



CLASSIQUES
GARNIER

CASTIGLIONE (Agnès), PILORGET (Jean-Paul), FOURCAUT (Laurent), LE GALL (Jacques), « Carnet critique », in FOURCAUT (Laurent) (dir.), *La Revue des lettres modernes*. “Les Vraies richesses” Giono dans la mêlée, p. 173-199

DOI : [10.48611/isbn.978-2-406-08270-5.p.0179](https://doi.org/10.48611/isbn.978-2-406-08270-5.p.0179)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2010. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

III

CARNET CRITIQUE

GIONO, Jean. *J'ai ce que j'ai donné*. Lettres établies, annotées et préfacées par Sylvie DURBET-GIONO. Paris, Gallimard, 2008. 225 p. Coll. « Haute enfance ».

Il faut saluer l'entreprise de Sylvie Durbet-Giono qui publie une centaine de lettres de son père, issues des archives familiales de la maison du Paraïs. Giono s'y adresse essentiellement aux siens : à ses parents, dans une sélection de treize lettres de guerre écrites entre 1916 et 1918, puis, dans toutes celles qui courent de 1931 à 1970, à sa femme, Élise, et ses filles, Aline et Sylvie. Comme cette dernière s'en explique dans une très belle préface dédiée à ses petits-enfants, elle entend ici transmettre et restaurer le portrait intime et familial d'un père, « *certaines facettes de sa personnalité, certains côtés de notre vie qui n'ont pas retenu l'attention des biographes* » (p. 8).

C'est bien la voix d'un « *cœur tendre* » (p. 122) qui résonne dans toute cette correspondance. Giono y prodigue les déclarations d'amour, les « *tonnes de caresses* » (p. 90), les « *pitrognades les plus affectueuses* » (p. 103). Débordant de sollicitude, il se préoccupe avant tout des santés, du bien-être des correspondants mais aussi de tous les habitants du Paraïs : les trois aïeules, Fine, tous les familiers et protégés, les hôtes attitrés comme Lucien Jacques, dit « le Kakoun », les chats et les chiens. Au jour le jour, ses lettres restituent la vie nombreuse de la grande maisonnée : les travaux, les visites, les repas, la musique et le cinéma, le temps qu'il fait, les confitures d'abricots, la vie des bêtes. Giono délivre aussi la chronique de Manosque dont il se fait « *le concierge* » (p. 138) ou « *l'historiographe* » (p. 105), avec une prédilection pour la rubrique nécrologique et les morts spectaculaires. L'épistolier confirme ici les délicieux souvenirs d'Aline¹. Il veille, garde « *l'équilibre de toute la bande* » (p. 123), fleurit de mimosa les tombes du cimetière. Seigneur du Paraïs, il apparaît bien comme un *roi* au cœur de son « *milieu de paix et d'affection* » (p. 60).

Giono rassure : dans les tranchées de la Grande Guerre, toujours ensuite, il se porte invariablement « *comme le Pont-Neuf* » (p.46). Comme celle de l'opulente M^{me} Tim (*Roi*, 519), sa générosité est inépuisable. « *Dépensez de l'argent* », « *profitez* » (p.97), recommande-t-il. Non que la famille soit riche : la menace régulière des impôts atteste du contraire, mais le détachement de Giono est parfait. Les périodes de gêne n'altèrent en rien les aides prodiguées : « *Nous n'en serons pas plus pauvres.* » (p.150). Si toutefois la prospérité survient, il passe alors « *aux choses sérieuses* », attribue les subventions décidées par « *le Grand Conseil de Principauté du Paraïs* » et, tout comme la duchesse Ezzia, *« *exige* » (p.168) que l'on en fasse « *une belle folie* » (p.169). Il veut le « *bonheur* » d'autrui (p.184), attend les lettres, s'inquiète : « *Attention à la vitesse du cheval au galop* », prévient-il lorsque sa famille est en vacances en Bretagne (p.90). Manifestement, il prend plaisir à cette correspondance : « *Je languis, je suis ravi, je suis ravi et je languis.* » (p.93). Son allant, son talent, son humour étincellent comme lorsqu'il conte la réception du Prix de Monaco en 1953 (pp.166-7).

Pendant près de quarante années d'une création ininterrompue, il informe ses toutes premières lectrices de ses progrès, de ses projets. Car l'œuvre — ogresse, égoïste — le « *réclame* » (p.86), exige un travail acharné qu'il accomplit « *très volontiers* » (p.132), que rien n'entrave, ni les importuns, ni les facéties du « *Kakoun* », et dont il s'émerveille lui-même. L'enthousiasme, l'euphorie créatrice soulèvent aussi les textes « *alimentaires* » où Giono ajoute ce qu'il faut de ruse malicieuse, « *ce qu'il faut d'amertume pour que ces messieurs de la critique puissent parler de Shakespeare!* » (p.150). Jusqu'à la fin, il maintient cette prodigieuse effervescence créatrice. En 1970, attendant le retour de la force physique, il écrit : « *Je prépare, je construis, j'envisage très loin dans Les terres du Boër [...].* » (p.207).

Oui, solidement enraciné dans la vie paisible du Paraïs, cultivant le goût de la solitude et le génie de l'évasion intérieure, Giono fut un homme profondément heureux. Le mot « *Joie* » (p.209) est le dernier qu'il trace dans un ultime message écrit le jour de sa mort. Il y a une « *philosophie Giono* » que nous voyons s'élaborer dès les années de jeunesse en pleine guerre (p.48). Toutes ses lettres, joyeusement, déclinent les éléments d'un art essentiel de « *bien vivre* » (p.186) : les « *chers livres* » (p.53), les saveurs du monde, le beau temps qui incline « *à la paix* » (p.130), la splendeur des paysages, la floraison des crocus, l'élégance des étoffes, l'amour du travail bien fait.

Parmi les documents reproduits, se trouve l'émouvante carte postale de mai 1945 où Giono salue le retour de la Paix : « *Je donnerai mon grand livre.* », écrit-il (p.82). Ce verbe, si fréquent, rejoint le beau titre du recueil que Sylvie Durbet-Giono emprunte à l'*ex-libris* de son père : « *J'ai ce que j'ai donné* ». La devise résume toute une existence et sa profonde sagesse : la joie du don est la *vraie richesse*. Sylvie Durbet-Giono continue ainsi le

geste de son père en nous donnant à mieux entendre ce cœur « *un peu extravagant* » (p.208) à qui — avec sa famille — toute la famille des lecteurs doit tant.

Agnès CASTIGLIONE

1. Aline GIONO, *Mon père. Contes des jours ordinaires* (Paris, Philippe Auzou, 1986).

GROSSE, Dominique. *Jean Giono. Violence et création*. Paris, L'Harmattan, 2003. 316 p. Coll. « Critiques littéraires ».

Dominique Grosse reprend dans cet ouvrage sa thèse de doctorat, soutenue en 2000 à l'Université Marc Bloch de Strasbourg et consacrée à un aspect fondamental de l'œuvre gionienne. Il s'efforce en effet de rendre compte de la présence démesurée de la violence dans l'univers romanesque de l'écrivain en la reliant de façon dynamique à l'activité créatrice elle-même. Rappelant dans un premier temps le contexte biographique et idéologique de la production gionienne, il souligne l'expérience de la violence et du traumatisme de la Première Guerre mondiale puis l'engagement de l'écrivain et son pacifisme intégral à la veille du deuxième conflit mondial. L'évolution du traitement de la violence et la fascination croissante pour la cruauté dans l'œuvre romanesque ne peuvent alors que rendre perplexe le lecteur. Dominique Grosse entreprend d'étudier cette évolution à travers cinq jalons majeurs : *Le Grand troupeau*, roman de la guerre, *Le Chant du monde*, *Deux cavaliers de l'orage*, *Un Roi sans divertissement* et *Ennemonde*.

Si, dans l'univers romanesque de Giono, l'homme exerce individuellement ou collectivement la violence, il est d'abord soumis, comme la nature dans son ensemble, aux lois de la violence cosmique, d'où le déchaînement des éléments dès les romans du cycle « panique » où s'exprime le jaillissement de la vie à travers des images de bouleversement, d'éclatement ou d'explosion. La brutalité, la monstruosité et la sauvagerie ne sont donc pas absentes des premières œuvres de l'écrivain. L'homme est à la fois soumis aux grandes forces cosmiques et séparé de la nature par la « *grande barrière* » (SP, 523), condamné de ce fait de façon tragique à « *l'affrontement de la solitude irrémédiable et du monde* » (Enn., 255), à l'ennui et au vide existentiel. Il aspire alors à guérir des souffrances liées à sa condition et cherche parfois à réintégrer de façon violente l'ordre naturel du monde (d'où les suicides de Bobi et de Langlois par exemple). La violence tend ainsi à gagner l'intériorité humaine au fil des romans. Elle s'exerce souvent à travers l'errance de personnages en quête du sens profond de l'existence

qui découvrent en eux-mêmes une part de sauvagerie et de monstrosité. Giono approfondit dans les *Chroniques romanesques* sa réflexion sur la violence, les pulsions et les passions humaines, réflexion qui se cristallise autour de certains motifs récurrents. Le sang versé sur la neige est ainsi un divertissement spectaculaire et fascinant qui vient combler le vide.

