ou en tout cas pas encore exprimé dans les ouvrages précédents, peut-être parce qu'il était considéré comme allant de soi.

Dans la *Préface* d'*Angelo* (2^{ème} version), en répondant aux objections des critiques américains qui se demandaient sérieusement pourquoi dans la scène du dernier chapitre du *Hussard sur le toit*, où Angelo sauve Pauline avec des gestes qui font penser à l'acte sexuel, les deux personnages qui se sentent visiblement attirés l'un par l'autre ne font pas l'amour, Giono répond :

Faut-il vraiment rappeler qu'un romancier décrit des êtres exceptionnels ? Oui je crois : on a tellement râbaché qu'il fallait qu'un roman décrive des êtres ordinaires qu'on a pris ce râbachage pour parole d'évangile : mais où sont les romans qui décrivent des êtres ordinaires ? Dès que le roman touche des êtres ordinaires, ils deviennent exceptionnels. Même Bloom (*Ulysse*) et surtout Bloom. Faut-il recopier ici les 494 pages de *De l'Amour*, plus les notes, la table des noms

cités et la table des matières ? [...] Faut-il dire bêtement que les mouvements de la passion se développent dans un système de références tout à fait différent de celui dans lequel palpitent les mouvements de la bête à deux dos ?

(IV : 1188)

Il ne faut pas s'étonner que, prônant et pratiquant la vision du monde qui „prend pour portrait de notre époque le désert plat de leurs petites secousses mornement répétées” (IV : 1188) et refusant de „sublimier ses gestes” (IV : 1188), les écrivains („nos modernes Madame de Lafayette” — IV : 1188) apauvrissent l'image de l'existence humaine et, l'érigeant en modèle de la vraie vie, nient toute possibilité d'„aimer noblement, sans tristesse ni platitude” (IV : 1188).

Après avoir ainsi revendiqué le droit (et presque l'obligation interne) de sublimation des sentiments dans une admiration réciproque, proprement cornélienne, entre Angelo et Pauline, Giono termine sa diatribe contre la platitude des personnages romanesques par une conclusion dans laquelle, tout en expliquant ses opinions, il se laisse aller à une formule à l'emporte-pièce :

L'amour s'exprime ici plus complètement dans ses contraintes qu'il ne s'exprimerait dans ses libertés. S'il faut un paroxysme, il y est quand Angelo dispute Pauline à la mort, qu'elle meurt (presque) et qu'elle ressuscite dans ses bras. Bref (pour ces dames qui ont besoin de leur vocabulaire) disons que c'est une trente-septième position.

(IV : 1189)

La conception du romanesque que préconise et que réalise Giono s'éloigne du réalisme du quotidien, même si ses premiers romans (ceux d'avant 1939) donnent au premier abord l'illusion de dépeindre des personnages de paysans dans leur entourage naturel.

Dans les entretiens avec Amrouche, ayant proclamé que tous ses personnages (sauf Janet de *Colline*) sont inventés de toutes pièces, Giono s'insurge contre la vision de son oeuvre selon laquelle ses paysans des premiers romans sont peints d'après nature. Loin d'être ces agriculteurs, bergers et artisans qu'on peut rencontrer (ou qu'on pouvait rencontrer à l'époque, soit au début du XX^e siècle) à la campagne, et qui „sont des gens très simples qui ne pensent pas aux astres, qui pensent au prix du mouton sur les marchés des environs” (Amrouche, 1990 : 72), les personnages des romans „paysans” de la „première manière” sont transformés en véritables „pâtres chaldéens” capables de se jouer un drame cosmogonique plein de poésie païenne, comme dans *Le Serpent d'étoiles*.

Les véritables bergers provençaux ne sont pas des astronomes, dit Giono : „[...] lorsque j'ai rencontré [des] bergers sur les plateaux, c'est moi qui leur parlais des astres, ça n'est pas eux"²⁴.

Pourtant, dans son temps, Giono n'a pas été pour rien dans le malentendu concernant le véritable caractère de ses premiers personnages, malentendu qu'il s'évertue à dissiper si énergiquement dans les années cinquante et soixante. Le cas de la réception du *Serpent d'étoiles* est à ce titre exemplaire. Après sa prépublication en 1930—1931, le livre a suscité l'attention des musiciens désireux d'en apprendre davantage sur l'accompagnement des instruments inconnus que Giono avait décrits dans ce récit en parlant des réunions de la nuit de la Saint-Jean que se fixaient clandestinement les bergers sur le plateau de Mallefougasse pour jouer, dans un cercle d'initiés, un drame qui racontait la création du monde.

Ainsi, intrigué par les „pins-lyre” et les „tympons” dont se servaient les bergers gioniens, le célèbre compositeur Darius Milhaud a-t-il tenu à tout prix à assister à ce spectacle annuel. Sans lui avouer qu'aussi bien le spectacle que les instruments dont jouaient ses personnages étaient inventés de toutes pièces, Giono, vu l'insistance du musicien, a promis à Milhaud de l'emmener avec lui la prochaine fois que le drame paysan serait joué (promesse qui, par son caractère d'affirmation „extralittéraire”, confirmait la véracité des faits présentés dans *Le Serpent d'étoiles*).

Cependant, la date de la représentation approchant, il était bien obligé de trouver une excuse. Henri Godard à qui nous empruntons ces informations (Godard, 1989 : 926—928), cite la lettre de l'écrivain au compositeur du 15 juin 1931 :

Mon cher ami,

Catastrophe ! Je reçois une lettre, le drame a été joué hier soir à Marcoux près de Digne. Je suis tout désespéré. J'attendais ça, j'avais préparé des notes et mes appareils de photo et peut-être [sic ! — K. J.] cinéma.

(ibidem : 926)

²⁴ Amrouche, 1990 : 72. Plus loin Giono dit : „[...] là où j'allais rencontrer les bergers, le ciel est presque à la hauteur des pieds, parce qu'il entoure le plateau entièrement comme une espèce de grande enveloppe. Alors, tout naturellement, quand j'étais avec eux et que nous passions là des soirées, c'est moi qui leur racontais des histoires sur les étoiles. Mais, lorsqu'il a fallu que j'écrive ce texte rapide [*Le Serpent d'étoiles* — K. J.], je me suis mélangé aux bergers que je créais. Et j'ai trouvé beaucoup plus intéressant d'imaginer que c'était le berger qui parlait des étoiles. J'avais, évidemment, des exemples anciens auxquels me référer. Ce sont tous les exemples qui viennent des pastorales qu'on joue dans les villages à l'époque de Noël. Comme il est question de l'étoile du berger, on va facilement jusqu'à dire que les bergers sont, depuis, des astronomes. On a parlé de la Chaldée. On se souvient des pâtres chaldéens, je m'en suis peut-être moi aussi souvenu lorsque j'ai écrit *Le Serpent d'étoiles*. [...] J'ai donné à ce berger ce sentiment de la nuit qui m'était personnel.” (ibidem, 1990 : 73).

Darius Milhaud, fâché, ne pouvant pas supporter d'être joué de la sorte, a répandu le bruit que Giono était un menteur, ce qui n'a pas nécessairement déplu à ce dernier.

Dans les entretiens avec Amrouche, Giono parle encore du professeur allemand de langues et littératures romanes, Edouard Wechssler, cherchant un „chaînon manquant” qui pourrait assurer la continuité entre l'épos homérique et la poésie des troubadours, à qui il a dédié *Le Serpent d'étoiles* dans lequel le drame cosmique des bergers était présenté comme une traduction du texte joué en dialectes du Sud ce qui devait aguicher l'intérêt du chercheur germanique.

Selon Giono, le savant allemand aurait écrit un livre de deux cent pages dans lequel il prouve que le drame en question est bel et bien le fameux chaînon manquant. Ce disant, Giono pousse la supercherie jusqu'à proposer à Amrouche de lui montrer le traité de Wechssler que celui-ci lui aurait offert (Amrouche, 1990 : 74—75).

On assiste ici à un échafaudage vertigineux de mystifications. Tout commence par l'affirmation du narrateur du *Serpent d'étoiles* que le drame existe vraiment et que son texte placé dans le livre n'en est que la traduction. Qui plus est, on peut identifier le narrateur du *Serpent d'étoiles* à Giono étant donné que le récit est à la première personne et que le narrateur est un écrivain qui présente des traits dont Giono à l'époque aimait s'affubler : homme de lettres, mais aussi quelque peu ethnographe, ami de paysans et d'artisans, leur rendant souvent visite et passant avec eux des journées et des nuits entières, à les observer travailler et à écouter des histoires qu'ils racontent, pour les rapporter ensuite dans ses livres. Cependant, ce „mensonge” ne saurait étonner ni chez Giono (qui dès le début, c'est-à-dire déjà dans son premier roman achevé, proclame que la création littéraire est un mensonge), ni dans l'oeuvre d'un autre écrivain. On pourrait s'étonner que Milhaud se soit si facilement laissé prendre à cette mystification, n'était la confirmation que lui a prodiguée Giono ; par conséquent, c'est l'auteur lui-même qui a favorisé l'interprétation de son ouvrage de fiction comme un document ethnologique.

Dans le cas de Wechssler, on n'a aucune preuve matérielle que le savant allemand ait cru aux dires de Giono ; d'ailleurs on n'a pas repéré la fameuse thèse sur le lyrisme des bergers provençaux. On ne peut affirmer avec certitude que ceci : le romanisant allemand a rendu visite à Giono en 1930, *Le Serpent d'étoiles* est dédié „au professeur Edouard Wechssler” et le dédicataire a invité Giono à Berlin en février 1932 pour des conférences „sur le lyrisme des gens de la terre et sur une aristocratie du cosmique” (comp. Godard, 1989 : 928).

Le livre n'existant pas, Giono ne pouvait pas le montrer à Amrouche au cours des entretiens radiophoniques. Il semble qu'après avoir soutenu l'authenticité du drame cosmique des bergers dans les années trente, Giono

obéit lors des entretiens au mouvement opposé en consacrant une partie de l'entretien n° 4 à dénoncer le caractère fictif de son ouvrage d'avant-guerre, tout en échafaudant une autre mystification quant à l'existence du livre de Wechssler.

Le mélange du réel et de la fiction dans le cas du *Serpent d'étoiles*, le doute quant au statut „ontologique” des données de l'oeuvre est celui que Giono maintient savamment le long de *Noé*. La différence entre *Le Serpent d'étoiles* et ce dernier ouvrage consiste en ce que dans *Noé* Giono fait explicitement du doute quant au statut ontologique de son roman le thème de cette oeuvre en jouant entre le (pseudo)extradiégétique et l'intradiégétique, alors que le drame cosmogonique du *Serpent d'étoiles* acquiert un semblant d'authenticité par un jeu principalement extralittéraire. Si l'attestation de véracité (contestée ensuite) promulguée par l'auteur à l'intérieur du texte de son livre relève d'une convention facile à repérer, les propos qu'il tient devant Milhaud dépassent le cadre d'un jeu littéraire entre l'auteur et le lecteur qui s'accomplit à l'intérieur et par l'intermédiaire du livre. Dans le cas du *Serpent d'étoiles*, encouragé par ce phénomène de réception naïvement réaliste qui ne concernait pas uniquement ce livre²⁵, Giono s'est laissé, un peu insouciant, emporter par la demande publique, en créant un espace paratextuel qui apportait l'ultime confirmation à ceux qui étaient déjà prêts à croire à la véracité de ses récits.

3. La Métaphore du déluge

Comme son titre l'indique, le point de départ de *Noé* est le mythe biblique du patriarche qui a réussi à sauver du cataclysme sa famille et un couple d'animaux de chaque espèce, grâce à quoi, après le déluge, la vie pouvait renaître sur la terre. Le déluge gionien représente évidemment la guerre, mais déjà avant *Noé* certaines oeuvres de Giono étaient consacrées aux catastrophes naturelles qui hantaient l'imagination de l'écrivain : rappelons ici l'immersion d'une vallée par les eaux d'un glacier fondu dans *Batailles dans la montagne*, ou bien le déluge de feu qu'était l'incendie qui menaçait d'anéantissement cet avant-poste de la civilisation agricole qu'étaient les Bastides Blanches (*Colline*).

L'imaginaire du Giono des années trente est également plein d'images d'un déluge qui, pour n'être pas aussi spectaculaires que l'incendie ou l'inondation, n'en est pas pour autant moins efficace. Il s'agit de la ré-annexion des

²⁵ À l'origine du Contadour, il y a aussi, au moins en partie, ce phénomène de la lecture naïve.

territoires autrefois habités par les hommes par la végétation qui envahit lentement les demeures humaines. Dans *Colline*, l'herbe qui pousse entre les dalles de la place du hameau représente un constant danger qui ne peut se réaliser que parce les hommes sont toujours là. Dans *Les Champs*, une nouvelle du recueil *Solitude de la pitié*, un paysan lutte obstinément contre les mauvaises herbes qui repoussent aux endroits d'où il les a arrachées. Dans *Vie de mademoiselle Amandine*, un récit du recueil *L'Eau vive*, Giono évoque l'expérience d'un film sur la vie des plantes tourné au ralenti qui le fascine :

Un jour, dans un petit cinéma de village, j'avais vu le travail de la graine au fond de la terre ; les racines d'un laurier qui fouettaient le compost d'argile et de pierres aussi facilement que les bras d'un poule fouettent l'eau ; une main de radicelles, crispée sur un suintement humide. On avait pris la vue lentement, à la cadence de la plante. On la projetait ici dans la grange à la cadence de l'homme. [...] Ça vous donnait peur du Paradis terrestre.

(EV, III : 140—141)

Plus loin (comme d'ailleurs dans *La Pierre*, un essai publié dans le recueil *Le Déserteur*) il enchaîne, par analogie, sur la vie secrète des minéraux qu'il imagine vivre comme les plantes, seulement à un rythme encore plus lent (EV, III : 142).

Tous ces déluges du „premier” Giono ont ceci de commun qu'ils sont naturels. A partir de *Noé* (où le déluge est relégué au second plan et acquiert une dimension métaphorique), l'imagination de Giono sera hantée plutôt par des catastrophes provoquées par les hommes, comme le choléra du *Hussard sur le toit* qui, malgré les dénégations paratextuelles de l'auteur, constitue une image métaphorique du mal lié à la guerre et à l'épidémie des conversions aux idéologies totalitaires.

Selon le *Dictionnaire des symboles* de Chevalier et Gheerbrandt (1969 : 182), le déluge est surtout „le signe de la germination et de la régénération [...] ne détrui[sant] que parce que les formes sont usées et épuisées, mais il est toujours suivi d'une nouvelle humanité et d'une nouvelle histoire”, alors que les déluges gioniens sont la révélation des forces habituellement cachées, dont l'émergence incite à la lutte pour la survie. Les catastrophes naturelles montrent le véritable visage de la nature indifférente aux problèmes humains. Tout en essayant de vivre à côté d'elle sans violer ses lois éternelles, l'*homo gioniensis* qui habite de petites bourgades entourées de tous les côtés par les forces naturelles, ne rend pas les armes : dans *Regain*, Panturle réalise l'idéal gionien en quittant l'état de vie sauvage dans lequel il a sombré ; dans *Que ma joie demeure*, la réinstallation de la vie sauvage sur le plateau Grémone se solde par un échec car il s'avère qu'elle ne convient pleinement qu'à une simple d'esprit ; dans *Fragments d'un paradis*, l'apparition des monstres sous-marins aux yeux de l'équipage de *L'Indien* provoque un „sentiment

antiarcadien”, la première réaction d’un marin étant d’aller chercher son pistolet. Face à ce déluge de conversions aux idéologies totalitaires qu’est le choléra du *Hussard sur le toit*, l’essentiel est de „rester du bon côté” de l’épidémie, d’éviter la bassesse qui envahit la population des régions ravagées par la maladie et de garder la noblesse de coeur — exigence morale qui ne sera pleinement réalisée que par le personnage d’Angelo.

Dans *Noé*, de même que „la formule d’exorcisme moderne” de l’incipit, l’épigraphe (fragment du poème *Déluge* de Giono) établit le mode d’emploi de l’oeuvre, autrement dit, signe unilatéralement le pacte de lecture, pour revenir à la formule de Lejeune revue par Genette. En reprenant le mythe biblique de Noé, Giono, prêtant la parole à Dieu, dit que l’arche de Noé n’a jamais existé sous une forme matérielle quelconque :

Il n’y avait pas d’arche.

Mais non !

Il n’y avait pas de bateau

de cent, de trois cents ou de mille coudées,

de cent, de trois cents ou de mille enjambées

d’aucune mesure matérielle.

Il y avait le coeur

De Noé.

Un point c’est tout.

Comme il y a le coeur

De tout homme,

Un point c’est tout.

Et j’ai dit à Noé

— comme je peux le dire

à tout homme :

— Fais entrer *dans ton*

coeur toute chair de

ce qui est au monde

pour le conserver en vie

avec toi

... et j’établirai mon

alliance avec toi

(*Noé*, III : 609)

L’arche de Giono²⁶, c’est donc l’imagination de l’écrivain qui essaie de sauver le monde de sa poésie, sa vision, „l’Art et l’Individualité”, du déluge de

²⁶ *L’Arche de Gionoé* est le titre d’une étude (Stéphane, 1976). Par son caractère autothématique, *Noé* semble provoquer les chercheurs à une invention verbale ce dont témoigne un autre mot-valise, „gionoèse” (Chabot, 1990 : 120), qui résume fort bien le *topic* (comme dirait U. Eco — comp. Eco, 1985 : 115) de cette oeuvre.

la guerre qui constitue pour lui le signe des temps nouveaux qu'il abhorre, l'arrivée du „Commun et [de] l'Industrie”, pour reprendre la formule gionienne du *Journal de l'Occupation* évoquée plus haut. Comme le remarque Ricatte, qui opère un rapprochement entre l'exergue de *Noé* et une réplique de *Que ma joie demeure*, „[s]elon cette nouvelle version du mythe biblique, la seule arche, c'est le coeur de l'homme, reliquaire du monde. Déjà Bobi substituait ce coeur à tout ce qui pouvait matériellement contenir nos richesses : „Vous n'avez pas d'autre grange que cette grange-là [...]. Tout ce que vous entassez hors de votre coeur est perdu” (Ricatte, 1974 : 1430).

Dans les entretiens avec Amrouche, Giono explique ainsi son projet :

Noé [est] simplement un homme emportant en lui-même les images du monde pour les rendre de nouveau visibles après le Déluge. Alors, dans ce livre-là, je considérais que l'auteur était une sorte de Noé qui emportait dans son arche personnelle, c'est-à-dire dans son âme et dans son coeur, les personnages qu'il transplantait ensuite dans des terres ou les livres qui étaient les livres d'après.

(Amrouche, 1990 : 188—289)

La dernière page de *Promenade de la mort*, où il est question du début de la Deuxième Guerre mondiale considérée comme un nouveau déluge, contient une évocation explicite de l'arche de Noé, suivie d'ailleurs du départ d'un oiseau bagué (III : 379) qui fait évidemment penser à la colombe envoyée par Noé pour vérifier si l'eau a commencé à baisser. À ce qui vient d'être dit, il convient d'ajouter encore l'expression de „livre-refuge” dont parle Giono — également en 1939 — dans *Pour saluer Melville*. Comme on le voit donc, l'image de l'arche de Noé est présente dans son esprit au moins depuis le début de la guerre de 1939.

Aussi n'est-il pas étonnant que dans la première partie de *Noé*, l'écrivain revienne à l'image de la submersion en donnant ainsi une nouvelle métaphore, qui explicite sa vision du monde objectif envahi par les images de l'univers imaginaire de l'artiste.

Le village, Café de la route [et les autres éléments de l'univers imaginaire d'*Un Roi...* — K. J.] ont englouti mes quatre murs et mes deux fenêtres, avec tout ce qu'elles contiennent, comme les eaux accumulées derrière un barrage engloutissent certains lieux où les hommes avaient construit des maisons réelles [...]. Imaginez que vous puissiez continuer à vivre en bas, dans une de ces maisons réelles englouties [...]. Vous êtes assis à votre table du fond des eaux. Vous voyez toujours les quatre murs de votre chambre mais, entre les murs que vous regardez et vous, il y a de l'eau qui passe, s'installe, avec sa forme et sa couleur ; vous regardez par la fenêtre le paysage de votre village [...].

(*Noé*, III : 621)

L'image d'un Giono assis dans son bureau et entouré par ses personnages se transforme ici en celle d'une arche sous-marine perméable, le déluge d'eau devenant celui d'images liquéfiées de l'imaginaire de l'artiste. Le déluge initial (la guerre) dont il faut sauver son monde, son système de valeurs qui s'oppose à „l'Industrie et le Commun” — signes des temps modernes — n'apparaît, d'ailleurs allusivement, que dans l'épigraphe.

Il ne sera plus repris qu'implicitement, par le biais de réflexions sur le caractère de Langlois, représentant pour Giono une âme noble qui lutte avec les moyens du bord contre le mal. Ce personnage, qu'il convient de considérer ici comme porte-parole de l'écrivain, entend régler ses problèmes existentiels et éthiques tout seul. Il se maintient dans sa solitude hautaine pour ne pas contagier les autres par le bacille du mal qu'il a découvert en lui ; bien qu'il n'accepte pas son sort de gâté de cœur, il est loin d'être „un *Werther général* [ou] *un enfant du siècle*” (*Noé*, III : 624). Il „n'était pas de ceux qui considèrent qu'il faut *en faire un plat* et gaver tout le monde de son propre brouet” (*Noé*, III : 624), dit Giono en activant le sème „culinaire” de l'expression courante qui, dans sa forme négative, marque la ferme volonté de Langlois de ne pas transmettre aux autres le désir de tuer par divertissement qui sourd inexorablement en lui. D'ailleurs, l'époque de 1800 à 1900²⁷ est, pour Giono, celle „de prise de conscience de la solitude humaine” (*Noé*, III : 624) que Langlois assume avec dignité sans avoir recours à la lutte „sociale” dans laquelle le généreux est toujours dupe de calculateurs. Comme le montre l'exemple d'Angelo (*Le Bonheur fou*), ces meneurs habiles et cyniques entendent la révolution comme moyen de se procurer une situation privilégiée. Tracassé et terrassé par le problème de la condition et de la nature humaines, Langlois va prendre contact avec des forêts centenaires („les choses non geignardes” (*Noé*, III : 625)) dont l'absence d'hypocrisie le reconforte.

Il ne lui serait jamais venu à l'esprit de considérer que sa lutte pour l'existence était du ressort de Louis-Philippe, ni de croire qu'il ne s'agissait dans cette lutte que de son pain quotidien. On l'aurait bien fait rigoler si on lui avait dit de confier la résolution de ses problèmes personnels à la Chambre des pairs ou à l'enterrement du général Lamarque.²⁸

(*Noé*, III : 625)

²⁷ Dans *Noé*, Giono parle du XIX^e siècle, ce qui ne saurait étonner, vu que l'histoire de Langlois relatée dans *Un Roi sans divertissement* a lieu dans les années 1843—1845. Il ne faut cependant pas oublier que dans ce dernier roman, s'empressant de rectifier la date : „43. (1800 évidemment)” (III : 458), il suggère — par cette précision qu'il tient à ajouter — que la portée idéologique de son ouvrage (la révélation du mal inhérent à la nature humaine) ne s'applique pas seulement à l'époque de Louis-Philippe, mais concerne aussi et avant tout „43. (1900 évidemment)” où l'on assiste à un véritable déluge du mal.

²⁸ Un autre exemple de l'attitude „anti-politique” et atemporelle de Langlois qui a à se mesurer avec le mal inhérent à la nature humaine qu'on ne peut guérir avec les moyens proposés

Par le biais de l'allusion aux obsèques d'un général napoléonien qui en juin 1832 furent l'occasion d'une insurrection républicaine, Giono fustige tous ceux qui cherchent la solution des problèmes humains par le „social”, la „société de bricoleurs” qui tentent en vain de trouver un remède contre la condition humaine en se dissolvant dans „le Commun et l'Industrie”, „[c]e qui donne [...] des résultats stupéfiants de super-concours Lépine ; mais la grande machine continue à ne pas vouloir marcher” (*Noé*, III : 624—625), tandis que, selon Giono, il faudrait cultiver la noblesse de son âme et ne pas fermer les yeux au destin, qui est le lot de chaque représentant de l'espèce humaine, dans une attitude impliquant l'*amor fati* du pessimisme lucide d'un Nietzsche.

Ces réflexions sur les problèmes essentiels par lesquelles Giono cherche à se situer par rapport aux questions primordiales de l'existence humaine, et par lesquelles il tente d'explicitier la valeur idéologique de son oeuvre, accompagnent ses considérations d'ordre esthétique dans toutes ses poétiques implicites sauf *Naissance de l'Odyssée* concentré uniquement sur les problèmes de la création artistique.

Pourtant, ni dans *Pour saluer Melville*, ni dans *Virgile*, ces réflexions n'ont été aussi allusives que dans *Noé* où, pour exprimer son attitude envers le monde extralittéraire, il a recours à des allusions implicites à l'histoire de France du siècle passé qui servent à caractériser un personnage du roman précédent.

4. La Notion de „catalogue” : histoire/récit

Ce sont les problèmes de la création romanesque qui constituent le sujet principal de *Noé*. L'idée qui résulte logiquement de la superposition de l'univers imaginaire et du monde objectif, comme de la préterition initiale qui pose la question du prolongement à la fois réalisé et inexistant du roman précédent, est celle de „catalogue” ou d'„inventaire”.

par „le social” : dans *Un Roi sans divertissement*, lorsque Langlois se prépare à l'entretien avec M.V. (qui se terminera, du commun accord des intéressés, par deux coups de pistolets tirés dans le ventre de l'assassin), en regardant le buste de Louis-Philippe dans la mairie de Chichiliane, il dit : „Roi ! « Il a l'air de dire : « Et après ? » » (III : 502), commente Frédéric II qui relate cette scène aux villageois.

À supposer que ce que dit Giono soit vrai, ou même si l'on n'envisage ses considérations de *Noé* concernant la composition d'*Un Roi sans divertissement* que comme des exemples inventés de toute pièce, mais néanmoins rendant compte de sa manière de créer, au moment de la rédaction d'*Un Roi sans divertissement* il avait présent à l'esprit non seulement les scènes, personnages, paysages, etc. qui, après l'établissement du texte définitif de ce roman, en font partie, mais également tout le reste du monde imaginaire qui entourait les éléments dont il a finalement décidé de faire le corpus d'*Un Roi*...

Car il n'y avait pas que les personnages principaux. Il y avait également tous les nombreux personnages dont on ne parle jamais dans une histoire, mais qui existent ; heureusement, car, s'ils n'existaient pas, les personnages seraient des Robinsons. Je n'en ai pas parlé : il n'était pas nécessaire d'en parler.

(*Noé*, III : 627)

L'existence de tout un „inventaire” ou „catalogue” (*Noé*, III : 628) d'„absolument tous les gestes faits par tous les habitants d'un même village, pendant les dix mille heures de ces cinq cents jours” (*Noé*, III : 628) — i. e. la durée de l'histoire racontée dans *Un Roi sans divertissement* — dont l'écrivain ne sélectionne que ce qu'il désire présenter dans son ouvrage, fait penser au couple de catégories que les formalistes russes appelaient respectivement le sujet et la fable²⁹, plus connues dans la narratologie française sous les désignations d'histoire et de récit proposées par Genette (1972 : 71—76). Selon ce dernier, le récit „désigne l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements” (ibidem : 71), „le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même” (ibidem : 72), tandis que l'histoire est „la succession d'événements, réels ou fictifs qui font l'objet de ce discours et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc.” (ibidem : 71), autrement dit „le signifié ou contenu narratif” (ibidem : 72).

Comme le remarquent Angelet et Herman, la catégorie d'histoire fait que la narratologie repose sur une conception „réaliste” de la littérature³⁰ comme si le récit était la reproduction fragmentaire d'une réalité qui lui est antérieure. Giono pousse à l'extrême (sinon à l'absurde) cette conception „réaliste” allant jusqu'à affirmer que, durant la composition d'*Un Roi sans divertissement*, il était submergé par le monde imaginaire de ce roman :

²⁹ Boris Eikhenbaum *La Théorie de la méthode formelle* (Todorov, 1965 : 54—55).

³⁰ Christian Angelet, Jan Herman: *Narratologie*. In : *Méthodes du texte. Introduction aux études littéraires* (sous la direction de Maurice Delcroix et de Fernand Hallyn). Paris-Gembloux, Duculot, 1987 : 200—201.

[...] il y a cent mille façons de faire des gestes pendant cinq cents jours de vingt heures dans un village de montagne. Il m'aurait été impossible de les décrire tous.

(*Noé*, III : 627—628)

Analyser d'une manière détaillée la façon dont est construit ce monde équivaut évidemment à entrer dans le jeu de Giono et à feindre de croire à l'existence de ce monde, mais même à supposer qu'on accepte de prendre plus ou moins au sérieux (et à la lettre) ce qu'il en dit, comment se représente-t-il ces „cinq cents jours de vingt heures” ? Simultanément, dans une vision à la fois temporellement et spatialement panoramique ? Ou bien, même à supposer que chaque minute de l'écriture, ou du moins chaque minute de cette période de la vie de l'auteur où il est plongé dans son monde imaginaire, équivaut à une minute d'existence de l'univers fictif, l'auteur devrait disposer du don d'ubiquité pour avoir simultanément accès à ce qui se passe en même temps en mille endroits différents, sans parler de facultés miraculeuses et surnaturelles que devrait posséder le créateur d'un monde au plein sens du mot, c'est-à-dire de celui qui posséderait une épaisseur qui le rendrait pareil au monde réel.

Giono semble tenté moins par la réalisation — impossible — du projet de l'ubiquité et de l'omniscience auctoriales, que par le rêve de créer un monde tout à fait autonome par rapport au monde objectivement réel. Sur les pages de *Noé*, il s'adonne aussi à un jeu qui consiste à rêver ce monde imaginaire total qu'il appelle le „catalogue” ou l'„inventaire”, équivalent de l'„histoire” de Genette, dont les fragments, qu'il laisse entrevoir au lecteur, ont pour but de laisser croire ce dernier qu'ils ne sont que des parties infimes d'un univers fabuleux dont seul l'auteur détient la clé en sélectionnant soigneusement, pour en faire un récit cohérent, uniquement ce qui se rapporte directement à l'intrigue prélevée à ce monde grouillant de trames entrelacées. Le rêve de l'ubiquité et d'omniscience relève également de la conscience de Giono qu'il a atteint le sommet de ses possibilités. Aussi, même sans croire à la réalisation de ce rêve, ne peut-il s'empêcher d'étaler devant ses récepteurs ces échantillons de la puissance de son imagination créatrice. Il doit prendre un plaisir narcissique de s'observer écrire, un plaisir plus vif que pendant la rédaction d'autres ouvrages, car l'autothématisme de *Noé* lui permet de sauter de thème au thème au gré de ses caprices de démiurge.

S'étant lancé dans l'invention d'un univers, ayant construit ses fondations, élaboré sa logique interne et un espace dans lequel se meuvent des personnages qui sont l'émanation de ses tendances profondes, il peut, à tout moment du processus de création, envisager des prolongements de cet univers qu'il abandonne finalement. Cet aspect, inhérent à tout processus créateur, a pu lui donner l'idée de l'existence, ou du moins de la possibilité d'ajouter (d'inventer)

aux éléments qu'il a effectivement utilisés dans l'ouvrage qu'il écrit ce qu'on pourrait appeler le hors-cadre.

