




UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH

Uniwersytet Śląski
University of Silesia
<https://opus.us.edu.pl>

Publikacja / Publication	La nature et l'art chez Giono de 1940 à 1944, Jarosz Krzysztof Marek
DOI wersji wydawcy / Published version DOI	http://dx.doi.org/10.31338/uw.9788323557197.pp.157-166
Adres publikacji w Repozytorium URL / Publication address in Repository	https://opus.us.edu.pl/info/article/USL6cc23851a4d447a58f7cd8abd54e62db/
Data opublikowania w Repozytorium / Deposited in Repository on	Nov 15, 2022
Rodzaj licencji / Type of licence	Attribution CC BY 
Wersja dokumentu / Document version	wersja wydawcy / publisher version
Cytuj tę wersję / Cite this version	Jarosław Krzysztof Marek: La nature et l'art chez Giono de 1940 à 1944, In: Mondes humains, mondes non humains. Formes et coexistences (XXe et XXIe siècles) / Kroker Wiesław, Sokołowicz Małgorzata, Zbierska-Mościcka Judyta (eds.), 2022, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, ISBN 978-83-235-5727-2 , pp. 157-166, DOI:10.31338/uw.9788323557197.pp.157-166

Krzysztof Jarosz

Université de Silésie

ORCID : 0000-0003-3210-1749

La nature et l'art chez Giono de 1940 à 1944

Nature and Art in Jean Giono's Texts (1940-1944)

In the inter-war period Jean Giono was famous for his novels about humans struggling against the forces of Nature (this is why he referred to the state of panic caused by the fear of the powerful elements); thus he created the myth of returning to the earth. From our perspective he was on the one hand a precursor of ecocritical writing and, on the other, he was mainly interested in creation of the pre-industrial harmonious community of farmers, shepherds, and artisans, who were to inhabit villages where all people would know one another. The article analyzes three short texts that were created in the period in question: *Fragments d'un paradis*, *Pour saluer Melville*, and *Virgile*. Giono creates there an aesthetics that will be dominant in his post-war texts. This aesthetics is based on the personal, metaphorical vision of the world; the vision places the artist in the centre as a transformer and a poet, as Giono claims. The metaphor that summarizes the new vision is a "Spanish tavern", hence a place where travelers could eat only what they brought with them. This article is a survey of the transfer from the vision of Nature seen through the lens of panic to the vision of Nature as the subject matter of Art.

Keywords: Nature, Art, Jean Giono, Melville, Virgil

Mots-clés : Nature, Art, Jean Giono, Melville, Virgile

Le chantre de la nature, telle est la première idée qui vient à l'esprit de la plupart des lecteurs de Jean Giono. Cette constatation est une simplification persistante depuis le début des années 1930. Or, la peinture de la nature par cet écrivain n'est jamais gratuite, bien qu'il soit un grand admirateur du paysage de sa Haute Provence natale.

Dans ses œuvres de l'entre-deux-guerres, la vision de la nature est subordonnée à la mythologie personnelle de l'écrivain, en vertu de laquelle il se propose de recréer, sur les pages de ses livres, un milieu d'agriculteurs, bergers et artisans qui mènent une vie à l'échelle humaine dans une zone médiane entre le monde sauvage et la civilisation industrielle.

Les tentatives de prendre cette vision de plus en plus au sérieux, lorsque Giono devient aux yeux des autres et un peu aussi aux siens propres un prophète du retour à la terre et un professeur d'espérance, se soldent par l'auto-sabotage qu'il effectue dans la deuxième moitié des années 1930, en publiant *Que ma joie demeure* et *Batailles dans la montagne* où les personnages de sauveurs (Bobi et Saint-Jean) désertent les sociétés qu'ils viennent de soustraire au mal existentiel ou à un cataclysme naturel.

L'expérience d'un premier emprisonnement, en septembre 1939, et l'écroulement subséquent du rêve contadourien le marquent profondément et, lorsqu'il est libéré du fort marseillais Saint-Nicolas vers la fin de la même année, il effectuera dans son œuvre un tournant décisif dont le fruit définitif sera, depuis le milieu des années 1940, ce qu'on appelle sa « seconde manière ». Celle-ci équivaudra à déplacer les accents de la joie communautaire et de la peinture de l'homme face aux forces grandioses de la Nature vers un bonheur personnel et vers la description, au premier plan, de la nature humaine, vision dans laquelle le très net pessimisme d'un Machiavel est régulièrement contrebalancé par un idéalisme chevaleresque et généreux qu'il puise chez Cervantès.

