



HAL
open science

La tentation poétique de Jean Giono

Fabienne Saux-Kips

► **To cite this version:**

| Fabienne Saux-Kips. La tentation poétique de Jean Giono. Littératures. 2013. dumas-01140199

HAL Id: dumas-01140199

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01140199>

Submitted on 8 Apr 2015

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La tentation poétique

de Jean Giono

Sous la direction de :

Nadine LAPORTE Maître de conférences à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour
Jean-Yves CASANOVA Professeur à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Année universitaire 2012-2013

« Je n'échafaude pas des théories avec des mots qu'il faut aller chercher dans les dictionnaires. »

Jean Giono, Préface de Bernard Buffet

INTRODUCTION

À lire les titres de Jean Giono, l'imaginaire s'échappe vers des contrées poétiques. *Le chant du Monde* ne promet-il pas une célébration cosmique qui renoue avec l'origine religieuse et musicale de la poésie ? *Solitude de la pitié* n'annonce-t-il pas le lyrisme que les Romantiques, ces grands élégiaques, ont chanté si souvent ! Dans *Le Hussard sur le toit*, l'incongruité de ce rapprochement n'évoque-t-il pas les images surréalistes qui vont bouleverser la perception du monde ? *L'Iris de Suse*, fleur de l'imaginaire, n'éclot-il pas, comme la poésie, au cœur de chacun ?

Nous pourrions à loisir étudier l'horizon de lecture poétique qu'offre chaque titre de Giono. Robert Ricatte dans sa préface aux *Œuvres romanesques complètes* remarque que les brouillons de Giono montrent que souvent le titre vient avant l'œuvre, qu'un même titre projeté pour un roman est finalement utilisé pour un autre, renforçant ainsi la virtualité de poème minimaliste de chacun.

1 Giono et la poésie

Paradoxalement, Giono a finalement écrit fort peu de poèmes. Comme beaucoup d'adolescents de l'époque il débute par la poésie. Grand admirateur de Villon, de Baudelaire mais aussi d'Homère et de Virgile, il écrit après la première guerre mondiale des poèmes d'inspiration gréco-latine publiés en 1924 sous le titre *Accompagnés à la flûte*, puis il se détourne de ce genre. À sa sortie de prison en 1939, il souhaite renouer avec cette veine et annonce même en 1941 un long poème *Le Printemps d'Héraclès* qui ne verra jamais le jour. Cependant, lors de sa seconde incarcération, il travaille sur deux poèmes « La Chute des anges » et « Un déluge » qui paraissent bien plus tard, en 1969, accompagnés d'un autre poème, « Le Cœur-cerf », chez l'imprimeur de Manosque, Antoine Rico sans nom d'auteur et avec la précision fantaisiste « traduit du bulgare ». Entretemps *Fragments d'un paradis* est publié en 1948 avec le sous-titre « Poème ». Pourtant, malgré cette maigre production officielle ce prosateur prolifique a toujours et autrement approché la poésie méritant ainsi la qualification « d'enchanteur » ; il suffit de lire les premières pages de *Colline* pour qu'apparaissent des vers libres dignes de poètes célèbres :

« Lure, calme bleue, domine le pays, bouchant l'ouest de son grand corps de montagne insensible.
Des vautours gris la hantent.
Ils tournent tout le tour dans l'eau du ciel, pareils à des feuilles de sauge.
Des fois, ils partent pour des voyages.
D'autres fois, ils dorment, étalés sur la force plate du vent.
Puis, Lure monte entre la terre et le soleil, et c'est, bien en avant de la nuit, son ombre qui fait la nuit
aux Bastides. »¹

2 L'indéfinissable définition

Au regard de l'hétérogénéité du corpus de la poésie en général et de la poésie française en particulier, il paraît légitime de se demander ce qu'est finalement la poésie. Bon nombre de théoriciens et même des poètes se sont confrontés à cette question, n'apportant jamais une réponse définitive c'est-à-dire acceptée par tous tant dans une perspective diachronique que synchronique.

Du côté des poètes nous retiendrons la fameuse définition de Baudelaire dont la place au panthéon poétique n'est plus à préciser :

« Ainsi le principe de la poésie est, strictement et simplement, l'aspiration humaine vers une Beauté supérieure, et la manifestation de ce principe est dans un enthousiasme, un enlèvement de l'âme ; enthousiasme tout à fait indépendant de la passion, qui est l'ivresse du cœur, et de la vérité, qui est la pâture de la raison. »²

Nous retiendrons également, parmi tant d'autres, celle de Pierre Réverdy, à qui les poètes contemporains rendent un hommage particulier :

« La poésie n'est ni dans la vie ni dans les choses – c'est ce que vous en faites et ce que vous y ajoutez »³.

L'une évoque l'ascension, la verticalité, l'élévation de l'âme, l'autre une esthétique presque de l'horizontalité qui veut répondre à l'anonymat du monde, aux absences du réel.

Du côté des théoriciens, Jean Cohen en 1966 définit la poésie comme un écart par rapport à la norme. Gérard Genette en 1969 critique l'ouvrage de Cohen et en particulier sa

1 Colline p. 128

2 Ch. Baudelaire, *L'Art Romantique* « Notes Nouvelles sur Edgar Poe », Garnier, 1962, p. 636

3 P. Réverdy, *Le Livre de mon bord*, Mercure de France, 1989, cité par Frontier, *La poésie*, p.17

notion d'écart définie tantôt par rapport à l'usage, ce qui annule comme figures les figures d'usage, tantôt comme détour. Ricœur en 1975, revient sur la critique de Genette et notamment sur la notion d'écart et reconnaît à Cohen le mérite d'avoir proposé comme degré zéro, sur lequel Barthes a réfléchi en 1972, le langage scientifique...

Comment dépasser ces querelles, même si elles permettent de mieux cerner le sujet ? Lorand Gaspar, poète et médecin mais aussi historien, photographe, traducteur français d'origine hongroise note :

« On ne peut clôturer la poésie : son lieu central s'effondre en lui-même, en une compacité qui se consume, qui se troue. Silence infondé où, contre toute preuve, s'avance encore une fois la parole fragile, la parole scandaleuse, la parole écrasante, la parole inutile. »¹

Nous reprendrons donc la simplicité des définitions des dictionnaires, dont le *Trésor de la Langue Française*, pour préciser que la poésie est le genre littéraire qui regroupe les poèmes, en vers métriques, en vers libres, en prose, contraints par des codifications essentiellement rythmiques et phoniques et qui mettent en valeur des images.

Cette définition posée, l'écriture gionienne apparaît s'éloigner de ces contraintes formelles. Mais si elle s'éloigne de ces contraintes formelles, qu'en est-il de son lien à l'écriture poétique ?

Si « poésie » provient de la racine du verbe poiein qui signifie faire, fabriquer, le suffixe « -kos » présent dans « poiètikos » sert à former les adjectifs, « poétique » est donc au départ un adjectif ayant pour sens « qui concerne la fabrication ». Nous ne nous intéresserons pas, pour l'instant, à sa valeur de substantif féminin : ouvrage didactique réunissant un ensemble de règles pratiques concernant les genres littéraires (puisque son sens à dépasser celui du seul genre poétique).

Alors comment définir l'écriture poétique ? Là aussi la tâche est vaste et nous ne retiendrons d'une multitude de définitions en creux ou en plein que quatre directions qui ont la particularité d'avoir été explorées par des théoriciens mais aussi par des poètes et notamment par des poètes contemporains de Giono.

1 L. Gaspar, *Approche de la parole*, Gallimard, 1982, p. 25-26

2-1 L'inspiration

Tout d'abord l'écriture poétique renvoie à l'inspiration. Dans le *Ion*¹, œuvre de jeunesse, Platon fait des neuf Muses, filles de Zeus et de Mnémosyne, les médiatrices qui relient les poètes aux dieux. Dans le *Phèdre*, œuvre de la maturité, il propose à travers le décret d'Adrastée dont le nom signifie « de qui on ne peut échapper » une classification des âmes. Au premier rang il place celle de « l'homme destiné à aimer le savoir, ou à aimer le beau, ou d'un homme inspiré par les Muses » tandis qu'au sixième rang correspond un « poète ou quelque autre individu s'occupant d'imitation »². En effet pour Platon comme pour Aristote, la poésie, tout comme les autres arts est une mimésis, c'est à dire un essai de représentation du réel. Ce classement des âmes montre clairement que Platon établit une distinction entre le vrai poète, inspiré par les Muses, donc qui devient un intermédiaire entre les hommes et les dieux et les imitateurs qui ne sont finalement que des techniciens du vers. Toujours dans le *Phèdre*, lorsque Socrate définit grâce au raisonnement dialectique la vraie nature d'Éros, il mentionne à côté de la folie amoureuse, de la folie prophétique et de la folie initiatique, la folie poétique montrant que le poète est un médium divin. Et quand Platon fait discourir Socrate sur la folie amoureuse, il prend soin de le laisser invoquer les Muses, même s'il ne s'agit pas de poésie mais de parole persuasive :

« Allons, Muses, que ce soit la forme de votre chant qui vous rend mélodieuses ou que vous deviez cette appellation à la race musicienne des Liguriens, emparez-vous avec moi du mythe que cet homme excellent que voici me force à dire, afin que son compagnon qui déjà lui semble être un homme savant lui semble encore davantage tel maintenant. »³

Donc dès Platon le poète est animé d'un souffle supérieur, mais c'est à l'époque Romantique que l'image du poète inspiré imposera sa puissance marquant définitivement les générations futures et l'imaginaire collectif. Hugo écrit dans *Les rayons et les ombres* (1840) :

« Dieu parle à voix basse à son âme
Comme aux forêts et comme aux flots »⁴.

1 Platon, *Ion*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1963

2 Platon, *Phèdre*, p. 243-244

3 Id. p. 218

4 V. Hugo, *Les rayons et les ombres*, Seuil, 1972, p. 424

Musset dans « La Nuit de Mai » compose un dialogue entre la Muse et le Poète qui débute par cette apostrophe qui revient comme une incantation à chaque réplique de la Muse :

« Poète prend ton luth et me donne un baiser »¹.

Elle se fait même suppliante :

« Viens, chantons devant Dieu, chantons dans tes pensées,
Dans tes plaisirs perdus, dans tes peines passées ;
Partons dans un baiser pour un monde inconnu. »¹

Et au tournant du Romantisme, le poète dans « Bénédiction » de Baudelaire s'adresse encore à Dieu dans ces termes :

« Je sais que vous gardez une place au Poète
Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,
Et que vous l'invitez à l'éternelle fête
Des Trônes, des Vertus, des Dominations. »²

La poésie du XX^{ème} siècle n'a pas rejeté sa dette avec l'inspiration. Jean-Pierre Lemaire fait partie de ces poètes du « nouveau lyrisme » ou « lyrisme critique », nés dans les années 1950, ils ont commencé à écrire dans une époque de crise économique et idéologique et pour eux, il ne s'agit plus de rechercher la modernité à tout prix en visant notamment une écriture objective comme l'a fait par exemple Anne Marie Albiach³. Au contraire ils tentent de lier tradition et modernité. Dans *Visitation* (1985) Jean-Pierre Lemaire donne la parole à la Sagesse, allégorie de Dieu dans la Bible, qui propose au poète de dépasser son enfermement en lui octroyant un autre point de vue :

« Je ne suis pas venue conclure ta vie
mais te la montrer dans une autre lumière
celle de la campagne ou bien de la mer
par dessus le double mur du labyrinthe
où tu poursuivais le temps dans un couloir »⁴.

Ainsi l'écriture poétique fait de l'écrivain un relais entre les forces supérieures et les hommes, il appartient au poète de dévoiler aux autres hommes le message que lui seul entend.

1 A. Musset, *Poésies nouvelles, 1833-1852*, L. Conard, 1919, p. 59

2 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, 1972, p. 35

3 A-M. Albiach, *Figurations de l'image*, Flammarion, 2004

4 J-P. Lemaire, *Visitation*, Gallimard, 1985, cité par Maulpoix, *XX^e s après 1950*, Hatier, 1991, p. 420

2-2 La mise en relief du signifiant

Le deuxième trait caractéristique de l'écriture poétique est la mise en relief du signifiant. Cet éclairage sur le signifiant est lié à l'étymologie. Le mot « poésie » qui apparaît vers 1350 désigne l'art littéraire en général et provient du grec « poeïèsis » dérivé du verbe « poiein » qui signifie faire, fabriquer, créer. Le suffixe « -sis » étant utilisé pour former les noms d'action, la poésie est donc l'action de fabriquer et le poète un fabricant puisque le suffixe « -tès » de « poiètès » sert à former les noms d'agent. Mais le même mot désigne aussi bien le fabricant de vers que le fabricant de pots, cependant le matériau utilisé n'est pas l'argile mais la langue.

Cette idée du travail sur la langue se retrouve chez Paul Valéry. Dans « Commentaires de *Charmes* » extrait de *Variétés III*, tout comme dans « Poésie et pensée abstraite » extrait de *Variétés V*, il explique la différence essentielle qui existe, selon lui, entre prose et poésie. Quand le message en prose a atteint la pensée du destinataire, ne reste dans son esprit que l'idée transmise, d'ailleurs pour la transmettre à son tour il n'hésite pas à la reformuler. Mais la poésie est inséparable de sa forme :

« C'est le son, c'est le rythme, ce sont les rapprochements physiques des mots, leurs effets d'induction ou leurs influences mutuelles qui dominent, aux dépens de leur propriété de se consommer en un sens défini et certain. »¹

Il utilise dans ces deux essais la métaphore du phénix : « *Un beau vers renaît indéfiniment de ses cendres*, il redevient,- comme l'effet de son effet, -cause harmonique de soi-même »¹, ou encore :

« Au contraire, le poème ne meurt pas pour avoir vécu : il est fait expressément pour renaître de ses cendres et redevenir indéfiniment ce qu'il vient d'être. La poésie se reconnaît à cette propriété qu'elle tend à se faire reproduire dans sa forme elle nous excite à la reconstituer exactement ».²

Cela ne signifie bien sûr nullement que la poésie n'est que forme, Valéry d'ailleurs emploie l'image du pendule pour montrer l'oscillation entre la forme et le sens :

1 P. Valéry, *Variétés III*, p. 79

2 P. Valéry, *Variétés V*, p. 681

« Ainsi entre la forme et le fond, entre le son et le sens, entre le poème et l'état de poésie se manifeste une symétrie, qui n'est pas dans la prose ».¹

Cette importance de la forme apparaît également dans la pensée de Roman Jakobson. Dans le chapitre « Linguistique et poétique » qui clôt ses *Essais de linguistique générale*, il présente les six fonctions du langage. Il montre que la fonction expressive est centrée sur le destinataire, la fonction conative sur le destinataire, la fonction référentielle sur le référent, la fonction phatique sur le canal, la fonction métalinguistique sur le code et la fonction poétique sur la forme du message. Selon lui ces différentes fonctions sont en jeu à des proportions variables selon les phrases et il ne prétend pas définir la poésie mais juste la fonction poétique. Bien sûr la simplification liée à la notion même de schéma permet une critique aisée de cette théorie, Catherine Kerbrat-Orecchioni² relève par exemple la complexité du canal puisque la communication verbale passe aussi par les intonations, les gestes, les mimiques, nous pourrions aussi ajouter le comportement proxémique. Reste que le schéma de Jakobson demeure un outil intéressant pour mettre à plat ce qui se joue dans le langage, même si la fonction poétique concerne aussi bien le slogan publicitaire que les vers mallarméens.

Jakobson écrit , après avoir rappelé que les deux modes fondamentaux d'arrangement utilisés dans le comportement verbal sont la sélection et la combinaison :

« La sélection est produite sur la base de l'équivalence, de la similarité et de la dissimilarité, de la synonymie et de l'antonymie, tandis que la combinaison, la construction de la séquence repose sur la contiguïté. La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison. L'équivalence est promue au rang de procédé constitutif de la séquence »³.

Donc dans l'énoncé poétique, il ne s'agit plus seulement d'élire linéairement les mots mais de les choisir simultanément. Jakobson donne pour exemple la formule électorale « I like Ike » et étudie l'effet produit par la combinaison des phonèmes. Il insiste sur le fait que la poésie a fait les beaux jours des figures de rhétorique.

Quand Jean Cohen dans *Structure du langage poétique*, se propose de réfléchir sur les caractéristiques de la poésie, il revient lui aussi au signe verbal : « Le poète est poète non par

1 P. Valéry, *Variétés V*, p. 682

2 C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, chapitre 1, A. Colin, 1980

3 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale I, Les fondations du langage*, Les Éditions de Minuit, 2003, p. 220

ce qu'il a pensé ou senti, mais par ce qu'il a dit. Il est créateur non d'idées, mais de mots. Tout son génie est dans l'invention verbale »¹ ou encore « La poésie n'est pas science mais art, et l'art est forme rien que forme »². Il met, par conséquent, en avant le travail sur les figures qui ne sont pas pour lui un ornement superflu mais « l'essence même de l'art poétique »³. Ce jeu sur les signifiants perdure particulièrement sous la plume des Oulipiens. Le choix du terme « ouvrir » dans « Ouvrir de Littérature Potentielle » est réservé normalement à un lieu où se fabriquent des ouvrages de couture et il n'est pas sans rappeler l'étymon de « poésie ». Lipogrammes, monovocalismes sont autant d'expériences qui disent comment la contrainte imposée au signifiant devient paradoxalement principe d'invention et de libération. Rappelons que les Oulipiens se réunissent toujours même si certains sont « excusés pour cause de décès ». Jean Lescure dans son « Poème pour bègue » (1970) s'impose pour chaque vers que certaines syllabes paires soient identiques à la syllabe impaire qui la suit :

« A Didyme où nous nous baignâmes
les murmures de l'Ararat
cessaient de faire ce rare ah !
leçon sombre où brouiller les âmes . »³

2-3 Un jeu d'échos

Jean-Yves Tadié part du constat de Jakobson sur les fonctions du langage diversement dosées suivant le message. Il se propose de montrer dans son étude que « Tout roman est, si peu que ce soit poème, tout poème est, à quelque degré récit »⁴. En effet, selon lui le récit poétique en prose qu'il définit comme « un phénomène de transition entre le roman et le poème »⁵ utilise les ressources du poème. Il note : « le récit poétique conserve la fiction d'un roman : des personnages auxquels il arrive un histoire en un ou plusieurs lieux. Mais, en même temps des procédés de narration renvoient au poème »⁶. Il propose de repérer dans le récit poétique :

1 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 41

2 Id. p. 47

3 Ce quatrain est cité dans le site officiel de l'Oulipo qui propose, entre autres, la contrainte du mois et le prochain rendez-vous, les jeudis de l'Oulipo se tenant à l'auditorium de la BNF.

4 J-Y. Tadié, *Le récit poétique*, p. 7

5 Id. p. 7

6 Id. p. 8

« un système d'échos, de reprises de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes : ce qui n'implique ni n'élimine, la recherche des phrases musicales ; en effet, les parallélismes sémantiques, les confrontations entre les unités de sens qui peuvent être des paysages ou des personnages, ont autant d'importance que, à l'échelle réduite du poème les sonorités : les unités de mesure peuvent changer, pourvu qu'il s'agisse toujours de mesurer des séquences. »¹.

Par conséquent le récit poétique repose, selon lui, sur l'amenuisement des références réalistes associées aux personnages qui s'accompagne, a contrario, d'un nouvel éclairage sur l'espace devenu symbolique et donc toujours tourné vers un ailleurs. De même le traitement du temps devient original :

« le déroulement du récit poétique tire sa force d'utiliser les pouvoirs de la répétition, habitude du temps, depuis les mots ou les phrases clés jusqu'aux images et aux événements, le déroulement de la narration est un enroulement »²

pourtant, comme dans tout poème, l'instant est privilégié. Ce traitement du temps rejaille sur la structure qui devient parfois circulaire mais souvent fragmentée, discontinue.

Ces caractéristiques semblent taillées sur mesure pour l'œuvre de Julien Gracq. *Au château d'Argol* (1938), *Le Rivage des Syrtes* (1951), présentent des personnages à l'identité floutée, un paysage, prodigieux château au bord de l'océan, cerné d'une forêt dense, ou bordure extrême de la Seigneurie d'Orsenna, qui joue un rôle actif dans le développement du récit. Et le temps est suspendu à l'attente. Julien Gracq fait d'ailleurs une incursion dans la poésie en prose montrant combien est ténue la frontière entre récit poétique et poème. *Liberté grande* publié en 1946 regroupe des textes marqués par le Surréalisme et écrits entre 1943 et 1941, s'y retrouvent les traits de ses récits poétiques et en particulier son traitement de l'espace, comme dans « Les trompettes d'Aida » :

« De grands paysages secrets, intimes comme le rêve, sans cesse tournoyaient et se volatilisaient sur elle comme l'encens léger des nuages sur la flèche incandescente d'une cime. Sa venue était pareille à la face de lumière d'une forêt contemplée d'une tour au soleil qu'exténuent les brouillards d'une côte pluvieuse, au chant fortifiant de la trompette sur les places agrandies du matin »³

1 J-Y. Tadié, *Le récit poétique*, p. 8

2 Id. p. 10

3 J. Gracq, *Liberté grande*, Gallimard, « Pléiade », p. 287

Dans l'édition de 1958, il ajoute écrit en 1947 « Les hautes terres de Sertalejo », lieu mythique ancré dans un passé imaginaire.

« Je revois les cieux balayés, d'une clarté lustrale de grève lavée, où les nuages au dessin pur posaient des volutes nacrées de coquillage – les longues pentes vertes basculées au-dessus des abîmes, où les doigts du vent plongeaient dans les hautes herbes – les lacs de montagne, serrés au cœur de l'étoilement dentelé des cimes comme un peu d'eau de la nuit au creux d'une feuille. »¹

2-4 Un autre monde

Si certains font du poète un médium, un inspiré chargé par une force supérieure de dire, avec les soubresauts du mysticisme officiel apparaît un autre discours : le poète tel un démiurge crée un autre monde ou invite à percevoir autrement ce monde. Parfois la frontière entre inspiré et démiurge paraît curieusement floue. Rimbaud se propose ainsi d'être « voleur de feu » mais aussi de « se faire voyant » dans sa lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871².

Cohen est parti de l'idée que la poésie est l'antiprose, que le poème brutalise le code de la parole, puisque, il ne respecte pas l'avancée linéaire de la prose en pratiquant le « versus » (retour des sonorités, des rythmes), il emploie l'impertinence de la prédication en décrivant le monde de façon déroutante, l'inconséquence de la coordination en reliant deux idées qui ne paraissent pas avoir de rapport logique entre elles, la redondance de l'épithète et la métaphore.

Pour lui, le mécanisme de l'écriture poétique se joue en deux temps. Il s'agit tout d'abord de constater l'écart avec la prose puis de réduire cet écart et donc par cela de créer une langue nouvelle. Cette mutation de la langue est donc aussi une mutation mentale. Cohen arrête là la spécificité poétique mais il concède : « Libre au poète de révéler de nouvelles vérités. Ce n'est pas encore une fois par là qu'il est poète »³. Par ailleurs, comme nous l'avons vu, il reconnaît le pouvoir poétique de la métaphore, il remarque même : « Mais la ressource fondamentale de toute poésie, le trope des tropes, c'est la métaphore synesthésique, ou ressemblance affective »⁴.

1 J. Gracq, *Liberté grande*, Gallimard, « Pléiade », p. 311-312

2 A. Rimbaud, *Œuvres complètes*, Gallimard, 2009, p. 342

3 J. Cohen, *Structure du langage poétique*, p. 47

4 Id. p. 168

Paul Ricœur reprend ce fonctionnement de destruction et de recréation de la langue et l'associe plus particulièrement à la métaphore :

« l'auto-destruction du sens, sous le coup de l'impertinence sémantique, est seulement l'envers d'une innovation de sens au niveau de l'énoncé entier, innovation obtenue par la « torsion » du sens littéral des mots. C'est cette innovation de sens qui constitue la métaphore vive. »¹

Mais il dépasse la seule mutation mentale pour en venir à la portée de cette mutation :

« N'est-ce pas la fonction de la poésie de susciter un autre monde, -un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d'exister, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres ? »²

Par conséquent, avec la poésie, le langage n'a plus pour mission de décrire la réalité, mais il accède à une fonction nouvelle, il devient un instrument de découverte, l'heuristique est sa raison. L'art est une quête sans cesse recommencée. L'artiste a à exprimer ce qui est, ce qui se cache derrière ce qui est, ce qu'il aurait voulu qui soit, mais aussi sa position par rapport au monde, aux autres, à soi. Le poète, en tant qu'artiste participe à cette recherche en utilisant les ressources de la langue et en essayant de les renouveler puisque les artistes qui ont cru apporter des réponses n'en ont pas fourni de définitives comme l'atteste la continuation de la démarche artistique. D'ailleurs une telle réponse est inenvisageable parce que le monde et la perception de ce monde est en continuelle mutation, parce que l'identité humaine reste un mystère, parce que sa finitude demeure scandaleusement ressentie par l'artiste, parce que toute nouvelle direction aussitôt proposée se fane. Jean-Michel Maulpoix constate : « Écrire est cet incessant mouvement de « tendre vers » et de « retomber dans »³. Chaque poète a donc à proposer sa réponse ou sa quête de réponse et à la recommencer sans cesse.

Yves Bonnefoy appartient à cette famille de poètes nés autour des années 1920 et que Jean-Michel Maulpoix définit par l'infinitif « Habiter », infinitif qu'il commente en précisant qu'ils « peuvent être rassemblés autour de leur quête commune du lieu et de la présence, ainsi que d'un rapport insistant à l'élémentaire »⁴. Pour Bonnefoy, le langage permet de cerner la beauté du monde et ouvre la porte de l'invisible, mais pour cela il faut s'attacher à la

1 P. Ricœur, *La métaphore vive*, p. 289

2 Id. p. 288

3 Jean-Michel Maulpoix, *La poésie malgré tout*, p. 20

4 Jean-Michel Maulpoix et cie, *La poésie française depuis 1950*, source www.maulpoix.net/Diversite.html

simplicité. Dans *L'Arrière-Pays* il écrit :

« J'aime la terre, ce que je vois me comble, et il m'arrive même de croire que la ligne pure des cimes, la majesté des arbres, la vivacité du mouvement de l'eau au fond d'un ravin, la grâce d'une façade d'église, puisqu'elles sont si intenses, en des régions, à des heures, ne peuvent qu'avoir été voulues, et pour notre bien. Cette harmonie a un sens, ces paysages et ces espèces sont, figés encore, enchantés peut-être, une parole, il ne s'agit que de regarder et d'écouter avec force pour que l'absolu se déclare, au bout de nos errements. Ici, dans cette promesse, est donc le lieu. »¹

2-5 Bilan

Nous retiendrons pour définir le fait poétique les quatre directions proposées. En effet, aucune ne paraît pouvoir être privilégiée ou exclue. L'inspiration concerne aussi bien la poésie que la musique, la peinture... Rechercher le mystère du monde, le célébrer c'est la mission de tout artiste. Interroger l'univers, donner du sens, raconter sa quête, l'artiste mais aussi le philosophe s'y essaient. Reste le matériau spécifique, la langue, le mot. Là aussi, cette caractéristique ne suffit pas. Il y a des « poètes » qui le sont si peu et le dramaturge, le romancier, soupèsent eux aussi le mot, que l'on pense simplement à Flaubert dans son « gueuloir ». Quant aux jeux d'échos, le cinéma en est plein. Les séquences se répondent et rythment le film tout en s'éclairant mutuellement et se complétant.

Donc c'est de l'intersection de ces quatre directions que naît le fait poétique. Nous le définirons par l'inspiration et l'expiration, c'est à dire la quête d'une vérité restituée par le souffle créateur. A ces deux caractéristiques qui accompagnent la production artistique en général nous ajouterons celles spécifiques au poète, le travail sur la langue et celui sur la composition. Le poète comme le personnage tragique subit une compression, une force supérieure (divine, sociale, historique, génétique, psychologique ...) pèse sur lui, pour y répondre il choisit l'expression. D'ailleurs Anouilh, Giraudoux, n'attendent-ils pas le moment où le personnage se déclare ? Mais pour le poète cette expression passe par l'impression. Impression de la sensibilité, bien sûr, mais aussi impression concrète de l'encre sur la page, de la typographie. Compression, expression, impression, la formule peut paraître facile mais c'est justement dans les mots, dans leur agencement, dans leur écho, que le poète recherche sa vérité.