Le rêve de „faire la concurrence à l'état civil” semble hanter Giono au moins dans ce sens qu'à l'époque où il rédige *Noé*, il projette de créer une décalogie ayant Angelo Pardi et son petit-fils pour personnages principaux. Dans sa *Préface* à *Angelo*, citée plus haut (comp. IV : 1185—1186), il affirme collectionner une „documentation imaginaire”. De même, à l'occasion de la réédition de *Colline* en 1958, Giono revient à son expérience professionnelle d'employé de banque expliquant que son travail consistait entre autres à établir et tenir à jour des fiches qui contenaient des informations sur les clients de son établissement. D'après lui, parallèlement à ce fichier, il en tenait un autre, en vue d'utiliser dans ses livres les renseignements recueillis pendant les tournées dans les environs. En réalité, il fabrique ces fiches, au fur et à mesure qu'il a besoin d'introduire un personnage, lors de la rédaction de l'ouvrage en cours³¹. L'existence (imaginaire, comme on le voit) de cette „documentation imaginaire” est un autre exemple du rêve gionien de „catalogue” auquel il consacre une place considérable dans *Noé*, l'associant, dans les pages que nous allons analyser, aux réflexions qui concernent la nature de l'oeuvre littéraire. Il faut cependant, à notre avis, distinguer le fichier à la constitution duquel Giono était incapable, bien que pendant une grande partie de sa biographie d'écrivain il ait nourri l'illusion qu'il en possédait un, de l'état de la rêverie, dans laquelle il devait être plongé au moment de travailler, consistant à avoir présent à l'esprit sinon tout un univers fictif à la complexité comparable au monde réel, du moins la vision d'un fragment de l'univers représenté plus vaste que ce qu'il faisait finalement entrer dans son livre.

Soucieux d'obtenir l'illusion référentielle, tout en ne sélectionnant dans le monde imaginaire pour rédiger son roman précédent (*Un Roi sans divertissement*) que ce qui est directement lié à l'intrigue³², il est „tenu de choisir parmi ces gestes [...] juste ce qu'il fa[ut] pour suggérer le bourdonnement confus de tous les autres et éviter que [s]on drame soit en l'air” (*Noé*, III : 628). À cet effet, il introduit dans le texte du roman en cours, hormis les éléments de l'intrigue proprement dite, ceux, apparemment inutiles, qui relèvent de ce que Barthes appelle l'effet de réel (Barthes, 1984), notation qui n'est pas nécessaire dans l'agencement d'une oeuvre, mais qui, par sa précision ponctuelle qu'elle introduit, renvoie à la réalité en créant ainsi l'impression que le monde imaginaire s'étend hors du „cadre” de l'intrigue essentielle.

³¹ Pour les informations concernant le fichier de personnages consulter Henri Godard, 1983b : 1083 et Ricatte, 1974 : 1432. Ricatte affirme explicitement que le prétendu fichier, dont l'existence était attestée par Giono dans maints entretiens, était parfaitement mythique.

³² „Dans l'histoire que je me proposais de raconter, il n'était d'ailleurs pas nécessaire de les décrire tous [les personnages du „catalogue” — K. J.], et même il fallait faire très attention de ne pas décrire que les gestes qui servaient à la compréhension de l'histoire” (*Noé*, III : 628).

„Mais, s'empressé d'ajouter Giono, pour être à même de choisir, il me fallait avoir *présent à l'esprit* tout l'inventaire, tout le catalogue ; et, par conséquent, j'avais *présents* sous les yeux des quantités de personnages qui ne sont pas entrés dans l'histoire" (*Noé*, III : 628—629) pour que „celui à qui je [...] raconte [l'histoire — K. J.] puisse ensuite avec ses propres souvenirs revoir une très grande partie de tous les gestes du village" (*Noé*, III : 628).

Cette dernière remarque témoigne indubitablement du premier soin de Giono qui, en tant qu'écrivain professionnel, est tenu avant tout de veiller à l'effet que ses ouvrages produisent sur les lecteurs. Mais, à part ce principe pragmatique, qui concerne d'ailleurs tout locuteur, Giono est conscient que le dosage habile d'effets de réel accompagnant les informations indispensables pour la compréhension du récit est souhaitable pour créer le mirage de vraisemblable. Tout en contribuant à produire l'illusion de l'existence réelle de l'univers représenté, ils constituent³³ un des facteurs d'„un ensemble de *conditions de succès* ou de bonheur (*felicity conditions*), établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel" (Eco, 1985 : 80) dans le processus d'interprétation de cette „machine paresseuse" qu'est le texte. Celui-ci, pour être décodé d'une manière satisfaisante, demande à ses lecteurs de combler les lacunes informationnelles qu'il comporte, car la lecture est une activité inférentielle. Autrement dit, déchiffrer pleinement un texte revient à déduire, inférer à partir de lui son contexte (le „hors-cadre", le „catalogue") possible. Le lecteur complète donc le texte par des informations qu'il apporte en construisant des „topics" (ibidem : 115) ou „scénarios", pour que „celui à qui [est racontée l'histoire — K. J.] puisse ensuite avec ses propres souvenirs revoir une très grande partie de tous les gestes du village", comme dit Giono, ce qu'il faudrait appeler dans le langage d'Eco la construction, à partir des données de l'encyclopédie³⁴, des scénarios successifs, et finalement celle d'„un monde possible"³⁵ conjecturé d'après les données textuelles.

³³ En tant qu'éléments du texte qu'il faut envisager comme un tout.

³⁴ Pour Eco, l'encyclopédie, c'est le savoir que le lecteur apporte dans le processus de décodage du texte. Le format de l'encyclopédie nécessaire pour décoder un texte varie en fonction de la complexité de celui-ci. L'encyclopédie ne se restreint pas au bagage cognitif personnel du lecteur, mais implique également des données qu'il est capable de se procurer dans les bases des données dont il dispose.

³⁵ Eco, 1985 : 160. La „fabula" d'Eco, en s'apparentant à l'„histoire" de Genette, est un concept plus large que le „récit" — toujours dans l'acception genettienne du terme — et, comme telle, elle équivaut au „catalogue" ou „inventaire" gionien : la totalité de l'univers représenté, y compris ce que nous appelons le „hors-cadre", avant la sélection auctoriale qui décidera du statut de chaque élément de cet univers (gardé dans le texte définitif ou éliminé). Après la sélection, certains entreront dans le récit, tandis que d'autres seront évincés, cette dernière catégorie comportant aussi bien des éléments inférables par le lecteur que ceux qui, sans rapport perceptible avec les éléments du récit définitif, n'existeront que dans le brouillon ou dans la mémoire de l'auteur. Il est à noter ici que : premièrement, dans ce qui vient d'être dit, nous admettons l'existence

5. L'Illumination par la musique

L'univers de *Noé* progresse par amplifications successives. Après avoir envisagé, par une série de prétéritions, la continuation ou les modifications possibles d'*Un Roi sans divertissement* dont l'univers représenté lui apparaît surimprimé au monde objectif dans lequel il existe, Giono introduit le concept d'„inventaire” qui élargit son récit par le „hors-cadre” de l'histoire racontée. L'étape suivante consiste à essayer de sonder les possibilités qu'offre ce matériau sinon nouveau, du moins pas encore exploité.

Affirmant qu'il n'a pas abandonné son projet de décrire tout ce qui se passait dans le village anonyme où il a situé l'action d'*Un Roi sans divertissement* pendant les cinq ans qu'a duré l'histoire qu'il relate dans ce roman, Giono commence la revue des „personnages du catalogue” (*Noé*, III : 632), des figurants qui „n'avaient rien à voir avec l'histoire [racontée dans le roman précédent — K. J.], sinon comme foule lointaine” (*Noé*, III : 632). Tout d'abord, il feint que ceux qui apparaissent ainsi les uns après les autres lui sont inconnus, comme s'il s'agissait non pas des personnages qu'il a inventés (ou qu'il est en train d'inventer) : „c'est pour la première fois que j'entendais parler de Picolet. Je ne savais pas qui était Picolet” (*Noé*, III : 630), ou bien il fait semblant de compléter (auprès d'une source d'information impossible à définir) ses connaissances sur le monde imaginaire juste avant de les coucher sur le papier : „Il vient de m'être dit à l'instant même qu'elle n'est pas d'ici [...]” (*Noé*, III : 631).

Cependant, lorsque Giono parvient à capter sur sa radio un concert de musique classique („un Bach, ou un Mozart, un Heandel, un Beethoven” (*Noé*, III : 633),

[...] mes acolytes, dit-il, ne se contentaient plus de resplendir. Ils me devenaient familiers, amis d'enfance, contemporains. [...] J'avais brusquement la connaissance automatique de tous leurs drames particuliers, solitaires ou enchevêtrés les uns aux autres. Je me mettais à les connaître depuis A jusqu'à Z comme si je les fréquentais intimement depuis des années. Je les connaissais même *infra et ultra*, comme si j'étais non seulement leur contemporain, mais aussi

réelle (mentale ou dans l'avant-texte matériel sous forme d'un brouillon p.ex.) de l'univers imaginaire d'avant le triage (on peut risquer l'hypothèse qu'il équivaut plus ou moins au „monde possible” d'Eco), et deuxièmement, remarquons qu'Eco fait son analyse du point de vue du Lecteur Modèle, qui est presque le synonyme du lecteur averti, du critique, alors que Giono, en tant qu'écrivain, réfléchit sur les propriétés du processus créateur et de son résultat qu'est le texte littéraire du point de vue de son producteur.

celui de toute la parenté dont ils étaient issus et le contemporain des enfants qui sortiraient d'eux.

(*Noé*, III : 633)

Dans *Pour saluer Melville* Giono a déjà décrit l'effet d'un concerto de Haendel sur son double romanesque, le „poète” Herman, mais la sensation et le sentiment qu'éprouve Melville, bien qu'intenses, restent vagues et pour ainsi dire gratuits³⁶, si l'on met entre parenthèses la passion „blanche” du héros pour Adelina. Dans *Noé*, la relation entre la musique et la création romanesque est très directe et „utilitaire” : dans un éblouissement qu'il ne serait pas exagéré d'appeler illumination, l'oeuvre musicale lui donne la clé pour la connaissance totale³⁷ de son propre univers en éclairant les recoins les plus obscurs de son imagination.

On a affaire à un phénomène de transtextualité au sens large du terme, car dépassant les frontières des codes spécifiques aux différents domaines de l'art. L'oeuvre musicale ne renvoie pas, comme prétend le faire la littérature, à un référent concret, mais constitue une suite de sons donnant libre cours à l'interprétation de significations qu'il est loisible d'y repérer selon ses goûts personnels. Le transcodage qui en résulte est par conséquent inévitablement subjectif et exprime les préoccupations actuelles de l'auditeur.

Dans *Un de Baumugnes* et dans *Jean le Bleu*, la musique est un langage primitif constituant l'essence poétique inaccessible par les langues naturelles d'après-Babel ; elle est une sorte d'*Ursprache* qui donne accès à l'expression absolue et, comme ici, totale, dont chacun, et surtout l'artiste, porte en lui le germe.

Dans *Noé*, Empereur Jules, un amateur de Fenimore Cooper courant après des divertissements à sa taille, qui dépassent la commune mesure, en trouve un qui lui convient en écoutant avidement les concerts de quatuors organisés par sa mère et joués par de misérables musiciens, dont les vêtements sentent la friture d'oignons. Dès les premières mesures, ces musiciens se transfigurent en ambassadeurs lumineux de leur art dans „une île de Bidassoa”³⁸. En se mettant à jouer, ces „compagnons de Mozart en esclavage chez les bourgeois”

³⁶ „Je ne sais pas [...] à quoi pensait Haendel quand il a mis ces cors en train de jouer avec ces trompettes, mais, brusquement, cela s'est adressé à moi comme si cela m'était destiné et que j'aie passé ma vie à l'attendre.” (*Melv.*, III : 69).

³⁷ Cette connaissance totale qui implique tous les attributs divins, comme l'omniprésence, l'omniscience non seulement du présent, mais aussi du passé et de l'avenir, ne sera jamais pleinement utilisée dans les tentatives de récits totaux que constituent certains segments narratifs de *Noé*.

³⁸ L'île de Bidassoa (l'île des faisans, territoire neutre sur la rivière frontalière Bidassoa entre la France et l'Espagne) qui fut le théâtre de maints événements diplomatiques devient ici un *no man's land* synonyme de l'univers de l'art.

(*Noé*, III : 754—755) deviennent messagers de l'art, leur musique donnant brusquement à Empereur Jules l'accès à „la connaissance d'un far west où l'on peut faire galoper *Mustang* en ligne droite pendant toute la vie” (*Noé*, III : 755).

L'audition des concerts transmis par la radio est, selon Giono, l'occasion de pénétrer dans les secrets de son monde et lui permet d'apercevoir clairement ce qui, dans son propre monde imaginaire, lui échappait jusqu'à ce moment : „Alphonsine était la phrase entrecoupée de la petite flûte de *Watermusic* et aussi (un tout petit peu) les trompettes de la fin” (*Noé*, III : 633).

La structure de la *Watermusic* de Haendel donne à l'écrivain, par voie d'analogie, l'idée de confectionner son texte à la façon d'une oeuvre de musique : „Laisser par exemple Alphonsine confectionner tous ces enfants, mais faire gronder en dessous le thème musical des yeux chassieux et des paupières chargées” (*Noé*, III : 634).

Il est des ressemblances plus subtiles entre une émission musicale entendue à la radio et le texte de *Noé*. Lorsque Giono dit entendre „une voix tellement prototype qu'elle sembl[e] émaner de Dieu [...] qui murmur[e] à travers un masque de velours : *Koeschel, Amadéous, In C dour* [...] à la suite de quoi la musique recommen[ce]” (*Noé*, III : 635), il nous paraît légitime de percevoir dans cette scène l'écho de la formule initiale prononcée par la voix du narrateur, qui proclame à l'instar d'un speaker de radio : „Maintenant, allons-y. Ici commence *Noé*”, après quoi se font entendre les premières notes de ce roman-fugue ou *L'Art de la fugue* (comp. Chabot, 1990 : 8) pour reprendre la référence chère à Gide qui comparait ses *Faux-Monnayeurs* à *Die Kunst der Fuge* de Jean-Sébastien Bach.

Imitant dans son roman la structure de la fugue c'est-à-dire „une composition musicale [...] dans laquelle le thème et ses imitations successives forment plusieurs parties qui semblent se fuir et se poursuivre l'une l'autre” (*Petit Robert*), Gide construit ses intrigues et ses personnages à partir d'un petit nombre de modèles aux traits partiellement variables³⁹ (variantes d'un même thème) dont il se sert pour créer un faisceau de récits dont aucun n'est principal. Ces récits aux personnages et intrigues à la fois similaires et différents sont présentés alternativement en créant ainsi un assemblage de symétries et de dissymétries, de reflets spéculaires internes qui forment un réseau complexe de relation intratextuelles. Dans le roman gidien, les thèmes, événements et personnages se font écho et se répondent en contrepoint en développant, comme dans une fugue, le thème principal des faux-monnayeurs.

³⁹ P. ex. Bernard Profitendieu et Olivier Molinier ont en commun d'être adolescents d'origine bourgeoise ; ils diffèrent par ce que Bernard est bâtard et hétérosexuel, alors qu'Olivier est enfant légitime et homosexuel.

Nombre d'idées sont abandonnées presque sitôt lancées, dont il me semble que j'aurais pu tirer meilleur parti. Celles, principalement, exprimées dans le *Journal d'Édouard* ; il serait dès lors d'autant plus étonnant de les revoir après les avoir perdues de vue quelque temps — comme un premier motif, dans certaines fugues de Bach.

(A. Gide, 1924)

Dans *Noé*, Giono a utilisé un procédé analogue à celui de Gide en construisant son ouvrage selon la technique du contrepoint : il passe d'un thème à l'autre, chacun des thèmes présentant à la fois des similitudes et des différences par rapport à celui qui le précède et par rapport à celui qui le suit, et tous obéissant à celui, principal, des „noces”, c'est-à-dire des associations qui font progresser le discours romanesque. Cette désinvolture de l'écrivain qui s'abandonne au plaisir que lui procure le libre exercice de son activité créatrice, n'est pourtant qu'apparente. Pleinement conscient de ce qu'il fait, Giono dote son roman-fugue de cette mise en abyme métatextuelle (Dällenbach, 1977 : 127—131) qu'est la scène de l'écoute d'une émission musicale à la radio qui révèle le principe de fonctionnement du roman.

6. La Tentative du roman total

Maintenant que, grâce à la révélation apportée par la musique, Giono a accès à une vision quasi simultanée de tous les drames particuliers, il lui est très difficile de résister à raconter

[...] toutes les histoires à la queue leu leu, sans truquage, sans malice. Finir une, commencer l'autre ; sans se soucier de rien, aller son train, jusqu'à ce qu'on ait exprimé ainsi la monstrueuse accumulation des vies entremêlées, parallèles, solitaires, de tous ces braves gens qui ne feraient pas de mal à une mouche ; ou, plus exactement, qui ne feraient pas de mal à un lion.

(*Noé*, III : 635)

Son univers imaginaire, où se jouent mille drames, dans lesquels il aperçoit des „cas pendables” (*Noé*, III : 635), lui apparaît sous forme d'un théâtre aux mille scènes.

[Elles sont] alignées les unes à côté des autres et 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 de Marseille, ou l'étagement des prisons du Piranèse.

(*Noé*, III : 635—636)

Cette série de comparaisons renvoie à l'idée d'un décor simultané comme les „mansions” du théâtre médiéval, Giono „allum[ant] les unes après les autres, et juste le temps de [lui] donner une réplique, un décor, un visage, une attitude, ou même juste un mot explicatif, un embryon de phrase du récitant qui se trouvait dans la musique [i. e. dans la *Watermusic* de Haendel — K. J.]”, „[l]es rampes de chaque tréteau” (*Noé*, III : 636) comme l'Asmodée du *Diable boiteux* de Lesage soulève les toits des maisons, ou comme, d'une manière plus réaliste, Octave Mouret de *Pot-Bouille* de Zola dévoile les mystères des habitants d'un immeuble parisien⁴⁰.

Cette tentative du roman total aboutit pour le moment à la présentation de brèves répliques prononcées probablement par des personnages différents et en tout cas anonymes „qui n'étaient même pas entrés dans le cadre du livre”⁴¹. Ricatte les nomme les „paroles gelées” (Ricatte, 1974 : 1400) ; il faudrait les appeler plutôt „dégelées”, comme celles qu'entendent les passagers de la *Thalamègne* au *Quart Livre* de Rabelais.

Dans les récits fragmentaires qui suivent ces „phrases séparées”, comme les appelle Giono lui-même dans son carnet de travail (cité par Ricatte, 1974 : 1401), où apparaissent furtivement des personnages du „hors-cadre” d'*Un Roi sans divertissement*, Giono insiste, dans de brèves notations, qu'il ne développe pas, sur les passions secrètes qui animent ces „acolytes” : „tracer [...] la formule chimique de leur guerre de Troie et de ses sous-produits” (*Noé*, III : 638) ; „Atrides n° 5000 000” (*Noé*, III : 639) ; „aux prises avec ses dieux personnels” (*Noé*, III : 639) ; „découvertes d'Amérique, d'Indes orientales” (*Noé*, III : 640) ; „[c]ette recherche étant déjà à elle seule une terre d'épices” (*Noé*, III : 640). On y retrouve les réseaux des associations favorites de l'écrivain : les mythes antiques et les voyages de découverte, les „dieux personnels” et „épices” renvoyant dans son vocabulaire personnel également aux sentiments d'une grande intensité.

Noé est la tentative la plus réussie dans l'oeuvre de Giono d'accomplir son rêve d'égaliser, moyennant quelques astuces techniques, les réalisations d'un de

⁴⁰ On rencontre également le procédé de dévoilement successif (qui se veut simultané) de petits, et parfois de grands, secrets des habitants d'une même maison dans deux romans postérieurs à *Noé* : *La Vie mode d'emploi* de Perec et *Passage de Milan* de Butor. Dans les deux cas, les auteurs montrent non seulement le déroulement d'une foule d'histoires emboîtées et entremêlées des habitants des immeubles parisiens, mais aussi, comme dans *Noé*, offrent une mise en abyme de la production du texte par l'intermédiaire à l'activité professionnelle et des réflexions d'un artiste.

⁴¹ Le livre en question, c'est toujours *Un Roi sans divertissement*.

ses peintres favoris, Pieter Brueghel l'Ancien, qui excelle à juxtaposer dans ses tableaux plusieurs scènes simultanées, bien que l'écrivain se rende compte que la linéarité du discours littéraire ne permet d'obtenir un effet de synchronie que par le biais d'une illusion de lecture qui fait interpréter les événements racontés „à la queue leu leu” comme se déroulant en même temps. Il se plaint qu'„avec l'écriture on n'a pas un instrument bien docile” si l'on veut „exprimer la monstrueuse accumulation” (*Noé*, III : 642) des intrigues enchevêtrées lorsqu'on compare les moyens dont dispose l'écrivain à ceux auxquels peuvent recourir un peintre ou un musicien :

[I]l ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, [...] comme Brueghel fait connaître un paysage [...], avec des milliers de détails et d'histoires particulières. Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments. [...] Le musicien peut faire entendre simultanément un très grand nombre de timbres. Il y a évidemment une limite qu'il ne peut pas dépasser, mais nous, avec l'écriture, nous serions même bien contents de l'atteindre, cette limite [...]. Pour raconter la même chose je n'ai, moi, que des mots qu'on lit les uns après les autres (et on en saute).

(*Noé*, III : 641—642)

Artisan du verbe, Giono se plaint de l'infériorité de ses outils par rapport à ceux dont dispose un peintre ou un compositeur. Cependant, la différence entre ces arts qui permet apparemment une moins grande simultanéité de l'écriture (qu'il convient d'envisager ici conjointement avec la lecture), semble être plus celle de degré que d'essence. La vision d'un tableau, bien que rendant possible une appréhension totale, nécessite également, lorsqu'on s'en approche pour étudier des détails, un décodage plus ou moins fragmentaire, donc, somme toute, linéaire.

De même, une pièce de musique constitue un faisceau de sons parallèles s'étendant dans le temps. Cette exécution de la partition verbale qu'est la lecture d'un livre équivaut évidemment au dévoilement nécessairement linéaire des signes scripturaux, mais ceci ne veut nullement dire que le lecteur ne perçoit qu'un signe à la fois : il en appréhende en même temps tout un faisceau, presque comme pendant l'audition d'un ouvrage de musique ou lorsque le spectateur, dans un mouvement inverse par rapport à celui de la lecture, après avoir appréhendé le tableau en tant que tout, passe à l'analyse de ses parties composantes. De son côté, l'écrivain peut jouer sur les divers mécanismes de polysémie que permettent les signes linguistiques dont il se sert, comme des connotations qui contribuent à enrichir la signification d'un mot en l'entourant d'un scintillement sémantique qui s'étend sur les mots voisins. Il peut également disposer dans le texte, à échelle plus ou moins locale, des amorces d'autres thèmes qui seront traités ultérieurement, épaississant ainsi le faisceau

de sens véhiculé par le flux du texte, sans parler des effets de symétrie structurale dont sait user un homme de lettres expérimenté. Il en résulte qu'au fur et à mesure que le lecteur progresse dans la lecture d'un livre, il accumule les informations, ayant recours, pour décoder ce qu'il est en train de lire, à tout le savoir qu'il a engrangé durant le parcours qu'il a déjà effectué depuis l'incipit.

Tout en affirmant que, vu l'impossibilité d'atteindre avec l'écriture la simultanéité qui caractérise les arts plastiques et la musique, Giono veut tout simplement montrer qu'en professionnel conscient de son métier, il sait distinguer ses rêves de ce qu'il est capable d'obtenir en travaillant la matière verbale. „De toute façon, [...] il ne s'agissait pas de ce que j'étais capable de sentir, mais de ce que j'étais capable d'exprimer"⁴², dit-il, après quoi il jette en passant une phrase mystérieuse : „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" (*Noé*, III : 642).

Tout porte à croire que ce „coup entre quatre-z-yeux", n'est rien d'autre que l'ouvrage qu'il est en train d'écrire, la dernière phrase du fragment cité renvoyant à la vérification indispensable de la lecture, ce tête-à-tête de l'auteur et du lecteur qu'est le texte littéraire dont la réception seule peut confirmer ou non l'efficacité. Giono ne vient-il pas, dans ce qui précède, de réaliser son rêve de présentation simultanée (dans la mesure des possibilités qu'offre le discours verbal), tout d'abord par les syllepses unissant des fragments de l'univers imaginaire à ceux du monde objectif, par le récit de la révélation qu'apporte la *Watermusic* de Haendel, par le biais de la métaphore à plusieurs comparants (les arches du pont du Gard, les vieilles nécropoles sarrasines, la Charité de Marseille, la prison du Piranèse) suivie d'une série de „paroles dégelées" qui précèdent une autre série de récits-flash qui constituent une exemplification plutôt que l'impossible réalisation complète de l'enchevêtrement d'intrigues.

Dans la partie finale de *Noé*, sans crier gare, Giono revient à la réalisation, cette fois-ci d'envergure, de ce rêve de récit simultané, évidemment sans parvenir au véritable dépassement de la linéarité du discours verbal, mais en en donnant l'illusion par l'armature d'embrayeurs spatio-temporels dont il dote ce long fragment de *Noé* (37 pages de la *Pléiade*) sur son voyage à travers Marseille dans le tramway n° 54.

Cette fois-ci, il ne s'agit pas de personnages explicitement présentés comme inventés, mais de passagers de ce tramway qui sont censés faire un bout de chemin avec lui. Lorsqu'ils quittent successivement le wagon, en véritable narrateur omniscient et omniprésent, il relate leurs déplacements, bien qu'il reste assis sur sa banquette. Présentés de la sorte, dans un faisceau de récits qui

⁴² „Sentir" renvoie ici à l'histoire au sens genettien du terme, c'est-à-dire au monde imaginaire dans sa totalité (y compris le „hors-cadre"), alors qu'„exprimer", c'est le récit, autrement dit les éléments de ce monde imaginaire qui sont incorporés dans le texte définitif.

rendent compte des actions simultanées des passagers dispersés maintenant à travers la ville, ces voyageurs acquièrent le statut de personnages diégétiques comme les „acolytes” qui entourent l'écrivain dans la partie initiale de *Noé*.

La focalisation externe (Genette, 1972 : 207—208), autrement dit narration behavioriste, qu'utilise Giono dans le récit marseillais, ainsi que la présentation simultanée des faits et gestes des passagers du tramway, font penser aux romans de Dos Passos que Giono venait alors de lire (comp. Ricatte, 1974 : 1436). Ce procédé, qui permet la présentation prétendument simultanée de plusieurs trames parallèles, exclut cependant l'omniscience du narrateur de ce faisceau de récits. Aussi bien dans le cas de ce groupe de récits qui concernent les voyageurs du tramway 54 que, plus tard, lorsque, en terminant *Noé*, Giono fait semblant de commencer un nouveau roman (*Les Nocces*), il utilise le même procédé de focalisation externe appliquée à un narrateur potentiellement omniprésent, peut-être pour souligner l'autonomie des personnages qui font ainsi semblant d'être des personnes réelles ; ce procédé lui donne en même temps la possibilité d'expérimenter la réalisation de l'idée de „catalogue”.

Au fur et à mesure que ces personnages montent dans le wagon, ils sont baptisés par le narrateur qui choisit leurs sobriquets soit en fonction d'un trait saillant de leur aspect physique, soit d'après ce qu'un observateur perspicace peut déceler de leur vie psychique⁴³, ou bien encore c'est leur vêtement qui, par le truchement de la synecdoque (une partie de leur habit ou un trait saillant de leur physionomie) ou de la métonymie du contenant pour le contenu, devient leur emblème dénomiatif. 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 cette appellation à la décoration qu'il porte à la boutonnière ; „Albatros” („sur le pont du navire”), un quinquagénaire qui doit être un fanatique de motocyclette et qui visiblement se sent mal à son aise, à la fois dépaysé et malhabile à bord d'un moyen de transport en commun, comme l'oiseau du célèbre poème de Baudelaire, etc.

À mesure qu'ils descendent, leurs déambulations à travers Marseille sont fidèlement reproduites et leurs conversations soigneusement rapportées, mais la vision du dehors que s'impose Giono dote leur comportement d'un certain mystère que l'auteur dévoile parfois, en trahissant par moments la convention qu'il a adoptée, sans pourtant donner suite à ces récits centrés alternativement (dans le discours romanesque), c'est-à-dire simultanément (dans l'intention de l'auteur) sur chacun de ces personnages.

⁴³ La focalisation externe interdit au narrateur d'avoir accès aux pensées de ses personnages.

L'impression de simultanéité vient surtout d'une technique de montage, empruntée au cinéma et au roman américain, qui fait apparaître alternativement les mêmes personnages dont on sait par ailleurs qu'ils déambulent à la même heure dans des quartiers différents de Marseille, un autre moyen technique au service de l'illusion simultanée (cette fois d'essence grammaticale) consistant à réunir de temps en temps dans une même phrase qui commence par des expressions telles que : „au moment où”, voire „cependant que” (comp. p.ex. *Noé*, III : 814—815), les actions de deux personnages qui ne se connaissent pas et que sépare, de surcroît, l'espace de quelques rues. Ainsi, dans l'espace d'une page et demi, on suit les traces de neuf ex-passagers du tram 54 :

Comme il [*Le Jaune et le Rouge* — K. J.] fait halte au croisement de la rue Sainte [...], à la maison de la rue Paradis la porte s'ouvre devant la **femme qui pense**. [...] Juste au moment où [le personnage précédent attend un ascenseur — K. J.], **la ménagère au visage neutre** [...]. Au moment où tous les deux [la précédente et un vieux monsieur — K. J.] ils marchent ainsi [...], **la femme qui pense** [monte en ascenseur vers le septième étage — K. J.] ; et, dans la boutique de la rue de Rome, **la coiffeuse** [...] est en train de manucurer les mains d'un homme. [...] Quant au **cachou n° 1**, il a pris la rue Dragon [...]. Et **la femme à qui on a fait les rayons** est arrivée chez elle [...]. **Cachou n° 2** [...] est arrêté au coin de la rue de la Bibliothèque. **La femme aux beaux yeux de vache** a descendu le boulevard Salvator [...]. Quant à **Pâquerettes et Bleuets**, [...].

(*Noé*, III : 813—814)⁴⁴

Comme le remarque Ricatte, le „coup tenté entre quatre-z-yeux” dont parle Giono, se rapporte non seulement aux parties constitutives de cet ouvrage, mais au „discours entier de *Noé* dont les parties se chevauchent indiscernablement et se donnent sinon à lire, du moins à percevoir d'ensemble et d'une seule vue” (Riccatt e, 1974 : 1443). En effet, c'est ainsi qu'il faut entendre l'expression de „plan cavalier” dont parle Giono en ajoutant tout de suite après qu'il „fai[t] partie de ce plan cavalier” (*Noé*, III : 644) dans ce livre qui est aussi bien „une autobiographie de l'écriture” (Riccatt e, 1974 : 1399) que l'autoportrait de l'écrivain, car, comme le dit Giono lui-même, „[q]uoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait” (*Noé*, III : 644). Pourtant, si selon cette formule chaque oeuvre d'art est par définition autothématique, certaines — comme *Noé* — le sont plus que les autres, car le roman en question renvoie à la fois au processus de sa création et à la personne de son auteur qui devient le principal personnage de ce texte narcissique, tout en s'évertuant à exhiber la manière dont est construit son discours.

⁴⁴ C'est nous qui soulignons les sobriquets par lesquels le narrateur désigne les personnages.

