

## Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice

Alan J. Clayton

Volume 15, numéro 3, décembre 1982

Giono : lecture plurielle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500583ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500583ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Clayton, A. J. (1982). Sur un procédé descriptif : la table rase annonciatrice. *Études littéraires*, 15(3), 313–329. <https://doi.org/10.7202/500583ar>

# SUR UN PROCÉDÉ DESCRIPTIF : LA TABLE RASE ANNONCIATRICE

*alan j. clayton*

*Pour Jessica*

« **TABLE RASE** (lat. *tabula rasa*) : chez Aristote, Leibniz, Locke, État de l'esprit "vierge", avant toute représentation. »

(ROBERT)

« C'est pourquoi [...], en son âme enfantine et royale, Melchior avait trouvé la malice d'amener chaque soir le jardinier devant la mer. C'était une admirable table rase sur laquelle, sans se soucier de rien, il voulait qu'on dressât la maquette des jardins qu'il rêvait. »

(Noé, III, 749)<sup>1</sup>

« De ces quelques remarques on peut déjà conclure que le réel n'est jamais beau. La beauté est une valeur qui ne saurait jamais s'appliquer qu'à l'imaginaire et qui comporte la néantisation du monde dans sa structure essentielle. »

(J.-P. SARTRE, *l'Imaginaire*, Gallimard, Coll. « Idées », 1980 [1940], p. 372)

Inlassablement, avec la régularité d'une obsession, Giono a récrit, avant-guerre et après, la même scène descriptive : sur fond d'un monde préalablement effacé, vidé de toute forme stable ou précise, s'inscrit un épisode central, « critique », du récit commençant ou en cours d'élaboration.

Situation : un personnage, à l'occasion tout le personnel romanesque d'un récit, en est au point de son aventure où un grand événement se prépare : explosion de violences (meurtres à répétition dans *Un roi sans divertissement*, mise à mort du cheval fou dans *Deux Cavaliers de l'orage*), rencontre extraordinaire et inattendue (d'Herman et Adelina dans *Pour saluer*

*Melville*, par exemple), et le plus souvent découverte soudaine, bouleversante d'un être ou d'un objet : découverte de la cache d'or et de pierreries dans *l'Iris de Suse* ; de la cache de dynamite dans *Batailles dans la montagne* ; de la présence d'Angèle dans la cave de la Douloire dans *Un de Baumugnes* ; enfin, apparition du choléra au premier chapitre du *Hussard*.

Or, le prélude scriptural à ces drames-là, c'est la description d'un phénomène, le plus souvent naturel (orage, tempête de neige, brume, brouillard, crépuscule ou tombée de la nuit, etc.), dont l'effet est de brouiller et surtout d'effacer pour les actants du drame les contours du monde perceptible et d'installer à l'intérieur de la fable une table rase à partir de laquelle se poursuit le récit et s'approfondit l'aventure racontée. Si la table rase est bien cet état neutre, « vierge », de l'esprit « avant toute représentation » et propre à recevoir les inscriptions de l'expérience, elle n'en demeure pas moins chez Giono un état à *représenter* au niveau fabulaire, un élément diégétique parmi d'autres, à ceci près qu'elle fonctionne en même temps comme marque narrative, signalant une inscription diégétique majeure à venir. Et comme l'aventure ainsi préparée fait normalement pénétrer les actants dans un *monde nouveau*<sup>2</sup>, on conçoit que le dispositif en question prenne des allures de *situation génétique*, ou plus précisément qu'il replonge la fable dans ce néant primordial qui, d'après le texte de la Genèse, patron mythique de l'écriture, précède la création du monde.

Des exemples à l'échelle réduite, mais fort représentatifs du procédé en question, nous serviront de point de départ et d'entrée immédiate en matière. Lisons d'abord, au chapitre VIII d'*Un de Baumugnes*, une remarque du narrateur Amédée sur l'état présent de sa recherche d'Angèle, qu'il s'est chargé de réunir avec Albin et qu'il vient d'apercevoir pour la première fois par la porte entrebâillée de la cave de la Douloire où ses parents l'ont séquestrée avec son enfant. Vision inattendue et fulgurante qui dicte au narrateur ce qui suit :

**À partir de ce moment-là, trois images sont peinturées dedans ma tête, telles que, vivantes, et qui se mettent entre le pays et moi, si bien que je les vois quand mon œil, pourtant, regarde l'arbre, l'herbe, la pomme ou le dos des collines.**

**Je vois l'Albin ; l'ombre de sa montagne est sur lui. L'Albin, avec sa procession de joueurs d'harmonicas, chargé de son village qu'il porte comme un baluchon en le tenant par une poignée de son herbe grasse.**