¹ Y. Bonnefoy, *L'Arrière pays*, Albert Skira, Genève, 1972, p. 10

Comme on le voit ce faisceau de définitions propose finalement une investigation non seulement au niveau de la microstructure de la phrase (syntaxe, détermination, figures...) et même de la nanostructure du mot (lexique, sonorités, connotations) mais aussi au niveau de la macrostructure de l'œuvre (temps, espace, personnages, échos, représentation d'un « ailleurs », d'une quête). L'écriture solaire de Giono éclaire un monde, dotant chaque objet de son ombre, le lecteur en regardant autour de lui parcourt cet univers, mais parfois au milieu du chemin il aperçoit une roche étonnante qui attire son attention sur le chemin lui-même : ce sont ces signes que nous proposons d'étudier. Comme tout artiste le poète construit sa sémiotique et il s'agit de repérer non seulement les signaux utilisés mais aussi ce qu'ils indiquent.

3 Trois temps forts de la vie de Giono

Pour mener à bien notre étude, nous avons choisi trois œuvres représentant des temps forts de la production de l'écrivain.

3-1 Naissance de l'Odyssée

Pour commencer, *Naissance de l'Odyssée* est le premier grand texte écrit par Giono . En 1919, démobilisé, il a 24 ans et travaille à Marseille dans une agence bancaire au service de la conservation des titres. Son choix de *L'Odyssée* est motivé par son envie d'espace, par ses lectures d'enfant, par cette mer qu'il aperçoit sorti de son bureau. Il confie à Pierre Citron « L'Iliade, c'était le feu et le sang, c'était rouge, tandis que là, c'était bleu, c'était vert, c'était les grands vents, c'était le vent »¹. La préface à l'édition originale, celle de 1960, les confidences faites au *Livre du mois* (fin 1937 ou début 1938), l'introduction à *Trois images pour illustrer l'Odyssée* (vers 1923) donnent des dates de début de rédaction contradictoires, 1919, 1920, 1923, des lieux de rédaction différents, Marseille ou Manosque. Oublieuse mémoire ou afféterie d'écrivain qu'importe, Giono a sans doute commencé à Marseille, fini à Manosque où il revient en 1920 à son poste d'avant la guerre. Pourtant ce premier livre achevé en 1927 ne sera que le quatrième long récit de l'auteur publié. En effet son œuvre est refusée, Jean Guéhenno la juge comme sentant « un peu trop le jeu littéraire » et il faudra les succès de *Colline* (1929), *Un de Baumugne* (1929), *Regain* (1930) aux éditions Grasset, pour que

¹ *Naissance de l'Odyssée*, Notes, p. 814

l'œuvre paraisse sans manifester de curiosité particulière en 1930 aux éditions Kra ; en 1938 après le vif succès de *Que ma joie demeure*, une nouvelle édition paraîtra chez Grasset. Mais il faudra attendre le commentaire qu'en fait Genette dans *Palimpsestes* (1982), ouvrage consacré à la transtextualité, pour que ce premier roman sorte vraiment de l'ombre.

3-2 Pour saluer Melville

La deuxième œuvre retenue est *Pour saluer Melville*. Le 11 novembre 1939 Giono est libéré de la prison du fort Saint-Nicolas où il a été emprisonné deux mois pour pacifisme, il a 44 ans. Il projette d'écrire un long roman, *Conquête de Constantinople*, qui ne verra jamais le jour mais dont les extraits sont publiés en 1942 dans *L'Eau vive*. En effet, le 16 novembre il débute la préface de *Moby Dick* qui va le détourner de son projet initial. Au début des années 1930 il a découvert Melville et dès 1936 avec son ami Lucien Jacques, il entreprend la traduction achevée en 1939 de la lutte du capitaine Achab et de la baleine blanche parue en 1851 en Amérique sous le titre de *Moby-Dick, or; The Whole* (le cachalot). Giono, aidé de documentations, souhaite avec sa préface présenter aux lecteurs français Melville dont seules quelques œuvres ont déjà été traduites en France. Mais bien vite, comme l'attestent ses deux carnets de travail, en cours de biographie, il dévie de son projet initial et insère dans la vie de l'auteur américain un épisode apocryphe. Si Herman Melville a bien quitté l'Amérique en octobre 1849 pour se rendre à Londres afin de surveiller l'édition anglaise de *White Jacket*, il a là-bas rencontré de nombreuses difficultés et son voyage s'est poursuivi en France puis en Belgique et s'est achevé par un second séjour en Angleterre. Mais, Giono, plus fidèle à l'esprit de l'auteur qu'à l'authenticité de son parcours invente toute une trame romanesque expliquant l'écriture de *Moby Dick*. En deux mois il termine sa biographie devenue roman, qui paraît en 1941. Ce texte, petit par sa taille, marque cependant une étape importante de l'évolution de son auteur, puisqu'il consomme sa rupture avec le militantisme et une thématique tournée vers la terre et qu'il préfigure les chroniques.

3-3 Le Déserteur

La troisième œuvre, *Le Déserteur*, paraît en 1966. C'est une œuvre de commande, l'éditeur suisse René Creux souhaite révéler au public Charles-Frédéric Brun, imagier du val de Nendaz, situé dans le canton du Valais, et que Victor Tissot mentionne en 1888 dans son ouvrage *La Suisse inconnue*.

René Creux demande à Giono d'inventer une histoire à partir de ce peintre très mal connu du XIX^{ème} siècle et sur lequel circulent de nombreuses légendes dont l'une raconte qu'il a déserté à la suite d'un homicide ce qui lui a valu son surnom. Il confie à l'écrivain une liste d'œuvres du peintre appartenant à des collectionneurs et une documentation concernant sa vie, les caractéristiques de son art et la région du Valois. Il y joint des reproductions de ses peintures. En juillet 1965, Giono a 70 ans et c'est un homme affaibli par la maladie qui va faire publier *Les deux cavaliers de l'orage* qui commence *Le Déserteur*. En effet, à sa première crise cardiaque de février 1962, s'est ajoutée celle de l'été 1964 qui l'a obligé à transférer son bureau, installé au deuxième étage de sa maison de Manosque, dans une pièce du rez-de-chaussée, près de sa bibliothèque. Pour lui, commence l'heure des bilans. Pourtant, il termine rapidement sa commande puisqu'il achève son texte le 19 octobre 1965. En 1966, *Le Déserteur* paraît, précédé d'un avant propos de René Creux et suivi de trente reproductions en couleurs et de soixante-six reproductions en noir et blanc de C.-F. Brun. Ce texte reste marginal dans la célébrité qui entoure la production de Giono.

L'objet de notre étude sera de réfléchir à la potentialité poétique de Jean Giono et de chercher à travers trois œuvres qui ont marqué des moments clés de sa création, jeunesse, maturité, vieillesse s'il était possible de percevoir une tradition poétique et de dégager une signature, un processus poétique chez cet écrivain ou du moins de repérer une direction poétique vers laquelle s'oriente son œuvre.

- Nous verrons d'abord comment Giono utilise la tradition de l'idée d'inspiration : nous nous intéresserons dans cette partie aux différentes formes que revêt l'inspiration, à la transformation de la parole des inspirés et nous réfléchirons à son lien avec le sujet.
- Après cette étude de l'utilisation des modèles littéraires nous réfléchirons aux composantes du récit poétique : nous examinerons dans cette partie les caractéristiques transversales du héros, la solidité de l'ancrage spatio-temporel et la récurrence significative de certaines scènes.
- Enfin, après avoir examiné les œuvres au niveau de l'organisation du récit nous plongerons dans la langue où s'élabore tout travail poétique : nous partirons de l'étude du lexique pour parvenir à celui des figures distinguées par l'auteur.

PREMIÈRE PARTIE

Éprouver les modèles littéraires



Henri Rousseau, La muse inspirant le poète (Marie Laurencin et Guillaume Apollinaire),

huile sur toile, 146 x 97 cm, 1909, Kunstmuseum - Bâle

I La représentation de l'inspiration

I Naissance de l'Odyssée ou la démultiplication du poète

Dans *Naissance de l'Odyssée* Giono démultiplie la figure du poète ; non seulement apparaît Ulysse, le divin menteur mais aussi Archias son malheureux compagnon ainsi que le guitariste aveugle. Tous trois à des degrés divers poursuivent la tradition du poète inspiré, comme si Giono avait voulu essayer diverses combinaisons possibles.

1-1 Archias et la fureur divine

Tout d'abord, Archias possède un statut particulier : fidèle compagnon d'Ulysse il a reçu un coup de matraque devant la porte Scée et depuis les dieux lui parlent. Bien sûr, Giono en choisissant de relier l'inspiration à un accident poursuit son entreprise de parodie en jouant sur le comique. L'enthousiasme poétique n'est plus ce transport divin qui provoque respect et admiration mais le résultat d'une action mécanique qui provoque le rire comme l'a démontré Bergson¹. De plus, ce lien privilégié avec les dieux, s'accompagne de fureur et de vociférations. Là encore, l'auteur s'amuse en renouant avec l'étymologie, le délire inspiré initial perd de sa noblesse et devient plutôt marque de folie humaine. L'inspiration divine est vue alors comme violente et destructrice : « de ses lèvres, comme d'une source sulfureuse, coulait un rêve terrible »² ; « Soudain, d'Archias gonflé comme une éponge, s'irruait un rêve torrentiel »³.

De façon récurrente Giono utilise la métaphore de l'écoulement pour dire cette puissance des dieux qui s'expriment par la bouche d'Archias. Et quand la narration fait place au discours direct les propos d'Archias disent l'impétuosité, la rage divines :

1 H. Bergson, *Le rire*, Presses universitaires de France, 1972

2 *Naissance de l'Odyssée*, p. 4

3 Id, p. 9

« Ah ! Il m'a crevé le ventre en me regardant ! Et maintenant j'ai tout le vent dans ma peau. Ça claque comme une voile ! Ah ! J'ai les yeux pleins d'oiseaux de mer ! »¹

Les phrases sont brèves, l'exclamation par le biais des interjections notamment domine et révèle la souffrance. Mais le signifiant montre aussi la marque du poète, Archias propose un quatrain renouvelé où apparaissent deux hendécasyllabes suivis de deux ennéasyllabes dont le premier contient l'interjection « Ah ! ». À ce rythme particulier s'ajoutent les sonorités, les allitérations en [v] « crevé » ; « ventre » ; « vent » ; « voile », celle en [K] « crevé » ; « claque » ; « comme » deviennent mimétiques de ce vent divin qui souffle dans le personnage. Et puis il y a la métaphorisation qui réveille par son inventivité le conformisme de la langue et la sensibilité du lecteur « avoir le vent dans sa peau » « avoir les yeux pleins d'oiseaux de mer ». Cette dernière expression qui peut sembler usuelle au premier abord retrouve toute sa force grâce au complément du nom « de mer ». Et Archias continue, les points de suspension sont comme les blancs de la strophe ; il déverse un autre quatrain :

« Une bergère, tu sais, une bergère pour les brebis de la mer. Elle siffle tout le temps entre ses dents. Tu l'entends ? Elle siffle. Elle tape sur la mer comme sur un tambour. »²

Si les phrases ne possèdent pas, comme dans la strophe précédente, des unités métriques proches deux par deux, le quatrain se termine cependant par un alexandrin blanc qui ancre encore plus ce passage dans la tradition littéraire. De plus la poésie joue ici, conformément aux règles, sur les échos : répétition de « bergère » et de « siffle », anaphore de « Elle » mais aussi assonance en [α], « temps » « entre » « dents » « entends » et rime « assagie » en [εR] dans l'optique verlainienne qui associe féminine et masculine avec « bergère » et « mer ».

Giono risque même une troisième strophe, d'une longueur sensiblement identique, toujours séparée par les points de suspension.

1 *Naissance de l'Odyssee*, p. 9

2 *Id.*, p. 9

« La mer ! Une fois qu'elle t'a plié dans sa robe !... Elle dansait à gros bouillons de cuisse contre cette couverture de nuages qui lui tient trop chaud. »¹

Le poète joue sur l'amplification de rythmes et sur la métaphorisation. À l'isotopie du tissu avec « plié » « robe » « couverture » « tenir chaud », se mêlent des éléments dont le rapprochement inattendu provoque un sursaut « danser à gros bouillons de cuisse » qui là encore réveille la potentialité poétique de la langue.

Archias représente donc le poète inspiré dont la parole chargée de la fureur divine s'écoule. Mais, avec malice, Giono en fait un fou dont la véhémence effraie, et Ulysse sans aucun remords n'hésite pas à l'utiliser pour payer son voyage. L'auteur relègue donc rapidement ce personnage montrant ainsi que cette direction poétique l'intéresse peu.

1-2 Ulysse et la parole qui sourt

Pourtant Ulysse, « ce faible Ulysse courageux pour les seuls exploits de la langue »² n'en est pas pour autant entièrement coupé de cette inspiration. Plusieurs fois sa parole s'élève sans qu'il l'ait pour autant réellement voulu.

À l'auberge, le narrateur abandonne quelques instants le point de vue d'Ulysse :

« Alors, une voix nouvelle, rauque et soufflant comme les ailes de la colère monta : « Écoute, je ne donnerai pas cher de ton Antinoïs si l'Ulysse retourne jamais au manoir ! » [...] Le plus ébahi de tous était certes Ulysse, car la voix était sortie toute seule de lui-même. »³

La colère n'est pas sans rappeler celle d'Archias quand les dieux s'expriment par sa bouche. Mais le narrateur insiste, Ulysse n'est plus maître de ses propos : « dit Ulysse de plus en plus ébahi, car il soufflait, contre son gré intime, de regrettables paroles »⁴. L'image traditionnelle « du souffle de l'inspiration » est ainsi reprise, mais Giono pour rendre son propos encore plus explicite exhibe la fonction du personnage d'Archias c'est-à-dire qu'il rappelle au lecteur qu'il représente le poète inspiré : « Archias passa devant ses yeux brouillés, conduisant l'échevelée procession des dieux et il sentit comme une source fraîche

1 *Naissance de l'Odyssée*, p. 9

2 Id, p. 21

3 Id, p. 27

4 Id, p. 28

crever en lui»¹. C'est encore l'image de l'écoulement qui est utilisée pour désigner l'inspiration, ce flux céleste. Et, après cette impulsion divine, Ulysse auquel le narrateur a curieusement accolé l'épithète homérique de muet, « Ulysse le muet »², cède à la parole « (les mots passaient tout seuls la barrière de ses lèvres) »³, cette précision, faite entre parenthèses, procédé plutôt rare chez l'écrivain montre combien Giono tient à souligner ce phénomène de l'inspiration. Ulysse a alors accès au verbe qui résume la force prophétique et créatrice des mots : « il vit les aventures magiques étalées devant lui »⁴.

Au pouvoir de ce souffle divin, il faut ajouter une autre force celle de la parole humaine. De même que la fureur divine, elle a le pouvoir d'ensemencer les esprits comme le rappelle d'ailleurs Platon dans le *Phèdre*. Ainsi ce sont les propos d'Archias qui vont aussi faire lever l'imagination d'Ulysse : « l'aveu de Ménélas, et Archias, par ces folles paroles, l'avaient ensemencé de fleurs merveilleuses que son imagination de menteur embellissait encore »⁵.

Et c'est un autre poète, le guitariste aveugle, qui va lui aussi pousser Ulysse vers le mensonge créateur : « il remâcha la pensée passée : « Il y a quelque chose de divin, à tout prendre... »⁶. Cette phrase du guitariste qui revient à la mémoire d'Ulysse, devient le déclencheur final de sa logorrhée. Et en rapprochant dans deux phrases contiguës, le pouvoir de la parole du guitariste et celle d'Archias, Giono exprime sans équivoque que l'inspiration naît aussi des mots des autres, qu'ils soient oraux ou écrits bien sûr. Et quand Ulysse prend la parole il semble retrouver d'instinct les procédés traditionnels de l'éloquence : interpellation des destinataires avec les apostrophes et les questions de rhétorique, énumérations qui rythment ses propos et tiennent en haleine son auditoire etc⁷. Et ses paroles sont si abondantes qu'elles laissent le narrateur coi comme le suggère l'emploi des points de suspension qui résume la poursuite du logos d'Ulysse.

1 *Naissance de l'Odyssée*, p. 30

2 Id, p. 25

3 Id, p. 25

4 Id, p. 35

5 Id, p. 17

6 Id, p. 30

7 Id, p. 31-34

1-3 L'aède est le pouvoir des mots

Une dernière variation du poète inspiré est incarnée par la figure homérique de l'aveugle. Il est, à son entrée dans l'histoire, présenté comme un simple joueur de guitare et, quand il prend la parole, c'est pour préciser : « je dois dire mon mot car j'ai vu ... »¹. Giono interrompt là habilement son personnage, puisque le verbe « voir » construit alors un paradoxe avec la révélation qui clôt le paragraphe suivant, « on s'aperçut, à ses yeux fixes, qu'il était aveugle »². Le poète est donc celui qui voit malgré son infirmité, qui contemple sans ciller la nuit, « (et ses yeux morts étaient toujours dardés sur l'ombre gémissante) »³. Cette didascalie inattendue insiste sur les qualités de voyant du poète et l'inspiration n'est plus alors présentée comme un souffle, un jaillissement, une source mais comme une image rémanente : « Sa nuit intérieure était illuminée comme un grand genêt d'or »⁴. Cette métaphore végétale n'est pas sans rappeler celle de Bobi, le poète acrobate qui dans *Que ma joie demeure* parvient à interpeler Jourdan, à le sortir de sa mélancolie, en lui disant « Orion, fleur de carotte ». Puis ce symbole de l'inspiration devient un trophée soigneusement conservé : « Il portait en lui le genêt d'or »⁵. Mais comme pour Ulysse, la parole humaine joue un rôle dans la genèse de l'inspiration de l'aède ; ce sont les paroles d'Ulysse qui ont fait pousser le genêt d'or : « Les paroles d'Ulysse faisaient lever en lui une nuée d'images neuves »⁶. Ainsi les mots acquièrent une force interactive, la parole de l'aveugle a ensemencé l'inspiration d'Ulysse, tout comme celle d'Ulysse a ensemencé celle de l'aveugle. Et quand l'aveugle accède à ce nouveau monde dont les portes ont été ouvertes par le divin menteur, Giono inclut dans sa narration trois versets signalés typographiquement par la seule ouverture des guillemets :

« Oh ! cette mer où les sirènes agglomérées comme de blanches îles flottent dans la houle soulevée par leur chant.

« Oh ! Ce boucoliate qui flûte et berce la mélancolie de son cœur avec ce soupir de flûte, au seuil de la caverne où l'herbe sanglante est fleurie d'os blêmes !

« Oh ! Cette brume graminée - Circé chargée de philtres – qui oscille et balance sa lourde tête dans la clairière étroite de la chênaie ! »⁷

1 *Naissance de l'Odyssée*, p. 28

2 Id, p. 28

3 Id, p. 29

4 Id, p. 34

5 Id, p. 16

6 Id, p. 36

7 Id, p. 35

Ce poème reprend toutes les caractéristiques lexicales vues précédemment mais s'y ajoutent d'autres procédés : anaphore lyrique de « oh » qui scande le triptyque apparaissant soudain : marine où se découpent les silhouettes des sirènes dont le contraste est souligné par l'antéposition de « blanches », paysage rocheux où l'adjectif « sanglante » apporte sa touche picturale incongrue, par sa couleur, par sa violence inattendue dans ce cadre pastoral, paysage forestier où la qualification crée encore la surprise en jouant sur les contrastes.

Naissance de l'Odyssée propose donc trois figures du poète inspiré qui constituent trois variantes, d'Archias le poète relié aux dieux, à l'aède aveugle dont le savoir-faire vient compléter l'impulsion donnée par les paroles du divin menteur, en passant par ce dernier lui-même sur lequel s'exerce une mystérieuse force qui lui délie la langue.

II Pour saluer Melville ou les figures de l'ange

2-1 Un ange guerrier

La question de l'inspiration dans *Pour saluer Melville* est abordée à travers le personnage polysémique de l'ange qui apparaît subitement au détour d'une phrase : « Depuis quinze mois qu'il est dans le large des eaux, il se bat avec l'ange »¹. L'article défini utilisé dès cette première apparition montre combien ce personnage est lié à Herman, mais Giono ne reprend pas la figure traditionnelle de la Muse, « O Muses, volupté des hommes et des dieux » comme le Parnassien, Leconte de Lisle dans *Poèmes antiques* ou même celle humanisée de Baudelaire dans « La muse malade » :

« Ma pauvre muse, hélas ! Qu'as-tu donc ce matin ?
Tes yeux creux sont peuplés de visions nocturnes »²

C'est un ange guerrier qui apparaît :

« Des ailes terriblement dures le frappent, le soulèvent au dessus du monde, le précipitent, le ressaisissent et l'étouffent. Il n'a pas cessé un seul instant d'être obligé à la bataille »³.

1 *Pour saluer Melville*, p. 16

2 Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, Gallimard, 1972, p. 41

3 *Pour saluer Melville*, p. 16

Cet ange belliqueux n'est pas s'en rappeler l'archange Saint Michel, issu de l'imagerie chrétienne, qui avec son glaive combat le diable représenté par un dragon. Comme lui l'ange de Giono a perdu toute douceur consolatrice, pourtant comme la Muse il est bien un trait d'union entre les dieux et les hommes : « cet ange terrible qui éclaire de sa bataille l'impénétrable mystère du mélange des dieux et des hommes »¹. Sa violence est semblable à celle des dieux qui inspiraient Archias : « de grandes ailes féroces commençaient de nouveau à l'éventer furieusement »², « cette espèce de poigne terrible qui tout de suite tord la nuque, cette cruauté sans pitié »³. L'ange relève de la tragédie, beauté et noblesse, force supérieure qui s'abat sur le personnage pour qu'il accomplisse son destin, « Qu'est-ce qu'il manigance se dit-il, qu'est-ce qu'il me prépare ? Qu'est-ce qu'il va faire de moi ? »⁴. Mais Giono en fait aussi un personnage de comédie, Herman résiste à son adversaire et le désacralise comiquement dans son monologue intérieur, qui devient un dialogue unilatéral : « Eh bien, ne bouge pas et ne fais pas voler la sciure. Et retrousse tes plumes, les copains crachent en fumant leurs pipes »⁵. La trivialité du propos contraste avec la solennité des apparitions précédentes. Puis la figure de l'ange se transforme encore, il est assimilé à une composante du paysage lors du périple d'Herman, « De petits cirrus étaient étalés comme une aile immense éclatante de blancheur dans les élancements d'une aube verte. »⁶. Les couleurs, la comparaison, la métaphore qui associe le spectacle du soleil levant à une douleur, donc qui mêle intériorité et extériorité, microcosme de l'homme et macrocosme de l'univers, l'amplification de la phrase qui part de l'adjectif « petits » pour culminer dans le rayonnement de l'aube, tous ces éléments concourent à illustrer combien le regard du poète transforme le monde. Puis, la présence de l'ange s'estompe, devient moins prégnante, il se transforme en compagnon paisible ayant acquis de la densité et dont le corps céleste dessine son empreinte sur une herbe toute terrestre.

Ainsi cet ange ne donne pas à l'inspiration une source unique. Il la lie à une force extérieure qui s'abat sur le poète, c'est une force brutale, insensible, qui n'exprime pas la protection divine comme celle de l'ange gardien, mais qui représente l'indifférence divine au sort humain. Le poète n'est qu'une simple marionnette que les dieux ont choisi. Pourtant,

1 *Pour saluer Melville*, p.16

2 Id. p. 24

3 Id. p. 26

4 Id. p. 34

5 Id. p. 32

6 Id. p. 34

l'inspiration est aussi une exigence intérieure de l'écrivain. L'ange ne répond pas, Herman seul lui prête une voix impérieuse qui commande au poète de donner « Plus que ce qu'on peut »¹. Et c'est là le rôle du véritable artiste, mais n'est-ce pas aussi celui de tout homme qui cherche à conquérir sa dignité ? Cette figure de l'ange n'est pas s'en rappeler celle de la baleine blanche, qui représente l'indifférence cruelle des dieux lesquels, dans un monde où le sens se perd, participent à la défaite humaine ; mais ces mêmes dieux donnent aussi l'occasion à l'homme de montrer sa grandeur en refusant tout arrêté divin, toute désertion divine. Et c'est dans son combat contre l'absurdité tragique que l'être humain gagne sa noblesse.

Inspiration comme force extérieure, mais aussi inspiration comme force intérieure et également inspiration liée à la beauté du monde, comme le révèlent les passages où la splendeur des ailes se confond avec celle des cieux dans un immense tableau préraphaélite. Et c'est quand le poète choisit de se dépasser, d'écrire son livre sur la condition humaine que l'ange s'éloigne, sa mission est terminée. Pourtant Giono choisit, avec pessimisme, de faire mourir Adelina avant que *Moby Dick* ne lui parvienne ou plutôt de laisser Herman dans la terrible incertitude, dans la terrible crainte que son livre soit arrivé trop tard.

2-2 L'apparition d'Adelina

Mais la question de l'inspiration posée dans *Pour saluer Melville*, est évoquée par ricochet dans *Noé*. *Noé* est la troisième poétique implicite ou immanente de Giono, comme le souligne Jarosz. Étrange œuvre, roman de la création où Giono se met en scène, se raconte, essaie de faire comprendre au lecteur le processus qui conduit l'écrivain à enfanter son œuvre , mais aussi jeu littéraire où à la sincérité se mêle le mensonge parce que toute « fabula », toute parole, est aussi affabulation. Giono note :

« Je m'étais donc mis à écrire, non pas ce qu'on appelle d'ordinaire une biographie, ou une vie romancée, mais une sorte d'hommage à Melville [...] C'est en poursuivant ce dessein que j'entendis autour de moi des bruits de jupe, des bottines craquantes, et enfin une petite toux »².

1 *Pour saluer Melville*, p. 28

2 Id. p. 724

Le personnage d'Adelina est vu comme une apparition qui se signale d'abord de façon auditive puis tactile et olfactive : « Et j'allais me remettre à écrire quand je me sentis de nouveau frôlé, en même temps que je respirais une odeur délicieuse de violette et de vanille »¹. L'écrivain décrit avec soin l'habit du personnage où dominant le vert et le rouge, habit qu'il ne retiendra pourtant pas dans son roman, et il explique que ces deux couleurs sont, pour lui, associées à l'atmosphère du fort Saint-Nicolas. Le vert renvoie à la moisissure des murs carcéraux, à la couleur des visages privés de soleil mais aussi à « l'aile de l'ange en nuages écarquillée au-dessus du préau où je faisais les cent pas »². Est mentionné ainsi un autre personnage de *Pour saluer Melville*. Et le rouge est associé au clair-obscur caractéristique des prisons.

Par conséquent Giono montre que l'inspiration est un phénomène inverse à celui de la cristallisation amoureuse décrite par Stendhal, il s'agit plutôt d'une condensation qui puise dans le vécu mais réorganise les éléments selon une mystérieuse chimie. Mais n'y-a-t-il pas que du vécu et de la transmutation du vécu dans cette inspiration ? Ces personnages qui se dressent vivants, qui traversent le bureau de Giono, ces Frédéric II et M.V. et tous ces figurants qui ne seront même pas évoqués dans *Un roi sans divertissement* ne sont-ils pas aussi la marque d'une inspiration dans la tradition platonicienne des Muses ?

2-3 Des anges déchus

Giono reprendra d'ailleurs le personnage de l'ange en le multipliant dans son poème « La Chute des anges » écrit certainement lors de sa deuxième incarcération, de septembre 1944 à fin janvier 1945 à Saint-Vincent-les-Forts, montrant ainsi le lien de ce thème avec l'enfermement. Dans ce long poème de 404 vers qui débute par des octosyllabes réguliers à strophes rimées et se poursuit par des mètres variés où dominant les alexandrins, non réguliers, très rarement rimés, laissant une impression d'inachèvement, Giono évoque la fin de la race des anges. Il poursuit la désacralisation entamée dans *Pour saluer Melville* en effet ces créatures ne sont plus les fiers représentants de Dieu atteignant l'insondable verticalité des cieux, mais de pauvres créatures menacées par les hommes et par une horizontalité funeste :

1 *Pour saluer Melville*, p. 724

2 Id, p. 725

« On voit que depuis longtemps
ils sont obligés de vivre
avec les moyens de ce bord,
comme nous.
Et déjà quelques-uns,
des grands,
sont tombés à genoux,
carrément,
si lourdement que les forêts
leur ont sauté dans les moustaches,
que les attaches de leurs manteaux
se sont rompues, qu'ils sont nus
jusqu'à moitié du corps, et que les glaciers
les arment de cuirasse, de gorgerins et de casques. »¹

Cette Chute pathétique, cette personnification dérisoire, comme l'illustre la mention des moustaches, s'accompagne aussi de comique quand le poète laisse la parole aux paysans affamés qui assimilent ces créatures à la beauté céleste à un simple gibier :

« Qu'est-ce que tu veux qu'on fasse avec de la volaille ?
Sinon le bonheur des familles.
Tobie, Tobie ! Qu'est-ce que c'est que celui-là
Est-ce qu'on a jamais eu des fils avec des noms pareils »²

Donc, le personnage de l'ange ne se cantonne pas à *Pour saluer Melville*, il est également exploité dans un poème où se retrouve son caractère belliqueux et sa signification plurielle, s'il ne paraît pas directement assimilé à l'inspiration, il n'en reste pas moins un symbole de beauté dans un monde déserté par l'idéal et n'est-ce pas ce que poursuit le poète du XX^{ème} siècle ?