7. Les Olivades — découverte de l'avarice

Dans le récit de sa vie „privée”, mené parallèlement à celui de la création littéraire, Giono raconte la cueillette d'olives („ramassage”, comme on dit chez lui). Mais un artiste a-t-il une vie privée, peut-il fuir sa création qui le hante à tout moment ? Les olivades sont une nouvelle occasion pour Giono de se montrer aux prises avec son monde, une opportunité pour lui de continuer d'inventer ses personnages qui, une fois créés, ne cessent de l'assaillir.

Hissé sur un olivier et fouetté par le vent, Giono se voit transformé en matelot „à la pomme du mât” (*Noé*, III : 649) s'étant

[...] tout de suite souvenu du temps où [il] traduisai[t] *Moby Dick*, et, jetant un coup d'oeil rapide sur le paysage qu'[il] domine de haut, [il a] vu des baleines endormies dans l'écume des collines. [...] [Il] pense aussi, naturellement, à *L'Odyssée*, à Ulysse, à l'Océan au ventre couleur de vin [...].

(*Noé*, III : 649—650)

En ramassant les olives, Giono qui se dit envahi par l'avarice de ramasser malgré le froid et le vent, éprouve une

[...] [j]oie qui se renouvelle de fruit en fruit [...]. Joie promise des fruits qui sont encore en bouquets sur les branches, et à laquelle [il] ne peu[t] pas résister. [Il] préfère résister au froid, et rester là, et atteindre les fruits, et assouvir cette joie sensuelle, sans fin, et dont le désir est à chaque instant assouvi et renouvelé.

(*Noé*, III : 651)

Voilà pourquoi la sagesse populaire de ce pays d'olives, au lieu d'utiliser le mot de „cueillir” emploie celui de „ramasser” : „[c]est un *amas* qu'on fait ; et c'est le plaisir d'*amasser*” qui lui fait persister contre vents (par trop réels) et marées (imaginaires). Il s'étonne qu'il soit incapable de résister à cette avarice fraîchement découverte, car elle est incompatible avec son caractère⁴⁵. L'explication de cette passion subitement apparue ne tarde pas. À travers les feuillages de l'olivier, il voit se rassembler des ombres „je ne peux pas dire des morts, mais des êtres qui veulent naître”, dit-il. Dans des endroits de l'arbre où il tend la main avide pour assouvir sa nouvelle passion d'„amasser”, il voit des formes changeantes qui „se précisent, non pas sous [s]es yeux, mais dans [s]on esprit [...] habité d'avarice — et c'est ensuite [s]on esprit qui les dépose dans les

⁴⁵ „Par tempérament je ne suis pas avare. Au contraire. Quelques heures avant de mourir, mon père dit à ma femme: »Surveillez-le; il a les mains trouées.«” (*Noé*, III : 652).

feuillages et arrange autour d'elles les feuillages d'où surgissent d'autres formes" (*Noé*, III : 653).

C'est donc aussi bien des olives que des images qu'il ramasse avidement, et les fruits transmués ainsi en personnages, scènes et événements imaginaires, le sont à leur tour en mots : „je vois ces choses-là au fur et à mesure, sans qu'il me soit possible de voir plus loin que le mot que je prononce en moi-même" (*Noé*, III : 654). L'„avarice de démon" avec laquelle, malgré le froid, il „ramasse les olives" (*Noé*, III : 655) est celle d'un romancier assailli par ses personnages qui aspirent à naître, ou plutôt, sont déjà nés pour être sortis „tout armés", comme Athéna⁴⁶ de la tête de Zeus. Ils sollicitent auprès de leur créateur, cet accoucheur-avorteur de personnages et, partant, démiurge sélectif qu'est l'auteur de *Noé*, un rôle dans son prochain ouvrage, ils aspirent à entrer dans le cadre d'un livre, et surtout dans celui qu'il est en train d'écrire, lorsqu'il a provisoirement interrompu sa rédaction pour s'approvisionner en nouvelles images-olives. Il convient de se reporter, pour comprendre l'image de Giono en avare, à la signification étymologique du mot „avare" : le verbe latin *avere* dénote „désirer vivement", ce qui le rapproche du concept de passion. L'„avarice" en question, c'est donc la passion, le désir vif de créer (de se constituer un stock d'images et de personnages), car même au moment où, par l'activité d'horticulteur qu'il exerce à l'époque des olivades, l'auteur se met à ressembler⁴⁷ à ses personnages de paysans des premiers romans, il ne cesse de lui superposer celle, qui lui est habituelle, d'inventeur. „Je prends [...] un grand plaisir à l'aventure de la phrase" (*Noé*, III : 684), avoue-t-il, embarqué (et avec lui son lecteur), „pour une navigation à vue" (Chabot, 1990 : 16). En sautant de phrase en phrase, d'image en image et de personnage en personnage, dans ce roman de l'imagination créatrice (la sienne), il transforme, selon le mot de Ricardou, „l'écriture d'une aventure" en „aventure d'une écriture". Au lieu d'être avant tout (pseudo)référentiel, comme le sont ses autres ouvrages de fiction qui n'assument pas la fonction d'art poétique, *Noé* devient explicitement autotélique (Falicki, 1974)⁴⁸ en réalisant pleinement ce que Jakobson appelle la fonction poétique (Jakobson, 1974), vu que cette

⁴⁶ L'olivier n'est-il pas l'arbre consacré à Athéna ? Le premier olivier est né d'une querelle d'Athéna avec Poséidon. Ces arbres „sont comme divinisés dans l'hymne homérique à Déméter" (Chevalier, Gheerbrant, 1969 : 313—314). L'olivier évoque ainsi conjointement la divinité de la mer et celle de la terre, coïncidence qui paraît fort à propos dans ce fragment de *Noé* où, planté „en pleine terre" sur un arbre, Giono rêve la mer et le voyage unissant dans sa rêverie des éléments terrestres et aquatiques. Voir à ce propos le premier chapitre dans Chabot, 1990.

⁴⁷ Cas exceptionnel de son oeuvre, car, dans d'autres romans et essais, s'il se peint lui-même parmi les paysans, il joue plutôt le rôle d'un ethnographe et poète, artisan du verbe, et non pas exerçant une activité „paysanne".

⁴⁸ Pour l'analyse des procédés autotéliques dans le discours romanesque comp. aussi Krzysztof Jarosz *La Fonction poétique dans l'oeuvre romanesque de Hubert Aquin*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1987.

oeuvre „en le tissage de ses thèmes, est tout entière occupée à se signaler comme texte” (Ricardou, 1971 : 105).

Toujours sur son arche (provisoirement déplacée de son bureau sur la pomme de mât d'un olivier), mais par le truchement de cette autre arche homonyme qu'est l'armature du pont du Gard, le ramasseur d'olives-images aperçoit dans le feuillage un avatar de cette dernière arche qui prend la forme d'un porche (*Noé*, III : 654—655) qui lui procure l'irrésistible désir d'y pénétrer à la poursuite d'une foule d'images qui le sollicite, fruit de son imagination débridée.

Dans une série de surimpressions qui, par des modifications continuelles, transforment chacune de ces visions en une autre, devant les yeux (ou plutôt dans l'esprit) du poète-horticulteur se profilent des êtres hybrides créés en vertu du mélange, suivant des proportions et combinaisons changeantes, faits d'éléments terrestres et maritimes, masculins et féminins, sacerdotaux et guerriers. „À travers les rameaux d'olivier que le vent charrie et dans les irisations des feuilles charnuées” (*Noé*, III : 653), il aperçoit un noeud d'écorce qui prend la forme des biceps et du torse d'une des cariatides qu'on voit à Aix, mais avec „le bas du corps écailleux et terminé en queue de poisson” (*Noé*, III : 654), qui ne supporte pas un balcon, comme celles d'Aix, mais un fronton au-dessus duquel est représenté (l'écrivain se représente) un trophée composé de canons et de baïonnettes. Cet emblème guerrier est, dans la vision suivante, modifié par l'ajout d'un chapeau de cardinal qu'accompagne une résille sculptée à côté des précédents, alors que les cariatides se transforment en dieux marins et les feuilles d'oliviers en celles de laurier et de platane, le tout — après avoir momentanément disparu sous l'eau — réapparaissant „non plus sous la lumière de craie de ce jour de novembre, mais dans la lumière rutilante d'un solide après-midi d'août” (*Noé*, III : 654).

Cette illumination par le souvenir du soleil estival mène à la remémoration des circonstances dans lesquelles il a vu les cariatides en question (la porte de l'ancien archevêché d'Aix-en-Provence). Ce qui précède se révèle être (provisoirement) une suite d'approximations menant au souvenir de la visite de l'édifice, après quoi le jeu recommence. Il s'avère que les cariatides réelles du fronton de l'archevêché diffèrent de celles de la vision, ce qui amène l'esprit ambulante sur son arbre à souvenirs-visions, à continuer le chemin d'associations en juxtaposant, en mariant comme il dit, deux éléments issus de registres différents : le porche de l'Arsenal de Toulon devant lequel il éprouve la même envie d'entrer que devant l'archevêché (et devant le porche imaginaire qui s'ouvre dans les feuillages) en suivant des yeux une vieille et grosse femme aux cheveux noirs et luisants comme une couronne de feuilles de lauriers („qui ne sont pas noires” — *Noé*, III : 655), des „lauriers marins”. La „couronne de laurier noir et d'algues noires tressée au bord de la mer par des femmes qui attendent les barques de poissons” (*Noé*, III : 656), semble pareille à la couleur

des cheveux de la vieille qui s'éloigne „en chaloupant” (*Noé*, III : 656). Comme par hasard, la scène se passe non loin d'une échoppe de cireur de bottes. L'apparition de ce dernier inaugure une nouvelle histoire, cette fois-ci d'une longueur plus considérable, mais tissée de figures aussi hybrides que les précédentes, et menant à une autre histoire — celle de Milord l'Arsouille aux „beaux yeux de poisson volant” (*Noé*, III : 664) qui continue la série de „mariages”⁴⁹. L'appellation de ce personnage peut d'ailleurs servir d'emblème au procédé d'„hybridation”, dont les réalisations successives ne tardent pas à apparaître, comme „des ombres semblables à celle du cireur de bottes, ou composées d'abord à la façon des monstres : moitié du cireur de bottes et moitié de cet allumeur de réverbères qu'il rencontre” (*Noé*, III : 663), qui guettent l'occasion d'émerger de „ce Hadès des personnages de roman où ils sont, en substance non créée, attendant l'occasion d'un sentiment qui leur donnera chair et os” (*Noé*, III : 663). Ces proto-personnages, qui errent à la lisière de l'imagination de Giono, aspirent à obtenir un rôle grâce à la compatibilité des sentiments dont ils sont porteurs avec ceux qui animent l'écrivain au moment où il a besoin d'introduire dans son oeuvre un personnage qui obéit au signalement souhaité.

Ces personnages-hybrides sont composés non seulement de deux éléments réels dont se souvient l'auteur au moment de la convocation de la foule de prétendants à la vie romanesque. Fabriqués constamment par l'imagination de l'écrivain, pour être aussitôt relégués aux limbes, d'où certains sortiront lorsqu'ils auront trouvé leur place dans le texte, „ils sont d'abord des monstres composés moitié de [leur créateur] et moitié d'eux-mêmes” (*Noé*, III : 663). C'est une autre manière de dire que l'écrivain „s'ajoute aux choses”, comme il le proclamait dans *Virgile*, qu'il accorde aux sentiments et aux souvenirs, qui ne cessent de couler à travers sa tête, des sensations qui affluent dans son esprit pratiquement à chaque instant de sa vie, comme au moment où il écoute à la radio la *Watermusic* de Haendel lorsque „[l]es éléments dispersés de la diversité des drames naissent d'une partie de [lui]-même tout à fait séparée de la partie dans laquelle agissait la musique. C'était un peu comme l'ascension et la plongée du ludion déterminées par la pression du doigt de l'autre côté de la membrane” (*Noé*, III : 635).

C'est cette partie de l'esprit de l'écrivain, où naissent des images, qui „s'accouple” avec un élément du réel en enfantant des personnages et situations dramatiques mûs par l'avarice dont le sens premier est celui d'avidité de créer des éléments toujours nouveaux de son univers imaginaire.

⁴⁹ Vu l'instabilité de ces „noces”, on pourrait parler des „fiançailles” plutôt que de „mariages” de mots et images, comme le fait Verlaine dans son *Art poétique* : „la nuance seule fiance/ Le rêve au rêve et la flûte au cor !”

8. L'Épiphanie de la rue de Rome — révélation de la passion

D'une certaine manière, *Noé* est structuré comme une suite de révélations par lesquelles l'écrivain prend conscience des propriétés essentielles de son oeuvre. Les olivades lui étaient l'occasion de découvrir l'avarice dans le sens défini plus haut. L'étape suivante est celui de l'épiphanie de la passion en tant que telle qui frappe subitement l'écrivain dans la rue de Rome à Marseille. Tout d'abord, il sent une violente odeur de narcisse qui veut certainement dire quelque chose sans qu'il soit capable de préciser ce qu'elle annonce, et cela d'autant plus qu'en cherchant à saisir la signification de la sensation, il ne voit autour de lui, ni en lui rien qui puisse être source de cette odeur, ou une pensée qui puisse l'évoquer.

L'odeur cependant m'accompagnait, était très précise et répétait inlassablement des thèmes que je ne comprenais pas. J'ai ralenti le pas [...] et j'essayais de répondre à l'odeur. Elle s'adressait manifestement à des endroits de moi-même où, sous des voûtes retentissantes, sont entreposés de grands entrepôts de poudre à canon.

(*Noé*, III : 673)

Près d'un éventaire d'écaillère, l'odeur des coquillages s'est mis à „répéter de sa voix rauque ce que [lui] disait l'odeur des narcisses” (*Noé*, III : 674) sans qu'il soit par cela plus avancé dans le déchiffrement du sens de ce message olfactif, bien qu'il ait compris qu'il y „était question d'un de ces sentiments épais et mordorés comme du goudron qui changent brusquement les êtres vivants en flambeaux” (*Noé*, III : 674). Il pressentait vaguement, toujours sans parvenir à verbaliser sa découverte, que ce que lui annonçait l'odeur des narcisses et celle des mollusques était valable pour tout le monde, et même „[qu'il] suffisait d'être vivant, et immédiatement cela vous concernait” (*Noé*, III : 674).

Ce qui est plus déroutant encore, contrairement à la logique, l'odeur des narcisses évoque la mer, alors que celle des coquillages, ou plutôt des mollusques (*Noé*, III : 676) — à sang chaud — „représente le côté profond de la chose, le côté gouffre, glu, glouton et sournois de la chose ; le côté puissance ; le côté vérité ; le côté *fond des choses*” (*Noé*, III : 676).

Si l'odeur des narcisses est le côté *romance* (*Noé*, III : 675), celle des mollusques chauds „ne serait pas autre chose que l'odeur de la passion” (*Noé*, III : 682), non seulement celle de l'amour, mais „de toutes les passions”

(*Noé*, III : 682), „un thème général, valable aussi bien pour toutes les rues de la ville que pour le monde entier” (*Noé*, III : 682).

Le phénomène est nouveau, même pour l'inventeur professionnel de mondes imaginaires qu'est Giono, en ce que la révélation de la rue de Rome ne consiste pas en l'apparition d'un ou plusieurs personnages, mais à révéler ce principe de comportement de tous les personnages déjà créés⁵⁰ et virtuels, qui se présentent maintenant à l'esprit du créateur comme „un curieux volume informe de sentiments divers” (*Noé*, III : 723) dont il parle plus loin à propos de la genèse de *Pour saluer Melville*⁵¹.

Les mots de „démésure”, de „passions” et de „drame” reviennent deux fois chacun en l'espace de deux pages⁵², leur concentration significative accompagnant le mode d'emploi de l'odeur de la passion récemment découvert.

Littéralement submergé (autre image de déluge) par la foule de gens qui à cette heure du soir rentrent chez eux, Giono est confronté à „la forêt Brocéliande des visages” (*Noé*, III : 677), le nom de cette forêt mythique des romans de la Table Ronde fonctionnant dans le vocabulaire personnel de l'écrivain comme symbole du romanesque et évocation des passions⁵³. L'écheveau de passions que contient virtuellement l'odeur des mollusques de la rue de Rome trouve tout de suite sa réalisation particulière et concrète dans la vision des passants qui prolongent, dans une série d'images-éclaircies, la référence à Brocéliande, développée en une énumération de motifs et procédés romanesques :

Au coin des lèvres, au détour des narines, au flanc des joues, sous les oreilles, dans les chevelures, sont tapis et guettent les Merlin, les Mélisande, les Arthur, les Guenièvre, les chevaliers Perceval, rois pêcheurs, poissons avaleurs d'anneaux, chevaux nourris de chair humaine, échiquiers où cliquette le sautellement des pièces qui jouent toutes seules, châteaux bâtis en trompe-l'oeil, dont la façade se crève comme un cerceau de cirque, huttes de branchages qui se déploient

⁵⁰ C'est-à-dire au même titre ceux qui n'existent que dans la conscience de l'écrivain et ceux qui font partie du „personnel” des livres déjà écrits.

⁵¹ Le voyage à Marseille dont il parle dans *Noé* et la révélation de la rue de Rome sont censés avoir lieu pendant ou juste après la guerre. Se basant sur cet indice temporel, le souvenir de la composition de *Pour saluer Melville*, vu sa rédaction date de la fin de 1939, devrait être considéré comme une analepse.

⁵² Dès la dernière ligne de la page 680 au dernier alinéa de la page 682.

⁵³ Voir à ce titre p.ex. le début de *Noé*, où, reprenant le personnage de Delphine, montrée dans *Un Roi sans divertissement* comme paragon du non-romanesque (femme dont la bêtise et l'attitude archiconventionnelle dans les relations sexuelles avec son époux a privé Langlois du seul divertissement qu'il ait pu opposer à celui de l'assassinat — comp. C i t r o n, 1982a) Giono parle de „l'intérieur [de ses] hanches, cette forêt de Brocéliande (là où Saussice n'a vu qu'une plantation des *Eaux et Forêts*)” en suggérant que, s'il décrit, comme il le mérite, l'univers passionnel de Delphine, „elle va ébranler le sol de la vieille Bretagne en tordant ses terribles racines” (*Noé*, III : 612), la „vieille Bretagne” constituant évidemment un renvoi supplémentaire à la forêt Brocéliande.

finalement comme une lunette d'approche en immenses galeries de Versailles fourrées de droite, de gauche, de dessus et de dessous d'escaliers, de couloirs, de portes battantes, de salles, de passerelles, de coursives, de conduits, de caves, d'alcôves, de voûtes bourrées d'échos, de vides, d'ombres et de vanité.

(*Noé*, III : 677)

Dans le fragment cité, on passe subrepticement des détails de la physiologie des passants à l'évocation des personnages des romans du cycle arthurien, pour terminer par l'énumération des éléments architecturaux qui, dans ce contexte, peuvent être entendues comme éléments d'une description métaphorique des passions (de l'avarice) que recèlent les simples passants, puisque la démesure surgit chez Giono de l'hyperbolisation du réel de tous les jours, étant, comme il le dit, „entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien” (*Noé*, III : 681).

L'évocation de „l'échiquier où cliquettent les pièces qui jouent toutes seules” semble renvoyer à la métaphore multiple comparant la simultanéité monstrueuse des drames du „catalogue” à l'immense théâtre fait de milliers de scènes, aux arcades du pont du Gard, aux niches des nécropoles sarrasines creusées dans les falaises, aux galeries de la vieille Charité de Marseille et à l'étagement des prisons du Piranèse⁵⁴.

La mention de „huttes de branchages qui se déploient finalement comme une lunette d'approche”, suivie du répertoire d'éléments architecturaux, outre sa fonction évocatrice des entrelacs du dédale de la nature humaine, semble jouer le rôle de mise en abyme par rapport à la manière dont Giono débouche sur son monde imaginaire à travers les feuillages d'olivier fouettés par le vent. Il y aperçoit les avatars successifs d'un élément architectural, qui, si l'on suit l'ordre linéaire du discours romanescque de *Noé*, l'amène à la rue de Rome⁵⁵, où l'épiphanie de ce principe profond de son monde romanescque qu'est la passion-avarice s'accompagne, justement par la mention de „huttes de branchages”, du rappel des circonstances dans lesquelles se déroule cette *nekuia*. Au cours de cette scène où, sollicité par des personnages fantômes qui aspirent à naître et par une suite d'images qui se métamorphosent les unes dans les autres, l'écrivain se laisse entraîner dans la création de nouvelles histoires. Celles-ci, de récits annexes par rapport au roman précédemment écrit, se transforment imperceptiblement en ce qui constitue le corps proprement dit de *Noé*. Pendant les olivades, installé dans la couronne d'un olivier comme un marin à la hune de grande vigie, le narrateur-auteur réalise le passage des

⁵⁴ *Noé*, III : 635—636. Ch a b o t (1990a : 31) remarque que „[l]a partie d'échecs (ou les cartes, dans *Les Grands Chemins*) emblématise la stratégie de l'écriture comme jeu du calcul et du hasard, de l'attention et de la trouvaille, de l'invention qui cherche ce qu'elle a déjà trouvé”.

⁵⁵ Selon l'ordre chronologique de la diégèse, le voyage à Marseille et la révélation de la rue de Rome précède les olivades.

images obsédantes des personnages qui appartiennent à l'histoire d'*Un Roi sans divertissement*⁵⁶ à ceux qui vont alimenter le corps de *Noé* proprement dit en ce sens qu'ils ne sont plus la continuation du roman précédent, mais constituent des entités narratives thématiquement nouvelles.

Après avoir découvert le principe de motivation de son univers romanesque, le narrateur-auteur réfléchit ensuite à l'application de l'avarice aux fantômes (qui sont peut-être, à l'origine, des personnes réelles) qui l'entourent. Il les traite comme une matière première, ou plutôt, comme un ensemble d'éléments du réel remaniés par sa vision personnelle du monde auxquels il peut „s'ajouter”, c'est-à-dire les transformer en personnages en leur infusant ou en leur découvrant l'„avarice”. Ceci revient à dire qu'il les confronte à des situations particulières dans lesquelles la propension à la passion, qu'il devine exister en eux, trouverait des circonstances propices à provoquer l'éclosion, sinon l'explosion, des sentiments forts („entrepôts de poudre à canon” — *Noé*, III : 673) qu'ils contiennent.

Le petit bossu, évidemment [...] il était en contact avec tout le quartier [...]. Il était facile de l'enivrer de narcisses et de mollusques. [...]

Les comptables en noir, sans aucun doute ; il suffisait d'opérer avec une arrière-salle de café, des billes de billard ou des cartes, ou une femme de quarante à cinquante ans, habitant la banlieue, adultère et triste [...].

Le chef comptable, mêmes ingrédients, mais chauffer au bec Bunsen les billes et les cartes, et donner un petit coup de lampe à souder sous les jupes de la femme et laisser faire le chef qui sait compter.

(*Noé*, III : 681—682)

La révélation de la rue de Rome est en quelque sorte le récit prototype des histoires que Giono a déjà égrenées depuis le début de *Noé* et de celles dont il parsemera le parcours du discours romanesque jusqu'à la fin de ce livre — répertoire de ses possibilités créatrices. Malgré le caractère exceptionnel (exemplaire) de ce segment narratif, qui le distingue d'autres séquences constituant l'exemplification de diverses espèces d'„avarice”, ici (comme avant, et comme après) Giono esquisse les récits virtuels qui soient des variantes de la mise en scène de tous les avatars des passions. Comme les autres faisant partie de *Noé*, cet archi-récit est accompagné de l'explication des circonstances de sa genèse.

⁵⁶ Encore qu'il ait pu les inventer au moment où il écrivait *Noé*, l'essentiel étant, en l'occurrence, d'essayer de repérer l'endroit où les images rémanentes d'*Un Roi sans divertissement* cèdent la place aux récits qui s'en détachent sur le plan thématique pour constituer le corps proprement dit de *Noé*, à condition que cette distinction ait un sens dans un roman qui parle de l'activité créatrice de l'écrivain, celle-ci impliquant aussi bien des thèmes nouveaux qu'anciens.

En l'occurrence, si, pour désigner les effets de la passion, Giono utilise dans ce fragment du roman les mots et expressions dénotant la chaleur („chauffer au bec Bunsen”, „donner un petit coup de lampe à souder”⁵⁷), ce n'est pas seulement pour obéir à l'imagerie traditionnelle de la passion, mais également parce qu'il assigne à l'„avarice” des foules marseillaises par cette soirée estivale un très net effet (ou cause) physiologique qui s'exprime par l'odeur de mollusques chauds qu'exhalent les passants :

Ce n'était devenu le thème de la rue de Rome que parce que, ce jour-là, ces immenses noces contenues et perpétuellement gâchées des foules et des passions étaient peut-être plus suantes. Il y avait peut-être eu brusquement, et par hasard dans cette rue de Rome, au moment où j'y arrivais, une plus grande proportion qu'à l'ordinaire de gens ahanant sur une passion quelconque et faisant fumer leur suint — Roméo et Juliette du pouvoir, de l'action, de la rapine ou du sexe.
(*Noé*, III : 682)

9. Les Récits inchoatifs

Déjà avant la découverte de la rue de Rome, Giono entame des récits qu'on pourrait appeler inchoatifs (du substantif latin *inchoare*, „commencer”), comme on parle des formes verbales exprimant une action commençante. Nous proposons d'appeler ainsi les segments narratifs dont est composé *Noé*, assumés par le narrateur-auteur. À vrai dire, tous les récits constitutifs de ce roman digressif, qui progresse par associations d'images matricielles (y compris les récits-prétéritifs de la première partie de l'ouvrage qui forment des annexes du roman précédent), ont ceci de commun qu'ils sont des romans en germe et inachevés.

La différence entre les premières occurrences du phénomène et les récits qui, dans l'ordre linéaire du discours romanesque, suivent la révélation de la rue de Rome, tient dans la longueur. Celle des premiers ne dépasse pas une demi-page. Certains de ces récits inchoatifs sont simplement esquissés au détour d'une phrase, sans parler de ceux dont la possibilité d'existence — et de leur développement éventuel — reste purement hypothétique et n'est que

⁵⁷ Voir la citation précédente. Plus loin, il ajoute : „Ça marchait avec tout le monde [...]. En chauffant moyennement, on obtient l'état primaire du drame dit social ; à haute température, ça peut donner *Les Perses*, ou *Les Sept contre Thèbes*. Mais il faut une main de tonnerre de Dieu.” (*Noé*, III : 682).

mentionnée sans que leur sujet même soit indiqué, tandis que les récits postérieurs à la découverte de la passion-avarice comme principe thématique profond⁵⁸ sont sensiblement plus longs.

Tous les récits dont est tissé *Noé* sont inchoatifs. Ce procédé est en outre conforme au projet de ce roman, pensé comme un texte qui doit faire le pont entre *Un Roi sans divertissement* que Giono vient alors d'achever, et un autre roman à venir, *Noces*, qu'il n'écrira jamais. Le début de ce roman, dont la suite est annoncée à la fin de *Noé*, clôt la série des récits qui composent le roman.

Les sources disponibles n'expliquent pas non plus si ce dernier projet était sérieux, ou bien s'il est venu à Giono au cours de la rédaction de *Noé* comme le couronnement des mystifications développées au cours de l'ouvrage. D'un côté, on sait que Giono excellait à dresser (et même à publier) des listes de ses ouvrages à paraître⁵⁹, et, de l'autre, qu'il a écrit *Noé* en quelque sorte faute de mieux, ayant interrompu la rédaction du *Hussard sur le toit* auquel il tenait énormément à l'époque, considérant le cycle du Hussard comme l'oeuvre de sa vie, alors qu'il attribuait aux „chroniques” (dont *Noé* est la deuxième réalisation) la fonction de littérature „alimentaire”. Il est donc plutôt improbable qu'il ait voulu prolonger *Noé* par *Noces*. Quoi qu'il en fût, la poétique de l'inachevé qu'il inaugure dans *Noé* (et qu'il utilisera plus tard, notamment dans *Les Âmes fortes* et dans *Ennemonde et autres caractères*)⁶⁰ s'accorde fort bien à l'idée de roman du romancier qui y déploie l'éventail de ses possibilités créatrices.

Tout en égrenant les récits successifs, Giono ne perd pas de vue d'autres aspects résultant du projet de roman du romancier qu'il réalise à travers eux. Parallèlement, il continue la réflexion sur les rapports entre le réel et la fiction, ces récits inchoatifs lui étant également une occasion de présenter des variations multiples sur le thème de la passion par lesquelles il réalise la structure en fugue de son roman.

⁵⁸ Certains de ces récits sont censés être contemporains à l'épiphanie de la passion, voire même précèdent l'expérience de la rue de Rome, étant donné que, premièrement, celle-ci est doublée par la révélation de l'avarice pendant les olivades, et que, deuxièmement, cette dernière est censée suivre dans la diégèse (dans l'histoire au sens genettien) celle-là qu'elle précède dans l'ordre du récit. Pour la commodité de l'exposé, nous préférons nous rapporter à l'ordre des événements présentés dans le récit (dans le discours romanesque) sans nous référer à l'ordre dans lequel ces événements sont censés se dérouler dans l'histoire, et cela d'autant plus que celui-ci est souvent impossible à reconstituer avec exactitude.

⁵⁹ Attitude qui rappelle la mythique documentation, la prétendue mise en fiches de provinces entières de son monde imaginaire dont nous parlons plus haut et qui, sous l'appellation de „catalogue” ou d'„inventaire” constitue l'un des thèmes de *Noé*.

⁶⁰ Sur la structure narrative des *Âmes fortes* voir *AF*. Sur *Ennemonde et autres caractères* voir Arrouye, 1993 et Ricatte, 1990.

Parmi les plus importants de ces récits, qui atteignent la longueur de plusieurs dizaines de pages, il convient de nommer : celui d'un propriétaire richissime, Charlemagne, complété par un autre, consacré à un calculateur machiavélique surnommé Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies ; ce récit précède celui des domaines luxueux que des armateurs marseillais à l'esprit romanesque construisaient vers la fin du XIX^e siècle, dont dérivent notamment l'histoire de Melchior, suivie de celle d'Empereur Jules, le roman se terminant par l'ébauche de *Noces*, un roman paysan inachevé dont l'action suspendue se déroule le jour du mariage de la fille unique d'un riche fermier.

A côté de ces récits hétérodiégétiques (Genette, 1972 : 91), il en existe d'autres, homodiégétiques (ibidem : 92), comme celui de la nuit passée par Giono à „la Thébaïde”, ou le récit du voyage en tramway 54.

Dans *Noé*, Giono bouleverse la frontière entre le réel et la fiction : le fait d'introduire dans le roman le narrateur-auteur, qui joue parfois le rôle de personnage de son propre récit, lui permet de jouer malicieusement avec le caractère conventionnel des règles tacites de la mise en oeuvre de fiction dans l'oeuvre narratif, en faisant de ce jeu transgressif la matière même de son livre. Ceci revient à verbaliser ces règles et, partant, à désacraliser en quelque sorte la frontière entre le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte.

10. L'Univers de la passion

Comme on l'a vu, vers la fin des années trente et surtout dans la période transitoire de 1939—1945 lors de laquelle s'opère, à l'insu du large public, le grand tournant qui aboutira à l'élaboration de la poétique renouvelée du „Giono deuxième manière”, la peinture des passions devient le principal thème de l'univers romanesque de l'écrivain, ou pour être plus exact, leur présence se fait beaucoup plus visible que dans les premiers romans où elles étaient occultées par le thème de la lutte contre les forces de la nature, par l'idéal communautaire et par l'engagement pacifiste.