Dominique Grosse montre aussi comment la violence est liée dans les romans à une géographie particulière, celle du Haut Pays, où vivent des personnages marqués par la force des passions et le besoin de domination jusqu'à la démesure. La violence est le moyen d'expression de ces individus d'exception, âmes fortes ou « rois » qui transgressent les limites de l'espace quotidien pour découvrir « [*l*]a géographie d'un nouveau monde » (*Roi*, 492), comme Frédéric II quand il arrive au sommet de l'Archat. Toute une typologie de personnages peut alors se constituer où coexistent ces deux mondes, des villageois à l'esprit terreux et marqués par la peur aux personnages, plus aériens, qui accèdent à cette double réalité et perçoivent l'origine de la violence dans la nature profonde de l'homme. D'autres personnages enfin commencent à s'initier au mystère de la violence, comme Bergues dans *Un Roi sans divertissement*, dont la prise de conscience limitée est qualifiée de « petit démarrage » (465), à la fois spatial et herméneutique. Le lecteur est conduit à s'interroger sur le caractère ambivalent et ambigu d'une violence qui se présente sous un jour différent suivant le regard que l'on adopte, guidé en cela par le double sens d'expressions en italique dans le texte ou par l'usage de l'ironie et du non-dit dans la narration. La violence est de ce fait davantage intellectualisée, dans *Ennemonde* particulièrement, où elle devient plus subtile et secrète : les références explicites aux crimes s'effacent dans le langage, ne laissant filtrer que le bonheur souverain du personnage éponyme qui perturbe les valeurs communément admises. La représentation de la violence devient donc plus complexe au fil des romans : la réflexion qui prend en compte le caractère sacré d'une violence ritualisée et sacrificielle ou la recherche d'un équilibre, « *la paix dans la bataille* » (*DC*, 175), sans cesse menacé, se double d'une esthétique. La violence s'imisce dans l'écriture : le romancier cherche à prendre ses distances avec une représentation convenue de la réalité, en bousculant la chronologie, la focalisation ou les différents degrés de narration par exemple. De cette façon, Giono « *fini par faire de la violence l'arme de son combat* » (p.221). En exprimant la violence des sensations ou des passions, en menant ses personnages jusqu'au bout de leur condition où ils finissent par rejoindre « *les dimensions de l'univers* » (*Roi*, 606) ou le magma cosmique, l'écrivain use des moyens détournés de la création (de moyens qui le divertissent), « *violence symbolique* » (p.242) qui se substitue à la « *violence réelle* ». La maîtrise dont il fait preuve en créant un espace vide, « *vierge* » (p.243) (celui de la page blanche) par destruction, écrasement du monde, lui permet de retrouver l'essentiel par et dans l'écriture, où l'encre

est un substitut du sang. Giono lie donc étroitement violence et écriture, exprimant par cet acte créateur son « *attachement au monde et à la vie* » (p.270). Or, la violence est bien « *une expression de cette vie universelle* » (p.279).

Le livre de Dominique Grosse souligne de ce fait la grande cohérence de l'imaginaire gionien tout en montrant l'évolution de l'œuvre dans sa réflexion sur la violence. Sa dernière partie rappelle que la violence est pour Giono « *une réalité incontournable de la condition humaine* » (p.286) avec laquelle chacun doit faire son compte. Cette conception s'accorde d'ailleurs avec le pacifisme par lequel l'écrivain refuse une violence artificielle qui détruit les liens entre l'homme et la nature, anéantit toute expression de « *l'énergie de la vie* » (p.289), alors que la violence naturelle est pour lui création, d'où son rapport étroit à l'écriture !

L'un des mérites de cet ouvrage est donc sans nul doute de montrer comment l'expression de la violence se met au service de la création d'une grande œuvre littéraire. On peut toutefois regretter l'absence de certaines références majeures (les œuvres de transition, capitales pourtant pour mesurer l'évolution de la réflexion de l'écrivain, sont ici peu exploitées), tout comme le traitement trop rapide de notions clés de l'imaginaire gionien, la tension entre la perte et l'avarice, si importante pour la question de la violence, par exemple.

Jean-Paul PILORGET

PILORGET, Jean-Paul. *Le Compagnonnage souverain de Jean Giono. Intertextualité et art romanesque*. Paris, L'Harmattan, 2006. 308 p. Coll. « Critiques littéraires ».

Je veux dire d'emblée le plaisir pris à la lecture de ce travail, un véritable "*plaisir du texte*". Son écriture se caractérise en effet par un mélange tout à fait plaisant, et même réconfortant : elle est à la fois mesurée, discrète, probe, et précise, plastique et rythmée, finement articulée : serrant toujours de près son objet et comme le caressant — ce dont témoigne aussi cette façon que Jean-Paul Pilorget a de recourir périodiquement et pertinemment à l'étymologie de tel ou tel terme, pour bien signifier comme il l'aide à penser et à décrire tel fonctionnement du texte auquel alors il s'attache.

Ces qualités d'écriture sont évidemment indissociables du caractère minutieux, méthodique et maîtrisé de l'analyse à laquelle il a procédé du vaste corpus que son travail embrasse. À savoir non seulement les *Chroniques romanesques* de Giono, leur en-deçà et leurs marges, mais les travaux critiques dont il a nourri son exploration et sa réflexion, à la fois ceux portant sur l'œuvre de Giono en tant qu'elle devient, avec le temps,

profondément dialogique, et ceux qui se sont intéressés à l'intertextualité comme telle. L'auteur semble avoir tout lu là-dessus, de Gérard Genette à Antoine Compagnon en passant par Mikhaïl Bakhtine. Et ces derniers travaux, qu'il a si bien assimilés, il les résume, les classe, au besoin les discute, il les exploite avec beaucoup de méthode, de netteté, d'efficacité, et pour finir il fait apparaître que la pratique intertextuelle de Giono, si complexe et si subtile, déborde ou bouscule parfois ces taxinomies, de sorte que son travail n'est pas seulement une contribution de valeur à la recherche gionienne, il enrichit aussi l'approche théorique de l'intertextualité.

Cette intertextualité — jeu citationnel, allusions et références, dont l'abondance, la diversité et l'intrication conduisent, ainsi que l'établit Jean-Paul Pilorget, à la constitution de réseaux intertextuels où se produit une « *circulation incessante des références* » (p.177) à partir de « *véritables références-noyaux* » —, qu'il qualifie avec juste raison d'« *élément majeur de la poétique gionienne* » (p.178), cette intertextualité si bien étudiée dans sa thèse, depuis ses apparitions timides dans les œuvres de la « première manière », puis son développement plus franc dans les essais, jusqu'à son plein épanouissement dans les *Chroniques* dont il montre qu'elle en fait intimement partie, n'est cependant qu'un aspect, assurément parmi les plus décisifs, d'un phénomène à la fois plus général et plus central, d'un mécanisme qui fonde véritablement l'œuvre tout entière de Giono, de son début à sa fin, et dont ce travail ne contribue pas peu à faire mesurer l'extrême importance : son *autoréférentialité* foncière.

Au point qu'on est tenté de dire que la première partie, « Variété des pratiques et des formes [intertextuelles] : essai de typologie » (p.43), qui porte sur le corpus des *Chroniques*, est parfaitement informée, rigoureuse et dominée, et par conséquent fort utile à la connaissance de l'œuvre gionienne ; mais que la deuxième partie, « Intertextualité, réflexivité et imaginaire » (p.183), où sont étudiés les enjeux de cette pratique intertextuelle généralisée, du point de vue de la *réflexivité* de la création gionienne, elle, est capitale. Car Jean-Paul Pilorget a fort bien perçu et habilement démonté cette structure réflexive, que j'appelle, pour ma part, « autoréférentielle ».

Je crois à ce propos pouvoir ajouter ceci : à partir du moment où l'auteur a pris conscience en plein de cette dimension des œuvres de Giono — et pas seulement des *Chroniques* —, il a dû aller de découverte en découverte, car alors, littéralement, il n'y a plus de raison ni d'ailleurs de moyen de s'arrêter. C'est très net et très spectaculaire dans la lecture tout à fait convaincante qu'il propose du personnage de Frédéric II dans *Un Roi sans divertissement*, figure de l'écrivain, ou plutôt une des figures de l'écrivain, car plus on relit Giono — et, en particulier, plus on le relit avec l'auteur de ce livre —, plus on a la conviction qu'il convient de dire de cette démultiplication et de l'emboîtement des mises en abyme de l'instance du roman-

cier dans les fictions qu'il crée ce que Freud dit quelque part du rêveur dans son rêve, à savoir qu'il est « égoïste », en ce sens qu'il se cache peu ou prou derrière tous les personnages du rêve. Jean-Paul Pilorget le dit d'ailleurs lui-même à propos de l'épisode de la traque du loup dans *Un Roi sans divertissement* et singulièrement du récurrent « thème de la trace » (p. 188) qui « renvoie de façon indubitable à l'écriture » : « Les personnages du roman, tour à tour traqueurs et traqués, sont autant d'images de l'écrivain, en quête du sens angoissant de la condition humaine, en proie, comme tout un chacun, à l'ennui, et qui s'en divertit dans les jeux subtils de l'écriture [...] » (p. 189). Il le montre aussi des deux personnages principaux de *Les Grands chemins*, l'Artiste et le narrateur (p. 192).

Il s'est bien sûr posé la question de savoir quelle place particulière, spécifique, tenait l'intertextualité dans cette structuration réflexive de l'œuvre. Il a observé et démontré la fréquence et l'importance de l'autoportrait de l'écrivain en « bricoleur » (pp. 184 et sq.), ce bricolage d'objets hétéroclites, par définition détournés par le bricoleur de leur usage ordinaire, étant métaphore de la manipulation des intertextes par l'écrivain qui les glane et les fond dans son texte propre (sur cette façon qu'il a d'ingérer et de transformer les textes des autres, on apprécie beaucoup la citation, parfaitement adéquate, qui est faite page 177 d'un passage de Julien Gracq).

Mais il a également proposé, à ce moment de sa démonstration, un très pertinent, très utile recensement des métaphores ou mises en abyme de l'écriture (et corrélativement de l'écrivain) dans la fiction : bricolage inspiré, donc, cueillette (dans *Noé*) — cela avait déjà été repéré, comme l'on sait —, tissage, tricot et broderie, tapisserie même (n.1, p.194), cuisine (p.218), mais aussi « [é]chafaudages ou passerelles » (p.218) jetés en travers du vide (de la page blanche, et plus largement du “contre monde” qu'est l'œuvre littéraire : car ce n'est pas le monde qui est vide pour Giono, au contraire, il est caractérisé par un trop-plein, une “monstrueuse accumulation” ; ce qui est désespérément “vide”, c'est le monde factice dans lequel le déserteur-avare qu'est l'écrivain se retire), voyage enfin : faire de la route, faire son chemin — de là sans doute *Les Grands chemins* —, c'est-à-dire cheminer sur une route ou à travers un paysage, en particulier de neige (dans “*Un Roi*”), à pied, à cheval ou en voiture (l'auteur en donne bien des exemples, entre autres, celui du camionneur de *Faust au village*). Cette dernière image, celle du chemin que l'on fait, me paraît être la métaphore majeure de l'écriture, car elle est présente dès l'origine, au moins depuis *Naissance de l'Odyssée*.