III Le Déserteur ou le difficile cheminement

3-1 Le poids du métier

Le Déserteur ne côtoie pas un personnage qui représente l'inspiration. D'ailleurs Giono prend soin de souligner la part d'apprentissage qui révèle son art. Il cherche à relier ses productions à une école :

« Le Déserteur n'a pu que désertier d'un endroit où il avait connu cette

1 « La Chute des anges », v. 66-79, p. 489

2 Id, v. 241-244, p. 493

particularité ; c'est-à-dire tout simplement d'un atelier de peintres d'ex-voto »¹.

Et l'écrivain en profite pour expliquer ce que sont ces ateliers, ou encore il précise :

« Ces monogrammes sont classiques [...] Nous sommes en présence d'une tradition et d'une tradition que le Déserteur connaît »².

Il insiste sur le fait que sa vie d'artiste a forcément commencé avant le Trétien même si aucune œuvre ne peut l'attester. De plus, le narrateur se complait à traiter les scènes où C.-F. Brun peint et chaque fois l'idée d'un simple travail manuel revient :

« C'est un métier, somme toute, comme de faire un soulier, ou de traire, de faire un fromage, de tracer un labour, ou raboter une planche, planter un clou, etc. »³,
« On a vu du premier coup (quand pour la première fois il a préparé ses couleurs sous les yeux des gens du village) que c'était un homme, et qui connaissait son métier »⁴,
« parce qu'il sait, de métier, que les barbes blanche doivent se faire bleues »⁵.

Ainsi il serait aisé de croire qu'au temps des bilans, Giono se décide à relier définitivement l'art à un savoir-faire, à prendre le parti de Boileau dans l'alternative travail, inspiration qui traverse l'histoire de l'art : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage ».

3-2 Livrer sa parole humaine

Pourtant il n'en est rien, quand l'artiste est au travail, il ne s'agit pas que de savoir habilement mélanger les couleurs et de respecter certains codes :

« c'est comme toutes les choses dans lesquelles il faut de l'école : les mains doivent obéir à la tête, et la tête écoute à des portes sacrément bien fermées, il ne passe pas grande conversation à travers l'huis, il faut interpréter le murmure qu'on entend et en faire parole pour commander à la main »⁶.

L'expression « en faire parole » ne manque pas d'intérêt. Dans l'univers pictural il paraît à première vue inattendu pour ne pas dire incongru. Mais il atteste, s'il fallait encore

1 *Le Déserteur*, p. 233

2 Id, p. 223

3 Id, p. 220

4 Id, p. 238

5 Id, p. 218

6 Id, p. 221

en douter, que Giono n'a pas seulement en tête le parcours d'un peintre mais celui d'un créateur et celui même sans doute de tout homme. La parole, c'est bien sûr le matériau de l'écrivain et plus particulièrement celui du poète. Dans son essai sur la parole, Georges Gusdorf écrit : « Le poète est l'homme qui retrouve la parole grâce à une ascèse qui le délivre de lui-même »¹. Le philosophe essaie de montrer que l'écrivain doit utiliser le langage de tout le monde pour être intelligible mais qu'il doit se l'approprier pour montrer quel regard il porte sur le monde et comment il s'y situe. Il ajoute :

« Chacun d'entre nous, et le plus simple des mortels a charge de trouver le mot de sa situation, c'est-à-dire de se réaliser dans un langage, reprise personnelle du langage de tous, qui représente sa contribution à l'univers humain. »².

Ainsi le Déserteur a doublement à voir avec la parole, non seulement en tant que représentant de l'écrivain mais aussi en tant que homme. En outre, dans la même phrase Giono associe le savoir-faire à autre chose, la tête doit écouter un message sibyllin comme l'exprime la métaphore des portes closes. Il existe donc un autre monde, invisible, qui ne communique pas facilement et auquel Giono fait à peine allusion « les puissances de derrière l'air »³ ; pourtant il murmure à l'artiste. Cependant, Giono ne place pas dans la religion cette force créatrice. Les images pieuses du Déserteur sont trop candides, trop humaines. Giono décrit ainsi son premier dessin, le Saint-Maurice fait pour le curé de Salvan :

« [il] a le visage d'un Valaisan (de 1850) ordinaire : barbe fournie, moustaches épaisses, petits yeux rieurs, carrure imposante. [...] C'est le portrait d'un bon paysan classique. »⁴.

Et il en sera de même pour chaque Saint, Giono souligne :

« [ils] ne sont pas les habitants d'un quelconque paradis, mais les portraits des paysans de ce coin du Valais qui de 1850 à 1870 se sont promenés, ont travaillé, ont vécu entre Haute-Nendaz, les mayens de Sion, Veysonnaz, le Chalet-de-l'Évêque, Hérémenche et l'alpe de Thyon. »⁵.

1 Gusdorf, *La parole*, p. 72

2 Id, p. 74

3 *Le Déserteur*, p. 213

4 Id, p. 212

5 Id, p. 232

Giono choisit de faire de l'artiste un homme qui n'est pas spécialement relié à Dieu :

« Il n'y a pas besoin de beaucoup le regarder pour s'apercevoir qu'au milieu de toute cette légende dorée de Haute-Nendaz qu'il peint presque sans reprendre haleine, il reste laïque »¹.

En effet, l'homme qui est resté quarante-deux ans devant le fort de Vaux ne peut se satisfaire d'un mysticisme encadré par la société.

3-3 Parcourir pour créer

Aussi il va chercher ailleurs la force qui habite le Déserteur, d'où le récit exhaustif ou la tentative de récit exhaustif de ses pérégrinations. C'est son itinéraire qui lui forge une âme :

« Le moindre renseignement, la moindre rencontre, le temps qu'il fait, les bruits qu'il entend, les craintes qu'il a, l'avenir qu'il entrevoit, tout, à ce moment-là a de l'importance. Si nous ne pouvons pas le « faire » avec ces ingrédients, rien ne l'expliquera jamais »².

Le verbe « faire » montre les deux niveaux de lecture, la mise en abyme, il s'agit pour le Déserteur de puiser dans sa traversée des paysages alpins, représentative de sa traversée de la vie, l'inspiration qui va conduire non seulement sa main mais aussi le choix de son existence marginale, mais il s'agit aussi pour Giono de faire exister un personnage à partir de données lacunaires ou même de redonner vie à un homme aujourd'hui disparu ou plus encore de créer, tel un démiurge, un être. La création est une fois de plus au centre des préoccupations gionesques et elle ne peut se résumer à des techniques, c'est une synergie d'expériences diverses où le cheminement extérieur et intérieur a son rôle à jouer ainsi que le mystérieux « murmure ».

Par conséquent si la Muse dans *le Déserteur* se fait discrète, le travail de l'artiste ne relève pas entièrement du visible ou du psychologique, une autre force, ténue, indéfinissable, gouverne à la destinée du créateur.

1 *Le Déserteur*, p.243

2 Id, p. 205

Conclusion

Giono ne nie pas le rôle de l'inspiration dans la création poétique. Il tente au contraire de l'examiner sous toutes ses facettes.

Il part de la tradition antique qui la relie aux dieux. Mais ces dieux, pour cet athée, sont des puissances brutales qui malmènent l'homme. Le poète inspiré vaincu par les dieux devient alors, comme Archias, un dément mais s'il parvient à défier les dieux ou leur représentant, en conciliant leur désir avec son exigence intérieure, comme le fait Melville, ce sont finalement eux ou l'insensible destin qui ont le dernier mot.

À côté il place le savoir-faire que certains peuvent acquérir mais il ne suffit pas, il faut que d'autres ensemencent l'imaginaire, qu'ils soient par leur parole le déclencheur du flux poétique. Giono situe alors le poète dans une longue chaîne d'autres poètes qui se répondent.

Reste la dernière conviction, l'inspiration est un voyage au fond de soi que le poète doit entreprendre pour pouvoir dérouler sa parole. Peu à peu Giono recentre donc la création sur le seul pouvoir humain et il déplace même le point d'appui en le situant non plus l'autre mais en soi.

II Le choix du sujet

I Sujet et poésie

La question du sujet qui se pose spectaculairement au XIX^e s dans la peinture avec les Réalistes, puis les Impressionnistes apparaît également en poésie : tout sujet est-il artistique, poétique ? Dans la préface des *Orientales*, en 1829, Hugo répond déjà :

« À voir les choses d'un peu haut, il n'y a en poésie ni bons ni mauvais sujets, mais de bons et de mauvais poètes. D'ailleurs tout est sujet ; tout relève de l'art ; tout a droit de citer en poésie. »¹.

Baudelaire en choisissant de tirer la beauté du mal donne une réponse concrète avec « La charogne » notamment. Mais il faudra sans conteste attendre le XX^e siècle pour que les poètes démontrent que la poésie peut laisser de côté le beau, l'extraordinaire, le bizarre, pour s'intéresser au quotidien, voire au trivial. Dans cette entreprise de réhabilitation de l'ordinaire, le nom de Ponge apparaît en lettres de lumière. Il choisit un morceau de pain, une cigarette, un cageot même :

« À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot, simple caissette à claire-voie vouée au transport de ces fruits que de la moindre suffocation font à coup sûr une maladie. »²

Sa contribution montre bien que la poésie n'est pas dans le sujet mais dans le talent du poète qui parvient par son travail sur la langue à imposer sa vision. Pourtant Mallarmé, agacé par le topos de la lune qui parcourt la poésie notamment la poésie du XIX^e siècle, et qui refuse d'accorder au sujet un label poétique finit par s'exclamer : « Elle est poétique la garce ! » Ainsi, pour paraphraser Georges Orwell, tous les sujets sont poétiquement égaux mais certains le sont plus que d'autres.

1 *Les Orientales*, Éditions du Seuil, 1972, p. 208

2 *Le parti pris des choses*, Gallimard, 2010, p. 38

II De la tradition épique à son détournement

Quand Giono choisit de reprendre le personnage d'Ulysse, il s'appuie sur la tradition littéraire, mais pas sur n'importe laquelle, sur l'une des traditions littéraires les plus anciennes de notre culture, celle d'avant la Bible, celle qui enta sa trace écrite sur une culture orale qui la précède et l'enracine plus encore dans le temps. Et puis *l'Odyssée* ce sont des marines, des terres gorgées de soleil, des personnages aux silhouettes dessinées par les épithètes homériques, des dieux qui descendent de l'Olympe, des comparaisons qui laissent entrevoir tout un tableau

« Sur la paille entassée, quand se rue la bourrasque, la meule s'éparpille aux quatre coins du champ : c'est ainsi que la mer sema les longues poutres. »¹.

Bien sûr, sous la plume de Giono, Ulysse est un vieillard peureux qui s'étonne de l'extraordinaire réussite de ses mensonges, Ménélas un mari infidèle goûtant le charme des beautés exotiques, Télémaque un jeune homme inquiétant hanté par la jalousie et la déception... Mais tout l'arrière-plan poétique de l'hypotexte n'en demeure pas moins, Ulysse lève dans le cœur du lecteur des références culturelles chargées de beautés poétiques. Seule une entreprise entièrement parodique aurait pu, peut-être, les détruire mais Giono gomme les traits exagérément caricaturaux. Si Pénélope est infidèle, elle n'a pas connu les ravages du temps que Voltaire a fait subir à Cunégonde, si Ulysse est un anti-héros capable de tuer sa fidèle pie Gotton sans un regret il n'est pas antipathique au point que le lecteur se désintéresse de lui et c'est sans doute le boitement de son humanité qui en fait un personnage intéressant. De plus, les épigraphes que place Giono en tête des trois parties sont toutes empruntées au poème de Ronsard « Les Parolles que dist Calypson, ou qu'elle devoit dire, voyant partir Ulysse » tiré du *Sixiesme livre des Poemes* (1569). En se plaçant sous l'égide de Ronsard, Giono choisit sciemment la veine poétique et il reprend au premier degré les paroles vengeresses d'une Calypso délaissée qui fait de Pénélope une infidèle :

¹ *Odyssée* traduction de Victor Bérard, (1931) Le livre de poche, 1972, p. 106

« Qui vit gaillarde au milieu de la troupe
Des jouvenceaux [...]
Et cependant qu'elle veut à plaisir
Quelque ribaud pour son mari choisir ? »¹

Ainsi, en puisant dans la matière homérique, même s'il lui fait subir des distorsions inattendues en poussant plus loin encore que Ronsard, Giono s'assure une continuité poétique et retrouve ainsi le projet d' « innutrition », inspiration plus qu'imitation que proposait déjà Du Bellay dans son manifeste.

III Du roman d'un homme à un homme de roman

De la même façon, en choisissant de ce centrer sur Herman Melville, il utilise la potentialité poétique du fond littéraire. Évidemment sa démarche diffère quelque peu, du personnage littéraire, épique, il passe à un homme réel, mais à un homme mort en 1891 soit presque cinquante ans plus tôt, l'imaginaire a ainsi pu colorer les témoignages directs ou indirects, et s'emparer de cette figure de marin aventurier qui n'hésite pas à désertir, qui se tourne enfin vers la littérature pour y renoncer définitivement et rester dans le silence. En plus de cette stature romanesque, cet homme a laissé une œuvre à part dans la littérature. Giono ne peut jouer sur la culture du lecteur français puisque sa traduction de *Moby Dick* et son hommage à Melville paraissent la même année. Alors, il utilise l'univers du roman américain et exhibe sa poéticité. Ainsi le début de son texte joue sur les métaphores marines :

« il a intérieurement appareillé pour la dangereuse croisière de ses rêves »²,
« l'épouvantable blancheur d'un naufrage inexplicable qui fleurit soudain le ciel de
giclements et d'écume »³, « Sans qu'il le sache, il fuit sous le vent, devant une tempête
qui le poursuit ; il déborde la rocheuse Maria [sa mère], d'instinct, il sait qu'il est plus

1 *Sixième livre des Poèmes*, éd. Laumonier, t. XV-I, p. 53

2 *Pour saluer Melville*, p. 4

3 Id, p. 4

sûr de ses manœuvres au large. »¹.

De plus il n'hésite pas à citer *Moby Dick* :

« et le grand linceul de la mer se roule et se déroule comme il faisait il y a cinq mille ans »², « Il y a des entreprises, dit-il, pour lesquelles un soigneux désordre... »³, « [...] Le monde est tout entier là où tu es ; il n'y a rien d'autre »⁴.

Il utilise même la force littéraire de Walt Whitman (1819-1891) poète américain qui a su doter les États-Unis d'une identité poétique personnelle et cite en anglais des extraits de son chef d'œuvre *Leaves of grass*, traduit en français par Jules Laforgue sous le titre *Feuilles d'herbe* :

« Courage yet ma brother or my sister
Keep on ! Liberty is to be subserved whatever occurs. »⁵

ou encore

« Il will yet sing a song for you, Ma Femme. »⁶

Mais l'univers particulier de Melville est surtout repris avec la figure polysémique de l'ange qui comme nous l'avons déjà vu rappelle aussi la combat d'Achab contre le cachalot blanc. D'ailleurs le choix de la figure biblique de l'ange semble dictée par les références onomastiques de l'œuvre de Melville : Ismaël, le narrateur, fait référence au fils d'Abraham et de sa servante Agar ; Achab, au roi d'Israël, fils d'Omri qui régna selon la Bible entre 874 et 853 av J.C. Quant à la baleine blanche, elle est généralement associée au nom du prophète Jonas dont la traduction signifie « baleine » en araméen.

Par conséquent, le choix porté sur l'écrivain Herman Melville n'est pas dénué de potentialité poétique.

1 *Pour saluer Melville*, p. 9

2 Id, p. 4

3 Id, p. 5

4 Id, p. 14-15

5 Id, p. 19

6 Id, p. 20

IV Retrouver un peintre naïf

La troisième œuvre, *Le Déserteur*, part également d'un homme, Charles-Frédéric Brun qui a réellement existé. En attestent non seulement ses œuvres, généralement aquarelles et gouaches sur papier, signées comme « Saint Jacques en Galice, Saint Joseph, Sainte Marie » réalisée le 10 mars au Trétien, village suisse de la commune de Salvan, mais aussi le registre d'état civil. Celui-ci confirme la mort le 9 mars 1871, à l'âge de 67 ans d'un Charle Brun, peintre de profession, domicilié à Bieudron, village de la commune de Nendaz. Aux rubriques prénom du père et de la mère est apportée la mention « inconnu » et à celles des observations, la précision : « mendiant alsacien ». Aucune information précise sur sa date et son lieu de naissance, seul un papier signé de la main de C.-F. Brun et conservé à Salvan, atteste qu'il est né en 1811 à Colmar, informations contredites par l'âge mentionné sur l'acte de décès et par les recherches infructueuses faites dans le registre d'état civil de Colmar. Mais comme le souligne René Creux dans son avant-propos, le peintre a-t-il donné son véritable nom ? Tous ces mystères, ces imprécisions, ces manques ne pouvaient que séduire l'imagination fertile de Giono.

À cela s'ajoute l'attrait exercé par l'œuvre de l'artiste. En effet Charles-Frédéric Brun peut être classé parmi les peintres naïfs. Ces peintres dont le Douanier Rousseau (1844-1910) est le plus célèbre, ne tiennent pas compte de la perspective, ni des mouvements picturaux de leur temps, ils s'attachent à des sujets populaires et les traitent en utilisant des couleurs vives. Mais le terme de « naïf » nous ramène surtout à la poésie. En effet, ce mot associé à l'art apparaît pour la première fois dans un sonnet de Rimbaud, « Au Cabaret-Vert », daté par le poète de Octobre [18]70 :

« Depuis huit jours j'avais déchiré mes bottines
Aux cailloux des chemins. J'entrai à Charleroi.
- *Au Cabaret-Vert* ; je demandais des tartines
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.
Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table

Verte : je contemplai les sujets très naïfs

De la tapisserie. »¹

Par la suite ce terme « naïf » est utilisé par Apollinaire, un autre poète, pour qualifier la peinture de son ami le Douanier Rousseau, d'ailleurs dans son article sur « Giono et la peinture »² R. Bourneuf dresse une liste des peintres préférés de l'écrivain, parmi « les modernes » il cite le Douanier Rousseau à côté de Renoir, Corot et Van Gogh. Cependant, si le mot de « naïf » nous amène à la poésie par le biais de Rimbaud, un autre texte de Rimbaud nous ramène à l'œuvre de C.-F. Brun. Dans « Alchimie du verbe » extrait d'*Une saison en enfer*, le poète confie :

«À moi. L'histoire d'une de mes folies.

Depuis longtemps je me vantais de posséder tous les paysages possibles et trouvais dérisoires les célébrités de la peinture et de la poésie moderne.

J'aimais les peintures idiotes, dessus de portes, décors, toiles de saltimbanques, enseignes, enluminures populaires »³

Ainsi le choix de Charles-Frédéric Brun conduit à la poésie et plus particulièrement à Rimbaud, par plusieurs chemins : sa peinture naïve ramène à l'esthétique rimbaldienne, son errance évoque celle de « l'homme aux semelles de vent » comme le nommait Verlaine et sa vie lacunaire conduit à la forme poétique du fragment. Cette forme poétique pratiquée par Rimbaud dans les *Illuminations* propose une juxtaposition de pensées plutôt qu'une coordination et le lecteur a pour mission de poursuivre la réflexion engagée par le poète. Les poètes du XX^{ème}, qui ont perdu les certitudes de leurs aînés, voient dans le fragment la représentation fidèle de leur pérégrination aventureuse dans le langage. Dans « Seuls signaux » Edmond Jabès cultive cette esthétique :

« D'un puits à l'autre, la soif se fraie péniblement un chemin.

*

La fosse aux bruits où le diamant parle aux sourds.

*

Le poème charrie des mots inconnus, des images. Effrayé, le poète

1 *Poésies*, Gallimard, 1973, p. 53-54

2 *La Revue des lettres modernes*, n° 468-473, Minard, Paris, 1976

3 *Une saison en enfer*, Gallimard, 1973, p.139

consolide les rives, construit les digues.

*

Le poème connaît aussi les crues. »¹

En choisissant Charles-Frédéric Brun, Giono rend donc un hommage détourné à la poésie et il se fait le lecteur actif, le lecteur poète, qui poursuit la réflexion dont la vie du peintre porte témoignage.

Conclusion

Notre corpus choisi parce qu'il représente trois temps forts de la vie de Giono et trois œuvres en marge des romans qui ont fait toute la célébrité de l'écrivain possède cependant une grande homogénéité thématique.

En s'attaquant à *L'Odyssée* Giono retrouve un héros antique. Mais en élisant Melville, il emprunte une voie plus personnelle, plus originale puisqu'il devient un passeur, le passeur de toute une poésie maritime qu'il a soin pourtant d'ancrer dans la terre en l'élargissant à une réflexion plus ample sur la condition humaine. Enfin le personnage de C.-F. Brun est en continuation avec celui de Melville, deux hommes qui ont existé, deux artistes dont il s'agit de faire la biographie pour faire connaître leur œuvre.

Mais la poésie s'imbrique de multiples façons dans le parcours de ces personnages, Ulysse se fait poète de l'oralité, Melville parle et écrit comme un poète, le Déserteur vit comme un poète. Et ils sont accompagnés de l'ombre des plus grands, Homère, Whitman, Rimbaud parce que leur histoire est avant tout celle de la création poétique.

¹ Jabès, *Je bâtis ma demeure*, Gallimard, 1959, p. 39

DEUXIÈME PARTIE

Versus et création



Charles-Frédéric Brun, *La Naissance de notre Seigneur et l'Adoration des Mages*.

Giono évoque (p. 240) une œuvre intitulée *La Naissance du Sauveur du monde et l'Adoration des Rois Mages* peinte le 24 janvier 1859.

I Le personnage du poète

I Un personnage récurrent

1-1 Trois poètes

Les trois œuvres étudiées ont en commun de présenter un artiste et plus précisément un poète. Si la qualification de poète est attribuée par Giono à Melville : « Mon boulot de poète, puisque tu dis que j'en suis un, mon petit boulot de poète »¹, elle n'est pourtant pas attribuée à Ulysse. Cependant, même si le mot n'est pas écrit, il n'y a pas d'ambiguïté. Ulysse est un conteur qui sait, de plus, métamorphoser grâce au pouvoir de la langue, la réalité. Il n'est pas comme ce pauvre Télémaque, lequel a vécu d'extraordinaires aventures mais qui est incapable de dépasser le simple récit journalistique. Et c'est ce pouvoir de métamorphose qui en fait un poète ; « ce périple déjà célèbre que la langue d'Ulysse avait fait décrire à la nef fantôme. »². Reste le cas du Déserteur, a contrario d'Ulysse et de Melville, il n'utilise pas les mots mais sa palette de couleurs. D'ailleurs, c'est un silencieux, un taiseux qui se raconte si peu que son itinéraire, qu'il soit biographique ou géographique est parsemé de vides. Giono lui prête deux confidents, Jules Dayen et Marie Asperlin de Sion³ auxquels il aurait confié des bribes de son périple qui le conduit à Nendaz, mais c'est un homme qui préfère vivre en marge du commerce humain. Bien que les mots ne soient pas son matériau, sa capacité à transformer la réalité en la peignant fait de lui un poète. Cette idée de transformation est reprise sur un autre plan dans « Le Poète de la famille »⁴. Giono y présente un personnage étonnant Djouan, fils de la tante du narrateur, laquelle gouverne d'une main de fer sa nombreuse tribu. Djouan utilise de la dynamite et perce d'une façon spectaculaire le tunnel ferroviaire sur lequel travaillaient, depuis longtemps, des ouvriers :

« Non : d'abord sans bruit la terre qui se liquéfie sous mes pieds, cède, s'enfonce, se creuse, s'effondre, et au moment où le ventre me remonte dans la bouche la terre qui revient se coller brusquement contre mes pieds avec une colle terrible, presque les dents d'un piège à renard ; et elle me secoue. »⁵.

1 *Pour Saluer Melville*, p. 27

2 *Naissance de l'Odyssee*, p. 119

3 *Le Déserteur*, p. 205-206

4 *L'eau vive*

5 « Le Poète de la famille », *L'eau vive*, p. 448

La nouvelle se termine par une phrase qui explicite le titre : « Nous venions tous de recevoir , elle et nous, notre première leçon de poésie. »¹. Ainsi, Giono utilise métaphoriquement le rapprochement du travail du poète avec celui du dynamiteur. Déjà dans *Que ma joie demeure*, il avait exprimé cette même idée par l'intermédiaire du discours direct d'un personnage :

« Mais la poésie est une force de commencement ; et une grande force : la dynamite qui soulève et arrache le rocher. Après il faut venir avec de petites massettes et taper avec patience au même endroit. Ainsi on fait de la pierre à construire »².

Par conséquent si le Déserteur est un poète, c'est parce qu'il est un artiste qui métamorphose le réel en donnant à ses bienfaiteurs des allures de saints, en transformant la perspective, mais c'est surtout parce que par son mode de vie, qui refuse le schéma traditionnel, qui a la thésaurisation préfère le dénuement, il accomplit un acte de dynamitage. Il est possible de vivre autrement, dit Giono, et finalement pas si mal. Au moment des bilans cette vie de quasi ermite est une tentation poétique à laquelle, celui qui un moment a rêvé Contadour, avoue qu'il aurait pu succomber. De même, la famille des Coste dans *Le moulin de Pologne* par son mode de vie de dilapidation s'oppose au principe de conservation des citadins et propose également un autre choix de vie ; son défi perpétuel lancé au destin n'est pas sans poésie. Mais à l'hubris des Coste, le Déserteur substitue la tempérance, la discrétion. Il est celui qui a choisi de désertier la société, et par son geste il la dynamite et fait donc œuvre de poésie. Par conséquent, Melville, Ulysse et le Déserteur sont bien trois poètes.

1-2 Les attributs physiques

Un des attributs du poète, sur lequel Giono revient maintes fois, est son regard. Ulysse a les yeux bleus, « Le bleu regard de l'homme monta doucement au long d'elle »³. Mais l'écrivain s'attarde plus longuement sur celui de Melville :

« ses yeux gris-bleu dormaient, un peu perdus, bien abrités, et parfois sous les ordres de son cœur, ils se couvraient d'un émail d'azur entièrement net, presque opaque comme le ciel frappé du grand soleil d'août. »⁴

1 « Le Poète de la famille », *L'eau vive*, p. 412

2 *Que ma joie demeure*, p. 606

3 *Naissance de l'Odyssée*, p. 77

4 *Pour saluer Melville*, p. 6

Chez lui les yeux sont vraiment le symbole de l'aspiration poétique :

« Mais il y en d'autres - et vous êtes de ceux-là, ne dites pas non- qui ont dans le regard une précision qui s'attache là où il n'y a rien : dans le ciel, dans la mer, dans l'espace, enfin, là où moi je ne vois rien. »¹, « vos yeux regardent un tout petit peu au-delà de l'endroit normal où la balle va tomber. »², « deux yeux qui regardaient seulement au-delà de vous-même. », « ses yeux farouches de poète »³, « ce qu'il y a de nouveaux dans ses yeux ! »⁴

Ce regard azuréen du poète en accord avec le ciel insondable, est aussi celui d'Ardan O'Brien, père de William Smith O'Brien député irlandais aux Communes, « Il avait des yeux très bleus et durs. »⁵, d'ailleurs Adelina ne s'y trompe pas et lui dit : « vous êtes une sorte de vieux poète inguérissable. »⁶. Là aussi, Ardan n'est pas un homme qui a choisi les mots comme matériau, c'est un dynamiteur de société qui refuse que son pays, l'Irlande, soit affamé. Ce thème du regard dans *Pour saluer Melville* est également associé de manière encore plus inattendue à une créature marine informe qui n'est pas sans évoquer la méduse : « Imaginez, un truc mou, mouillé, transparent, sans forme, avec, au milieu de cette absence de forme, deux yeux, deux très beaux yeux parfaitement humains »⁷ et le discours d'Herman se poursuit :

« L'autre regarda ces beaux yeux -qui étaient alors, tenez, comme des yeux de poète, mais de poète géant (c'était remonté de qui sait combien de profondeur)- il regarda, je vous dis, ces très beaux yeux dans de la gélatine de veau et, après ça, il la boucla pour tout le reste du temps. »⁸

La comparaison montre que le regard particulier est une des caractéristiques du poète, parce qu'il contemple ce que le commun des mortels ne peut entrevoir. Mais les yeux de la chose marine sont « couleur d'or »⁹ et ceux du Déserteur sont simplement « marron »¹⁰. Herman cherche quelque temps à définir la couleur de yeux d'Adelina , « elle le regarda dans les yeux et il n'eut que le souvenir d'une couleur très belle, sans nom »¹¹, puis il parvient enfin à la préciser : « Il voit ses

1 *Pour saluer Melville*, p. 12

2 Id. p. 12

3 Id. P. 14

4 Id. p.16

5 Id. p. 39

6 Id. p. 39

7 Id. p. 59

8 Id. p. 60

9 Id. p. 59

10 *Le Déserteur*, p. 207

11 *Pour saluer Melville*, p. 45

yeux. Ils sont couleur de tabac avec des reflets verts »¹. Retrouver le thème des yeux associé au personnage d'Adelina n'est pas étonnant puisque Melville lui apprend à regarder et qu'elle devient son double féminin, comme lui elle aspire à autre chose.