En fait, il s'agit du déplacement des accents : de la vision de l'homme présenté sur fond des puissances telluriques, si ce n'est sur celui du silence éternel des espaces infinis du cosmos (*Le Poids du ciel*), Giono passe avant tout à la peinture de l'homme, alors que la nature est reléguée au second plan, sans pour autant disparaître, ni d'ailleurs changer de caractère. On peut s'en rendre compte en lisant, entre autres, certains passages du *Hussard sur le toit* (1951),

ou d'*Ennemonde ou autres caractères* (1968)⁶¹, sans parler de *Fragments d'un paradis* (1944), la dernière oeuvre qu'il consacre principalement à la critique de la civilisation et à la peinture d'une nature grandiose et terrifiante à la fois. Cette relation mi-fantastique mi-réaliste d'une expédition dans les mers australes recèle une réflexion sur la monstruosité inhumaine du paysage entièrement aquatique (l'océan), minéral (Tristan da Cunha) et sidéral (le ciel nocturne), animal (les raies géantes, les calmars gigantesques) comme tout droit sortis de légendes. Leur hyperbolisation témoigne du fait que Giono n'a pas abandonné sa première vision du monde où l'homme n'occupe qu'une parcelle infime au sein de la nature foncièrement indifférente aux agitations éphémères de cette espèce qui n'est, en fin de compte, nullement privilégiée parmi les autres, mais désormais il a choisi de se concentrer sur la peinture des passions humaines au détriment de la nature.

*

Le premier des grands récits inchoatifs de *Noé* est celui du cireur de bottes qui rêve de Milord l'Arsouille. Il surgit des pérégrinations associatives de l'auteur-narrateur qui, de la couronne de son olivier, l'amènent finalement au porche de l'Arsenal de Toulon. Après cet ajustement spatial, il suffit à Giono de préciser le paramètre temporel pour focaliser sa vision sur un cireur de bottes de Toulon à l'époque de la visite de l'escadre saint-petersbourgeoise de l'amiral Avellane, vers la fin du XIX^e ou au début du XX^e siècle, qui inaugure le rapprochement franco-russe⁶².

Dans une sorte de rêve compensatoire, du bas de sa position sociale on ne peut plus inférieure et réduisant au strict minimum ses besoins existentiels⁶³, le cireur pense à Milord l'Arsouille, „un type épatant” (*Noé*, III : 658), incarnation du dissipateur (il distribue dans la rue des billets de banque, dans son gibus de vingt francs pièce il donne à boire du punch aux chevaux de fiacres) et du défi (il se bat avec les cochers). Ce que le cireur, lui-même tournant dédaigneusement le dos aux fêtes dispendieuses en l'honneur de l'Entente cordiale franco-russe, admire en Milord l'Arsouille, c'est le mépris (*Noé*, III : 664).

Comme le dit R. Ricatte dans sa *Notice de Noé*, l'aristocrate dont rêve le cireur, est avare dans ce sens qu'il refuse de se donner (Ricatte, 1974 : 1431) :

⁶¹ Comp. à titre d'exemple *HT*, IV : 340—341 et *Enn*, VI : 253—254 et 326—336.

⁶² L'ajustement temporel ne va pas sans problèmes, car, peut-être à cause de l'époque où Giono a placé l'action d'*Un Roi sans divertissement*, il continue à voir les Toulonnais en costumes de l'époque de Louis-Philippe (*Noé*, III : 657).

⁶³ Voir son menu spartiate opposé à celui du restaurateur chez qui il dîne habituellement, ainsi que la cabane délabrée où il gîte (*Noé*, III : 659—661).

il est de „ceux qui ne consentent pas à dépenser de l'amour en pure perte” (*Noé*, III : 667). Ce dernier terme fonctionne chez Giono, explicitement depuis *Noé*, et implicitement dès ses premiers ouvrages, comme opposition à l'„avarice”⁶⁴, la dialectique avarice-perte étant définie par Ricatte comme „[é]conomie jalouse des sentiments et, à l'inverse, dépense de la passion” (Ricatte, 1974 : 1431)⁶⁵.

Or, il semble que le personnage légendaire de Milord l'Arsouille, conformément à sa double dénomination oxymorique (renvoyant, il est vrai, plutôt à la contradiction entre les origines nobles et le train de vie digne d'un voyou), résume en lui à la fois une tendance à l'avarice sentimentale (mépris, défi) et la propension à la perte au sens de la dilapidation des biens héréditaires.

Tout porte à croire que le cireur de bottes est également le prototype du lecteur, avide⁶⁶ de rêver un héros idéal qu'est pour lui Milord l'Arsouille. Cependant, pour que ce héros demeure l'émanation de la mythologie personnelle du rêveur, Milord l'Arsouille doit garder un caractère fictif.

Si Milord l'Arsouille venait à Toulon, si le cireur le rencontrait au coin d'une rue, s'il était en présence de Milord l'Arsouille et s'il le voyait de ses propres yeux en train d'accomplir une de ces actions pour lesquelles précisément on l'a appelé Milord et Arsouille, comme par exemple de distribuer les bonnes guinées de la Banque d'Angleterre en guise de prospectus, le cireur ne le trouverait pas assez Milord et pas assez Arsouille.

(*Noé*, III : 667)

Les séquences du texte consacrées à ces deux personnages complémentaires alternent avec celles où Giono relate la genèse de l'anecdote qu'il raconte. Le propre de cette histoire qui, dans *Noé*, suit de près les récits annexes d'*Un Roi sans divertissement*, est le passage de l'époque de Louis-Philippe (celle d'*Un Roi...*) au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle. Ce passage représente également celui de l'univers du roman que Giono vient d'écrire (*Un Roi...*) et celui qu'il a interrompu (*Le Hussard...*)⁶⁷ à l'enfance du narrateur, ce qui lui permet de parler de son père, qui était pour lui une source importante de l'hypotextualité orale.

Assez vite, juste après l'invention, entre deux branches d'olivier écartées, du personnage du cireur et d'autres éléments de l'histoire, il s'avère que la vision

⁶⁴ Voir Ricatte, 1974 et 1982a; Fourcaut, 1982, 1985, 1989a, 1989b et 1996.

⁶⁵ Dans cette acception, l'avarice dépasse le sens d'avidité de „ramasser” les olives-mots. Plus loin, nous parlons de la dialectique perte-avarice selon Fourcaut qui y voit l'opposition entre le désir de retourner au tout originel et l'instinct de conservation.

⁶⁶ „Avare”, pour rester conforme à la terminologie gionienne.

⁶⁷ L'action des deux se déroule sous le règne de Louis-Philippe.

gionienne est en fait provoquée par le souvenir du récit du père qui a souvent parlé au petit Jean de la visite de l'escadre russe à Toulon⁶⁸; c'est également son père qui a raconté au futur écrivain l'histoire de Milord l'Arsouille.

Or, le souvenir du père qui avait son atelier de cordonnier au troisième étage d'une grande maison délabrée qu'habitaient les Giono, se superpose à la découverte toute récente de l'„avarice". À cela s'ajoute la ressemblance qu'il perçoit entre sa situation d'écrivain, par définition voué au travail solitaire et animé par l'avidité de ramasser les mots, celle de son père, passant des journées entières à fabriquer ou à réparer des chaussures et à rêver, et celle du cireur de bottes qui, se privant (par avarice) de tout, s'adonne également au rêve. Tous les trois sont donc solitaires et rêvent d'un personnage qui défie les puissants⁶⁹. Le parallélisme entre ces trois rêveurs solitaires se structure dans une série de récits-rêves (souvenirs) enchâssés : si Giono sur son olivier rêve du cireur qui a rêvé de Milord l'Arsouille, c'est qu'il se souvient de son père qui, dans la solitude de son atelier, rêvait entre autres de Milord l'Arsouille.

Qui plus est, le père apparaît ici comme un écrivain en puissance qui non seulement fabriquait des images, mais également „s'amusa beaucoup de[s] rencontres cocasses de significations" (*Noé*, III : 656) : le nom de l'amiral russe Avellane lui faisait penser à „une amande fine à coque tendre qui s'appelle avelane" (*Noé*, III : 656), comme c'est d'ailleurs le cas de celui d'un amiral anglais „qui devait s'appeler Lancaster, car [s]on père l'appelait Langaste (qui est le nom provençal de la trique du chien et du mouton)" (*Noé*, III : 656).

Ajoutons que le texte se tisse ici à plusieurs niveaux thématiques qui se rejoignent en créant parfois un écheveau fort complexe de significations, car le thème de l'avarice (et celui de la perte qui l'accompagne⁷⁰) se surimprime à celui du rêveur-écrivain, le contenu de ses rêves (la visite de l'escadre russe) étant, à notre avis, conditionné par le lieu d'aboutissement d'une

⁶⁸ Dans un extrait évincé du texte publié de *Noé*, Giono dit que son père avait à l'époque une échoppe de cordonnier près de la porte de l'Arsenal de Toulon (mais cela ferait reporter la date de la visite de l'escadre russe à Toulon à l'époque où Jean-Antoine Giono n'était pas encore marié et établi à Manosque). Dans le même fragment, Giono se souvient de son père racontant à ses apprentis (ce qui atténue, soit dit en passant, l'image d'un travailleur solitaire) des histoires diverses, y compris celle de Milord l'Arsouille „quand [il] les sentai[t] un peu trop écoeurés par l'odeur du baquet à tremper les cuirs" (*Notes et variantes de Noé*, III : 1459, variante a de la p. 653).

⁶⁹ Milord l'Arsouille défie les cochers au risque de se faire „tanner la peau", le père de Giono est anarchiste, donc, par définition hostile à tout pouvoir, alors que Giono lui-même se souvient des affres que lui ont coûté ses appels à l'insoumission dans la deuxième moitié des années trente, ainsi que des déboires que lui ont infligé le gouvernement de la Troisième République en 1939 et les autorités mi-légales des „libérateurs" en 1944—1945.

⁷⁰ Pour ce qui est de la dialectique perte-avarice dans l'oeuvre gionienne voir plus loin l'analyse du récit d'Empereur Jules.

suite d'images fabriquées par l'esprit de Giono — ramasseur d'olives, qui le conduisent à l'Arsenal de Toulon, port de guerre de la marine française et le lieu où son père avait, avant de se marier, une petite échoppe de cordonnier. Il se peut également que le père (*Notes et variantes de Noé*, III : 1459) et son homologue romanesque qu'est le cireur, tournant le dos à la fête franco-russe, expriment, dans l'esprit de Giono, sa rancune contre les staliniens français qu'il accuse d'avoir contribué à l'interner en 1944—1945.

Dans ce premier grand récit, qui suit les images rémanentes d'*Un Roi sans divertissement*, on retrouve la fiction qui émerge du „mélange” (comp. *Virgile*), ou „noces”, de l'écrivain avec le monde, où il est impossible de distinguer ce qui émane de celui-là de ce qui appartient à celui-ci. D'un côté, l'auteur ne produit que des associations d'éléments qui, d'une manière ou d'une autre, avant d'être transformés par l'artiste, ont été empruntés au monde, et que, de l'autre, Giono se sert non pas d'un réel brut, directement perçu, mais d'un réel dont il se souvient après l'avoir transformé par son imagination (et dans le cas de l'intertexte, par celle de ses prédécesseurs). Déjà dans *Que ma joie demeure*, Bobi remarque : „Quand on voit, on n'imagine plus” (*Q*, II : 434). Aussi n'est-il pas étonnant que l'auteur-narrateur de *Noé*, en sa qualité d'écrivain qui parle explicitement de sa création, souligne :

Le voyage que j'avais décidé de faire, je l'ai fait, je vais en parler. Mais, avant d'en parler, je veux dire ce que je suis en train de faire, quelle vie je mène pendant que j'en parle. Je veux qu'on sache bien que je ne suis pas dans un wagon, dans un tramway, sur les boulevards de Marseille avec un carnet à la main, en train de copier la réalité : que, de tout ce temps-là, au contraire, j'étais *les mains dans les poches* ; qu'au fond, ce que j'écris (même quand je me force à être très près de la réalité) ce n'est pas ce que je vois, mais ce que je revois.

(*Noé*, III : 644)

Le personnage suivant qui apparaît dans le champ de vision de Giono, c'est-à-dire un personnage qu'il construit en bricolant des éléments du réel remaniés par son imagination, est un riche paysan de la vallée de l'Ouvèze, qu'il propose d'appeler Charlemagne. Plus peut-être que d'un souvenir (ou d'une combinaison de souvenirs), celui-ci émerge de l'olivier où Giono vient de découvrir l'avarice qui, dit-il, n'aboutit à la création d'un nouveau personnage que lorsque celui-ci, sollicitant son attention, parvient à l'„aguicher avec les mystères capiteux de [ses] dessous” (*Noé*, III : 668), c'est-à-dire présente un cas particulièrement intéressant, une variante d'avarice qui s'accorde avec les plans actuels de l'écrivain.

L'histoire (inachevée, faut-il le rappeler ?) de Charlemagne est présentée, comme la précédente, parallèlement à sa propre genèse hésitante et pleine de contradictions internes. Aussi bien la fiction qui prend corps devant les yeux

du lecteur que l'histoire de son invention font incessamment osciller chacun de leurs éléments entre le statut de réel (ou prétendu tel) et celui d'imaginaire. Ainsi, déclare-t-il d'abord vrais, pour les présenter ensuite comme faux, certains faits : après avoir constaté qu'il n'a pas vu son personnage, mais seulement ses traces (*Noé*, III : 670), il affirme avoir menti en disant qu'il ne le connaissait pas „pour [s]e protéger” (*Noé*, III : 671) : „si je fais tant que de dire : il était comme ci, il était comme ça, je ne vais pas faire long feu : il va me ramasser, comme il a ramassé tout le reste” (*Noé*, III : 672). Il ne s'agit pas, comme on pourrait le croire au premier abord, d'un gangster réel ou métaleptique⁷¹, qui menacerait l'écrivain, mais d'un personnage (on ne sait pas trop réel ou fictif) qui présente pour le romancier un type d'avarice particulièrement intéressant à décrire. Giono fait semblant de résister à cette tentation tout en y succombant jusqu'à un certain point, puisqu'il va lui consacrer un de ces récits inchoatifs.

Partant du souvenir d'un voyage dans la vallée de l'Ouvèze, lors duquel il a admiré de vieilles maisons d'un petit hameau, Giono dit avoir la certitude qu'à cet endroit-là il doit y avoir un Charlemagne, sobriquet qui désigne, comme on l'apprendra bientôt, „l'empereur” (*Noé*, III : 672), c'est-à-dire un richissime propriétaire terrien, descendant d'une vieille famille paysanne qui depuis des siècles achète („ramasse”) les terres qui voisinent avec son domaine. Grâce à la persévérance des générations d'avares⁷², cette propriété atteint des dimensions monstrueuses. Cet immense territoire, entré en possession de la famille Charlemagne, est organisé en fonction d'une force centripète, émanation de cette quintessence de l'avarice paysanne : tous les chemins, tous les champs, tous les arbres plusieurs fois centenaires convergent vers la maison du propriétaire comme les rais d'une roue vers son essieu : „l'horizon n'était que la ligne unissant les points d'où l'on pouvait apercevoir cette maison capitale” (*Noé*, III : 671).

Il s'agit en fait d'un homme pratiquant, à la suite de ses ascendants, une démesure à une échelle monstrueuse, „une démesure qui port[e] la marque olympienne [... mais — K. J.] entièrement installée dans l'ordinaire, le portatif et le quotidien” (*Noé*, III : 681).

⁷¹ Nous avons forgé l'adjectif „métaleptique” à partir du substantif „métalepse” désignant, chez Genette, la transgression de niveau narratif et violation de frontière entre le monde où l'on raconte et celui que l'on raconte (voir plus haut).

⁷² „Pour établir une dynastie ici il faut être extraordinairement riche ; fabuleusement ! Il faut avoir une avarice qui se soit transmise héréditairement depuis des siècles (depuis sous Henri II au moins) et qui ait pu constituer un trésor de guerre immense de finesse, d'entregent, de brutalité, de douceur, de force morale, de force physique, de malice, de ruse, d'hypocrisie, de grandeur, de ténacité, d'obstination, de patience, d'orgueil et de cent mille autres sentiments constitués par des monstruosité psychologiques [...]” (*Noé*, III : 670).

Dans le cadre de cette introduction dans laquelle, à la manière d'un Balzac, mais sur un mode beaucoup plus métaphorique que réaliste⁷³, Giono dote son personnage d'un état civil, il esquisse le début d'une intrigue dans laquelle il passe continuellement des propositions de propriétés qu'il aimerait assigner à ses personnages à la constatation que les personnages possèdent les traits dont il voulait les pourvoir, c'est-à-dire décrétant immédiatement accomplis ses vœux formulés au fil de l'écriture : „Admettez seulement que Charlemagne n'ait pas d'enfants mâles ; **ce qui est le cas**. Admettez qu'il n'ait qu'une fille unique ; **ce qui est également le cas**” (*Noé*, III : 698 ; c'est nous qui soulignons).

La ressemblance avec le roman balzacien se fait encore plus visible dans la motivation de Charlemagne qui, ayant épuisé les moyens d'expansion matérielle, rêve à l'anoblissement de sa descendance :

Il n'est pas question d'illusion. Il se fout de s'appeler monsieur de. Mais, si sa fille s'appelait madame de... ! Lui, il a tout : son royaume, son empire fonctionne depuis des siècles sans aléa. Des cerisiers dont les arbres sont plusieurs fois centenaires sont orientés vers lui. Qu'est-ce qu'il peut donner à sa fille ? Les cerisiers, elle les a déjà. L'orient des choses ? Elle l'a. Qu'est-ce qu'il y a qu'elle n'a pas ? Elle a tout, elle aussi. Madame de... Ça, c'est à avoir.

(*Noé*, III : 700)

Comme dans un roman du dix-neuvième siècle, une riche héritière bourgeoise va être mariée à un hobereau qui ne possède que sa particule. Pourtant la jeune fille aime un jeune homme du voisinage et menace le père de se suicider s'il la force à épouser le noble.

C'est ici que Giono suspend l'histoire de Charlemagne et de sa fille, mais auparavant il en a commencé une autre, parallèle, qui exemplifie une autre variété d'avarice. Cette fois-ci, il ne s'agit pas d'un avare au sens matériel du terme, d'un collectionneur de terres et „dynaste” (c'est-à-dire descendant d'une série de générations de paysans cupides). Le personnage suivant est un homme solitaire, un invalide de la Grande Guerre, qui sublime sa *libido dominandi* en la plaçant dans le domaine plus éthéré, mais néanmoins très efficace, de l'intrigue pure, ourdie certes grâce au génie dont Giono a doté son personnage, mais également grâce à l'accès illimité aux dossiers et aux cadastres de toutes les propriétés de la région.

⁷³ C'est-à-dire en fuyant les notations concrètes au profit d'une vision „cavalière” et généralisée qui vise avant tout à hyperboliser l'avarice de la famille de Charlemagne dont celui-ci est le descendant contemporain. Comp. par exemple la description de l'avarice de Charlemagne, présentée comme le résultat de l'évolution de cette famille, qu'on pourrait comparer (toutes proportions gardées) à celle d'une espèce animale vivant dans un milieu spécifique auquel elle a dû s'adapter : „Son avarice est si majestueuse depuis le temps qu'elle s'exerce, et se distille, et s'alcoolise dans le sang de tous ses générateurs le long des siècles, qu'elle a la puissance totale des plus magnifiques vertus.” (*Noé*, III : 697).

Comme celui de Charlemagne, le nom de ce nouveau personnage n'est pas connu, ayant été inventé à partir du souvenir d'une étude notariale que Giono place d'autorité à Buis-les-Baronnies⁷⁴. L'écrivain profite de l'occasion pour s'adonner une fois de plus à son jeu favori, utilisé déjà lorsqu'il instituait le monde fictif des histoires précédentes, et qu'il réutilisera dans les récits à venir. Après s'être emparé du nom du village, dont il dit ne connaître qu'une maison qu'il a vue en passant par Buis en octobre (bien que, curieusement, dans son imagination, il la voit en été), Giono s'en réjouit, car, ne se sentant de la sorte „géné par aucune réalité” (*Noé*, III : 683), il „peu[t] mélanger à ce gros village tout ce qu'[il] connaf[ît] des vieux villages des collines, des vieilles capitales délabrées du roi René” ce qui lui permet de „[s]'en faire une ville à [lui] et l'inventer comme [il] veu[t]” (*Noé*, III : 638).

Ce nouveau personnage de notaire machiavélique obtient le (sur)nom de Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies en souvenir de la carte postale (reproduction du tableau d'Antonello représentant le saint dans sa cellule monacale) que Giono dit avoir reçu lors de son emprisonnement dans la forteresse Saint-Nicolas à Marseille en 1939.

Le personnage, auquel il a assigné le nom d'un moine traducteur de la *Bible* en latin, semble bien être l'image de l'auteur qui souligne à maintes reprises le caractère solitaire de son travail. Qui plus est, en 1939, Giono achève, comme on le sait, la traduction en français de son ouvrage de référence qu'est *Moby Dick* de Melville et va bientôt entreprendre son „exégèse” personnelle en écrivant *Pour saluer Melville* — dans une démarche hypertextuelle par rapport à ce texte-source — comparable (toutes proportions gardées) à la tradition de l'exégèse patristique. Traducteur et exégète d'un ouvrage fondamental pour lui-même et pour toute la culture occidentale, Giono s'identifie peut-être avec Saint-Jérôme, traducteur et exégète de la *Bible*.

Les affinités entre le personnage de Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies (perçu pour le moment comme l'émanation de son éponyme) et l'auteur ne s'arrêtent pas là. Placé dans une étude d'aspect médiéval et monacal, qui constitue „un endroit suspendu à la cardan dans les tangages et les roulis de la *gloria mundi*” (*Noé*, III : 687), le Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies tire les ficelles de tout ce qui se fait à plusieurs dizaines de kilomètres à la ronde. Étant entré mi-officiellement mi-officieusement en possession des archives locales, il sait tout sur tous :

⁷⁴ „Je vois [...] pas très loin de chez [Charlemagne — K. J.] un bourg, un gros village, un chef-lieu de canton. Qu'est-ce que c'est ? Je ne sais pas. Mais **admettons** que ce soit, disons Buis-les-Baronnies. C'est un joli nom, et c'est **vraiment** dans les alentours de cette haute vallée de l'Ouvèze.” (*Noé*, III : 682—683 ; c'est nous qui soulignons). On retrouve dans ce passage le même procédé de supposition transformée par la décision de l'auteur en vérité (c'est-à-dire en assertion vraie dans le cadre du monde fictif).

Il a des fiches par bourgs, par villages, par hameaux, par fermes, par familles, puis personnelles pour tous les membres de la famille, sur quelles fiches il a consigné sans équivoque tous les événements jusqu'à une rougeole, jusqu'à une préférence de papier à cigarettes ; ces fiches sont constamment tenues à jour et constamment consultées, constamment remises en mémoire. Mémoire excellente, sans un trou.

(*Noé*, III : 691)

On retrouve ici le mythe de Giono-archiviste du réel qui s'est constitué un inventaire dont il se sert au besoin lorsqu'il écrit un livre, mais aussi l'idée de „catalogue”, accumulation monstrueuse d'intrigues enchevêtrées les unes dans les autres émanant du projet de roman total et du rêve d'ubiquité du romancier que l'écrivain énonce au début de *Noé* et qu'il réalise dans les récits inchoatifs ou simplement hypothétiques :

Il y a au moins vingt ans que, tout seul ici dans sa cellule, il a joué la première pièce de plus de dix mille parties simultanées. Il y a des échiquiers en train depuis vingt ans sur lesquels on n'a pas joué deux coups ; l'adversaire n'est même pas prévenu que la partie est commencée. Saint-Jérôme s'est simplement octroyé les *blancs et le trait*. Cela posé, les combinaisons sont possibles. Quand il faudra que l'adversaire vienne jouer, on le lui dira. En attendant, supputons les éventualités et leurs conséquences, et conséquences des conséquences.

(*Noé*, III : 697)

C'est que, image du romancier-démiurge, Saint-Jérôme est également, comme on l'a dit, un organisateur d'intrigues dans tout ce canton fictif de la vallée de l'Ouvèze, fonction qui n'est pas du tout contradictoire avec la fonction de romancier telle que la conçoit ici Giono. Il est une éminence grise qui, dans la retraite monacale de son bureau, décide de la solution des différends qui déchainent les passions des habitants de ce canton montagnard. Discret et omniscient comme un narrateur, il tient en main les ficelles de toutes les affaires : „vous ne gagnerez [...] que s'il a intérêt à ce que vous gagniez. Et s'il a intérêt à ce que vous perdiez, vous perdrez [...]” (*Noé*, III : 688). Il faut dire que les exemples cités „dénote[nt] [...] une sorte de bonté inhumaine” (*Noé*, III : 691) : plusieurs usuriers qui exerçaient leur profession depuis des générations, ont été obligés, grâce aux intrigues habilement ourdies par Saint-Jérôme, d'abandonner précipitamment ce métier lucratif.

On devine que cet arbitre clandestin, qui s'est octroyé le droit de juger les passions des autres, agit par besoin de se procurer un divertissement à sa taille, qui est celui du démiurge (et de l'écrivain).

Ayant dressé les portraits des deux protagonistes, Giono rêve d'affronter ces deux avarices et de supputer les armes et les moyens que déploieraient les adversaires : les méthodes secrètes dont pourrait se servir Saint-Jérôme et celles de grand seigneur, capable de recourir même à la force physique,

de Charlemagne. C'est au confluent des deux trames et à l'idée de cette confrontation que s'achève brusquement ce „roman" composé en grande partie de l'introduction (présentation des adversaires) suivie d'un bref développement hypothétique :

Et maintenant, si tu affrontais ton *Saint-Jérôme* de Buis-les-Baronnies au Charlemagne de la haute vallée de l'Ouvèze, est-ce que cela ne ferait pas des étincelles, tu crois ? J'ai l'impression que ça en ferait.

(Noé, III : 695)

L'introduction, comme nous l'avons appelée, c'est-à-dire la partie relativement longue consacrée à la présentation du personnage de Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies, ressemble, à certains égards à un début de roman réaliste. Elle contient un grand nombre de détails concernant la vie quotidienne de Saint-Jérôme quand il s'établit à Buis-les-Baronnies où dans un long récit itératif la période d'activité que le personnage accomplit chaque année est racontée avec une extrême exactitude, y compris les menues variations occasionnées dans cette existence réglée d'une manière proprement monacale par la journée surnuméraire des années bissextiles.

*

Le voyage en micheline à Marseille à cause duquel Giono interrompt, sans l'avoir vraiment entrepris, le récit de la lutte entre Charlemagne et Saint-Jérôme, devient pour l'écrivain l'occasion d'inaugurer une suite de petits récits sur l'histoire de plusieurs demeures somptueuses de la Belle Epoque „rongées" par la métropole méridionale. Le dernier de ces „récits d'armateurs" (celui d'Empereur Jules), plus long que les précédents, s'achève même par un semblant de dénouement.

En passant par la banlieue de Marseille, le narrateur-auteur aperçoit par la fenêtre de son wagon les débris d'anciennes demeures de riches armateurs au travers desquels passe maintenant la voie ferrée :

[...] des couvents, des chapelles, des églises, des orphelinats, des patronages, des sortes d'ermitages construits jadis dans le désert, et qui vont maintenant le long des rues à moitié champêtres, bras-dessus bras-dessous avec des bars-tabac, épiceries, bals musette, tonnelles et banquetts.

(Noé, III : 711)

S'adonnant dans l'imagination à une archéologie qui lui permet de reconstituer l'ancien aspect de ces domaines somptueux à travers la vue actuelle de ce paysage palimpseste où la première couche (les demeures de plaisance), qui représente pour lui les passions solitaires et romanesques de

grand format assouvies grâce au luxe inouï que seuls pouvaient se permettre les mieux huppés, a été submergée par la ville moderne, „cette masse de chairs grises qui joue avec la mer”, qui étend ses „bras”, „tentacules” „et autres choses à sépia de calmar”, d'où, à travers „la fumée qui suinte des joints de cette carapace” se fait entendre de temps en temps „une bouffée de sons dans lesquels sont mélangés les borborygmes de tous les ventres, le pialement, le bruit de tambour des poches de sépia qui se contractent pour lancer des jets de fumée, et le grondement souple que fait un sang d'autos, de camions, de tramways coulant le long des tentacules” (*Noé*, III : 710—711).

La triple métaphore de calmar-pieuvre-cornemuse dénote un corps qui se résume en ventre exhalant des substances (sépia, air) et tuyaux ou tentacules ; ces dernières, selon une image connue, sont destinées à s'étendre pour attraper la victime ; la cornemuse, hormis son aspect „ventrimorphe”, a la propriété d'émettre des sons, auxquels sont comparés ici les bruits de la grande ville. Cette dernière apparaît donc, dans cette introduction aux „récits d'armateurs” comme la civilisation urbaine grouillante de petites passions communes et stéréotypées qui a remplacé, en l'avalant dans son „ventre”, les grandes passions du tournant du siècle.

Dans une nouvelle vision cavalière, synthétique et métaphorique, qui précède une série de courts récits consacrés aux passions de propriétaires de ces domaines luxueux, Giono raconte l'arrivée à Marseille, dans la dernière moitié du XIX^e siècle, des „derniers rejetons de familles nobles paysannes” au „physique d'insectes” (*Noé*, III : 744) et à l'âme à la fois romantique et rapace. Ces nouveaux venus assaillent les entreprises dominées par les Levantins et, s'étant enrichis, font construire les domaines dont parle Giono, supplantés, au moment où il les traverse à bord de son arche-micheline, par des „casernes” (*Noé*, III : 729), c'est-à-dire de grands immeubles bâtis parmi d'autres immeubles, qui permettent d'afficher leur richesse à une nouvelle vague d'arrivistes, représentants des „temps modernes”, qui n'ont plus l'âme romantique des grands armateurs de la fin du siècle.

Ces derniers, planteurs de jardins qui étaient des „paradis terrestres particuliers” (*Noé*, III : 746) excellaient dans l'art de créer, sur les collines arides, des espaces de rêves, tout comme l'écrivain qui invente par l'imagination un monde plus beau que la nature, dont il couvre la surface du réel. De même qu'une oeuvre d'art, ces édens privés sont construits pour assouvir le besoin de divertissement qui existe en chaque homme.

Giono se donne le plaisir de dresser, dans une suite de trois courts récits⁷⁵, un inventaire de diverses variantes de ces jardins, assorties aux différents tempéraments de leurs usagers, par exemple celui que Melchior (un riche

⁷⁵ Celui de Melchior et de Rachel est le plus long, les deux derniers n'occupant qu'une demi-page.

entrepreneur „sec comme une gousse de vanille” — *Noé*, III : 748) a fait construire pour son épouse monstrueusement obèse, Rachel, dont l'unique distraction consistait à „transformer la matière” (*Noé*, III : 747) en avalant des quantités incroyables de nourriture et, trop grosse pour enfanter, à „n'avorter [chaque année suivante — K. J.] que le plus tard possible” (*Noé*, III : 747).

Pour permettre à sa femme de jouir de ces divertissements, Melchior a fait construire un jardin dont la disposition savante de plantations d'arbres rares faisait valoir les jeux de lumières et d'ombres sans que Rachel ait besoin de bouger de son hamac où elle se reposait à longueur de journées en s'adonnant à une gourmandise plus raffinée consistant, cette fois-ci, à „transformer” les paysages⁷⁶.

Pour n'être gêné (comme Giono) par aucune réalité, Melchior a de longs entretiens avec son jardinier-paysagiste dans un caboulot devant la mer :

C'était une admirable table rase sur laquelle, sans se soucier de rien, il voulait qu'on dressât la maquette des jardins qu'il rêvait. [...] Après le cinq ou sixième verre, le jardinier couvrait les vagues de forêts [...] que Melchior effaçait d'un geste de bras. Il s'agissait d'autres choses. [...] Il s'agissait du rêve de Koubla-Khan [...].