Or Jean-Paul Pilorget insiste évidemment sur le fait que, parmi ces diverses métaphorisations du texte en train de s'écrire, plusieurs englobent en quelque sorte cet ingrédient capital de l'écriture — c'est lui qui le dit et qui le démontre d'un bout à l'autre de son ouvrage — qu'est la réécriture (p. 184), la reprise, l'incorporation d'autres textes, ceux des autres, mais

aussi les siens propres, non seulement passés, mais même, parfois, à venir (fragments de *Angelo* non publiés dans *Noé*), dans le texte en cours, en travail. C'est très net du bricolage : encore une fois, l'exemple de Frédéric II dans "*Un Roi*" est à cet égard des plus éclairants, ou de la cuisine, bref, de toute activité qui consiste à mettre ensemble et à transformer des éléments hétérogènes.

On est très sensible également à la substantielle mise au point sur la présence du livre dans le livre et sur celle, concomitante, des personnages de lecteurs. Est montré alors le lien thématique, souvent très subtil, qui s'établit entre le livre lu dans la fiction et certains thèmes essentiels développés par cette fiction, thèmes que le livre en question peut annoncer discrètement. L'auteur démontre aussi, de convaincante façon, que l'écrivain, toujours lui, se profile derrière ces fictifs lecteurs, à la fois parce qu'il met alors en scène le divertissement qu'il cherche et trouve dans les livres (p.291), parce qu'il n'écrit jamais *ex nihilo* mais toujours à partir des livres dont il s'imprègne — et revoilà donc, comme de juste, l'intertextualité —, et enfin et surtout parce que, judicieux rappel, l'écrivain est son premier lecteur. S'agissant de Giono, ce principe-là est d'une conséquence incalculable. C'est en particulier une source du dédoublement (ou détriplement, etc.) de l'instance de l'écrivain en plusieurs personnages dont il était question tout à l'heure. Par exemple, Frédéric II suivant à la trace M. V. dans la neige immaculée et mettant ses pas dans les siens, c'est l'écrivain qui assiste, éberlué (il nous le dit et il faut le croire : c'est vrai), à la naissance (sur le papier comme sur de la neige), à la croissance et à l'embellissement de lui-même, lui simple père de famille qui tout à l'heure encore crevait d'ennui, comme assassin et qui, à ce jeu de piste vertigineux, graduellement, change de peau, devient loup.

Dès lors qu'est clairement établie cette dimension réflexive de l'œuvre, en particulier dans les *Chroniques*, ce à quoi ce travail aura grandement contribué, deux questions essentielles se posent, selon moi :

1. Pourquoi cette affirmation de la pratique intertextuelle à partir, en gros, de ce qu'on a pu appeler les œuvres de transition, c'est-à-dire de *Deux cavaliers de l'orage* et de *Pour saluer Melville*, et sa généralisation dans les *Chroniques* ? Car ce qui est nouveau, ce n'est en aucune façon l'auto-référentialité des textes ; on peut en effet la voir déjà à l'œuvre dans *Naissance de l'Odyssée* ou *Un de Baumugnes*, par exemple, ou encore dans *Le Chant du monde*. En d'autres termes, pourquoi cette autoréférentialité, à partir de ce moment-là, a-t-elle eu besoin de s'alimenter à l'énorme gisement des intertextes ?

Certes, Pilorget n'a pas manqué de s'interroger là-dessus. Mais, sauf erreur, il n'évoque qu'une fois cet aspect de l'intertextualité chez Giono, tout à la fin de son livre : « *Le recours à l'usage massif de l'intertextualité dans son œuvre romanesque accompagne le retrait de l'écrivain dans*

l'univers de la littérature, une "désertion" qui lui permet de surmonter l'épreuve de l'Histoire, la blessure infligée par les deux emprisonnements de 1939 et 1944, et la crise personnelle qui l'accompagne, marquée par l'abandon des projets romanesques qui tentaient de lier la fiction aux données du réel immédiat (Fêtes de la mort, Chute de Constantinople). » (p.297). Ce qu'il en dit là, en quelques lignes, est excellent, mais forcément un peu court. De toute évidence, il a fait un choix, le choix de concentrer sa recherche sur les enjeux de ce recours à l'intertextualité, sur la place qu'elle occupe et le rôle qu'elle joue dans ce recourbement réflexif, de plus en plus accentué, de l'œuvre sur elle-même. Et ce choix se justifie assurément. Reste que cette question mérite d'être approfondie.

2. L'autre question, encore plus décisive, est celle-ci : comment se fait-il que l'œuvre de Giono, la plus réflexive qui ait été, soit en même temps, comme chacun sait, la plus foisonnante, la plus proche des choses et des êtres, la plus sensuelle (et pas seulement avant-guerre : voir *Ennemonde*), la plus génialement greffée sur le monstrueux bouillonnement informe du monde, c'est-à-dire sur le réel ? Comment Giono peut-il tenir si totalement les deux bouts de la ficelle ?

Or Jean-Paul Pilorget s'est posé cette question, dans les dernières lignes de son livre, où il écrit : « *Ce dialogue élargi [avec l'ensemble des discours et des arts, tel qu'on le rencontre dans l'œuvre de Giono], dans lequel l'intertextualité occupe une place déterminante, permet à l'écrivain de réunir dans un compagnonnage souverain le même et l'autre, l'étrange et le familier, la conversation désinvolte (mais élégante) et le brouillage souterrain, pour exprimer d'une façon généreuse et alerte les grandes tensions de l'œuvre et, dans un univers où la littérature renvoie avant tout à elle-même, restituer paradoxalement la présence sensuelle et savoureuse du réel, dans toute sa profusion et sa richesse.* » (pp.301-2).

Tournons alors le problème autrement, en espérant en mieux manifester tenants et aboutissants.

À plusieurs reprises, l'auteur livre cette conclusion, qui se dégage en effet fortement de ses analyses : le référent du texte gionien, dans les *Chroniques*, est devenu la littérature. Dans les écrits sur la Provence, « *il n'y a pas d'autre réalité que celle de l'œuvre* » (p.268). « [...] *il n'y a pas d'autre réalité pour lui [l'écrivain] que celle du texte.* » (p.192). Dans *Voyage en Italie*, « *Giono déréalise l'espace référentiel en le transformant en paysage littéraire* » (p.276). Il est vrai qu'il a soin de préciser que ce n'est que « *à la limite* » (p.279), dans des œuvres comme *Bestiaire* ou *Le Badaud* qu'il a judicieusement choisi de considérer, que Giono « *fait disparaître tout référent réel* ». Hors même de ces cas limites, il reste qu'il conclut à un effacement tendanciel du référent, sous la pression d'une pratique intertextuelle complètement débridée.

Mais en même temps — c'est à propos du portrait de l'écrivain en

vigneron dans *Arcadie ! Arcadie !*, dont il cite un très beau fragment —, il écrit ceci, qui met l'accent, non plus sur un “*contre monde*” déréalisé, mais bien sur cette idée capitale que le “*contre monde*” n’a jamais eu d’autre but que de procurer le vertige de la perte (tant il est vrai qu’au bout du compte, il n’est pas d’autre désir chez Giono), la perte étant éclatement libérateur mais mortel, retour au réel informe, indifférencié, aux « *dimensions de l’univers* » (*Roi*, 606) : « [...] *Giono nous entraîne ici dans un voyage magique à travers les formes, pour nous dire que la vérité de l’art renvoie l’homme à l’ivresse de la perte, qu’il est une chevauchée fantastique (jouis-sive et indirecte) de la mort.* » (p.271). On ne saurait mieux dire. Oui, “*indirecte*”, forcément, la perte que l’écrivain se procure dans l’écriture, puisque, par définition et en dernière instance — ça l’ennuie toujours beaucoup, mais c’est ainsi —, elle se produit dans des formes.

Mais pour que ces formes littéraires, et en particulier celles que Giono bricole à coup d’intertextes, permettent à l’écrivain de goûter à cette jouissance de la perte, il faut que, d’une manière ou d’une autre, elles aient su s’incorporer, peu ou prou, les propriétés mêmes du réel. Sans quoi elles seraient creuses, coupées des choses, sans racines, elles ne procureraient que désillusion et ennui. J’ai donc entrepris de relever dans cet ouvrage et de regrouper (ce que curieusement Pilorget n’a guère cherché à faire), les diverses ressources de cet ordre que l’intertextualité, dûment travaillée par Giono dans ce but, offre au désir de l’écrivain, à son désir de se perdre à blanc, noir sur blanc. Le point de départ est donc toujours, c’est entendu, celui-ci : le “*contre monde*” du texte étant le produit d’une désertion originaire loin du réel, il est vide, inerte et désolé, il est mort ; comment faire, encore une fois, pour lui conférer les attributs mêmes du réel dont il n’est qu’un factice duplicata ?

L’intertextualité y contribue puissamment — c’est ce que montre l’auteur —, de quatre façons complémentaires, au moins :

— La prolifération des intertextes, leur imbrication, leurs entrecroisements, donnent au texte une épaisseur, une consistance, une assise et une profondeur de champ. Car la bibliothèque universelle, en devenant ainsi l’arrière-plan des fictions, les ouvre sur un espace quasi infini.

Le jeu intertextuel incessant auquel il se livre esthétique [...] l’espace de l’œuvre qu’il enracine dans le terreau de la littérature. Les références littéraires lui permettent de colmater le vide sur lequel il avance. Elles visent à saturer le texte de multiples parcours, enrichissent et potentialisent l’espace de la fiction, lui assurent sa consistance, le « garantissent » en quelque sorte. Le « contre-monde » ainsi créé tend à s’élargir aux dimensions de la littérature universelle. (p. 213)

C’est assurément à cette fonction des intertextes qu’il faut rattacher l’image des passerelles entrecroisées sur le vide, tissant comme une toile, à la fois filet de protection pour acrobate et pellicule pertuisée, dispositif troué, ouvrant sur son Dehors. Car Giono traite toujours son texte comme Pénélope

sa toile : s'arrangeant pour le défaire, *tramant sa perte* à mesure qu'il le tisse.