Ainsi Giono associe systématiquement au personnage du poète le thème du regard, puisqu'il est le, comme l'affirme Rimbaud, le « Voyant ».

Mais dans *Le Déserteur* une autre caractéristique physique est associée au poète. En effet, tout au long du récit, revient le leitmotiv des mains blanches, « Ses mains sont blanches ; cette blancheur de la main a été remarquée tout de suite par les paysans du Valais. »², « il a les mains blanches et fines. »³ Dans la page 225, l'expression « mains blanches » ou sa variante « blanches mains » qui grâce à l'antéposition de l'adjectif insiste sur la dimension subjective du qualificatif, est employée huit fois comme dans « On accepte donc les mains blanches ; si on avait eu quelque chose à reprocher à ce déserteur, ça aurait été précisément cette blancheur d'une partie de l'homme qui est plus un outil qu'un membre. ». Le substantif « blancheur » vient deux fois renforcer l'expression. À la page 227 ce signe distinctif qui inspire la méfiance prend une autre signification : « La blancheur des mains n'est plus un vice, on ne sait même pas jusqu'à quel point ce n'est pas une vertu. ». Et la référence aux mains blanches se poursuit « cet homme aux mains blanches »⁴, pour s'arrêter enfin « ces mains blanches »⁵. Une telle insistance poursuit plusieurs buts. Il s'agit en premier de souligner l'étrangeté de ce personnage qui arrive dans un milieu rude où les mains sont sollicitées sans arrêt à des tâches pénibles. Les habitants du Valais ont, pour accepter le Déserteur, à accepter cette différence. En outre, le choix de cet attribut est bien sûr à relier à son art qu'il exerce justement grâce à l'habileté de ses mains ; cependant les mains sont aussi l'instrument du poète. Mais la couleur des mains traitée de manière si ostentatoire renvoie également de façon symbolique à la pureté, l'âme du poète est aussi candide que ses mains. Il est celui qui n'a pas les mains sales, puisqu'il refuse toute compromission. Il refuse même de franchir le seuil des maisons pour partager un repas, de dormir à l'abri dans un lieu bien clos. Pourtant, sans illusions, Giono rappelle que ce mode de vie, ce choix du renoncement, n'apporte pas la liberté : « Et le voilà confiné pour toujours entre ces quatre murs : la misère,

1 *Pour saluer Melville*, p. 48

2 *Le Déserteur*, p. 196

3 Id. p. 208

4 Id. p. 237

5 Id. p. 238

les gendarmes, la charité et la mort. »¹

1-3 Des errants

Giono choisit également de lier ses poètes au moyen d'une autre caractéristique : ce sont tous des errants qui finissent cependant par accepter un point d'attache. Le titre même du *Déserteur* connote cette notion de déplacement et nous verrons avec quel souci l'auteur choisit de préciser son itinéraire. Il a quitté son pays, la légende dit qu'il a peut être abandonné l'armée, en tout cas il a déserté la société pour finalement s'installer en bordure de la communauté. Mais quand la mort arrive il lui faut comme de coutume s'éteindre dans un lit : « [la mort] l'atteint en 1871 à Veyssonay chez un fermier où cette fois il a bien fallu qu'il accepte un lit »². Melville lui aussi est un déserteur au sens propre tout d'abord ; il a profité d'une escale aux îles Marquises, à Nukuhiva³ pour fuir parce que les conditions de vie en mer ne lui conviennent plus, et que l'ange le pousse à se choisir un autre destin . Mais il ne déserte pas que la vie de marin, son voyage à Londres lui permet de désertier l'Amérique et une existence devenue routinière ; mais plus encore son escapade pour Woodcut lui permet de désertier la condition d'écrivain cantonné à un seul genre de livre. D'ailleurs la scène qui narre son changement de costume devient représentative de sa désertion sociale ; il troque le vêtement étriqué imposé par les conventions contre celui de loup des mers fait d'éléments disparates : caban, pantalon de bure et « souliers chinois en peau d'éléphants »⁴. Pourtant, même après avoir rencontré l'âme sœur, il repart en Amérique hanté par sa mission poétique et s'établit dans les collines de Berkshire et améliore une vieille ferme. Dans *Le moulin de Pologne*, Monsieur Joseph qui va bousculer le mode de vie des citadins est lui aussi un errant. Comme le Déserteur, son identité reste problématique et donne lieu à de multiples spéculations, comme Melville il va organiser autour de lui et de son épouse tout un univers de théâtre. De même, Bobi, le poète acrobate de *Que ma joie demeure* arrive un jour sur le plateau de Grénome où règne l'ennui et il aide les paysans à construire un décor édénique où les fleurs succèdent aux cultures, où les animaux s'ébattent en liberté. Ces poètes errants savent construire un monde et si Ulysse ne construit qu'un monde de mots, son errance de dix ans reste sans nul doute la plus célèbre :

1 *Le Déserteur*, p. 249

2 Id. p. 249

3 Id. p. 16

4 Id. p. 24

« Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage,
Ou comme cestuy là qui conquit la toison,
Et puis est retourné, plein d'usage et raison,
Vivre entre ses parents le reste de son aage ! »¹

II Le Poète Giono

2-1 Points communs avec ses personnages

Pour finir le portrait du poète il faut maintenant en venir à Giono. Dans *Pour saluer Melville* l'écrivain non seulement utilise la première personne du singulier mais il se met en scène : « ce livre a été mon compagnon étranger. Je l'emportais régulièrement dans mes courses à travers les collines. »² Dans *Le Déserteur* cette présence se fait totalement incidente mais elle existe, « Je ne parlerai pas [...]. J'en signale simplement un [...]. J'ai reçu la reproduction en couleur d'un quatrième ex-voto »³. Il n'aura échappé à personne que le regard azuréen du poète est justement celui de Giono. Tous ses contemporains ont insisté sur la pureté de son regard bleu. De même que pour le Déserteur, ses mains blanches d'écrivain ne peuvent que surprendre les Manosquins, et comme le confie Pierre Magnan : « Un homme qui vivait de sa plume leur paraissait un peu suspect »⁴. Si son errance n'a pas l'ampleur temporelle de celle d'Ulysse ou du Déserteur, il n'est pas pour autant resté confiné à Manosque. D'abord il y a eu les années de guerre, qui pour lui commencent à Montségur dans la Drôme et se terminent à Thionville, en passant par Verdun, Reims ... Mais Giono est aussi un voyageur, il fait des séjours à Paris, à Lyon, dans le Morvan mais aussi en Suisse, en Italie d'où ses grands-parents paternels sont originaires et où il retrouve les traces de Stendhal, en Angleterre, en Écosse, en Espagne, en Autriche, aux Baléares. Il publie des relations de certains voyages : *Voyage en Italie* (1954) et *Voyage en Espagne* qui regroupe trois textes publiés séparément (1959, 1964, 1969) dont une biographie du poète espagnol Juan Ramon Jimenez. Giono est frappé par leurs similitudes, même prénom, même expérience de la mort à 19 ans, l'un avec le décès de son père, l'autre avec la guerre, même vocation précoce, même méfiance de la politique, même choix d'une vie provinciale dans le sud de leur pays. Effectivement les voyages ne sont pas tout, comme pour Melville, la petite maison, située sur les pentes du Mont d'or, qu'il agrandira et transformera au fur et à mesure de ses besoins reste

1 Du Bellay, *Les Regrets*, Garnier-Flammarion, 1971, sonnet XXXI, p.75

2 *Pour saluer Melville*, p. 3

3 *Le Déserteur*, p. 196

4 Entretiens INA

son port d'attache. Ainsi, Giono se projette dans les personnages des poètes.

2-2 Giono et Melville

Mais c'est sans doute à travers la figure d'Herman Melville qu'il apparaît le plus distinctement. Comme le montre Jarosz, les points communs entre ces deux écrivains sont nombreux, ils ont tous les deux travaillé dans une banque avant l'âge adulte parce que leurs pères ne pouvaient plus contribuer aux dépenses du ménage. Leur mère détenait l'autorité ; il est à cet égard aisé d'observer dans le texte la fusion des deux figures maternelles, grâce à l'emploi du discours indirect libre qui supprime la distance entre la voix du narrateur et celle du personnage. L'exclamation « Pauvre chère maman ! »¹ mêle l'affection filiale de Giono, par le relai du narrateur, à celle de Melville. En outre le service dans la marine de l'écrivain américain ne peut que rappeler la participation de l'écrivain manosquin à la guerre de 14-18. Et peut-être que la désertion réelle de Melville a été une tentation de Giono. Mais au-delà des indices factuels, se présente la gémellité des motivations des deux hommes. Quand Giono écrit *Pour saluer Melville*, il est comme nous l'avons déjà souligné à un tournant de sa carrière. Il pourrait continuer ce dans quoi il s'est illustré, c'est-à-dire une écriture tournée vers la célébration de la terre, mais il ne le souhaite plus. Aussi certaines phrases résonnent comme une profession de foi toute gionienne :

« Il faut que je donne le contraire de ce qu'on attend »², « L'œuvre n'a d'intérêt que si elle est un perpétuel combat avec le large inconnu »³, « Il n'est pas plus un écrivain de la mer que d'autres sont des écrivains de la terre »⁴.

À ces directions données à son œuvre s'ajoute une conception particulière du métier d'écrivain. En effet il n'y a pas chez Giono une sacralisation de son métier, c'est un travail comme les autres : « Au surplus prêt à gagner sa vie demain s'il le fallait avec n'importe quel travail différent de celui d'écrire. Pas homme de lettres pour un sou. »⁵

1 *Le Déserteur*, p. 7

2 Id. p. 27

3 Id. p. 33

4 Id. p. 33

5 *Pour saluer Melville*, p. 34

Conclusion

Les textes du corpus présentent donc tous une variation de la figure du poète reconnaissable à ses attributs physiques et à son errance. Giono, par personnages interposés s'implique donc directement dans ses œuvres en fabriquant des héros qui lui ressemblent et qui contaminent l'ensemble de sa production littéraire.

En effet ce qui compte avant tout c'est la transformation du réel, le mensonge créateur qui rapproche indubitablement Giono de son héros odysseén. Et à partir de quelques graines de vérité, il peut faire pousser un champ de pages romanesques, processus raconté dans *Noé* et mis non seulement en œuvre dans cet inclassable texte où se côtoient confidences et manipulations, mais aussi dans *Pour saluer Melville* qui propose une variation sur la vérité et dans *Le Déserteur* qui tente une reconstitution de la vérité à grand renfort d'imagination. Tout se passe comme si délaissant les traités philosophiques Giono avait expérimenté, directement, le lien qui relie à la vérité tout créateur.

II L'ancrage spatio-temporel

I Le maître de l'espace

Si le poète est un errant la place apportée à ses pérégrinations devient de plus en plus importante au fil de l'œuvre gionienne. Tadié écrit : « Tout récit poétique, pour durer au sein de la Nature, doit se faire itinéraire. »¹ Pour lui, alors que le poème privilégie la description postée, le récit poétique favorise le cheminement.

1-1 Un monde mythique revisité

Naissance de l'Odyssée s'ouvre sur un prologue qui débute par le naufrage d'Ulysse qui le mène dans les bras de Circé. Giono ne choisit pas le modèle épique qui, au chant X, situe son palais sur l'île mythique d'Eéa, il ne puise pas non plus dans la tradition réaliste qui fait du Monte Circeo, au bord de la mer Tyrrhénienne, au sud du Latium, le lieu de résidence de Circé, il choisit une autre solution. Pour lui Circé réside dans une presqu'île : « Le coteau qui portait la maison de Circé allongeait ses reins en presqu'île. »² S'il garde le choix d'un habitat naturellement surélevé il choisit un compromis entre terre et île ; mais aucune référence à une localisation spatiale mythique ou réelle n'est faite. Lorsque Ulysse souhaite partir, il s'agit simplement pour lui de rejoindre la côte, comme il le demande à Photiadès : « Mène-moi à la côte. C'est fait en un rien de temps »³. La distance qui le sépare de Pénélope semble tout d'un coup se contracter, maintenant que Ménélas a allumé les feux de la jalousie, « Sur l'autre pente du colosse marin, il y avait Ithaque »⁴. L'expression métaphorique du colosse marin reste ambiguë, la mer est-elle perçue comme une montagne ou la terre qui s'avance dans la mer est-elle assimilée à un colosse ? L'imprécision demeure, mais le voyage devient possible. Une ellipse narrative permet de passer sous silence la traversée pour rejoindre la côte et conduit le lecteur à la première partie consacrée au cheminement terrestre qui mène Ulysse jusqu'à Ithaque. Cette première partie, scindée en trois chapitres, propose comme seul repère spatial précis situant le voyage du protagoniste, la ville de Mégalopolis. Cette ville du Péloponnèse est sise en Arcadie et d'ailleurs lors des adieux, le marchand Contolavos qui a hébergé Ulysse, dit à celui-ci : « si vous passez encore une fois par

1 *Le récit poétique*, p. 9

2 *Naissance de l'Odyssée*, p. 7

3 Id. p. 10

4 Id. p. 9

l'Arcadie »¹. Mais cette ville désertée au Moyen-Age et recrée au XIX^{ème} siècle n'a été fondée qu'entre 371 et 368 avant J.C. par le général thébain Epaminondas pour surveiller Sparte. La guerre de Troie, dans l'hypothèse de son existence réelle, étant située généralement autour du XII^{ème} siècle avant J.C., la mention de Mégalopolis apparaît donc fantaisiste, tout comme la précision : « c'était à Mégalopolis sur le boulevard du Nord, près du portique du trident »². D'ailleurs la description qu'en fait Giono est essentiellement centrée sur les habitants ; « la foule courait joyeusement [...] les fileuses de laine [...] le potier [...] des guirlandes de fillettes [...] un vieux savetier »³ etc. L'étape suivante d'Ulysse est Psophis, toujours en Arcadie près de l'Érymanthe ; elle appartient au monde antique. Polybe, historien grec né justement à Mégapolis vers 208 avant J.C. et Pausanias, voyageur et géographe du II^{ème} siècle après J.C. l'ont décrite mais la date de sa fondation ne semble pas correspondre à l'époque supposée d'Ulysse. À la fin du troisième chapitre, Ithaque est presque à portée d'oreille : « En tendant l'oreille, il aurait pu entendre le flot tonner sous la creuse Ithaque. »⁴ Une nouvelle ellipse temporelle permet au lecteur d'entrer dans la deuxième partie qui se situe entièrement à Ithaque : « Ithaque-la-ville pointue comme un nid d'abeilles et collée au rocher bourdonnant au-dessus de la mer »⁵, cette île de la mer Ionienne pas plus que Mégalopolis ou Psophie n'est décrite. Les références spatiales précises restent donc très limitées, elles permettent juste d'asseoir la fiction de l'histoire. Giono pouvait soit rester dans la géographie mythique de l'épopée, soit pour mener à bien son entreprise burlesque choisir une géographie antique, il jette son dévolu sur une troisième solution, il utilise une géographie antique mais en proposant une distorsion temporelle et il ajoute à cela, comme pour la localisation de la demeure de Circé, le flou de l'imprécision. La terre devient donc un immense univers qui n'est plus contenu par les connaissances humaines et son ancrage dans la réalité se fait à travers la désignation des animaux et végétaux qui l'habitent. L'espace ne devient plus comme dans *Que ma joie demeure* un personnage tout puissant qui domine l'homme ainsi que le montre la foudre qui s'abat sur Bobi, en effet cette puissance ne peut s'accorder avec le projet de désacralisation de l'*Odyssee*. L'espace est un univers quotidien géographiquement flou, où la peur de l'homme devient risible, « le coin de son œil surveillait la gueule béante du bois »⁶ mais aussi pour le lecteur un jardin merveilleux où se condense la beauté du monde, alors que

1 *Naissance de l'Odyssee*, p. 52

2 Id. p. 48

3 Id. p. 44

4 Id. p. 54

5 Id. p. 66

6 Id. p. 18

pour Ulysse la mer devient l'espace privilégié de ses menteries et donc de son imaginaire. Et c'est de ces tensions que naît la poétisation de l'espace.

Mais le lieu particulier de la genèse odysseenne devient dérisoirement un simple bassin : « Le meilleur ami d'Ulysse, celui vers lequel il allait le plus volontiers, avec l'assurance de trouver près de lui la juste consolation, était un grand bassin plat à peau mordorée. »¹ Giono en fait un personnage comme le souligne la personnification filée : « Une exacte ceinture de grès enserrait sa chair rectangulaire », « [l'eau] clapotant avec un bruit de langue humaine »², « un bassin de mœurs faciles »³ etc. Et cette métamorphose contient à elle seule la fragilité de la solitude humaine et la puissance de la créativité humaine. Giono, et avec lui Ulysse, mêle le petit et le grand ce qui entraîne le lecteur dans un vertige digne de Swift ou de Voltaire, « le bord du bassin » devient « un golfe », « les joncs » forment une « jungle », « les herbes » une « lisière », « une touffe de mousse » un « petit îlot », ce va-et-vient constant et adroit entre micro et macro ne peut qu'étonner le lecteur. Oui l'homme est petit, fragile, solitaire, mais son pouvoir de transformation, son pouvoir poétique qui anime le monde de beauté et de grandeur est immense :

«Tout à l'heure pareille aux malheureuses englouties devant le port de la scabieuse, maintenant, ô majesté de la tâche finie, elle semblait augmentée de toute la largeur de cet orbe tremblant qu'elle avait tracé autour du bassin . »⁴

1-2 La tension de deux mondes

Avec *Pour saluer Melville*, Giono quitte la fiction de l'épopée et entre dans le monde du XIX^{ème} siècle. Il propulse son héros dans Londres, mais si quelques noms de quartiers comme « Holborn » (p. 22), « Limehouse » (p. 23), soulignent l'effet de réel, l'auteur ne propose pas sur le modèle balzacien, une déambulation qui reconstruirait la topographie de la ville. Au contraire, la retenue semble de mise, le dialogue avec l'ange dans le bistrot marin se termine simplement par : « Il rentra à l'hôtel par la cour des messageries qui était ouverte. »⁵ En effet, le voyage n'a pas réellement commencé. Avec le départ de la diligence, les références

1 *Naissance de l'Odyssee*, p. 119

2 Id. p.119

3 Id. p.119

4 Id. p. 122

5 *Pour saluer Melville*, p. 32

spatiales vont devenir nombreuses : « route d'Eton »¹, « Paddington »², « embranchement du chemin de Dartmoor »³, « Henley »⁴... Giono s'est sans doute plu à utiliser une carte pour suivre le périple de son personnage de Londres à Bristol. Pourtant il ne propose aucune reconstitution minutieuse des localités traversées parce que le voyage de Melville est avant tout un voyage initiatique. Comme le note Tadié : « l'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique »⁵. Ce voyage initiatique que Melville entreprend en compagnie d'Adelina, le conduit dans plusieurs lieux, structurés de manières différentes. Leur première communion spirituelle se fait alors qu'ils viennent de prendre place sur l'impériale : « ils entraient de face, tous les deux à la fois, dans le vaste paysage boisé et dans le ciel. »⁶ Pratiquement en apesanteur, donc dotés d'un pouvoir magique, le couple traverse un monde caractérisé par son immensité. Cependant, leur première promenade pédestre se fait dans un endroit qui, au premier abord, peut paraître morne : « L'endroit n'était pas particulièrement grandiose. Ce soir-là, c'était au crépuscule, une lande uniforme, nue, cernée de tous côtés par la brume proche. »⁷ Mais cette brume environnante, le tapis de colchiques, vont créer autour du couple une bulle hermétique qui les coupe entièrement du monde réel et leur permet de construire leur propre espace. Marcel Neveux remarque :

« La voûte microcosme est l'exemple parfait de ce que j'appelle un LIEU. Elle limite un volume pareil à l'espace et opposé à l'espace, un volume qui a la forme de l'espace, infiniment hémisphérique, et qui est le contraire de l'espace par sa finitude et sa fermeture. La voûte est la défense originaire contre l'étendue hostile. »⁸

Dans la deuxième promenade pédestre du couple se retrouve cette même clôture :

« Ils allèrent dans les champs. Ils trouvèrent un très grand taillis de genêts [...] Ils entrèrent à travers les branches par des sortes de couloirs et, en effet, ils arrivèrent au milieu du taillis, dans une petite chambre verte avec un sol d'herbe très tendre »⁹.

1 *Pour saluer Melville*, p. 35

2 *Id.* p. 36

3 *Id.* p. 38

4 *Id.* p. 54

5 *Le récit poétique*, p. 9

6 *Pour saluer Melville*, p. 49

7 *Id.* p. 55

8 *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, p. 94

9 *Pour saluer Melville*, p. 62

Mais leur troisième promenade propose quant à elle, un paysage ouvert sur le monde :

« Adelina et Herman se trouvaient dans la grande lande qui domine l'estuaire du Severn. La terre absolument nue, déserte, ondulée, couverte de bruyère, s'étendait à perte de vue de tous les côtés sauf vers l'ouest où tremblait la verdure glauque du canal de Bristol. »¹

Si des détails réalistes viennent structurer l'espace, la position dominante est plus particulièrement significative. Herman et Adelina peuvent désormais devenir des guides. De plus, l'ouverture du paysage, en complète opposition avec la clôture de la promenade précédente, marque l'évolution des personnages. Melville a accepté de dépasser le désir de repli sur soi, la satisfaction d'une existence bornée à l'humain, il accepte d'assumer sa part de grandeur, de devenir un flambeau pour l'humanité : « Mais je suis, voyez-vous, en ce moment plein d'idées grandioses sans rapport logique entre elles sinon qu'elles sont toutes semblables à ces landes démesurées où nous marchons. »². Béatrice Bonhomme remarque :

« il y a deux postulats simultanés chez les héros de Giono : un désir du bas, des bas-fonds mousseux où pourrait la matière et un élan vers le haut, l'imagination aérienne. D'une part désir de l'enfermement, d'autre part élan vers les grands espaces. »³

Le personnage d'Herman Melville reprend exactement dans ces promenades cette double aspiration.

Ainsi Giono choisit de mêler au monde réel un monde symbolique. L'espace est en accord avec le cheminement intérieur des personnages. La poésie ne passe pas directement par la beauté des lieux mais par cette utilisation particulière de l'espace qui devient témoin de la révélation des personnages.

1-3 Des espaces superposables

Reste le cas du *Déserteur*. Le personnage éponyme parcourt plusieurs espaces. Tout d'abord ses déambulations s'inscrivent dans l'espace géographique réel des Alpes suisses qui le mène du Pas de Morgins à Nendaz. Une toponymie exhaustive ponctue les pages, Giono utilise abondamment la carte au 1/200 000 fournie par René Creux, il affirme même à ce dernier dans une lettre datée du 14 janvier 1966 :

1 *Pour saluer Melville*, p. 67

2 Id. p. 69

3 « L'Apocalypse des éléments », *Giono Autrement, L'Apocalyptique, Le Panique, Le Dyonisaque*, Publications de L'Université de Provence, 1996, Aix-en-Provence, actes du colloque du 31 mars 1995, p. 27

« D'où viennent mes détails valaisiens ? Mais c'est que je suis allé moi-même incognito une semaine dans la région et que j'y ai envoyé enquêter mon gendre et ma fille cadette presque un mois sur le sujet. Il n'est pas question pour moi d'écrire sur un pays que je n'avais jamais vu. »

Pourtant comme le notent dans leur notice¹ Janine et Lucien Miallet qui citent cette affirmation épistolaire, Elise Giono et Sylvie Durbet, épouse et fille de l'auteur, ont affirmé que ni l'écrivain, ni des membres de sa famille n'ont entrepris un tel voyage. Cependant, le résultat est là, Giono essaie de reconstituer les déplacements de C.-F. Brun qui couvrent approximativement une superficie de 40 km² délimitée au nord par le cours du Rhône de Sion à Martigny, à l'est par le val d'Hérens, au sud par la murailles des Alpes pennines, à l'ouest par les Alpes de Savoie, en utilisant les documents mis à sa disposition. Mais, si le paysage est prégnant, il ne donne guère lieu qu'à de rapides descriptions :

« Les cascades échevelées, le grommèlement des rochers dans le vent, la voix de basse des échos et ce ricanement mystérieux qui craque toujours dans les déserts telluriques abasourdissaient l'étranger et hébétaient l'indigène. »²

Giono se refuse à céder au typique, il ne propose pas une gravure à la Doré qu'il cite pourtant³, il propose plutôt un arrière plan culturel littéraire, « Dire les Alpes c'était évoquer Dante. »⁴, qui se fonde sur l'imaginaire du lecteur. D'ailleurs, finalement, cette œuvre à la précision géographique exhaustive ne fonctionne nullement comme un récit réaliste. Oui, le lecteur peut prendre une carte, suivre de près les cheminements proposés par l'écrivain et pourtant jamais l'espace ne se dote d'une existence pluridimensionnelle. Il reste curieusement dans la virtualité, il reste un monde de création littéraire, un espace aussi fuyant que l'existence du Déserteur. Au milieu de cette errance, Giono inscrit par moment le fugitif dans un cadre spatial. Comme dans le cas de *Pour saluer Melville*, il choisit de placer son personnage en surplomb : « À Morgins, il est au dessus des brouillards du Rhône. De la laiteuse exhalaison du fleuve, en bas, il voit émerger la tête des hauts peupliers d'Italie »⁵. Et comme pour Melville cette situation devient symbolique ; C.-F. Brun se retire de la société humaine. S'il commence par s'élever dans l'espace ce n'est pas par désir d'une quelconque supériorité, le peintre est au contraire un humble parmi les humbles, il s'agit surtout de rendre

1 *Le Déserteur*, p. 938

2 Id. p. 200

3 Id. p. 194

4 Id. p. 199

5 Id. p. 202

tangible la distance qui le sépare des autres. Le Déserteur est un anachorète, il reste cependant à la lisière d'une communauté humaine elle-même isolée par les barrières naturelles de l'espace géographique. Et son refus de passer les seuils des portes marque cette frontière qu'il a dressé entre lui et les autres. Giono superpose donc à l'espace géographique réel des Alpes suisses, un espace symbolique qui l'est à plusieurs titres. En effet, l'itinéraire du Déserteur prend une signification sociale, c'est celui d'un vagabond, d'un misérable. Dès la phrase inaugurale de l'incipit Giono l'indique : « C'est d'abord, un personnage de Victor Hugo. »¹ Il revient plus tard à cette idée, « c'est ainsi, comme on le disait dès le début, que le Déserteur reste toute sa vie un personnage des *Misérables*. »² D'ailleurs la bonté du curé de Salvan rappelle irrésistiblement celle de Monseigneur Myriel et quand Giono prend la défense du Déserteur et accuse la société, la transtextualité permet d'apercevoir la silhouette de Jean Valjean ou celle de Claude Gueux, « La loi au regard de laquelle il n'avait que le tort d'être misérable. Car, il faut encore le préciser, il n'a pas l'étoffe ni d'un droit commun, ni d'un assassin, ni d'un politique. »³ À ce premier parcours symbolique s'ajoute celui de la vie d'un homme qui a assumé son choix. Effectivement, Giono raconte non seulement les quelques jours qui permettent à C.-F. Brun de parvenir jusqu'à ce coin des Alpes suisses mais il les englobe dans l'itinéraire plus vaste de la vie : « sur le chemin qui va le conduire du pas de Morgins à la fosse du cimetière de Nendaz »⁴. Il s'agit tout simplement pour lui de tracer une marque éphémère dans le branle du monde : « il sait qu'il n'est pas oublié, qu'il est indispensable. Toutes les places sont prises dans l'univers, notamment celle qui sont à côté des poètes. »⁵ Cette vie d'errance c'est finalement la vie de tout homme attendu forcément par la mort. Il y a des aspects stoïciens dans l'itinéraire du Déserteur :

« C'est pourquoi la chose à faire en tout premier lieu est de ne pas suivre, à la façon du bétail, le troupeau de gens qui nous précèdent, ce serait alors s'acheminer non où il faut aller, mais où va la multitude. »⁶

Mais Giono connaît la difficulté d'une vie rectiligne qui peut être déviée par la société, par l'Histoire et à l'exigence d'un cheminement rectiligne il substitue humblement le tour et le détour, le Déserteur a porté son fardeau d'homme avec ses grandeurs et ses petitesesses liées à

1 *Le Déserteur*, p. 193

2 Id. p. 237

3 Id. p. 245

4 Id. p. 199

5 Id. p. 209

6 Sénèque, *De la vie heureuse* in *Les Stoïciens*, Gallimard, trad. Bréhier, 1962, p. 723

sa précarité et ce n'est déjà pas si mal. Le dernier parcours symbolique c'est celui d'un homme de partout et de nulle part qui a affaire avec l'art :

« Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
Mon paletot aussi devenait idéal ;
J'allais sous le ciel, Muse ! Et j'étais ton féal ;»¹

Comme pour Rimbaud, le voyage se fait initiatique, il participe du cheminement intérieur du personnage, et comme nous l'avons déjà vu, il est une des composantes de l'inspiration. Alan J. Clayton remarque que le paysage n'est pas un simple décor, qu'il est «force déterminante d'actions et de caractères, acteur lui-même, source féconde d'inventions et de mobile »². C'est dans ces paysages alpins, dans cet itinéraire solitaire que le Déserteur puise les couleurs de ces peintures.