(*Noé*, III : 748—749)

autrement dit de construire „une très ingénieuse machine à voyager immobile” (*Noé*, III : 750), de tout ordonner pour que Rachel puisse „trouver [...] son chemin de Damas vers les rêves” (*Noé*, III : 759).

Deux autres récits de la série parlent, le premier, d'un armateur qui a construit pour ses sept filles dévotes des sanctuaires célèbres (comme la reproduction grandeur nature de la grotte de Lourdes), et, le deuxième, de „l'Ennemi de la race humaine”, un misanthrope qui a fait si habilement „enchevêtrer en méandres” ses sentiers de promenade „qu'il pouvait y faire de véritables marches de plusieurs heures, en pleine solitude et devant des paysages constamment renouvelés” (*Noé*, III : 752).

*

Cependant ces récits ne servent qu'à préparer l'apparition du personnage d'Empereur Jules, fils d'un riche armateur phocéén. L'importance de cette

⁷⁶ „[P]endant qu'on restait ainsi un instant, les yeux clos, à regarder le frémissement de la mer courir en ondulations noires sur le rouge des paupières fermées, on était enveloppé de ce baume de liberté qui emplit les vents marins. Brusquement, le poumon devenait un appareil de gourmandise et, par conséquent, un appareil de connaissance (même pour nous qui ne vivons pas en odalisques. Quel dut être l'extraordinaire bonheur de Rachel devant ces énormes cuisines ! Rachel mangeant du ciel).” (*Noé*, III : 750).

histoire est soulignée, comme dans le cas d'autres grands récits inchoatifs de *Noé*, par le fait qu'il est accompagné par la reconstruction de sa genèse, c'est-à-dire par l'explication de la chaîne d'associations et par l'énumération des ingrédients dont il est fait⁷⁷. La formule évocatoire „je vois”, „je le vois”, etc. qui balise le début du récit (*Noé*, III : 752) et qui marque sa fin („Voilà comment je vois Empereur Jules” — *Noé*, III : 767) est une autre marque du travail de l'invention.

Comme Charlemagne, le père d'Empereur Jules, ayant hérité d'un domaine, le fait grandir en „achet[ant] tout ce qui touch[e] à ses murs” (*Noé*, III : 753), seulement (*signum temporis* !), il a fallu des siècles pour que la propriété de cet aristocrate paysan qu'est Charlemagne atteigne ses dimensions fabuleuses, alors que celle de Maxime Empereur, capitaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle, s'est constituée de son vivant.

Né d'un père dont la flotte mouillait l'ancre dans tous les ports du monde et d'une mère qui n'avait que deux passions : la spéculation boursière et son fils, Empereur Jules a eu une enfance proprement impériale, passant des journées entières à courir sur son poney („Mustang”) en rêvant de mines d'or, alors que, les soirs, il assistait parfois aux concerts organisés par sa mère, qui lui procuraient un contact avec l'absolu dont l'espace, pourtant presque illimité de son „empire” terrestre ne lui donnait qu'une faible idée⁷⁸.

Sensible à la beauté du monde naturel et intuitivement ouvert aux splendeurs exquises de l'art, rêveur et au fond timide, avant la mort de ses parents Empereur Jules a encore le temps de faire l'expérience de voyages maritimes, pour finalement s'éprendre d'une jeune fille, Hortense, avec laquelle il assiste à une représentation à l'Opéra de Marseille. Pour n'être pas brûlés vifs (l'édifice est brusquement en flammes), les amoureux sautent par une fenêtre. Hortense se tue, alors qu'Empereur s'en sort avec les moignons de jambes amputées au milieu des cuisses. Devenu ainsi cul-de-jatte et ne parvenant pas à oublier sa bien-aimée, il devient cruel et livre à ses concurrents une bataille terrible dont il sort victorieux après avoir provoqué la faillite de plusieurs grandes entreprises.

Il est ramené à la vie grâce à l'apparition dans sa vie d'un énorme matelot fuégien dont lui fait cadeau un de ses capitaines au long cours. Auparavant, porté partout par deux employés, Empereur Jules souffrait d'humiliation, ne retrouvant un semblant du bonheur de l'enfance que pendant les rares moments où, laissé seul dans l'herbe, il rampait parmi les fleurs. Désormais,

⁷⁷ À commencer par le père, Maxime Empereur, „fait avec tous les *êtres pensants* que j'ai rencontrés dans les banques, chez les agents de change et les hommes d'affaires ; il est fait d'un grand morceau de la rue Montgrand, quartier des experts près des tribunaux, et de cinq ou six façades sinistres de la rue Armény [...] et de quelques avocats [...] : c'est un aggloméré.” (*Noé*, III : 752).

⁷⁸ Sur le rôle de ces soirées musicales voir plus haut.

porté partout par son Fuégien, qui le traite comme un dieu, et s'adonnant avec son compagnon sauvage à dos d'un robuste cheval breton, tel un „centaure tricéphale” (*Noé*, III : 765), à des galopades sans fins, Empereur Jules retrouve la quiétude et, partant, abandonne la cruauté et la lutte avec les entreprises rivales, en employant son immense flotte à importer des graines des plantes de Patagonie, afin de reconstruire dans son domaine phocéén le milieu natal de sa cariatide mâle⁷⁹.

Comme dans les récits précédents, ici également la dialectique avarice-perte constitue l'axe organisateur du récit. Dans son étude consacrée à l'histoire d'Empereur Jules, Fourcaut définit la perte comme le désir de dilapider ses forces, de se dissoudre dans le tout originel, alors que l'avarice serait un avatar de l'instinct de conservation⁸⁰.

Giono fait osciller le personnage d'Empereur Jules, comme d'ailleurs les autres, du pôle de l'avarice à celui de la perte. D'un côté, le protagoniste de ce récit est tenté par la thésaurisation sur le plan affectif et matériel, de l'autre, par la volonté de se dissoudre, sinon dans la nature, du moins dans ce réseau de circulation sanguine élargi qu'est „le centaure tricéphale” formé par le héros principal, le Fuégien et le cheval, qui galope sur les vastes terrains de la propriété. Giono fait d'Empereur Jules le personnage emblématique de la dialectique perte-avarice qui parcourt tout ce roman tissé d'exemples de cette tendance à la fois contradictoire et complémentaire.

Tout en optant lui-même pour l'avarice, mais non sans savourer, par personnages interposés, les possibilités diverses de la perte, Giono pose comme but de l'artiste d'„élaborer l'expression apollinienne des puissances dionysiaques du fond, mais surtout sans couper l'une des autres” (Fourcaut, 1982 : 430), projet que l'écrivain réalise en échafaudant une suite de „combinaisons d'images” (*Noé*, III : 680), un „contre-monde du rêve” (Fourcaut, 1985 : 54), un „théâtre du rêve” (*Noé*, III : 747) ou encore „la plantation de paradis terrestres particuliers” (*Noé*, III : 746).

Cette métaphore du jardin édénique préside, on l'a vu, à la suite de récits d'armateurs, ces Arcadies étant la matérialisation (tout comme leur invention et description est la verbalisation) du désir d'avarice suprême, étant donné que

⁷⁹ Qui fait penser aux cariatides mâles du fronton de l'archevêché d'Aix dont il était question au début du roman.

⁸⁰ La perte est un „élan centrifuge qui chez Giono pousse le sang à franchir »les barrières de la peau« et l'individu à échapper à toute limitation pour réintégrer le paradis perdu, inspirant à la fois nostalgie et effroi sacré, d'un monde mouvant et liquide, foyer de forces rebelles aux noms, aux images, bref, aux formes. [...] L'avarice, au contraire, est ce mouvement de fermeture, de repli sur soi par lequel l'être tente de se conserver ; l'avare refuse de laisser perdre la »force [de son] sang«, de dilapider ses passions, il les amasse, les thésaurise, et accroît même son trésor de la dépense passionnelle qu'au besoin il provoque chez les autres, allant jusqu'à faire couler leur sang, comme M. V. [...] : il jouit alors de la perte impunément, »par personne interposée« (III : 681)» (Fourcaut, 1985 : 49).

ces „paradis [...] personnels” ne sont pas de ce monde dans ce sens que pour leurs propriétaires le véritable Éden se trouve toujours au-delà de leurs frontières visibles (vastes espaces bordés de murs), la „bâtisse d'ombre” prévalant toujours à la „bâtisse de pierre” : tout en jouissant d'un immense terrain de jeu, d'un poney et d'une carabine à air comprimé, ce n'est pas sur le domaine de son père, mais bien dans la prairie de Fenimore Cooper que chevauche Empereur Jules petit garçon en rêvant de mines d'or.

Seule la musique (donc l'art), par l'intermédiaire des musiciens („des ambassadeurs d'une autre *Prairie de Fenimore Cooper*” — *Noé*, III : 755) lui permet de trouver „un far west où l'on peut faire galoper *Mustang* en ligne droite pendant toute la vie” (*Noé*, III : 755). La tentative de reconstruire pour son compagnon, le Fuégien, son milieu natal, devrait être interprétée, comme tous les autres arrangements de paysage par les riches entrepreneurs, au sens métaphorique, en tant que mise en abyme du processus créateur, les images qui composent le monde imaginaire d'un livre étant un rempart contre la hantise de la perte et en même temps le théâtre de celle-ci.

Le récit sur Empereur Jules terminé, ou plutôt arrêté au moment où le personnage principal a retrouvé le bonheur sur les bras de son Fuégien, Giono s'évertue à lui adjoindre sa genèse, comme c'était déjà le cas des précédentes séquences narratives. L'idée d'un personnage aux jambes amputées, porté par un homme-colonne, lui viendrait à la vue de son ami, le cordonnier Jules de Marseille, d'abord aperçu uniquement comme un buste émergeant de son établi qui cache la partie inférieure de son corps. Ensuite, lorsque l'artisan se dresse, on le voit portant „un tablier de grosse serge bleue tout arrondi autour de lui ; on ne voit même pas la pointe de ses pieds et on dirait qu'il est planté dans un tronçon de colonne drapé de bleu” (*Noé*, III : 768), „ces deux parties du même corps ont l'air d'appartenir à deux personnes différentes” (*Noé*, III : 769). Tout porte à croire qu'on n'est pas loin des cariatides mâles, puisque, toujours en parlant du cordonnier, le narrateur-auteur remarque que la personne „à qui appartiendraient les jambes serait une sorte de personnage composé de motif architecturaux” (*Noé*, III : 769), cette remarque renvoyant au début du processus associatif déclenché par la révélation de l'avarice lors des olivades.

L'incendie de l'Opéra de Marseille est un souvenir hyperbolisé de celui de 1920, lorsque le feu n'a pas causé de grands dégâts, alors que l'accident d'Empereur Jules et la mort d'Hortense seraient le résultat des réflexions de l'écrivain qui, passant devant l'hôpital de la Conception, où naturellement on voit des malades, s'imagine une catastrophe (par exemple un incendie⁸¹) qui pourrait provoquer l'arrivée en masse de blessés.

⁸¹ Soit dit en passant, Giono qui a interrompu la rédaction de *Hussard sur le toit* pour écrire *Noé*, évoque en ce moment le choléra comme une des raisons possibles de l'affluence à l'hôpital d'un nombre inhabituel de patients.

D'abord, il construit un récit dont le point de départ affirme certes son caractère fictif, mais presque tout de suite après il déclare qu'il s'appuie sur un fait historique en apparence incontestable, car l'existence des domaines dans la banlieue marseillaise est confirmée aussi bien par le souvenir du père que par celui de Mémé⁸², ces deux témoins qu'il évoque étant en même temps personnages de la diégèse de *Noé* et personnes de l'univers extralittéraire, ce qui contribue à renforcer la véracité de leurs assertions. S'étant ainsi assuré l'adhésion du lecteur, Giono détruit l'effet de réalité, démonte pièce par pièce les éléments principaux de ce monde qu'il vient de créer, en fournissant, comme d'habitude, les associations originelles. Il assène le dernier coup à la vraisemblance de son récit lorsque, revisitant l'emplacement actuel du „duché” de la famille Empereur, il constate : „Ces rues de banlieue ont plus de cinquante ans ; regardez la lèpre grisâtre des façades”⁸³.

Qui plus est, le retour passer à la réalité fait réapparaître le chaos du monde ordinaire. En contrepoint à tout un paysage concentriquement organisé jusqu'à l'horizon par les routes, rivières, champs et arbres qui convergent vers la maison de Charlemagne, le narrateur-auteur voit „une vingtaine de champs diversement striés dans tous les sens par du jardinages en raies”, ces jardins étant „cousus de guingois à des landes de toutes formes” (*Noé*, III : 776), alors qu'un mur qu'il vient de comparer à la muraille de Chine perd son aspect grandiose : au-dessus de ce „simple mur qui avait l'air de contenir ce paysage comme une digue, [il voit] luire et trembler les fils de la ligne de tramway, soutenus de loin en loin par des potences” (*Noé*, III : 776).

Est-il donc si étonnant que, passant par „une sorte de terrain vague [...], un désert de Gobi avec la carcasse rouge et bleuâtre d'une vieille auto éteinte, [il] le recouvre à chaque instant avec des prés, des herbages, des pelouses” (*Noé*, III : 767) ; que par le déictique „ici” il désigne un Manosque imaginaire, „petite ville de cinq mille âmes [...qu'il a depuis longtemps — K. J.] organisée en décors” (*Noé*, III : 613), où sur des places vides il aperçoit Oedipe, la Vérone de *Roméo et Juliette* et „tous les paysages de Dostoïevski” (*Noé*, III : 613) ? Plus la réalité est décevante, de plus belles formes et couleurs il pare son univers romanesque.

⁸² Belle-mère d'un ami de Giono, Gaston Pelous (appelé Gaston P. dans *Noé*), Mémé est une vieille Marseillaise qui connaît à fond sa ville natale. Assigné à résidence surveillée dans le département des Bouches-du-Rhône par la décision du commissaire de la République pour la région de Marseille, Giono est hébergé en 1945, après avoir été libéré du camp d'internement de Saint-Vincent-les-Forts le 31 janvier, par ce vieil ami dont il a accueilli le fils l'année précédente (comp. Citron, 1990 : 387—388).

⁸³ *Noé*, III : 772. „Cette vieille épicerie — continue Giono — a plus de cinquante ans, cette meunerie aussi, et cette tannerie abandonnée où des paquets de joncs ont poussé dans les fosses et qui porte un amandier sauvage sur son toit a plus de cinquante ans.” Rappelons que l'histoire d'Empereur Jules est censée se dérouler aux alentours de 1900, alors que *Noé* a été achevé le 12 juillet 1947.

Si une femme parle dans la sonorité d'un couloir, j'entends de romantiques échos. Si c'est le matin, à l'heure où les femmes n'ont pas encore eu le temps de s'enrouer dans leurs soucis, et qu'on traîne en plus des poubelles sur le trottoir, et qu'il y ait, par exemple dans les détours de la rue Crillon, le marchand de peaux de lapins qui chante, ou le vitrier ; si les pneus d'un taxi en maraude font bruire le pavé fraîchement arrosé, alors les frondaisons imaginaires sont éclairées de lumières plus belles que toutes celles qui existent dans la réalité. Des splendeurs que je n'ai jamais vues que là (ou dans des moments semblables ; quand je plante les décors pour les mille drames qui précipitent soudain leurs personnages dans mes carrefours sacrés) me forcent à d'innombrables détours.

(*Noé*, III : 767—768)

De même, quand „sous [s]es yeux un homme s'approch[e] d'un cheval, [il] vo[is]it naître un centaure” (*Noé*, III : 832) et lorsqu'un chévrier s'appuie sur son long bâton, il prend aux yeux de l'écrivain „la pose d'Oedipe devant le sphinx” (*Noé*, III : 832).

La destruction de la véracité des récits constitutifs de *Noé* à laquelle Giono s'adonne malicieusement, après s'être évertué à les échafauder avec l'habileté magistrale d'un romancier consommé, fait partie de son projet, réalisé dans *Noé*, de se montrer au travail, mais témoigne aussi de l'assurance de l'écrivain, sûr de son talent de conteur, qui n'hésite pas à exhiber à la fois sa maîtrise narrative dans la construction des mondes fictifs et la puissance de son imagination qu'il étale devant le lecteur lors de leur déconstruction, ce processus double constituant le schéma de ce roman sur le roman.

Ainsi, ayant inauguré la série des récits constitutifs de *Noé* par la description du porche de l'arsenal de Toulon, qu'il visualise en écartant les branches de l'olivier, Giono la termine au moment où il décide de revenir (i. e. parler du retour) à Manosque par la constatation de la fictivité de ce premier élément de ses fictions :

[...] ce que je n'ai pas dit mais que peut-être on a déjà compris c'est que le porche de l'arsenal de Toulon que j'ai trouvé en fouillant dans les feuillages de l'olivier s'est d'abord dressé au milieu des sables du désert. Il y était seul. [...] il se dressait seul au milieu des sables. Il se dressait et s'ouvrait. Jamais le mot s'ouvrir n'avait eu de sens plus profond.

(*Noé*, III : 839)

*

Le dernier récit inchoatif qui clôt *Noé*, c'est celui des *Noces*, déclaré être le commencement d'un roman portant ce titre. Il occupe, de ce fait, à la fin de l'oeuvre, une position analogue à celle qu'*Un Roi sans divertissement* possède au début, à cette différence près que les récits annexes de ce dernier roman, qui inaugurent *Noé*, sont les prolongements d'un texte existant, alors que les notes

préparatoires de *Noces* ne serviront jamais à la rédaction du roman ainsi intitulé. Si les récits hypothétiques qui constituent un (faux) prolongement d'*Un Roi sans divertissement* peuvent être taxés de prétéritons, c'est-à-dire des affirmations dans lesquelles on feint de taire ce que néanmoins l'on dit, le „journal de *Noces*” qui clôt le texte romanesque constitue, à échelle de macro-structures narratives de *Noé*, une figure inverse qui, à notre connaissance, n'a pas de nom dans la rhétorique, qui consiste à dire qu'on a l'intention d'écrire ce que l'on n'écrira pas, et que, vu cette déficience terminologique, on pourrait baptiser tout simplement un projet littéraire qui n'a pas abouti.

Ce qui unit le récit de l'incipit et celui de la clausule, c'est le fait qu'ils racontent la genèse des textes auxquels ils se rapportent, la genèse — probablement fictive et inventée au moment de la rédaction de *Noé* — du roman qui a été écrit et publié avant que l'auteur n'entame la rédaction du présent ouvrage (*Un Roi sans divertissement*), et la genèse d'une oeuvre inexistante alors et qui ne sera jamais écrite, sans que l'on puisse savoir avec certitude si Giono avait vraiment l'intention de la continuer ou s'il traitait la dernière séquence narrative comme récit de clôture de *Noé*, c'est-à-dire une fausse genèse de *Noces*.

Vu sous cet angle, *Noé* est un texte composé de récits de genèse aussi bien de ce qu'il convient d'envisager comme son corps, c'est-à-dire de toutes les séquences narratives à partir de la scène des olivades jusqu'à la fin (si l'on admet, comme il paraît logique de le faire, que le récit de *Noces* fait partie de *Noé*) que d'*Un Roi sans divertissement* et de certains autres ouvrages gioniens dont on parlera plus loin.

Avant de passer à l'analyse de ce dernier récit de *Noé*, il convient d'examiner brièvement les relations temporelles entre le temps de la narration et celui du récit (de l'ensemble des récits qui composent ce roman). À deux moments : ayant déjà commencé le récit sur Charlemagne et tout juste avant d'entamer celui de *Noces*, Giono avoue avoir fait le voyage à Marseille (*Noé*, III : 672 et 840) dont ces histoires sont le fruit, comme il en a d'ailleurs prévenu en disant qu'il ne copie pas la réalité, et qu'il n'écrit pas ce qu'il „voit[t]”, mais ce qu'il „revoit[t]” (*Noé*, III : 644).

Le temps de la narration de *Noé*, examiné d'après les indications repérables dans le texte, équivaldrait donc à la période des olivades où l'auteur-narrateur, après avoir terminé *Un Roi sans divertissement* et fait le voyage à Marseille, découvre l'avarice qui lui permet de donner l'axe thématique à ses souvenirs biographiques métamorphosés par hybridation („mariés”) avec des réminiscences littéraires à l'aide de ce surprenant outil capable de transformer leur substance en images inédites qu'est l'esprit de l'écrivain.

Le fragment de *Noé* précédant le récit de *Noces*, au moment où l'auteur-narrateur revient à sa maison avec des olives „ramassées”, résume l'expé-

rience de l'invention qu'il vient d'acquérir pendant les olivades et souligne le caractère imaginaire de sa pratique de la création, opposée à celle qui consiste à „copier la réalité” :

[E]n écartant les feuillages, quand mes doigts furent bien graissés et bien avarés, je découvris le portique, le porche de l'arsenal de Toulon. C'était, quoique en plein désert, un porche véritable, grandeur naturelle. Même dans le désert, surtout dans le désert, un porche grandeur naturelle mène quelque part ; c'est la capsule qui fait exploser les routes. Un jeu d'enfant, ensuite, pour se diriger droit sur le circur de bottes, le Saint-Jérôme de Buis et le dynaste de la vallée de l'Ouvèze.

(Noé, III : 841)

L'imagination et l'apprentissage de l'avarice seraient pourtant une expérience intérieure incommunicable sans le travail de l'écriture qui permet de les fixer en les inscrivant dans cet ensemble de textes à valeur esthétique qu'est la littérature. Ce n'est donc pas par hasard qu'arrivant à sa maison avec la récolte d'olives-images fraîchement „ramassées”, Giono se souvient de l'aveu de Swedenborg selon lequel les anges examinent le corps des hommes „en commençant par les doigts de chaque main” (Noé, III : 841), ce lieu où, comme dans la mémoire, est inscrit „tout ce qu'un homme a voulu, pensé, dit, fait, ou même entendu et vu” (Noé, III : 841).

Or, c'est les mains de l'auteur-narrateur qui viennent de connaître la joie que procure le ramassage des olives. C'est également avec les doigts de ses mains qu'il effectue son travail où l'on ne voit d'habitude que l'effet d'une activité purement cérébrale, et pourtant le travail de l'écrivain contient, du moins en ce qui concerne l'écriture gionienne, une part du plaisir tactile que donne le maniement d'un porte-plume.

Ces olives-images sont ensuite symboliquement entreposées dans une sorte de petit bassin dans la bibliothèque de l'écrivain „dont un côté longeait les *Oeuvres complètes* de Jean-Jacques Rousseau, les six volumes d'*Amadis de Gaule* et les soixante et quelques volumes des *Causes célèbres*” (Noé, III : 842), les titres de ces ouvrages renvoyant au sentiment de la nature qui annonce le romantisme⁸⁴, à l'univers romanesque de la chevalerie et à l'étude des passions humaines.

C'est donc parmi d'autres oeuvres littéraires, dans la bibliothèque qui symboliquement désigne la littérature, que sont finalement placés les „fruits” de l'avarice de Giono, cette passion qui naît dans la tête, mais qu'on ne réalise pleinement que par l'intermédiaire des doigts.

⁸⁴ À l'époque Giono se découvre une âme romantique et commence à utiliser avec prédilection ce mot qu'il semble avoir ignoré avant (comp. les chapitres concernant la période de la guerre de la biographie de Giono par Citron).

Le récit final commence lorsque, rentré chez lui, Giono reçoit la visite de ses amis, Lucien Jacques et Joan Smith, avec lesquels il a collaboré lors de la traduction de *Moby Dick*, et Crom, fils du célèbre dramaturge belge, Fernand Crommelynck. Le jeune Crom est photographe ; il a apporté un album avec des photos qu'il a prises lors d'une cérémonie des noces dans un village de la Basse Provence. En les regardant, Giono imagine le sujet du livre à venir⁸⁵ tout en s'adonnant à des réflexions sur son esthétique.

En premier lieu, le désir de créer, que suscitent en Giono ces photographies, s'exprime par la volonté de fabriquer des poèmes qui accompagneraient les photos. Le texte ainsi obtenu aurait un double statut, car si l'on envisage ces photos comme des images fidèles, quoique immobiles, comme des instantanés du réel (souvenirs en quelque sorte d'un événement du passé auquel l'écrivain peut assister en les regardant sans avoir vu la cérémonie de ses propres yeux), le récit que le narrateur-auteur s'apprête à rédiger en s'inspirant d'elles aurait le statut de texte littéraire au premier degré, alors que si elles représentent en elles-mêmes des oeuvres d'art (comme Giono le suggère dans le fragment que nous citons plus loin), son activité scripturale se situe d'emblée au second degré, elle est transtextuelle.

Giono semble en effet considérer ces photographies d'abord comme un texte, un message pictural certes, mais qu'il se propose de „regarder à la loupe, mot à mot si on peut dire” (*Noé*, III : 845), et ensuite comme une oeuvre d'art, étant donné que „[t]ous ces paysages [ont été — K. J.] choisis pour leurs qualités extraordinaires et placés en face de l'objectif suivant l'angle qui pouvait le mieux faire s'exprimer leur qualité extraordinaire” (*Noé*, III : 844). Or, regardées sous la lampe, ces photographies forment

[...] un immense pays irréel [...] un catalogue d'exceptions, une vue générale du Paradis terrestre composé avec des morceaux de la terre de damnation, aussi loin des paysages de la terre, somme toute (malgré l'objectivité parfaite — je suppose — de ce qu'on appelle précisément l'objectif), que les paysages de Mars, Jupiter, Saturne, Vénus, Baudelaire, Villon, Blake, Brueghel, Boehme, Bible ; paysages d'astres.⁸⁶

(*Noé*, III : 844)

⁸⁵ Tout d'abord, il pense aux poèmes dont il pourrait faire accompagner l'album : „J'ai tout de suite envie d'écrire de petits poèmes sur ces photos. Leur mise en page suggère un poème. Cela soulève en moi les poussières et fait marcher le petit ludion.” (*Noé*, III : 844).

⁸⁶ Est-ce à cette constatation de *Noé* que pensait J. Carrière lorsqu'il disait lors de ses entretiens radiophoniques avec Giono : „On dirait, chez vous, que l'écriture n'est pas un simple phénomène mental. Elle semble plutôt constituer un »biotope« sans lequel vous ne pourriez être heureux. Vous vivez dans votre écriture comme un poisson dans l'eau. De là, sans doute, le bien-être qu'on ressent à vous lire. Vous fabriquez tout. C'est comme une sécrétion naturelle. Mon père, quand j'étais très jeune, me disait de vous : »Giono, c'est une constellation« [c'est nous qui soulignons]. Vous vous donnez à lire comme un soleil donne sa chaleur. Comme une montagne existe.” (Carrière, 1985 : 155).

On retrouve ici l'idée, chère à Giono, de la subjectivité comme condition indispensable de tout art ce qui, en l'occurrence, est d'autant plus frappant que ce passéiste invétéré l'applique (en approuvant le résultat) à un art moderne et à une technique dont les résultats dépendent en partie d'un appareil fabriqué avec des méthodes industrielles. La photographie est souvent considérée comme le parangon du réalisme (ne parle-t-on pas de réalisme photographique ?) ; le nom même de la partie essentielle de l'appareil (l'objectif) dénote l'objectivité.

Pourtant, la photographie est un art en ceci qu'à l'aide de cet ustensile technique qu'est l'appareil photographique, il est possible d'obtenir, en la cadrant d'une manière inédite, une image tout à fait subjective, donc artistique, de la réalité.

Tout comme les arts traditionnels, la photographie permet donc d'obtenir „une vue générale du Paradis terrestre composé avec des morceaux de la terre de damnation”, formule dans laquelle on peut voir la définition gionienne de l'art, une oeuvre artistique digne de ce nom constituant toujours un monde (un „contre-monde”, comme dit Fourcaut) doté d'une spécificité qui lui est propre, un paysage d'astre dont l'originalité résulte de la vision (d'un „angle” qui permet le mieux de montrer ce que l'on veut exprimer) d'un artiste⁸⁷. À ce point, l'esthétique gionienne fait penser à celle de Proust pour qui l'originalité ne réside pas dans la matière (le sujet) que travaille l'artiste, mais dans la manière de la traiter (le style).

Malgré les connotations de fête joyeuse que comporte traditionnellement le mot „noces”, Giono lui assigne la signification d'„un combat des combats”, d'une

[...] grande affaire martiale, belliqueuse et militaire, la première de tous les temps [...] d'un sujet général, omniprésent ; [...d'un — K. J.] sujet [qui — K. J.] est le même et [qui — K. J.] a conservé sa grandeur depuis Agamemnon (et avant Agamemnon) jusqu'à la quatrième république (après centième et millième république et après).

(Noé, III : 849)

Les constantes références aux mythes grecs et à l'histoire d'Italie (celles-ci semblant renvoyer, même si les notations temporelles ne sont pas tout à fait exactes, à Dante et à Machiavel) dotent le thème des noces d'une dimension omnitemporelle. Ce thème sert également à exprimer l'idée de l'éternel retour des passions qui résultent du fonctionnement de la physiologie humaine, impliquant les mêmes réactions qui apparaissent à chaque génération et évoluent, dans la cadre de la biographie individuelle, au gré des réactions endocrinologiques caractéristiques de chaque âge de l'homme.

⁸⁷ Comp. ce que Giono dit de Melville dans *Pour saluer Melville*, III : 33.

Dans le cortège de noces, Giono privilégie la jeune mariée et son père en montrant à travers eux les différences de vision du monde tributaires de l'âge et du sexe. Pour la jeune femme, „[c]'est jour de gloire". Elle est „changée en effluve, en glu, en aimant irrésistible et qui entraîne victorieusement à sa suite les limailles, les poussières, mouches, moucherons, abeilles, guêpes impuisantes, mantes essoufflées, troupeau, collés à sa traîne [...] pendant que, pas à pas, au bras de son père *dompté*, elle s'approche de l'église" (*Noé*, III : 847).

Son père, par contre, „[c]et homme [qui — K. J.] est un roi, un chef d'Etat, un dynaste" (*Noé*, III : 848), et qui défile à côté de la jeune mariée, malgré la „*joie de façade*" qui se peint sur son visage, „*passé le moment*" ; il est visible, dit Giono, qu'„il *fabrique de l'urée*" (*Noé*, III : 846).

L'expression revient à plusieurs reprises faisant penser à une histoire de Roméo et Juliette qui, pour le moment, s'est bien terminée, c'est-à-dire les jeunes amants ont réussi à se marier malgré l'opposition des parents. Ce début du récit (et du livre) présente des ressemblances avec l'histoire de Charlemagne et de sa fille au moment où Giono l'a suspendue, alors que les mentions d'Agamemnon, de Machiavel et de Dante⁸⁸ renvoient aux drames passionnels qui surviennent à chaque époque et dont les noces constituent l'apogée. Cette cérémonie est un mélange des membres de deux familles, mais aussi le moment où éclatent les passions longtemps contenues : désir des jeunes qui, poussés par les facteurs physiologiques, aspirent à s'unir, et anciennes rancunes qui existent entre les représentants de la vieille génération, doublées de ce mouvement centripète qu'est l'avarice, considérée ici comme tendance à préserver le statu quo, à persévérer dans la haine et à s'opposer à la „perte", entendue ici comme l'abdication d'une partie de son pouvoir sur la fille qu'on donne à un étranger. Dans les „chroniques" d'après-guerre, Giono s'évertuera à approfondir ce mécanisme, en étudiant à la fois le désir aveugle des jeunes et la „*décrystallisation*"⁸⁹ de l'amour qui fait naître la haine au sein du couple et des familles⁹⁰, processus qu'il baptise „la chose naturelle"⁹¹.