**Je vois l'Angèle; comme elle est!  
Et puis, je vois le petit.  
Il faut accorder tous ces gens-là ensemble.**

(I, 269)

Au niveau d'analyse le plus simple, on dira que l'actant-narrateur du récit prévoit et formule ici son actance future, la suite de son aventure d'«accoucheur» et de protecteur, laquelle sera parachevée par la constitution en famille, voire en Sainte Famille auréolée de pureté, des trois êtres évoqués ici — cela après métamorphose préalable de la pute en vierge mère, dont le nourrisson apparaît déjà ici sous les traits de l'enfant Jésus. Or cette suite heureuse, Amédée n'en est qu'à l'*imaginer* à partir de la vue d'Angèle debout «dans la raie d'or» de la porte entrebâillée; et il lui reste à *réaliser* par la suite ce qui se présente ainsi à lui sous les espèces de l'imaginaire. L'intérêt de ce texte pour notre propos tient justement au mécanisme imaginaire qui sous-tend ce projet. Car les «trois images», déjà «vivantes» en lui, qu'inspire à Amédée la vue d'Angèle mère, supposent un œil capable de voir autre chose que ce sur quoi se pose le regard, et cela dès lors qu'il s'y pose; un œil qui remplace la chose vue par la chose imaginée, c'est-à-dire qui *efface* le monde perceptible pour inscrire sur la toile vide ainsi produite une vision inédite.

Les «trois images» font écran : se mettant «entre le pays et moi», entre l'œil et le réel, elles modifient ou, plus exactement, elles *inversent* la fonction même de l'œil, qui «perd» un court instant «ses raisons» (III, 322), pour reprendre l'expression saisissante et pertinente du narrateur de *Promenade de la mort*, où Giono développe longuement, à propos de la «mouche noire» dans l'œil du Père Génin («vieux papa des familles») (I, 239) à l'instar d'Amédée) ce même phénomène du *regard néantisant* :

**Non, c'était seulement un moment de la chose; un moment où les choses avaient l'air de se décomposer comme cet endroit très sucré de l'œil où elles arrivaient dans une sorte de sirop. Après, quand la mouche avait passé, elles se recomposaient; forcément, Père pensait bien que les arbres étaient toujours les arbres, et les champs, les champs; et les collines, qui va détruire les collines? Mais, au moment où son œil les regardait, elles se détruisaient; dans un clin d'œil il les voyait se détruire. C'est à ce moment-là qu'il se frottait les yeux.**

(III, 318-19)

Destruction et reconstruction du monde par un clignement d'œil : telle est aussi la règle du jeu du « bateau perdu » auquel Jean le Bleu initie la petite Anne :

**Il suffisait d'avoir un ruisseau et un morceau de bois. Le ruisseau, nous l'avions : c'était le petit rio des prés ; il était là tout seul avec sa pauvre eau sans écailles. Il se tordait entre les pierres et il fallait beaucoup cligner de l'œil pour voir, à la place du ruisseau, un grand fleuve du delà des mers. (II, 74)**

L'œil fermé fait table rase du monde, mais c'est pour installer *autre chose* à sa place. Or ce n'est pas un substitut neutre ou indifférent qui se produit de la sorte : entre le remplacé (l'actuel) et le remplaçant (l'imaginé), il y a progrès sous le double rapport de la dimension et de la valeur : on passe de la pauvreté et de la petitesse du « ruisseau » à l'immensité du « grand fleuve du delà des mers ». Si le regard de Jean le Bleu néantise momentanément le réel, c'est pour le *démesurer* ensuite. Nulle surprise alors si ce jeu du « bateau perdu » se révèle être celui du « destin » même (75), et si le ruisseau démesuré en fleuve conduit en pays de littérature, et plus exactement de littérature *tragique*. Jouer au « bateau perdu », c'est s'initier au jeu démesurant de l'imagination créatrice ; et c'est se donner en outre le plaisir olympien d'assister sans émotion au spectacle des catastrophes humaines : « « Qui sait où ils sont maintenant ? [dit Anne à propos des passagers de cette barque imaginaire, emportée par le grand courant du destin] — Tant pis pour eux. » », répond Jean, qui répète ainsi le mot du narrateur d'un texte analogue, intitulé justement : *Jeux ou la Naumachie* : « Assis, les talons près des fesses, les mains jointes autour des genoux, je vois glisser sur l'eau calme du port, à la rencontre de leur destin, mes bateaux que le vent caresse. Tout le réel a disparu et je suis le dieu qui regarde. » (EV, 121).