Par conséquent, dans ces trois œuvres, même si l'espace semble traité de manière de plus en plus réaliste avec une part de localisation spatiale qui ne fait que croître, il demeure un espace poétique parce que « devenu personnage, l'espace a un langage, une action, une fonction, et peut être la principale : son écorce abrite la révélation »³, comme l'affirme Tadié.

En effet Giono rappelle qu'il est le maître de l'espace qu'il peut à son gré mêler l'espace mythique et l'espace antique pour créer son espace fictionnel, il peut aussi partir d'un monde localisable géographiquement et le transformer en espace personnel, il peut enfin, à partir de ce même monde géographique et donc réaliste le transformer symboliquement.

Giono est un démiurge qui montre le pouvoir de la création en s'affranchissant des barrières spatiales.

II Le maître du temps

Remarquons tout d'abord que ces textes s'intéressent finalement tous les trois à une genèse. Il s'agit de raconter l'origine de l'*Odyssee*, celle de *Moby Dick* et finalement aussi celle de l'œuvre picturale de C.-F. Brun ou plus amplement celle de sa désertion. Tadié note

1 Rimbaud, *Poésies*, Gallimard, 1996, « Ma bohème », p. 56

2 « Paysage et psyché dans quelques récits de Giono » extrait de *Jean Giono 1 de « Naissance de l'Odyssee » au Contadour*, p. 145

3 *Le récit poétique*, p. 10

d'ailleurs : « Le récit poétique cherche à échapper au temps par la remontée jusqu'aux origines de la vie, de l'histoire et du monde »¹. Effectivement en cherchant à éclairer des épisodes fondateurs, Giono réfléchit sur le processus créateur. Et comme nous l'avons vu, ces épisodes sont marqués par l'errance, mais comme espace et temps sont intrinsèquement liés, tout voyage dans l'espace est forcément un voyage dans le temps. Pour ces poètes errants la temporalité a aussi un rôle à jouer.

2-1 Une année subjective

Si *Naissance de l'Odyssée* possède le privilège d'avoir la durée narrative la plus longue c'est cependant cette œuvre qui présente la durée diégétique la plus brève. Le prologue qui s'ouvre sur un Ulysse échoué sur le sable, rappelant sa rencontre avec Nausicaa est ancré dans une temporalité subjective : « Dans le long chapelet de jours marqués de pâquerettes, de blé mûr, de pommes, Ulysse rencontra la femme trois fois. »² L'association des fleurs, des végétaux comestibles avec l'objet de dévotion crée un mélange de monotonie éclairé malicieusement par les images de la Cène et du pécher originel. Le temps semble suspendu aux instants de plaisir qui enlise l'homme. Et de même que la maison de Circé était hors de tout espace localisable, le temps passé avec elle n'est pas objectivement mesurable. Dans la première partie, le premier chapitre, dont l'évènement central est la rencontre à l'auberge avec le guitariste aveugle, contient un repère, « Deux jours déjà »³, qui indique le début du voyage d'Ulysse. Le deuxième chapitre permet également une reconstitution aisée de la chronologie. Il commence le lendemain de la soirée à l'auberge, « Au petit jour le guitariste s'éveilla »⁴, raconte une journée de voyage qui s'achève par une nuit à la belle étoile et se termine le jour suivant quand Ulysse aperçoit Mégalopolis. De même, les repères temporels du chapitre trois permettent de reconstituer précisément la durée du voyage. Quand il arrive à Psophis⁵, cela fait cinq jours que le voyageur a quitté les rivages où habite Circé. Mais soudain, une rupture temporelle apparaît : « Enfin un jour il arrive au bord de la mer »⁶. Giono brise toute continuité temporelle mesurable inscrivant délibérément son personnage dans un autre temps. La deuxième partie qui raconte le retour d'Ulysse à Ithaque comprend sept chapitres. Le

1 *Le récit poétique*, p.85

2 *Naissance de l'Odyssée*, p. 4

3 Id. p. 16

4 Id. p. 34

5 Id. p. 53

6 Id. p. 54

premier débute à « l'aube »¹ de son arrivée sur l'île, le deuxième, le troisième, le quatrième se situent le même jour tandis que si le cinquième débute toujours par ce jour, il s'achève par le lendemain, «Vers le midi la mère d'Antinoüs arriva »². Le chapitre six poursuit donc ce jour entamé au chapitre précédent. Mais, page 108, les précisions temporelles trop floues empêchent de suivre avec précision la chronologie : « Les jours suivant la terreur d'Ulysse s'apaisa ». Puis un sommaire, « L'hiver passa »³ permet encore d'accélérer le temps. Quand le récit s'achève les beaux jours sont de retour : « Dans l'air muet on entendait pétiller la chaleur. »⁴ L'histoire de la genèse de l'*Odyssée* se déroule donc approximativement sur un an, du « blé mur » à l'été suivant mais la chronologie réelle ne donne pas le tempo du récit puisque la première journée à Ithaque occupe plus d'un tiers de l'œuvre.

2-2 Une vie plus quatre jours

Dans *Pour saluer Melville* le récit perd de sa linéarité. Si nous nous concentrons juste sur le personnage de Melville, le texte s'ouvrant sur les liens entre Giono et l'auteur de *Moby Dick*, une prolepse débute la narration : « Quand, en 1849, Melville revint en Amérique, après un court séjour en Angleterre , il rapportait un étrange bagage »⁵. Puis, Giono reprend chronologiquement l'histoire d'Herman, l'amène même jusqu'à son terme, « Au moment où West parlera ainsi de lui, Herman, mort en 1891, aura déjà la tête pleine de terre. »⁶ Puis cette mort consommée, le biographe prend alors sa liberté comme le marque l'emploi du présent qui tient plus d'un présent d'énonciation que d'un présent de narration, ce qui est corroboré par le repère temporel, « Mais pour l'instant elle est pleine de baume et mai fleurit à ses yeux. »⁷ Pourtant Giono n'embraye pas immédiatement sur le séjour à Londres, il continue à dérouler l'histoire de la vie de l'écrivain en utilisant désormais le système du présent . Mais parfois il rompt le lien de proximité temporelle qu'il vient de créer avec son personnage et son lecteur et propulse à nouveau Melville dans un temps coupé de toute énonciation , « Herman arriva à Londres un samedi soir d'automne. »⁸, pour à la phrase suivante, ramener de nouveau son personnage sous les feux de l'actualité : « Il a sacrifié à la correction anglaise. Il a un spencer

1 *Naissance de l'Odyssée*, p. 55

2 Id. p. 105

3 Id. p. 110

4 Id. p. 121

5 *Pour saluer Melville*, p. 5

6 Id. p. 8

7 Id. p. 8

8 Id. p. 20

exact »¹. Giono se présente donc comme le maître du temps, il peut à loisir jouer avec les analepses ou les prolepses, faire des ellipses aussi bien que des scènes mais il peut également entraîner le lecteur dans le flux temporel de son personnage ou choisir de lui laisser la place d'un simple spectateur protégé par le rythme d'une autre temporalité. Et surtout, il peut changer sans arrêt de choix et montrer son personnage selon plusieurs points de vue temporels.

Si nous resserrons notre attention sur l'escapade de Melville à Londres. Giono invente quatre jours de sa vie qu'il situe en 1848, « La France vient d'être bouleversée des événements de 1848 »². Le premier jour est consacré à sa rencontre avec l'éditeur, sa visite au brocanteur de Limehouse et sa soirée au bistrot marin. Le deuxième débute « À six heures du matin »³ avec le départ de la malle de Bristol et s'achève avec l'endormissement d' Herman⁴, ce qui montre que le point de vue adopté tout comme le temps est désormais celui du protagoniste. Le troisième commence à la phrase suivante par le réveil de Melville et raconte l'union spirituelle du couple. C'est le cœur du texte puisqu'il occupe dix-neuf pages soit approximativement un quart de l'œuvre. La narration du quatrième jour marqué par leur séparation, ne commence pas, comme attendu, au réveil d'Herman mais à leur promenade qui les isole des autres : « Le lendemain vers les quatre heures de l'après-midi, Adelina et Herman se trouvaient dans la grande lande qui domine l'estuaire de Severn. »⁵ Mais la remarque faite pour l'espace vaut pour le temps, ce changement de vitesse narrative souligne la transformation de Melville ; sa rencontre avec Adelina, la fraternité de leur âme a bouleversé son rythme intérieur. Les instants en sa compagnie dévorent le temps environnant. Tadié écrit à ce propos : « Le véritable temps du récit poétique se réduit à l'instant, sa cellule de base, son point d'origine »⁶. Puis dans un tempo accéléré, essentiellement au système du présent, alors que la narration au système du passé avait fini par s'installer, dominée il faut le dire par les temps du discours direct, Giono clôt la vie de Melville. L'essentiel, la genèse de l'esprit créateur a été racontée, le reste n'est plus que superfluité.

1 *Pour saluer Melville*, p. 20

2 Id. p. 19

3 Id. p. 34

4 Id. p. 48

5 Id. p. 67

6 *Le récit poétique*, p. 99

2-3 Un temps lacunaire

L'enjeu temporel du *Déserteur* se situe encore ailleurs. Giono situe son personnage en 1850, soit finalement juste deux ans après le voyage de Melville à Londres. Il précise : « Il a cependant trente-six ans quand il entre en Suisse, il est dans la force de l'âge. »¹, Melville en a trente quand il rencontre Adelina² Il existe donc une proximité temporelle certaine entre les deux hommes. L'itinéraire de C.-F. Brun est émaillé de repères temporels, même si Giono privilégie ceux concernant l'espace. Comme pour *Pour saluer Melville* il brouille constamment la distance entre le personnage et le lecteur en passant du système du présent, qu'il utilise dès son incipit, au système du passé. Giono peut écrire « C'est un soir d'automne. Il fait froid »³ et la page suivante « Il mangea du pain et du fromage avec un homme barbu. »⁴ Avancer que le présent est un simple présent de narration est une facilité qui ne tient pas suffisamment compte de ce jeu de rapprochement et d'éloignement temporel, d'ailleurs cette perturbation constante de la distance focale coïncide avec ce récit où alternent certitudes et lacunes, réalité et fiction. En outre, comme pour Melville encore, la mort de C.-F. Brun est évoquée dès les premières pages et si le récit s'ouvre sur l'année 1850 il ne suit pas une exacte linéarité : « Et avant de le suivre sur le chemin qui va le conduire du pas de Morgins à la fosse du cimetière de Nendaz »⁵. L'histoire du *Déserteur* débute donc un soir d'automne, à trois heures de l'après-midi. Mais très vite les repères temporels se brouillent, « ce matin d'octobre bouché de tous côtés par la brume »⁶, « c'est seulement dans l'après-midi qu'il verra des morceaux de pays »⁷, « il arrive à Salvan, un jour de brume intense, vers les midi »⁸ et si les repères temporels continuent « le lendemain »⁹, « Son séjour au Trétien fut d'une semaine environ. »¹⁰, « la nuit »¹¹, « le lendemain »¹² etc. cette brume initiale est représentative du traitement du temps dans cette œuvre. Tout se passe comme si le Déserteur avait pénétré dans un univers, protégé par la brume, cette même brume déjà présente lors de la première promenade d'Herman et d'Adelina et le temps ne s'écoule plus au rythme du métronome. Le

1 *Le Déserteur*, p. 201

2 *Pour saluer Melville*, p. 6

3 *Le Déserteur*, p. 202

4 Id. p. 203

5 Id. p. 199

6 Id. p. 203

7 Id. p. 204

8 Id. p. 204

9 Id. p. 209

10 Id. p. 214

11 Id. p. 215

12 Id. p. 216

narrateur note « l'hiver est venu »¹, puis « le premier hiver se passa »², ce qui est répété un peu plus loin « depuis que nous sommes en train de regarder vivre le temps a marché, le premier hiver s'est terminé »³. Ensuite c'est l'arrivée du printemps⁴. Soudain, le temps s'accélère et bouleverse son cours, une liste de peintures associées à leur date de réalisation est précisée⁵. Giono balaie alors l'œuvre de son personnage de 1851 à 1865 en choisissant ni d'être exhaustif ni de suivre la chronologie et son récit se précipite vers sa fin sans même avoir paru vraiment commencer. L'étrange biographe remarque alors d'un ton badin :

« Il ne s'arrêtera plus que pour mourir.

Mais avant de s'arrêter pour cette formalité indispensable il a encore pas mal de bons et de mauvais jours à traverser. »⁶

Ainsi l'histoire du Déserteur reste dans une sorte de virtualité parce que son espace est fuyant, parce que son temps demeure difficilement discernable.

Conclusion

Pour clore cette étude du temps, il convient de constater que Giono d'une œuvre à l'autre procède par différences mais aussi par similitudes. *Naissance de l'Odyssée* propose de suivre, de façon assez conventionnelle, l'histoire d'Ulysse sur une année même si l'auteur choisit d'éclairer plus particulièrement certains épisodes. *Pour saluer Melville* met la lumière sur quatre jours fondateurs imaginaires dans le flot d'une vie réelle. Quant au *Déserteur* il permet d'allumer le projecteur sur quelques fragments qui reconstituent en pointillés vingt ans d'un vie . Giono cherche à renouer les fils du temps mais il les assemble à sa façon pour dépasser la contingence temporelle en la reconstruisant différemment.

Mais dans cette conception du temps, nulle crainte de la mort, nulle tentation orgueilleuse de le vaincre par la postérité, Giono et ses personnages ne se soucient pas de survivre à leur œuvre. La vie a la saveur de la création et si la création cesse la mort peut bien arriver.

1 *Le Déserteur*, p. 220

2 Id. p. 236

3 Id. p. 238

4 Id. p. 239

5 Id. p. 240-241

6 Id. p. 236

III Des scènes en écho

Le récit poétique utilise le versus c'est-à-dire le retour. En effet un jeu d'échos est mis en place, non seulement à l'intérieur d'une œuvre où des scènes se répètent, par exemple treize repas sont au moins mentionnés dans le *Déserteur*, la deuxième promenade du couple répond à la première dans *Pour saluer Melville*, Ulysse écoute plusieurs fois un aède, mais aussi ces leitmotifs apparaissent d'une œuvre à l'autre. Nous avons vu ainsi que la figure du poète était une constante qui se retrouvait dans notre corpus. Mais d'autres éléments sont également réitérés.

I Les lieux de halte

Tout d'abord deux lieux, le bistrot et l'auberge sont récurrents dans le voyage d'Ulysse et celui de Melville.

1-1 Le bistrot des marins

Dans ces deux textes le héros est rapidement immergé dans cet univers bien particulier, « [Ulysse] poussait la porte de l'*Éros marin*, un caboulot du port ; »¹. Le choix du nom souligne la dégradation du merveilleux odysseén, pour la première fois dans le texte un dieu apparaît et il est associé à un univers bien humain. Mais nul regret chez Giono ce qui est humain a pour lui plus de saveur. Et c'est un lieu chaleureux qui est évoqué, « On faisait crépiter sur les tables d'interminables parties d'osselets »². Le jeu, les amis, les femmes, le vin domine cet univers évoqué par les poètes comme Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Apollinaire mais aussi Jean Richepin :

« Du vin ! nous faut du vin ! Je veux que mon haleine
Suffise pour soûler ceux qui n'auront pas bu. »³

Ou encore Raoul Ponchon :

« Je dis bistro comme je chante...
Comme je dirai cabaret...
Mais quoi ! Le mot bistro m'enchanté. »⁴

1 Naissance de l'Odyssee, p. 4

2 Id. p. 5

3 Richepin, *La chanson des gueux*, La Différence, 1990, p. 89

4 Ponchon, *La Muse au cabaret*, Fasquelle, 1920, p. 17

Mais c'est aussi un lieu privilégié où l'homme se dote d'une parole inventive. C'est un locus amoenus mais s'il ne s'agit pas toujours de philosopher, il s'agit cependant de laisser la parole créatrice se déployer : « il la prenait sur les genoux, la caressait, lui contait ... »¹ Le bistrot londonien de Melville est lui aussi associé à la mer comme si l'imaginaire marin condensait tous les rêves d'évasion, « C'était un bistrot marin et il n'y avait pas grand monde à cette heure-ci. »² C'est un lieu intermédiaire avec l'auberge puisqu'il est possible de s'y restaurer, et marqué aussi par la convivialité, Melville éméché désigne les autres clients par le terme « copains »³ mais c'est surtout un lieu où la parole coule comme la boisson et peut mentir à son gré, « Tu peux toujours courir si tu veux me faire croire à tes gars du *Royal*. »⁴ Les hommes se mettent à repenser le monde pour peut être le reconstruire ; « Je parlais de l'arrogance des dieux, si tu veux le savoir, je parlais des débris de la faiblesse et de l'amertume de l'impuissance. »⁵

1-2 L'auberge

Un autre lieu clos, ouvert cependant aux gens de passage, l'auberge, se retrouve également dans ces deux œuvres et dans de nombreux romans comme *Les Âmes fortes* (1949) ou *Les Récits de la demi-brigade* (1972) . Marcel Neveux remarque : «La sympathie de Giono pour les auberges s'explique sans doute parce qu'elles concilient le voyage et l'immobilité. Le voyageur y devient immobile »⁶, il est toute une tradition effectivement qui fait de Giono un voyageur immobile mais nous y reviendrons. La scène d'auberge qui clôt la première partie des aventures d'Ulysse est l'occasion d'un portrait de groupe et d'un échange savoureux entre les paysannes et l'ânier ; la parole rebondit, se fait piquante comique. Mais c'est aussi là qu'Ulysse entre dans le cercle de lumière et se révèle, « Au centre, s'arrondissait comme un cal la tâche grise d'un grand foyer qu'on allumait tous les soirs. »⁷ Marcel Neveux repère le retour du rond de lumière dans l'œuvre gionienne ; selon lui il faut rattacher cette thématique à l'écriture, puisque c'est dans le rond de lumière que s'élabore le travail de l'écrivain. Effectivement, dans ce passage au moins, se présente une relation directe entre la lumière et la création. Mais, cette création qui illumine Ulysse est aidée par le vin, « N'avez-vous pas un

1 *Naissance de l'Odyssée*, p. 5

2 *Pour saluer Melville*, p. 29

3 Id. p. 32

4 Id. p. 29

5 Id. p. 32

6 *Jean Giono ou le bonheur d'écrire*, p. 96

7 *Naissance de l'Odyssée*, p. 19

peu de vin ? » Un bûcheron tendit sa gourde. Il but. »¹, puis plus loin : « Ulysse, la bouche collée à la bouche de la gourde, buvait. »² Et le vin, chanté par les poètes, est bien-sûr aussi à rapprocher de Dionysos, dont la célébration est à l'origine de la tragédie et de la comédie, mais ce dieu est aussi devenu le symbole d'une création poétique qui s'oppose à l'influence harmonieuse de la puissance apollinienne et qui puise dans ses excès sa force. D'ailleurs Giono célèbre lui aussi le mystère du vin :

« Nous occuper un peu de ce personnage Vin d'une façon nouvelle, voir plus loin son anatomie, siroter un bon coup de magie organique, tâcher de savoir ce qu'il y a derrière sa matière et atteindre s'il se peut (comme pour un homme, et il en est un), son appareil passionnel. »³

Installé à Ithaque, Ulysse n'en oublie pas pour autant l'attrait d'une halte à l'auberge, il s'abrite « chez Joesse qui tenait auberge sous le signe du « Pin fleuri » ». De *L'Éros marin* au « Pin fleuri », Ulysse a déplacé son errance de la mer à la terre et dans ce lieu privilégié son mensonge créateur continue à s'élaborer, « Ulysse pérorait déjà au milieu de vieilles connaissances aux regards sympathiques. »⁴

Dans *Pour saluer Melville*, quatre auberges viennent baliser le voyage du héros. Melville reste dans la cour de la première par peur de se retrouver seul dans la salle à manger avec Adelina⁵. Mais le soir il ne résiste pas à celle des Quatre-Champs particulièrement animée après une journée de foire : « L'assemblée paysanne mangeait, parlait, fumait . On chantait à mi-voix dans le fond de la salle. Les servantes sortaient de la cuisine comme des balles et y rentraient en courant. »⁶ La troisième est simplement présentée comme une « étape du midi »⁷, la quatrième, l'auberge Queen Elisabeth⁷ est juste nommée. C'est donc à propos de la deuxième lorsque Herman fait vraiment face à Adelina que Giono insiste sur la description où se retrouve encore la convivialité. Mais c'est surtout la voix intérieure de Melville qui se déploie comme l'illustre la focalisation interne qui fait partager au lecteur ses pensées. Et quand l'écrivain semble retrouver l'usage plénier de la parole Giono note non sans humour :

1 *Pour saluer Melville*, p.29

2 Id. p. 32

3 *Arcadie... Arcadie...*, p. 113

4 *Naissance de l'Odysée*, p. 109

5 *Pour saluer Melville*, p. 42

6 *Naissance de l'Odysée*, p. 47

7 Id. p. 54

« Il lui était maintenant possible de parler avec aisance et naturel et, quand elle se dressa, le saluant d'un petit signe de tête, il resta cloué sur son escabeau et il lui dit : « Bonsoir Madame », avec une voix de cadavre. »¹

Si cette auberge là n'a pas permis directement de délier sa langue, c'est pourtant grâce à cette soirée qu'il va pouvoir raconter le monde à Adelina.

Cependant, dans *Le Déserteur*, nulle auberge ne vient proposer une halte réparatrice car les choix de ce personnage sont antinomiques avec un tel lieu. C.-F. Brun trouve refuge dans l'église du Trétien, Giono se contente de respecter les faits, il n'en fait pas l'auberge du Seigneur prête à accueillir les éprouvés, il coupe court à toute interprétation religieuse « Il se trouva que cette construction était une église. »² Les autres abris du peintre ne seront que des granges ou des cabanes sans habitant.

Ainsi auberges et bistrot sont une thématique qui revient sous la plume de Giono, ils marquent un arrêt dans l'errance, un moment où l'homme cesse d'être seul et où il peut par la parole essayer de rejoindre les autres.

II Le motif musical

2-1 La grande musique

L'autre motif qui parcourt le corpus choisi est un motif musical. La mythologie grecque a largement insisté sur les liens entre la poésie et la musique comme en témoignent les attributs des divinités ou des héros : Dionysos et sa flûte, ses cymbales et son tambourin, Erato, muse de la poésie lyrique et sa lyre, Calliopé, muse de la poésie épique et sa trompette, Thalie, muse de la poésie pastorale et sa viole, Orphée, fils de Calliopé, et sa lyre à neuf cordes etc. Et pendant des siècles, de l'aède au troubadour jusqu'à Ronsard même la récitation de la poésie ne s'envisage pas sans musique. Et quand Giono en 1924 publie des poèmes dans le style gréco-latin il leur donne naturellement pour titre *Accompagné de la flûte*. Giono apprécie la musique, il note ainsi dans son *Journal* à la date du 6 mars 1939 :

«J'entends pour la première fois de la musique (voix humaines) de Claudio Monteverdi. Je suis bouleversé. C'est comme si je n'avais lu ni l'*Odyssée* ni *Don Quichotte* et que je vienne de connaître leur existence. Non . C'est formidable. La simplicité, la grandeur, l'émotion. Il est arrivé avec quatre voix et un instrument (rien, piano à peine ou une sorte de vieille guitare), à donner des volumes symphoniques aussi vastes que les

1 *Naissance de l'Odyssée*, p. 47

2 *Le Déserteur*, p. 211

volumes de Mozart et de Beethoven. »¹

D'ailleurs il tisse parfois des liens encore plus étroits entre son œuvre et la musique, ainsi le 22 janvier 1965 se déroule à Mulhouse la représentation d'*Ulysse ou le Beau Voyage* présenté comme « jeu littéraire et musical en trois actes » tiré de *Naissance de l'Odyssée*. Giono lui-même a écrit les paroles et Henri Tomasi, compositeur et chef d'orchestre marseillais qui a déjà signé des opéras inspirés de la littérature contemporaine, la musique. En effet, Giono a toujours regretté que son art ne parle pas directement aux sens, qu'il ait besoin du truchement des mots et même celui des mots sur le papier. Avec la musique il projette chez ses personnages cette immédiateté rêvée. *Pour saluer Melville* présente la plus ample référence à la musique. Elle s'introduit au départ par le biais du cornet à bouquin. Cet instrument de musique courant au XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles est à l'origine une corne animale percée de trous que les bergers des pays nordiques utilisaient pour communiquer entre eux. Puis, il a peu à peu évolué afin de permettre de jouer davantage de notes et a alors été fabriqué en bois gainé de cuir. Il est devenu ensuite l'instrument principal des offices religieux à partir du XVI^{ème} siècle pour être finalement supplanté par le violon ; Bach, dans ses cantates, est le dernier à l'avoir utilisé et il faudra attendre les années 1975 pour que des musiciens le redécouvrent. Ici Giono, simplement fasciné par son nom peut être, l'utilise comme une simple corne de brume sans ignorer pour autant sa potentialité expressive :

« Le postillon empoigna son cornet à bouquin et se mit à lui demander place en l'engueulant de longues fanfares. »², « Le postillon se lamenta sur la chose dramatique à laquelle il était obligé de consacrer sa vie sur la terre ; il l'expliqua au monde entier, y compris Herman, en paroles perdues dans le roulement de fer. »², « il se mit à corner comme la corne même de la colère et du désespoir »².