En décrivant le plateau (description qui dérive aussi bien de ce qu'il voit sur les photos que de ce qu'il peut imaginer), il souligne le silence que seul trouble le vent qui éternellement balaie la terre. Dans ce paysage, „trois, quatre fermes

⁸⁸ „Il ne s'agissait plus ni de Margotte [la ferme de Giono près de Forcalquier — K. J.], ni de 1947, ni de rien qui puisse s'exprimer par un chiffre déterminé depuis la mort de Jésus-Christ. C'était le paysage de Don Quichotte, le paysage qui baigne les textes de Machiavel, de Froissart, une image paradisiaque de Dante [...]" (*Noé*, III : 850—851).

⁸⁹ Terme opposé à la célèbre „*crystallisation*" de l'amour, dont parle Stendhal dans *De l'Amour*. C'est Gide qui utilise le terme de „*décrystallisation*" dans *Les Faux-Monnayeurs*.

⁹⁰ Voir par exemple l'ouverture des *Âmes fortes* et l'histoire d'Ennemonde (*Ennemonde et autres caractères*).

⁹¹ Le titre primitif des *Âmes fortes*. Voir Ricatte, 1980a:1023.

très éloignées les unes des autres, le plus qu'elles peuvent [...] se tourn[ent] le dos" (*Noé*, III : 851) sans aucun chemin qui mène de l'une à l'autre.

Dans ce contexte, les noces sont un apogée de l'histoire des familles vivant sur le plateau, mais en même temps elles représentent en filigrane ce qui s'est passé, se passe et se passera toujours ; les noces, c'est le moment où les passions sont contenues, mais leur éruption menace à chaque instant.

Il ne s'agit que de drames généraux, ordinaires, invisibles, naturels, éternels. On choisit le moment des *Noces* parce que ce moment est unique : unité de temps, de lieu, paroxysme grec ; tout y est complexe et rapide ; c'est une explosion sans fumée. [...] Le pathétique vient de ce que l'explosion brusquement éclaire : profondeurs ténébreuses, échelles de Jacob de l'ombre, échafaudages entrelacés en vertigineux encorbellements pour arriver finalement à ras du sol, murs de cavernes où sont inscrits des signes effrayants. Le temps d'un éclair. Le temps des *Noces*.

(*Noé*, III : 860)

Tout en se retenant de pousser plus loin ce prélude du récit⁹² qu'il veut écrire en utilisant la technique de la focalisation externe⁹³, comme c'était le cas du récit sur les passagers du tramway 54, Giono profite de ce récit clausal de *Noé* pour y placer le dernier point de son manifeste artistique en affirmant que l'histoire du mariage d'un jeune garçon et d'une jeune fille „de ces fermes qui se tournent obstinément le dos l'une à l'autre depuis des siècles" (*Noé*, III : 854) se déroule „dans cette Florence des champs, dans ce *quattrocento* des hauteurs où tout est fait pour *donner un sens plus pur à l'urée de la tribu*" (*Noé*, III : 854).

Cette dernière expression n'est pas seulement une parodie du vers célèbre de Mallarmé : „Donner un sens plus pur aux mots de la tribu" (*Tombeau d'Edgar Poe*). Le remplacement de „mots" de l'original par „l'urée" met l'accent sur la peinture des passions, alors que dans son programme poétique Mallarmé s'évertue surtout à créer un langage poétique qui réaliserait son rêve d'une langue souveraine, transparente réduplication de l'univers, projet qui par

⁹² „J'en ai un. Ça devient très important. Je ne vais pas me mettre à décrire comment il est [...]. Deux (si je mets des numéros, je construis) [...] Non, ce qu'elle dit, c'est déjà le livre. C'est déjà les *Noces*. Trois [...]" (*Noé*, III : 855—856).

⁹³ „Et à l'origine de cette chose-là [du mariage, des „noces" — K. J.] il y a le corps de cette jeune fille ; donc, j'ai l'autorisation, le droit, le devoir de le décrire tout entier. Il faut qu'on le voie. Mais le décrire tel qu'il est là sur ce lit et non pas tel que je le verrais si je pouvais le manier à mon aise ; me mettre au service de la vérité ; cela fait, j'ai le droit de tout inventer. Âme : la faire voir par les gestes. Je ne suis pas *dedans* cette jeune fille, je ne veux pas que le lecteur soit *dedans*, je veux qu'il le voie comme je la vois : comme s'il était l'hôte invisible de ces *Noces*. Ce qu'il verrait alors, c'est le comportement de la jeune fille sur son lit ce matin-là, et c'est par le comportement qu'il comprendrait en quel état d'âme elle est. C'est ainsi que je dois faire comprendre son âme." (*Noé*, III : 857).

ailleurs n'est pas étranger à Giono (voir *Un de Baumugnes*⁹⁴), mais qu'il semble reléguer ici au second plan au profit de la peinture des passions en mettant en relief leur origine physiologique.

Le récit de *Noces* est également emblématique de *Noé* dans ce sens que les „noces”, signifiant l'union de deux éléments, constituent le thème fondamental de ce roman qui s'évertue à montrer l'imagination créatrice de l'écrivain au travail. Comme on l'a dit plus haut, le propre de l'artiste, selon Giono, est de transformer la réalité par la construction de métaphores ou images : figures qui exigent la fusion inédite de deux éléments.

Vu sous cet angle, *Noé* est un défilé de combinaisons constamment métamorphosées des parties du réel travaillées par l'imagination du romancier, un théâtre qu'il se fait jouer devant lui-même et devant le lecteur, spectacle de „mariages” toujours renouvelés par l'ajout de composantes inusitées qui forment, comme dans un kaléidoscope, des variantes et des variantes des variantes, des hybrides, des chimères, donc des fusions des parcelles du réel, et en ceci accessibles à la vision de chacun, mais qui sous la plume de Giono forment des structures originales, inédites. Il n'est donc pas étonnant que dans *Les Grands Chemins* il ait recours à un personnage de tricheur aux cartes, appelé l'Artiste qui, las de réussir tous ses coups sans que ses partenaires s'en aperçoivent, finit par „tricher au ralenti”. Dans *Noé*, Giono fait exactement la même chose : sa maîtrise de l'écriture lui permet d'annoncer impunément ses coups, mais il a beau expliquer au lecteur les procédés qu'il utilise⁹⁵, on se laisse toujours prendre au charme de ses récits et se perdre dans les entrelacs de la réalité qui insensiblement devient la fiction, ou inversement, car, même si

⁹⁴ Voir l'étude, déjà évoquée plus haut, de J. Chabot (1984b) dans laquelle il démontre que la musique d'Albin représente l'essence de la poésie entendue comme langage non arbitraire (motivé), donc dans un sens proche de celui que lui assigne Mallarmé.

⁹⁵ U. Eco (1996) distingue deux types de lectures : celle au premier degré qui vise avant tout à décoder l'intrigue, et celle au second degré pendant laquelle, le lecteur, en lisant, flâne dans la forêt de fiction en puisant un plaisir esthétique de la découverte des procédés utilisés par l'auteur grâce auxquels ce dernier a su construire une oeuvre d'art. Dans le cas de *Noé*, Giono invite son lecteur à changer incessamment de niveau de lecture en l'invitant soit à pénétrer dans les univers fictifs pour en jouir comme un récepteur naïf qui suspend volontairement (et volontiers) son incrédulité pour suivre les aventures des héros comme si elles étaient vraies, soit à analyser les procédés employés par l'écrivain dans la construction de ces récits dont le statut imaginaire (et donc fictif) est ainsi mis en relief. Remarquons que la distinction d'Eco ressemble en fait à celle qu'a proposé Riffaterre (1979, 1982 et 1983) selon lequel toute lecture d'un texte littéraire implique deux phases : heuristique, durant laquelle le lecteur lit le texte comme un message référentiel, et herméneutique, lors de laquelle le lecteur appréhende les traits de la littérarité du texte. Le modèle de lecture proposé par Riffaterre s'applique très bien à *Noé*, car, comme on l'a vu, Giono y passe sans cesse du niveau heuristique (en proposant des fictions qui, prises en elles-mêmes, fabriquent l'illusion référentielle) et herméneutique, (car chaque fois l'illusion référentielle est ostensiblement mise en doute et soigneusement détruite).

l'écrivain ne cesse d'affirmer qu'il s'intéresse avant tout à la peinture des passions, il donne „un sens plus pur” non seulement „à l'urée”, mais également „aux mots” „de la tribu” tout en cherchant à exprimer „l'urée” d'une manière inédite.

11. L'Intratextuel/l'autotextuel

Récit de sa propre genèse, ainsi que celle d'*Un Roi sans divertissement* et de *Noces*⁹⁶, *Noé* parle également des circonstances (peu importe qu'elles soient vraies ou fausses) de la création de plusieurs oeuvres rédigées ou en train d'être rédigées à cette époque.

Ainsi, en parlant de son voyage en micheline de Manosque à Marseille, Giono évoque celui de la vieille Pauline de Théus, héroïne de *Mort d'un personnage* (*Noé*, III : 708). Arrivé à Marseille où, pour aller à l'appartement de ses amis, Gaston P. (Pelous), sa femme Nini et Mémé, il longe le mur des Repenties de l'avenue Flotte, le romancier voit soudain „un cavalier qui semblait un épi d'or sur un cheval noir” dans lequel, en regardant mieux, il reconnaît „un officier des hussards du roi de Sardaigne en grand uniforme” (*Noé*, III : 717). C'est le colonel Angelo Pardi, le héros d'*Angelo* dont Giono cite ensuite quelques fragments *in extenso* (*Noé*, III : 717—718), du *Hussard sur le toit* dont il a interrompu la rédaction pour écrire *Noé*, et le grand absent de *Mort d'un personnage*⁹⁷. Mais c'est à Adelina White que l'écrivain consacre incontestablement le plus de place (*Noé*, III : 724—727), peut-être parce qu'il travaille alors à son avatar qu'est Pauline de Théus, compagne d'Angelo dans *Le Hussard sur le toit*. Dans le chapitre consacré à l'étude de *Pour saluer Melville*, nous avons étudié la version de la genèse de ce personnage dont il parle dans *Noé* et dans *Virgile*.

Se voulant un récit fidèle (plus dans l'esprit que dans la lettre) de la biographie créatrice de l'écrivain, *Noé* comprend donc, comme on le voit, des bribes de ce qu'on pourrait appeler autotexte, autrement dit intertexte autographe de Giono, évocation d'autres textes de l'auteur, qui constitue un prolongement du texte proprement dit du roman aussi (sinon plus) naturel que l'intertexte au sens traditionnel du mot, c'est-à-dire allographe.

⁹⁶ Avec toutes les restrictions que nous avons formulées plus haut sur le statut des *Noces* (partie finale de *Noé* racontant la genèse d'un roman qui n'a pas été écrit).

⁹⁷ Sans parler du *Bonheur fou* (1958) où Angelo apparaît pour la dernière fois.

Noyau de réflexion de l'écrivain sur son art et polygone où Giono expérimente ses procédés techniques et réfléchit sur les thèmes essentiels de son oeuvre, *Noé* est aussi, si l'on peut risquer cette extrapolation anticipatrice, la préfiguration de plusieurs personnages, scènes et procédés que Giono utilisera dans ses oeuvres ultérieures. Ainsi, la scène des noces qui termine l'ouvrage, où des commères déchirent à belles dents le père de la mariée, fait penser, malgré certaines différences⁹⁸, à l'ouverture des *Âmes fortes*.

C'est aussi aux *Âmes fortes*, roman qui présente plusieurs versions contradictoires d'une même histoire, que fait penser le dénouement (ou plutôt les dénouements hypothétiques) du récit d'Empereur Jules. Que se passerait-il, par exemple, se demande l'écrivain, si l'envie prenait l'armateur cul-de-jatte d'épouser une femme ? Que ferait alors le Fuégien ? Giono imagine une scène de bal où Mme Empereur apparaît en compagnie de son mari bicéphale, et même danse dans les quatre bras de son seigneur et maître. Après avoir envisagé la possibilité „des drames grecs” (*Noé*, III : 781), c'est-à-dire une fin tragique de l'histoire, Giono penche de l'avis qu'„[e]n réalité, [il] croi[t] que tout simplement les deux hommes firent bon ménage” (*Noé*, III : 782). Il joue donc avec le concept de réalité car, il feint son ignorance de qui est arrivé au couple de personnages qu'il a présenté auparavant comme fictifs, ce qui est d'autant plus choquant que la phrase citée est insérée parmi d'autres qui affirment le caractère imaginaire de l'histoire⁹⁹.

Giono imagine ensuite un drame „ordinaire” qui „vient” justement du „bon ménage” : on peut imaginer le Fuégien mourir le premier, lentement et de la poitrine, scène tragi-grotesque à cause de la douleur authentique d'Empereur qui rampe comme un crapaud sur le lit de son ami-cariatide. Cette solution narrative entraîne deux possibilités : ou bien Empereur accepte de survivre à son ami, ou bien il se brûle la cervelle.

Ces divagations de Giono sur les dénouements possibles de l'histoire d'Empereur Jules, encore assez proches de la tradition diderotienne, nous semblent contenir déjà en germe la „thèse d'une vérité radicalement plurielle” (Ricatte, 1980a : 1009) dont on peut observer les résultats dans *Les Âmes fortes*, où se confrontent des versions de réalité inconciliables¹⁰⁰.

⁹⁸ Dans *Les Âmes fortes* l'ouverture est entièrement dialoguée, et non assumée par un récit, comme dans *Noé*. Qui plus est, dans *Les Âmes fortes*, il s'agit d'une veillée funèbre et non pas du repas de noces comme dans le fragment de *Noé* en question.

⁹⁹ Le fragment commence par cette phrase on ne peut plus explicite quant au caractère fictif de tout l'énoncé : „Et qu'est-ce que je vais en faire maintenant d'Empereur Jules ?” où le narrateur affirme son omnipotence de manière aussi explicite que celui de *Jacques le Fataliste*.

¹⁰⁰ La bifurcation des dénouements possibles du récit d'Empereur Jules préfigure *Les Âmes fortes*. Pourtant, dans ce dernier roman, des parties considérables de l'histoire sont présentées différemment ce qui contribue à saper la notion même de véricité sans que Giono y introduise des commentaires d'auteur qui démontreraient, comme dans *Noé*, le caractère fictif des récits successifs assumés alternativement par deux narratrices intradiégétiques.

Les récits de *Noé* sont également parsemés d'allusions feutrées à la politique, qui, malgré les dénégations de Giono, sont présentes pratiquement dans tous ses textes d'après-guerre. Bien que les hommes qui s'intéressent à la politique ne soient guère épargnés, tel „ce monsieur assis en face de [Giono] [...] et qui, depuis deux heures, s'efforce d'apprendre par coeur le discours du président du Conseil” (*Noé*, III : 825), la critique de Giono paraît plus acerbe encore envers les femmes qui se passionnent pour le „social”, comme envers celle, assise dans le même compartiment de la micheline que Giono et le monsieur en question, et qui „depuis également deux heures, fait des poids et haltères politiques du plein de la langue devant un auditoire médusé” (*Noé*, III : 825) : „je connais bien les autres passions qu'une société vraiment civilisée pourrait lui donner (je suis très poli aujourd'hui)” (*Noé*, III : 825—826), commente malicieusement l'auteur.

En passéiste invétéré (et son conservatisme se fait particulièrement virulent lorsqu'il s'agit de critiquer les communistes), Giono reprendra l'image d'une femme engagée dans „un” parti d'extrême gauche, en créant le personnage d'Alithéa, une des filles d'Ennemonde (*Ennemonde et autres caractères*). Alithéa est extrêmement douée pour les mathématiques. Cette fois, Giono n'est pas „poli” : la vieille ogresse d'Ennemonde, devenue experte en divertissements les plus raffinés, peut à la limite comprendre qu'on puisse consacrer sa jeunesse aux mathématiques (une passion désincarnée, mais noble), mais elle ne parvient pas à s'imaginer qu'on puisse „sacrifier sa belle jeunesse à des »Ôte-toi de là, que je m'y mette«” (*Enn.*, VI : 320), formule qui est la définition gionienne de la politique (et de la révolution).

Il serait évidemment erroné de prétendre qu'un esprit aussi protéiforme et, dans une large mesure, lâchant la bride à une imagination qui lui soufflait souvent des solutions qui intervenaient au fil de la création, ait prévu ses réalisations futures. Cependant, il nous paraît légitime d'affirmer que la rédaction de *Noé*, accomplie à une période charnière, lorsque l'écrivain est déjà sûr de ses possibilités créatrices renouvelées et qu'il fait des plans sur les oeuvres à venir, le force en outre, vu l'autothématisme de ce roman, à réfléchir sur son écriture bien davantage que pendant la rédaction d'autres ouvrages. *Noé*, oeuvre qui débouche sur l'après-déluge de la guerre et de l'engagement, est un lieu privilégié pour expérimenter les nouvelles techniques et, tout en balisant le parcours accompli, prévoir de possibles prolongements, ce qui ne veut point dire que ces prolongements soient présents dans ce roman capital autrement qu'en germe, et dont la nature de germe n'est perceptible que dans une vision rétrospective de l'oeuvre gionienne.

Résultat de l'avarice de son auteur qui n'en finit pas de „ramasser” avidement des images-olives, *Noé* constitue également un espace suffisamment vaste pour contenir des références à d'autres textes gioniens déjà écrits à cette époque, pour former un autotexte au sein duquel l'écrivain s'amuse à instaurer

un réseau de symétries, d'analogies, et parfois d'oppositions ou de variantes internes, un système de renvois intratextuels¹⁰¹, grâce auxquels l'ensemble des ouvrages gioniens alors écrits commence à devenir, à partir de la rédaction de cette oeuvre, un circuit partiellement fermé, procurant aussi bien au créateur qu'à son lecteur attentif, comme le musicien à l'auditeur de sa fugue, le plaisir de suivre les métamorphoses des motifs, thèmes, scènes et personnages.

Citons à titre d'exemple quelques-unes de ces transformations, à commencer par celles qui, insérées dans le texte de *Noé* à distance parfois de quelques dizaines (sinon centaines) de pages, renvoient l'une à l'autre¹⁰², comme cette notation concernant Angelo dont le coup d'épée exige „dix ans de pratique et trois cents ans de désinvolture héréditaire” (*Noé*, III : 717), expression qui trouve son pendant cocasse dans la description d'un passager du tramway 54, „un petit homme maigre d'une cinquantaine d'années, dont trente ans d'anis” (*Noé*, III : 792).

De même, au ballet des six agents de police évoluant en plein jour autour de leur chef (soit six plus un — *Noé* : 713—715) répond le cortège de sept vieilles dames („six plus la reine de Troie” — *Noé* : 738). Ces dames font peur à Giono lorsqu'elles approchent la nuit en glissant sur leurs savates. Couché pour une nuit dans la chambre où est morte, il y a peu, une de leurs compagnes (Mme Donadieu), le narrateur-auteur n'arrive pas à s'endormir à cause d'une „vilaine odeur” : on apprendra plus tard qu'elle vient du lit sur lequel le corps de la vieille grosse femme a commencé à se décomposer.

L'image de ce cadavre qu'on a transportée „dans un endroit plus discret” où il peut désormais „continuer ses transformations” (*Noé*, III : 740) semble renvoyer à celle d'une femme vivante, mais aussi monstrueusement obèse, Rachel, qu'„une sorte de prophète personnel avait dû persuader qu'elle était sur la terre uniquement pour transformer la matière” (*Noé*, III : 747), alors que l'odeur exquise qu'Angelo (personnage éponyme d'*Angelo*) sent émaner d'un petit mouchoir de femme („l'odeur de Pauline” — *Noé*, III : 735) caché dans un pot à fleurs, „l'odeur qu'il appelle *l'odeur si belle*” (*Noé*, III : 735), serait, d'après Giono, jusqu'à un certain point, „fille de cette odeur infernale” (*Noé*, III : 735), de la „vilaine odeur” qui baigne la chambre de Mme Donadieu¹⁰³.

¹⁰¹ Relations intratextuelles, comme les appelle Ricardou (1978). Les relations intratextuelles sont celles qui existent entre les éléments d'un même texte. Comme on l'a vu plus haut, Giono utilise dans *Noé* également des références autotextuelles renvoyant aux autres textes déjà écrits, les préfigurations d'ouvrages qui, à l'époque de l'écriture de ce roman, n'étaient pas encore créés possédant un caractère beaucoup plus problématique et, pour ainsi dire, fantômatiques.

¹⁰² Plus haut, nous avons analysé les exemples du „thème (sud)américain” et quelques autres réalisations de ce procédé.

¹⁰³ La relation entre l'odeur „vilaine” et „si belle” possède un caractère mixte, à la fois intratextuel (on compare deux personnages féminins présents à des degrés divers dans le texte de *Noé*) et autotextuel (Pauline de Théus est en fait un personnage d'*Angelo* et n'est qu'évoquée

La comparaison devient moins choquante, si l'on se rappelle qu'étymologiquement le nom de Pauline de Théus est presque synonymique de celui de Madame Donadieu¹⁰⁴, et que, à peu près à la même époque, Giono a travaillé sur deux récits qui traitaient de la jeune Pauline (*Angelo, Le Hussard sur le toit*) et un troisième qui parlait de la vieillesse, décrépitude et mort de ce personnage (*Mort d'un personnage*), événement de sa biographie créatrice qui a coïncidé avec cet événement biographique important qu'était l'agonie de sa mère, Pauline Giono. À ce titre, la juxtaposition et, partant, une certaine parenté, des deux odeurs, paraît s'expliquer par une vision simultanée d'une femme épanouie, qui apparaît à Angelo d'abord par „l'odeur si belle” de son mouchoir, et celle d'une vieille femme morte, qui marque sa présence toute récente encore, dans la chambre louée à Giono par une employée malhonnête, par l'intermédiaire d'une odeur „vilaine” et „infernale”.

Ces renvois intratextuels apparaissent dans les textes gioniens depuis *Un Roi sans divertissement*¹⁰⁵, en devenant un trait caractéristique du style gionien, particulièrement frappant dans *Les Âmes fortes*¹⁰⁶ et dans *Ennemonde ou autres caractères*¹⁰⁷, éléments clairsemés le long du texte qui accom-

dans *Noé*). L'analyse de ces renvois autotextuels, sur le plan des sensations olfactives, mériterait une étude à part. Signalons ici que les narcisses de *Que ma joie demeure* symbolisant la tentative de résurrection des liens fraternels et l'abandon de l'égoïsme („la lèpre”), se transforment, par l'intermédiaire de *Noé* où ils représentent un thème qui accompagne celui des mollusques (ces derniers évoquant la passion) au signe de la mort (l'odeur sucrée des narcisses est celle des morts sur un champ de bataille) dans *Fragments d'un paradis*.

¹⁰⁴ Voir à ce titre, entre autres, Chabot, 1995.

¹⁰⁵ Par exemple, après avoir remarqué, en passant, que selon l'usage local, on dit „une belle femme” pour „grosse femme” (*Roi*, III : 460), deux pages plus loin Giono dit à propos du curé du village : „C'était un bel homme. La porte pouvait être ouverte, il la bouchait avec toute sa carrure” (*Roi*, III : 462) et plus de cent pages plus loin : „Ma souillarde n'est pas grande. Mme Tim était une belle femme ; je n'étais pas mince non plus.” (*Roi*, III : 570).

¹⁰⁶ Par exemple, à l'auberge où travaille Thérèse „il y avait un saint Martin peint sur le mur en train de partager son manteau avec un sabre” (*AF*, V : 262—263) dont la vue faire rire l'héroïne quand elle pense que les voyageurs qui s'y arrêtent ne seraient capables de donner quoi que ce soit à un démuné. Cinquante pages plus loin, l'image de saint Martin revient ; cette fois la générosité proverbiale du saint est largement dépassée par celle, „hémorragique”, des Numance : „Il [M. Numance — K. J.] se vendrait à un marchand d'esclaves pour remplir la corbeille qu'elle [Mme Numance — K. J.] vide. [...] Il cherche son manteau : elle l'a donné. Et elle ne l'a pas coupé en deux comme saint Martin, car, s'il [son mari — K. J.] en achète un autre, elle le donne : il lui en fallait deux.” (*AF*, V : 313).

¹⁰⁷ Par exemple, Camille, une paysanne du Haut Pays, avait l'habitude de se donner au mâle qui triomphait des autres concurrents. Il y en avait cependant un qui n'avait pas besoin d'assommer ses rivaux pour jouir des bonnes grâces de Camille. „Le favori était d'une autre essence” (*Enn*. VI : 282). Cette fois, l'énigme s'éclaircit deux phrases plus loin : „Puis le type d'une autre essence fut changé de paroisse” (*ibidem*). Sur les relations intratextuelles dans *Ennemonde et autres caractères* voir Citron (1983) et Sacotte (1990).

pagnent en filière parallèle le déroulement de l'intrigue, signes de connivence et gratification esthétique pour un lecteur attentif et fidèle.

Le titre de l'étude de Redfern — *The Private World of Jean Giono* — vient encore une fois à l'esprit lorsqu'on regarde de plus près l'onomastique (et la toponomastique) de *Noé*. Giono se donne le plaisir de créer un univers romanesque inchoatif qui, partant, n'est qu'une esquisse d'un véritable monde représenté avec son réseau de références internes qui obéit au souci de vraisemblance (entre autres sur le plan onomastique), Giono utilise souvent comme noms de ses personnages des sobriquets qui résultent des associations d'idées du créateur et qui ne doivent pas forcément être connues des autres habitants de l'univers représenté dont ils font partie. Si Charlemagne et Empereur, malgré l'in vraisemblance de ces surnoms qui dénotent avant tout la volonté (réalisée) de puissance, sont censés être „réels” dans les mondes où vivent ces personnages, d'autres, par contre, gardent leur caractère provisoire d'appellations que leur assigne le créateur, comme le roi Salomon (un autre gourmand primaire de la *libido dominandi*), Saint-Jérôme de Buis-les-Baronnies, le vermillon d'Espagne et pratiquement tous les voyageurs du tramway 54 : la femme qui pense, la femme à qui on a fait des rayons, l'Albatros, le Jaune et le Rouge, pâquerettes et bleuets, la femme aux yeux de vache, la coiffeuse, les cachous (numéro 1 et numéro 2), etc. ainsi baptisés à cause d'un trait saillant de leur vêtement, physionomie ou comportement (rappelons qu'il sont montrés en focalisation externe, et le narrateur-auteur est censé ne pas avoir accès à leurs pensées). Cette onomastique basée sur des associations personnelles s'enrichit même des notations toponomastiques „privées”, qui s'insèrent parmi une multitude de noms de lieu accessibles à tout le monde, comme la place du Tour du monde, ainsi baptisée parce que cet endroit, qui sur la carte de Marseille porte le nom de place de Notre-Dame-du-Mont, fait surgir dans la mémoire de Giono un épisode de son enfance : promenade dans une barque qui tournait autour d'un bassin situé sur cette place, que son père lui payait chaque fois qu'ils allaient tous les deux rendre visite à des parents marseillais.

Noé 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, ce qui mène inéluctablement vers le cliché appauvrissant et fait dépendre la vision du monde des stéréotypes simplificateurs, Giono crée une nouvelle réalité, un réel personnel qui scintille de toutes les sensations inédites nouvellement combinées en un cortège incessant de métamorphoses que ce manifeste artistique offre au récepteur en les faisant naître devant les yeux émerveillés du lecteur, ce compagnon de voyage de l'arche mobile de l'écrivain à travers l'océan textuel dont l'horizon se déplace en avant avec chaque phrase écrite/lue. Tous ses procédés que nous

avons évoqués plus haut (comme d'ailleurs tant d'autres dont l'analyse dépasse le cadre de cet exposé) 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 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'aime 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 la voilà *telle qu'elle est* : magique. Je suis un *réaliste*.

(Noé, III : 705)

Conclusion

Dans la perspective de nos remarques antérieures, l'oeuvre de Giono, envisagée du point de vue des quatre manifestes littéraires qui marquent les étapes successives de l'évolution de la conscience créatrice de l'écrivain, se révèle dotée d'une forte composante auto-réflexive, malgré le cliché tenace qui fait voir dans son auteur avant tout un fournisseur infatigable d'univers fabuleux ou un prophète des vraies richesses et du retour à la terre.

Le prélèvement de ces manifestes littéraires implicites de l'abondante production littéraire de Giono, qui s'étend sur une quarantaine d'années, permet de reconstituer en un raccourci quelque peu abrupte (pour ne plus répéter l'expression de „plan cavalier”) la réflexion gionienne sur l'écriture par laquelle l'auteur cherche à s'expliquer à lui-même et, puisque ces considérations sont exprimées dans des ouvrages littéraires, à expliquer aussi aux lecteurs, comment fonctionne cette magnifique machine à transformer le réel en fiction qu'est son imagination créatrice.

Ce grand sensuel, habitué à percevoir le monde et à l'exprimer à l'aide d'associations inédites de sensations, provincial issu d'un milieu populaire, instinctivement méfiant envers tout effort de théorisation qui, selon lui, défigure l'expérience première et vraie du réel, désirant expliciter son mode de création, préfère recourir aux expressions imagées et aux procédés romanesques au lieu de se servir du langage abstrait de la raison raisonnante, cette dernière tendance constituant la spécialité de la pensée française depuis le *Discours de la méthode* dont l'auteur, traité dans *Virgile* de „petit fouille-au-pot”, est accusé d'avoir initié le processus de dégénérescence mentale qui a abouti aux abus de scientisme et d'analyse dont meurt l'époque moderne.

L'oeuvre gionienne est traditionnellement divisée en deux périodes ; cette distinction entre un premier Giono, bâtisseur d'un univers panique enté sur sa Provence natale, et un second, qui enfouit son romantisme et son besoin de générosité sous une écriture ironique dans des études sur la nature humaine où il exhibe un pessimisme apparemment froid, n'est pas totalement fausse.

Cependant, comme nous avons essayé de le montrer dans ce qui précède, cette vision de l'oeuvre gionienne ne prend pas en compte l'évolution de

l'écrivain entre 1937—1938 et jusqu'en 1946, qui s'est accomplie à l'insu du grand public dont Giono était à l'époque partiellement isolé, et surtout, pour revenir à l'aspect de son oeuvre que nous nous sommes proposé d'analyser dans le cadre de la présente étude, ce changement de la vision du monde qui a trouvé son expression idéologique et thématique dans ses oeuvres purement littéraires, n'a pas provoqué de bouleversements révolutionnaires dans la conception gionienne de la littérature, bien qu'il soit naturel qu'un abîme sépare le débutant de 1927, écrivant pour ainsi dire dans le vide sans savoir quelle est la véritable valeur de son premier texte achevé, et l'artiste de 1947, à l'apogée de ses possibilités créatrices, conscient de ses capacités, et maîtrisant parfaitement le désordre apparent d'un roman-arche qui semble aller à la dérive, mais qui, en réalité, suit un trajet fantaisiste et plein de méandres mais conforme au projet de son capitaine-auteur.

Il est frappant que chacune de ces quatre poétiques immanentes de Giono se place sous le signe de la navigation : le choix d'Ulysse, d'Achab, d'Énée et de Noé détermine le caractère „maritime” de l'intertexte gionien, ce qui d'ailleurs ne saurait étonner, vu que dès *Naissance de l'Odyssee*, l'espace illimité des océans symbolise pour Giono l'inspiration et l'imagination.

Cependant, quand on croit notre écrivain modestement appareillé pour une croisière dans le sillage de ses illustres prédécesseurs, on s'aperçoit qu'il accompagne Homère, Melville et Virgile au moment où ils commencent leurs explorations, c'est-à-dire au moment où ils s'appêtent à écrire leurs oeuvres.