Il me semble intéressant de montrer comment s'opère ce changement de vision de la Nature de Giono dans la première moitié des années 1940, encore avant le second emprisonnement dans le camp d'internement de Saint-Vincent-Forts de septembre 1944 à mars 1945, expérience qui finira par cristalliser dans l'esprit de l'écrivain les tendances de son évolution, qui se dessinaient déjà entre 1940 et 1944. La modification de son image de la Nature à cette période de transition s'effectue en même temps que l'élaboration d'une nouvelle poétique de l'écrivain, plus que jamais conscient que son travail consiste à transformer la nature en art et non à s'extasier devant le spectacle qu'offre le réel. Je propose donc de passer en revue les idées principales de trois ouvrages de cette période dans lesquels ce changement s'effectue : *Fragments d'un paradis*, *Pour saluer Melville* et *Virgile*. Le premier d'entre eux est un chant de cygne à la nature à l'état brut, tandis que les deux autres sont des arts poétiques mineurs d'un écrivain qui cherche une nouvelle voie d'expression dans laquelle la Nature, d'un macrocosme écrasant l'homme, sans perdre son caractère monstrueux et menaçant, deviendra un réservoir d'images divertissantes.

Dans *Fragments d'un paradis*¹, publié pour la première fois à environ mille exemplaires en 1948, mais rédigé de février à août 1944, c'est pour la dernière fois que l'écrivain reprend massivement le grand thème panique qui était son label avant la guerre.

Dans son « Journal », le capitaine du voilier *L'Indien* et chef de cette expédition prétendument scientifique (FP, 47) dévoile que, contrairement au « but avoué » (FP, 48) de ce voyage qui est « d'explorer la partie Ouest de la terre de Graham, et d'effectuer des études » (FP, 48) de toute sorte, ils ont quitté le continent européen ravagé par le conflit armé « pour ne pas être changés en bêtes » (FP, 44).

Tant qu'on longe encore la côte, les marins ressentent, en dévisageant de loin la terre ferme, « une grande délivrance » venant de « la conscience de choses à la taille de l'homme » (FP, 15), mais lorsqu'ils laissent finalement derrière eux les derniers points de repère à l'échelle humaine, ils se sentent dorénavant « renfermé[s] dans l'immense solitude » (FP, 15).

Cette première phase du voyage est un conditionnement des hommes d'équipage à la vision de la nature brute qui constitue le sujet principal du livre et le but inavoué de l'expédition de *L'Indien*. Le sentiment de solitude est le corollaire logique de l'immensité de l'océan. Giono confronte ici ses marins aux merveilles du monde naturel qui, sous sa plume, atteignent des dimensions fantastiques, comme les raies et calmars géants dont chacun couvre, à lui seul, la surface de plus d'un mille carré.

Les marins de *L'Indien* ne peuvent que les contempler avec un sentiment de fascination mêlé de terreur qui exprime bien l'attitude complexe par rapport à un monde entièrement inhumain, à un sacré totalement immanentiste incluant tant le *tremendum* que le *fascinans*².

Il est à noter que l'odeur que dégage une raie aux dimensions grandioses, première manifestation de la monstruosité de la nature, fait penser à celle qu'on sent près des « abattoirs mal tenus », des « usines d'équarrissage » (FP, 32) et des cadavres pourrissant sur un champ de bataille (FP, 65-66), mais il y a en elle également « un certain charme » (FP, 32), puisqu'en même temps elle fait penser « aux effluves [...] qui sortent des grands champs de narcisses très mûrs » (FP, 32). Cette dernière constatation constitue sans conteste une trace intertextuelle, ou plutôt autotextuelle, qui renvoie le lecteur averti à *Que ma joie demeure*³, ou plus précisément au champ de narcisses de Jourdan, annonciateur de la « passion pour l'inutile » prêchée par Bobi, le prophète saltimbanque qui espère guérir les habitants du plateau Grémone de la lèpre existentielle en lui substituant une joie communautaire.

