



HAL
open science

Giono, Simon, Millet: générations d'écrivains et géographies littéraires

Jean-Yves Laurichesse

► **To cite this version:**

Jean-Yves Laurichesse. Giono, Simon, Millet: générations d'écrivains et géographies littéraires. Gérard Peylet et Hélène Saule-Sorbé. L'Appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014. hal-01870673

HAL Id: hal-01870673

<https://hal.science/hal-01870673>

Submitted on 8 Sep 2018

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.

GIONO, SIMON, MILLET : GÉNÉRATIONS D'ÉCRIVAINS ET GÉOGRAPHIES LITTÉRAIRES

Jean-Yves LAURICHESSE
Professeur à l'Université Toulouse-Jean Jaurès
Laboratoire Patrimoine, Littérature, Histoire

Texte publié dans *L'Appartenir en question. Ce territoire que j'ai choisi*, textes réunis par Gérard Peylet et Hélène Saule-Sorbé, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2014, p. 439-453.

Le voisinage de ces trois noms d'écrivains pourra paraître arbitraire. Du point de vue de l'histoire littéraire, tout semble opposer Jean Giono et Claude Simon, l'un représentant une certaine tradition de la fiction narrative, attachée à instaurer un espace, à y faire vivre des personnages, en somme à *raconter une histoire*, le second étant une figure éminente de cette modernité qui, sous l'appellation de « Nouveau Roman », a eu pour objectif proclamé de faire éclater les grandes catégories de cette même tradition (le personnage, l'intrigue) et de leur substituer le primat du *texte* sur toute forme d'illusion représentative. Encore ces deux premiers auteurs ont-ils le privilège d'avoir leur place acquise dans l'histoire littéraire. Richard Millet, lui, est d'une autre génération : quant il naît, en 1953, Giono a cinquante-huit ans, Claude Simon quarante. Écrivain d'aujourd'hui, son œuvre, riche d'une soixantaine de titres, à la fois reconnue et marginalisée – voire ostracisée – pour des raisons plus politiques que littéraires¹, est encore en développement et n'a pas subi la fameuse « épreuve du temps ». Assumons cependant la part de subjectivité inhérente à toute recherche sur l'extrême-contemporain et parions sur le fait que, par la hauteur de son style et l'ampleur de ses thèmes, l'œuvre de Richard Millet restera.

Il est évident pourtant, et c'est ce qui m'encourage à tenter le rapprochement, que chacun de ces trois auteurs participe à sa manière d'un *appartenir géographique*. Très sommairement, la Provence pour Giono, la Catalogne pour Simon, la Corrèze pour Millet, constituent des espaces à la fois vécus et écrits, même si ces affectations doivent cependant être nuancées et complexifiées. Mais d'abord, pour ne pas aplatir la perspective historique, il convient de préciser la situation de chacun d'eux dans son époque et sa génération.

Appartenir à une époque

Giono, né en 1895, est d'une génération qui a participé à la Première Guerre mondiale, et ses livres écrits dans l'entre-deux-guerres sont profondément marqués par cette expérience, non seulement lorsqu'il évoque le conflit lui-même (*Le Grand Troupeau*), mais aussi et surtout lorsqu'il construit (de *Colline* à *Batailles dans la montagne*) un monde délibérément hors de l'Histoire, dans lequel l'homme est confronté à la nature plus qu'à ses semblables, et dont on devine qu'il est un véritable « contre-monde » que l'artiste oppose au monde réel. Ce faisant, loin de perpétuer la tradition naturaliste en crise depuis la fin du XIX^e siècle, il contribue à sortir le roman de l'ornière psychologique et sociale et à le rapprocher de la poésie, voire à renouer ses liens avec l'épopée et le mythe. Gide ne s'y était pas trompé, qui avait reconnu dès 1929 l'étrange nouveauté de *Colline*. On ne saurait donc opposer sans caricature un Giono « première manière », plus traditionnel, et un Giono « seconde manière », plus novateur.

¹ Voir Muriel de Rengervé, *L'Affaire Richard Millet. Critique de la bien-pensance*, éditions Jacob-Duvernet, 2013.

