



HAL
open science

“ Genèse du paysage, de Naissance de L’Odyssée à L’Iris de Suse ”

Jean-Marc Quaranta

► **To cite this version:**

Jean-Marc Quaranta. “ Genèse du paysage, de Naissance de L’Odyssée à L’Iris de Suse ”. Jacques Mény; Alain-André Morello; Grégoire Lacaze; Nicolas Bianchi. Giono paysage, presses universitaire de provence, 2024, Textuelles, 9791032005026. <hal-04705436>

HAL Id: hal-04705436

<https://hal.science/hal-04705436v1>

Submitted on 28 Sep 2024

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.



HAL Authorization

Genèse du paysage, de *Naissance de L'Odyssée* à *l'Iris de Suse* : pour une géopoïétique

Jean-Marc Quaranta, Aix Marseille Université, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Le paysage écrit et décrit apparaît comme une chose en soi, douée d'une existence qui fait pendant à la réalité. On en vient ainsi facilement à dresser face à face le lieu réel et le lieu fictif, à chercher lequel des deux est le vrai ; de cette confrontation, le premier ne sort pas nécessairement vainqueur. Bertrand Westphal a ainsi montré que pour notre postmodernité le lieu réel arrive bien souvent en retard sur le lieu fictif qui en prépare et sature la perception, si bien que la réalité est largement subordonnée à la fiction, qui la filtre et même lui fait écran¹.

Si Giono ne figure pas nécessairement dans le corpus canonique des études fondatrices en géocritique, il incarne parfaitement cette manière dont le texte littéraire « fait lieu » au point de médiatiser la perception du lieu réel et de se substituer à lui. Pour illusoire et réductrice qu'elle soit, l'idée d'une « Provence de Giono » précède chez beaucoup la découverte de la Provence réelle, quand elle ne suscite pas le désir même de Provence ; et tant pis si en construisant son « Sud imaginaire² » Giono rêve à la Grèce, à l'Ecosse, à l'Italie, au Mexique qui se déploie sur la carte qu'il a devant les yeux³. Proust a longuement exploré la manière dont le pays est d'abord un nom et un rêve, avant d'être une déception puis de susciter d'autres désirs, qui sont de nouveaux rêves, qui ne se réaliseront pas davantage que les premiers⁴.

Il ne faut cependant pas se laisser prendre à l'illusion essentialiste d'un imaginaire romanesque du lieu, et les études de géocritique n'ont peut-être pas assez pris en compte un biais fortement implanté dans les études littéraires qui consiste à croire à l'existence absolue du texte définitif. En effet, si le texte publié apparaît au lecteur et au critique comme un horizon indépassable, il n'en est pas de même pour l'auteur et pour qui a la curiosité de s'intéresser à la genèse du lieu dans la création de l'œuvre : dès lors qu'on s'attache à la manière dont le lieu fictif se construit, celui-ci cesse de se constituer en essence pour devenir le résultat, toujours potentiellement transitoire, d'un travail d'élaboration. Là où l'on croyait avoir un espace cohérent et définitif, on trouve un cheminement scriptural qui conduit à l'incarnation d'une subjectivité aux prises avec des enjeux stylistiques, esthétiques, narratifs, romanesques, pour n'évoquer que quelques-unes des catégories qui président à l'élaboration d'un texte littéraire.

¹ Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2007. Voir particulièrement les pages 126-157 et 241-275 (p. 142, on trouve une définition du terme géo-poïétique « expérience qui, devenue discursive, est créatrice du monde », nous entendons ce terme dans un tout autre sens, comme transfert dans la géocritique de la poïétique valéryenne) ; Bertrand Westphal, *Le Monde plausible. Espace, lieu, carte*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2011, particulièrement les pages 156-204 et 237-250.

² Jean Giono, Préface de 1962 aux *Chroniques romanesques*, III, p. 1277.

³ On sait que Giono voyait la Provence sous les espèces de la Grèce antique quand il lisait les tragiques grecs et Homère (Jean Giono, « Préface », *Accompagnés de la flûte*, Manosque, 1959, p. 14), que les toits de Manosque évoquaient pour lui l'Italie, que le Trièves d'*Un Roi sans divertissement* est placé sous le signe d'Edinburg dès l'exergue du livre (*Roi*, III, p. 456 et *Enn.*, VI, p. 1007, note 3 de la page 279) et que, dans ce même roman, l'espace romanesque se déploie dans l'espace du bureau où le livre s'écrit et qu'il s'y superpose, le Mexique de Mme Tim, par exemple, étant suscité par la carte que l'écrivain a devant les yeux (*Noé*, III, p. 615-624).

⁴ Sur ce point la version originelle de « Noms de Pays » qu'on peut lire dans *Le Temps perdu* est plus explicite puisque le chapitre consacré au séjour à la mer se clôt sur le regret de ne plus pouvoir retrouver le Balbec réel lors d'un prochain séjour (Marcel Proust, *Le Temps perdu*, édition de Jean-Marc Quaranta, Paris, Bouquins, « La Collection », 2021, p. 576-578).

En se plaçant à la croisée de la génétique, de l'interprétation et de la création littéraire, les pages qui suivent cherchent à explorer comment l'écrivain traite le paysage non dans le texte définitif, mais, autant qu'on puisse le voir, dans son travail d'écriture, au cours de la genèse qui façonne le texte publié. Elles essaient ainsi d'emprunter la voie d'une géocritique qu'on pourrait dire non essentialiste, en ce qu'elle ne cède pas à l'illusion du caractère absolu du lieu que véhicule le texte et qu'elle s'attache au contraire à sa fragilité, son devenir, sa place dans le complexe écosystème de la création littéraire propre à un auteur. Prolongeant le travail accompli sur la « Naissance de Giono⁵ », il s'agit également d'aller voir cette fois non seulement dans les débuts mais aussi dans le dernier texte publié de son vivant *L'Iris de Suse*, achevé d'imprimer le 5 février 1970.

Naissance de L'Odyssée : élaboration du style et construction du paysage

Le premier constat est qu'au temps de *Naissance...* et de *Colline*, le paysage fait l'objet d'un travail d'écriture qui témoigne de l'attention que Giono porte à cet élément du récit qui fait le plus souvent l'objet d'un effort de réduction, comme dans cet exemple, tiré du début *Naissance...*, où Giono raconte le voyage d'Ulysse vers Ithaque après les révélations de Ménélas.