¹ Les citations ultérieures de *Fragments d'un paradis* proviennent de l'édition dans la collection « L'Imaginaire » de Gallimard de 1974. Je les signale dans ce qui suit par le sigle FP suivi du numéro de la page.

² Cf. R. Caillois, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1997, p. 48-49.

³ J. Giono, *Que ma joie demeure*, Paris, Grasset, 1934.

L'odeur de la raie géante, représentant à la fois la vie et la mort, subvertit donc *ex post* le message optimiste de Bobi en lui assignant un *memento mori* ou plutôt un *memento naturae* encodé.

Fragments d'un paradis délivre la même vérité, mais centuplée aux dimensions illimitées des océans, et munie d'un commentaire beaucoup plus explicite que dans les ouvrages précédents de Giono, les personnages du roman en question, dépourvus de toute autre préoccupation, étant principalement tournés vers l'approfondissement des spectacles monstrueux dans une sorte d'expérience extérieure laquelle, tout comme la fameuse expérience intérieure de Bataille, leur démontre le néant et le non-sens du vrai monde, celui auquel l'homme tourne le dos, justement pour se faire homme, en construisant un espace à la mesure de son entendement, mais conscient que, sans la perception de ce vrai monde totalement inhumain, sa vision de l'univers resterait incomplète.

C'est Baléchat, quartier-maître de manœuvre, qui se voit assigner la fonction de porte-parole de l'auteur. À la vue des merveilles de la mer (faut-il rappeler que « monstre » signifie originairement « prodige », « chose incroyable »⁴), cet ancien bachelier, fort de ses références classiques, explique que les hommes de l'équipage ressentent un sentiment *antiarcadien*⁵, « une chose qui ni[e] l'*Arcadie* et le *Paradis* » (FP, 36), qui sont en même temps litotes et euphémismes du « vrai monde », parcelles vraies ou imaginaires de la nature sauvage apprivoisées et humanisées, car présupposant l'idée d'un jardin arrangé aux besoins humains, alors qu'en se tournant vers l'univers tel qu'il est, « on côto[ie] de chaque côté, et à la lisière de la peau, des choses mystérieuses pour lesquelles on n'[a] que deux mots ridicules [...] : l'Enfer et le Paradis » (FP, 41).

Voguant à la surface des abîmes maritimes et au fond des abîmes sidéraux, les marins de *L'Indien* représentent l'homme, immergé dans l'univers insensible qu'il traverse en tant qu'individu durant sa vie et en tant qu'espèce au cours des siècles, en essayant de le domestiquer ne serait-ce que mentalement par des systèmes de valeurs, en élaborant une « noosphère », comme l'appelle Teilhard de Chardin, des Arcadie successives, au lieu de partir en quête des fragments du vrai monde, comme le fait le capitaine de *L'Indien*.

Qu'on veuille s'enfermer dans l'illusion d'une Arcadie idéalisée ou qu'on soit prêt à faire face à la vérité vertigineuse d'un monde dont l'homme est séparé par la « grande barrière »⁶ de la conscience qui ne lui permet pas de comprendre ce qui n'a pas de sens en soi, l'appréhension de la monstruosité inénarrable

⁴ Cf. *Le Petit Robert 1*, l'entrée « monstre ».

⁵ C'est Giono qui souligne.

⁶ « La grande barrière » est le titre d'une nouvelle du premier recueil de nouvelles de Giono, *Solitude de la pitié* (Paris, Gallimard, 1932), emblématique de la pensée d'un Giono première manière, car signifiant la séparation incontournable de l'homme, doué de conscience, de la nature dont il fait pourtant partie sur le plan physique.

du monde nécessite le recours au langage et à la littérature, procédé dont la périégèse de *L'Indien* devient exemplaire sans le vouloir et peut-être contre le dessein primitif de l'auteur.

