

GIONO EN TOUS GENRES

– Donc Jean Guéhenno vous écrit : « Voulez-vous nous envoyer un roman ? »

– Il n'a pas dit « un roman », il m'a dit « un autre texte ». S'il m'avait dit « un roman », j'aurais peut-être été beaucoup plus gêné.

Jean Giono,

*Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*¹

[...] il ne m'est pas possible de faire connaître l'histoire que je raconte, le livre que j'écris, comme on fait connaître un paysage (comme Brueghel fait connaître un paysage), avec des milliers de détails et d'histoires particulières. Il ne m'est pas possible (je le regrette) de m'exprimer comme s'exprime le musicien qui fait trotter à la fois tous les instruments. [...] Car nous sommes obligés de raconter à la queue leu leu ; les mots s'écrivent les uns à la suite des autres, et, les histoires, tout ce qu'on peut faire c'est de les faire enchaîner.

Jean Giono, *Noé*²

« PARLONS EN PEINTRE³ »

Giono avait une grande admiration pour le peintre Pieter Bruegel, dit Bruegel l'Ancien. À la fin de *Jean le Bleu* (1932), les dernières paroles que le père adresse à son fils sont un commentaire très personnel de *La Chute d'Icare* (II, 183-185). En 1936, face au péril fasciste, Giono évoque dans son *Journal* la danse macabre du *Triomphe de la mort* (VIII, 156), qui lui inspirera le titre *Triomphe de la vie* : l'essai de 1942 contient lui-même une description de ce tableau de Bruegel

1 Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Paris, Gallimard, 1990, p. 145.

2 Jean Giono, *Noé* (III, 641-642).

3 Jean Giono, *Un roi sans divertissement* (III, 480).

(VII, 686-688). Quand il travaille en 1940 à *Chute de Constantinople*, ce projet de roman qui sera abandonné, il est aussi hanté par les images de *La Chute des anges rebelles*, qu'il cite dans un carnet⁴ : c'est l'abîme de la guerre qui fait alors songer, presque naturellement, aux monstres de Bruegel. Au temps des *Chroniques romanesques*, dans *Noé*, Giono ne cite plus de titre précis quand il parle de l'art de Bruegel. Seule compte alors la capacité du peintre à « fai[re] connaître un paysage » (III, 641) en donnant à voir simultanément de multiples détails. On pense au *Combat de carnaval et de carême*, aux *Jeux d'enfants* ou au *Repas de noces* :

12

[...] Brueghel, il tue un cochon dans le coin gauche, il plume une oie un peu plus haut, il passe une main coquine sous les seins de la femme en rouge et, là-haut à droite, il s'assoit sur un tonneau en brandissant une broche qui traverse une enfilade de six beaux merles bleus. Et on a beau ne faire attention qu'au cochon rose et à l'acier du couteau qui l'égorge, on a en même temps dans l'œil le blanc des plumes, le pourpre du corsage (ainsi que la rondeur des seins pourpres), le brun du tonneau et le bleu des merles (III, 642).

Giono célèbre ainsi chez Bruegel une aptitude à « exprimer le total » (*ibid.*) qu'il lui envie : « Pour raconter la même chose je n'ai, moi, que des mots qu'on lit les uns après les autres (et on en saute) » (*ibid.*). L'écriture narrative est fatalement linéaire. L'énoncé linguistique est soumis à un ordre de succession qui ne peut qu'interdire l'expression de la simultanéité, surtout quand il s'agit de « raconter ». Bruegel représente pour Giono ce qui manque au langage romanesque. Il traduit l'idéal d'un au-delà du roman.

La Chute d'Icare

Revenons à *Jean le Bleu* et à *La Chute d'Icare*. Il n'est pas indifférent que le tableau de Bruegel fasse ici l'objet d'une leçon que le père adresse à son fils : « Souviens-toi de ça, fiston » (II, 185). Dans ce récit, le père initie plus généralement Jean le Bleu à la « poésie », entendue comme manière de vivre et comme vision du monde, au-delà de toute catégorie générique : « Si, quand tu seras un homme, tu connais ces deux choses : la poésie et la science d'éteindre les plaies, alors, tu seras un homme » (II, 170). Bruegel lui aussi enseigne la poésie – c'est-à-dire, par sa peinture, une puissance signifiante de l'image qui

4 « Les anges debout ou l'ange debout. Non, d'innombrables anges (*La Chute des anges rebelles* – Breughel). Les couleurs dans la nuit » (cité par Janine et Lucien Miallet, Notice de *L'Eau vive*, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, III, 1171). Le même tableau est cité en 1943 dans des notes préparatoires de *Fragments d'un paradis* (voir Henri Godard, Notice de *Fragments d'un paradis*, dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, III, 1543).