Dans la version définitive, on lit : « Le chemin, comme une trace de couleuvre, déroulait ses anneaux au milieu de l'oseraie. Il faisait chaud⁶ », alors que Giono avait initialement écrit une description beaucoup plus longue et détaillée du paysage : « Le chemin tordait ses détours au milieu de l'oseraie. Les joncs flagellaient le corps d'Ulysse au passage. L'haleine moite de la terre humide où pourrissaient des racines rendait la chaleur du jour toujours plus étouffante⁷. »

La comparaison des deux versions permet de reconstituer le travail accompli d'une version à l'autre :

Le chemin ~~tordait ses détours~~ <comme une trace de couleuvre, déroulait ses anneaux> au milieu de l'oseraie. ~~Les joncs flagellaient le corps d'Ulysse au passage. L'haleine moite de la terre humide où pourrissaient des racines rendait la chaleur du jour toujours plus étouffante.~~ <Il faisait chaud>⁸

Il est intéressant de voir que le travail de Giono consiste ici à ramener l'évocation de l'espace traversé par Ulysse à sa dimension visuelle : les sensations d'étouffement, de flagellation, l'atmosphère générale du lieu sont évacuées, si bien que ne demeure que ce qui peut se voir, ce qui recentre la description sur le chemin qui s'ouvre devant le personnage — donc sur l'action principale de ce passage — et sur une sensation globale de chaleur exprimée de façon laconique. On pourrait ajouter que Giono aurait pu faire l'économie de la comparaison (« comme une trace de couleuvre ») et ne conserver que la métaphore *in absentia* qui la suit et la redouble : « déroulait ses anneaux ».

Juste avant, Giono avait procédé à une réduction similaire pour alléger la description du paysage et la recentrer sur sa dimension visuelle : « Il atteignit les premières pinèdes. ~~il avait marché à~~

⁵ Jean-Marc Quaranta, « Naissance de Giono : quand écrire s'apprend », actes du colloque *Giono, Le Texte en devenir*, Presses universitaires de Provence, Aix-en-Provence 2015.

⁶ *Nais.*, I, p. 15.

⁷ *Ibid.*, p. 872, variante a de la page 15.

⁸ Cette transcription est une reconstitution du processus d'écriture à partir des données de l'édition de référence, elle utilise le code de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM) les mots ~~barrés~~ indiquent des suppressions, les <soufflets> des additions, les passages rayés en bloc sont encadrés.

~~travers les chaudes olivettes bruissantes de cigales, et il aspirait après la fraîche forêt. La voix des arbres lui était familière~~⁹. » Giono supprime l'analepse qui résume le parcours d'Ulysse (« il avait marché ») ainsi que les impressions auditives (bruissement des cigales, voix des arbres) et l'impression de fraîcheur pour recentrer la description du lieu sur l'essentiel et rester strictement informatif (« les premières pinèdes »).

Ailleurs, quand Ulysse se perd et vit la nuit fantastique où il se repent de ses hâbleries, il se trouve d'abord dans un paysage aride : « Autour de lui rien n'annonçait l'eau : ~~roches nues, poussants blonds comme poils de scythes~~ <roches décharnées, herbes rousses comme poil de renard>. [...] Une étendue de collines moutonnait coupée de vals étroits débordant de maquis¹⁰ ».

En passant des « roches nues » aux « roches décharnées » et des « poils de Scythes » à ceux du renard, Giono élimine une image banale (la catachrèse où « nues » personnifie les roches). Il supprime aussi une image trop savante et littéraire : les Scythes font couleur locale mais renvoient aussi à une imagerie antiquisante. L'écrivain leur substitue deux métaphores en accord avec le caractère inquiétant et sauvage du paysage, ce que Genette appelle des métaphores diégétiques¹¹ (le renard et les os visibles que suppose « décharnées ») ; au passage l'écrivain assagit sa syntaxe en supprimant l'emploi transitif du verbe pousser avec un complément de couleur inattendu (« poussants blonds »).

Giono fait donc un effort de resserrement dans le sens de la cohérence narrative du paysage plutôt que de son exploration descriptive, comme dans cette correction qui ne laisse du paysage qu'une évocation sommaire mais suffisante, dont les ornements lexicaux et le style « fleuri », abondants ailleurs dans *Naissance...*, ont disparu :

~~Après le col de cygne, étroit, et où coulait une « sisampe » glacée, le chemin glissait en pente douce sous les genêts fleuris [...] ils traversèrent un plateau sableux où la poussière <s'envolait> et la chaleur étouffaient les chansons¹²~~

L'Incipit de Colline

Ce processus de réduction du paysage par une limitation de la description est également à l'œuvre dans *Colline*, dont la rédaction suit immédiatement l'achèvement de *Naissance...* On pourrait d'ailleurs en voir un exemple dès le choix du titre. Giono écrit d'abord « La Colline », puis raye l'article défini, on passe ainsi d'une colline relevant de l'espèce et incarnée dans une entité spécifique à un terme abstrait, proche de son statut dans une entrée de dictionnaire. En passant de *La Colline* à *Colline*¹³, Giono semble chercher à évacuer le paysage, le pittoresque,

⁹ *Nais.* I, p. 874, variante b de la page 19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 37. Reconstitution du processus d'écriture à partir de la variante c de la page 37, p. 885.

¹¹ Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972 p. 47-48.

¹² *Nais.*, I, 35. *Sisampe*, qui désigne un vent fort, semble bien attesté dans le parler provençal <https://vu.fr/jgir> et <https://vu.fr/cmrZ>

¹³ Jean Giono, Manuscrit autographe de *Colline*, BnF, NAF 26968, f° 1r° (désormais abrégé en MSC). Giono a également indiqué, en haut à gauche de la page de titre, mais d'une écriture plus petite et sans doute dans un ajout postérieur : « ~~vie des collines~~ » qui explicite davantage le sens du récit et évacue presque totalement la dimension du paysage. Pour la transcription de ces pages nous avons eu recours au manuscrit en ligne sur Gallica et à la transcription procurée par Michel Gramain, Jean Giono, *Colline, édition critique et édition diplomatique du manuscrit ms A 9811*, Paris, Champion, « Textes de littérature moderne et contemporaine », 2006. Nous ne signalons pas les différences de lecture et transcription.

l'anecdotique pour signifier que le texte va donner accès à l'essence de la colline, autre nom de Pan.

L'évolution de la description du paysage que forment les « Bastides Blanches » confirme cette impression. La version définitive de l'*incipit* réduit la description du paysage à quelques éléments : « Quatre maisons fleuries d'orchis jusque sous les tuiles émergent de blés drus et hauts¹⁴. » Au cours de la genèse, au contraire, le paysage donne lieu à une description plus développée dont le manuscrit conserve trois versions qu'on peut classer dans un ordre chronologique¹⁵.