Cela est écrit en 1922, dans un des premiers textes publiés de Giono. Or c'était formuler, d'une manière tout à fait explicite, un article fondamental de sa future esthétique d'écrivain : l'occultation préalable du monde, l'institution de la table rase comme étape préliminaire de la création (qu'il s'agisse d'écriture ou de peinture), bref, le retour au néant originel. De même, vers la fin de sa vie, en 1965, Giono dit à Jean Carrière : « [...] au moment même où je prends la plume [...], tout s'effondre, tout s'obscurcit, tout disparaît [...] et, à partir de ce moment-là, tout va se reconstruire dans un ordre

qui sera tout différent de ce qui a été construit jusqu'à maintenant<sup>3</sup>.» C'est affirmer sa vocation d'« aveugle de cœur » (ainsi désigne-t-il la vieille Pauline de Théus, tournée tout entière vers les ténèbres de l'Hadès<sup>4</sup>, *absente* sur terre et aimant un absent); c'est affirmer encore une fois que le mimétisme en art est un procédé stérile et mensonger, alors que le mensonge produit une féconde illusion de réel. « Les yeux fabriquent plus de faux que de vrai », lit-on à propos d'Yves Brayer; « avec quoi ont-ils d'abord fait fonctionner leur fabrique? » (YB, 14-15). Giono parle ici des paysages réels contre lesquels Brayer, dans sa jeunesse, a projeté « la faculté d'erreur de son observation directe », c'est-à-dire un regard producteur de faux, de mensonge, de néant.

On est frappé en effet par l'abondance des textes (discursifs, certes, mais surtout fictifs) qui font du néant ou du moins de l'incolore la condition même de la vision; par ces tables rases, soigneusement aménagées, où règnent le noir, le blanc ou le gris. Et là où elles s'associent à une matière, celle-ci est nécessairement amorphe, privée de contours précis ou stables, vague, incertaine, flottante... L'essentiel, c'est ou bien d'anéantir le réel, ou bien de le rendre assez *trouble*, assez obscur pour que l'artiste puisse « inventer avec son œil » (YB, 16) : employée à propos d'Yves Brayer, cette antithèse traduit avec force le paradoxe d'un regard qui occulte pour voir, ou qui blanchit pour colorer.

On est désormais mieux placé pour saisir toute la portée du mot qui figure parmi les sous-titres du chapitre IX de *Jean le Bleu* : « Le poète est comme le teinturier : d'un blanc il fait le rouge. » (II, 154) C'est bien d'un blanc que Giono a écrit (et non pas du blanc, ce qui est suggéré toutefois), faisant ainsi coïncider en une même loi créatrice du vide préalable les deux notions d'absence de couleur et de degré zéro de l'inscription sémiotique. À la différence des autres sous-titres du chapitre et du livre, celui-ci, on l'a dit<sup>5</sup>, ne semble annoncer aucun épisode précis : il conserve ainsi sa valeur d'axiome esthétique. Une bonne partie du chapitre IX est consacrée pourtant à l'évocation du poète Franchesc Odripano. Or que fait celui-ci dès qu'il a payé le loyer de son appartement à Manosque ?

« Sais-tu où l'on peut acheter de la *chaux*? » [demande-t-il]  
Il se fit prêter un baquet, une échelle, un gros pinceau.

**Il badigeonna ses murs. Il frotta son parquet à l'esprit-de-sel.  
Il acheta une table en bois blanc et deux chaises. (II, 155)**

Certes, il se prépare à nettoyer ce vieil appartement négligé, mais c'est pour en faire un *lieu blanc*, propre à accueillir sa parole abondante et plurielle, les histoires fantastiques, « criantes » qui sortent de la bouche de ce « parleur » ; car « une telle Babel ne pouvait surgir que du désert » (III, 410), pourrait-on dire, en reprenant la remarque du narrateur du *Poète de la famille* au sujet de Mme Juliette, sa tante.