Dans *Que ma joie demeure*, la flûte sert de la même façon à exprimer directement le mal de vivre. Le deuxième passage qui se réfère directement à la musique se situe lors de la dernière promenade d'Herman et d'Adelina : « Une fanfare de cors et de trompettes éclata brusquement sur la droite »³. Cette chasse à courre n'est pas sans annoncer la chasse au loup d'*Un roi sans divertissement* qui détourne pour un temps Langlois de l'ennui et de son identification à M. V. : « Le soir même, entre les terrasses de Saint-Baudille et les aires d'Avers où le lieutenant

1 *Journal*, p. 300

2 *Pour saluer Melville*, p. 35

3 Id. p. 68

avait son poste, commença un dialogue de cor de chasse tout à fait magnifique. »¹ Mais le cor, dans la chasse au renard, joue en plus du Haendel, un des compositeurs préférés de Giono, et ce qui est essentiel alors ce ne sont pas les intentions du compositeur mais ce que cette musique confie directement à l'âme, « brusquement, cela s'est adressé à moi comme si cela m'était destiné et que j'ai passé ma vie à l'attendre. »² De même, dans *Naissance de l'Odyssée*, Giono insiste sur l'effet produit par la musique, non seulement les corps s'animent, « des bûcherons, des pâtres silencieux dodelinaient dans la musique »³, mais elle permet une plongée dans l'intériorité : « le ventre de la guitare envoûtait toujours les bûcherons [...] une musique fruste dans laquelle ces hommes des bois découvraient le visage de leur rêve »⁴. En outre, elle crée des associations d'idées, de mystérieuses connexions se font dans le labyrinthe du monde ; Ulysse, tout comme Pit le frère d'Adelina ou son père⁵, peut grâce à elle relier entre eux des fils ténus : « Une image éclaira la tête d'Ulysse au passage. [...] Il était là, se demandant si une insensible harmonie émanée des gouffres, plutôt que de la houle ne berçait ces herbes. »⁶ En effet, comme l'affirme Adelina dans un aphorisme : « Qui a écouté les bruits du monde a écouté de la musique. »⁷ ; il existe une correspondance étroite entre le monde et la musique et le poète cherche justement à établir des correspondances. D'ailleurs la voix du monde est souvent métaphoriquement associée à la musique, comme dans le titre de la nouvelle « Le Chant du monde » : « Il se souvint de ce chant funèbre que l'haleine de la mer soufflait »⁸, « les oiseaux, les poissons, les grenouilles, tout le marécage goudronné, et les joncs bourdonnèrent en accompagnement de basse continue au fond des voûtes du monde »⁹. Dans *Le Déserteur* la symphonie du monde se fait encore entendre même si elle n'est plus reliée explicitement à la musique : « Les mélèzes sifflent, les bouleaux craquent, les sapins grondent. »¹⁰

1 *Un roi sans divertissement*, p. 524

2 *Pour saluer Melville*, p. 69

3 *Naissance de l'Odyssée*, p. 20

4 *Pour saluer Melville*, p. 21

5 Id. p. 20

6 *Naissance de l'Odyssée*, p. 20

7 *Pour saluer Melville*, p.68

8 *Naissance de l'Odyssée*, p. 38

9 *Pour saluer Melville*, p. 53

10 *Le Déserteur*, p. 2

2-2 La chanson

Mais ce motif musical est également perceptible dans les chansons qui sont évoquées dans les trois textes. Cette thématique nous amène directement à la poésie du XIX^{ème} siècle, puisque sur le modèle romantique allemand, les poètes français cherchent à renouer avec la culture populaire par le biais des chansons. Se succèdent alors des poèmes ou des recueils aux titres évocateurs : Hugo, *Les Chansons des rues et des bois* (1866), Verlaine, *Romances sans paroles* (1874), Laforgue, *Les Complaintes*(1885) ... Le poète délaisse alors le carcan des mètres et des rimes pour préférer la fluidité, la naïveté travaillée et renouveler ainsi le lyrisme. Nerval clôt *Chansons et Légendes du Valois* sur cette phrase :

« Il serait à désirer que de bons poètes modernes missent à profit l'inspiration naïves de nos pères, et nous rendissent, comme l'ont fait les poètes des autres pays, une foule de petits chefs-d'oeuvre qui se perdent de jour en jour avec la mémoire et la vie des bonnes gens du temps passé. »¹

C'est donc avec toute une tradition poétique que renoue Giono en incorporant des chansons à ses textes. La diligence de Bristol traverse des villages où retentissent des bribes de l'air alors à la mode « S'il vous plaît Alexandra » et Giono ne résiste pas au plaisir de mentionner quelques vers :

« Oh ! S'il vous plaît Alexandra
Demandez à votre cœur s'il n'a pas
Un petit quelque chose pour moi. »²

De même lorsque Ulysse rencontre un chœur de jeunes filles qui jouent à la balle, la chanson s'immisce dans le texte :

« Ô Zeus hérissé des flèches d'Éros,
Papegai,
insensible Papegai,
bourré de paille et d'herbes sèches,
les déesses de la mer sont faites de chair et de sang, ne le sais-tu pas ?
Si tu me voles Ulysse ! ...
Ô mort, sœur d'Éros... »³

1 *Chansons et Légendes du Valois*, Flammarion, Paris, 2013, p. 97

2 *Pour saluer Melville*, p. 37

3 *Naissance de l'Odyssée*, p. 53

Ces paroles reprennent la tradition de l'entreprise de désacralisation de la chanson, Zeus est assimilé à une simple cible en forme de perroquet, tandis que les déesses deviennent de simples femmes. Et lorsque Kalidassa part pour faire la lessive lui reviennent les paroles de la geste d'Ulysse entendue la veille :

« Laissez le linge à l'eau,
jette la balle, Aglaure.
Et Joesse qui danse à la pointe des sauges
la cueillera dans l'eau du ciel. »¹

Giono s'amuse à inventer le chant de Nausicaa et de ses compagnes et se retrouve ici son goût pour la chanson de métier qu'il exploite notamment dans le premier conte de *L'Eau vive* qui donne son nom au recueil. Dans ce texte il associe à chaque artisan, une chanson et commence, sans doute en hommage à son père, par celle du savetier :

« ...un soulier en peau de riche
pour les pieds de l'orpheline »²

Puis apparaissent celles de l'aiguiseur, du potier ... Giono conclut : « Cette poésie est l'amour du métier, ce métier qui les porte au ciel comme un chêne qui soulève des flots de lierre »³. Et nous avons déjà mentionné que Giono voyait dans le labeur du poète un simple métier. Dans l'aride vie du Déserteur la chanson n'est pourtant pas totalement oubliée. Le narrateur remarque que les plaintes comme celle de Geneviève de Brabant, ont également inspiré le peintre . Et C.-F. Brun a fait plus encore puisque, comme le notent Jeanine et Lucien Miallet⁴, il a composé des cantiques et des chansons ; ils précisent même qu'il a écrit des chansons d'amour et a appris aux jeunes gens du Trétien à rimer. Néanmoins, Giono n'exploite pas cette veine artistique chez son personnage, il se contente de consigner que « certaines de ses plaintes étaient rimées par lui sur l'air de Fualdès »⁵ et d'en donner quelques titres prometteurs : la complainte du « *Pou et de l'Araignée* » qu'il présente comme une chanson de cordonnier ce qui renvoie directement à « *L'Eau vive* », « *L'assassinat horrible de la lavandière d'Angoulême* » et « *La Mystérieuse cantinière* » qu'il rattache à la légende napoléonienne. Si Giono ne s'engouffre pas dans cette veine poétique tangible c'est peut être parce qu'il a suffisamment démontré que la poésie ne se cantonne pas à la musique et que la

1 *Naissance de L'Odyssée*, p.56

2 *L'Eau vive*, p. 82

3 Id. p. 101

4 *Le Déserteur*, Notes, p. 966

5 *Le Déserteur*, p. 241

légèreté des chansons ne doit pas faire oublier les profondeurs insondables du Déserteur.

Des thématiques reviennent donc dans l'œuvre de Giono et assurent la continuité de son écriture.

Conclusion

Les trois récits de Giono rejoignent la poésie parce qu'ils minent les fondements essentiels du roman, personnages, temps, lieux.

En effet, les références réalistes des personnages s'atténuent au profit d'un personnage type qui renvoie invariablement à la création. À cela s'ajoute un traitement de l'espace original, tout espace qu'il soit mythique, historique, géographique perd de sa matérialité. L'espace devient un champ d'investigation que visite et transforme la liberté créatrice. De la même façon le temps essentiel dans la perspective narrative est réinventé. Le temps scientifique n'existe pas, le récit poétique ne cherche pas à explorer le futur, il se tourne vers le passé et plus particulièrement vers l'origine de la création et il magnifie la discontinuité de l'instant.

À cette réinterprétation des fondements romanesques, Giono ajoute le motif musical de la répétition. Personnages, espaces, temps se répondent tout comme se répondent des scènes ou des thèmes particuliers, faisant du monde créé un monde total avec ses résonances dont peut jouir le poète.

TROISIÈME PARTIE

Du mot au monde



Jan Brueghel l'Ancien dit de Velours, *L'entrée dans l'Arche*, vers 1600, huile sur bois, 73 x 104 cm, Musée de Pau

I Le choix des mots

I Éblouir le lecteur

Afin d'examiner au plus près l'écriture gionienne, nous avons choisi de dépouiller avec soin les quarante premières pages de son œuvre initiale, soit un tiers de l'ouvrage. Le travail sur la langue commence par le choix des mots. Chacune de ces unités minimales a un rôle à jouer au niveau du signifiant et du signifié. Au niveau du signifié, il est à relier à une dénotation mais aussi à une connotation. Au niveau du signifiant, ses sonorités peuvent créer une harmonie ou une disharmonie. Les mots élus par Giono appartiennent à des champs lexicaux particuliers.

1-1 La richesse du lexique

Bien sûr nul ne s'étonnera de l'onomastique particulière qui parcourt *Naissance de l'Odyssée*. Giono a acheté les six volumes de l'*Odyssée* de Berard, pour 150 F. Cet achat est particulièrement important pour un petit employé qui ne gagne que 300 francs par mois comme il le rappelle dans ses confidences faites au *Livre du mois*, fin 1937 au début 1938¹. Cette lecture lui permet de nourrir son œuvre de noms de divinités, de personnages, de lieux, de baigner dans le contexte de l'œuvre homérique.

Commençons par le caravansérail des dieux qui ne peut que rappeler une certaine poésie abandonnée par les poètes du XX^e s où abondent les références mythologiques comme chez les Baroques Saint-Amant, Tristan L'Hermite, Voiture : Éros (p. 5), Poséidon (p. 12), Cybèle (p. 17), Perséphone (p. 24), Pan (p. 27, 31), Apollon (p. 28), Hermès (p. 31), Pallas (p. 36), Artémis Héraclès (p. 39) Aphrodite (p. 43)... mais aussi tout le petit monde des divinités inférieures ou créatures mythologiques qui gravitent autour d'eux : « tritons » (p. 12), « les faunes », « les nymphes », « dryades », « satyres » (p. 18), « satyreaux » (p. 31), « sirènes » (p. 35), « un griffon » (p. 89), « centaure » (p. 40). Ils emportent avec eux le charme des

1 *Naissance de l'Odyssée*, Appendices, p. 844

créatures merveilleuses. N'est-ce pas Pégase qui a fait jaillir sur l'Hélicon, la montagne des Muses, l'Hippocrène, la source où viennent s'abreuver les poètes ? Ils rappellent, de plus, combien la poésie, entretient un lien privilégié avec le merveilleux, d'ailleurs le verbe « poétiser » signifie « rendre poétique » mais aussi « embellir, idéaliser » et de l'idéal, à l'imaginaire, il n'y a qu'un pas vite franchi par les poètes.

Et puis il y a les noms chargés d'exotisme des personnages, « Circé » (p. 4), « Archias » (p. 4), « Ménélas et Hélène » (p. 7), « Antinoüs » (p. 8), « Egisthe » (p. 8), « Calypso » (p. 17), « Pénélope » (p. 22), « Nestor » (p. 30), rendus célèbres par Homère et les premiers tragiques. Quand Giono convoque les noms, il convoque avec tout un arrière plan littéraire, des hypotextes qui nourrissent son roman d'images, de résonances. Pensons à Du Bellay qui s'empare de la figure légendaire d'Ulysse pour dire sa nostalgie du pays natal. Mais à ces personnages incontournables de l'épopée, l'auteur ajoute tout un petit peuple qu'il fait apparaître au fil des rencontres d'Ulysse :

Patron Photiades (p. 4), Kalliste (p. 6), Timareté (p. 6), Orée, Lyssia, Melitte (p. 6), Lydia (p. 7), Zelinde (p. 11), Pheroé (p. 16), Kratès (p. 20), Chloé (p. 25), Conconidès (p. 26), Outus (p. 28), Mousarion (p. 31), Andros fils de Korès (p. 32), Sarkos (p. 34), Hylas (p. 41), Daphnis (p. 42).

Là, le lecteur se laisse porter par l'étrangeté des sonorités, le romancier ouvre les portes d'un ailleurs, invite au voyage en digne successeur de Baudelaire.

À cette puissance évocatrice s'ajoute celle des toponymes :

« Élysée » (p. 7), « Argos » (p. 8), « Ithaque » (p. 8), « Hellade » (p. 11), « Messénie » (p. 16), « Sparte » (p. 16), « Cythère » (p. 17), « Pylos » (p. 26), « Doulichior » (p. 26), « Ionie », « Malée » (p. 26), « Tauride » (p. 28), « Pylos » (p. 29), « Keratia » (p. 31), « Megalopolis » (p. 42), « Arcadie » (p. 41).

Dans ces lieux voisinent des références culturelles fortes, les bergers d'Arcadie de Virgile par exemple, les amants de Cythère qui entraînent dans leur sillage Watteau et Verlaine, et des lieux peu connus qui apportent cette touche imaginaire propre au lointain.

En utilisant comme référence le monde littéraire de l'Odyssée Giono puise directement dans la matière évocatrice des sources littéraires. Chaque mot est une promesse d'un ailleurs enrichi par des strates culturelles réelles ou rêvées.

Parallèlement à ce travail sur l'onomastique, le romancier exploite les sons, ainsi s'ajoute à la musique des noms propres un concert de bruits qui enrichit la phrase. Prenons pour exemple la page 16 où le relevé s'est montré particulièrement fructueux :

« une noria gémissante », « olivettes bruissantes de cigales », « le vent ... chantait », « sonnait du bruit des chars », « la voix du fleuve », « une hache battait », « ahans », « murmure marin des pins », « le trot maigre de ses souvenirs », « les hurlements d'Archias ».

Cet exemple de relevé montre que la voix humaine est largement sollicitée par le lexique, si elle ne l'est pas au sens propre, elle l'est par le biais des personnifications. A travers le paysage, à travers le décor parlent des hommes, ou parle un homme. Si les références au son parcourent les pages celles à la musique en particulier, ce bruit devenu harmonie, sont constantes. L'auteur utilise particulièrement les instruments de musique. Mais comme pour les sons, ces instruments sont soit reliés à l'histoire soit à la narration :

« le flageolet d'une fontaine » (p. 4), « la conque des bateaux pêcheurs » (p. 4), « pipeaux », « comme sur un tambour » (p. 9), « une ombre de flûte » (p. 9), « une tambourelle d'écorce » (p. 10), « guitare » (p. 20, 21, 27, 30, 35, 36), « tambour d'airain » (p. 21), « trompette » (p. 29), « flûte » (p. 35), « cythares » (p. 38).

La dominance de la guitare est bien-sûr due à la rencontre d'Ulysse avec l'aède, guitariste aveugle. Cette référence à la musique, fidèle aux origines apolliniennes et orphique de la poésie renforce les liens de l'écriture gionienne avec ce genre.

Ensuite la botanique s'est invitée dans les pages. Les fleurs, les plantes, les arbres avec leur forme, leur couleur, leur parfum particuliers assaillent le lecteur de sensations et de connotations. Qu'il soit un spécialiste ou pas de la flore la présence systématique des végétaux au fil des pages construit le tableau d'un éden marqué par la profusion. Ce monde végétal n'est pas décrit, l'expansion nominale est rare, les mots sont justes convoqués et c'est à leur dénotation et à leur connotation à agir. Le dépouillement systématique des quarante premières pages a montré l'abondance. Giono écrit, un herbier sur le bureau, ou au moins dans sa tête, voici notre relevé :

tamaris », « pinède » (p. 4) ; « genêts », « pinèdes » (p. 5) ; « raphia », « grenades » (p. 6) ; « raisins », « palmes », « mousses » (p. 7) ; « scabieuses », « asphodèles » (p. 8) ; « arbres » (p. 9) ; « herbes » (p. 10) ; « cyprès », « fenouils » (p. 11) ; « oseraie », « joncs », « froment », « oliviers », « pinèdes », « maïs », « pins », « ramures », « olivaie », « pins », « herbe » (p. 16) ; « les pétales de roses », « troncs », « pin » (p. 17) ; « gentianes », « genévriers » (p. 18) ; « oliviers », « orties », « daturas », « genévriers », « sauge » (p. 19) ; « algues », « pomme », « olives », « concombres » (p. 20) ; « tilleuls », « chanvre » (p. 21) ; « amandiers », « oliviers », « rosiers », « arbousiers » (p. 22) : « forêt », « karité » (p. 24) ; « ail », « lotus » (p. 25) ; « avelaniers » (p. 26) ; « noisetiers » (p. 27) ; « genévriers » (p. 28) ; « genévriers », « lianes » (p. 29) ; « pommiers » (p. 30) ; « caniers », « roses » (p. 31) ; « figuier », « acanthes » (p. 32) ; « chênes », « pins » (p. 33) ; « genêts » (p. 34), « lavande », « cresson », « sapinière », « graminée » (p. 35) ; « oliviers », « herbe », « chônaie » (p. 36) ; « aubépin », « vioirne », « clématite », « peuplier » (p. 37) ; « lierre », « chèvrefeuille » (p. 8) ; « moussettes », « prêles », « liseron », « tilleul », « lilas », « roses », « thuya », « hêtres », « chênes » (p. 40) ; « genévriers », « immortelles », « thym », « noisettes » (p. 41) ; « cyprière », « cyprès », « avoine » (p. 42) ; « menthes », « farigoulette », « caroules » (p. 43).

Et quand le décor ou l'action ne se prêtent pas à cet étalage de la profusion et de la diversité naturelle Giono utilise des comparaisons ou des métaphores qui permettent au végétal de s'introduire dans l'écriture. Ainsi à la page 23, notre relevé semble montrer une vacuité. Giono la comble aisément : « comme un qui boit à ces sources dont l'eau amène coule entre les racines des cyprès », « leurs bras flexibles et blancs comme de jeunes rameaux de saules », « des pieds tors et noirs comme des ceps de vigne » ou encore page 24 où seul le mot générique de « forêt » apparaît : « sa figure à l'image d'une pomme d'hiver », « comme brindilles et oranges sur l'eau clapotante des ports ».

Mais d'une façon récurrente Giono utilise le règne végétal comme référence dans ses figures superposant ainsi les degrés de virtualité. À la fleur de l'histoire, il mêle la fleur de la narration :

« Je dis : une fleur ! Et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets »¹.

1 Mallarmé, *Œuvres complètes II*, « Avant-dire au *Traité du verbe* de René Ghil », Gallimard, 2003, p. 678

Le lecteur rencontre ainsi :

« dans le long chapelet marqués de pâquerettes, de blé mûr, de pommes » (p. 4), « pareils à des tomates pourries » (p. 6), « comme une gousse de caroube » (p. 8), « comme des melons » (p. 11), « comme une grenade mûre » (p. 22), « c'est un piment, un poivre » (p. 25), « des fleurs merveilleuses s'épanouissaient » (p. 33), « le genêt d'or » (p. 36), « les montagnes de violettes » (p. 36), « de ceux qui vont un brin de sauge aux dents » (p. 39), « nymphe d'écorce », « à la façon des algues », « comme une troupe de fleurs » (p. 40), « plus fins que bulbes de lotus » (p. 41).

Dans *Naissance de l'Odyssée* le lecteur est donc assailli, par l'intermédiaire des sons qui imposent leur musicalité mais aussi par les végétaux qui créent une orgie de parfums, d'images, de goûts, de textures.

Giono propose donc un opéra, un spectacle total où les sensations affluent et imposent leur richesse

Mais le règne végétal n'est pas le seul à imposer l'évidence de sa présence. Pratiquement chaque page de cette œuvre utilise des noms d'animaux. Si les créatures marines dominent au début du texte ensuite celles terrestres s'affirment au fur et à mesure qu'Ulysse se détourne de son errance et chemine pour rejoindre son épouse et sa terre, pourtant, sporadiquement, quand l'histoire s'y prête les animaux marins réapparaissent en nombre pour quelques pages. Là aussi, les termes animaliers sont utilisés soit comme élément de l'histoire, soit comme figure donc intégré à la narration. Notre relevé sera assez ample pour laisser percevoir la différence:

« La Dorade », « la clovisse », « qui ressemblait au cri des pintades », « les oiseaux » (p. 5) ; « quelques brebis d'orage », « l'ilot de la chèvre », « des moules », « des violets » (p. 6) ; « des moules », « comme un thon », (p. 7) ; « comme un porc » (p. 8) ; « le vol des guêpes », « comme une éponge », « oiseaux de mer », « les brebis de la mer » (p. 9) ; « une perruche », « l'âne » (p. 16) ; « au vieux boulanger de la Tortue », « comme une tigresse » (p. 11) ; « une arapède » (p. 12) ; « comme on fait d'un bouc turbulent » (p. 13) ; « comme une trace de couleuvre », « sous son pelage de bélier », « un ânon » (p. 15) ; « cigales », « oiseau à bréchet de sapin », « le bec aigu de l'épervier de proue » (p. 16) : « l'oiseau de bois », « la reine-tigre », « la rage des loups », « l'ardeur des juments », « la souplesse des belettes », « la férocité des mantes vertes », « comme merles » (p. 17) ; « la méchante bête cramponnée dans sa chair », « vol des colombes » (p. 18) ; « chèvre », « chevaux », « comme des oies autour d'un chat », « fils de l'âne » (p. 19) ; « vessie de porc »,

« oursins », « les chevrettes rouges du feu » (p. 20) ; « les bêtes » (p. 21) ; « serpent du désir » (p. 22) ; « comme on sort un escargot de sa coque » (p. 23) ; « comme palpes d'avettes », « plus vive que l'hirondelle » (p. 24) ; « comme chiens au printemps » (p. 25) ; « chevaux », « bardot », « comme deux boucs sur un pont », « comme une chèvre » (p. 26) ; « les moutons d'Ialos », « brebis » (p. 28) ; « la tête de serpent » (p. 29) ; « changé en baudet » (p. 30) ; « une aiglonne » (p. 31) ; « marchands de cabus » (p. 32) ; « comme un serpent », « la peau de bouc », « le serpent rouge et froid du vin » (p. 33) ; « des inquiétudes d'oiseaux », « des merles », « des marchands de porcs » (p. 34) ; « la mule », « les mules » (p. 35) ; « ses chèvres », « comme un sifflotis de serpent » (p. 36) ; « un vol de pies », « comme une trace de lézard », « comme une grande toison de bouc sauvage » (p. 37) ; « la danse sacrée des éléphants » (p. 38-39) ; « une colombe » (p. 39) ; « la bédoule », « renards », « blaireaux », « loups », « vache » (p. 40) ; « pareil à un lourd crapaud blanc » (p. 41) ; « cent colombes » (p. 41) ; « plus frivole que la mésange » (p. 43).

Mais quel est donc l'intérêt de ce zoo fabuleux, de cette liste fastidieuse ? Convoquer des animaux pour enchanter le lecteur avec la diversité du vivant, dire ou suggérer une fois encore les couleurs, les formes, les cris, les caractères mêmes ; ébloui par la profusion. Mais ce bestiaire n'est pas sans rappeler l'arche de Noé, et de Noé à Giono il n'y a qu'un pas franchi justement dans *Noé* où l'auteur choisit comme épigraphe un extrait de poème, *son* extrait de poème *Fragments d'un Déluge* que nous avons déjà évoqué en introduction. Dans *Noé*, qui se présente comme une poésie implicite c'est à dire que cette œuvre comme le montre Krzysztof Jarosz peut être lue comme un roman mais aussi comme une réflexion sur la création, Giono se plaît à « dissenter 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. »¹ Le titre « Noé » renvoie à l'épisode biblique, comment faire tenir les couples représentant tous les animaux de la création dans une arche, comment faire coexister herbivores et carnivores ? La réponse de Dieu est simple c'est l'idée de ces animaux qui doit entrer dans le cœur de Noé pour qu'ils soient sauvegarder à tout jamais. Le personnage de Noé devient alors l'allégorie de l'écrivain qui détient au fond de lui toute une création mais aussi plus particulièrement celle du poète puisque Giono choisit initialement de conter cet apologue en vers. Voici la fin de l'épigraphe :

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

1 Jarosz, *Jean Giono – alchimie du discours romanesque*, p. 9

pour le conserver en vie
avec toi... et j'établirai mon
alliance avec toi. »¹

Si le bestiaire est poétique, c'est par son sujet mais la beauté des créatures n'est pas seule en jeu, il y a aussi celle de la création. Et l'attitude réflexive sur la création est une des caractéristiques de la poésie du XX^e siècle, le poète se pense, se dit, se réfléchit, se regarde poète.

1-2 Le métissage des lexèmes

Pour terminer cette étude sur le lexique de *Naissance de l'Odyssée*, il faut s'arrêter sur le métissage de lexèmes, choisis par Giono, que nous avons étudiés avec le *Trésor de la langue française* informatisé.

L'auteur utilise, comme attendu dans les aventures d'Ulysse, des termes empruntés à la navigation, certains sont techniques comme : « estacade » (p. 21) qui désigne une barrière flottante établie à l'entrée d'un port pour le protéger des navires ennemis, « chebec » (p. 4), « tartane » (p. 29), « fuste » (p. 82) qui font référence à des types précis de bateaux antiques ; d'autres appartiennent désormais au langage courant mais leur isotopie demeure, « amarre » (p. 6) ; « proue », « voiles » (p. 9) ; « carène » (p. 10) ; « mât » (p. 11) ; « rame », « gouvernail » (p. 12)...

À ce vocabulaire spécialisé s'ajoute celui du monde antique, nous avons repéré par exemple comme rares « chiton » (p. 19), tunique en lin ou laine de la Grèce antique, « canéphore » (p. 42), jeune fille qui portait, sur la tête, des corbeilles sacrées lors des cérémonies. Pour clore ce rapide aperçu de termes de spécialistes ajoutons le lexique du botaniste avec « flexueuse » (p. 39), qui signifie « courbé, fléchi plusieurs fois dans sa longueur », par exemple « tige flexueuse » auquel nous pouvons ajouter de nombreuses variétés de végétaux cités précédemment comme « scabieuses » (p.8), « avelaniers » (p.26) ... Ainsi Giono n'hésite pas à puiser dans différents domaines techniques pour enrichir son vocabulaire.

1 *Noé* p. 609

À ce lexique technique Giono mêle un vocabulaire littéraire. Notons « seille » (p. 7), seau de bois ou de toile, utilisé d'ailleurs par Claudel en tant que synonyme de vase « Je vois des pivoinés dans une *seille* de cuivre, avec leur couleur dans l'eau »¹ ; « s'irruait » (p. 9) de « s'irruer », « faire irruption » ; « jaculatoire » (p. 28) « qui se caractérise par un jaillissement ardent » ; « boucoliaïste » (p. 35) qui n'a aucune entrée au TLF est signalé comme utilisé par Valéry dans sa correspondance avec Gide², « aux sons de la flûte d'un Boucoliaïste » ; « s'éploya » (p. 37) synonyme littéraire de déployer ; « sagette » (p. 39), « flèche ».

Proches de ces termes littéraires sont les archaïsmes car ils sont souvent perçus comme littéraires, puisque reliés directement au fond de la Littérature. Citons « vesprée » (p. 4) pour toujours associé à Ronsard et à ses roses ; « pourchas » (p. 6) nom dérivé de « pourchasser » ; « nave » (p.10) synonyme de vaisseau ; « boujaron » (p. 12) qui est la ration d'eau de vie des marins ; « souquenille » (p. 23) « vêtement en piteux état, usé ou sale ». Hugo l'utilise dans la *Légende des siècles*, t 1, 1869, p. 234 : « Le mendiant tendant ses deux mains décharnées / Montra sa *souquenille* immonde aux Pyrénées »³. Ajoutons : « lantiponnages » (p. 35) « propos inutiles et inopportuns ».

Proches à leur tour de ces archaïsmes sont des régionalismes, empruntés souvent au provençal, mais qui sont issus généralement de termes devenus des archaïsmes.

C'est le cas de : « aiguade » (p. 7) de l'occitan « aiga » (eau) ; « guette » (p. 10). Ce régionalisme provençal, venant de « guetter » est utilisé aussi dans *Regain* : « Il voit bien, sa *guette* le rend tout tremblant »⁴ (p. 119). « Écheler » (p. 19) signifiant « gravir » est lui aussi employé dans *Que ma joie demeure* : « Au bout d'un moment, la jument *échela* péniblement le talus et prit à travers champs un petit pas douloureux »⁵. « Avette » (p. 24) est mis pour abeille ; dans *Colline* Giono écrit « Les *avettes* dansent autour des boulots gluants de sève douce »⁶. « Nices béates » (p. 27), l'adjectif substantivé équivalent de « simple, candide, niais » se retrouve également chez Daudet et rappelle les « nixes nicettes aux cheveux verts et naines » d'Apollinaire ; « ginestes » (p. 38), régionalisme provençal est un lieu planté de genêts qui se retrouve, par exemple, dans *Colline* « C'est pas ma faute si j'ai coursé tout le jour

1 Claudel, *Ville I*, 1901, p. 420, référence donnée par le TLF informatisé

2 Gide, *Correspondance*, 1891, p. 103, référence donnée par le TLF informatisé

3 Hugo, *Légende des siècles*, t 1, 1869, p. 234, référence donnée par le TLF informatisé

4 *Regain*, p. 119

5 *Que ma joie demeure*, p. 393

6 *Colline*, p. 9

dans la *gineste* et le labour »¹. « caniers » (p. 31) représente les roseaux, « cabre » (p. 32) une petite chèvre, « s'adolora » (p. 36) de « adoloir » « rendre douloureux » subsiste en provençal et enfin « bédoule » (p. 40) inconnu au TLF mais que la note de Pierre Citron présente comme un provincialisme désignant une médiocre bête.

De ces régionalismes au parler populaire, il n'y a qu'un pas que nous franchirons avec « ganaches » (p. 8) « personne incapable et bornée », l'argot « boulingue » (p. 11) « congé donné à un ouvrier », « couillon » (p. 37) d'ailleurs le TLF cite comme exemple une phrase extraite du *Hussard sur le toit*.

Pour terminer cet examen, évoquons les néologismes : « entrebail » forgé sur « entrebaillé » que Giono utilise aussi dans *Colline*² : « enchappées » (p. 5) ayant pour synonyme « recouvertes » ; « rebecqueuses » (p. 23) signifiant qui ont du bec, de la gouaille ; « chorète » (p. 2) qui provient de chœur ; « accoités » (p. 28) de se « tenir coi » repris dans *Colline* encore³ ; « soève » (p. 36) « l'herbe soève » évoquant sans doute la douceur, la suavité de l'herbe ; « torrenticule » (p. 37), le suffixe permet de désigner un petit cours d'eau.