Version 1

<Entre les deux collines la terre avait des plis doux comme la chair d'une femme.>

Entre les deux collines la chair de la terre avait des plis doux comme la chair d'une femme. Une pièce de blé luisait. Un bouleau et des aulnes sainfoin saignait afflac de coteau sous les premiers oliviers. Des champs de froment drus au travers desquels au revers desquels rampaient <tranchés> des¹⁶ chemins invisibles quatre maisons mafflues et lourdes tendant leurs muffles ombrés de vigne vers le goulet du col d'où coulait un fil de vent clair, limpide et sonore comme la pluie dans les platanes.
Les « bastides blanches¹⁷ » !

Version 2

Entre les deux collines la terre avait des plis doux la chair de la terre avait <a> des plis gras comme la chair cachée d'une femme.

Une pièce de sainfoin pleurait saignait <saigne> entre sous les premiers oliviers. Des gouttes de sang fleuri tachaient <tachent> le pied des bouleaux à l'ombre où suinte la sève douce que boivent les abeilles. L'herbe fine chantait <chante> et les sources aussi chantaient d'un gémissement qui faisait <fait> panteler l'herbe fine comme un lapereau caché.

Des champs de blé, drus et hauts, tranchés de chemins croisés, émergeaient <émergent> quatre maisons mafflues, aux toits rongés de pluie. Leurs muffles [*sic*] ombragés de vigne tendu[s] vers le goulot du col d'où coulait coule un filet de vent sonore comme la pluie dans les platanes.

Les « Bastides blanches¹⁸ ».

Version 3 (dactylographie et ajouts manuscrits)

<Entre les collines la chair de la terre se plie en bourrelets gras.>

<[illisible]¹⁹>

<Le vent fait de la tambourette sur toute la peau du pays qui bourdonne comme la pluie dans les platanes²⁰>

¹⁴ Coll. I, p. 127.

¹⁵ La version du f° 3 (version 1), est antérieure à celle du f° 2 (version 2). En effet elle est rédigée au passé tout comme celle du f° 2 où Giono opère le passage des verbes du passé au présent. La version dactylographiée du f° 151 reprend presque mot pour mot celle du f° 2, dont elle semble une mise au net (mais on peut supposer une version intermédiaire, voir note 22). Une autre évocation des bastides blanches se trouve au bas du f° 3. Elle suit, sans solution de continuité, la mention du sanglier, écrite d'une écriture légèrement plus grosse que ce qui précède ; elle a pu être écrite à la suite de la version 1 ou après la version 2 et, comme l'ensemble de la page, elle est rayée d'une croix. Nous la donnons ici car, même si elle introduit une deuxième mention du toponyme « Les Bastides blanches », elle a pu par sa concision conduire Giono à la formulation laconique de la version publiée :

Du bourg, en bas quand la brume de chaleur se déchire au premier pas du mistral on dirait qu'entre les collines, des colombes sont posées sur une tache de gazon.
Les Bastides blanches¹⁵

Dans toutes ces transcriptions, nous respectons l'orthographe et la ponctuation de Giono.

¹⁶ On attendrait « de » ; Giono a certainement omis de modifier.

¹⁷ MSC, f° 3r°. Le passage encadré, comme la suite du f° 3, est rayé d'une croix dans le manuscrit.

¹⁸ MSC, f° 2r°.

¹⁹ Michel Gramain lit « nivelées », *op. cit.*, p. 460.

²⁰ Addition marginale écrite en travers et dont la dernière ligne est soulignée d'un trait.

Entre les deux collines la chair de la terre a des plis gras comme la chair d'une femme.
Une pièce de sainfoin saigne sous les premiers oliviers. Des gouttes de ce sang fleuri tachent le pied des
bouleaux, à l'ombre, où suinte la sève douce que boivent les abeilles.

L'herbe fine chante, et les sources aussi, de ce gémissement qui fait panteler l'herbe fine comme un
lapereau caché.

Des champs <de blé²¹>, drus, hauts, tranchés de chemins croisés émergent quatre maisons mafflues leur
muffle [*sic*] ombragé de vigne hume un filet de vent sonore comme la pluie dans les platanes.

« Les Bastides blanches²². »

À suivre ainsi le travail de Giono, on s'aperçoit que la version finale ne conserve que le saignement du sainfoin et l'image de la chair de la terre qui se plie en bourrelets gras, preuve que le mouvement de réduction du paysage amorcé dans *Naissance...* est à l'œuvre dans *Colline* de façon plus systématique encore, même si Giono a encore besoin de temps pour déployer son imaginaire du paysage avant de le ramener à une expression plus dense. Dans les versions conservées, à défaut des suivantes qui mènent à la version définitive, on peut suivre le recul de l'humanisation de la terre, par la disparition de la comparaison « comme la chair d'une femme », au profit de la métaphore *in absentia*, « bourrelets gras ». De même, le glissement de la douceur (encore adoucie par la présence du -s final à la place du -x dans la graphie fautive de Giono) vers le gras, témoigne d'une volonté de mettre les images en accord avec le sens du texte : la féminisation trop lisible de la terre, et plus encore sa douceur, ne correspondent pas à l'univers de *Colline* et rien dans ces images et ces termes ne prépare le récit de la lutte sans merci que se livrent les hommes et les forces de Pan. Par ailleurs, accorder trop de place au paysage dans la description, ce serait montrer, dès le départ, que la bataille est perdue d'avance pour les hommes²³.

Dans ce travail de création du paysage littéraire, il faut également faire la part de l'invention sonore. Dans les versions intermédiaires de l'*incipit* de *Colline*, l'assonance « maflues » / « mufles » rend solidaires les deux termes, au point que la gémée du premier contamine l'orthographe du second. L'attribution aux maisons d'une apparence animale semble appeler leur forme trapue, « mafflu » étant un terme plus rare que « mufle ». Or, là encore, cette animalisation n'est pas en accord avec le projet global de *Colline*, ce qui explique la disparition des deux termes.

Le caractère productif des sonorités qu'on observe ici était déjà à l'œuvre dans l'écriture du paysage de *Naissance...* Dans le manuscrit B, quand Ulysse rêve devant le feu et croit voir dans les braises se dessiner les contours de son île natale, on lit : « Il revoyait émergeant de l'eau lisse le roc d'Ithaque hérissé d'arbousiers, l'herbeuse combe où dormait le manoir²⁴ ». A partir de cette version, Giono va construire le texte définitif par un phénomène d'échos sonores et métaphoriques : « les arbousiers rebroussés, le soc des rochers éventrant la mer y étaient reproduits si minutieusement qu'il ne pouvait croire à un simple jeu de son imagination²⁵. » Il est possible d'imaginer, à notre tour, comment le roc de la version initiale a suscité le soc et

²¹ Addition manuscrite dans l'interligne.

²² MSC, f° 151r°. Cette version dactylographiée est très proche de celle du f° 2 r°, mais elle comporte quelques différences qui laissent penser que soit Giono dactylographie lui-même, soit qu'il dicte et dans les deux cas qu'il corrige au moment de la frappe, soit qu'il existe une version intermédiaire perdue qui est ici dactylographiée. Il est à noter que les signes de ponctuation sont tous précédés d'une espace, contrairement à l'usage, ce qui pourrait indiquer que le dactylographe est inexpérimenté.