Même scène sur l'autre versant de l'œuvre, dans *l'Iris de Suse*, et pour évoquer un personnage qui n'est pas, en principe, un personnage de poète mais dont les aventures n'en figurent pas moins la situation de l'écrivain au seuil de la création, c'est-à-dire devant le néant. Évadé du bagne de Toulon, recherché à la fois par ses anciens camarades de brigandage et par la police, Tringlot vit dans la nécessité absolue de « disparaître [...] comme un morceau de sucre dans du café bouillant » (IS, 48). Dès le commencement du roman, qui se déroule à l'aube, « juste avant le blanc » (9), nous le voyons qui se cache dans un buisson de genêts qui « le recouvr[e] complètement » ; le deuxième jour, aux abords d'une ville à la nuit tombée, pensant « pouvoir faire des quantités de choses dans ces ombres et ces ronds de lumières rouges » (20). Plus loin, montant dans la montagne aux côtés de Louiset et de son troupeau, il « entre pas à pas dans de vastes déserts » (33), ravi d'être enfin « nulle part » (36) : « Il avait beau regarder, il ne voyait strictement rien, que la fin de tout : serrés comme des anchois entre des crassiers fumants. » Il faut surtout lire, dans un de ces monologues intérieurs qui précèdent les sommeils de Tringlot, le récit de la recherche de la cache de la Sambuque. On rencontre, là encore, un discours sur les bienfaits de l'obscurité : Tringlot arrive à la ferme « par un vent à décorner les bœufs » (152) et c'est « le noir d'encre » (153) qu'il trouve quand il pénètre à l'intérieur : « Et je me fonds peu à peu dans l'obscurité comme du sucre dans du café. Une fois bien délayé dans le noir, je commence à bouger. » Tout cela s'explique fort bien par les besoins de l'action décrite. Sans nous faire quitter ce plan diégétique, le passage suivant, où le narrateur évoque la découverte bouleversante de la cache, nous fait rejoindre celui de l'allégorie scriptographique : autrement dit, le récit, tout en exerçant sa

fonction descriptive, laisse mieux entrevoir qu'à l'ordinaire sa dimension auto-référentielle :

**Ce serait bien extraordinaire que je trouve du premier coup mais, ma méthode, c'est de commencer par le commencement. L'obscurité me sert. Quand on voit, on ne voit rien ; là, dans le noir, je suis obligé de tout détailler, centimètre par centimètre.** (154)

« Commencer », c'est *ne rien voir*, ou « voir noir » comme il est dit dans *Monologue* (FV, 26) à propos du joueur qui risque tout pour connaître du nouveau<sup>6</sup>. L'obscurité apparaît alors comme une condition qui permet, paradoxalement, de mieux voir, de « détailler centimètre par centimètre » tout ce qu'avait aboli « le noir d'encre » (notons le mot) de la nuit tombée. « L'obscurité me sert. » Mot de personnage, certes, d'un personnage « comblé » par sa découverte de richesses inouïes, mais mot de poète aussi, « loi d'airain » d'une écriture dont Robert Ricatte écrit qu'« elle s'arrêterait si elle venait buter sur un objet réel, qui disputerait sa place à l'objet imaginaire<sup>7</sup> ». R. Ricatte se fonde ici sur une précieuse interview avec Giono au sujet de *Deux Cavaliers de l'orage*. Le texte de cette interview comporte une remarque qui, en y faisant pendant, confirme la valeur esthétique et scriptographique du mot de Tringlot sur l'obscurité : « Voilà [conclut Giono] : la vérité ne me sert pas, et je crois que je ne peux pas m'en servir<sup>8</sup>. » Ainsi l'aventure de la Sambuque renvoie-t-elle à l'œil qui la regarde en imagination, au *noir* dont il se sert pour la voir, enfin aux conditions de fonctionnement de la vision qui la fonde, c'est-à-dire à cette *absence* préalable que l'écriture exige pour « commencer ». Dès lors, ne peut plus nous étonner la métamorphose du bagnard Tringlot en amoureux et protecteur de « l'Absente » (IS, 202), femme « hors du commun » (comme un personnage de fiction) et « hors d'atteinte » (donc à poursuivre), dernière incarnation, si l'on ose dire, du « zéro » recherché et aimé avec passion.

Inventer à partir d'un manque, c'est exactement ce que M. Larreguy, officier de marine et homme scientifique (en principe), raconte avoir fait le jour où une banale empreinte de bœuf l'amena à imaginer un animal fabuleux, monstrueux. Le point de départ de cette *vision*, c'est encore une fois l'occultation de la *vue* :

**LUI : [...] À dire vrai, même, [dit-il au capitaine de l'Indien], je dois dire que je ne l'ai pas vu en entier.**



**MOI :** Cela veut dire que vous ne l'avez pas *imaginé* en entier. [...]

**LUI :** C'est exact. Je ne l'ai pas imaginé en entier. Je ne pouvais pas l'imaginer en entier. Mais les morceaux de ce que j'imaginai brûlaient d'une si magnifique splendeur qu'ils remplissaient toute la partie invisible de la forme extraordinaire, d'un éblouissement de reflets tels, que, *sans voir* toute l'étendue formelle de l'enchantement, je pouvais la supposer égale en intérêt aux fragments que j'apercevais.