Cet aperçu des différentes sources du vocabulaire utilisé par Giono montre trois éléments qui ne manquent pas d'intérêt. Tout d'abord le caractère littéraire de son vocabulaire le rapproche des poètes, au hasard des définitions nous avons pu citer Ronsard, Hugo, Apollinaire, Claudel, Valéry. De plus, Giono a su imprimer sa marque au lexique. Avec lui sont entrés dans les dictionnaires un cortège de vocables auxquels son nom est associé comme l'illustrent les exemples se rapportant à *Colline*, *Regain*, *Que ma joie demeure*. Les œuvres citées appartiennent toutes à cette première manière de l'écrivain que l'on peut nommer « célébration de la terre ». Enfin, les termes techniques, littéraires, archaïques, régionalistes, familiers et les néologismes créent un patchwork lexical, jouant sans cesse sur la surprise du lecteur. Ce procédé rappelle les préceptes donnés dans *Défense et illustration de la langue française* par Du Bellay (1549) qui demande au poète d'enrichir la langue par des emprunts divers et variés aussi bien au latin et au grec, qu'aux différents métiers, qu'aux « vieux romans et poète français » et de ne pas avoir peur d'inventer : « Ne crains donc, poète futur, d'innover quelque terme en un long poème » (Chapitre VI). Et n'oublions pas que Giono place en épigraphe de chaque partie de *Naissance de l'Odyssée* des vers d'un des compagnons de La

1 *Colline*, p. 117

2 p. 64

3 p. 60

Pléiade de Du Bellay, Ronsard.

Par conséquent, comme nous avons essayé de le montrer avec précision Giono accorde un intérêt particulier au choix des mots : onomastique jouant sur la référence grecque mais aussi champs lexicaux du son et de la musique, des végétaux, des animaux. À cela s'ajoute des termes provenant d'origines diverses et de niveaux de langue variés. Ce patient travail de tisserand lui permet de réaliser une étoffe colorée qui exhibe sa trame.

II Emprunter de nouveaux chemins

2-1 Le lexique de quatre moments clefs

Ce texte ne possède pas l'unité lexicale de *Naissance de l'Odyssee*, en effet le mélange de la biographie et du roman, la succession des lieux, apportent une palette langagière différente ; aussi examiner le premier tiers de l'œuvre est apparu stérile. Par conséquent, nous avons choisi pour procéder à un relevé plus fidèle à la variété de l'ouvrage de nous intéresser à quatre moments clés : la biographie initiale, le voyage en diligence, l'auberge des Quatre-Champs, une promenade avec Adelina. Et nous proposons pour ces quatre moments un relevé fait sur six pages, ce qui correspond au total au tiers du livre comme pour *Naissance de l'Odyssee*.

Les pages biographiques montrent l'abondance du lexique de la navigation en accord avec Herman Melville, marin, qui a puisé dans ses souvenirs pour créer son œuvre :

« cordage », « baleinier », « mât », « voile », « mers », « écume » (p.3) ; « vigie de grande hûme », « écume », « appareillé », « croisière », « naufrage », « mers » (p.4) ; , « profondeurs », « marin », « mer », « vagues », « tonnages » (p.6) ; « bateaux », « mer » (p.6) ; « mâts », « navires », « jetée », « mer », « vagues » (p.7).

Cependant, les animaux et les végétaux, si caractéristiques comme nous l'avons vu de l'écriture gionienne sont relégués à la portion congrue. Citons : « baleine » (p.5) qui renvoie aussi à l'univers du marin ; « corbeau » (p.6) ; « cheval » (p.7) et pour les végétaux, « pin », « oliviers », « chênes » (p.3) ; « algue » (p.5) qui fait également partie de l'univers maritime ; « aubépine » (p.8).

Notre relevé sur le voyage est lui caractérisé par la locomotion hippique :

« cocher », « postillon », « ressorts d'arrière », « le coupé », « l'impériale », « un très beau galop », « la voiture », « le mors au chanfrein », « les deux timoniers », « tilbury », « les guides », « charrette », « au mors », « la malle » (p.35) ; « postillon », « roues de fer », « charrettes », « les rembardes de l'impériale », « ses ressorts », « la malle », « cocher », « le trot », « cavaliers », « les sabots » (p.36) ; « dog-carts », « le timon », « postillon », « cocher » (p.37) ; « malle », « voiture », « coupé » (p.38) ; « voiture », « cocher », « marchepied » (p.39) ; « voiture » (p.40).

Ce vocabulaire du XIX ème siècle est appuyé par celui du costume de cette époque :

« jaquette », « cravate de chasse à trois tours », « moufles », « houppelande » (p.35) ; « tablier » (p.37), « jupes » (p.38) ; « foulard » (p.39) ; « redingote », « bottes vernies » (p.40).

Quant au bestiaire et au lexique végétal, le déplacement hors de la ville facilite son retour, mais leur fréquence est due au voyage en diligence :

« paon », « chevaux » (p.35) « alouettes », « corbeaux », « bœufs », « oies », « chevaux » (p.36) , « cochons », « chevaux », « oies », « chats » (p.37) ; « chevaux » (p.40) et « herbes », « bosquets de sycomores », « rameaux » (p.35), « érables », « saules », « branches », « arbres », « orge » (p.36) ; « hêtres », « peupliers », « hêtraies », « chênes » (p.37), « betteraves », « hêtres », « feuillage », « branches » (p.38) ; « les bois » (p.39).

Le troisième temps de notre relevé est consacré à l'auberge des Quatre-Champs. De cette scène en intérieur marquée par l'agitation, Giono ne propose finalement pas un tableau haut en couleur. Vu par les yeux de Melville, seul domine le mystère du personnage d'Adelina et c'est le lexique du costume qui retient l'attention du lecteur :

« capeline », « houppelandes » (p.45) ; « robe » (p.46), « jupon plat », « coiffe », « cerceaux de busc d'une crinoline », « robe » (p.47). « chevaux » (p.45) et « oiseaux rouges » (p.48) ne sont plus que des termes accidentels tout comme « cerises » (p.45), « vanille », « sapin », « amande » (p. 46).

Pour finir examinons une promenade de Herman et Adelina, le décor naturel pourrait être propice au déploiement des végétaux et des animaux mais cela n'est pas le cas. Seuls des « colchiques » (p.55) et des « iris » (p.59) ressortent des termes devenus systématiquement génériques comme « écorce », « arbre » (p.56) ; « haies » (p.57) ; « herbes », « fleurs » (p.58).

2-2 Une écriture nouvelle

Alors que tirer de cet inventaire à la Prévert ? De ce manque de continuité avec *Naissance de l'Odyssée* ? *Pour saluer Melville* se caractérise par une rupture dans l'écriture gionienne. Il ne s'agit plus de chanter les merveilles de la création en éblouissant par la variété du lexique, il ne s'agit plus de continuer la manière Giono, même si elle apparaît encore parfois en contrepoint, il s'agit de recentrer la poésie sur autre chose. Bien sûr, l'écrivain prend goût à utiliser les termes issus de la locomotion hippique, du costume, ce qui sera une marque de ses chroniques ; car le poète est celui qui peut remonter le cours du temps, qui peut redonner vie à un monde disparu hantant encore les mémoires. L'Antiquité était un monde culturel, livresque, mais le XIX^{ème}, grâce à sa proximité temporelle, garde encore sa chair et son sang que quelques mots choisis peuvent ressusciter. Et puis, le narrateur avait la part belle dans les nouvelles aventures d'Ulysse, avec cet hommage à Melville, Giono élabore toute une technique narrative complexe d'où émerge essentiellement le discours rapporté. Ce sont les personnages qui s'expriment, c'est Herman qui dit son monde et il le fait autrement, différemment ; Giono ne joue plus sur ces mots « pétards », comme le formulait Baudelaire, lesquels détonent et créent ainsi une détonation. Effectivement, les mots rares sont presque totalement oubliés : « ventelantes » (p.3) de « venteler », flotter rapidement au vent ; « architectonie » (p.5), disposition régulière, d'ailleurs le Petit Robert cite en exemple une phrase de Giono, « squires » (p.21), titre de noblesse le plus bas en Grande Bretagne. À cette collecte bien pauvre nous pouvons juste ajouter les termes techniques de la locomotion hippique et du costume comme, « tilbury » (p.35), petite voiture hippomobile très légère, ou « buscs » (p.7), lame flexible d'un corset.

Ainsi Giono choisit de ne pas poursuivre dans la direction proposée par *Naissance de l'Odyssée* et confirmée par ces écrits centrés sur la terre comme l'ont montré les exemples cités par le Trésor de la langue française. Le temps a passé, les désillusions sont venues, il lui faut maintenant donner une nouvelle impulsion à son écriture et peut être la recentrer sur l'essentiel.

III Retrouver l'essentiel

3-1 La rupture

C.-F. Brun dit le Déserteur quitte pour une raison mystérieuse la France à l'automne 1850 et gagne à pied après un périple de plusieurs semaines la vallée de Nendaz en Suisse. Sous la plume de Giono, le lecteur a toutes les raisons d'attendre une profusion de végétaux et d'animaux, les Alpes riches de leur biodiversité ne peuvent offrir à l'écrivain que l'occasion de montrer son goût pour la documentation et la précision, l'occasion pourquoi pas de saluer Jean-Jacques Rousseau, peut être aussi Victor Hugo :

« La marche berce la rêverie ; la rêverie voile la fatigue. La beauté du paysage cache la longueur du chemin. On ne voyage pas on erre. A chaque pas qu'on fait, il vous vient une idée. Il semble qu'on sente des essaims éclore et bourdonner dans son cerveau. Bien des fois, assis à l'ombre au bord d'une grande route, à côté d'une petite source vive d'où sortaient avec l'eau la joie, la vie et la fraîcheur, sous un orme plein d'oiseaux »...¹

Pourtant Giono fait un autre choix, au fil des pages apparaissent des « melons » (p. 200) en emploi métaphorique bien sûr ; des « noix », « frênes », « noyers », « châtaigniers », « érables » (p.202) des « mélèzes » (p. 204, 206, 210, 214 ...), des « céréales » sans aucune précision, des « pommes de terre » (p.206) ; des « bouleaux », du « seigle » (p. 209) ; des « sapins » (p. 210) ... La récolte reste maigre et n'est pas forcément spécifique aux Alpes. Cependant, lorsque Giono décrit le portrait de Marie-Jeanne Fragnière, il précise de suite :

« Et la voilà dans des courtines et des rideaux, au milieu d'un parterre de fleurs, d'ici une rose, de là des pervenches, des capucines, des « inventions » où vont jouer pour le plaisir, les plus belles couleurs de l'iris. »²

Même si l'automne est moins le prétexte que le printemps à l'éclosion des fleurs, il y a sans nul doute quelques crocus remarquables qui auraient pu retenir l'œil d'un voyageur et s'ils ne retiennent pas l'attention de Giono c'est que son intérêt se porte ailleurs. De même les animaux, comme déjà dans *Pour saluer Melville*, ne sont guère mentionnés. Une profusion inhabituelle pour *Le Déserteur* apparaît pages 203-204 avec « renard », « vaches », « loups » qui servent de tropes et uniquement des « chiens » qui animent réellement par leurs aboiements le paysage décrit. Ce ne sont donc pas les végétaux et les animaux qui désormais

1 Hugo, *Œuvres complètes. Voyages. Le Rhin*, lettre XX, Robert Laffont, Paris, 1987, p. 135

2 *Le Déserteur*, p. 223

sont au cœur de la création de Giono. Après tout la verdure, les semences, les arbres sont l'œuvre du troisième jour et les animaux celle du cinquième jour.

3-2 Toponymie et géographie

En effet, ce qui intéresse avant tout Giono, c'est la toponymie, la variété et profusion sont au rendez-vous :

« Suisse », « Morgins », « Abondance », Genève », « Vaud », « Jura », « Vaulion » (p. 193) ; « Brest », « Belgique », « Ardennes », « Belfort », « Salines », « Suisse », « Travers », « Malbuisson », « Jura », « Joux », « Orbe », « Faucille », « Delle », « Paris », « Alsace », « Morgins », « Pont-De-Roide », « Carlsbad », « Genève », « Evian », « Montreux », « Grenoble », « Suisse », « Allevard », « Annecy », « Mégève », « mont Blanc », « Cluses », « Taninges », « Les Gets », « Thonon » (p. 194) ; « Nendaz », « Epinal », « Liffol-le-Grand », « Neufchâteau », « Recey », « Langres », « Vandœuvre », « Troyes », « Alsace », « Colmar », « Vandœuvre », « Babylone » (p. 195) ; « Nice », « Beuil », « Entrevaux », « Nendaz », « Olmeto », « Corse », « Valais » (p. 196) ; « Suisse », « Lyon », « Colmar », « Avignon » (p. 197) ; « Colmar », « Orbey », « Lyon », « Point-Du-Jour », « Suisse », « Forez », « Avignon » (p. 198) ; « Morgins », « Valais », « Nendaz », « Tibet », « Europe », « Alpes » (p. 199) ; « Alpes », « Savoie », « Abondance », « Thonon », « Agaune », « Morgins » (p. 200) ; « Alpes », « Morzine », « Samoëns », « Sixt », « Chamonix », « Saint-Gingolh », « Monthey », « Valais », « Rhône », « Sion », « Nendaz », « Valais », « Morgins », « Val-d'Illez », « Salvan », « Champex », « Morgins », « France » (p. 201)...

Cette liste qu'il est possible de continuer à loisir prouve que, non seulement Giono utilise la carte du Valais au 1/200000 ème fournie par l'éditeur René Creux pour suivre le périple de Charles-Frédéric Brun et qu'il cite avec délectation les noms propres, sans y ajouter aucun autre pittoresque puisque les noms apparaissent sans expansion nominale, mais qu'il cite aussi d'autres toponymes étrangers à cette région de Suisse, comme « Babylone », « Olmeto », « Avignon » etc.

Cette leçon de géographie est complétée par une quantité de termes renvoyant à la localisation spatiale ou au paysage :

« nord », « forêts », « lac », « pas », « dent » (p. 193), « nord », « sud », « val », « lac », « sentier », « sources », « mont », « montagne » (p. 194) ; « sud », « nord », « vallée », (p. 195) ; « sud », « nord », « bois » (p. 196) ; « ilots », « étangs » (p. 197) ; « ville » (p.198),

« chemin », « ville », « pas », « forêt », « versant nord », « autoroutes », « hameau », « ruisseaux », « sentiers », « précipices » (p. 199) ; « routes », « cascades », « rochers », « déserts telluriques », « bourg », « route », « défilé rocheux », « sentier » (p.200) ; « ce côté-ci des Alpes », « de l'autre côté de l'Alpe », « pas », « vallée », « village de montagne », « montagnes », « forêt », (p. 201).

Par conséquent c'est tout un monde, une terre avec sa géographie naturelle et humaine que convoque Giono.

3-3 Mot et création

Cependant, nous ne sommes plus dans la description puisque ces termes sont pour la plupart simplement accompagnés de leur déterminant, nous sommes dans le pouvoir incantatoire des mots comme le présente la tradition orphique. En effet, tout d'abord, les toponymes charment par leur sonorité. Que peut dire « Carlsbad », « Agaume », « Champex » ... à des lecteurs qui ne connaissent pas la région ? Ils constituent juste un assemblage de phonèmes jugés plus ou moins mélodieux, ils sont une musique vocale comme savent la faire entendre les chanteurs lyriques. Ensuite, leur étymologie qui semble parfois transparente peut procurer au lecteur un voyage, réel ou imaginaire, vers l'origine de la langue, quand le signifiant était perçu comme motivé, quand Saussure n'avait encore rien écrit et que Cratyle pouvait en dialoguant avec Socrate imaginer que les choses et les noms ne faisaient qu'un. Alors « Abondance » dit un pays de Cocagne, « Neufchâteau », une altièrre fortification médiévale, « Liffol-le-Grand » un personnage haut en couleur fameux par sa folie. Mais, certains lieux célèbres jouent avec la culture, les souvenirs ou les promesses de voyage du lecteur. Le facteur-poète Jules Mougin, admirateur de Giono, écrit :

«Je répète ici que les villages bas-alpins ont des noms sucrés,
veloutés et caressants .
Tenez. Simiane.
Et Soleilhas.
Reillane, là.
Manosque nous tend sa main.
Il y a de l'oiseau dans Méolans.
J'aimerais écouter Mozart à Valsaintes.
LA FRANCE ENTIÈRE NE POSSÈDE QU'UN PIERREVERT¹
Ô, Taulanne, et toi Castellane !
Les Omergues, dites ?

1 Giono a justement écrit un texte intitulé *Élémir Bourges à Pierrevert* daté de 1926, publié dans un recueil posthume d'écrits de jeunesse : *Récits et Essais*, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1989

Et Valensole, encore.
Dans votre film murmurez
le nom des villages qui chantent. »¹

Chaque toponyme est un petit monde offert à la rêverie du lecteur, un abracadabra qui leur ouvre un univers. Or, la formule magique permet à la force surnaturelle d'opérer et d'imposer une transformation. Et au pouvoir orphique de la parole charmeuse, Giono ajoute la toute puissance du démiurge. Il s'agit de subjuguier le lecteur mais il s'agit aussi de rendre à la parole son pouvoir divin, son pouvoir performatif :

« Dieu dit : « Qu'il y ait des luminaires dans l'étendue du ciel, pour séparer le jour d'avec la nuit ; que ce soient des signes pour marquer les époques, les jours et les années ; et qu'ils servent de luminaires dans l'étendue du ciel, pour éclairer la terre. »²

Et cela fut ainsi. Si Giono est un athée tranquille, la bible n'en demeure pas moins un récit fondateur dont la poésie n'est plus à démontrer et c'est peut être justement sa poésie, qui en tant que force créatrice, en fait un récit fondateur.

Conclusion

Giono débute son œuvre avec l'idée d'éblouir le lecteur avec la richesse de son vocabulaire, comme il l'a été en accédant à la lecture des grands textes littéraires. Il utilise les références antiques, dote son écriture d'une dimension acoustique, inventorie les espèces botaniques et animales. À cette abondance il ajoute le mélange des lexèmes. Il n'hésite pas à mêler les lexiques technique, littéraire, régional et à proposer des néologismes. Puis cette pléthore s'épuise à la maturité, le lexique s'assagit, se centre sur la mer en accord avec le personnage central et sur le monde du XIX ème siècle qu'il parcourt. Enfin, à l'heure des bilans, si Giono renoue avec la profusion, il emprunte une nouvelle direction ébauchée dans *Pour saluer Melville* en privilégiant la toponymie.

Ces trois choix successifs montrent des visées différentes mais complémentaires. Tel le poète, Giono commence par créer un monde. Il débute comme le Dieu biblique par les végétaux, les animaux. Il poursuit en s'intéressant au monde humain du XIX ème siècle puis il recentre son intérêt sur quelques kilomètres carrés des Alpes suisses et jouit de sa création en s'y promenant.

1 Anthologie de poèmes sur le thème du voyage, source :
www.sculfort.fr/articles/litterature/poemes/poemesvoyage.html
2 Bible, Maxi-livres, 2002, p. 11

II Dire autre chose

I La toute puissance du poète

L'écriture de Giono donne à voir le monde. La leçon de Melville est claire, le poète est tout puissant, il agit sur le monde et le réorganise à sa guise :

« Il roula le ciel d'un bord à l'autre comme s'il avait été fait de soie peinte ; et pendant un court instant, il n'y eut plus de ciel. Le temps de peut être quatre bruits de sabots au galop ; puis il redéroula le ciel, mais alors c'était devenu comme une grande peau qui enveloppait à même les artères et les veines. »¹

Les verbes d'action insistent sur le pouvoir du poète, il devient un magicien qui par un tour de passe-passe parvient à transformer l'univers. Il s'approprie le temps qui n'est plus mesuré scientifiquement et il s'approprie aussi l'espace, représenté ici par le ciel. Mais ce qui est encore plus remarquable d'un monde perçu comme une simple représentation de réel « soie peinte » il en fait quelque chose de vivant « les artères et les veines ».

1-1 La métaphore

Comment parvient-il à imposer cette métamorphose ? Il l'impose par la force de la métaphore :

« Il montra une échancrure de ciel entre deux accumulations de nuages neigeux. Elle avait la forme d'une feuille ; elle était d'un vert nocturne et l'on voyait la profondeur des espaces se creuser à travers la couleur . [...] Ce n'était plus le même monde, elle toute petite et le ciel illimité, c'était, elle, illimitée et le ciel, là, tout petit. [...] Et surtout parce qu'une voix venait de le lui dire, de réunir les deux images et d'apporter la lumière. »² (p. 52).

Toute la poétique de Giono est présentée dans cette simple page. Le poète en établissant des rapprochements, en utilisant les tropes et en particulier la métaphore, indique aux autres hommes une signification du monde, et ce faisant il acquièrent tous les deux un pouvoir inattendu. Giono retrouve ainsi la fonction euristique de la métaphore soulignée par Ricœur dans *La métaphore vive*. Par cette figure il accède au niveau mythique de la langue en libérant sa fonction de découverte. Mais pour cela l'association doit être inattendue comme l'est celle

1 *Pour saluer Melville*, p. 51

2 Id. p. 52

« de l'échancrure du ciel entre deux accumulations de nuages neigeux » et « d'une feuille de laurier ». Si Giono ne fait que reprendre le vieux rêve d'une correspondance entre le macrocosme et le microcosme qui parcourt l'Antiquité et le Moyen Âge pour dominer la pensée de la Renaissance, il le bouleverse en montrant que c'est le poète qui recrée le cosmos à sa guise et qu'il a le pouvoir de l'offrir ainsi réinterprété aux autres hommes : « Elle les avait non seulement contre elle comme si elle était dans un champ ordinaire et qu'elle soit appuyée contre l'arbre, elle les avait dans son cœur. »¹ Tout ce passage peut se lire comme un pastiche de la Genèse, avec le même pouvoir performatif de la parole marqué par la conjonction de coordination « et » qui souligne l'immédiateté entre le dire et le créer : « Il lui dit : « Regardez l'eau de ces petits marécages », et l'eau s'approcha. »² Mais le monde qu'il s'agit de donner aux autres est le monde du poète comme l'affirme Melville : « Je crée ce que je suis : c'est ça un poète. »³ ; d'ailleurs dans *Virgile* Giono écrit :

« 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, et je place mes asiles de fous où je veux, au-delà des décrets préfectoraux. »⁴

L'étude du temps et de l'espace, ces deux composants majeurs de tout récit, a bien montré cette liberté créatrice. Mais comme tout poète c'est dans cette création personnelle que Giono prétend faire œuvre de révélation.

1-2 La comparaison

Cette révélation passe par la comparaison, cette figure si caractéristique de l'épopée homérique Giono la fait sienne amplement. Et sa comparaison conduit généralement vers un monde concret, quotidien, voire trivial, parce que construire un univers ce n'est pas que songer à l'empyrée c'est aussi comme l'ont montré Brueghel et ses fils s'intéresser aux détails. Ces comparaisons sont assurément une des marques de l'écriture de Giono et nous avons déjà relevé combien les règnes animal et végétal nourrissaient cette figure récurrente. Arrêtons-nous donc juste au quotidien :

« la chambre était comme un bassin plein d'une eau sombre » (p. 6), « comme un tas de

1 *Pour saluer Melville*, p. 52

2 Id. p. 52

3 Id. p. 33

4 *Virgile*, p. 1038

cendres chaudes » (p. 16), « comme un cal » (p. 19), « comme le tambour d'airain des veilleurs » (p. 21), « comme feu de sarments » (p. 25), « comme une fille timide qui hésite sur le seuil du bal » (p. 31), Giono d'ailleurs ici ne recule pas devant l'anachronisme, « comme un bûcheron dont la main est prise » (p. 37), « comme île de goémon » (p. 41) etc.

Les comparaisons se font donc principalement et simplement avec la conjonction ou l'adverbe « comme ». Dans *Pour saluer Melville* apparaissent :

« comme une virgule décimale pendue à son chiffre » (p. 7), « comme s'il touchait un gâteau de miel » (p. 8), « comme une énorme gelée de graisse » (p. 9), « comme un vieux torchon vert encore accroché aux éperons d'un cavalier qui va se mettre en selle » (p. 11), « comme la boule d'un jeu de quilles » (p. 15), « comme un vieux cuir de bottes » (p. 15), « comme s'ils pelottaient de la laine » (p. 35) etc.

L'évolution de la comparaison est donc sensible, elle devient plus surprenante, plus typique et savoureuse et c'est cette impertinence de la prédication qui déclenche le mécanisme de réduction linguistique qui est au cœur du processus poétique comme le remarque Cohen. En créant une surprise la comparaison, tout comme la métaphore, établit une distanciation avec le contenu diégétique de l'œuvre. La narration et le narrateur se montrent, l'écrivain rappelle qu'il est celui qui tire les ficelles, qui rapproche de manière inattendue les éléments du monde et en crée un autre. Toute comparaison est donc à double titre une ostentation, parce qu'elle montre un monde et montre le poète en train de fabriquer ce monde. Mais dans *Le Déserteur* cette fièvre comparatiste inventive retombe « noir comme la nuit » (p. 204) n'est qu'une catachrèse tout comme « doré comme un abricot » (p. 205) ou « blanc comme un navet » (p. 245). Giono, volontairement, s'est interdit de faire du Giono essayant de concentrer son écriture sur sa « substantifique moelle ».

1-3 Les quatre éléments

Ce jeu des similitudes avec le quotidien joue, bien entendu, parfois, sur l'alliance du concret et de l'abstrait :

« une huile de bonheur » (p. 7), « la besace à mensonges » (p. 8), « le trot maigre de ses souvenirs » (p. 16), « une espérance charnue » (p. 17), « le cœur d'un enfant lyrique contient plus de mâts fouettant et plus de voiles pleines que tous les ports du monde

réunis. » (p. 9) etc.¹

Mais la métaphore est l'outil privilégié de l'exploration du monde. Elle s'associe naturellement aux quatre éléments. Cette théorie héritée des philosophes grecs et notamment d'Empédocle a inspiré non seulement les savants mais aussi les poètes, comme Claude Roy avec son poème intitulé simplement : « Les quatre éléments ».

« L'air c'est rafraîchissant
Le feu c'est dévorant
La terre c'est tournant
L'eau - c'est tout différent [...] »

Bachelard a abondamment théorisé sur ces éléments, sur leur lien à l'imaginaire poétique, il a nommé « métaphore des métaphores » l'utilisation de ces quatre éléments qui sont pour lui à la source de la création et a même proposé une classification des poètes en fonction de la résurgence des métaphores utilisées.

Cependant ce qui nous intéresse ici ce n'est pas le terrain mouvant et discutable de l'inconscient ni même de proposer une vision rassurante de l'homme en le réduisant à un ensemble de réflexes pavloviens, c'est le pouvoir poétique de Giono. Celui-ci se plaît à décrire les éléments. Il joue ainsi avec le feu :

« il vit bondir dans la nuit les chevrettes rouges du feu. La flamme avait pénétré tout l'édifice des rameaux secs : crétée de fumée torse, étirant sa chair éclatante, elle dansait et le brasier craquait sous ses pieds sensibles. Cette danseuse, Ulysse la connaissait de longue date : il se mit près d'elle du bon côté loin de sa chevelure étouffante [...] »¹

Mais ce Prométhée moderne aime surtout mêler les quatre éléments, en faisant migrer les caractères de l'un à l'autre puisque si le monde est composé de ces quatre ingrédients pourquoi ne pas les incorporer différemment ? Ainsi la mer devient semblable à la terre « Son rêve reforgeait le soc de la proue à la mode ithaquienne avec lequel il avait tant labouré l'eau stérile. » (p. 9), la terre semblable à la mer « je m'achète une bastide avec un bon mât en cyprès d'arbre, et toute une mer bien tranquille de fenouil autour. » (p. 11). La dualité réconciliée de la mer et de la terre multiplie les métaphores inattendues, ces « métaphores vives » de Ricœur : « Des vagues de froment brisaient contre le flanc rugueux de la montagne

1 *Pour saluer Melville*

1 *Naissance de l'Odyssee*, p. 20

où l'écume des oliviers grésillait ; dans ces calanques ombrées et profondes dormait le flot étale des prés. » (p. 15)

Or si le couple eau terre domine *Naissance de l'Odyssée* d'autres éléments sont également associés, l'air et l'eau : « et il ne toussa pas tant il eut l'impression de bailler au sein d'une eau étouffeuse. » (p. 36) ou le feu, l'air et la terre : « Une haleine torride fumait par les fentes de la montagne. » (p. 37). Dans *Pour saluer Melville* se retrouve aussi ces associations : « comme s'il vannait du blé de feu au vent de l'enfer » (p. 37), « au-delà de l'écume des oliviers, dans le bouillonnement des grands chênes » (p. 3), « océans terrestres » (p. 3), « les îles couronnées d'un écumant soleil » (p. 8). *Le Déserteur* même malgré le dépouillement de son écriture utilise encore ce mélange des éléments :

« La bise clapote contre les planches de la maison de bois » (p. 209). « ils [les érables] éclatent dans les haies buissonneuses comme de grosses lampes à boule d'eau. » (p. 203), « un fantastique château minéral très haut dans le ciel, aux angles, créneaux et aiguilles duquel flottent ruisseaux et cascades. » (p. 206).