— Pilorget parle très opportunément de “réseaux intertextuels” : autre façon de nommer cette toile d'araignée. Ils permettent au désir d'accomplir, d'une manière il est vrai très particulière, sa vocation la plus pressante : circuler, circuler librement, s'épancher, aller et venir sans fin, les réseaux étant devenus à la longue si imbriqués, si étendus, si labyrinthiques enfin, qu'on peut *penser s'y perdre*. « Cette intériorisation de l'univers de la littérature dans le monde construit par la fiction permet à l'écrivain d'être partout en pays de connaissance, de baliser ses parcours, de circuler librement dans l'espace démultiplié par les annexions et les emprunts de toutes sortes qui confinent à la démesure par leur prolifération monstrueuse. » (p. 292).

— Il montre que l'utilisation gionienne de la référence est constamment parodique, qu'elle procède par rabaissement, par carnavalisation — il s'appuie alors bien sûr alors sur Bakhtine —, par ce qu'il appelle très justement “*naturalisation*”, les références étant fondues dans la parole le plus souvent familière, voire triviale, des personnages, ou transplantées dans des contextes qui en travestissent la tonalité primitive. Cette opération permanente de rabaissement aide Giono à réduire le fossé décourageant, désespérant qui, par définition, sépare la littérature du réel. C'est ce que Pilorget explique très clairement :

Réfugié dans les hauteurs de la littérature, l'écrivain veut « retremper » son écriture dans le monde de l'« en-bas », cherchant une assise pour son « contre-monde » dans la réalité la plus matérielle, de façon à lui donner les caractéristiques du monde réel. C'est ce qui explique d'ailleurs sur un plan général sa jouissance du rabaissement, du trivial, et la dimension parodique de sa pratique intertextuelle qui subvertit les références et manie l'irrévérence dans une carnavalisation généralisée. (p. 217)

— Il y a enfin ce motif très curieux du livre vide, ou nul. Il s'agit du livre d'Alexandre (p.241) dans *L'Iris de Suse*, qui ne comporte que des chiffres, du Catalogue des Armes et Cycles de Saint-Étienne, unique lecture, dans *Crésus*, de Jules Sauvat (n. 1, p. 242), et plus encore du livre lu à l'envers en prison et dont la lecture procure étrangement à l'écrivain un contentement parfait¹. L'épisode est narré dans *Noé*, mais aussi dans *Virgile*, dont est cité (pp.246-7) à ce propos un passage proprement extraordinaire. Giono n'a pu se procurer qu'un *Manuel du canon de tranchée*. Qu'à cela ne tienne :

J'ouvris mon livre. Mon pouce qui le tenait ouvert, ma main qui supportait le poids familier se mirent à jouer d'une façon indicible. Mes yeux enfin nourris de constructions typographiques baignaient dans l'eau de rose. Dès les premières pages, le livre donnait des instructions pour le graissage des diverses parties d'un crapouillot. Alors, simplement, je tournai le livre à l'envers et, débarrassé du sens des mots, je me promenai, cramponné aux formes pures du livre, dans un état de bonheur et de calme tel que j'en rêve encore maintenant avec délice.

(III, 1046)

Pilorget écrit : « *Le livre tenu à l'envers dans la cour de la prison renverse les entraves liées au réel, permet de découvrir l'envers des choses, leur aspect caché, parce qu'il ouvre sur le monde imaginaire de l'artiste.* » (p.248). Je ne partage pas tout à fait son interprétation de ce motif étrange. Quand il parle des "*entraves liées au réel*", il pense sans doute aux contraintes un peu sordides que l'écrivain subit en prison. Car, pour ce qui est du *réel* au sens plein du mot, c'est précisément parce que les formes du livre ainsi carnavalisé se trouvent alors directement branchées sur le réel — le gisement informe du désir — qu'elles sont "*pures*", étant du coup "*débarrassées du sens des mots*" — car le sens est de trop dans le monde (le « *monde muet* » qui est « *notre seule patrie* »², écrit Ponge, à peu près au même moment), il est ce qui, étant de l'ordre du langage, du symbolique, coupe l'homme du réel et le voue au vide, à l'ennui, bloquant et dénaturant le pur jaillissement de son désir.

On peut donc dire que ce livre renversé, ce livre *sur rien*, met génialement en abyme l'intertextualité dans sa fonction la plus pure, justement. Car alors le sujet du livre n'interfère plus avec celui du texte qui l'intègre, comme c'est en revanche le cas, Pilorget le montre très bien, de *Sylvie* de Nerval dans *Un Roi sans divertissement* ou de *L'Esprit des lois* de Montesquieu dans *Les Grands chemins* (p.239). Non. Le livre devient une pure forme, délivrée du sens. À travers lui, Giono nous donne la clé absolue de son œuvre (de sa morphologie et de sa fonction), du moins de la dimension radicale qu'elle a tendu à prendre avec le temps, ou plutôt telle qu'elle était dès le début dans sa structure la plus profonde, structure qui a émergé peu à peu, de livre en livre : elle est, elle entend être *forme libre*, libre de toute détermination qui la fixerait, la figerait, la tuerait, faisant d'elle une *nature morte*, une forme telle que la Force (le désir) puisse s'y épancher sans s'altérer ni se bloquer, s'y dilater *ad libitum*, s'y exprimer sans s'y dénaturer.

C'est en somme la fonction *plastique* de l'œuvre d'art qui est ainsi suggérée, comme efflorescence ou, mieux, *fioriture* d'autant plus efficace — en ce qu'elle autorise la libre expression, la libre circulation, l'allègre expansion du désir, donc une *perte*, indirecte sans doute, mais vivante — d'autant plus efficace qu'elle est plus neutre, plus indéfinie, plus proche de l'indifférencié, moins séparée de ce dont elle veut être la forme. Ce serait donc au total un livre sur rien, sur le rien, la *rem*, la Chose. Et c'est une des façons, la plus radicale sans doute, dont « *l'écrivain joue [...] à perdre le "contre-monde" qu'il échafaude, comme il disperse ou dilapide les emprunts qu'il amasse* » (p.292), ou, si l'on préfère, la plus parfaite formulation de « *la dialectique perte-avarice qui structure son œuvre en profondeur* ».

On pourrait donc dire que le livre lu à l'envers met en abyme la fonction ultime de l'intertextualité chez Giono, fonction qu'on va retrouver paradoxa-

lement dans ce « papillonnement » (*Roi*, 459) d'intertextes « purgé du mal [c'est-à-dire du sens], vidé d'espoir »³ que sont les *Marginalia* de *Bestiaire*. Le paradoxe étant qu'on n'est donc pas alors, contre toute attente, dans le comble du jeu littéraire (pas plus que ne l'était déjà, « jeu littéraire »⁴, n'en déplaise à Grasset, *Naissance de l'Odyssee*), mais bien dans un frétillement, un papillonnement allègre de formes qui s'entre-débarrassent de leur sens, lustrales comme du Bach.

Je peux donc maintenant préciser ma question, tout en m'apercevant que l'auteur y a déjà largement répondu, mais *en ordre dispersé*, comme s'il n'avait pas encore bien perçu l'intérêt d'une telle synthèse, qui est pourtant, en puissance, dans son ouvrage : peut-on vraiment parler d'une œuvre qui ne serait plus que littérature et jeu avec la littérature ?

Je voudrais pour finir mentionner d'autres réussites, et même d'autres beautés dans ce livre. Les pages sur « Camargue » (pp.214 et suiv.), notamment, avec ce calembour si juste d'« *allusions-alluvions* » (p.214), à propos du « fleuve » du texte au moment où, en fin de parcours, quand l'œuvre s'achevant se réfléchit dans sa propre surface, son propre miroitement, il va se perdre dans la mer. Et surtout saluer ce travail dans son ensemble, et dire qu'il a mis en lumière et en valeur l'envers de cette œuvre extraordinaire, de façon telle qu'on ne pourra plus l'ignorer.

Laurent FOURCAUT

1. Voir aussi deux autres mentions, dans cet ouvrage, du livre qui procure une jouissance quoique (ou plutôt parce que) on ne le lise (on ne le lit) pas : *Angelo* (IV, 138), cité p.260, et de nouveau *Virgile* (III, 1047), cité p.244, note 2.

2. « Le monde muet est notre seule patrie » : c'est le titre d'une brève section (1952) de *Le Grand recueil, II, Méthodes*, in Francis PONGE, *Œuvres complètes*, t.I (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1999), p.629. Cette même phrase conclut la section, p.631.

3. Albert CAMUS, *L'Étranger* in *Théâtre, récits, nouvelles* (Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1962), p.1209.

4. Réponse à Giono, qui leur avait envoyé le manuscrit de *Naissance de l'Odyssee*, des éditions Grasset, en date du 11 janvier 1928.

GIONO, Jean. *Colline*. Édition critique et édition diplomatique du manuscrit ms A 9811 établies par Michel GRAMAIN. Paris, Honoré Champion éditeur, 2006. 535 p. Coll. « Textes de littérature moderne et contemporaine ».

Michel Gramain propose, dans ce fort volume, un précieux travail de nature à réjouir les gionistes. *Colline*, le premier roman publié de Giono, celui qui le fit naître à l'existence littéraire, dispose enfin grâce à lui d'une véritable édition critique, avec un relevé systématique des variantes du texte, et même d'une « édition diplomatique », consistant en « *une version intégrale du manuscrit autographe respectant le texte à la fois dans son écriture (orthographe, ponctuation, accentuation, soulignements...) et dans sa disposition (alinéas, espaces blancs...)* » (p.24), autrement dit en « *une restitution [...] la plus fidèle possible de l'original* » (pp.24-5). L'édition du roman dans la « Bibliothèque de la Pléiade » (I, 127–218) par Luce Ricatte avait dû, en l'absence du manuscrit, se borner au très maigre relevé des variantes entre les états imprimés du texte. Michel Gramain a pu, lui, disposer du manuscrit autographe de l'œuvre (162 feuillets) ainsi que d'un tapuscrit (147 feuillets) ayant servi pour la prépublication (partielle) du roman dans la revue *Commerce*, en 1928, puis pour sa publication dans la série des « Cahiers verts » chez Grasset, en 1929, l'ensemble ayant été fort heureusement acquis par la Bibliothèque nationale de France (auprès de qui ? On aimerait le savoir...). Notre éditeur a effectué, à partir de ces documents inestimables, un authentique travail de bénédictin, grâce auquel nous disposons donc désormais, et dans les plus infimes détails, des strates successives de la conception et surtout de la rédaction de ce livre hors du commun, si important puisqu'il comporte déjà, en germe, bien des développements futurs, plusieurs étant judicieusement signalés par l'auteur — mais il est sans doute excessif de conclure, comme il le fait, que « *tout ce qui constitue l'œuvre de Jean Giono, tant par son contenu que par les choix esthétiques et stylistiques qui président à sa rédaction, apparaît de façon très lisible dans le manuscrit de Colline* » (p.92). Édition critique et édition diplomatique sont précédées d'une substantielle Introduction (pp.9–92) de Michel Gramain. Il y expose la genèse de l'écriture du roman, après *Naissance de l'Odyssée*, les affres du jeune romancier contraint de mutiler son texte pour prépublication en revue, son impatience de voir le roman imprimé pour de bon (il devra attendre près d'un an après l'achèvement du livre, le 13 février 1928), enfin l'attribution à son auteur du prix Brentano. Suit une très minutieuse description du manuscrit (lequel comporte également « *un plan dactylographié du roman en deux états [...] avec des corrections manuscrites autographes* » (p.27)) et du tapuscrit. Certains indices laissent « *supposer l'existence d'un tapuscrit non conservé, constituant une étape intermédiaire entre le manuscrit et le tapuscrit ayant servi pour l'édi-*

tion originale » (p. 33). L'auteur procède ensuite à un rapide inventaire global des principaux types d'écarts entre texte manuscrit et texte imprimé.