²³ Nous prolongeons ici les analyses de Michel Gramain, *op. cit.*, p. 43-44.

²⁴ *Nais.* I, p. 877 variante a de la page 22.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

avec lui l'image qui identifie la mer à la terre labourée ; sur le plan sonore, « arbousiers » appelle en écho « rebroussés » qui remplace avantageusement « hérissé » et « herbeuse », formulations aux sonorités intéressantes mais aux images banales et sans grand relief. En outre, le renforcement de l'allitération en [r] et l'image du soc « éventrant la mer » coïncident ici parfaitement avec la vision qui effraye Ulysse, lequel croit « à une raillerie des dieux ». Ici, le réseau d'images que suscitent les échos sonores est totalement cohérent avec la tonalité du récit, ce qui justifie que Giono le conserve.

On le voit, l'étude du détail de l'évolution du texte, et en l'occurrence du paysage, ne peut être séparée de l'épisode du récit où la description du lieu s'inscrit, et plus largement de l'ensemble du projet, ces évolutions donnent à lire un va-et-vient entre la microstructure et la macrostructure, dans un souci de mise en cohérence de la partie et du tout.

D'une manière générale, de *Naissance...* à *Colline*, on peut constater que Giono se livre à une réduction du paysage contre sa tendance naturelle à trop écrire²⁶. De ce point de vue, il semble que, de sa première tentative aboutie à la seconde, Giono ait déjà acquis des réflexes qui limitent dès le premier jet l'expansion descriptive du paysage. De la même manière, alors que dans *Naissance...* les échos sonores et les enchaînements d'images étaient des stimulateurs de l'écriture du paysage, dans *Colline*, Giono renonce à certains échos sonores trop faciles, comme à la multiplication des images²⁷, qu'il se plaisait au contraire à développer dans *Naissance...*

En cela, on peut dire que de *Naissance...* à *Colline*, le chemin parcouru par Giono ressemble beaucoup à ce qu'on peut observer chez des écrivains débutants, ceux par exemple des formations en création littéraire de l'université d'Aix-Marseille (et probablement d'ailleurs), qui ont fréquemment recouru à la multiplication des images et des échos sonores dans leurs textes où ils sont des points d'appui pour la créativité et des moyens de réassurance, comme une attestation du caractère littéraire de ce qui est écrit, selon une logique implacable : « il y a des images, des adjectifs et des échos sonores dans les textes littéraires, il y en a dans mon texte, donc il est littéraire ! » On pourrait faire la même observation chez un autre débutant : Marcel Proust. On remarque en effet dans *Jean Santeuil* ces mêmes travers qu'il apprendra lui aussi à corriger avec le temps pour faire de l'image, de l'adjectif et des sonorités un usage beaucoup plus fin et surtout personnel²⁸.

Paysage et personnage : de *Naissance de L'Odyssée* à *L'Iris de Suse*

Le travail de simplification qui conduit Giono à gommer dans l'*incipit* de *Colline* la part du paysage a aussi pour finalité de réduire le volume accordé au lieu pour laisser plus de place à l'homme et préparer la lutte entre les forces de la colline et les habitants des Bastides Blanches. Alors que dans *Naissance...* le paysage est un décor où passe Ulysse, et un espace qui assure la liaison imaginaire de la Grèce d'Homère et des tragiques avec la Provence où Giono les a lus, dans *Colline*, en plus d'être le lieu du combat, le paysage est devenu un personnage à part entière dont le caractère central, on l'a vu, se condense dans le titre. On mesure à cette manière de museler ou même de censurer l'expression du paysage l'évolution de Giono d'un livre à l'autre. Cette évolution témoigne de sa maturation, elle est aussi la preuve de la complexité

²⁶ *CGI*, p. 164 et p. 71.

²⁷ Sur ce point et plus généralement la langue plus dépouillée de *Colline*, voir l'analyse de Michel Gramain, *op. cit.*, p. 86-90.

²⁸ Jean-Marc Quaranta, « Proust apprenti : retour(s) sur *Jean Santeuil* », *Marcel Proust, Jean Santeuil*, sous la direction de Stéphane Chaudier et Jean-Marc Quaranta, *Roman 20-50, revue d'étude du roman des XX et XXI^e siècles*, n° 67, juin 2019, éditions du Septentrion, PUL, Lille, p. 101-116.

croissante du rapport de Giono à cet élément de son univers romanesque et personnel qu'est le paysage.

À l'autre bout de l'arc d'écriture de Giono, dans *Ennemonde*, il semble que l'auteur renoue avec ses débuts. Comme l'indique le rabat de la première édition du texte : « c'est un simple récit qui développe certains caractères entourés de leurs paysages²⁹ », pourtant le personnage y est aussi devenu paysage. Ennemonde autant que Bouscarle sont des produits du sol et leur vie, leurs vices et même leur mort sont consubstantiels au Haut Pays qu'ils peuplent et dont le récit est une « Histoire et Géographie³⁰ ». On pourrait sans doute dire la même chose des Jason des *Deux cavaliers de l'orage*, mais Ennemonde a cette particularité qu'elle devient le paysage quand, passant en fauteuil roulant d'une fenêtre à l'autre, elle saisit par la vue, l'ouïe, l'odorat tout le Haut Pays qui est ainsi raconté à travers elle³¹.

On sait que le projet d'*Ennemonde* peut être relié à une impression relatée dans une lettre de 1926 écrite lors d'un séjour dans la Drôme³², au moment précisément du travail sur *Naissance...*, si bien que l'alpha et l'oméga de l'écriture de Giono se touchent. Les liens entre les textes des débuts et *Ennemonde* sont d'ailleurs troublants et donnent l'impression d'un retour aux sources. La manière dont « Les routes font prudemment le tour du Haut Pays³³ » rappelle l'*incipit* de *Présentation de Pan* : « Quand on regarde sur la carte routière le pays que ceinture la Durance, on voit, vers le haut de l'image, une grande place morte » ; quant à « Philippe, ce vieil homme qui garde ses deux chiens attachés à la ceinture de jour et de nuit », il est le prototype du Bouscarle d'*Ennemonde*³⁴.