déborde le discours rationnel. Comme tout spectateur de *La Chute d'Icare*, le père voit d'abord sur le tableau l'accord entre l'homme et le monde : au premier plan un paysan bien charnel, puis un « grand pays » (II, 183) plein de champs et de forêts, grouillant d'activités humaines. Dans ce tableau, manifestement, « l'artiste avait tout mis à la fois, tout mélangé pour faire comprendre que ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier » (II, 183-184). Mais il y a alors une question qui vient naturellement à l'esprit :

« C'était intitulé : *La Chute d'Icare*.

« Sur le moment, je me suis dit : "on s'est trompé de titre." J'ai cherché un petit moment et puis je me suis mis à faire mes souliers.

« Tout le jour, fiston, tout le jour, je me suis dit : la chute d'Icare, la chute d'Icare ! Icare qui a tué mille coqs et mille poules, des aigles, de tout, qui s'est collé les plumes sur les bras, le duvet sur le ventre et puis qui a essayé de voler. Où est-il ? On s'est trompé de titre !

« Non.

« Le soir, j'ai allumé ma lampe, j'ai regardé. C'était bien ça » (II, 185).

Car à y regarder de près on voit bien Icare qui tombe, « en plein ciel » dans le texte de Giono (*ibid.*). Le tableau du musée royal d'Art ancien de Bruxelles montre son corps qui plonge dans la mer. À cette chute et à cette disparition, l'univers demeure indifférent : le reste du monde continue à vivre « au plein de la vie » (*ibid.*). Ce contraste entre le drame minuscule qui donne son titre au tableau et la vie majuscule qui l'ignore a retenu l'attention de nombreux observateurs, avant et après Giono. Ainsi Raïssa Maritain, dans un poème des années trente qui porte ce titre, « La Chute d'Icare » (« d'après Breughel ») :

Un rameau fleuri encadre la mer
 Des navires songent à l'univers
 Au rivage des moutons s'endorment
 Icare est tombé du zénith
 Comme une mouette qui plonge
 Tout repose au soleil de midi
 Rien ne trouble la beauté du monde⁵

Dans l'extrait de *Jean le Bleu*, belle variété d'*ekphrasis*, un père raconte à son fils une histoire de père et de fils qui a mal tourné. On en trouve le récit, par exemple, au livre VIII des *Métamorphoses* d'Ovide : Dédale a appris à Icare

5 Raïssa Maritain, « Lettre de nuit [1939] », dans Jacques et Raïssa Maritain, « Poèmes et essais », *Œuvres complètes*, Fribourg/Paris, Éditions universitaires/Éditions Saint-Paul, vol. XV, 1995, p. 548.



[Pieter Bruegel l'Ancien], *La Chute d'Icare*, huile sur panneau, transposée sur toile, 73,5 x 112 cm, c. 1555, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 4030
© Bridgeman Images



comment sortir du Labyrinthe, par la voie des airs, grâce à des ailes collées aux épaules par de la cire. Il lui avait conseillé de voler à bonne distance de la terre et du soleil⁶. Il aurait pu lui dire, comme le père de Jean : « Souviens-toi de ça, fiston. » Chez Giono, toutefois, il s'agit bien d'une leçon d'art et de poésie, non de morale. Le père ne met pas en garde son fils contre les dangers de la démesure. Il ne lui enseigne pas les vertus du travail agricole ou pastoral. Il lui ouvre les yeux, par tableau interposé, sur la « beauté du monde ». Il pose aussi la question du rapport entre les mots et les choses, à propos du titre. L'œuvre suscite le doute et provoque la réflexion, parce qu'elle s'appelle *La Chute d'Icare*. Le commentaire du tableau est pour une part une explication de texte, à la recherche du sens des mots. L'art aurait ainsi pour fonction de représenter l'énigme d'un monde où coexistent la vie et la mort, l'harmonie cosmique et la tragédie de l'individu, le « soleil de midi » qui fait vivre et ses rayons qui tuent. Chez Ovide, le pêcheur, le berger et le laboureur voient Dédale et Icare qui volent : ils les prennent pour des dieux⁷. Dans le tableau de Bruegel, peut-être le berger qui lève les yeux voit-il encore Dédale dans le ciel, mais il tourne le dos à Icare, qui disparaît dans l'indifférence générale. Bruegel « joue ironiquement – et philosophiquement – avec le texte des *Métamorphoses* », écrivent Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel : « La leçon du tableau est une leçon de vie et de mort, une acceptation de l'ordre du monde⁸ », leçon livrée au fils par un vieil homme condamné à disparaître lui aussi, tel Icare, alors que l'ordre du monde suit son cours.