Le reste de cette Introduction (pp. 39–91) est consacré à une « Poétique du récit » (p. 39), justifiée en ces termes : « *L'approche génétique du texte ne saurait être séparée d'un ensemble de remarques concernant la poétique du récit. Il serait bien sûr tout à fait vain [ajoute non sans raison l'auteur] d'avoir l'ambition de présenter, en quelques pages, ce qui nécessiterait un volume entier. Nous nous bornerons à donner quelques aperçus, permettant d'éclairer le roman, en nous référant à la fois au manuscrit et au texte imprimé.* ». À partir de là, il s'attache en effet à entrer dans le détail des différences entre manuscrit et texte imprimé, en considérant et les principaux ingrédients de la fiction qui s'élabore, et les modalités d'écriture qui, moyennant tâtonnements, corrections et repentirs, la font graduellement naître à l'état que nous lui connaissons. Sont ainsi envisagées l'image d'une Nature fortement personnifiée, féminisée, plus « monstrueuse » (p. 40) dans les ébauches que dans la version actuelle — image rapprochée de façon fort intéressante de celle qu'on peut lire dans *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola (p. 42) — et la représentation des quatre éléments, de l'eau en particulier, « l'élément majeur de Colline » (p. 49). Viennent alors des observations sur l'oralité du récit, avec notamment un présent généralisé qui l'a emporté sur l'imparfait choisi dans les premières lignes du manuscrit (p. 51), sur la métrique et la prosodie du « poème en prose que constitue Colline » (p. 53), sur le traitement de l'espace et du temps, avec ce « pays des hauteurs, coupé du monde de la plaine, [qui] constituera l'espace romanesque de plusieurs textes ultérieurs : Regain, Un de Baumugnes, Batailles dans la montagne... » (pp. 54-5), mais aussi le renoncement à toute « datation précise » (p. 56) ; sur les personnages, sur « la vie passée » desquels le romancier choisit de « limiter les données » (p. 58), quand il ne décide pas de réduire le rôle auquel il avait d'abord songé pour eux (c'est le cas du docteur Vincent (p. 61)), atténuant « le lien de Janet avec le monde chthonien qui [était] particulièrement développé dans le manuscrit » (p. 62), et surtout faisant de lui « un personnage absolument négatif » (p. 63), quand le manuscrit montrait, pour sa part, « l'ambivalence du personnage ». Michel Gramain s'intéresse pour finir aux « [t]echniques d'écriture » (p. 68). Il signale que « [p]lus nombreuses dans le texte imprimé que dans le manuscrit, les ellipses contribuent à accentuer la dimension mystérieuse du récit » (p. 68) ; que « certains passages ont été travaillés à plusieurs reprises. Ils sont peu nombreux et concernent les moments essentiels de la narration » (p. 70) : par exemple la description du village abandonné. Il souligne le travail stylistique du romancier, qui s'attache à adapter le niveau de langue, le lexique en particulier, à la réalité des personnages qui s'expriment, « surveillance [...] sa tendance à multiplier les adjectifs substantivés » (p. 75), mais aussi à recourir à un lexique trivial (p. 76) ou

trop marqué par le parler provençal (p.77). Giono opte pour la *« sobriété » (p.78), supprimant les mots inutiles, beaucoup de relatives, raccourcissant les métaphores filées. Mais voici que, bizarrement, l'auteur décèle dans le manuscrit une image qui pourrait sembler coïncider avec celle, trop *« idyllique » (p.79), du monde paysan, qui lui fut beaucoup reprochée, dans les années Trente, par la critique ; c'est pour mieux en récuser l'existence : « [...] *la conception de la nature, dans Colline, n'a rien d'idyllique. Le Mal métaphysique est inhérent à la création : l'« horrible vie » des rochers en témoigne.* » (p.80). J'avoue ne pas voir, dieu merci, la moindre trace de “mal métaphysique” dans l'œuvre de Giono. Il y a un problème avec la parole, sans aucun doute, en ce qu'elle anéantit le rapport immédiat au monde mère, engendrant toutes sortes de graves dérèglements, et j'en ai beaucoup parlé, notamment à propos de *Colline*. Après ce surprenant *excursus* (*« démarrage » (*Roi*, 465 ?), l'auteur revient curieusement à l'*« oralité du récit » pour insister sur ce qui fait du narrateur « un conteur » (p.81), et sur le souci qui se manifeste chez le romancier de tenir en bride le « registre lyrique » (p.83), notamment dans le travail exigeant des comparaisons et des métaphores et dans le *« [r]efus de l'écriture littéraire » (p.86) de ses débuts, avec une vigilante « chasse à l'adjectif » (p.88) et un « parti pris de concision » (p.89). Il conclut que la « poésie naît de l'harmonie entre le dire et le dit » (p.91).

En somme, Michel Gramain met à la disposition des gionistes un matériau considérable, et en dégrossit l'approche. On ne peut que lui en savoir gré.

On doit toutefois émettre deux réserves à propos de ce notable travail.

La première a trait à certaines négligences surprenantes dans un travail justement consacré à l'établissement méthodique et scrupuleux d'un texte. On note de fâcheuses redites. La note 1 de la page 24 répète la note 4 de la page 23. L'existence d'un tapuscrit intermédiaire est suggérée deux fois, dans des termes identiques (pp.27 et 33). À deux reprises (pp.74 et 85) est signalée la volonté de Giono de se défaire du maniérisme de ses premiers poèmes. Il y a aussi de curieuses bévues : les derniers feuillets du manuscrit sont déclarés « typographiés » (p.35), pour *dactylographiés* ; le texte du roman est cité de façon fautive : « Tu vois le vent, toi qui est [sic] fort ? » (I, 138) ; une assonance « en [è] » (p.53) (on attendait [ε]) est notée dans le couple « bêche [sic, pour bêche]/pierres » ; le nom de « Jaume » (p.58) figure tout seul, entre deux points, deux phrases ; on lit : « Mais pourtant [sic], rien n'est résolu pour autant. » (p.69) ; et, à deux reprises, p.74, « vraisemblabilité » (on attendait *vraisemblance*). Simples coquilles ? Assurément. Il reste qu'un *travail éditorial* digne de ce nom aurait dû relever redites et coquilles et attirer sur elles l'attention de l'auteur, qui aurait eu à cœur de les corriger.

Je ne vois pas comment je pourrais me dispenser de formuler la deuxième

réserve, quelque répugnance que j'éprouve à le faire. J'ai relevé en effet de très nombreux emprunts, parfois littéraires, à la monographie que j'ai publiée sur *Colline*¹ voici près de vingt ans, sans que ce livre soit seulement mentionné. Voilà qui me paraît s'accorder mal avec la démarche scientifique que l'auteur revendique légitimement par ailleurs.

Quoi qu'il en soit, l'ouvrage se clôt sur une série d'utiles annexes, notamment : les diverses éditions de *Colline* ; comparaison systématique du texte donné en préoriginale dans *Commerce* avec celui de l'édition originale ; choix de comptes rendus critiques parus dans la presse lors de la publication de *Colline*, ce qui nous rappelle, si besoin était, que Michel Gramain est spécialiste de la réception des œuvres de Giono, à laquelle il a consacré sa thèse.

Laurent FOURCAUT

1. Laurent FOURCAUT, *Résumés et commentaires de Colline. Jean Giono* (Paris, Nathan, « Balises », 1992. 128 p. Épuisé). Jacques Le Gall en a fait une recension dans le Carnet critique de *Jean Giono* 6 (pp.256–9).

Voici ces emprunts : la problématique de la parole se combinant avec le motif de l'eau (Michel GRAMAIN, pp.50, 51 ; Laurent FOURCAUT, pp.30, 33, 92) ; *Colline*, « poème en prose » (M. G., p.51) ; « *Un poème en prose* » (L. F., pp.106–8) ; déictiques spatiaux et temporels, présentatifs dans le discours du narrateur (M. G., p.51 ; L. F., p.24) ; rythme et anaphores dans le discours de Janet (M. G., p.54 ; L. F., p.74) ; métaphores minérales et végétales pour décrire Janet (M. G., p.60 ; L. F., pp.30 et 34) ; reprise de l'incipit dans l'excipit (M. G., p.69 ; L. F., p.96) ; Jaume à la fin prend la place de Janet (M. G., p.69 ; L. F., pp.95 et 96) ; statut du narrateur (M. G., p.72 ; L. F., p.23) ; narrateur-conteur (M. G., p.81 ; L. F., p.23) ; fréquence de la parataxe (M. G., p.82 ; L. F., p.107) ; « *L'action se déroule dans un perpétuel présent et tout se passe comme si le narrateur-conteur rendait compte des événements au fur et à mesure de leur apparition [...]* » (M. G., p.82) ; « *C'est le présent (factice) de l'énonciation narrative, le narrateur-conteur affectant de décrire un monde et de raconter des faits qui se produiraient au moment même sous ses yeux [...]* » (L. F., pp.23-4) ; utilisation abondante des présentatifs (M. G., p.83 ; L. F., p.24) ; abondance des images, métaphores et comparaisons (M. G., p.84 ; L. F., p.106) ; « *Il se méfie aussi des images qui renvoient à l'antiquité gréco-latine. Certes, il en reste quelques-unes, et "l'ombre aux mains molles" ([I.] 144) rappelle l'homérique "aurore aux doigts de rose" [...]* » (M. G., p.84) ; « *telle épithète à la manière homérique : "l'aube aux mains molles" [...], réminiscence de "l'aurore aux doigts de rose" des traductions d'Homère* » (L. F., p.106).