Ce livre paraît en 1968 et c'est la même année, au mois de mars, alors qu'il travaille à *Dragoon*, qu'à l'occasion d'un « séjour à Rome » émerge chez Giono le projet qui deviendra moins de deux ans plus tard *L'Iris de Suse* : dans « un nouveau carnet qui contient des notes de voyage, suivies de quelques ébauches d'autres récits [...] brusquement se détachent les premières rédactions d'autres récits, esquisses de *L'Iris de Suse*³⁵. »

Dans cet ultime roman, le personnage est lié au paysage et accompagne son évolution. Le portrait de la baronne, Jeanne de Quelte, est indissociable du paysage où elle est née, lequel change d'un état du texte à l'autre. Dans une première version, on lit : « Avant de s'appeler Jeanne de Quelte [...] elle s'appelait Jeanne Durant (avec un t disait-elle, comme Artaban). Elle venait d'un plateau du Dauphiné où soufflait un vent à décorner les bœufs³⁶. » Dans la version définitive, Giono conserve le plateau mais en change l'atmosphère : « elle vient de loin : un plateau plein de marais et de grenouilles³⁷. » On verra plus loin ce qui a pu motiver cette transformation qui semble mineure et surtout arbitraire ; elle témoigne en tout cas de ce que dans *L'Iris de Suse*, le paysage est le symbole d'une transformation et le moyen de l'exprimer.

Le chemin qui mène Tringlot de Toulon vers la vie des bergers, les alpages et le village de Quelte n'est pas que celui par lequel il fuit la pègre toulonnaise dont il a dérobé le trésor, il est

²⁹ Cité par Pierre Citron, notice à *Enn.*, VI, p. 974.

³⁰ *Enn.*, VI, p. 267.

³¹ *Enn.*, VI, p. 312-314 et p. 325.

³² Pierre Citron, notice à *Enn.*, VI, p. 978 et *CGI*, p. 31-33.

³³ *Enn.*, VI, p. 253.

³⁴ *PP.*, I, p. 755 et 760 et *Enn.*, VI, p. 263-268.

³⁵ Luce Ricatte, notice à *IS*, VI, p. 1021.

³⁶ *IS*, VI, p. 1063, variante a de la page 406.

³⁷ *IS*, VI, p. 406.

aussi celui de la découverte de la nudité de la montagne, et, dans le château de Quelte et à Saint-Georges, de la vie solitaire que mènent la baronne et le naturaliste Casagrande, le forgeron Murataure et l'Absente.

Tringlot est un Ulysse qui ne sait pas qu'il a une Ithaque à rejoindre et l'atteint pourtant. Dans son parcours, le paysage est ce qu'il lui faut traverser pour gagner sa survie et réaliser sa mue : « Les prés acides ou le mordoré des foins coupés », « un pan de forêt en écailles noires, des rochers ruinés qui échangeaient quelques gros oiseaux, la couronne grenat d'un village de bois au sommet de vertigineuses prairies³⁸ » sont remplacés par « les pâturages du Jocond [...] les plus hauts gradins de la montagne. C'étaient de vastes solitudes couvertes d'herbages. Les bergers ne les aimaient pas³⁹. » Le paysage apparaît ainsi comme l'incarnation de la métamorphose qui conduit Tringlot de l'amour de l'argent à « l'amour du zéro » – pour reprendre un titre de travail utilisé pour ce récit⁴⁰. Le paysage permet le passage des fausses aux vraies richesses, il en manifeste l'accomplissement, en définitive, c'est lui qui finit par traverser le personnage et signer sa transformation.

Cela n'empêche pas Giono, comme au temps de *Naissance...* et *Colline*, près de quarante-cinq ans plus tôt, de se livrer à une réduction du paysage, quand il supprime ce dialogue :

ils avaient dépassé les fonds bocagers, l'herbe bleue et l'ombre. Ils entraient dans un pays de pierre, lumineux, cendré, maigre, sec, ras. Tringlot s'étonna – Et ton herbe ? – Mon herbe dit Alexandre [...] elle sera là-haut – Il y en avait tout plein en bas – C'est pas de l'herbe. Il nous faut de l'herbe dorée, tu verras⁴¹.

Dès les premiers moments de sa fuite vers la montagne, lors de sa première halte, Tringlot découvre le paysage les yeux fermés, dans une première version, il entend le paysage : « le bruit simplement d'une colline⁴² », alors que dans la version finale, Giono efface cette personnification du lieu, résurgence possible du paysage-personnage de *Colline*, et ne conserve que ce qui capte l'attention du fugitif : « il se trouvait au-dessus de l'auberge, à moins d'une cinquantaine de mètres à vol d'oiseau⁴³ ». Même si elle n'était qu'auditive, l'évocation du paysage est effacée, pour des raisons de cohérence du projet, comme on a déjà pu le voir dans les brouillons de *Colline*.

Au cours de son périple, Tringlot traverse un sous-bois, au bout duquel il arrive au sommet d'une haute colline, « c'était déjà presque une montagne⁴⁴ », et quand il franchit la crête qui domine ce champ en pente, Giono se livre à une description qui va faire l'objet d'une réduction similaire à celles observées dans les récits des débuts. Dans une première version, on peut lire : « à perte de vue le moutonnement des buissons, des cistes, des genévriers, des buis ; très loin des pins, tellement loin qu'ils étaient comme des nuages, peut-être même des mirages⁴⁵. » La

³⁸ *Ibid.*, p. 383-384.

³⁹ *Ibid.*, p. 387-388.

⁴⁰ Luce Ricatte, notice à *IS*, VI, p. 1021. Sur le sens de *L'Iris de Suse*, voir également Jacques Viard, « Giono et l'amour du zéro », *Revue des Lettres Modernes*, N°s 468-473, 1976, p. 185-210 ; Monique Saigal, « Une Interprétation de *L'Iris de Suse* de Jean Giono », *The French Review*, Vol. 55, No. 1, octobre 1981, pp. 69-75 ; Jean-Yves Laurichesse, « Giono : de Pan au zéro », dir. E. Benoît et D. Rabaté, *Nihilismes ?*, *Modernités*, n° 33, 2012, p. 219-228 et Jean-Yves Laurichesse, « *L'Iris de Suse* ou l'Absente de tous bouquets », *Dix-neuf-vingt*, n° 5, mars 1998, p. 181-196.

⁴¹ *IS*, VI, p. 1059-1060, variante a de la page 384.

⁴² *Ibid.*, p. 1053, variante d de la page 353.

⁴³ *Ibid.*, p. 353.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 359.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 1055, variante b de la page 361.

description du plateau devient dans la version définitive : « [...] il aborda le plateau. C'était à perte de vue un désert de cistes et de silence⁴⁶. »

De l'une à l'autre de ces versions, on remarque la suppression d'images banales qui faisaient le miel de l'auteur de *Naissance...* « le moutonnement des buissons », les buissons « comme des nuages » et les échos sonores qu'il affectionnait : *nuages / mirages* qu'on avait dans roc / soc, *mafflues mufles*.