En rédigeant une préface à la première traduction en français de *Moby Dick*⁷, devenue un récit romancé intitulé *Pour saluer Melville*, c'est pour la deuxième fois, depuis *Naissance de l'Odyssee*, que Giono a recours à un prédécesseur illustre au moment de se lancer sur une voie nouvelle. Cette fois-ci il ne s'agit pourtant plus de chercher une « béquille », un appui dans la personne et dans l'œuvre d'un maître du passé, mais plutôt de projeter sur un confrère célèbre, auquel il attribue son propre état d'esprit, une réflexion qui est la sienne ; de construire un Melville montré à un moment de sa biographie créatrice analogue à celui où il se trouve alors lui-même, de « reculer » d'un siècle vers son aîné « pour mieux sauter » ; de puiser dans l'exemple d'un intercesseur, qui l'a accompli avant lui, le courage de transformer, au moment qu'il pressent n'être que le mi-chemin de sa carrière, sa manière d'écrire tout en faisant le bilan de ses réalisations antérieures.

Considéré d'un point de vue qui est ici le mien, c'est-à-dire analysant le rôle de la nature dans sa vision du monde et dans son œuvre, *Pour saluer Melville* apporte une première esquisse de la réponse à cette question qui sera reprise dans les ouvrages postérieurs de Giono, avec des variantes métaphoriques exprimant pratiquement la même idée.

Premièrement, le monde perçu par l'écrivain perd son caractère indépendant, non que ce qui vient d'être dit soit nié, mais que, tout simplement, Giono devient conscient de son rôle d'artiste transformateur du monde, du fait qu'en écrivant, il « intimise » et personnalise le réel brut, même lorsqu'il s'évertue à en montrer et démontrer la monstruosité.

Dans *Pour saluer Melville* ce processus passe d'abord par la dévalorisation et le désenchantement du voyage maritime qui, dans *Fragments d'un paradis*, est le moyen même qui permet d'appréhender le « sentiment anti-arcadien ». « Alors, maintenant, qu'est-ce que tu penses de ton idée de voir le monde ? Est-ce que tu veux toujours t'en aller de l'autre côté du cap Horn pour ne voir que ça ? Le monde est entier là où tu es ; il n'y a rien d'autre. Oui, il n'y a en effet que ce qu'on y met. Et alors il y a ce qu'il nous donne »⁸, se dit le Melville gionien, en tant que matelot et en tant qu'artiste.

Comme Giono le dira quelques années plus tard, en 1947 dans *Noé*, son art poétique le plus accompli, le monde est « *l'auberge espagnole* où l'on ne trouve

⁷ Dont Giono est un des co-auteurs.

⁸ J. Giono, *Pour saluer Melville*, dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 14-15. Les citations de cet ouvrage seront désormais désignées par *M* suivi du numéro de la page.

que ce qu'on apporte »⁹ et « [q]uoi qu'on fasse, c'est toujours le portrait de l'artiste par lui-même qu'on fait » (*Noé*, 644).

Finalement, ce qui transparait dans ces constatations, c'est la certitude que le monde à l'état brut est incapable d'assurer le bonheur humain et que, pour y trouver « un *divertissement* suffisant »¹⁰, il est nécessaire de le transformer en une œuvre d'art, même s'il s'agit de ce sentiment anti-arcadien dont il était question dans *Fragmentes d'un paradis*.

Aux prises avec « son maquignon intérieur » (*M*, 13), qui prendra vite la forme d'un ange avec lequel il se bat, d'un ange gardien (de prison), Melville-Giono, ayant pour unique auditrice Adelina White, une jeune femme vêtue d'une crinoline à baleines, à laquelle il voue un amour aussi blanc qu'est le monstre poursuivi par le capitaine Achab, se livre à la présentation d'un « monde qui était là devant eux » (*M*, 51) en étalant devant Adelina, dans un tête-à-tête superbe, sa capacité magique à transformer le réel en lui assignant sa propre vision.

Cette transsubstantiation se fait par le recours savant aux images inédites, en brassant des sensations présentes et passées en des synesthésies synthétisant l'expérience présente, antérieure et peut-être future. À sa réceptrice bien-aimée, l'artiste fait habiter son monde à lui qui, dès qu'il le lui révèle, devient également celui de sa compagne ; désormais elle perçoit le réel non selon la vision commune, mais tel qu'Herman l'appréhende grâce à son don de poète : pendant « une balade magique » (*M*, 55), il imagine un monde différent du monde réel où il ne la perdrait jamais¹¹, « un refuge [,] un endroit qui échappe aux puissances du monde [,] une sorte de lieu d'asile comme les églises mérovingiennes » (*M*, 56), un « pays de la brume et [une] ville de la montagne » (*M*, 62).