**MOI :** Égale ou supérieure.

**LUI :** Elle était sous des reflets qui empêchaient de voir sous eux, comme tout à l'heure la mer frappée par les rayons horizontaux du soleil.

(III, 905)

On invente le mieux à partir d'une situation qui *empêche de voir*. L'empreinte laisse en blanc le corps entier de l'animal, que l'imagination vient ensuite faire couler dans cette *forme vide*; et celle-ci, sitôt remplie, se métamorphose en « forme extraordinaire ».

Or le début de ces *Fragments* montre que ces divers effacements dont nous parlons ne se produisent pas seulement sur le plan visuel, mais aussi sur les plans auditif et olfactif : une odeur peut être si « énorme » qu'elle « couvr[e] tout » (III, 872) — exactement comme la neige au début d'*Un roi*; et il est question dans le même passage du « long hurlement sans arrêt et sans fin » du vent (873), d'un vent dont on nous dit qu'il « tenait tout l'espace du ciel et de la mer ». L'odeur du vent *envahit* le domaine olfactif, effaçant toutes les autres odeurs; et son bruit *occupe* l'espace du ciel et de la mer. Que *les Âmes fortes* reproduisent presque textuellement cette formule à propos des « plans » de Thérèse, « si larges qu'ils occupaient tout l'espace de la réalité » (V, 451), et qu'il s'agisse de nouveau du triomphe de la vision sur le réel, voilà qui apporte une confirmation de plus à la lecture scriptographique de la description gionienne.

□ □ □

Tournons-nous maintenant vers la lecture de certains textes où la table rase sert à introduire une crise du héros, un tournant majeur de l'action, la brusque rupture avec les habitudes, les routines, les objets du monde banal ou naturel, enfin l'entrée dans un monde nouveau.

Lisons par exemple, dans *Pour saluer Melville*, l'épisode de la « balade magique » (III, 55) d'Herman et Adelina dans la

lande anglaise entre Henley et Cricklade. Décor crépusculaire et brumeux : « Ce soir-là c'était, au crépuscule, une lande uniforme, nue, cernée de tous les côtés par de la brume proche » ; si bien qu'au bout d'une centaine de pas, voilà les deux promeneurs « perdus dans la brume » : « “Regardez [dit alors Herman], tout a disparu, il n'y a plus rien : ni voiture, ni auberge, ni monde. En avant !” » Coucher du soleil, visibilité presque nulle (ainsi l'œil pourra-t-il « inventer »), disparition des objets et du paysage, « plus rien » somme toute, mais (l'enchaînement syntagmatique est ici parlant) c'est justement ce *rien* qui, précédant la « balade », la rend possible et en fait marcher le récit : « En avant ! » Loin de décourager le marin « gaillard » qui entraîne Adelina, malgré l'ampleur de ses jupes, dans cette étrange balade, l'effacement des choses s'avère pour Herman la condition indispensable du passage qu'il entend effectuer vers « l'autre côté » (57) du visible où, « invisibles pour les autres » comme le dit le « Monseigneur » de *Promenade de la mort* (EV, 372), Herman et cette femme mariée pourraient se retirer et s'aimer. L'essentiel, ici, c'est pourtant qu'un poète introduise sa compagne à l'*autre monde* de l'imaginaire, à « un monde autre que le monde réel » (54) où rêveries et fantasmes n'ont plus à subir la fâcheuse concurrence du positif. « “Encore un petit effort, dit-il, je ne vous donne pas le bras parce qu'il faut que vous soyez bien perdue. Êtes-vous bien perdue ? — Je suis parfaitement perdue, dit-elle [...]. — Alors, tout va bien, dit-il, c'est exactement ce qu'il faut.” » (56) Il s'agit de se perdre au sens moral et sentimental, certes, mais aussi de se priver de tout référent habituel afin de mieux *voir*. Non, ce n'est pas seulement ni même principalement pour « être seuls et inséparables » qu'ils s'avancent de la sorte dans la brume épaisse jusqu'à ce qu'ils traversent « une barricade mystérieuse » au-delà de laquelle surgit le royaume de l'inconnu, du nouveau, du jamais vu :

« Je ne reconnais plus le chemin ; et il tourne une colline que nous n'avons jamais vue. Derrière se trouve une ville étrangère. [...] Écoutez ! Bien entendu, il est difficile de savoir que c'est du vent qui fait ce bruit ; ce sifflement ne nous rappelle rien ; nous n'avons jamais entendu de vent pareil, n'est-ce pas ? Les arbres qui sont là, et les haies, et les champs, rien ne nous fait penser à des arbres ou à des champs déjà vus ; non, tout est sans rapport avec nos souvenirs, et nos souvenirs s'effacent. Nous n'avons jamais rien vu de pareil à ce que nous voyons ensemble et tout naturellement la vie que nous avons vécue jusqu'à présent s'efface. » (III, 57)