Reste que la Seconde Guerre mondiale a eu sur cette œuvre des conséquences tout aussi importantes, bien que plus indirectes, et qui attestent à quel point elle est prise dans les bouleversements de son siècle. L'échec tragique du combat de Giono pour la paix, ses deux emprisonnements successifs en 1939 et en 1945, les accusations injustes dont il a été l'objet à la Libération, mais aussi, sur un plan plus général, l'ébranlement des valeurs humanistes provoqué par des horreurs qui n'étaient plus imputables, comme celles de la guerre précédente, aux seuls pouvoirs civils et militaires, mais bien à la nature humaine, tous ces éléments conjugués ont accéléré, mais aussi orienté une évolution dont on trouve cependant les prémices dès 1938. De cette évolution naîtront dans l'après-guerre le « Cycle du Hussard » et les *Chroniques romanesques*, dont le pessimisme ne se dissimulera qu'à demi derrière l'humour, la virtuosité narrative, le jeu intertextuel. Giono sera l'un des rares, parmi les grands romanciers des années trente, à prendre acte de la fracture historique et culturelle de la guerre pour renouveler en profondeur son art du roman, plusieurs années avant le Nouveau Roman. C'est en effet ce courant qu'annoncent à bien des égards les narrations complexes et ambiguës d'*Un roi sans divertissement* ou des *Âmes fortes*, et plus encore *Noé*, ce « roman du romancier », véritable coup de force narratif. Certes, Giono reste profondément attaché au « romanesque », en tant qu'il anime des paysages et des personnages et veut satisfaire chez le lecteur ce besoin de récit qui semble universellement partagé. Il ne s'en inscrit pas moins dans le mouvement de la modernité, dont il partage avec la jeune génération certaines admirations littéraires (Dostoïevski, Proust, Faulkner). Sans rien sacrifier de ce qui fait le force du genre narratif, sa capacité de rendre crédible une fiction, il n'hésite pas à en mettre constamment en question les modalités dans le travail même de l'écriture.

De Giono à Claude Simon, il y a certes l'écart d'une courte génération (dix-huit ans). Mais l'Histoire va vite en ce premier demi-siècle, en même temps qu'elle semble se répéter tragiquement. C'est peu dire que Claude Simon est marqué par la guerre, comme Giono, bien que de manière différente. Par la guerre qu'il a faite, d'abord, dont il ne cessera de tenter d'écrire l'horreur, tout en sachant qu'elle est indicible, reprenant inlassablement, à nouveaux frais, de *La Route des Flandres* au *Jardin des Plantes*, les scènes de l'embuscade, de la mort du colonel ou du wagon de prisonniers. Mais aussi par la guerre qu'il n'a pas faite, celle où son père a été tué, et la mise en parallèle de deux destins, mais plus largement de deux générations et de deux moments de l'Histoire, donne sa structure entrelacée à *L'Acacia*. Or, cette guerre qui a rendu Claude Simon orphelin fut aussi celle de Giono, et le capitaine tué de *L'Acacia* pourrait être un personnage du *Grand Troupeau*. S'il elle ne détermine pas automatiquement, bien entendu, une filiation littéraire, la filiation historique n'est pas pour autant négligeable, chez deux écrivains qui, précisément, entretiennent une forte relation à l'Histoire. À cet égard, le titre du chapitre XI du roman de Claude Simon, qui mélange des fragments appartenant aux deux lignes narratives, est exemplaire : « 1910-1914-1940... ». Comment mieux exprimer, par de simples dates, le lien tragique qui unit deux générations ?

Certes, le pacifisme dans lequel bien des survivants de la Première Guerre s'étaient réfugiés comme dans un rêve réparateur est totalement dévalué pour la génération de Claude Simon : jugé au mieux dérisoire face à Hitler, au pire partiellement responsable de la débâcle française. Claude Simon n'aurait certes pas souscrit au *Refus d'obéissance* de Giono. S'il en veut si violemment aux chefs politiques et militaires de 1940, ce n'est pas pour avoir déclaré la guerre, mais pour ne pas l'avoir préparée et avoir envoyé des cavaliers contre des panzers. Mais ce désaccord à distance entre le Giono idéaliste des années 30 et un Claude Simon sans doute plus lucide compte moins, du point de vue littéraire, que l'expérience commune de la guerre vécue au plus profond du corps et que la vision tragique de l'Histoire qui découle de cette confrontation précoce à la violence, à la souffrance et à la mort. Giono transposera encore dans l'épidémie de choléra du *Hussard sur le toit* les images traumatisantes de 14-18, moins de dix ans avant que Simon n'expose celles de 1940 dans *La Route des Flandres*.

Après la Seconde Guerre mondiale, la distance semble encore se réduire. Claude Simon, au seuil de son œuvre, hérite de cette faillite de l'humanisme sur laquelle il est si souvent revenu dans divers entretiens, articulant étroitement l'histoire des arts à l'Histoire : « Si le surréalisme est né après la guerre de 1914, ce qui s'est passé après la dernière guerre est lié à Auschwitz. [...] Toutes les idéologies s'étaient disqualifiées. L'humanisme, c'était fini »². Or Giono, de son côté, a eu le temps de « faire son compte », selon une expression qui lui est chère, entre ses emprisonnements contradictoires, et il rejette violemment le rôle de maître à penser qui avait été le sien avant guerre. Il a perdu définitivement, comme tant d'autres, cette foi en l'homme et en sa capacité de devenir meilleur qui animait ses premiers romans. Certains de ses propos de 1952 font un état des lieux de l'après-guerre proche de celui que formulera rétrospectivement Claude Simon : « Ce que j'essaie de faire maintenant dans *Le Hussard* et les livres qui suivront [...], c'est de faire se dresser l'architecture en ruine dans laquelle notre monde actuel se trouve »³. Malgré la différence d'âge et d'expérience, Giono et Claude Simon se trouvent donc, comme tant d'autres, confrontés à un monde désillusionné, à ce que Lucien Dällenbach a justement appelé la « tabula rasa »⁴ : un néant sur lequel tout est à reconstruire, avec l'écriture comme seul recours.