La poésie (l'Art) est le cinquième élément qui permet de faire face aux quatre autres, c'est-à-dire à la nature, à l'indifférence cosmique, et contribue à construire

⁹ *Id.*, *Noé*, dans : *Œuvres romanesque complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 747. Sauf indication contraire, les italiques des citations proviennent des auteurs cités. Pour les citations dans le texte, on les signale par *Noé* suivi du numéro de la page.

¹⁰ *Id.*, *Un Roi sans divertissement*, dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 486. Comme plusieurs écrivains français du XX^e siècle (p. ex. André Malraux), Giono subvertit le sens de la notion pascalienne de divertissement, en lui assignant une signification totalement athéiste. Pour Pascal, l'homme faisait tout pour ne pas chercher le salut, en « se divertissant » (se détournant) de Dieu. Pour Giono, l'homme se détourne de sa condition humaine (dont la mort est la fin inévitable) en « meublant » son existence de divertissements, indépendamment de leur nature morale : on peut soigner des lépreux et chercher une joie communautaire (*Que ma joie demeure*), ou bien risquer sa vie pour l'enlever aux autres dans un geste meurtrier (*Un roi sans divertissement*).

¹¹ « Il faudrait que l'air soit un mur invisible, mais solide et que j'y connaisse une porte. Il imaginait qu'il ouvrait cette porte et derrière était un autre monde. Il disait : "Venez madame." Elle venait. Il fermait la porte derrière eux et ils étaient ainsi tous les deux dans un pays ; un pays inimaginable où il était seul à la connaître et elle ne connaissait que lui. Inséparables." (*M*, 54)

un refuge, une « arche »¹² permettant à l'homme de durer tout en gardant par rapport aux « dieux » (*i. e.* les forces aveugles du monde) sa dignité et sa spécificité de « roseau pensant »¹³.

La rencontre avec l'amour érigé en absolu « change son cœur ». Dans cette union d'âmes nobles et généreuses au sens cornélien du terme, Adelina apporte à Herman « le sentiment qu'il y a dans le monde des êtres qui partagent ses sentiments et ses désirs, et avec qui il n'y a presque pas besoin de mots pour se comprendre »¹⁴.

Muni de ce viatique, Herman Melville transformé en un personnage gionien peut dorénavant « appareiller » pour la plus grande et la plus périlleuse « croisière de ses rêves » (*M*, 4) en écrivant *Moby Dick*, quête qui ne se résume plus à une chasse à la baleine.

Au début de 1944, Giono rédige à la commande des éditions Corrèa un petit texte, connu depuis sous le titre de *Virgile*, destiné primitivement à servir de Préface aux *Pages immortelles* du grand « Lombard » que son admirateur manosquin a « choisies et commentées », selon la formule consacrée de l'édition de 1947¹⁵. Comme le note Pierre Citron dans sa biographie de Giono, « E. Buchet, directeur de Corrèa, à qui le texte est envoyé, est enthousiaste, mais regrette qu'il y soit peu question de Virgile »¹⁶. Étonnement tout à fait légitime, si l'on s'en tient aux usages du petit monde de l'édition érudite, mais pas du tout justifié vu la personne du « préfacier » sollicité qui, quatre ans auparavant, a déjà donné la preuve de la manière dont il envisageait la fidélité aux données biographiques de ses écrivains favoris en rédigeant un « hommage » à Melville dans lequel il n'a pas tardé à transformer le romancier américain en un personnage qui ressemblait bien davantage au biographe lui-même qu'au modèle de cette prétendue biographie.

Depuis *Naissance de l'Odysée* où il a opposé le conteur fabuleux Ulysse à un Télémaque, piètre copiste de la réalité, Giono ne cesse de valoriser le mensonge créateur au détriment de la convention d'un réalisme terre à terre. Comme il le dira plus tard dans ses entretiens avec Jean Carrière, il existe deux types d'écrivains : le premier qu'incarne Faulkner, « un véritable écrivain qui crée,

¹² *Noé* tout entier est la réalisation de la métaphore de l'œuvre-refuge, de l'œuvre-arche. Voir l'analyse de ce processus dans K. Jarosz, *Jean Giono, alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999, p. 83-162.