Le monde et l'abîme

On comprend donc la fascination de Giono pour ce tableau, qui concentre les inclinations majeures de son imaginaire. Dans la page qui suit cette ultime leçon du père, le récit de *Jean le Bleu* s'achève sur l'année 1914 : « Le soleil était juste. Tout marchait paisiblement. La paix et la joie, depuis les fonds de la terre, montaient à travers les herbes, à travers les arbres [...] » (II, 186). Et pourtant c'est le départ à la guerre, annonce d'une rupture radicale avec cette nature en paix. Le monde peint par Bruegel devient réalité : il y a d'abord la beauté du paysage, paisible et harmonieux ; mais il faut savoir lire la « chute d'Icare » qui se prépare. Toute l'œuvre de Giono est travaillée par cette tension entre le « chant du monde » et la tragédie des hommes, entre la plénitude des travaux et des jours, d'une part, et la tentation de la démesure et de la perte,

6 Ovide, *Les Métamorphoses*, VIII, v. 203-220, trad. Étienne Gros, Paris, Garnier Frères, 1877, p. 293.

7 *Ibid.*, v. 217-220, p. 294.

8 Jean-Pierre Aubrit et Bernard Gendrel, *Des mots pour la peinture*, Paris, Éditions du Seuil, 2010, p. 173.

d'autre part. Le thème de la chute reparaitra à l'approche d'un second conflit mondial. Dans *Triomphe de la vie*, Giono décrit les années trente comme des « années d'abandon et de chute », où « le monde entier était saisi par l'esprit de vertige » (VII, 713). C'est alors qu'il pense à *La Chute des anges rebelles*, depuis l'esquisse de *Chute de Constantinople*, ce roman délaissé dont deux importants fragments sont publiés dans *L'Eau vive*⁹, jusqu'à *La Chute des anges*, poème écrit sans doute lors de son second emprisonnement (1944-1945)¹⁰. Au-delà du traumatisme des deux guerres, cependant, l'image de la chute et de l'abîme restera omniprésente dans l'œuvre de fiction : Icare préfigure ce tragique de la démesure et cette tentation de la perte qui hanteront notamment les *Chroniques romanesques*, à partir d'*Un roi sans divertissement* et de *Noé*.

Le titre même de *Noé* s'explique à la lumière de son épigraphe. Le patriarche qui a sauvé toutes les créatures du Déluge est une métaphore de l'artiste qui fait « entrer dans [s]on cœur toute chair de ce qui est au monde » (III, 609). Si l'écrivain rêve d'« exprimer le total » comme Bruegel, il rêve aussi de construire une œuvre-arche qui contienne le monde. Giono-Noé poursuit ainsi le rêve du peintre de *La Chute d'Icare* tel que le présentait le père de Jean le Bleu : « [...] ce qu'il voulait peindre, c'était le monde tout entier » (II, 184). De *Jean le Bleu* à *Noé*, Giono continue d'accommoder son regard sur le monde en suivant le regard du peintre : comment nommer à la fois la vie et la chute, le tout et l'abîme, l'accord et la mort ? Et comment l'écriture peut-elle répondre à cette double exigence ? On conçoit que le défi ne puisse être relevé dans les limites du roman. Ce n'est peut-être pas un hasard si Giono se libère de tout cadre romanesque quand il porte un regard bruegelien sur l'homme et sur le monde : *Jean le Bleu* était au moins autant un récit autobiographique qu'une fiction romanesque ; *Promenade de la mort* et *Description de Marseille* restent à l'état de fragments inachevés, sans s'intégrer dans une intrigue ; *Triomphe de la vie* est un essai et *La Chute des anges* un poème ; *Noé* se présente comme un récit hybride, sans commencement ni fin... Quand l'imagination de Giono obéit à ses pulsions profondes, avec Bruegel ou à la suite de Bruegel, elle peine décidément à se plier aux formes d'un roman achevé. Quand l'écrivain cherche à parler « en peintre », il n'est plus romancier, ou il est bien plus qu'un romancier.

9 *Promenade de la mort et départ de l'oiseau bague le 4 septembre 1939* et *Description de Marseille le 16 octobre 1939*, dans *L'Eau vive (Œuvres romanesques complètes, éd. cit., t. III)*. Dans *Promenade de la mort*, les avions abattus sont comparés à des « anges carbonisés, raidis ailes ouvertes, s'écroulant de la hauteur du ciel » (III, 194). Dans *Fragments d'un paradis*, par ailleurs, un matelot parle de « la chute des anges » et imite avec ses bras « le lourd volettement d'un monstre précipité aux abîmes » (III, 893).