Car ce que partagent encore, à distance, Giono et Simon, c'est le rejet de ce nouvel humanisme que prétend promouvoir la littérature dite « engagée », qui veut mettre le roman au service du politique et du social. Giono est bien guéri de l'idée qu'un livre puisse apporter à l'humanité les recettes du bonheur. Désormais, c'est son bonheur personnel qu'il cherche dans l'écriture : « Je ne crois pas au rôle social de l'écrivain », déclare-t-il à Pierre de Boisdeffre. Si l'écrivain agit sur le monde, c'est par l'acte même d'écrire et non en délivrant un quelconque « message » : « Dès que tu agis, que tu es en état d'action, tu as un engagement formel, tu fais quelque chose qui pèse dans la balance du monde, tu modifies le monde ou tu le transformes d'une certaine façon »⁵. De son côté, Claude Simon ironisera volontiers sur ces « titres annonceurs de vérités révélées comme par exemple *La Condition humaine*, *L'Espoir* ou *Les Chemins de la liberté...* »⁶ : « Comme on voit, je n'ai rien à dire, au sens sartrien de cette expression », dira-t-il à Stockholm⁷. Et lui aussi verra dans le « jeu » de l'écriture un acte en soi qui fait trace dans le monde : « C'est à la recherche de ce jeu que l'on pourrait peut-être concevoir un engagement de l'écriture, qui, chaque fois qu'elle change un tant soi peu le rapport que par son langage l'homme entretient avec le monde, contribue dans sa modeste mesure à changer celui-ci. »⁸. Il n'est donc pas étonnant que les deux écrivains aient cherché dans le travail de la forme romanesque les voies d'une reconstruction personnelle, prenant pour modèle l'humble *faire* de l'artisan. « J'essaie de faire un travail de bon ouvrier », dit Giono à Jean Amrouche⁹, et c'est bien sûr la figure magnifiée du père cordonnier qui se profile à l'arrière-plan. Quant à Claude Simon, il remarque que « c'est bien un langage d'artisans que, durant des siècles, avant, pendant et après la Renaissance, tiennent les plus grands écrivains ou musiciens »¹⁰.

C'est à une troisième génération qu'appartient Richard Millet, enfant du « baby-boom » d'après-guerre. Pourtant, le fil n'est pas rompu, qu'il s'agisse de l'Histoire ou de la littérature. Certes, cette génération n'a pas connu les guerres du premier demi-siècle et Richard Millet, né

² Claude Simon, « Et à quoi bon inventer ? », propos recueillis par Marianne Alphant, *Libération*, 31 août 1989.

³ Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, Gallimard, 1990, p. 306-307.

⁴ Lucien Dällenbach, *Claude Simon*, Seuil, coll. « Les Contemporains », 1988, p. 13.

⁵ « Entretiens Jean Giono/Jean Carrière », in Jean Carrière, *Jean Giono*, Lyon, La Manufacture, coll. « Qui êtes-vous », 1985, p. 140.

⁶ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, Minuit, 1986, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ibid.*, p. 30.

⁹ Jean Giono, *Entretiens avec Jean Amrouche et Taos Amrouche*, op. cit., p. 173.

¹⁰ Claude Simon, *Discours de Stockholm*, op. cit., p. 12-13.

en 1953, a échappé à celles de la décolonisation. Pourtant, les drames de 14-18 et de 39-45 restent très présents dans la conscience de cette génération, par les récits familiaux, par l'école, par les lectures. Dans *La Gloire des Pythre*, la traversée du siècle par une communauté rurale fera sa place aux deux conflits mondiaux vécus à travers les plus humbles destins, et l'on pourrait en dire autant des *Vies minuscules* de Pierre Michon ou des *Champs d'honneur* de Jean Rouaud. Si la mise en texte de la guerre et de ses alentours ne passe plus désormais par le souvenir d'une expérience vécue, mais par la médiation du témoignage ou du document (ce qui était déjà vrai de la Première Guerre mondiale chez Claude Simon), nulle amnésie chez ces écrivains qui bénéficient en revanche d'un recul favorable à la mise en perspective : la fin d'un siècle n'offre-t-elle pas le meilleur point de vue sur son déroulement tragique, pour peu que l'on ait le sentiment de l'Histoire ?