Le personnage poursuit sa fuite qui est aussi une quête (ce que suggère la paronomase avec le nom du village où il va arriver, Quelte) et se met à couvert d'un sous-bois qui devient « rapidement sombre et profond après avoir dépassé un ravin et une longue colline⁴⁷ ». Dans la première version, les éléments du paysage guident Tringlot : « chaque fois que les feuillages s'éclaircissaient au-dessus de sa tête, il s'orientait vaguement sur la lumière. Il fallait piquer au Nord⁴⁸. » Dans la version définitive, là encore, toute référence au paysage a disparu : « il se dirigeait à vue de nez ; il se confiait à son instinct⁴⁹ ». L'effacement des détails du paysage, même réduits à peu de chose (ici les trouées de lumière dans les arbres), correspond à la nécessité de laisser le personnage face à lui-même, de manifester son dépouillement progressif, ce qui permet de souligner la dimension psychologique, existentielle du récit.

On observe le même mouvement dans la description de Quelte, développée dans un premier état, là encore au moyen d'un dialogue :

C'est Quelte – C'est pas folichon – Oh si – C'est noir – une couleur comme les autres. – C'est grand. – C'est très grand. – Y faire ma cabane, comme tu dis, je ne la ferai pas à cet endroit-là. – Pourtant c'est le meilleur. La terre noire c'est de la marne. Il y a de l'eau, une fontaine, un grand bassin avec des poissons. [...] – mettons la terre, mais les murs ? Regarde, c'est pas gai. – C'est peut-être pas gai, mais c'est solide⁵⁰.

Finalement la description de Quelte se résume à « c'était une énorme bâtisse dans des rochers », suivi par résumé de l'histoire de Jeanne de Quelte, la baronne⁵¹. Là encore, la logique à l'œuvre est autant celle d'une réduction du texte que celle d'un renforcement la tonalité psychologique du son récit par la réduction à l'essentiel du paysage pour ne conserver que l'histoire du personnage qui l'habite.

Tringlot est finalement envoyé à Quelte, chez Casagrande, dans le château de la baronne. Louiset lui indique le chemin, mais Tringlot se perd et son errance ressemble à celle d'Ulysse lors de sa nuit de terreur non loin du temple abandonné. Comme Ulysse, qui dans *Naissance...* finit par rencontrer des bergers et trouver la route de Mégalopolis, Tringlot parvient à Quelte⁵². Les deux épisodes se font écho aux deux bouts de l'œuvre de Giono et curieusement, dans le texte le plus tardif, la pente réaliste de son récit conduit dans un premier temps Giono à préciser les kilomètres que doit parcourir Tringlot : « il y a au moins trente-cinq kilomètres, dit Louiset », « déjà plus de dix kilomètres, même douze jusqu'aux châtaigniers⁵³. » Giono va

⁴⁶ *Ibid.*, p. 361.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 359.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1055, variante b de la page 359.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 359.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 1060, variante a de la page 385.

⁵¹ *Ibid.*, p. 385.

⁵² *Nais.*, I, p. 44, et *IS*, VI, p. 444.

⁵³ *IS*, VI, p. 1068 variantes a et b de la page 444.

ensuite gommer ces deux mentions pour laisser à l'errance tout le vague dont elle a besoin pour devenir un parcours initiatique, une confrontation entre un homme et les paysages qu'il traverse.

Histoire d'os

À Quelte, Tringlot rencontre la baronne, qui le remet sur le droit chemin, et Casagrande qui lui montre sa collection de squelettes et particulièrement l'os qui permet au rat d'entendre « une Scala dans l'oreille d'un rat⁵⁴ ». Plus tard, Casagrande lui parle aussi de l'os disparu de la « Rousserolle des roseaux », « une simple fauvette tout bêtement » qui a quitté les haies pour les marais, si bien qu'au vol saccadé dans les espaces rétrécis, succède le long vol sur les grands espaces dégagés, aussi n'a-t-elle plus besoin de l'os qui lui permettait de voler de haie en haie, et celui-ci a disparu⁵⁵.

L'évolution du squelette de l'oiseau, qui prend du « temps : dix-mille ans peut-être⁵⁶ », est une métaphore des métamorphoses que connaissent les personnages de *L'Iris de Suse* au fil du roman : Murataure, mari de l'absente devenu l'amant de la baronne ; Tringlot, le marlou toulonnais en rase-pet et chapeau melon qui devient un berger métaphysicien amoureux du zéro et, dans la pure tradition courtoise, de l'Absente qui en est l'incarnation. La leçon darwinienne de Casagrande mime également la métamorphose subie par le personnage même de la baronne au cours de la genèse du texte. Le chemin d'encre et de papier de Jeanne de Quelte, on s'en souvient, est identique à celui de la fauvette rousserolle puisque d'une version à l'autre du texte, elle est passée, elle aussi, d'un plateau de montagnes à un plateau de marais.

Dans cette évolution, on peut lire plus globalement une image des métamorphoses de l'écriture même de Giono, et particulièrement de celle du paysage au début de son travail d'écrivain. On se souvient que dans l'*incipit* de *Colline*, Giono a gommé les échos sonores entre « mafflues » et « mufles », échos qui étaient indispensables dans *Naissance...* où ils contribuaient à façonner le réseau sonore et les images (qu'on songe à « roc » et « soc », et aux « arbousiers rebroussés »).

Dans le renoncement à ces procédés faciles, et dans ce qu'on pourrait appeler une ascèse de l'écriture du paysage, se joue la disparition de pièces du squelette de l'écriture devenues inutiles : les métaphores faciles et dissonantes par rapport au sens du livre, les échos sonores productifs mais sans intérêt, ces os qui soutiennent l'écriture et même stimulent le désir d'écrire, mais qui se révèlent inutiles, et même gênants. En définitive, l'os de la rousserolle est comme ces ornements absents du livre, ceux que l'écrivain a supprimés quand il a su canaliser et maîtriser les pulsions d'écriture de l'auteur.

On douterait facilement de ce saut métaphorique qui fait passer du squelette de l'oiseau au réseau de sons et d'images qui constituent l'armature du style et de l'écriture. Pourtant, il semble que Giono l'indique par la bouche de Casagrande, figure de l'artiste⁵⁷, quand celui-ci fait constater à Tringlot la disparition de l'os de la rousserolle :

Regardez ! Mon livre est ouvert devant vous, grand ouvert, et voilà le petit os mafflu.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 447.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 467 et la variante a, p. 1071.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 467.

⁵⁷ « Casagrande [...] fait partie de ces personnages vieillissants, solitaires et ironiques, qui sont chez Giono autant de figures de l'artiste » (Jean-Yves Laurichesse, « Giono : de Pan au zéro », art. cit., p. 225).