¹³ Je me permets cette autre incursion ponctuelle dans la terminologie pascalienne en souvenir de l'inspiration, partiellement subvertie, on l'a vu, mais certaine, que le romancier manosquin puise dans l'œuvre de ce penseur et mystique incontournable.

¹⁴ H. Godard, « Notice » de *Pour saluer Melville*, dans : J. Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1104.

¹⁵ Les citations qui suivent sont extraites du tome III des *Œuvres romanesques complètes* de Jean Giono selon le même schéma que dans le cas des deux autres ouvrages analysés dans cet article (*i. e.* le sigle V pour *Virgile*, suivi du numéro de la page).

¹⁶ P. Citron, *Jean Giono (1895-1970)*, Paris, Seuil, 1990, p. 366.

lui, son pays, son Sud imaginaire »¹⁷, et le second, représenté par Hemingway, « un journaliste de talent » qui « ne fait que copier la réalité » en se « ser[vant] des événements » réels (V, 143).

Dans *Virgile* il ne se fait pas non plus faute de lancer des diatribes contre « des journalistes, des reporters, des photographes » de tout acabit, « ceux qui écrivent dans la réalité, qu'ils disent » (V, 1022). Selon Giono, le vrai réalisme, c'est-à-dire celui qu'il pratique, implique une vision synthétique et subjective du réel, ce qu'il exprime en disant que Virgile a « mis » sa terre natale dans ses vers « l'ayant au préalable broyée soigneusement sur son cœur et réduite en fine poudre d'or, en sève et en fumée de brume pour qu'il puisse en composer en toute liberté une terre qui sera valable pour toute la terre » (V, 1022).

La création, la vraie – celle d'un monde qui n'existait pas auparavant – se fait donc en deux étapes : la première qui consiste à décomposer l'objet, et la deuxième, qui est la création proprement dite, qui consiste à (re)composer en toute liberté, à partir des données du réel ainsi conditionné, une vision synthétique et personnelle du réel. Celle-ci est, premièrement, subjective, car émanant d'une sensibilité qui constitue un instrument inédit permettant d'aller au-delà des apparences où s'arrête la vision commune des soi-disant réalistes, et, deuxièmement, universellement inter-subjective dans ce sens que, paradoxalement, son résultat matérialisé en une œuvre d'art qui opère cette synthèse inédite est parfaitement transmissible à tous, comme les premières mesures d'un concerto de Haendel qu'Adelina et Herman entendent à travers le brouillard. Herman, qui avoue ne pas connaître la musique, remarque toutefois qu'il se sent vivement impressionné par ces notes : « brusquement, cela s'est adressé à moi comme si cela m'était destiné et que j'aie passé ma vie à l'attendre » (M, 69).

La synthèse postulée par Giono dans *Virgile* est à vrai dire celle à laquelle presque quatre ans plus tard il consacra son art poétique, *Noé* ; la seule différence semble résider dans le choix des métaphores qui expriment la fusion de l'artiste avec le réel, l'idée qu'elles évoquent étant au fond la même que dans le roman de 1947, car « s'ajouter aux choses »¹⁸ et « le mélange du monde et du poète », comme il dit dans *Virgile*¹⁹, a en fait la même signification profonde que les nombreuses figures de chimères, greffes et hybrides qu'on retrouve dans *Noé*, fruits de l'imagination débridée du romancier à l'acmé de ses possibilités créatrices, qu'il qualifie de « monstres composés moitié de moi et moitié d'eux-mêmes [...] monstrueusement mélangés, mal soudés, abouchés à la diable et de guingois » (*Noé*, 663). La seule différence entre les métaphores de *Virgile* et celles de *Noé* semble provenir de leur profusion étonnante dans ce dernier texte

¹⁷ J. Carrière, « Entretiens Jean Giono – Jean Carrière », dans : J. Carrière, *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », 1985, p. 142.

¹⁸ « 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 de vents, sans parler de ma chimie personnelle [...] » (V, 1038).