Recréer à sa façon la genèse des plus grandes réalisations de la littérature mondiale est un procédé favori et constant qui permet à Giono, aux moments cruciaux de sa carrière : au début ; lorsqu'il veut renouveler sa manière d'écrire et lorsqu'il est parvenu à réaliser cet objectif, de réfléchir sur les problèmes foncièrement littéraires, mais aussi sur les relations entre l'Histoire et son art.

Attitude à la fois modeste et audacieuse au départ, lorsque le jeune employé de banque ose greffer son premier texte achevé sur celui du fondateur de la littérature occidentale ; volonté ensuite de se ressourcer, pour se dépasser, auprès des maîtres du passé (Melville, Virgile, Stendhal, Cervantès, Homère, Dante et tant d'autres) lorsqu'il se rend compte, vers la fin des années trente, qu'il s'est trahi en se dépensant dans une activité extralittéraire qui l'a amené à l'impasse de l'engagement, alors que son tempérament le prédestine avant tout à l'art.

Est-il donc étonnant qu'au bout de la douloureuse transformation de 1938—1946, après s'être assuré, *Un Roi sans divertissement* achevé, qu'il est capable de poursuivre son oeuvre sur un mode renouvelé, il répète le même procédé ? Comme les précédentes genèses fictives des hypotextes allographes, il invente celle du premier ouvrage de sa nouvelle „manière”. Conscient de la puissance de son talent, il se livre ensuite nonchalamment à un gaspillage de thèmes romanesques, dont chacun pourrait donner naissance à un roman

d'envergure. Il étale ainsi devant les yeux de ses lecteurs l'éventail de ses possibilités créatrices tout en rêvant d'un impossible roman total dans lequel, tel Noé sur son arche, il embarquerait tout son monde imaginaire, cette démarche réalisant, sur le plan de la fiction romanesque, la dialectique de perte-avarice qu'il vient de découvrir.

Comme on l'a dit plus haut, il serait erroné de parler de changement révolutionnaire dans la réflexion gionienne sur sa propre oeuvre. Déjà *Naissance de l'Odyssee* contient en germe les idées développées plus tard dans *Pour saluer Melville*, *Virgile* et *Noé*, et surtout celle du mensonge créateur grâce auquel, comme un alchimiste, l'écrivain transforme dans son fo(u)r intérieur le plomb vil de la plate réalité en or pur d'une oeuvre d'art. Voyageur immobile, il réalise son projet en introduisant l'opposition entre la pseudo-littérature qui copie le réel (Télémaque) et la vraie, qui le transfigure et l'embellit par hyperbolisation propre, selon Giono, à l'écriture artistique (Ulysse).

Ces idées seront développées dans les poétiques ultérieures avec de nouvelles métaphores de la création artistique ou de ses éléments constitutifs : celle du „maquignon intérieur”, voire ange tutélaire, jouant à la fois le rôle de la muse du romancier et celui du „gardien” („de prison”) qui symbolise l'impératif de la création dans *Pour saluer Melville*, ou l'expression „s'ajouter aux choses”, qui apparaît dans *Virgile*, emblématique du programme valorisant la vision subjective, personnelle du monde, par opposition à l'objectivité appauvrissante qui empêche à l'artiste l'accès à la vérité.

Toutes ces périphrases dénotent le processus créateur, les mystérieuses réactions qui s'accomplissent dans l'esprit de l'écrivain dont la vision originale produit une nouvelle réalité par laquelle il échappe (et permet d'échapper à ses lecteurs) à l'aliénante perception commune qui mène à la solitude (*Noé*, III : 705). „S'ajoutant” au monde et aux oeuvres de ses prédécesseurs, l'artiste décrit davantage soi-même que le monde. Giono s'en rend compte depuis *Pour saluer Melville*¹, mais il faudra attendre *Virgile*, et surtout *Noé*, pour voir cette idée se verbaliser clairement dans la constatation : „Quoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait.”

Prôner que toute oeuvre d'art est, en fait, l'autoportrait de l'artiste, et rechercher constamment de nouveaux procédés qui permettent de se peindre sous un angle inédit, n'a pourtant pas amené Giono à oublier le soin primordial de l'écrivain qui est, selon lui, d'assouvir son besoin viscéral de divertissement en racontant d'abord à soi-même, et ensuite aux autres, des histoires susceptibles d'intéresser l'inventeur et de capter l'attention du public.

¹ À vrai dire depuis *Naissance de l'Odyssee*: ce que Giono dit p.ex. dans *Virgile* sur les „alpinistes” et le poète latin répète, en fait, l'opposition entre Télémaque, „reporter” de la plate réalité, et Ulysse, inventeur du „mensonge créateur”.

Selon Giono on ne réalise ce projet qu'en restant fidèle à soi-même, car, depuis *Pour saluer Melville*, se souvenant de l'enthousiasme outrancier des années trente et de ses tristes conséquences, Giono abandonne tout militantisme et se réfugie dans sa création en affirmant à plusieurs reprises qu'„[o]n n'est pas témoin de son temps, on n'est témoin que de soi-même (ce qui est déjà joli). On ne sert personne, au surplus" (Giono *Préface aux „Chroniques romanesques" (1962), III : 1277*).

Avec *Noé*, il a réussi un roman sur le roman dans lequel il a su ne pas sombrer dans les excès du formalisme des nouveaux romanciers qui s'empareront de l'avant-scène littéraire dès les années cinquante sans tenir compte de ce texte dont ils ignoraient superbement l'originalité (et, peut-être même, l'existence). Giono devait en ressentir une certaine amertume. Il reproche aux nouveaux venus un académisme qui les éloigne du public cherchant en littérature avant tout l'expression d'une vision personnelle du monde que lui offre l'artiste, un contact basé sur une affinité possible entre l'initiateur et l'initié : „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", remarque-t-il malicieusement en laissant entendre que les littérateurs de la „nouvelle vague" ne pêchent pas par l'excès de talent. „Pour se débarrasser, disons d'Homère, on fait raconter *L'Odyssee* à l'envers et par un bègue" (ibidem : 1278), lance-t-il à l'adresse de ceux qu'il qualifie de „médiocres joueurs de trompettes bouchées" (ibidem), fier d'avoir su concilier la tâche première de l'écrivain, celle de savoir raconter des histoires capables d'intéresser les lecteurs, avec des innovations techniques remarquables, non seulement dans *Noé*, mais également dans ses autres „chroniques romanesques".

Peu d'écrivains de son format ont, comme Giono, vécu à l'écart de la vie littéraire, loin de la capitale où se succédaient les grands courants littéraires du siècle. Aussi est-il volontiers classé „inclassable" et relégué aux marges des histoires de la littérature française du XX^e siècle, caché dans l'ombre jetée par ceux de ses collègues qui pratiquaient le métier à la lumière des flashs. Cependant, cette difficulté de „labelisation" de son écriture protéiforme se traduit paradoxalement par des étiquettes multiples qu'on lui colle, sans qu'aucune d'elles soit capable d'expliquer tout à fait même la facette de son oeuvre qu'elle s'évertue à désigner : romancier régionaliste, prophète écologiste, partisan du retour à la terre, militant pacifiste, imitateur de Stendhal, etc. Comme on l'a vu, ceci ne veut point dire qu'il ait été fermé aux nouvelles formes artistiques qu'on expérimentait alors aussi bien en France qu'à l'étranger. Aussi ne cessait-il de s'imprégner, sa vie durant, de nouvelles techniques narratives, dont on voit les traces surtout dans ses „chroniques" d'après-guerre. Elles semblent être parfois de véritables gageures, des études au sens musical du terme. Fasciné, comme d'autres écrivains français des années quarante et cinquante, par les nouvelles techniques narratives du roman

américain, il savait les approprier dans ses oeuvres (comme le récit simultanéiste à la fin de *Noé*), en enrichissant de la sorte l'éventail de ses moyens artistiques, sans jamais s'en enivrer, comme Sartre, au point de les considérer comme mieux adaptés que les autres à réaliser les objectifs que se pose la littérature. Ce qui frappe lorsqu'on lit ses romans, à partir de *Pour saluer Melville*, c'est, au contraire, une extraordinaire richesse de moyens techniques. Il faut une lecture attentive pour s'en apercevoir, car, virtuose de style, Giono les utilise non pas pour exemplifier une théorie, mais pour obtenir l'effet sur son lecteur. C'est là qu'il convient, d'après nous, de chercher les différences entre Giono et certains innovateurs dans le domaine du roman. Conscient qu'écrire est un travail qui lui permet de gagner sa vie, et extrêmement exigeant envers lui-même, cet infatigable travailleur doué d'un véritable génie savait concilier le haut niveau esthétique de ces oeuvres avec la nécessité (et le savoir) de divertir ses lecteurs, ce dont semblent se soucier peu les nouveaux romanciers. Ouvert aux influences venant des autres, anciens et modernes, Giono ne paraît pas avoir beaucoup influencé ses collègues. Cela vient peut-être de sa renommée de conteur qui cache trop bien les astuces techniques qu'il sait manier si bien qu'elles passent inaperçues, occultées de surcroît par les étiquettes successives à travers lesquelles on continue à le percevoir, y compris celle de „collaborateur” qu'on lui a si injustement assigné et qui persiste toujours dans la conscience de maints représentants de l'élite intellectuelle française, comme nous avons eu le regret d'en avoir tout récemment la preuve.

La recherche des moyens d'expression s'accompagne chez Giono avec celle, longtemps inconsciente (ou, du moins, inexprimée) d'un ressort qui mettrait en mouvement les acteurs de ce théâtre d'ombres dont il se rassasie lui-même avant de livrer au public ce spectacle qui fait les délices de son imagination. Depuis *Virgile*, il réussit à verbaliser ce qu'il pratiquait dès ses premiers textes : dans les livres de ses prédécesseurs, il a trouvé un éventail de passions humaines hyperbolisées et dans une large mesure purifiées de la gange où elles sont enfouies dans la réalité.

Il est significatif qu'aussi bien dans *Virgile* que dans *Noé* il dépeint plusieurs révélations de l'existence des passions. La différence entre *Virgile* et *Noé*, envisagés de ce point de vue, consiste en ce que dans ce premier texte la découverte des passions dans la réalité (au Casino) ne produit pas l'effet d'illumination de celle, foudroyante, qu'il connaît lors de la lecture des écrivains antiques, alors que, dans sa dernière poétique de Giono, il n'a plus besoin de recourir à un hypotexte pour décrire l'épiphanie de la passion de la rue de Rome, cette découverte ayant été accomplie et interprétée sans l'intermédiaire d'un prédécesseur.

Entre *Virgile* et *Noé* il existe également une autre différence qualitative. Dans cette dernière oeuvre, sans compter le titre qui véhicule une référence

hypotextuelle, Giono se meut avant tout sur le terrain de son autotexte, celui du roman qu'il est en train d'écrire, ceux qu'il a déjà écrits et ceux qu'il projette (ou feint de projeter) d'écrire.

Après des années d'apprentissage et de compagnonnage littéraire, il n'a plus besoin de chercher de „béquilles”, de „s'épauler”, ni de se mesurer à qui que ce soit. Régnant en maître sur un territoire littéraire immense qu'il a „ramassé” depuis plus de vingt années de son travail, partout où l'amène l'itinéraire capricieux de son imagination, il est chez lui, comme Charlemagne, ce personnage de *Noé* qui a „ramassé” un domaine s'étendant jusqu'à l'horizon.

Pourtant, son royaume n'était pas de ce monde objectif, il le portait en lui en élargissant tant qu'il vivait son domaine imaginaire, tel le roi Midas qui transformait tout ce qu'il touchait en or.

Scrutant du bord de son arche le trajet accompli et celui qui l'attend encore, artiste heureux qui trouvait son bonheur dans l'exercice quotidien de son travail, Giono jouissait de pouvoir vivre sur „[c]e territoire intérieur [...] du delà de l'air où pour les grands amoureux de la liberté, la liberté est seule possible” (*JB. Appendices*, II : 1238).

Comme il l'a écrit dans son *Journal* : „Voyageur immobile : où je vais, personne ne va, personne n'est jamais allé, personne n'ira. J'y vais seul, le pays est vierge et s'efface derrière mes pas. Voyage pur” (*JO*, VIII : 417).

Bibliographie

Oeuvres principales de Jean Giono*

- Colline*. Éditions Bernard Grasset, 1929.
Un de Baumugnes. Éditions Bernard Grasset, 1929.
Regain. Éditions Bernard Grasset, 1930.
Naissance de l'Odysée. Éditions Kra, 1930 (Éditions Bernard Grasset, 1938).
Manosque-des-plateaux. Éditions Émile-Paul, 1931.
Le Grand Troupeau. Éditions Gallimard, 1931.
Solitude de la pitié. Éditions Gallimard, 1932.
Jean le Bleu. Éditions Bernard Grasset, 1932.
Le Serpent d'étoiles. Éditions Bernard Grasset, 1933.
Le Chant du monde. Éditions Gallimard, 1934.
Que ma joie demeure. Éditions Bernard Grasset, 1934.
Batailles dans la montagne. Éditions Gallimard, 1937.
Les Vraies richesses. Éditions Bernard Grasset, 1937.
Refus d'obéissance. Éditions Gallimard, 1937.
Le Poids du ciel. Éditions Gallimard, 1938.
Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix. Éditions Bernard Grasset, 1938.
Précisions. Éditions Bernard Grasset, 1939.
Recherche de la pureté. Éditions Bernard Grasset, 1939.
Pour saluer Melville. Éditions Gallimard, 1941.
Triomphe de la vie. Éditions Bernard Grasset, 1942.
L'Eau vive. Éditions Gallimard, 1943.
Le Voyage en calèche. Éditions du Rocher, 1946.
Un Roi sans divertissement. Éditions de la Table ronde, 1947 ; Éditions Gallimard, 1948.
Noé. Éditions de la Table ronde, 1947 ; Éditions Gallimard, 1961.
Virgile. Éditions Corrèa, 1947.
Fragments d'un paradis. I^{ère} édition à tirage limité, 1948. Éditions Gallimard, 1974.
Mort d'un personnage. Éditions Bernard Grasset, 1948.

* Nous présentons ici les oeuvres principales de Jean Giono dans l'ordre de leurs premières éditions complètes.

- Le Petit garçon qui avait envie d'espace*. Édité par les chocolats Nestlé, Peter, Cailler et Kohler. Vevey, 1949.
- Les Âmes fortes*. Éditions Gallimard, 1950.
- Le Hussard sur le toit*. Éditions Gallimard, 1951.
- Les Grands Chemins*. Éditions Gallimard, 1951.
- Le Moulin de Pologne*. Éditions Gallimard, 1952.
- Voyage en Italie*. Éditions Gallimard, 1954.
- Notes sur l'affaire Dominici* suivies d'*Essais sur le caractère des personnages*. Éditions Gallimard, 1955.
- La Pierre*. 1^{ère} édition hors commerce par la maison Méroz-Pierres, fabrique suisse de pierres d'horlogerie, La Chaux-de-Fonds, 1955 ; publié également en 1955 dans les *Cahiers de l'artisan* ; texte recueilli dans *Le Déserteur et autres récits*. Éditions Gallimard, 1973.
- Le Bonheur fou*. Éditions Gallimard, 1957.
- Angelo*. Éditions Gallimard, 1958.
- Le Désastre de Pavie*. Éditions Gallimard, 1963.
- Deux cavaliers de l'orage*. Éditions Gallimard, 1965.
- Ennemonde et autres caractères*. Éditions Gallimard, 1968.
- Poèmes (La Chute des anges, Un déluge, Le Coeur-Cerf)*. Publiés pour la première fois ensemble dans un recueil sans nom d'auteur avec la mention „traduit du bulgare” par l'imprimeur manosquin Antoine Rico, en 1969.
- L'Iris de Suse*. Éditions Gallimard, 1970.
- Les Récits de la demi-brigade*. Éditions Gallimard, 1972.
- Le Déserteur*. In : *Le Déserteur et autres récits*. Éditions Gallimard, 1973.
- Le Grand Théâtre*. In : *Le Déserteur et autres récits*. Éditions Gallimard, 1973.
- L'Homme qui plantait des arbres*. Publié d'abord dans diverses revues écologiques étrangères ; première publication en France probablement dans la *Revue forestière* (n° 6, 1973), puis dans *Le Sauvage* (juillet 1974) et dans le *Bulletin de l'Association des amis de Jean Giono* (n° 5 printemps-été 1975).
- Les Terrasses de l'île d'Elbe*. Éditions Gallimard, 1976.
- Faust au village*. Éditions Gallimard, 1977.
- Les Trois arbres de Palzem*. Éditions Gallimard, 1984.
- La Chasse au bonheur*. Éditions Gallimard, 1988.
- Journal 1935—1939*. In : *Jean Giono : Journal, poèmes, essais*. Éditions Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1995.
- Journal de l'Occupation*. In : *Jean Giono : Journal, poèmes, essais*. Éditions Gallimard, „Bibliothèque de la Pléiade”, 1995.
- Portrait de l'artiste par lui-même*. 1995 (Journal de Saint-Vincent-les-Forts) [*BUL 44*].

Correspondance, entretiens

- [Amrouche, 1990] Giono Jean *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*. Présentés et annotés par Henri Godard. Paris, Gallimard NRF, 1990.

- Audoulard Yvan, 1983 : *La Provence me trahit. Interview avec Jean Giono* [BUL 20].
 [Carrière, 1985] *Entretiens Jean Giono — Jean Carrière*. In : Carrière Jean: *Jean Giono. Qui suis-je?* Lyon, La Manufacture, 1985.
- Chabot Jacques, 1977 : *Une interview, 1969* [BUL 9].
 [COR 1] *Correspondance Jean Giono — Lucien Jacques 1922—1929*. Édition établie et annotée par Pierre Citron. *Cahiers Giono 1*. Paris, Gallimard NRF, 1981.
- [COR 2] *Correspondance Jean Giono — Lucien Jacques 1930—1961*. Édition établie et annotée par Pierre Citron. *Cahiers Giono 3*. Paris, Gallimard NRF, 1983.
- Linnemann Jean-Erik, 1986 : *Rencontre avec Jean Giono* [BUL 25].
- Miller William D., 1979 : *Giono parle de son imaginaire (interview)* [BUL 12].
- Ricatte Robert, 1978 : *Entretiens entre MM. Jean Giono et Robert Ricatte* [BUL 10].

Biographies de Jean Giono, souvenirs sur l'écrivain

- Chonez Claudine, 1970 : *Giono par lui-même*. Paris, Seuil.
- Citron Pierre, 1990 : *Jean Giono 1895—1970*. Paris, Seuil.
- Campozet Alfred, 1980 : *Le Pain d'étoiles. Giono au Contadour*. Périgueux, Pierre Fanlac Éditeur.
- Pellegrin Pierre, 1992 : *Le Contadour. Mythes et réalités*. Préface de Robert Ricatte. Digne-les-Bains, Sud-Est-Lumières.

Ouvrages sur Jean Giono

- Belghmi Michèle, 1987 : *Giono et la mer*. Presses Universitaires de Bordeaux.
- Chabot Jacques, 1980 : *La Provence de Giono*. Aix-en-Provence, Édisud.
- Chabot Jacques, 1990a : „Noé” de Jean Giono ou le bateau-livre. Paris, PUF.
- Chabot Jacques, 1990b : *L'Imaginaire. Essai*. Arles, Actes du Sud.
- Clayton Alan J., 1978 : *Pour une poétique de la parole chez Giono*. Paris, Lettres Modernes.
- Favre Yves-Alain, 1978 : *Giono ou l'art du récit*. Paris, SEDES.
- Fourcaut Laurent, 1989a : *Dialectique de la fleur. „Angélique”, matrice de l'oeuvre gionienne*. Paris, Lettres Modernes (Archives des Lettres Modernes n° 241).
- Fourcaut Laurent, 1996 : „Le Chant du monde” de Jean Giono. Paris, Gallimard „Foliothèque”.
- Godard Henri, 1995 : *D'un Giono l'autre*. Paris, Gallimard.
- Goodrich Norma L., 1973 : *Giono, Master of fictional modes*. Princeton University Press.

- Heller-Goldenberg Lucette, 1972 : *Jean Giono et le Contadour. Un foyer de poésie vivante 1935—1939*. Paris Société d'Édition „Les Belles Lettres” (Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de Nice, 9).
- Mény Jacques, 1990 : *Jean Giono et le cinéma*. Paris, Ramsay.
- Neveux Marcel, 1990a : *Jean Giono ou Le bonheur d'écrire*. Monaco, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Éditeur.
- Redfern Walter D., 1967 : *The Private World of Jean Giono*. Oxford Basil Blackwell.
- Sabiani Julie, 1988 : *Giono et la terre*. Paris, Éditions Sang de la terre.
- Sacotte Mireille, 1995 : „*Un Roi sans divertissement*” de Jean Giono. Paris, Gallimard „Foliothèque”.
- Sarocchi Jean, 1989 : *Giono de père en fils*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail.

Recueils d'articles, études et communications sur Jean Giono

- [GA] Chabot Jacques, réd., 1982 : *Giono aujourd'hui*. In : *Actes du colloque international Jean-Giono d'Aix-en-Provence (10—13 juin 1981)*. Aix-en-Provence, Charly-Yves Chaudoreille — Édisud.
- [IE] Clayton Alan J., réd., 1985 : *Jean Giono : imaginaire et écriture*. In : *Actes du colloque de Tailloires (4, 5 et 6 juin 1984)*. Aix-en-Provence, Charly-Yves Chaudoreille — Édisud.
- [ST] Chabot Jacques, réd., 1990 : *Les Styles de Jean Giono*. In : *Actes du III^{ème} colloque International Jean Giono Aix-en-Provence (7—10 Juin 1989)*. Lille, Roman 20—50, Presses de l'Université de Lille III.
- [AF] Morzewski Christian, réd., 1987 : *Dossier critique : „Les Âmes fortes” de Jean Giono*. In : *Roman 20—50. Revue d'étude du roman du XX^e siècle*. N° 3 Juin 1987, Presses de l'Université de Lille III.
- [LA] Christiane Kègle, réd., 1982 : *Études littéraires*, vol. XV n° 3 décembre 1982. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- [NRF] *La Nouvelle Revue Française* n° 218, février 1971.
- [RLM 1] Clayton Alan J., réd., 1974 : *Jean Giono 1. De „Naissance de l'Odyssée” au Contadour*. Paris, La Revue des Lettres Modernes.
- [RLM 2] Clayton Alan J., réd., 1976 : *Jean Giono 2. L'Imagination de la mort*. Paris, La Revue des Lettres Modernes.
- [RLM 3] Clayton Alan J., réd., 1981 : *Jean Giono 3. Approches des „Chroniques romanesques”*. Paris, La Revue des Lettres Modernes.
- [RLM 4] Clayton Alan J., réd., 1985 : *Jean Giono 4. Approches des Chroniques romanesques, 2*. Paris, La Revue des Lettres Modernes.
- [RLM 5] Fourcaut Laurent, réd., 1991 : *Jean Giono 5. Les oeuvres de transition 1938—1944*, Paris, La Revue des Lettres Modernes.
- [RLM 6] Fourcaut Laurent, réd., 1995 : *Jean Giono 6. Giono et son apocalypse*. Paris, La Revue des Lettres Modernes.

- [RSH] Ricatte Robert, éd. 1978 : *Revue des sciences humaines n° 169* (janvier—mars 1978), Les Presses de l'Université de Lille III.
- [SUD] *Sud*, revue trimensuelle, n° 7, 1972. Réd. en chef J. Malrieux. Marseille.
- [BUL] *Bulletin de l'Association des Amis de Jean Giono*. Numéros 1 (Printemps 1973) — 50 (Automne-Hiver 1998).
- [ENC] Sacotte Mireille, éd., 1996 : *Giono l'enchanteur. Actes du Colloque international de Paris, Bibliothèque Nationale de France (2, 3 et 4 octobre 1995)*. Paris, Grasset.
- [BOU] Bourneuf Roland, éd., 1977 : *Les critiques de notre temps et Giono*. Paris, Garnier.
- [OBL] Chabot Jacques, éd., 1992 : numéro spécial Giono des *Obliques*, Paris, Presses des Baronnies.
- [HB] Chabot Jacques, 1992 : *Giono : l'Humeur belle (recueil d'articles et de communications)*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- [APD] Bonhomme Béatrice, éd., 1996 : *Giono autrement. L'Apocalyptique, Le Panique, Le Dionysiaque. (Actes du colloque du 31 mars 1995)*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- [GR] *Giono romancier. Actes du IV^{ème} colloque international Jean Giono — Colloque du Centenaire*. T. 1—2. 1999. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.

Articles, études et communications sur l'oeuvre de Jean Giono

- Antoine-Machu Anne, 1977 : *Fonction romanesque du paysage dans „Un Roi sans diversissement” : ouverture/fermeture* [BUL 9].
- Arnaud Marie-Anne, 1987 : „*Le Hussard sur le toit*”, ou les étapes d'un retour nostalgique [BUL 28].
- Arnaud Philippe, 1985 : *Le lecteur apprivoisé* [BUL 23].
- Arnaud Philippe, 1989 : *L'Opéra-bouffe chez Giono après 1939* [BUL 31].
- Arnaud Philippe, 1994 : *Angelo, entre la Belle et la Bête* [BUL 41].
- Arnaud Philippe, 1995 : *Graines d'Apocalypse : à propos de „Solitude de la pitié”* [RLM 6].
- Arnaud Philippe, 1996 : *La lutte avec l'ange* [ENC].
- Arnaud-Toulouse Marie-Anne, 1996 : *Dans les jardins d'Armide* [ENC].
- Arrouye Jean, 1980a : *Discours-Parcours* [BUL 13].
- Arrouye Jean, 1980b : *Terre et mer. Impressions de lecture* [BUL 13].
- Arrouye Jean, 1982a : *Parenthèses imaginaires, fonctions poétiques de l'image plastique* [GA].
- Arrouye Jean, 1982b : *Sur la terre comme au ciel. Giono et la photographie* [BUL 16].
- Arrouye Jean, 1985 : *Les Divertissements d'Auld Reekie ou l'infra-texte gionien* [IE].
- Arrouye Jean, 1986 : *Signatures gioniennes* [BUL 25].
- Arrouye Jean, 1993 : *Les N mondes d'Ennemonde* [BUL 39].

- Baroche Christiane, 1996 : *L'ennui et la thérapie de l'ennui chez Jean Giono* [ENC].
- Baudry Robert, 1994 : *Giono et la Table ronde* [BUL 42].
- Bertoncini Maryline, 1993 : *Le Vermillon d'Espagne : l'art et les raisons d'escamoter un personnage* [BUL 39].
- Bonhomme Béatrice, 1990 : *L'évolution du langage de la mort dans l'oeuvre de Giono* [ST].
- Bonhomme Béatrice, 1996 : *L'Apocalypse des éléments* [APD].
- Bory Jean-Louis, 1977 : *Giono ou Janus-le-Bleu* [BOU].
- Bouvier Jean-Claude, 1982 : *Giono et le conte de tradition orale* [GA].
- Bresson-Lucas Anne et Michel, 1976 : *Modernité et chevalerie chez Jean Giono* [BUL 7].
- Brown Llewellyn, 1995 : *Allégresse cholérique : angélisme et choléra dans „Le Hussard sur le toit”* [RLM 6].
- Brown Llewellyn, 1996 : „Noé” : *apprentissage d'un artificier ?* [ENC].
- Caprier Christian, 1972 : *De Dionysos au bonheur fou* [SUD].
- Carrière Jean, 1972 : *Les Collines de Yoknapatawpha* [SUD].
- Castiglione Agnès, 1998 : *La „grande nuit de Jacob” de Jean Giono* [BUL 49].
- Chabot Jacques, 1975 : *Le choléra c'est la littérature* [BUL 6].
- Chabot Jacques, 1976 : *Le narrateur et ses doubles dans „Jean le Bleu”* [RLM 2].
- Chabot Jacques, 1981a : *Carnaval et banquet dans „Les Âmes fortes”* [BUL 14].
- Chabot Jacques, 1981b : *L'avarice : un divertissement de roi* [RLM 3].
- Chabot Jacques, 1982 : *Femmes et greniers* [LA].
- Chabot Jacques, 1984a : *La penna padrona, opera buffa* [BUL 21].
- Chabot Jacques, 1984b : *Baumugnes suis !* [BUL 22].
- Chabot Jacques, 1985 : „L'Écossais” : *„la fin des héros” et la finalité de l'écriture* [IE].
- Chabot Jacques, 1989 : *Humour et poésie dans „Noé”* [BUL 31].
- Chabot Jacques, 1992a : *L'homme qui hantait les arbres* [OBL].
- Chabot Jacques, 1992b : *Le manuscrit et son double* [HB].
- Chabot Jacques, 1992c : *Symptôme et symbole chez Giono* [HB].
- Chabot Jacques, 1992d : *Le jus de la Treille et l'inconscient du texte* [HB].
- Chabot Jacques, 1992e : *Espace-temps gigogne dans „Noé”* [HB].
- Chabot Jacques, 1992f : *Un regard dévorant-dévoré* [HB].
- Chabot Jacques, 1992g : *Histoire sans paroles* [HB].
- Chabot Jacques, 1992h : *La Vénus de Lure* [HB].
- Chabot Jacques, 1992i : *La dame blanche* [HB].
- Chabot Jacques, 1992j : *La fin des héros et la finalité de l'écriture* [HB].
- Chabot Jacques, 1992k : *Ugène et Satellite ou les avatars d'un cholérique* [HB].
- Chabot Jacques, 1992l : *Un „truc” stylistique de Giono : les italiques ont du caractère* [HB].
- Chabot Jacques, 1992m : *Humour divin* [HB].
- Chabot Jacques, 1995 : *Mourir à Venise, à Marseille, à Toulon, à Manosque...* [RLM 6].
- Chabot Jacques, 1996a : *Rondeur du roman* [ENC].
- Chabot Jacques, 1996b : *Giono dionysiaque* [APD].
- Chabot Jacques, 1997 : „Noé” *en forêt* [BUL 48].