Jean GIONO–Henri POURRAT. *Correspondance (1929–1940)*. Hors série de la *Revue Giono*. Édition établie, présentée et annotée par Jacques MÉNY. Manosque, coédition Les Amis de Jean Giono-La Société des Amis d’Henri Pourrat, 2009. 91 p.

En éditant la correspondance entre Jean Giono et Henri Pourrat, Jacques Mény continue le considérable et précieux travail accompli dans ce domaine par Pierre Citron, à qui l’on doit la publication, scrupuleusement et savamment établie, de la correspondance entre Giono et Lucien Jacques (1981 et 1983), Jean Guéhenno (1991), Henri Poulaille (1996), Jean Paulhan (2000), celle avec André Gide ayant quant à elle été publiée par Roland Bourneuf et Jacques Cotnam (1983). Après une substantielle introduction de l’éditeur, « *Jean Giono-Henri Pourrat ou l’amitié impossible* » (pp.1–27), on lit cinquante et une lettres (plus deux télégrammes) retrouvées et conservées : trente et une de Pourrat, vingt de Giono, ce qui marque un certain déséquilibre. Quarante-trois de ces lettres sont échangées au cours des seules années 1929 et 1930. La correspondance s’interrompt entre 1933 et 1940, date à laquelle elle reprend très fugitivement, avant de cesser complètement. Séduit par la lecture de *Colline*, et en particulier par l’empreinte forte d’un terroir qu’il est heureux d’y déceler, Pourrat écrit une première fois à son auteur en juin 1929 ; il lui demande un manuscrit pour la « *collection régionale, ou plutôt terrienne* » (p.29) — ce sont ses termes — qu’il est en train de créer aux éditions Horizons de France, et qui devrait comprendre, annonce-t-il, des livres de Claudel, Francis Jammes, Montherlant, entre autres (il y aura aussi Ramuz). Tenu par le contrat qui le lie à Grasset — c’est du moins la raison qu’il invoque —, Giono ne donnera aucun livre à cette collection qui va prendre le nom de *Champs*, après avoir laissé espérer à Pourrat qu’il lui confierait *Le Serpent d’étoiles*, finalement publié chez Grasset en 1933. En revanche, il promet quelque chose pour l’almanach que Pourrat lance en même temps, et qui sera baptisé *Almanach des champs*. Il faut toutefois les pressantes instances de Pourrat pour que Giono écrive, en deux jours, fin août 1929, « *Prélude de Pan* », qui figurera donc dans la première livraison de l’*Almanach*. Mais les audaces du texte (accouplements *paniques* avec des bêtes) font craindre à Pourrat les réactions horrifiées de Claudel, et surtout de Jammes. Il demande donc à Giono quelques coupures, que celui-ci accepte de très bonne grâce. Jacques Mény fait remarquer très justement que les recommandations prudentes d’un Pourrat échaudé, qui suggère cette fois « *des choses vues, notes, faits, remarques, réflexions, tenant encore au fait* » (p.49), ont pu influencer sur l’écriture, en effet plus dépouillée, « *collant au plus près du vécu* » (p.15), observe Mény, des quatre autres nouvelles écrites par Giono pour l’*Almanach* (« *Jofroi de la*

Maussan », « Babeau », « Annette ou une affaire de famille », « Le Mouton », surtitrées « Graines »), et qui seront recueillies, avec la première, dans *Solitude de la pitié* (1933).

Jacques Mény s'interroge sur le caractère éphémère des relations entre les deux écrivains. Il estime que la « *très dure crise morale* » (I. à Pourrat, 25 janv. 1932 ; p.67) que traverse Giono depuis la fin de 1930 a pu infléchir cette relation, puisque aussi bien elle a perturbé ses liens avec des amis bien plus proches. Et il assigne pour cause à cette crise « *sa liaison passionnée et tumultueuse avec la romancière et journaliste Simone Téry* » (p.3). Assurément, cet épisode privé aura joué un grand rôle ; mais on peut penser que cette crise, qui affecta le rapport de l'écrivain avec le réel même (il le dit ailleurs), avait des racines plus profondes. Quoi qu'il en soit, les deux principales raisons, explique l'éditeur, de l'affaissement assez rapide de l'amitié entre les deux hommes (qui ne se rencontrèrent qu'une fois, à Manosque, en décembre 1930) sont, d'une part, l'agacement que Giono dut bientôt éprouver de se voir enrôler par son correspondant — avec ferveur, il est vrai — sous la bannière d'un nouveau régionalisme, quand lui avait conscience de produire, comme Faulkner, une œuvre autrement plus universelle ; d'autre part, écrit Mény, la « *survie de cette amitié a certainement été rendue impossible par des regards opposés sur le réel, une conception différente du métier d'écrivain, et plus encore par de profondes divergences esthétiques, philosophiques, religieuses* » (p.2). Oui, c'est certainement là que le bât blessait le plus. Disons-le même plus carrément. Pourrat admirait sincèrement les romans de Giono, en particulier *Batailles dans la montagne*, mais aussi *Les Vraies richesses*. Le volume comporte, très judicieusement, deux textes de lui en annexes : « Une Vraie rencontre » (pp.73-5) qui narre l'unique rencontre de 1930, et surtout « La Maison magique du monde » (pp.75-84), version revue et corrigée de l'étude « La Pensée magique de Jean Giono » parue en octobre 1938 dans le n° 301 de *La NRF*, où Pourrat effectue par exemple un très juste rapprochement entre Giono et Hugo, écrivant : « [...] *le même esprit panique, le même sens épique, halluciné, la même façon d'aller à la vision, de voir les hommes changés en leur personnage, en ce songe où ils ont mission de devenir leur propre mythe.* » (p.79), mais où il laisse également entendre qu'il espère que Giono s'ouvrira à la foi chrétienne, condition selon lui d'une joie pérenne. Giono, de son côté, en revanche, malgré les éloges qu'il prodigue à *Gaspard des montagnes*, notamment, n'a pas dû se sentir longtemps en phase avec l'écrivain auvergnat, estimant sans doute au fond de lui qu'il n'y avait guère de véritables affinités, ni finalement de commune mesure entre leurs deux œuvres. Un utile Index des noms cités clôt le volume (pp.88-9).

Laurent FOURCAUT

GODARD, Henri. *Giono. Le Roman, un divertissement de roi*. Paris, Gallimard, 2004. 127 p. Coll. « Découvertes », n° 455.

Henri Godard est l'un des meilleurs spécialistes de Giono. Il a, dès le troisième tome, participé à l'édition critique des *Œuvres romanesques complètes* ainsi qu'aux deux volumes qui ont suivi (*Récits et essais* puis *Journal, poèmes, essais*) dans la « Bibliothèque de la Pléiade ». On lui doit ainsi treize remarquables notices, parmi lesquelles, ne fût-ce que pour mesurer la différence avec le bavardage d'Annick Stevenson dans son *Blanche Meyer et Jean Giono* dont il est rendu compte dans ce Carnet critique, on citera celle de *Pour saluer Melville*. On lui doit aussi, outre de très nombreux articles défricheurs de pistes nouvelles (Giono lecteur des littératures extrême-orientales, Giono et Faulkner...), un important essai paru en 1995 dans la collection « Blanche » chez Gallimard : *D'un Giono l'autre*. Jusque dans ce titre, Henri Godard ne fait pas mystère qu'il souhaite élargir son point de vue : à Céline ici, sur qui il a écrit sa thèse puis tant de livres et d'articles, de qui il a aussi publié quatre volumes de *Romans* en « Pléiade » ; ailleurs aux grands romanciers français du XX^e siècle dans deux ouvrages qu'il faut lire : *Une Grande génération. Céline, Malraux, Guilloux, Giono, Montherlant, Malaquais, Sartre, Queneau, Simon* (Paris, Gallimard, « Blanche », 2003) et *Le Roman, modes d'emploi* (Paris, Gallimard, « Folio », 2006 [Coll. « Essais », n° 479]).

Comme toujours dans la collection « Découvertes », l'iconographie est magnifique en dépit du format de poche : portraits de l'auteur et de ses proches, paysages provençaux et italiens, moments d'une vie (Grande Guerre, Contadour, académie Goncourt, procès Dominici...), cartes, photos de films, de presse, d'époque ou de livres, pages manuscrites extraites de brouillons ou de carnets, fragments divers, *ex libris*... Là encore, Henri Godard était particulièrement bien placé pour réunir et choisir le plus intéressant ou le plus émouvant : il avait déjà publié l'*Album Giono* de la "Pléiade" en 1980 et pouvait compter sur le soutien de Sylvie Durbet-Giono ainsi que de l'Association des Amis de Jean Giono, du Centre Jean Giono à Manosque et de tous ceux qui disposent ou ont la responsabilité d'originaux. Bien sûr, beaucoup de ces illustrations figuraient déjà dans l'*Album Giono* de 1980. Mais on découvrira quelques belles nouveautés : par exemple, la première page du manuscrit de *Naissance de l'Odyssee* ; celle aussi, et entière cette fois (ce n'était pas le cas dans l'*Album Giono*), de *Le Hussard sur le toit*. En attendant qu'un livre rassemble les autographes de tous les *incipit* et *explicit* gioniens, ce dernier document montre avec quelle heureuse désinvolture le romancier a rayé d'un trait de plume le premier chapitre primitif pour faire du second l'« attaque » que nous connaissons :

une désinvolture bien digne d'Angelo dont le nom, par voie de conséquence, se trouve substitué au pronom personnel de la première version.