¹⁹ « [...] un mélange du monde et du nommé Virgile s'est produit, voilà tout » (V, 1039).

et cela aussi bien en ce qui concerne leurs réalisations concrètes que la fréquence d'emploi de méta-métaphores, c'est-à-dire de celles qui remplissent la fonction métalinguistique en désignant le procès de métaphorisation lui-même, comme « noces » ou « mariages », dont le défilé incessant qu'illuminent les feux d'artifice de l'invention verbale introduit par surcroît une certaine dimension carnavalesque en un sens peut-être même plus brésilien que bakhtinien²⁰.

La capacité essentielle de l'artiste est celle de « digérer les “spectacles” »²¹, expression du *Journal de l'Occupation*²² de Giono, contemporaine de *Virgile*.

Dans ces tristes années de guerre où Giono écrit son essai, Virgile lui apparaît comme un radeau muni d'un casier au fond vitré (V, 1067), une arche salvatrice – prototype de celle, perfectionnée, de *Noé*, à la fois instrument optique qui permet d'accéder, au travers des simulacres de la vision commune, au cœur magique de la réalité²³, et refuge, un pays de derrière l'air²⁴ où il peut continuer à inventer « à côté de la vérité »²⁵ et « par-dessus » le réel²⁶ son « Sud imaginaire », comme dix-huit ans après la rédaction de *Virgile* il appellera son « univers privé »²⁷ dans la Préface aux *Chroniques romanesques*²⁸.

²⁰ Soit dit en passant, cette chaîne des métamorphoses, caractéristique de l'écriture gionienne, dont l'élément initial est repris, mais en même temps transformé par le miroitement de sens d'un nouveau contexte où il est remplacé, voire par la modification d'éclairage ou de point de vue, inauguré dans *Virgile* par l'introduction de l'expression *sub tegmine fagi*, tout à fait naturelle ici, sera peut-être à l'origine de l'image initiale d'*Un roi sans divertissement*, évidemment dans un sens profondément ironique. À la lumière de cette interprétation, la description du hêtre qui ouvre *Un roi...* peut être considérée comme une allusion intertextuelle à la convention bucolique dont l'expression *sub tegmine fagi* est emblématique et, partant, comme un clin d'œil de Giono opérant le passage de sa première à la seconde manière.

²¹ Expression qui évoque, paradoxalement, le personnage de Rachel de *Noé*, qu'« [u]ne sorte de prophète personnel avait dû persuader qu'elle était sur la terre uniquement pour transformer la matière » (*Noé*, 747). Considéré de ce point de vue-là, ce personnage constitue peut-être un autoportrait de l'artiste en gourmand(e).

²² J. Giono, *Journal, poèmes, essais*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p. 313.

²³ Comme il dit dans *Noé* : « J'aime mon métier. Il permet une certaine activité cérébrale et un contact intéressant avec la nature humaine. J'aime ma vision du monde ; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d'une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de ses masques ; et la voilà *telle qu'elle est* : magique. Je suis un réaliste. » (*Noé*, 705)

²⁴ J. Giono, « Naissance de l'Odyssée », dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 31.

²⁵ J. Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990, p. 65.

²⁶ *Ibid.*, p. 33-34.

²⁷ L'expression est reprise par Walter D. Redfern dans *The Private World of Jean Giono*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.

²⁸ J. Giono, « Préface aux *Chroniques romanesques* », dans : *Œuvres romanesques complètes*, t. III, *op. cit.*, p. 1277.

Bibliographie

- Caillois, Roger, *L'homme et le sacré*, Paris, Gallimard, 1997.
- Carrière, Jean, « Entretiens Jean Giono – Jean Carrière », dans : J. Carrière, *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui suis-je ? », p. 87-171.
- Citron, Pierre, *Jean Giono (1895-1970)*, Paris, Seuil, 1990.
- Giono, Jean, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, présentés et annotés par Henri Godard, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1990.
- Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971.
- Giono, Jean, *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974.
- Godard, Henri, « Notice » de *Pour saluer Melville*, dans : J. Giono *Œuvres romanesques complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1093-1119.
- Jarosz, Krzysztof, *Jean Giono, alchimie du discours romanesque*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 1999.
- Redfern, Walter D., *The Private World of Jean Giono*, Oxford, Basil Blackwell, 1967.