- Charleux Jean, 1982: *Le divertissement de Casagrande* [BUL 16].
- Citron Pierre, 1971: *Notice de „Naissance de l'Odysée”* [I].
- Citron Pierre, 1975: *Note sur les mensonges de Jean Giono* [BUL 5].
- Citron Pierre, 1977a: *Le Cycle du Hussard: Notice générale* [IV].
- Citron Pierre, 1977b: *Notice du „Hussard sur le toit”* [IV].
- Citron Pierre, 1979: *Giono pendant la deuxième guerre mondiale* [BUL 12].
- Citron Pierre, 1980: *Notice de „L'Homme qui plantait des arbres”* [V].
- Citron Pierre, 1982a: *Sur „Un Roi sans divertissement”* [GA].
- Citron Pierre, 1982b: *Le Recentrage de Giono à partir de 1939* [LA].
- Citron Pierre, 1983: *Notice d'„Ennemonde et autres caractères”* [VI].
- Citron Pierre, 1984: *Peut-on opposer les Chroniques et le cycle du Hussard?* [BUL 2I].
- Citron Pierre, 1985a: *Espoir et désespoir chez Giono pacifiste, de 1934 à 1939* [BUL 2A].
- Citron Pierre, 1985b: *Pacifisme, révolte paysanne, romanesque* [IE].
- Citron Pierre, 1988: *Giono pendant la guerre de 1914* [BUL 30].
- Citron Pierre, 1991: *Le Stendhal de Giono* [BUL 36].
- Citron Pierre, 1995: *Notice du „Journal 1935—1939”* [VIII].
- Clayton Alan J., 1974: *Paysage et psyché dans quelques récits de Giono* [RLM 1].
- Clayton Alan J., 1976: *Giono et l'attirance de l'abîme* [RLM 2].
- Clayton Alan J., 1981: *Prophylaxie de la négation* [BUL 15].
- Clayton Alan J., 1982a: *Sur un procédé descriptif: la table rase annonciatrice* [LA].
- Clayton Alan J., 1982b: *Pluralité et choléra* [GA].
- Clayton Alan J., 1985: *Un curieux volume informe* [IE].
- Courribet André, 1985: *La fête de la mort dans l'oeuvre de Giono* [BUL 2A].
- Decottignies Jean, 1985: *L'Écriture et la connaissance* [IE].
- Desplanques François, 1996: *Une microlecture: l'évasion d'Angelo et de Pauline dans „Le Hussard sur le toit”* [APD].
- Durand Jean-François, 1990: *La hauteur de l'oeuvre. Giono et le sublime* [BUL 33].
- Durand Jean-François, 1992: *„Noé” ou l'espace de l'oeuvre* [OBL].
- Durand Jean-François, 1995: *L'Apocalypse et le sublime: à propos de „Promenade de la mort”* [RLM 6].
- Durand Jean-François, 1996: *Le portrait de l'écrivain entre Virgile et Machiavel* [APD].
- Escudié Danielle, 1975: *Le Hussard sur le toit — Carbonarisme et choléra* [BUL 6].
- Essar Dennis F., 1988: *Vers une thématique du pacifisme: le cas du „Grand Troupeau”* [BUL 30].
- Faure Jacques, 1980: *Un autre regard* [BUL 13].
- Fernandez Ramon, 1977: *De Melville à Giono* [BOU].
- Fluchère Henri, 1977: *Giono, ou le sens du mystère* [BUL 8].
- Fluchère Henri, 1979: *Les navigations gioniennes* [BUL 12].
- Fourcaut Laurent, 1982: *„Noé”: le fond et les formes* [LA].
- Fourcaut Laurent, 1985: *Empereur Jules, ou la dialectique perte-avarice* [RLM 4].
- Fourcaut Laurent, 1989: *„Angélique”, premier roman de Giono* [BUL 32].
- Fourcaut Laurent, 1991: *„Le Voyage en calèche” ou les beautés du diable* [RLM 5].

- Fourcaut Laurent, 1995 : „*Prélude de Pan*” : une apocalypse païenne en noir et en blanc [RLM 6].
- Fourcaut Laurent, 1996 : *Pan, paon, serpent à plumes* [ENC].
- Giono Aline, 1975 : *Histoire d'Elzéar Bouffier* [BUL 5].
- Girard Marguerite, 1972 : *Jean Giono et la conscience écologique* [SUD].
- Gleize Jean-Marie et Roche Anne, 1982 : „Roman”, „poésie”, „peuple” : situation du lexique gionien dans les années trente [GA].
- Godard Henri, 1974a : Notice de „Pour saluer Melville” [III].
- Godard Henri, 1974b : Notice de „Fragments d'un paradis” [III].
- Godard Henri, 1977 : Notice d'„Angelo” [IV].
- Godard Henri, 1983a : *Péripéties d'une recherche, avatars d'un personnage* [BUL 20].
- Godard Henri, 1983b : Notice de „Coeurs, passions, caractères” [VI].
- Godard Henri, 1989 : Notice du „Serpent d'étoiles” [VII].
- Godard Henri, 1996 : *Giono et Faulkner* [ENC].
- Heller-Goldenberg Lucette, 1974 : *Jean Giono et le Contadour* [RLM 1].
- Hensky Daniele, 1998 : *Giono, écrivain pour enfants* [BUL 50].
- Imbert Henri-François, 1977 : *Le Hussard et l'Épidémie* [BUL 8].
- Jarosz Krzysztof, 1989 : *Un Cycle de Langlois?* In : Aleksander Abłamowicz, réd. : *Quelques études sur le conte et la nouvelle*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jarosz Krzysztof, 1990 : *Écriture/récriture : autotexte. À propos de Giono*. In : Jean Bessière, réd. : *Mythologies de l'écriture, champs critiques*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Jarosz Krzysztof, 1992 : *De Arcadia vera — essai de classification d'„Ennemonde et autres caractères”*. In : Aleksander Abłamowicz, réd. : *Effacement des genres dans la littérature française du XIX^e et du XX^e siècles*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jarosz Krzysztof, 1994 : „Noé” de Jean Giono ou le réalisme magique. In : Aleksander Abłamowicz, réd. : *Le roman français contemporain*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jarosz Krzysztof, 1996 : *Jean Giono : de l'engagement au désengagement*. In : Aleksander Abłamowicz, réd. : *Responsabilité et/ou gratuité dans la littérature*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jarosz Krzysztof, 1998 : *Jean Giono : les chroniques de la fin du monde*. In : Aleksander Abłamowicz, réd. : *Le roman français d'une fin de siècle à l'autre*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Jasmin Claude-Guy, 1977 : *La Fascination* [BUL 8].
- Jasmin Claude-Guy, 1982 : *L'invention du zéro* [GA].
- Jean Raymond, 1982 : *De „Noé” à „Une ville d'or” : du roman au théâtre* [GA].
- Jumel Nicole, 1973 : *Extrait d'une étude sur le choléra dans „Le Hussard sur le toit”* [BUL 1].
- Kasper Louise, 1983 : *Le texte auto-déchiffreur : les médecins du „Hussard sur le toit”* [BUL 19].
- Kasper Louise-Renée, 1985 : „Angelo” et la problématique du roman générateur [BUL 24].

- Kasper Louise-Renée, 1994 : *La découverte de la vocation littéraire : Jean Giono et „Le Petit Garçon qui avait envie d'espace”* [BUL 41].
- Kègle Christiane, 1985 : *De l'ambivalence d'un personnage : Pauline de Théus* [IEJ].
- Labouret Denis, 1985 : *Giono et ses monstres : fragments d'une tératologie romanesque* [IE].
- Labouret Denis, 1991 : „*Le Poids du ciel*”, „*Fragments d'un paradis*” : métamorphoses de l'animal fantastique [RLM 5].
- Labouret Denis, 1994 : *Portrait de l'artiste en monstre* [BUL 42].
- Labouret Denis, 1997 : *Le visage et le visible dans „Noé”* [BUL 48].
- Landes Agnes, 1996 : „*Les Noces*” : une tragédie paysanne [ENC].
- Laporte Nadine, 1998 : *Mémoire et cheminement chez Giono : les raisons de la fiction* [BUL 49].
- Laurichesse Jean-Yves, 1988 : *Le Hussard-palimpseste* [BUL 29].
- Laurichesse Jean-Yves, 1993 : *Giono et Stendhal* [BUL 40].
- Laurichesse Jean-Yves, 1996 : *Un énorme éclaboussement d'or : tentative de restitution d'un retable baroque* [ENC].
- Laurichesse Jean-Yves, 1997 : *Le gros garçon* [BUL 47].
- Le Gall Jacques, 1995 : *Sagesse gionienne dans „Mort d'un personnage” — „Ho quel che ho donato”* [RLM 6].
- Le Gall Jacques, 1996 : *Topoï d'ouverture dans les romans de Giono* [ENC].
- Le Roy Jean-H., 1977 : *Un roi sans divertissement — Noé* [BOU].
- Machu Anne et Didier, 1982 : *Un oeil de trop : la dimension perdue et l'espace de la quête* [GA].
- Machu Anne et Didier, 1985a : *Le Sac de peau* [IE].
- Machu Anne et Didier, 1985b : *Portrait de l'artiste en condottiere : les nouveaux mondes de Jean Giono* [RLM 4].
- Martinoir (de) Francine, 1972 : *Modernité de Giono* [SUD].
- Marzougui Mohamed Hedi, 1987 : *Quelques réflexions sur le rapport personnages/narration dans „Un roi sans divertissement”* [BUL 27].
- Meurant Jack, 1982 : *Que ma joie demeure* [BUL 16].
- Miallet Janine et Lucien, 1974 : *Notice de „Virgile”* [III].
- Miallet Janine et Lucien, 1974a : *Notice de „L'Eau vive”* [III].
- Miallet Janine et Lucien, 1980 : *Notice des „Récits de la demi-brigade”* [V].
- Michel Louis, 1976 : *La Modernité de Giono* [BUL 7].
- Michel Louis, 1978 : *Le monde de Giono* [BUL 10].
- Minhot Teresa, 1982 : *Jean Giono, prophète écologiste* [BUL 16].
- Montmollin (de) Violaine, 1989 : *Notice de „Triomphe de la vie”* [VII].
- Morello André-Alain, 1990 : *Pavie ou l'écriture du désastre* [ST].
- Morello André-Alain, 1991 : *Giono et ses promenades de la mort. Étude de „Promenade de la mort et départ de l'oiseau bague le 4 septembre 1939”* [RLM 5].
- Morello André-Alain, 1995 : *Notice du „Désastre de Pavie”* [VIII].
- Morello André-Alain, 1996 : *Machiavel flammèche* [ENC].
- Morzewski Christian, 1985 : *Un rituel poétique d'exorcisme à Aubignane* [BUL 23].
- Morzewski Christian, 1990 : *Giono autobiographique* [ST].

- Morzewski Christian, 1991 : „*Le Poète de la famille*”, un parangon de récit initiatique [RLM 5].
- Morzewski Christian, 1996 : *Le „Don Quichotte” de Giono* [BUL 46].
- Moutote Daniel, 1982 : *Le roman du discours romanesque dans „Noé”* [GA].
- Neveux Marcel, 1974a : *Giono, le colonel et les gendarmes* [BUL 3].
- Neveux Marcel, 1974b : *Note sur le „Hussard” : Angelo et l’amour* [RLM 1].
- Neveux Marcel, 1976 : *Une théorie du choléra* [RLM 2].
- Neveux Marcel, 1982a : *L’espace et le lieu* [GA].
- Neveux Marcel, 1982b : *Giono — Gygès* [LA].
- Neveux Marcel, 1985 : *L’Espion et le Procureur* [IE].
- Neveux Marcel, 1987 : *Thérèse et les destinées* [AF].
- Neveux Marcel, 1988 : *De l’artisanat considéré comme une danse* [BUL 29].
- Neveux Marcel, 1989 : *Le temps multiple* [BUL 31].
- Neveux Marcel, 1990 : *La méthode historique dans „Le Désastre de Pavie”* [ST].
- Neveux Marcel, 1991 : „*Pour saluer Melville*” : la passion blanche [RLM 5].
- Neveux Marcel, 1992 : *Le mythe d’Elzéar Bouffier* [BUL 37].
- Neveux Marcel, 1996a : *Apparences et réalité chez Giono* [ENC].
- Neveux Marcel, 1996b : *Le Panique* [APD].
- Not André, 1987 : *Artiste, roi, jésuite ou cavalier : le héros gionien face au sacrifice* [BUL 29].
- Not André, 1996 : *Le jeu avec le lecteur dans „Angelo”* [APD].
- Nourissier François, 1977 : *Ennemonde et autres caractères* [BOU].
- Onimus Jean, 1974 : *Giono et le mensonge créateur : À propos de la „Naissance de l’Odyssée”* [RLM 1].
- Ormesson (d’) Jean, 1972 : *Giono ou un miracle très naturel* [SUD].
- Pageard Catherine, 1983 : *Giono-Melville-Giono* [BUL 18].
- Pavon Bernard, 1982 : *L’Écécité des trois principaux personnages du cycle* [BUL 16].
- Perduca Francesca Telleco, 1981 : *D’Amédée à Tringlot, ou la spirale de Giono* [BUL 15].
- Pierrot Jean, 1982 : *La cruauté dans l’oeuvre de Jean Giono* [GA].
- Planche Alice, 1982 : *Le lexique des oeuvres de Jean Giono : un classicisme flamboyant* [GA].
- Planche Alice, 1983 : *La double odeur des narcisses* [BUL 19].
- Poïana Peter, 1995 : *Le Style apocalyptique de „Colline”* [RLM 6].
- Poulet Georges, 1978 : *Giono ou l’espace ouvert* [RSH].
- Rannaud Christine, 1986 : *Giono et le trapèze volant* [BUL 26].
- Rannaud Christine, 1987 : *Ni vu ni connu je t’embrouille* [BUL 28].
- Rannaud Christine, 1996 : *Voyage sentimental d’une citation : de Stendhal à Giono* [BUL 45].
- Redfern Walter D., 1972 : *Plan cavalier* [SUD].
- Redfern Walter D., 1974 : *Giono et la rondeur de l’amour* [RLM 1].
- Reynaud Georges, 1987 : *Une nouvelle clé pour la Résidence* [BUL 28].
- Ricard Georges, 1983 : *Le rôle de l’errant dans le récit gionien* [BUL 20].
- Ricatte Luce, 1972 : *Notice de „Que ma joie demeure”* [II].
- Ricatte Luce, 1974 : *Notice d’„Un Roi sans divertissement”* [III].

- Riccate Robert, 1971 : *Préface à l'édition de la Pléiade des „Oeuvres romanesques complètes” de Jean Giono* [I].
- Ricatte Robert, 1972 : *Notice de „Jean le Bleu”* [II].
- Ricatte Robert, 1974 : *Notice de „Noé”* [III].
- Ricatte Robert, 1977 : *Notice du „Bonheur fou”* [IV].
- Ricatte Robert, 1978 : *Jean Giono : récit court et poétique de la pitié* [RSH].
- Ricatte Robert, 1980a : *Notice des „Âmes fortes”* [V].
- Ricatte Robert, 1980b : *Notice du „Petit garçon qui avait envie d'espace”* [V].
- Ricatte Robert, 1982a : *Giono et la tentation de la perte* [GA].
- Ricatte Robert, 1982b : *Les vides du récit et les richesses du vide* [LA].
- Ricatte Robert, 1983a : *Giono et les vides du récit* [BUL 18].
- Ricatte Robert, 1983b : *Notice de „Deux cavaliers de l'orage”* [VI].
- Ricatte Robert, 1985 : *Giono et l'Alpe imaginaire* [IE].
- Ricatte Robert, 1990 : *Styles et structures dans les deux dernières chroniques de Giono* [ST].
- Ricatte Robert, 1991 : *Variations sur „La femme du boulanger”* [RLM 5].
- Roth Susanne, 1985 : *Calmar ou gigot : mystère et mystification chez Giono* [IE].
- Rudin Jean-Pierre, 1982 : *L'Humour de Jean Giono* [BUL 16].
- Rusu Aurélia, 1982 : *Giono : visionnaire ou réaliste* [GA].
- Sabiani Julie, 1974 : *À propos de Giono et de l'amour* [RLM 1].
- Sacotte Mireille, 1989 : *Notice des „Vraies richesses”* [VII].
- Sacotte Mireille, 1990 : *La référence cachée dans Titus et Camille (Ennemonde) et dans la Thébaïde (Noé)* [ST].
- Sacotte Mireille, 1997 : *Melchior, Jacob, Rachel et Ennemonde* [BUL 48].
- Saigal Escudero Monique, 1982 : *Giono, auteur comique dans „Noé”* [BUL 17].
- Stéphane Nelly, 1974 : *Une lecture de Giono : le premier Giono et le second* [BUL 3].
- Stéphane Nelly, 1975 : *Entre Femme et Loup* [BUL 5].
- Stéphane Nelly, 1976 : *L'Arche de Gionoé* [BUL 7].
- Stéphane Nelly, 1977 : *Le Mystère Langlois* [BUL 8].
- Stéphane Nelly, 1978 : *Portrait de l'artiste* [BUL 10].
- Viard Jacques, 1972 : *Giono et l'anarchie* [SUD].
- Viard Jacques, 1975 : *La composition du Hussard* [BUL 6].
- Viard Jacques, 1976 : *Giono et l'amour du zéro* [RLM 2].
- Vignes Sylvie, 1997 : *Reconversion des anges dans l'oeuvre de maturité de Jean Giono* [BUL 47].
- Wagner Robert-Léon, 1983 : *Modèles grecs dans l'oeuvre de Giono* [BUL 19].
- Westlie John, 1983 : *Victor Bérard et „Naissance de l'Odyssee”* [BUL 19].

Ouvrages d'intérêt général

- Balbus Stanisław, 1996 : *Między stylami*. Kraków, Universitas.
- Barthes Roland, 1984 : *Le Bruissement de la langue*. Paris, Seuil.

- Charles Michel, 1977 : *Rhétorique de la lecture*. Paris, Seuil.
- Chevalier Jean, Gheerbrandt Alain, 1969 : *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris, Robert Laffont Éd. et Éd. Jupiter.
- Dällenbach Lucien, 1977 : *Le Récit spéculaire*. Paris, Seuil.
- Eco Umberto, 1965 : *L'Oeuvre ouverte*. Traduit de l'italien par Chantal de Bézieux avec le concours d'André Boucourechliev. Paris, Seuil.
- Eco Umberto, 1985 : *Lector in fabula ou la Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Traduit de l'italien par Myriem Bouzaher. Paris, Grasset.
- Eco Umberto, 1996 : *Sześć przechadzek po lesie fikcji*. (Titre anglais *Six Walks in the Fictional Woods*, traduit de l'anglais par Jerzy Jarniewicz). Kraków, Znak.
- Falicki Jerzy, 1974 : *Autotélisme dans la poésie française*. Wrocław, Acta Universitatis Wratislaviensis.
- Fontanier Pierre, 1968 : *Les figures du discours*. Paris, Flammarion.
- Genette Gérard, 1972 : *Discours du récit*. In : Idem : *Figures III*. Paris, Seuil.
- Genette Gérard, 1982 : *Palimpsestes*. Paris, Seuil.
- Genette Gérard, 1983 : *Nouveau discours du récit*. Paris, Seuil.
- Genette Gérard, 1987 : *Seuils*. Paris, Seuil.
- Genette Gérard, 1991 : *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- Gide André, 1948 : *Journal 1889—1939*. Paris, Gallimard „Bibliothèque de la Pléiade”.
- Girard René, 1961 : *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Grasset.
- Ingarden Roman, 1966 : *Studia z estetyki*. T. 1. Warszawa.
- Jakobson Roman, 1974 : *Fonction poétique et communication*. In : Guiraud Pierre, et Kuentz Pierre, réd. : *La Stylistique*. Paris, Klincksieck, 1974.
- Lejeune Philippe, 1975 : *Le Pacte autobiographique*. Paris, Seuil.
- Lejeune Philippe, 1980 : *Je est un autre*. Paris, Seuil.
- Pavel Thomas, 1988 : *Univers de la fiction*. Paris, Seuil.
- Ricardou Jean, 1967 : *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil.
- Ricardou Jean, 1971 : *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris, Seuil.
- Ricardou Jean, 1973 : *Le nouveau roman*. Paris, Seuil.
- Ricardou Jean, 1978 : *Nouveaux problèmes du roman*. Paris, Seuil.
- Riffaterre Michael, 1979 : *La production du texte*. Paris, Seuil.
- Riffaterre Michael, 1982 : *L'Illusion référentielle*. In : *Littérature et réalité*. Paris, Seuil.
- Riffaterre Michael, 1983 : *Sémiotique de la poésie*. Paris, Seuil.
- Todorov Tzvetan, 1965 : *Théorie de la littérature* [textes des formalistes russes réunis, présentés et traduits par]. Paris, Seuil.
- Todorov Tzvetan, 1971 : *Poétique de la prose*. Paris, Seuil.
- Todorov Tzvetan, 1978 : *Symbolisme et interprétation*. Paris, Seuil.
- Wyśouch Seweryna, 1981 : *Problematyka symultanimizmu w prozie*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Ziomek Jerzy, 1990 : *Poetyka opisowa*. Wrocław—Warszawa—Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.

Krzysztof Jarosz

Jean Giono — alchemia dyskursu powieściowego

Streszczenie

Celem rozprawy jest udowodnienie, że wbrew rozpowszechnionej wśród krytyków opinii o spontaniczności sztuki pisarskiej Jeana Giono autor ten od początku swej działalności twórczej oddawał się intensywnej refleksji autotematycznej, czego wyrazem są jego cztery dzieła, które uznać można za poetyki immanentne powieściopisarza, gdyż łączą wątki fabularne z wbudowanymi w nie rozważaniami na temat warsztatu artystycznego autora oraz sztuki jako takiej. Charakterystyczne, iż punktem wyjścia każdego z omawianych utworów jest fikcyjna geniza hypotekstu, co sprawia, że trzy pierwsze (*Naissance de l'Odyssée*, *Pour saluer Melville*, *Virgile*) są dziełami świadomie i otwarcie transtekstualnymi (wg klasyfikacji Genette'a).

Naissance de l'Odyssée, pierwsza ukończona powieść Giono, przedstawia powstanie *Odysei* jako wynik zmyślenia Odyszeusza, który nigdy nie przeżył przypisywanych mu przygód. Ta napisana przez początkującego pisarza apologia twórczego kłamstwa zawiera zręby jego przyszłej poetyki: przeciwstawienie deprecjonowanego przez niego realizmu i dosłowności w przedstawianiu rzeczywistości („żurnalizm”) prawdziwej — jego zdaniem — literaturze kreującej światy nie mające bezpośredniego odniesienia w świecie realnym. Opowieść o fikcyjnej genezie dzieła starożytnego mistrza jest dla debiutanta dogodnym podłożem refleksji nad własną koncepcją twórczości artystycznej.

Pomysł oparcia rozważań nad swym warsztatem literackim — połączonych tym razem z istotną wówczas dla Giono potrzebą zdyskontowania dotychczasowych dokonań twórczych — na zmyślonej genezie dzieła wielkiego poprzednika powraca w 1939 r. w utworze *Pour saluer Melville*. Książka pomyślana była pierwotnie jako wstęp do francuskiego przekładu powieści *Moby Dick*, jako hołd złożony przez francuskiego współtłumacza amerykańskiemu geniuszowi. *Pour saluer Melville* przeraża się jednak w trakcie pisania w autotematyczny utwór, w którym autor traktuje o pragnieniu pisarza, by zerwać z dotychczasową manierą twórczą i zaangażowaniem w ruch pacyfistyczny. Pod piórem Giono Melville przeraża się w postać literacką i *porte-parole* francuskiego twórcy. Giono przypisuje mu swoje własne rozterki pisarza z uznanym dorobkiem, który postanawia poświęcić się wyłącznie literaturze, przeczuwając, że jest zdolny do stworzenia arcydzieła jakościowo odmiennego od dotychczas opublikowanych utworów. Gionowski Melville zmuszany jest bezustannie do wykorzystania w pełni swojego potencjału twórczego przez wewnętrzny imperatyw („anioł — strażnik więzienny”), popychający go do tworzenia książek, „których nie

umie pisać". Implicytnym hypotekstem dla Giono jest również ponownie odkryty w tamtym okresie Stendhal. Podskórny wpływ tego pisarza wyraźnie ujawni się w twórczości Giono dopiero po wojnie, w powieści *Le Hussard sur le toit*.

Virgile to kolejna sfabularyzowana poetyka Giono, dla której pretekstem jest esej o Wergiliuszu, będącym obok Homera niezmiernie istotnym źródłem inspiracji pisarza. Giono przedstawia tu objawienie, jakim było dla niego odkrycie *Georgik* i *Eneidy*. Rzymski poeta przywołany zostaje nie tylko jako jeden z najistotniejszych prekursorów prowansalskiego pisarza; jego biografia służy Giono pośrednio za dowód, że rustykalne wątki w dziele wielkiego poprzednika rozpatrywać należy w kategoriach czysto estetycznych, nie można ich natomiast uznać za przejaw popierania państwowej polityki wspomagania rolnictwa (Giono czyniono zarzut, że jego wiejskie utwory wspierają politykę „powrotu do ziemi”, promowaną przez rząd Vichy). *Virgile* to także, napisana wprost, opowieść o młodości poety, o inicjacji literackiej młodego prowincjusza, którego umiłowanie poezji uchroniło przed przyjęciem mieszczańskiego modelu życia. To również manifest subiektywności w literaturze, wyrażającej się osobistą, przetworzoną przez pisarza wizją rzeczywistości, esej podejmujący zainicjowany w *Naissance de l'Odyssee* wątek krytyki kartezjańskiego racjonalizmu i mitycznego — zdaniem pisarza — obiektywnego realizmu.

Druga część pracy poświęcona jest omówieniu *Noé*, najkompletniejszej i najbardziej artystycznie dojrzałej poetyki Giono. Podejmuje on w niej i rozwija wiele wcześniejszych wątków. Utwór skonstruowany jest jak fuga, składa się bowiem z bezustannie przekształcanych elementów składowych (wątków, postaci, scen) osnutych wokół metafory „zaślubin” (*noces*) łączonych z sobą — na zasadzie oryginalnych skojarzeń — poszczególnych części poetycko przetworzonej rzeczywistości. Łączy się z nim odkrycie, że głównym tematem twórczości jest studium namiętności. Tym samym Giono tworzy złożony układ wewnątrztekstowych odniesień, wzbogacając go przywołaniem swych opublikowanych już dzieł, a także tych, nad którymi pracuje równoległe do *Noé*. Powstaje tym samym autotekst, autoreferencyjny w swej istocie układ dużo mniej masywnie otwierający się na allograficzne inspiracje, co nie oznacza, rzecz jasna, iż takowych nie zawiera. Ich przykładem, nie wspominając o tak wyraźnym śladzie intertekstualnym, jak sam tytuł, może być wyraźna, choć ograniczająca się jedynie do końcowej części *Noé*, predylekcja autora do charakteryzującej ówczesną powieść amerykańską (Dos Passos) narracji behawioralnej. Jest to wszakże jeden tylko z całego wachlarza środków artystycznych, po które sięga Giono, pragnąc w tej powieści o pisaniu powieści ukazać pełnię swych możliwości twórczych. Podobnie jak w swych wcześniejszych poetykach, i tu pisarz ukazuje proces powstawania dzieła literackiego, przetwarzania rzeczywistości w fikcję literacką, ukazując w trakcie powstawania zarówno *Noé*, jak i dopiero co ukończoną powieść *Un Roi sans divertissement*, a na końcowych stronach omawianego utworu przedstawiając zamysł stworzenia kolejnej powieści, *Noces* (której nigdy nie napisze). Zaprezentowany w *Noé* proces tworzenia przez Giono powieści *Un Roi sans divertissement* okazuje się równie fikcyjny, co stanowiące materię wcześniejszych poetyk immanentnych, otwarcie fikcyjne genезы allograficznych hypotekstów. Opowieść o tym, jak Giono pisał *Un Roi sans divertissement*, to nie zgodna z faktami relacja, lecz wymyślony *ad hoc* przykład procedury twórczej autora, albowiem, zgodnie z kolejną metaforą dzieła literackiego, której wyjątkowo dobrą egzemplifikacją jest *Noé*, każde dzieło sztuki jest autoportretem artysty.

Krzysztof Jarosz

Jean Giono — The Alchemy of the Novelistic Discourse

Summary

The aim of the present dissertation is to prove that, contrary to the opinion widespread among the critics about the spontaneity of Jean Giono's literary art, that author since the beginning of his artistic career has been given to intensive autothematic reflection an expression of which can be found in his four works that can be regarded as the novelist's immament poetical treatises because they combine narrative threads with built-in reflections on the author's writing technique and on art as such. It is characteristic that the point of departure in each of the discussed books is the fictional origin of the hypotext, owing to which the first three works, analysed in Part One of the dissertation, i.e. *Naissance de l'Odysée*, *Pour saluer Melville*, *Virgile*, are openly and consciously transtextual (according to Genette's classification).

Naissance de l'Odysée, the first novel completed by Giono, presents the creation of *Odyssey* as a result of a fabrication by Odysseus, who never experienced the adventures ascribed to him. This apology of a creative lie, written by a beginner in the art of writing, contains the foundations of his later developed poetics: the contrasting of realism and literalness in presenting the reality, which he despised and called "journalism", with what he considered the genuine literature, i.e. one that creates worlds that are not an immediate reflection of anything that can be found in the real world. The tale about the fictional origin of the work by the ancient master is for the novice writer a convenient basis for reflection on his own artistic work.

The idea of basing his reflections concerning his own literary technique on an invented story of the origin of some great writer's work, combined with the desire, essential for Giono at that time, to make use of his previous creative achievements, returns in 1939 in *Pour saluer Melville*. The book was conceived originally as a preface to a French translation of *Moby Dick*, an homage paid by the French co-translator to the American genius. It grew, however, in the process of writing into an autothematic work in which the author treats of the writer's desire to break away from the manner of writing practised so far, and from his involvement in the pacifist movement. In Giono's interpretation Melville becomes a literary character and French author's mouthpiece. Giono ascribes to him his own dilemmas of an already recognised writer who decides to literature alone, sensing that he is capable of creating a masterpiece that would be different in quality from the works published so far. Giono's Melville is constantly compelled to make the fullest possible use of his creative potential by an internal imperative ("angel — a prison guard"), urging him to write books "which he cannot write". The implicit hypotext for Giono was Stendhal, newly discovered by him

at that time. The subcutaneous influence of that writer manifests itself clearly in Giono's oeuvre only after the Second World War, in his *Le Hussard sur le toit*.

Virgile is another poetical treatise in a narrative form written by Giono. Its pretext is an essay on Virgil, who, side by side with Homer, is a very important source of the writer's inspiration. Giono presents here the revelation which for him was his discovery of the *Georgics* and *Aeneid*. The Roman poet is recalled here not only as one of the most significant precursors of the Provençal writer; his biography is for Giono an indirect proof that the rustic motifs in the work of the great predecessor should be viewed in purely aesthetic categories, and not as the evidence for the poet's supporting the state's policy of promoting agriculture (It was objected to Giono that his rustic creations supported the policy of "return to the soil", pursued by the Vichy government). *Virgile* is also a directly written tale about the poet's youth, about the literary initiation of a young provincial whose love of poetry saved him from adopting the middle class style of life. It is also a manifesto of subjectivity in literature, expressed in a personal, transformed in the writer's mind, vision of reality that continues the theme, brought up in *Naissance de l'Odyssee*, of a critique of the Cartesian rationalism, and the so called objective realism which, in the author's opinion, is a mythical notion.

The second part of the dissertation is devoted to a discussion of *Noé*, the most complete and the most mature poetics by Giono, who continues and develops in it many of the earlier threads. The work itself is constructed like a fugue, it is composed of the continuously transformed ingredients (i.e. narrative threads, characters, scenes) revolving around the metaphor of the "wedding" (*noces*), and combined with one another according to the principle of original associations being a part of the artistically transformed reality. It is accompanied by the discovery that the main subject of creativity is a study of passion. In this way Giono constructs a complex network of intratextual references enriched by hints at the already published works, and also at those on which the writer was working at the time when he was composing *Noé*. Thus, an autotext comes into being which is autoreferential in its essence, far less willing to welcome allographic inspirations, which does not of course mean that it is devoid of them. Another example, apart from the clearly intertextual trace included in the title, is the author's obvious, though limited only to the final part of *Noé*, predilection for the behavioural narration that typified the American novel (cf. Dos Passos) of that time. This is, however, only one of the whole repertory of artistic means to which Giono resorts so as to show the full range of his creative possibilities in that novel about writing a novel. Just as in his earlier poetical treatises, here the writer shows also the process of creating a literary work, of transforming reality into literary fiction, and shows us *Noé* as it looked in the course of its composition, including also the recently finished novel *Un Roi sans divertissement*, sharing with us, on the last pages of the discussed work, his intention of writing a new novel called *Noces*, which he shall never write. The process of Giono's composing *Un Roi sans divertissement*, presented in *Noé*, turns out to be equally fictitious as the openly fictitious origins of the allographic hypotexts, which was the subject matter of the earlier immanent poetical treatises. The tale about how Giono was writing *Un Roi sans divertissement* is not a realistic account based on facts, but an example of the author's creative procedure invented ad hoc, for, in keeping with another metaphor of the literary work, a metaphor exceptionally well exemplified by *Noé*, each work of art is the author's self-portrait.

PN 1825

nr inw.: BG - 292870



BG 292870



ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0933-7