10 Sur le souvenir de Bruegel dans *La Chute des anges*, voir Pierre Citron, *Notice des Poèmes*, VIII, 1304.

Bien sûr, l'écriture et la peinture relèvent de deux systèmes sémiotiques nettement différenciés, et la première ne peut aller bien loin, de fait, dans l'imitation de la seconde. Robert Ricatte en déduisait un écart insurmontable entre l'art de Bruegel et celui de Giono : « Giono n'a cessé de rêver à Breughel et à la simultanéité baroque et gigantesque d'aventures que ses toiles donnent à voir, mais il finit par reconnaître l'incompatibilité de la technique du Flamand et de la sienne¹¹. » Et le critique de citer Giono à l'appui : « nous sommes obligés de raconter la queue leu leu » (III, 642). De fait, « les mots s'écrivent les uns à la suite des autres » (*ibid.*)... Reconnaître cependant la présence et la permanence, chez Giono, de cet idéal de transgression de la ligne narrative, c'est prêter attention non à la fatalité d'un échec, mais à tous les moyens mis en œuvre dans l'écriture, en quête de cet idéal, pour faire en sorte qu'elle ne se contente pas de « raconter à la queue leu leu ». Et dans cette recherche, Giono a incontestablement réussi. Encore faut-il, pour s'en apercevoir, ne pas le cantonner dans le statut de romancier. L'objectif principal de cet ouvrage est précisément de chercher à dégager les grandes lignes de force de son œuvre en dépassant les cloisonnements génériques, et en particulier les frontières du genre romanesque.

AU-DELÀ DES LIMITES DU ROMAN

Que Giono soit l'un des plus grands romanciers du xx^e siècle, c'est une affaire entendue : nul ne le conteste. La plus grande partie de son œuvre a été rassemblée dans les six volumes des *Œuvres romanesques complètes* éditées chez Gallimard dans la « Bibliothèque de la Pléiade »¹². Un grand colloque a été consacré jadis à « Giono romancier »¹³, sujet qui semble inépuisable. L'un des meilleurs ouvrages de synthèse sur Giono a pour sous-titre *Le roman, un divertissement de roi*¹⁴, comme si tout Giono s'identifiait à ce genre. Et si les historiens de la littérature française du xx^e siècle reconnaissent à Giono toute sa place, c'est naturellement comme romancier : auteur consacré, le voilà donc aussi auteur étiqueté, en parfaite conformité avec l'image non problématique d'un maître de l'illusion romanesque¹⁵. De là à ne voir en lui qu'un représentant exemplaire

11 Robert Ricatte, préface des *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1971, p. XXIV.

12 Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, sous la direction de Robert Ricatte, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1971-1983.

13 Jacques Chabot (dir.), *Giono romancier. Colloque du Centenaire*, Aix-en-Provence, Publications de l'université de Provence, 2 vol., 1999.

14 Henri Godard, *Giono. Le roman, un divertissement de roi*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 2004.

15 On a même pu le placer « du côté de Ponson du Terrail », en prenant au premier degré une remarque humoristique de l'auteur (Michèle Tourret (dir.), *Histoire de la littérature française du xx^e siècle*, t. II [après 1940], Rennes, PUR, 2008, p. 252).

de la *tradition* romanesque, aux côtés d'autres auteurs de « romanesques romans fondés sur l'exemplarité du personnage et sa portée idéologique¹⁶ », il n'y a qu'un pas – que franchissent sans peine, avec force clichés bien conformistes, certains critiques qui se croient modernistes.

« Raconter des histoires »

Les choses sont pourtant loin d'être aussi simples, et l'éditeur des *Œuvres romanesques complètes* était le premier à en convenir. Robert Ricatte reconnaît en effet l'hétérogénéité générique des textes réunis dans les six volumes de cette édition : romans mais aussi contes ou nouvelles (*Solitude de la pitié*, *L'Eau vive*, *Faust au village*, *Les Récits de la demi-brigade*), sans exclure ce « livre-source » qu'est *Naissance de l'Odyssee*, ni l'autobiographie de *Jean le Bleu*, ni cette « biographie imaginaire d'un romancier réel » qu'est *Pour saluer Melville*¹⁷... Ces « œuvres romanesques » débordent donc largement les limites du genre :

Fiction et narration, ces deux caractères réunis n'excluaient pas les équivoques et les partis pris, notamment pour les débuts de l'auteur au cours desquels le poème en prose glisse si facilement de la bucolique au récit rythmé ; nous avons écarté ce qui était pure fantaisie poétique et accueilli tout récit qui nous semblait postuler l'illusion narrative : cela ne va pas sans quelque arbitraire¹⁸.