Mais à cette histoire héritée viennent se superposer chez Millet d'autres problématiques socio-historiques propres au second demi-siècle : celles de la fin du monde rural, de la déshérence des banlieues, de la crise de la culture et de l'école, dont un roman comme *Lauve le pur* orchestre magistralement la mise en scène, ou plutôt la mise en musique, tant sa structure est polyphonique, avec ce dialogue entre un jeune professeur d'un collège de la banlieue parisienne et le chœur de femmes d'un village corrézien. Si l'Europe occidentale offre incontestablement aux écrivains de cette génération un contexte d'écriture plus paisible que celui de leurs prédécesseurs, il ne faut pas pour autant sous-estimer la crise qui la mine et dont la littérature ne peut être indemne, pour peu qu'elle ne se satisfasse ni des facilités d'une production de consommation courante, ni de l'autisme d'un pur formalisme. Loin de tourner le dos au réel dans une clôture hautaine du texte sur lui-même, l'œuvre de Richard Millet veut en tenter l'évocation, sans pour autant faire retour à un quelconque naturalisme. Mais il faut pour cela qu'elle ait intégré un autre héritage, non plus historique mais culturel, qui assigne à la littérature une visée des plus hautes : celle de sublimer dans une forme l'expérience du monde.

C'est d'ailleurs en cela que le choix de Richard Millet pourrait bien légitimer le rapprochement à première vue insolite entre Giono et Simon. Héritier d'une histoire littéraire dont ces deux grands écrivains font également partie, dans cet écrasement relatif des perspectives qui est l'effet du temps et par lequel les auteurs les plus « modernes » deviennent un jour des « classiques », Richard Millet écrit *avec* la littérature française, même si c'est à sa manière singulière qu'il se l'approprie et la prolonge. Si cela est vrai de toute création, il semblerait que le fort sentiment d'appartenir à une littérature (et à une langue) soit partagé par quelques écrivains actuels qui sont aussi parmi les plus intéressants, tels Pascal Quignard ou Pierre Michon. Dépassant la recherche systématique de rupture caractéristique de la « modernité », ils assument au contraire le legs des générations précédentes, s'attachent même, envers et contre tout, à le défendre et à le faire fructifier, comme l'écrit si bien Richard Millet :

J'arpente de très incertains territoires : l'espace littéraire français, avec ses voies royales, palais, cités, ruines et surtout (selon Ponge) avec l'anarchie de ses routes, sentiers, chemins de campagne ou de frontières ; espace littéraire français, empire ancien dont je suis, parmi bien d'autres, le veilleur frêle, dérisoire, scribe nostalgique et opiniâtre, tels ces héros guerriers qui toute une vie guettent un improbable ennemi (pour nous : la fin, la mort de la langue).¹¹

C'est dans cette voie d'ailleurs que le genre romanesque, donné naguère pour perdu par les contempteurs du Nouveau Roman, peut se continuer, non pas en revenant à la tradition, mais en l'enrichissant des meilleurs acquis de la modernité, dans un mouvement vers l'avenir.

¹¹ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue*, La Table ronde, « La petite vermillon », 1993, p. 23.

Le fait pour Millet d'admirer à la fois Claude Simon et Giono (mais aussi bien Jouhandeau et Louis-René Des Forêts) est bien la preuve que la période des exclusives est révolue, et que le roman d'aujourd'hui cherche son chemin en puisant, sans rien rejeter *a priori*, dans toute l'histoire du genre. C'est ainsi Giono qu'invoque l'auteur de *La Gloire des Pythre* lorsqu'il songe à métamorphoser le lieu de ses origines en espace poétique : « Or, c'est là le signe d'une crise romanesque ou d'une fin de siècle, les écrivains ne magnifient plus, n'exploitent plus de territoire. Giono est sans doute l'un des derniers à l'avoir fait »¹². Et c'est Claude Simon qui lui vient à l'esprit comme exemple d'une écriture exigeante : « Qui bâtit encore, aujourd'hui, des phrases, après Leiris, ou Claude Simon ? »¹³. Du coup, on en vient à soupçonner certaines affinités secrètes entre des œuvres que l'on avait trop vite classées sur des étagères différentes de la bibliothèque. Et l'on est tenté de lire l'œuvre de Richard Millet comme un troisième terme permettant de dépasser l'antagonisme stérile légué par l'histoire littéraire entre romanciers « traditionnels » et romanciers « modernes ». Le fait que la lecture de deux œuvres de générations différentes ait pu contribuer à la création d'une œuvre nouvelle, de « troisième génération » en somme, pourrait ainsi constituer l'une des heureuses surprises qu'offre le roman contemporain et redonner confiance, s'il en était besoin, dans les ressources infinies du genre.