Maintenant, regardons ce squelette que je viens de mettre en ordre, à plat sur mon foulard. Nous avons beau chercher : pas le moindre petit os mafflu. L'ai-je perdu ? Dieu m'en garde ! Je suis trop amoureux de ces babioles. C'est qu'il n'y en a pas⁵⁸.

Le « petit os » présent puis absent (comme la femme de Murataure, dont l'Absente est le surnom), est ensuite systématiquement associé à l'adjectif « mafflu », présent, on l'a vu, dans les versions successives de l'incipit de *Colline*, mais absent de la version publiée, « mafflu » devient dans *L'Iris de Suse* comme une épithète homérique de l'os disparu. Cet adjectif, rare dans la langue française, est absent des romans de Giono, sauf de *L'Iris de Suse* où ses cinq occurrences en font un mot surreprésenté au regard des habitudes lexicales (figure 1).

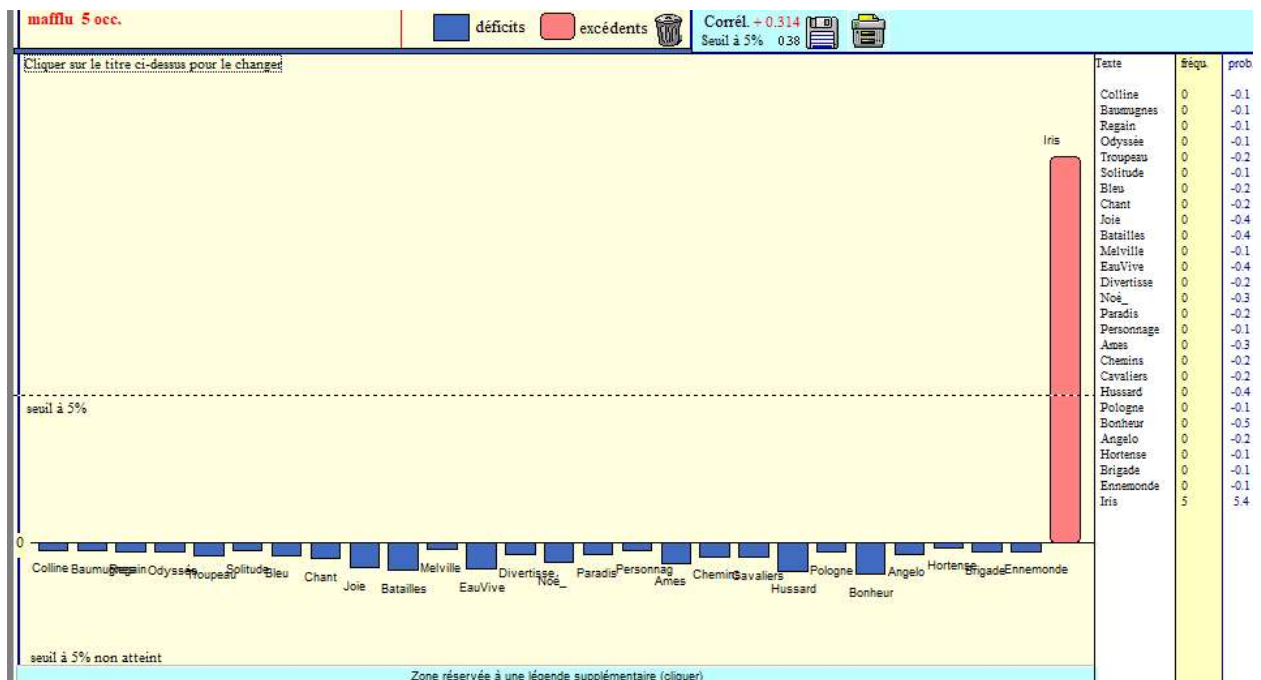


Figure 1 : statistique lexicologique de l'emploi de « mafflu » dans l'œuvre de Giono – logiciel Hyperbase laboratoire BCL, Nice, université Côte d'Azur.

Ce retour en force d'un terme refoulé de la première œuvre publiée dans la dernière éditée du vivant de l'auteur, plus de quarante ans après, est une manière de boucler la boucle d'une vie d'écriture. Les échos répétés de « mafflu » dans *L'Iris de Suse* sont comme le souvenir lointain de la disparition du petit adjectif joufflu, et de bien d'autres choses, d'abord indispensables à l'auteur débutant puis devenues inutiles à celui qui a une conscience de la portée de son livre.

Cette conscience du travail de resserrement infligé au paysage et à l'écriture est d'ailleurs suggérée par Casagrande, lorsqu'il évoque un os minuscule du rat d'Amérique qu'il a capturé dans la montagne :

⁵⁸ IS, VI, p. 467.

C'est l'os qu'on appelle l'Iris de Suse, en grec : *Teleios*, ce qui veut dire : « celui qui met la dernière main à tout ce qui s'accomplit⁵⁹ ». Il n'est pas plus gros qu'un grain de sel. Ça sert à quoi ? Mystère, on ne l'a jamais su ; ça ne sert à rien ; en principe sa nécessité nous échappe, dit-on. En tout cas il existe⁶⁰.

Pour Elisabeth Bing, une des pionnières des ateliers d'écriture en France, « travailler un texte induit souvent à éprouver la perte⁶¹ », c'est ce que montre le parcours d'écriture de Giono, et cela de ses premiers livres au dernier ; c'est peut-être aussi ce que raconte l'écrivain, dans *L'Iris de Suse*, cette histoire d'os. Entre l'os qui existe, et dont l'utilité nous échappe, et l'os disparu de la rousserolle, se dessine une métaphore du processus même de l'écriture, celui qui suppose à la fois la présence originelle de certains éléments (images, sonorité, adjectifs, substantifs), la prise de conscience de leur inutilité et la décision de leur effacement : une histoire de mots qui mène d'un état du texte à l'autre, du désir irréprouvable d'écrire (trop) à la nécessité d'écrire d'une manière plus resserrée, imposée par l'économie du texte⁶².

À travers la leçon d'anatomie ornithologique de Casagrande, dispensée à livre ouvert, dans le dernier roman de Giono, le paysage devenu squelette serait ainsi à la fois l'incarnation du glissement de l'œuvre de l'écrivain du paysage vers l'humanité et un résumé du travail de l'écriture et de sa genèse : une sorte de condensé de la manière dont Giono a appris à écrire.

Le paysage, ce serait alors le squelette de l'écriture et il n'y aurait ainsi rien d'étonnant à ce que le mot « paysage » apparaisse relativement peu dans les romans de Giono mais massivement dans *Noé*, le livre de la création littéraire (figure 2).

⁵⁹ *Ibid.*, p. 503.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 503-504.

⁶¹ Elisabeth Bing, « L'Atelier d'écriture », in Claudette Oriol-Boyer, *Ateliers d'écriture, actes du colloque tenu au centre culturel international de Cerisy-la-Salle, du 23 juillet au 2 août 1983*, Grenoble, TEM, 1992, p. 66.