Ainsi Giono mélange à sa façon les quatre éléments et sa nouvelle composition recrée différemment le monde.

Cependant des quatre éléments il utilise surtout l'eau, faisant de l'écoulement un leitmotiv :

« coulait un rêve terrible » (p. 4), « il en fluait un bruit gluant » (p. 21), « l'odeur poivrée du foin ruisselait » (p. 20), « le rire noya le guitariste » (p. 24), « une petite brise fraîche coula » (p. 40), « la vie ruisselait » (p. 44), « un flot de tourment » (p. 44) etc.

Or, si dans le monde d'Ulysse l'eau déborde de toute par dans celui de Melville, autre navigateur, elle se déverse aussi :

« il déborde la rocheuse Maria » (p. 9), « C'est la houle de son cœur. » (p. 33), « cette houle de jupes » (p. 18), « la phrase de Melville est à la fois un torrent, une montagne, une mer » (p. 5), « on peut bâtir un temple même avec de l'eau mouvante » (p. 11) etc.

Mais dans *Le Déserteur* l'eau est toujours associée à un autre élément. Ainsi, pour Ulysse tout comme Melville, l'eau est rarement utilisée comme un simple ornement, elle devient représentativité du flux créateur et se rattache à l'imaginaire. L'eau coule comme dans les veines du poète cette exigence qui le pousse à se dépasser.

De l'eau provient la vie et cet élan vital intéresse au plus haut point Giono. Comparaisons et métaphores essaient de restituer le foisonnement de cette énergie. Les personnifications abondent dans *Naissance de l'Odyssee*, bateau devenu femme : « La Vénus, vent en poupe, prenait le large : sa chevelure d'huile s'épandait derrière elle. » (p. 9), vent devenu homme : « le vent en poupe, déroulant les cheveux roux de son fanal. » (p. 12), eau devenue bête : « grondait le fleuve sous son pelage de bélier » (p. 16), jour devenu oiseau : « le jour doré s'envola » (p. 19) de même que la poussière : « deux larges ailes de poussière » (p. 43) etc. Si Giono reprend l'hugolien « Tout vit ! Tout est plein d'âmes. » il y mêle les images baudelairiennes et sensuelles des cheveux et celles de la verticalité. Cette verticalité avec l'ange est très présente dans *Pour saluer Melville* : « Les premiers rayons de soleil commençaient à gonfler d'or tout le duvet des nuages. » (p. 34) et l'animation du paysage se poursuit « des chaumières basses qui regardaient d'une petite fenêtre pointue sous la visière de leur casquette de paille noire, puis des hêtraies avec des museaux de toits » (p. 32), et se retrouve dans *Le Déserteur* : « Les prés n'ont pas encore revêtu leur pelage de froid. » (p. 202), « ces rochers qui l'entourent crachent l'embrun » (p. 205), « le soleil donnait de petits coups de langue brûlants » (p. 214) etc.

1-4 Les synesthésies

Ce principe de vie est retranscrit aussi par les synesthésies, Giono explore ces liens sensoriels qui unissent l'homme au monde, comme avant lui Baudelaire et Rimbaud. Dans son article « Jeux et enjeux des synesthésies dans l'œuvre de Giono » Sylvie Vignes remarque qu'il existe deux sortes de synesthésie chez Giono, celles réalistes qui visent à traduire au plus près les impressions comme « Il chancela, le cri des femmes l'empenna de deux dards au long desquels son sang et toute sa vie chaude coulèrent »¹ et celles qui essaient d'inventer de nouvelles sensations qui « leur permettraient de réaliser un rêve d'unité fusionnelle, l'écriture littéraire jouant ici un rôle d'écran dans les deux acceptations du terme : lieu de projection mais aussi pare-feu »² comme « un bruit gluant » (p. 21), « sa voix était comme le filet froid de la fontaine » (p. 31), « dans le feutre de l'herbe sèche la peau écailleuse d'un sentier » (p. 38). Dans *Pour saluer Melville* ce principe synesthésique se poursuit : « Son sillage sent le goudron, le chanvre, le sapin mouillé, l'iode, le fruit de mer et le ragoût de clovisse. » (p. 9), « un vent étouffant comme de la fumée de bois vert » (p. 25), « des frissons de lumière

1 *Naissance de l'Odyssee*, p. 93

2 Fourcault, Jean Giono 7, « *Naissance de l'Odyssee* » enquête sur une fondation, p. 134

liquide » (p. 50). Et dans le *Déserteur* le procédé perdure même s'il s'atténue encore « on entend le bruit léger que fait cette impalpable farine en tombant » (p. 215), « la laiteuse exhalaison du fleuve » (p. 202), « la voix vinaigrée » (p. 206).

Giono explore donc le monde qu'il recrée et en jouit pleinement dans une apothéose sensorielle qui déifie le travail de l'écrivain tout puissant.

II L'évolution des procédés

2-1 Le rapprochement

Mais, la comparaison des moyens poétiques mis en œuvre dans les trois textes de notre corpus, montre l'évolution de l'écriture gionienne. Dans *Naissance de l'Odyssée*, la comparaison et la métaphore dominant. L'écrivain systématise le rapprochement et favorise la contiguïté. Il déplace les éléments, bouscule leur distance, comme il l'explique plus tard : « Il faisait approcher les bois. [...] Ils renvoyaient les bois à leur place ; ils reculaient, diminuaient et se couchaient au bord de l'horizon. »¹ Mais dans *Pour saluer Melville* ce procédé diffère même si ce texte contient une poétique de la métaphore notamment à travers la feuille de laurier qui rappelle ainsi les poèmes de Ponge qui renferment comme « L'huître », un macrocosme dans un microcosme mais proposent aussi une transposition du travail du Poète. W. D. Refern dans son article « Giono, Ponge et la Pierre » propose d'ailleurs un rapprochement entre ces deux auteurs à partir de *La pierre*² et du « Galet »³.

2-2 L'entassement

Or, si explicitement Melville fait le panégyrique de la métaphore, le narrateur ne se contente pas de procéder par rapprochement il procède aussi et surtout par entassement. L'énumération, l'accumulation, apportent leurs richesses :

« les îles couronnées d'un écumant soleil, le silence plat des eaux couronnées d'atolls et la monstrueuse couronne errante des typhons » (p. 8), « les bêtes dans les nids, les litières, les étables, les parcs, les soues, les clapiers » (p. 9), « le bruit des omnibus, des bacs, des cales et des courroies de transmission s'étouffé sous la grandissante rumeur ds bêlements, des rugissements, des glapissements, des gonflements du bourgeon » (p. 9), « dans le ciel, dans

1 *Pour saluer Melville*, p. 52

2 Giono, *Le Déserteur et autres nouvelles*, Gallimard, « Folio », 1973

3 Ponge, *Le parti pris des choses*, Gallimard, 1942

la mer, dans l'espace » (p. 12), « la massue, la matraque, le casse-tête et l'égout du Seigneur » (p. 15), « à l'atelier, dans la rue, sur la route, dans les champs, dans la ferme, dans les diligences, dans les forêts perdues » (p. 19), « avec leurs faux, avec leurs tenailles, avec leurs cravaches » (p. 20), « ample, chaud, authentique, usé de pluie, de vent et de travail » (p. 24), « il voit tout de suite que les enseignes de zinc ne se balancent pas, que la paille qui est sur le pavé ne vole pas, que la ruelle ne sonne pas, que le brouillard ne bouge pas » (p. 26) etc.

Il arrive même à une très longue phrase de dix-huit lignes où dominent les accumulations :

« Et tout ça tournait d'une seule pièce, sans bouger, comme sur une plaque, à mesure que les quatre chevaux tiraient dans le timon ; et, après les hêtres venaient de longues files de peupliers qui tournaient aussi vers l'arrière, puis des chaumières basses qui regardaient d'une petite fenêtre pointue sous la visière fourrée de leur casquette de paille noire, puis des hêtraies avec des museaux de toits pointant par-ci par-là à travers les branchages, puis un long mur blanc, et des croix dépassèrent le mur, et un chêne dépassa le mur, et deux chênes, et derrière les deux chênes un temple commença, non pas à monter mais à descendre, ayant d'abord été visible par sa croix de pierre dans les branches tordues des chênes, puis par son petit clocheton à persienne de zinc, puis sa toiture, puis sa rosace, puis sa porte charretière pour engranger des charretées de vertus, puis ses quatre larges marches d'escalier se posèrent sur le sol comme la malle passait devant la grille du cimetière. »¹ (p. 37)

Une phrase si ample est rare chez Giono et même si elle ne fait que suivre dans un travelling latéral, n'oublions pas l'acointance de cet auteur avec le cinéma, le paysage aperçu depuis la diligence, elle choisit une technique particulière que ne renieraient ni Blaise Cendrars, ni Valéry Larbaud, ni Jules Supervielle. Accumulations ou énumérations, c'est-à-dire séries ouverte ou fermée, juxtaposition, coordination servent à rythmer la prose de l'écrivain favorisé en cela par l'anaphore comme dans les exemples des pages 12, 19, 20, 37. Dans *Naissance de l'Odyssée* où ce procédé d'entassement est rare, le rythme poétique est souligné par des phrases brèves qui succèdent à de plus amples et qui en attirant sur elles l'attention retentissent comme des vers isolés :

« De la pointe de montagne le jour doré s'envola. » (p. 19). Les groupes rythmiques sont sensiblement équivalents et sont disposés harmonieusement (3/4/4/3)

« Les ailes bleues du soir battaient autour de lui. » (p. 19). Cette phrase forme un alexandrin

1 *Pour saluer Melville*, p. 52

blanc.

« Elle était parfumée de Pénélope. » (p. 22). Le décasyllabe est appuyé par une allitération en [p] suggestive.

« Sa voix avait modelé un monde dans la chair noire de la nuit. » (p. 29) . Les allitérations en [m] et [n] rythment des deux « hémistiches » etc.

2-3 Le dépouillement

Mais dans le texte centré sur Melville, Giono a abandonné ce procédé, l'entassement seul attire l'attention sur le rythme mais il n'a pas que cette unique fonction il sert aussi à dénombrer le monde. C'est dans une bribe de phrase consacrée à la mère de Melville que réside la clé de ce procédé « l'énumération des richesses qui doivent servir à la création de l'arche. » (p. 7). Giono a non seulement construit un monde mais à l'intérieur de ce monde il a fabriqué une arche pour que le poète soit sauvé malgré le mépris des dieux. Et patiemment il répertorie.

L'écriture du *Déserteur* semble elle construite en creux. Métaphores et comparaisons sont devenues rares. Tout se passe comme si Giono s'était interdit d'utiliser ses procédés de prédilection. L'énumération si importante dans *Pour saluer Melville* apparaît uniquement de façon accidentelle à l'occasion des rares descriptions de paysage comme : « Les mélèzes sifflent, les bouleaux craquent, les sapins grondent. » (p.210). La seule vraiment remarquable sert à décrire une peinture de C.F. Brun :

« Tout y respire la joie tranquille, qui a le temps de figoler fleurs, cuirasses, étendards, manteaux, chevaux, housses de selle, poignées de sabre, écharpes, robes de bure, d'être le maître des beaux rouges et des beaux noirs, des ors, des bruns, des bleus, des mauves et de toute une petite floraison de prairie qui se sacrifie aux pieds des chevaux. »¹ (p. 247).

Se retrouvent à ce moment-là l'évocation des fleurs, des animaux, monde du poète Giono, associé à celui des couleurs qui dans cette phrase prennent enfin de riches tonalités grâce à l'adjectif « beau » et aux pluriels qui évoquent le camaïeu de la palette de l'artiste. En effet ce texte sur un peintre n'utilise que très peu la référence à la couleur, et sous la forme rudimentaire par exemple « bleu vert », « verte », « rouges, noires et jaunes » (p. 196)

1 *Le Déserteur*, p.247

lorsqu'il décrit dans les premières pages de sa nouvelle l'œuvre du Déserteur. Mais dans cette énumération qui fait la part belle aux couleurs, l'histoire de cet homme se clôt, l'écrivain à essayer de déchiffrer son itinéraire et il semble désormais unir sa sensibilité personnelle à celle du peintre, alors l'énumération peut apparaître et contaminer succinctement la narration ; comme le montre la suite de cette page.

Mais les signes poétiques sont devenus rares. La caractéristique du *Déserteur*, outre la toponymie, réside surtout dans l'interrogation. Si elle se fait syntaxique essentiellement dans les premières pages ou les points d'interrogation éclosent elle devient une interrogation de l'esprit avec les multiples hypothèses, les tentatives de reconstitution, les errances de l'imaginaire. Pour retrouver le cheminement de cette existence lacunaire, Giono ne peut utiliser que le fragment, et c'est une démarche qui rappelle celle des poètes et notamment des Oulipiens. Or ici la dimension ludique s'atténue, Giono a construit un monde de l'autre côté du miroir et il y entre pour l'explorer :

« 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.. Ne rencontrer les traces de personne. Le pays où les déserts sont vraiment déserts. »¹

Avec le *Déserteur* ce désir s'accomplit entièrement, Giono est presque au bout de la route, son monde est déjà construit, les procédés pour le créer sont devenus des formules magiques superflues, restent les bornes poétiques des mots qui balisent le chemin.

Conclusion

Giono débute son itinéraire poétique en multipliant métaphores et comparaisons . Il organise ainsi le monde en soulignant les similitudes, mais il puise aussi dans le réel des éléments et les assemble d'une manière nouvelle ce qui lui permet de composer une création originale, personnelle.

Puis, ce monde crée, il explore une nouvelle direction, il ne s'agit plus d'inviter à voir autrement en exhibant des ressemblances, de jouer au fabricant mais de répertorier, pour que le cœur du poète contienne toute la création, pour qu'il se gonfle d'un univers qu'il fait sien. Et si le monde réel s'écroule autour de lui, il restera ce monde-là que rien ne peut atteindre.

1 *Journal*, « 3 avril 1944 », p.417

Enfin, la dernière étape requiert le dépouillement, un renoncement apparent aux procédés précédents choisis, mais il ne s'agit pas de changer, il s'agit juste de poursuivre son chemin. Le monde gionien est créé, le poète peut le parcourir à loisir.

Conclusion

À travers cette étude centrée sur trois œuvres caractéristiques du parcours de Jean Giono, *Naissance de l'Odyssee*, *Pour saluer Melville* et *Le Déserteur*, nous nous sommes demandé s'il était possible de percevoir une signature ou un fil conducteur poétiques dans sa création romanesque.

Nous avons commencé par remarquer que Giono reprend à son compte une certaine tradition littéraire poétique. En effet, il exploite particulièrement la notion d'inspiration et la met à l'épreuve à travers plusieurs personnages. Les avatars des Muses antiques soufflent encore sur eux mais l'inspiration n'est pas simplement liée à une force supérieure extérieure difficilement identifiable, d'autant plus que la mythologie n'est plus qu'un ornement et que l'auteur refuse toute religiosité. Elle acquiert alors des caractéristiques plus psychologiques puisqu'elle naît de rencontres avec une femme, un paysage ou d'autres poètes. Ce dernier cas permet de replacer l'écrivain dans la grande chaîne de l'élan poétique universel. Mais l'inspiration est avant tout une exigence intérieure, le poète entreprend un voyage au fond de lui pour révéler sa parole intérieure. À cette réflexion sur l'inspiration s'ajoute celle sur le choix du sujet. Giono puise aux sources même de la poésie et de la littérature pour commencer son œuvre en choisissant un modèle prestigieux. Puis il entreprend de faire découvrir des poètes, poète de mots ou poète de vie, tout en choisissant de laisser son imaginaire et sa plume rivaliser avec leur biographie. Et les références explicites ou implicites aux plus grands poètes ne sont jamais loin. En outre, comme pour l'inspiration, il reprend une tradition littéraire et la met à l'épreuve, ses sujets restent éminemment poétiques cependant ils le sont d'une manière inattendue jusqu'à proposer une histoire qui se dissout comme un poème.

Mais, à partir de ces modèles poétiques revisités, Giono choisit d'utiliser des

composantes romanesques traditionnelles. Il reprend la figure du héros mais il en fait systématiquement un poète errant reconnaissable physiquement par tous. Cependant, derrière ces créations de papier, apparaît l'auteur parce qu'il partage avec elles de multiples points communs ; Giono exploite ainsi une autre voie du lyrisme. De plus, l'ancrage spatio-temporel, élément clé de toute narration, montre que même dans l'optique d'une reconstitution biographique, l'écrivain ne se soucie guère de vérité, il s'agit surtout de maîtriser l'espace et le temps, tel un démiurge. Écrivain tout puissant, il sème au fil des pages des scènes en écho qui se répètent dans une même œuvre ou d'une œuvre à l'autre, devenant caractéristiques de l'écriture gionienne. Elles privilégient le déroulement de la parole et la présence de la musique, deux éléments majeurs de la poésie.

Enfin, en nous approchant toujours plus près du monde de l'auteur, la récurrence des thèmes nous a conduit à celle des mots et des figures. L'écrivain choisit tout d'abord d'éblouir son lecteur en montrant la richesse de son lexique pour nommer le monde, puis, sa virtuosité démontrée il s'intéresse essentiellement au monde intérieur de son personnage pour, dans une apothéose finale, retrouver la luxuriance des mots à travers les toponymes centrés sur leur force dénotative mais aussi leur pouvoir évocateur. En effet, le rôle du poète est de dire autre chose, aussi Giono utilise amplement la métaphore et la comparaison qui organisent ou réorganisent l'univers et qui peuvent même le recréer. Mais, comme pour le lexique, cette étape achevée, l'auteur cherche une nouvelle direction, alors il entasse, dénombre la création pour mieux se l'approprier. Puis, il se tourne vers la simplicité de l'écriture afin de profiter du monde crée et peut être désert à son tour le réel.

Ainsi Giono n'utilise pas une écriture poétique particulière mais construit un édifice poétique particulier, livre après livre, pierre après pierre, en entremêlant références, thèmes, procédés littéraires, lexique, qui toujours le ramènent à la poésie. Or, nulle trace de chants désespérés, de purs sanglots, dans un siècle où s'affirme la perplexité du poète, Giono aime écrire, il éprouve non seulement un plaisir sensuel à tracer des signes sur la page blanche, mais l'écriture lui permet d'échapper à l'ennui, parce que l'art est pour lui une puissance d'envoûtement, la puissance d'envoûtement. Alors par des voies empruntées par lui seul, Giono explore la poésie.

Effectivement, l'écriture est une préoccupation constante chez lui, en témoignent les poétiques immanentes qui jalonnent son œuvre et le choix des personnages poètes. Giono se

pense poète, se regarde poète, se réfléchit poète et le protagoniste gionien, qu'il parle, qu'il écrive, qu'il peigne, qu'il agisse, est toujours un poète parce que la beauté l'intéresse et que la création est toujours au centre de ses préoccupations.

Mais, contrairement à ce que nous aurions pu croire, il n'existe pas une signature poétique gionienne qui passe par le lexique ou les figures ; même si son vocabulaire chatoyant, ses comparaisons ou ses métaphores savoureuses ont assis sa réputation, l'auteur choisit de renouveler son écriture. Et le poète est justement celui qui s'interroge sans cesse, qui refuse de se reposer dans sa langue.

Alors, face à la perte de sens du monde, Giono crée un monde, et le complète ouvrage après ouvrage affirmant ainsi la supériorité de l'expression du monde sur le monde. Par des chemins divers nous sommes revenus plusieurs fois à la Genèse et à Noé, à cet Ancien Testament, livre d'entre les livres, sur lequel s'est construite une partie de l'humanité. Non seulement le poète renferme dans son œuvre toutes les espèces pour les sauver du vacillement du réel, mais il rivalise avec le démiurge pour créer son propre univers . Son monde est tourné vers le passé afin de mieux le circonscrire, il ne présente pas une perfection utopique, il exhibe au contraire des mystères qui retiennent l'intérêt et un foisonnement impossible à épuiser .

Enfin Giono est au centre de sa création, il confie « Quoi qu'on fasse c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait. Cézanne, c'était un pomme de Cézanne »¹ ou encore « on n'est pas témoin de son temps, on n'est témoin que de soi même ce qui est déjà joli »². Giono a peu à peu délaissé les combats de son temps pour choisir paradoxalement l'atemporalité du passé et se recentrer sur son monde. En cela aussi il s'affirme poète. Son œuvre tend vers lui même mais garde ses obscurités en privilégiant la forme lacunaire, interrogation lancée aux autres.

« Peu importe que l'écrivain échoue ou perde la partie. Puisque sur des feuilles blanches quelque chose a eu lieu, quelque chose est sauvé. Un homme est venu là se dire tout autrement »³.

Se dire tout autrement n'est-ce pas finalement l'essence de la poésie ?

1 *Noé*, p. 55-56

2 Préface aux chroniques romanesques III, p. 1277

3 Maulpoix, *La poésie malgré tout*, p. 21

Bibliographie

1) Le corpus :

GIONO Jean, *Naissance de l'Odyssée* in *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1971

Pour saluer Melville in *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1974

Le déserteur in *Œuvres romanesques complètes*, t. VI, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1983

2) Autres œuvres de Giono citées :

GIONO Jean, « Le Chant du monde » in *Solitude de la pitié*, in *Oeuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1971

Que ma joie demeure in *Œuvres romanesques complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade » 1972

L'eau vive in *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade » 1974

Un roi sans divertissement in *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1974

Noé in *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1974

Virgile in *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1974

Le moulin de Pologne Paris, Gallimard, « Folio », 1983

Journal in *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1995

Poèmes in *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1995

Arcadie ... Arcadie ... Paris, Gallimard, « Folio », 2009

3) Poésie et écriture poétique

BACHELARD, *L'air et les songes*, José Corti, 1943

BARTHES Roland, « Y a-t-il une écriture poétique ? » *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil 1972

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Gallimard, « Idées », 1955

BERCOFF Brigitte, *La poésie*, Paris, Hachette supérieur, « Contours littéraires » 1999

BONHOMME Béatrice, *Giono Autrement, L'apocalyptique, Le Panique, Le Dionysaque*, Publications de l'Université de Provence, 1996

- COHEN Jean, *Structure du langage poétique*, Flammarion, « Champs essais » 1966
- FRONTIER Alain, *La poésie*, Belin, 1992
- JAKOBSON Roman « Linguistique et poétique » *Essais de linguistique générale*, Éditions de Minuit, « Point », 1963
- GENETTE Gérard, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969
- MAULPOIX Jean-Michel, *La poésie malgré tout*, Paris, Mercure de France, 1996
- PLATON, *Phèdre*, Paris, Le Livre de poche, traduit du grec par Létitia MOUZE, 2007
- PRIGENT Christian, *À quoi bon encore des poètes ?*, Paris, P. O. L. éditeur, 1996
- RICOEUR Paul, *La métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil, 1975
- TADIE Jean-Yves, *Le récit poétique*, Paris, Presses universitaires de France, 1978
- VALERY Paul, « Je disais quelquefois à Stéphane Mallarmé », « Questions de poésie », « Commentaires de *Charmes* », *Variété III*, Gallimard, « Folio essais », 1936
- « Poésie et pensée abstraite », « De l'enseignement de la poétique au Collège de France », *Variété V*, Gallimard, « Folio essais », 1944
- 4) Études sur Giono
- BALLESTRA-PUECH, « Atelier de théorie littéraire ; le rideau déchiré de l'épopée » <http://www.fabula.org/atelier.php>
- CHABOT Jacques, *Giono, beau fixe*, Publications de l'Université de Provence, 2001
- CLAYTON Alain J., *Jean Giono 1 De « Naissance de l'Odyssée » au Contadour*, Lettres Modernes Minard, « La Revue des lettres modernes », 1974
- CLAYTON Alain J., « Pour une poétique de la parole chez Giono » *Situation n°39*, Lettres Modernes Minard, 1978
- FOURCAULT Laurent, *Jean Giono 7 « Naissance de l'Odyssée » enquête sur une fondation*, Lettres Modernes Minard, « La Revue des lettres modernes », 2001

GODARD Henri, *Album Giono*, Paris, Gallimard, 1980, « Bibl. De la Pléiade »

JAROSZ Krzysztof, *Jean Giono-Alchimie du discours romanesque*, Université de Slaskiego, 1999

MENY Jacques, *Le mystère Giono (documentaire)*, 1995, 62 min

NEVEUX Marcel, *Jean Giono ou Le bonheur d'écrire*, Éditions du Rocher, 1990

RICATTE Robert, Préface in *Œuvres romanesques complètes* de Giono, t. 1, Paris, Gallimard, « Bibl. De la Pléiade », 1971

SANTELLI Claude, *Un siècle d'écrivains : Jean Giono*. Production France 3, MFP, 1995 – vidéo, couleur et noir et blanc, 45 min

Table des matières

INTRODUCTION

1) Giono et la poésie	p. 3
2) L'indéfinissable définition	p. 4
2-1 L'inspiration	p. 6
2-2 La mise en relief du signifiant	p. 8
2-3 Un jeu d'échos	p. 10
2-4 Un autre monde	p. 12
2-5 Bilan	p. 14
3) Trois temps forts de la vie de Giono	p. 15
3-1 Naissance de l'Odysée	p. 15
3-2 Pour saluer Melville	p. 16
3-3 Le Déserteur	p. 16

PREMIÈRE PARTIE

Éprouver les modèles littéraires

I La représentation de l'inspiration	p. 20
I Naissance de l'Odysée ou la démultiplication du poète	p. 20
1-1 Archias et la fureur divine	p. 20
1-2 Ulysse et la parole qui sourt	p. 22
1-3 L'aède et le pouvoir des mots	p. 24
II Pour saluer Melville ou les figures de l'ange	p. 25
2-1 Un ange guerrier	p. 25
2-2 L'apparition d'Adelina	p. 27
2-3 Des anges déchus	p. 28
III Le Déserteur ou le difficile cheminement	p. 29
3-1 Le poids du métier	p. 29
3-2 Livrer sa parole humaine	p. 30
3-3 Parcourir pour créer	p. 32
Conclusion	p. 33

II Le choix du sujet	p. 34
I Sujet et poésie	p. 34
II De la tradition épique à son détournement	p. 35
III Du roman d'un homme à un homme de roman	p. 36
IV Retrouver un peintre naïf	p. 38
Conclusion	p. 40

<p>DEUXIÈME PARTIE</p> <p>Versus et création</p>
--

I Le personnage du poète	p. 43
I Un personnage récurrent	p. 43
1-1 Trois poètes	p. 43
1-2 Les attributs physiques	p. 44
1-3 Des errants	p. 47
II Le poète Giono	p. 48
2-1 Les points communs avec ses personnages	p. 48
2-2 Giono et Melville	p. 49
Conclusion	p. 50
II L'ancrage spatio-temporel	p. 51
I Le maître de l'espace	p. 51
1-1 Un monde mythique revisité	p. 51
1-2 La tension de deux mondes	p. 53
1-3 Des espaces superposables	p. 55
II Le maître du temps	p. 58
2-1 Une année subjective	p. 59
2-2 Une vie plus quatre jours	p. 60
2-3 Un temps lacunaire	p. 62
Conclusion	p. 63
III Des scènes en écho	p. 64
I Les lieux de halte	p. 64
1-1 Le bistrot des marins	p. 64

1-2 L'auberge	p. 65
II Le motif musical	p. 67
2-1 La grande musique	p. 67
2-2 La chanson	p. 70
Conclusion	p. 72

TROISIÈME PARTIE

Du mot au monde

I Le choix des mots	p. 75
I Éblouir le lecteur	p. 75
1-1 La richesse du lexique	p. 75
1-2 Le métissage des lexèmes	p. 81
II Emprunter de nouveaux chemins	p. 84
2-1 Le lexique de quatre moments clefs	p. 84
2-2 Une écriture nouvelle	p. 86
III Retrouver l'essentiel	p. 87
3-1 La rupture	p. 87
3-2 Toponymie et géographie	p. 88
3-3 Mot et création	p. 89
Conclusion	p. 90
II Dire autre chose	p. 91
I La toute puissance du poète	p. 91
1-1 La métaphore	p. 91
1-2 La comparaison	p. 92
1-3 Les quatre éléments	p. 93
1-4 Les synesthésies	p. 96
II L'évolution des procédés	p. 97
2-1 Le rapprochement	p. 97
2-2 L'entassement	p. 97
2-3 Le dépouillement	p. 99

Conclusion

p. 100

Conclusion

p. 102

Bibliographie

p. 105