Appartenir à un pays

J'en viens à présent à ce qui constitue un point de tangence particulièrement riche entre ces trois œuvres : Giono, Simon et Millet entretiennent, chacun à sa manière, un rapport puissant à l'espace, et plus particulièrement à un *pays*, c'est-à-dire à un espace géographique et humain délimité qui, pour être devenu espace romanesque, n'en a pas moins son répondant dans le réel. L'écriture travaille la matière d'une expérience vécue dans un certain lieu, expérience sensible et humaine à la fois, non pas sur le mode du document ou du témoignage, mais dans l'exigence d'une véritable recreation poétique. La question de la relation du romancier au réel étant redevenue légitime (ce qui ne signifie pas qu'elle ait cessé de faire question), il doit être possible de l'aborder de façon nuancée, et donc de réexaminer certaines fausses évidences.

Il se trouve que Giono et Simon n'ont pas été épargnés par les catégorisations réductrices, et de manière toujours opposée. C'est ainsi que, pour le grand public, le premier est encore assez largement attaché à une région, voire à un « terroir », tandis que le second est supposé n'entretenir que des préoccupations formelles. Ils en portent d'ailleurs, reconnaissons-le, une part de responsabilité. Giono avait volontiers mis en avant son enracinement provençal dans les années 30, avant de multiplier après-guerre les dénégations, au point par exemple d'ouvrir ses entretiens avec Jean Carrière sur un éclatant : « Je ne suis pas Provençal »¹⁴ ! », arguant d'un grand-père piémontais et d'une grand-mère picarde, et de parler du « Sud inventé » de ses romans¹⁵. Il avait compris le danger qu'il y a pour un écrivain à se laisser enfermer dans une localisation. À l'inverse, Simon n'a jamais cessé de proclamer le primat de l'écriture sur le réel, et l'effacement constant des toponymes est chez lui, dans le domaine de la géographie, la marque d'une volonté de préserver l'autonomie du texte. Cependant, il a vite pris ses distances à l'égard du « tout-textuel » d'un Jean Ricardou (dès le colloque de Cerisy consacré à son œuvre en 1975), jusqu'à affirmer par exemple, à la sortie de *L'Acacia* : « Depuis *L'Herbe*, il y a de moins en moins de fiction dans mes livres, ils sont à peu près tous à base de vécu plus ou moins proche »¹⁶. Pour l'un comme pour l'autre, mais dans des directions

¹² *Ibid.*, p. 264.

¹³ *Ibid.*, p. 36.

¹⁴ « Entretiens Jean Giono/Jean Carrière, *op. cit.*, p. 89.

¹⁵ *Ibid.*, p. 91.

¹⁶ « L'atelier de l'artiste », entretien avec Jean-Claude Lebrun, *Révolution*, 29 septembre 1989.

opposées, un certain infléchissement du discours public s'est avéré nécessaire pour contrebalancer le poids des stéréotypes.

Or précisément, il est intéressant, dans une sorte de rééquilibrage des lectures, de montrer comment, chez Giono, le réel est constamment remis en jeu dans l'écriture, et comment chez Simon l'écriture n'en finit jamais de jouer avec le réel. Il paraît en effet aussi nécessaire, si l'on veut avoir une appréhension plus juste de ces œuvres, de restreindre la part du référent dans l'une, que de mieux la prendre en compte dans l'autre.

Certes, la localisation géographique est bien moins massive et exclusive chez Simon que chez Giono, pour des raisons à la fois biographiques et littéraires. Giono a vécu toute sa vie à Manosque et a peu – et tardivement – voyagé à l'étranger, se limitant d'ailleurs à l'Italie, à l'Écosse et à l'Espagne. Simon, au contraire, n'a vécu en Roussillon que jusqu'à l'âge de onze ans, poursuivant ensuite sa scolarité à Paris et ne revenant à Perpignan que pour les vacances. Après la guerre, il s'est partagé entre son appartement parisien et sa maison de Salses, faisant aussi de nombreux voyages dans le monde entier.

Mais surtout, l'œuvre de Giono s'est d'emblée attachée, pour des raisons de poésie romanesque, à la construction de ce qu'il devait appeler plus tard, en hommage à Faulkner, son « Sud imaginaire »¹⁷, évidemment inspiré par le pays où il vivait : un « grand sud-est » qui remonte assez haut dans les Alpes, dans le Trièves où Giono séjourna plusieurs étés et où se déroule par exemple *Un roi sans divertissement*, ou encore dans le Diois, où il situe *Les Âmes fortes*.