À qui ce livre est-il d'abord destiné ? Comme celui déjà ancien de Claudine Chonez, comme celui plus récent de Pierre Citron (ces deux ouvrages publiés au Seuil dans la collection « Écrivains de toujours »), aux lecteurs désireux d'approfondir leur connaissance de l'homme et de ses écrits romanesques. Ils sont nombreux, même parmi ces lecteurs, à croire connaître Giono, parfois à le juger, et qui n'ont perçu qu'un pan de l'œuvre ou une facette de l'auteur. Ce qui ne va pas sans provoquer quelques erreurs majeures : Giono écrivain régionaliste, collaborationniste, imperméable à la modernité, etc. C'est à tous ceux-là que s'adresse d'abord Henri Godard. Avec, peut-être, le dessein de tordre le cou à des idées reçues, de rendre justice à un créateur mal connu plutôt que méconnu, de donner l'envie de goûter à ce "*divertissement de roi*" que prodigue un roman de Giono. Quant aux lecteurs qui ont arpenté en long et en large le monde Giono, le livre ne leur est sans doute pas adressé en priorité, mais ils ne boudront pas le plaisir d'y retrouver telle phrase oubliée, telle photo perdue de vue, le tout ressaisi et mis en perspective par un texte clair et juste, dans son contenu comme dans sa forme.

Jacques LE GALL

STEVENSON, Annick. *Blanche Meyer et Jean Giono*. Arles, Actes Sud, 2007. 253 p. Coll. « Un endroit où aller ».

Journaliste onusienne et globe-trotteuse retirée près de Genève, Annick Stevenson a découvert (ou cru découvrir) le pot aux roses (sans doute ajouterait-elle ici que les roses furent blanches) : Jean Giono et Blanche Meyer, jeune épouse d'un notaire installé à Manosque à partir de 1925-1926, entretenirent pendant près de trente-cinq ans relation et correspondance amoureuses. Le tout passionné, tourmenté, occulté. Enquêter sur cette « *liaison* » (p. 88) tue par la critique « *académique* » ne pouvait qu'émoustiller un folliculaire assez hardi pour ne pas craindre « *les lames de la vérité dure et crue* » (p. 109). Briser cette conspiration de « *soixante-dix années de silence* » (p. 15) devait incomber à une « *profanatrice de secrets enfouis dans le sable, au pied des falaises tenaces de l'amnésie* » (p. 107).

De ce livre, que pourra-t-on retenir ? Que la personnalité de Giono était « *extraordinairement complexe* » (p. 114) (mais ne le savions-nous déjà ?) : « *Ses vies s'imbriquaient très bien les unes dans les autres, et il y était très à son aise, mais il n'en montrait qu'une face à la fois, à l'un, à l'autre, et chacun avait l'impression de bien connaître le vrai Giono et d'avoir son*

amitié protectrice, car il étendait toujours ses ailes sur vous. » (p.110). Que les trois mille pages de la correspondance de Giono à Blanche Meyer sont « *aujourd'hui la propriété de la bibliothèque Beinecke de l'Université de Yale, aux États-Unis* » (p.22) et qu'un millier de lettres sont aujourd'hui accessibles à des fins de recherche, certaines d'entre elles constituant des documents importants sur la genèse de plusieurs romans, dont ceux du cycle du Hussard. Que *Pour saluer Melville* contient des fragments littéralement recopiés de lettres que Blanche adressa à Giono. Annick Stevenson en donne trois exemples intéressants (pp.100, 105, 199), au demeurant empruntés à un article de Jolaine Meyer, la fille de Blanche : après la mort de Gaston Pelous, Giono a « *fait brûler les milliers de lettres* » (p. 16) qu'il avait reçues de Blanche, mais l'une d'entre elles a été sauvée (p.200) et quelques brouillons semblent avoir été conservés ou recopiés. Que, publiés en 1995 dans le *Bulletin* numéro 44 de l'Association des Amis de Jean Giono sous le titre « *Portrait de l'artiste par lui-même* », les carnets écrits dans la prison de Saint-Vincent-les-Forts auraient été « *atrophiés, blanchis de toute mention de la femme aimée, réécrits même partiellement pour s'assurer qu'il n'en reste aucune trace* » (p.148) : mais l'opération ne se fit pas sans raison¹. Que l'autodafé des lettres de Blanche Meyer a été voulu par Giono lui-même². Que les Mémoires inédits et inachevés qu'elle écrivit d'avril à août 1998 ont désormais leur place dans l'abondante bibliographie gionnienne. Que le temps, en somme, est venu de parler plus librement de cette « *histoire d'amour* » dont les traces multiples et contrastées fourmillent en effet dans ce que Giono écrivit à partir de 1940 : d'abord et surtout dans *Pour saluer Melville*, mais aussi dans *Noé* et dans le cycle du Hussard, jusque dans *Triomphe de la vie* (Annick Stevenson en fournit une illustration incidente, p.89) et dans *Le Moulin de Pologne*, à vrai dire jusqu'à la fin, c'est-à-dire (on en donnera un exemple non dépourvu d'humour) jusqu'à *L'Iris de Suse*.

Nonobstant, Annick Stevenson a commis un très mauvais livre.

D'abord parce que « *le colossal mystère de toute une vie* » (p.19) n'était à bien des égards qu'un secret de polichinelle. Comme d'autres épisodes du même type, dont, et il fut peut-être plus important, celui qui conduisit à la « *grave crise morale* » que traversa Giono entre 1930 et 1934. La journaliste admet d'ailleurs que son « *scoop* » n'en est pas un puisqu'elle cite elle-même plusieurs travaux sur la relation et la correspondance en question : dès 1996, publié chez Klincksieck et déjà mentionné, l'article de Jolaine Meyer, auprès de qui Annick Stevenson est allée recueillir les principaux éléments de son enquête (en particulier les deux-cent quarante-sept pages que Blanche rédigea peu avant de mourir et qu'elle intitula : *Le Giono que j'ai connu*) ; commencée en 2000 et soutenue en 2004 à l'université de

Maryland, une thèse (de Patricia Le Page) sur la correspondance amoureuse Giono–Meyer ; prononcée le 10 janvier 2004 devant l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique, une communication intitulée « Enquête sur trois mille pages de Giono soustraites à l'édition » (Hubert Nyssen, son auteur, est le directeur de la collection dans laquelle se trouve aujourd'hui publié le livre d'Annick Stevenson) ; en 2005, un article de l'universitaire Jacques Viard³ (Blanche Meyer y était présentée comme le modèle d'Adelina et de Pauline, l'existence des lettres s'y trouvait confirmée, quelques-unes étaient citées).

Ensuite parce que le livre, même quand on adopte le point de vue très restrictif de son auteur, est en de multiples endroits incomplet et erroné. Une lacune étrange chez quelqu'un qui voit son héroïne partout ? Annick Stevenson glisse sur *Le Moulin de Pologne* et en particulier sur des pages qui, certes, furent écartées du roman publié, mais noirciraient beaucoup le portrait qu'elle fait de Blanche⁴. Corollairement, et sans que l'on sache si c'est de propos délibéré (il ne semble pas), elle finit par donner (surtout dans le chapitre III) une image assez sombre⁵ de celui qu'elle n'en appelle pas moins benoîtement « *le maître* » (p.15) : colérique, boudeur, mauvais joueur, envieux, haineux, mesquin, égoïste, avare, séducteur, infidèle, menteur, excessif, « *né jaloux* » (p.169)... Deux erreurs parmi d'autres ? Non, Blanche Meyer n'est pas « *la clef de l'accès à l'univers stendhalien* » (p.117) puisque bien avant de la connaître, pendant toute la Première Guerre, Giono a toujours gardé sur lui un exemplaire (conservé) de *La Chartreuse de Parme* ; non, ce n'est pas par la seule Blanche Meyer (pp.90-1) qu'on peut expliquer le blanc dans les romans gioniens puisque cette couleur est déjà tellement présente dans les textes antérieurs à la rencontre (pour s'en tenir à *Colline*, publié en 1929, songeons au village des Bastides Blanches et aux descriptions de la montagne de Lure). Le livre n'est d'ailleurs pas seulement incomplet et erroné, il est surtout extrêmement réducteur. Les rapportant à la correspondance conservée à Yale et aux Mémoires de Blanche Meyer, Annick Stevenson affirme que tout est vrai dans les romans de Giono postérieurs à 1940. On aimerait tout de même savoir, par exemple, comment elle articule cette proposition à la déclaration liminaire du romancier de Noé : « *Rien n'est vrai. Même pas moi ; ni les miens ; ni mes amis. Tout est faux.* » (Noé, 611).

En troisième lieu parce que, signe des temps, la vertueuse journaliste force sur le compassionnel et s'arroge le beau rôle en faisant la leçon aux lâches universitaires qui auraient trahi la mémoire de Blanche en gommant son existence. À travers eux (il y a de bons avocats en Suisse), il semble d'ailleurs que la justicière vise surtout les « *ayants droit de l'écrivain* » (p.23). Comment, sinon, interpréter l'étonnement feint et récurrent devant

« la quasi-totale absence, dans les multiples souvenirs, biographies, éditions, critiques, mémoires, expositions et toute autre référence à l'œuvre du maître, d'un être qui fut à ce point pour lui déterminant » (p.15) ? La discrétion des « biographes » (p.19) — sont rangés dans cette catégorie Henri Godard (p.18) et Jacques Chabot (p.147), qui apprécieront — n'est-elle pas à porter à leur crédit ? À n'en pas douter, Annick Stevenson s'inscrira en lisant, quand elles paraîtront, certaines pages que Pierre Citron, nommément attaqué (p.85), a déjà écrites et dont il a seulement différé la publication pour d'évidentes et légitimes raisons. Elle sera également rassérénée par la carte de vœux adressée aux Amis de l'écrivain en 2009 : s'y trouve reproduite la fresque que Lucien Jacques peignit dans la maison du boulevard Élémir-Bourges où Blanche Meyer habita et qui est devenue le Centre Jean Giono de Manosque.