Or l'effacement du connu, du déjà vu, du réel — que ce soit la brume, un orage, la neige, le soleil qui l'occasionnent dans les divers textes où il apparaît —, c'est le *signe* que fait l'écriture gionienne de son entrée dans une phase critique, essentielle, de la fiction qu'elle élabore ; le signe du passage à un « ordre [...] différent » (entretien J. Carrière). Par lui le texte nous signifie qu'un nouveau « système de référence » est désormais en vigueur, qu'un drame ou du moins un grand événement va se produire, qu'il va se passer quelque chose de singulier, d'hors du commun, après quoi les choses ne seront *plus jamais* semblables à ce qu'elles avaient été, bref que nous sommes en pleine *invention romanesque*. Il s'agit d'une sorte de *geste* par lequel le texte nous annonce la proximité d'un « moment critique », d'une aventure exceptionnelle, d'un bouleversement radical de l'ordre des choses.

Dans *Un de Baumugnes*, par exemple, l'apparition lumineuse d'Angèle debout dans une « raie d'or » (I, 268), la découverte par Amédée de cette « amande de la Douloire » si longtemps recherchée, est précédée de l'obscurcissement intégral du décor : d'abord, s'annonce un orage violent, « tout massif, serré en bloc », qui plonge la Douloire dans « une confiture d'encre, *sans forme ni rien* » (265-266) tandis que coule dehors, de chaque côté de la maison, « un fleuve de boue » (267) ; ensuite, « venue d'un bloc », la nuit ; enfin, dans la cuisine, « sans souffler mot », les habitants de la ferme, père, mère, valet. « Silence et solennité », dirait le narrateur d'*Un roi*. « Et ici », poursuivrait-il, « c'était peut-être silence et solennité avant que la vérité n'éclate » (III, 532), car les grandes vérités éclatent surtout chez Giono après effacement ou déformation du décor fictionnel, c'est-à-dire du *commun* et du *connu*. De même, dans *Un roi*, brusque tombée de la nuit à mesure que les chasseurs s'approchent du fond de Chalamont : « [...] il nous restait bien encore au moins un kilomètre, quand la nuit qui menaçait depuis déjà pas mal de temps tomba tout d'un coup. Hors des bois, on pouvait peut-être encore y voir un peu mais ici c'était fini. Instant critique. La réussite tenait à rien. » (536) Instant critique pour Langlois et sa bande, bien sûr, mais aussi pour le discours narratif qui, sur ce fond de ténèbres, s'apprête à raconter la mise à mort cérémoniale du loup, divertissement salutaire et brutal. Pareillement, les crimes de M.V. sont annoncés par cet effacement préliminaire

des formes qu'effectuent les premières chutes de neige : « À midi, tout est couvert, tout est effacé, il n'y a plus de monde, plus de bruits, plus rien. » (459) Le roman ne démarre qu'à partir du moment où s'installent à plein sur la scène de la fable le paysage d'hiver avec sa couverture nivéenne et la table rase du monde qu'elle produit<sup>9</sup>.

On le voit : l'« instant critique », les prémices du drame se signalent par la brusque et intégrale abolition des formes du réel, que ce soient la nuit ou l'orage, le gris de la brume ou la blancheur de la neige qui la provoquent. Tout se passe comme si l'écriture de l'extraordinaire — de ce qui « n'est pas le sort commun » (DC, 74) — exigeait le retour au néant primitif. Aussi dans *Deux Cavaliers*, le long chapitre central des « Courses de Lachau » qui baigne dans une atmosphère de fatalité tragique, se déroule-t-il par un temps sombre, indescriptible, que la vieille Delphine ressent comme une absence : « “Que fait le temps ? — Il ne fait pas de temps du tout. [...] Il ne fait rien, c'est sombre. Dire qu'il fait quelque chose, on ne peut pas le dire. Il ne fait rien, ni pluie, ni vent, ni froid. Mais dès que j'ai eu dépassé la Désirade, je ne sais pas, la peur m'a prise.” » (57) Cette constatation initiale engendrera, tout le long du chapitre, une série de variantes : arrivant sur les hauts d'Aurifeuille, Delphine « ne voyait plus le large de Silence et, à seulement cent mètres de moi [dit-elle], on ne voyait plus rien ni à droite ni à gauche », à quoi l'on ajoute ces confirmations d'une sorte de vacance générale des êtres et des choses : « “Depuis des années que je regarde à cette fenêtre, c'est la première fois que je ne vois pas la forêt au-dessus de la maison de Pinto. Là devant nous.” » (72) Les maisons, ajoute-t-on, « “sont devenues grises et on ne sait plus s'il y a des gens dedans.” » Aucun remue-ménage chez les voisins : « “Non, non : pas du tout. Comme s'il n'y avait personne. [...] On ne les entend pas. On n'entend pas non plus les bêtes dans l'étable. — Et il n'y a rien là sur la place. Le village est mort.” » (73)<sup>10</sup> Enfin, signe néfaste entre tous : le silence des paons, devenus d'ailleurs « tout gris, sans couleurs, comme des rats » (74) : « “ [...] les paons n'ont pas chanté ce matin. Le jour d'aujourd'hui n'a pas été annoncé.” » (73) Temps absent, jour sans annonce, place vide, paons muets et gris, impression somme toute d'extinction générale comme à la veille d'« une guerre » (76) :