La démarche créatrice de Simon est très différente. Le choix même de fonder l'écriture sur le « vécu » le conduit à étendre considérablement les références de l'espace romanesque, non seulement au Jura de sa famille paternelle, lieu de vacances enfantines, mais aussi à la Barcelone de 1936, aux Flandres de 1940, à Paris où il réside une partie de l'année, aux Amériques et à l'Asie de ses voyages d'écrivain invité¹⁸. C'est ainsi qu'un roman comme *Le Jardin des Plantes* est présenté par l'auteur comme « amalgam[ant] des fragments épars d'une vie d'homme au long de ce siècle et aux quatre coins du monde » (Prière d'insérer). Il n'en reste pas moins qu'une représentation du pays de sa mère et de son enfance se construit peu à peu, de manière fragmentaire mais obstinée, tout au long de son œuvre, particulièrement – mais non exclusivement – à travers *Le Vent*, *Histoire*, *Les Géorgiques*, *L'Acacia*, *Le Tramway*. Cette représentation est doublement cohérente : référentiellement parce que, malgré l'effacement des toponymes, la ville et le pays environnant sont parfaitement identifiables, et ce jusqu'au détail¹⁹ ; esthétiquement parce que cette représentation est affectée de ce fort coefficient de subjectivité qui en fait un pays tout aussi « imaginaire » que les sud de Giono ou de Faulkner (que Simon admire aussi, rappelons-le), si l'on veut bien admettre qu'un pays puisse être à la fois réel et imaginaire.

Richard Millet pourrait bien être, sur ce point aussi, celui par qui la mise en relation de deux écrivains en apparence si différents trouve une sorte de justification. La « matière corrézienne » qui nourrit en particulier *La Gloire des Pythre*, *L'Amour des trois sœurs Piale*, *Lauve le Pur*, *Ma vie parmi les ombres*, relève de l'élaboration poétique d'un espace de fiction à partir des données de l'expérience, en l'occurrence les souvenirs d'enfance de l'écrivain dans son village natal de Viam, sur le bord du plateau de Millevaches, que le roman rebaptise Siom, marquant ainsi clairement le *pas de côté* de la fiction²⁰. Cette démarche le rapproche de Giono inventant un « Sud imaginaire » à partir de la Provence vécue, ce que

¹⁷ Voir Jean-François Durand (dir.), *Jean Giono. Le Sud imaginaire*, Édisud, 2003.

¹⁸ Voir Jean-Yves Laurichesse (dir.), *Claude Simon géographe*, Classiques Garnier, 2013.

¹⁹ Comme je l'ai montré par exemple dans « La forme d'une ville : Perpignan comme archive dans l'œuvre de Claude Simon », in *Claude Simon 4. « Le (dè)goût de l'archive »*, textes réunis et présentés par Ralph Sarkonak, Paris-Caen, Lettres Modernes Minard, « La Revue des Lettres Modernes », 2005, p. 123-172.

²⁰ Voir Jean-Yves Laurichesse, *Richard Millet. L'invention du pays*, Rodopi, 2007.

confirment ses propos déjà cités sur les écrivains qui « ne magnifient plus, n'exploitent plus de territoire », Giono ayant été selon lui l'un des derniers à le faire. Cette déclaration, qui coïncide avec le tournant qu'amorce l'œuvre de Millet à partir de *La Gloire des Pythre*, montre que l'écrivain entend bien relever le défi au nom de sa génération : « Dès l'enfance, j'ai eu le souci de restituer ce village, ses habitants, ses idiolectes, ses ciels »²¹. De plus, bien des pages de Millet révèlent une relation charnelle à la terre, un intérêt sincère, dépourvu de condescendance comme d'idéalisation, pour un monde paysan dont il a connu les derniers feux, qui le mettent en sympathie avec certains aspects de l'œuvre de Giono.

Pourtant, la relation de Millet à sa terre natale diffère de celle de Giono. La biographie y est sans doute, ici encore, pour quelque chose. D'abord, il n'a jamais vécu à Viam, où sa famille ne revenait que pour les vacances. Mais surtout, à sept ans, il a quitté la France pour le Liban, et c'est un tout autre monde qui s'est ouvert à lui, dont plusieurs livres témoignent sur un mode non plus romanesque, mais autobiographique, composant un versant oriental de l'œuvre (*Un balcon à Beyrouth*, *L'Orient désert*, *Brumes de Cimmérie*), au point que l'appartenir doit être considéré comme double chez lui. Par la suite, il ne fera que revenir à Viam pour de courts séjours, et la Corrèze deviendra le pays perdu, comme le Liban d'ailleurs, pour des raisons différentes : « Je me suis toujours senti exilé de ce village, qui est celui de ma mère. Mais, contrairement à mes personnages, je sais que je n'y retournerai que pour y reposer »²². Cette relation de « proximité dérobée » (Millet utilise cette expression à propos du Liban²³) avec le pays de l'enfance (et de la mère) rapproche indéniablement Millet de Simon : elle peut expliquer que, pour l'un comme pour l'autre, l'œuvre s'ouvre à des espaces pluriels et ne s'attache pas quasi exclusivement, comme celle de Giono ou de Faulkner, à l'« exploitation d'un territoire », mais aussi que la représentation qu'ils en donnent soit teintée d'ambivalence, alliant des sentiments d'appartenance et d'étrangeté.