⁶² Cette analyse rejoint, par d'autres voies, celle de Jean-Yves Laurichesse pour qui, « dans *L'Iris de Suse*, le texte peut aussi être lu comme une figure de l'écriture » (art. cit., p. 227) et notamment de l'écriture de l'absence et du vide au sens mallarméen (Jean-Yves Laurichesse, « *L'Iris de Suse* ou l'Absent de tous bouquets », art. cit.). Sur la rémanence des versions antérieures d'un texte dans le texte final, voir Daniel Ferrer, *Logiques du brouillon : modèle pour une critique génétique*, Paris, Seuil, « Poétique », 2011, p. 109-118.

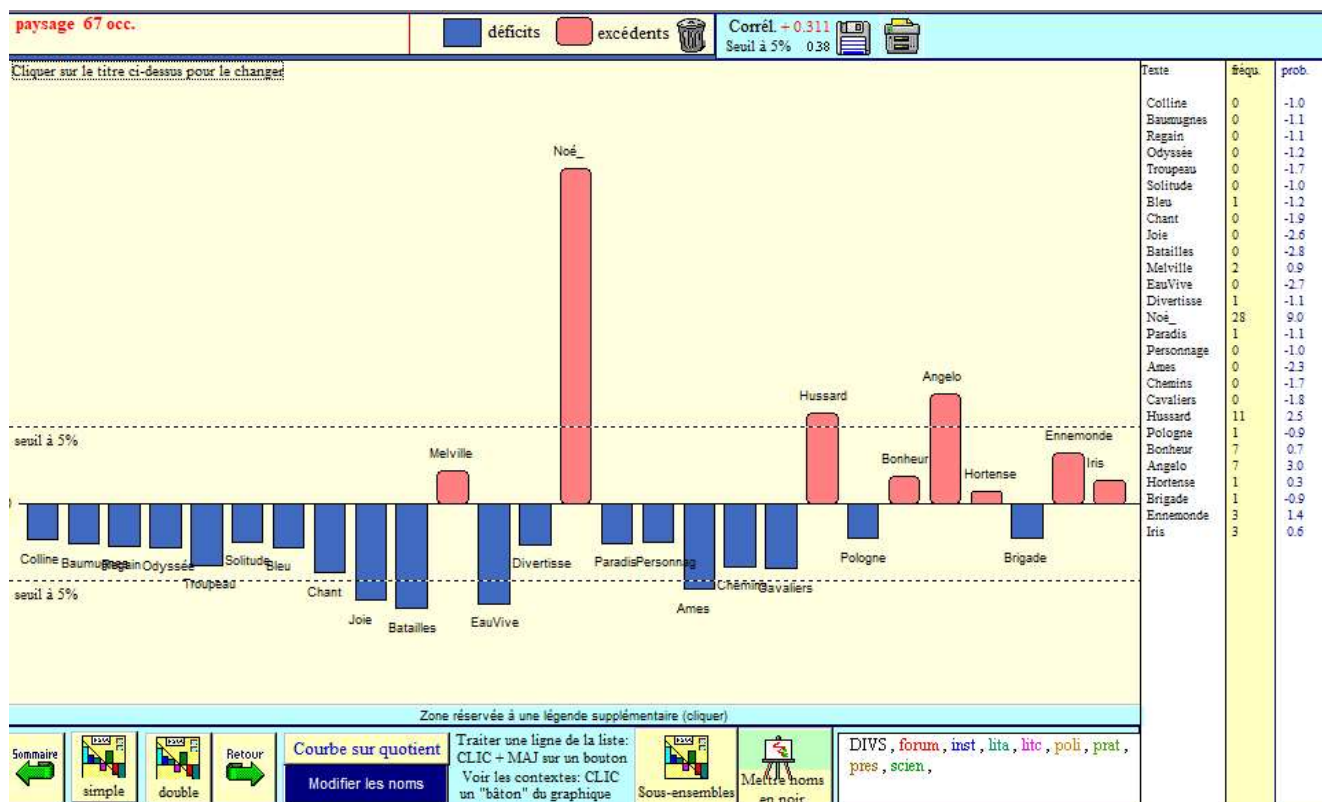


Figure 2 : statistique lexicologique de l'emploi de « paysage » dans l'œuvre de Giono – logiciel Hyperbase laboratoire BCL, Nice, université Côte d'Azur.

L'Iris de Suse apparaît ainsi à la fois comme l'ouvrage qui boucle la boucle, après *Ennemonde* où on entend les échos des premiers livres, et, sinon comme un testament, au moins comme une clé pour la création littéraire.

Conclusion

Le paysage est bien un lieu stratégique dans l'écriture de Giono. En lui se joue toute une série de mécanismes d'élaboration du texte, de processus d'écriture, ce qu'on peut appeler une poétique de la poétique du paysage, une géopoétique.

Le paysage où sont inscrites les Bastides Blanches est pour nous plus réel que les paysages réels de Lure, que nous avons connus, le plus souvent, d'abord par Giono. Mais cette vérité se mesure, et surtout s'est mesurée pour Giono au cours du processus d'écriture, à l'aune du projet d'écriture : si les Bastides Blanches sont absolument vraies, c'est que Giono a trouvé dans le paysage qu'elles dessinent un équilibre entre son désir d'écrire, de décrire, son expérience du lieu et la nécessité de ce paysage inaugural dans le projet de *Colline*.

De même, on peut placer sur une carte les lieux de *L'Iris de Suse* et reconstituer le parcours de Tringlot⁶³, mais c'est la baronne qui fait de la ferme ruinée de Quelte, que Giono n'a jamais vue, un château, et c'est la nécessité de recentrer le propos sur le personnage qui en supprime la description, comme l'évolution de l'espèce a supprimé l'os maflu de la rousserolle.

Dans la réflexion sur les rapports entre le lieu réel et le lieu fictif à l'époque post-moderne, il ne faut pas oublier que la tension entre ces deux dimensions de notre expérience de l'espace ne peut se résoudre qu'en prenant en compte le processus de création : la réalité fictive est une

⁶³ Luce Ricatte, notice à *IS*, VI, p. 1022-1028.

élaboration, au sens propre, le résultat d'un travail. Entre le réel et la fiction, il y a la réalité de l'élaboration de la fiction qui est porteuse de la vérité du lieu fictif. Celui-ci n'a de véritable, de réel, que l'effort de celui ou de celle qui fabrique la fiction du lieu et pour qui seule compte la conformité de ce qui est créé à sa propre vision de l'espace et du lieu et à leur authenticité dans l'économie générale de l'œuvre où celle-ci prend place. En littérature, il n'y a de vérité, de réalité que dans l'écriture, et son travail.