« Rien ne m'assurera [dit Ariane]. [...] Parce que ça va tout doucement s'éteindre et, l'autre là-bas à côté, il se contentera de regarder ses braises ; comme ça va s'éteindre d'une maison à l'autre dans tout le village ; comme ça va s'éteindre ici, et ça sera le silence partout ; tout le monde sera devant sa braise à la regarder. Parce que c'est sur moi que ça s'avance. » (76)

Nous n'analyserons pas ici les motifs de cette attente inquiète d'Ariane, qui se sent visée par un « destin » (78) irréversible, déclenché comme dans la tragédie antique (dont Giono s'applique dans ce chapitre à recréer l'ambiance) par l'orgueil, en l'occurrence par le farouche orgueil héréditaire des Jason, aussi sûr garant de rage destructive que celui des R. d'A... dans *Promenade de la mort* et celui des Quelte dans *Iris de Suse* ; orgueil qui fait dire à Delphine : « "Ici dedans vous parlez de tuer comme si c'était naturel." » (87) C'est justement cette violence *naturalisée*, c'est-à-dire replacée dans « un autre système de référence dans lequel Abraham et Isaac se déplacent logiquement, l'un suivant l'autre, vers les montagnes du pays de Moria » (*Roi*, 481), et dans lequel Marceau et son Cadet chéri mèneront, tout aussi logiquement, un combat mortel, tout à fait « naturel » pour eux qui vivent dans ce « système », mais exceptionnel, spectaculaire, tragique pour ceux qui l'observent de l'extérieur — c'est cette *naturalisation* de l'affrontement brutal des frères ennemis qui appelle déjà, dans ce troisième chapitre du récit, la mise en place du dispositif que nous sommes en train de commenter.

Réversibilité des analogies : le pressentiment d'un grand malheur personnel, assimilé à l'approche d'une guerre, fait trouver à Ariane l'image du couvre-feu (« ça va s'éteindre ici, et ça sera le silence partout ») ; or l'épisode liminaire de *Promenade*, qui évoque le couvre-feu du 3 septembre 1939 (« Les villes éteintes, les villages éteints, les fermes éteintes. » III, 291) nous fait assister à la mort du soleil : « L'est était [...] dans une terrible immobilité opaque et verrouillée. On ne pouvait pas vraiment imaginer que le jour allait de nouveau sortir d'un endroit pareil. » (III, 291) De façon inverse mais complémentaire, dans l'épisode de la promenade en charrette du Père Génin, c'est la blancheur solaire qui effectue la table rase annonciatrice : « Sur tout le pourtour du pays couraient les collines *éteintes* couvertes d'oliviers. » (325) Paradoxale extinction des formes par la lumière même, « plus fermée que la brume<sup>11</sup> » ; démesure solaire dont le texte fait proliférer les

variantes : cheval « blanchi », ciel et terre « comme de la farine », paysage recouvert de « lait aveuglant », de « sel », de « poussière de fer » (325-326), etc. Ainsi coïncident encore une fois l'inscription d'une « solitude sans forme ni couleur » et le récit de ces « instants critiques » que sont le pressentiment d'un désastre, les débuts d'une guerre et les approches de la mort.