Appartenir à une mémoire

Mais le rapport au pays est indissociable, chez les trois écrivains, d'un rapport à la mémoire. L'espace s'appréhende dans une dimension non seulement physique, mais humaine, ouvrant sur le passé des générations successives qui l'ont habité, y ont fait trace. Chez Giono, cette ouverture à la mémoire est l'un des traits marquants du renouvellement de l'œuvre²⁴. L'expression *Chroniques romanesques*, par laquelle le romancier désigne un pan de son œuvre d'après-guerre, dit bien ce rapport au temps, que précise la préface rédigée en 1962 : « Il s'agissait pour moi de composer les chroniques, ou la chronique, c'est-à-dire tout le passé d'anecdotes et de souvenirs de ce "Sud imaginaire" dont j'avais, par mes romans précédents, composé la géographie et les caractères »²⁵. Ainsi, le territoire donne accès au temps, la géographie ouvre à l'histoire, non pas celle des grands événements et des grands hommes, mais celle des « faits divers », dira Giono plus loin, et plus ténus encore, des « anecdotes et des souvenirs » : humble tissu de la vie, que l'oubli a défait peu à peu, mais dont on peut tenter de renouer les fils. C'est ainsi, par exemple, que le narrateur d'*Un roi sans divertissement* s'efforce de mettre un peu de lumière dans une histoire de meurtres en série qui s'est déroulée il y a plus d'un siècle dans un petit village des Alpes, et dans le suicide spectaculaire et incompréhensible du capitaine de gendarmerie qui avait résolu l'affaire. Ou

²¹ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 252.

²² Richard Millet, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 252.

²³ Richard Millet, *Un balcon à Beyrouth*, précédé de *Beyrouth ou la séparation*, La Table Ronde, « La petite vermillon », 2005, p. 15.

²⁴ Voir Jean-Yves Laurichesse et Sylvie Vignes (dir.), *Giono. La mémoire à l'œuvre*, Presses Universitaires du Mirail, « Cribles », 2009.

²⁵ Préface aux « Chroniques romanesques », *Œuvres romanesques complètes*, tome III, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1277.

que la vie bien remplie de la vieille Thérèse, dans *Les Âmes fortes*, permet de remonter au temps des diligences et à un état depuis longtemps révolu de la société rurale.

Si cette mémoire du lieu est chez Giono essentiellement « inventée », elle est chez Claude Simon en prise directe avec l'histoire personnelle et familiale, du moins à partir de *L'Herbe* : « À quoi bon inventer quand la réalité dépasse à ce point la fiction ? », dit-il à la parution de *L'Acacia*. « Mes parents sont des personnages banals de ce siècle, mais l'ascension sociale de mon père, ces quatre années de fiançailles avec ma mère, ce mariage si contraire aux convenances me semblaient plus émouvants qu'une histoire inventée »²⁶. C'est ainsi que Simon reconstitue le destin en effet étrangement romanesque de ses parents, sa mère appartenant à la vieille bourgeoisie perpignanaise et rencontrant un jeune officier d'infanterie coloniale en garnison dans la ville, issu quant à lui d'une famille de paysans pauvres du Jura. La famille maternelle ne se résigne que difficilement à ce qu'elle considère comme une mésalliance, après quoi le couple part pour Madagascar, où Claude Simon naît en 1913. Un an après, la famille rentre en métropole et le père est tué dans les premiers combats de la Grande Guerre. En faisant de cet amont de sa naissance et de ces premiers temps de sa vie matière à écriture, Simon développe une rêverie de l'origine, mais son *appartenir* est multiple, puisqu'il est le produit aussi bien des régions respectives et si contrastées de sa mère et de son père que du lointain pays de sa naissance, ou encore des champs de bataille de 14-18.

Quant à Richard Millet, il se situe ici encore *quelque part* entre ses deux prédécesseurs. Comme Giono, le roman est pour lui invention de la mémoire d'un pays, et plus particulièrement de ces « vies minuscules » (Millet a rendu hommage au livre de Pierre Michon) qui, si elles laissent peu de traces de leur passage, ne sont pas dépourvues d'une forme de grandeur : « des personnages singuliers, des vies magnifiques, dérisoires ou tragiques »²⁷. Ainsi en est-il des destins de la famille Pythre ou des sœurs Piale, également marqués par cette « maudissure » qui est pour Millet la marque du haut-plateau limousin. Mais là où Giono invente bien au large de la réalité, Millet semble plus préoccupé de plonger dans le passé des siens, dans la mémoire de son village natal et de sa famille, en particulier dans son grand roman *Ma vie parmi les ombres* où il attribue à son héros-narrateur, Pascal Bugeaud, des ascendants très proches des siens, tout en maintenant une distance nécessaire puisque Bugeaud, à la différence de Millet, a passé toute son enfance à Siom et ne découvrira le Liban que dans le roman suivant, *La Confession négative*. On trouve chez Millet une volonté de témoigner d'une civilisation quasi disparue, d'élever une sorte de « tombeau » à ces gens de peu, et cette volonté, qui participe à certains égards d'une anthropologie romanesque du monde rural, est indissociable d'un projet autobiographique plus ou moins déguisé, comme le dit le texte même de *Ma vie parmi les ombres* :