Enfin parce que la lectrice des Mémoires de Blanche (de qui elle suggère qu'elle « se verrait volontiers une concurrente, par-delà les âges, au mépris de toute logique » (pp.39-40)) semble se satisfaire d'une conception bien triviale de ce que Barthes appelait "le plaisir du texte" : « *De chair, enfin ! Il était temps de se souvenir qu'il fut question de chair, de sexe, de plaisir.* » (p.47). De là ce questionnement sommaire et racoleur : « *Faisaient-ils aussi l'amour au domicile conjugal ?* » (p.150) ; « *Au fait, fait-elle encore l'amour avec lui ? Où, dans quelles circonstances, quand tant de choses les séparent désormais... Mais les souvenirs inachevés n'en diront rien.* » (p.175). Et, en effet, Annick Stevenson déplore à longueur de page que Blanche soit restée « *si pudique, trop pudique* » (p.93) dans ses Mémoires : « *Elle n'évoquera que trop peu les moments d'intimité [...].* », elle ne dit « *rien de l'essentiel, des étreintes à la nuit tombée quand enfin, depuis longtemps, ils partagent de nouveau le même lit* » (p.126). « *Pour une fois qu'on la sentait prête à livrer ces petits secrets grivois qu'on espérait ailleurs [...].* » (p.223), elle ne parvient pas à lever « *la barrière du silence* » (p.54). Elle ne fournit même pas le moindre détail « *sur l'anatomie la plus intime* » (p.223) de Giono, ni sur celle « *de ses amants ou époux précédents* ». Encore que sur un certain D., il en soit suffisamment dit pour qu'Annick Stevenson puisse enfin s'octroyer le plaisir de recoudre le récit d'un « *fiasco à la Stendhal* » (p.223), un récit de cape sans épée : « *On apprend seulement qu'avant de passer aux choses sérieuses, il prend le temps de déposer sa cape sur un grand fauteuil pour y installer le chien.* » (p.222).

Reste le plus grave. À force de regarder par le trou de la serrure et « *de chercher à pénétrer par effraction* » (p.47) dans la vie de Blanche et de Giono, Annick Stevenson passe à côté de l'essentiel (l'essentiel pour de bon). Ne prenons que l'exemple de *Pour saluer Melville*. C'est bien une « *histoire d'amour* »⁶ née, dans la fiction comme dans la réalité, de la

rencontre d'une femme. Mais n'est-ce pas aussi, à partir du *Moby Dick* que Giono vient de traduire en compagnie de Joan Smith et de Lucien Jacques, une méditation sur le défi que le monde et les dieux adressent aux hommes en général, au poète en particulier ? N'est-ce pas, dans le langage de la poésie, une réflexion à la fois générale et personnelle sur la création poétique, son tragique et ses enjeux ? L'ange étant un double de l'écrivain, l'*anima* du rêveur interpellant son *animus*, ou l'imaginaire se colletant avec lui-même et avec le réel, la lutte de Melville avec cet ange n'engage-t-elle pas tout romancier digne de ce nom au dépassement de soi en vue d'écrire un livre différent de ceux que l'on a déjà écrits et que l'on sait pouvoir produire « *comme des petits pains* » (*Melv.*, 28) ? Aveuglée par son reportage, Annick Stevenson ne fait guère qu'ajouter aux cancanes et à l'« *encan général* » (Préface de Giono à *Tristan et Yseut* ; *CG4*, 129). Elle « *vend la mèche* » (« *Monsieur Machiavel ou le cœur humain dévoilé* » ; *CG4*, 138), mais sans rien dévoiler que nous ne sachions du cœur humain. N'est pas Machiavel qui veut. On se retrouve le bec dans l'eau, Gros-Jean comme devant : il n'y avait vraiment pas le feu au lac. Le livre d'Annick Stevenson, quoi qu'elle en ait, ne pèse pas lourd en comparaison des travaux « savants » dont elle pouvait disposer et qu'elle ignore ou méjuge. Mentionnons les articles d'Alan J. Clayton, de Marcel Neveux et de Jacques Chabot ; la remarquable notice de la "Pléiade" : « *La démarche est somme toute inverse de celle des critiques qui veulent expliquer l'œuvre par la vie de son auteur.* » (III, 1107), note Henri Godard à propos de la façon dont Giono a lu le roman de Melville ; le beau livre d'Agnès Castiglione intitulé *Une Démonologie magnifique. La figure de l'ange dans l'œuvre de Jean Giono*⁷ : c'est en dehors de toute circonstance biographique que ce « *très minutieux travail académique* » (la formule est d'Annick Stevenson (p. 88)) déploie la grande rêverie cosmique et « *œuvrante* »⁸ qui fait « *la matière* » (*Melv.*, 5) de *Pour saluer Melville*.

Faut-il parler du style de ce livre de 250 pages ? Selon son tempérament, le lecteur s'attristera ou s'amusera d'une Arlequinade peu digne de la collection « Un endroit où aller », aux éditions Actes Sud. Contentons-nous, encore une fois à titre d'exemples, de quelques nouveaux échantillons aussi affligeants que glorieux. Page 30 : « *Et les allusions dans Noé où je guette — car je ne peux poursuivre la lecture du manuscrit inédit qui se dégrafe sous mes yeux sans mettre déjà à sac les collections du tout Giono pour tenter d'y dénicher, avec la méticulosité du prospecteur, les petits cailloux blancs qu'il y a semés et qui vont me guider vers elle — se mêlent dans mon esprit confus aux Mémoires de Blanche.* ». Page 65 : « *Mais comment a-t-on pu blanchir à la chaux toute trace de ce qui fut si important dans la vie de l'écrivain, auquel on prétend aujourd'hui rendre hommage ?* ». Page 72 : « *L'amour s'écrit, le désir s'affiche à grand*

spectacle sur l'écran d'un ciel démultiplié par l'impatience, mais la chair l'ignore encore. ». Page 106 : l'enquêtrice s'émerveille de « *donner du grain à moudre aux coïncidences* ». Page 203, elle rend compte à sa façon imagée d'une lettre que Blanche aurait écrite durant la nuit du 31 décembre 1953 au 1^{er} janvier 1954 : « *Quand les effluves des jours heureux remontent du fond des oubliettes.* ». *Last but not least*, la conclusion du pénultième chapitre : « *Comment n'y pas voir une dernière œillade de l'amant à son bel oiseau blanc avant de se laisser emporter par l'ange noir ?* » (p.238)...

Oui, Blanche Meyer a joué un rôle important dans la vie de Giono. Oui, des « *morceaux d'elle* » (p. 153) sont éparés dans l'œuvre, depuis *Pour saluer Melville* jusqu'à *L'Iris de Suse*. Mais était-ce une raison pour en faire tout un plat, et surtout un tel plat ? Le livre d'Annick Stevenson est bien l'avatar symptomatique d'une époque post-littéraire où se bousculent échetiers et coulissiers, paparazzi « *à l'affût* » (p. 89) de causes prétendument justes (des chevaliers blancs qui nous roulent dans leur farine) et de parties de jambes en l'air (ce « *divertissement de bestioles* » (CG4, 129) dont parle Giono dans sa Préface de *Tristan et Yseut*) : un livre de fouille-au-pot. Rien ou presque n'y subsiste de ce que nous aimons chez Giono. Quoi ? Entre autres choses, la matière d'une œuvre bâtie comme un « *contre monde* » (Laurent FOURCAUT), la chasse au bonheur et la mélancolie du naufragé, la solitude des combats que requiert la création poétique, l'amère beauté d'un style et « *l'aventure de la phrase* » (Noé, 684), ce que Jacques Chabot appelle une « *humeur belle* »⁹ : la « *[t]ransmutation des humeurs noires en humour blanc* » (p.14⁹) que l'alchimiste du verbe aura pourtant expérimentée jusqu'au bout, peut-être parce que le bonheur d'écrire dans le malheur du monde donne quelque consistance à l'art de vivre en littérature. « *[...] il y a tellement de notaires !* » (IS, 450), note ainsi l'auteur de *L'Iris de Suse*, sans avoir l'air d'y toucher. Il y a aussi tellement de journalistes.

Jacques LE GALL

1. Effectivement destinés à Blanche Meyer, les carnets écrits dans la prison de Saint-Vincent-les-Forts lui furent remis par Jean Giono. Après la mort de l'écrivain, Blanche Meyer négocia leur rachat avec la famille Giono. Elle monnaya de la même façon d'autres manuscrits qu'elle avait en sa possession. Merci à Jacques Mény à qui nous devons ces précisions comme plusieurs autres, dont celles que rapportent les notes 2 et 3.

2. Giono avait confié ces lettres à Gaston Pelous. Quand cet ami mourut, son fils Guy trouva ces lettres (avec d'autres, antérieures mais du même type) et demanda ce qu'il fallait en faire : les brûler, répondit Giono. Ne furent donc pas brûlées que les lettres de Blanche Meyer.

3. Jacques VIARD, « Le Bad Godesberg français », *Les Amis de Pierre Leroux*, n° 18, juin 2005.
4. Il existe six rédactions différentes de l'ultime chapitre du *Moulin de Pologne*. Ces versions ont été écartées mais conservées par Giono dans un dossier intitulé « Variantes / Iris ». Jacques Mény a certainement raison de penser que la troisième de ces versions (en particulier) « est conçue comme un règlement de compte avec Blanche Meyer ». Le confirmerait le prénom d'Adeline donné à « cette récurseuse de haut vol [...] faisant dans la pureté et posant à la victime. [...] Ses aventures, toutes profitables, étaient très nombreuses. Elle avait son nom inscrit aux budgets secrets de pas mal de pères de famille. » (V, 1378).
5. Pour corriger ce portrait poussé au noir, on relira en particulier le témoignage direct des deux filles de l'écrivain : de Aline GIONO, *Mon père. Contes des Jours ordinaires* (Paris, Philippe Auzou, 1986. 159 p.) ; de Sylvie DURBET-GIONO, on dispose du texte intitulé « Quelques souvenirs d'enfance » (*Bull.* 44, automne-hiver 1995, pp. 109–13) et, plus récemment, de *Jean Giono. J'ai ce que j'ai donné* (Paris, Gallimard, « Haute enfance », 2008. 224 p.). Ce livre réunit des lettres écrites par l'écrivain à sa famille et s'ouvre sur une Préface intitulée « Un roi avec divertissement » (pp. 7–32) qui est ici particulièrement intéressante. Voir ici une recension de ce livre, *supra*, pp. 173–5
6. Formule de Giono dans sa correspondance : elle est citée par Henri Godard dans sa Notice de *Pour saluer Melville* (III, 1093).
7. Agnès CASTIGLIONE, *Une Démonologie magnifique. La figure de l'ange dans l'œuvre de Jean Giono* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000. 240 p.).
8. Gaston BACHELARD, *La Poétique de la rêverie* (Paris, P.U.F., « Quadrige », 1983), p. 156.
9. Jacques CHABOT, *Giono : l'humeur belle* (Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1992. 432 p.).