La préface même des *Œuvres romanesques complètes* définit moins un art du roman qu'une poétique de l'espace, une logique de l'imaginaire, une conception de l'écriture comme refus du néant. Sans doute s'agit-il d'abord d'un « art du récit » : Robert Ricatte voit en Giono « l'un des plus grands *narrateurs* que la littérature ait produits¹⁹ ». Mais il est significatif qu'en soulignant le mot il assume le choix de parler de *narrateur* et non de *romancier*, deux notions qui ne sont nullement synonymes.

Giono quant à lui se décrit volontiers, tout simplement, comme quelqu'un qui sait « raconter des histoires ». Dans un de ses entretiens avec Jean Carrière, c'est ainsi qu'il présentait le « romancier », non sans humour dans cette feinte naïveté et cette trompeuse simplicité : « un monsieur qui raconte des histoires²⁰ ». Mais cette pratique, raconter des histoires, ne saurait à elle seule résumer les propriétés – et se résumer aux propriétés... – de ce genre littéraire

16 Mireille Calle-Gruber, *Histoire de la littérature française du xx^e siècle, ou les Repentirs de la littérature*, Paris, Honoré Champion, coll. « Unichamp-Essentiel », 2001, p. 95.

17 Robert Ricatte, « Avis au lecteur », dans Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1971, p. LXXXVII.

18 *Ibid.*

19 Robert Ricatte, préface des *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*, p. IX.

20 Entretien de 1965 reproduit dans Jean Carrière, *Jean Giono. Qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996, p. 147.

qu'on appelle roman. Giono ne parle d'ailleurs de « romancier » et ne propose une définition que parce que son interlocuteur lui pose la question : « Puisqu'il paraît que ce sont les questions simples qui font les réponses les plus difficiles, qu'est-ce qu'un romancier pour vous²¹? » L'auteur choisit à dessein une réponse qui paraît *simple*, non *difficile*. Dans les années soixante, en plein règne du Nouveau Roman et de la Nouvelle Critique, dire que le romancier est « un monsieur qui raconte des histoires », cela pourrait passer pour une provocation ! En réalité, Giono ne se soucie guère du nom du genre, ou se plaît à le remettre en question. Un peu plus loin, il dit son admiration pour Cervantès au nom de critères qui transcendent précisément l'art du roman : « C'est trop important *Don Quichotte* pour que ce soit un travail de romancier²². » Cervantès ne se réduit pas plus que Giono au titre de romancier. *Roman, récit, histoires...* – il est donc certain que Giono ne cherche jamais à cerner les genres de la fiction narrative en termes rigoureux. Et pourtant cet objectif affirmé, raconter des histoires, dit quelque chose de son objectif constant : se dégager des limites du roman.

Giono rappelle certes par ces mots, « raconter des histoires », son goût du récit et de la fiction. Mais ce n'est pas pour en revenir à une apologie de la narration linéaire, « à la queue leu leu ». Après tout, si l'on en croit *Noé*, Bruegel aussi *raconte des histoires*, à sa façon. Quand il « fait connaître un paysage », c'est « avec des milliers de détails et d'histoires particulières » (III, 641). Il faut donc entendre *raconter* au sens large : créer un monde, inventer. Ou encore faire vivre, par un certain art de la représentation et un pouvoir certain de l'imagination. Le volume *des histoires*, au pluriel, dépasse et peut-être même nie le fil de *l'histoire*, au singulier, dont il conteste précisément le bien contraignant et bien pauvre ordre de succession. Raconter *des histoires*, c'est en effet ce que fait Giono dans *Noé*, ou dans *Les Âmes fortes*, quand le pluriel fait éclater l'unité de l'intrigue romanesque. Définir sa fonction par le pouvoir de raconter des histoires, ce n'est donc pas pour Giono se soumettre purement et simplement à l'étiquette évidente et commode de *romancier*. C'est en réalité se situer à la fois en deçà et au-delà de cette désignation. En deçà, parce qu'il s'inscrit dans une tradition narrative orale et populaire antérieure à toute élaboration littéraire et à tout cadre générique. Au-delà, parce qu'il est possible de *raconter des histoires* sous de multiples formes qui ne sont pas propres au roman et qui concernent bien d'autres genres.

²¹ *Ibid.*

²² Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, *op. cit.*