[...] je réinvente ici les visages, les voix, les gestes, les pensées de ceux qui m'ont vu naître et sont morts sans avoir fait beaucoup de bruit, désespérant de restituer leurs vies, sinon de façon sommaire, superstitieuse, aléatoire, injuste : des spectres reconsidérés par le fantôme de l'enfant que je fus et que nulle voix d'adulte, nulle écriture, pas même une photographie, ne saurait rappeler à la vie, et qui font de moi une ombre parmi les ombres, un archiviste sourd et un voyant presque aveugle, ce que j'écris ici étant bien peu de chose en regard de la terreuse épaisseur de ces existences²⁸.

*

Que conclure de cette rapide confrontation entre trois auteurs dont j'espère avoir montré qu'il n'était pas absurde de les rapprocher ? D'abord, aucun d'entre eux n'est enfermé dans

²⁶ Claude Simon, « Et à quoi bon inventer ? », entr. cit.

²⁷ Richard Millet, *Le Sentiment de la langue*, op. cit., p. 252.

²⁸ Richard Millet, *Ma vie parmi les ombres*, Gallimard, 2003, « folio », p. 194-195.

une appartenance exclusive à un territoire. Même Giono, dont l'œuvre pourrait sembler la plus « localisée », échappe de plus en plus à toute assignation géographique, d'abord par une ouverture horizontale, en sortant des limites de la Provence, mais surtout par une ouverture en profondeur, en créant une géographie imaginaire. Si Giono *appartient* à un espace, c'est d'abord et de plus en plus, pour reprendre un titre de Blanchot, à l'« espace littéraire ». Quant à Simon et Millet, s'ils sont l'un et l'autre fascinés par un lieu originel lié à l'enfance, ils n'y reviennent qu'après un large détour par d'autres lieux d'enfance et de voyage, de sorte que davantage que le sentiment d'appartenir, ils éprouvent le sentiment de *provenir*²⁹, avec tout ce que cela suppose d'interrogation plus ou moins douloureuse sur l'histoire personnelle, et pour tout dire d'un sentiment mélancolique de la perte. Encore faut-il distinguer leurs démarches, Millet s'affirmant comme le dernier témoin d'un monde rural dont il porte la mémoire, quand Simon pose un regard plus distancié, voire critique sur la bourgeoisie catalane dont il est issu par sa mère.

D'autre part, les trois auteurs se retrouvent dans une vision pessimiste de l'Histoire, qui est à relier au contexte que j'ai rapidement brossé dans une première partie. Non que l'on puisse confondre leurs positions idéologiques, qu'il serait trop long de détailler ici. Mais ils ont en partage un sentiment tragique du temps et une méfiance à l'égard de la politique qui les conduit à investir plus puissamment les lieux en tant qu'ils participent d'une forme de permanence, gardant mémoire de ce qui a été. Simon a ainsi donné pour épigraphe à son livre *L'Invitation*, qui est le récit tragicomique d'un voyage officiel d'artistes et d'intellectuels occidentaux dans l'URSS de Gorbatchev, une phrase attribuée à Bismarck : « Le seul facteur permanent de l'Histoire, c'est la géographie ». Si les repères spatiaux sont si importants dans les œuvres de ces auteurs, c'est peut-être pour étayer un monde que les bouleversements de l'Histoire ne cessent de faire dangereusement vaciller, qu'il s'agisse des guerres, des révolutions ou, en ce qui concerne Millet, de changements de civilisation vécus comme des pertes d'identité. Le sentiment d'*appartenir* peut être ainsi interprété comme un besoin d'ancrage, fût-il menacé.

Mais cet ancrage, c'est finalement dans la littérature elle-même que Giono, Simon et Millet le cherchent et sans doute le trouvent. Chacun à sa manière la place au-dessus de toute autre considération, de sorte que s'il est pour eux un *appartenir*, c'est in fine à la grande histoire des formes littéraires, même si la différence des générations y apporte des inflexions différentes : plus optimistes chez Giono et Simon, dont les œuvres se sont construites dans des périodes fastes, voire conquérantes du roman, plus pessimiste chez Millet, qui voit avec d'autres, à tort ou à raison, la haute conception de la littérature qui est la sienne se perdre dans une « postlittérature »³⁰ de divertissement, et le genre romanesque dans un « roman international », vaguement anglo-saxon, donc sans identité, n'appartenant plus à rien ni à personne.

²⁹ Ce que Jean-Christophe Bailly appelle, dans son beau livre *Le Dépaysement. Voyages en France*, « une émotion de la provenance » (Seuil, 2011, « Points », p. 9).

³⁰ Richard Millet, *L'Enfer du roman. Réflexions sur la postlittérature*, Gallimard, 2010.