Au chapitre I de *Batailles dans la montagne*, Giono écrit un autre épisode d'effacement solaire qu'il reprendra dans toutes ses lignes essentielles au chapitre initial du *Hussard*, chacun de ces chapitres servant à annoncer un cataclysme (inondation, choléra) avant sa découverte par un personnage (Angelo) ou un groupe de personnages (*Batailles*). À la *montée*, paradoxale et monstrueuse, de la boue et de l'eau d'« en bas », correspond le bouleversement radical de la source même de la lumière : celle-ci ne vient plus de l'est, « barré » (II, 788), mais de l'ouest, c'est-à-dire du glacier de la Treille devenu « farouche maître des reflets », remplaçant du soleil éclipsé. Dès lors s'installe sur la scène de la catastrophe un « jour de plâtre », un ciel nuageux qui recouvre tout, « piétin[ant] sourdement la vallée avec de plus en plus de l'ombre et de la force » et « éteignant le soleil », de sorte que, « sans soleil et sans rien, avec cette lumière blanche comme du plâtre et ces ombres profondes qui passaient, on ne pouvait pas savoir que midi allait venir » (807). Signe de l'entrée de la fiction dans cet « autre système de référence » qui est celui de la démesure, dès lors règne « un ciel sans mesure, sans côté, sans profondeur » (815) ; et la terre est plongée dans un brouillard si épais qu'un personnage peut dire : « "Je n'ai vu que du néant [...] Je n'ai vu que le brouillard qui est comme du néant" » (825) ; et un autre : « "Je n'ai pas cessé de regarder de tout le jour. Rien. [...] Je me suis dit : 'Alors, c'est la fin du monde ? [...] Alors quoi, plus rien ? Alors il ne reste plus rien tout autour ?' Plus rien. Il n'y avait plus rien." » (852-853) ; et le narrateur de conclure enfin : « Le monde n'était plus qu'une indécise vapeur. » (867) D'un chapitre à l'autre on retrouve, sauf quelques éclaircies provisoires, ce décor de ciel couvert, de brume, de brouillard, de néant, de « fin du monde », lequel se prolonge jusqu'à la fin du chapitre VIII où, à l'occasion de l'entretien de Saint-Jean et Sarah, le pays, « nettoyé de froid », ressurgit enfin « dans toutes ses couleurs » (1060) ; de même, au chapitre suivant, il est question du « grand monde clair »

qui « appuyait son front têtue contre le front des hommes » (1072).

Mais la recherche et la découverte de la cache de dynamite, un des épisodes dramatiques majeurs du récit, exige, par conséquent, au chapitre X, la reprise du dispositif préparatoire que nous étudions et impose donc, sur le plan de la fable, le retour au néant : aussi Saint-Jean et Marie rencontrent-ils, au début de leur montée dans la montagne, « cette pureté vide et immobile sur laquelle l'œil s'étonnait » (II, 1078) et passent-ils ensuite, au cours de leur ascension périlleuse, par une pâture « bâtarde » qui n'est plus, « avec toutes ses branches blanches, qu'une fumée de sel sur l'ondulation des flancs gris » (1082), traversant après une forêt de fayards privée de la moindre « irisation » : « [...] la forêt était en métal blanc et noir ; et le blanc était si ardent qu'il portait une ombre en lui-même » ; et ainsi de suite à travers toute une série d'expériences du blanc, du vide (y compris celle, centrale, du gouffre de Verneresse, au-dessus duquel, à un moment donné, ils font route), jusqu'au moment où, parvenus à la hauteur des nuages, ils assistent à l'engloutissement intégral du monde dans « une farine blanche qui effaçait tout » et qui « n'avait ni corps, ni forme, ni poids, ni force, ni couleur » : « Le monde était effacé. Saint-Jean tourna la tête. Verneresse était effacé. La vallée était effacée. Bufère là-bas en face. » (1093-1094) Monde parfaitement *inconsistant* que seule peut évoquer la négation des catégories matérielles de la pesanteur, de la forme et de la couleur ; degré zéro de la substance que Giono s'applique quand même à représenter longuement, car c'est justement à partir de cette installation du néant qu'il va raconter l'entrée dans la caverne, puis la découverte et le transport des cartouches de dynamite. Non sans avoir raconté préalablement la traversée d'une autre étendue blanche : celle du « grand névé sous la falaise de Rognon » (1098), « éblouissante liberté blanche » dont la « lumière éclatante » *aveugle* au lieu d'éclairer<sup>12</sup>...

C'est par rapport à ces diverses manifestations d'un même procédé descriptif qu'il convient de lire le premier chapitre du *Hussard*, qui en présente la version la plus poussée. Dès après la petite scène d'ouverture avec la femme plantureuse qui donne du café à Angelo, le texte ne cesse d'insister sur cette impitoyable machine à effacer les formes qu'est ici, comme

dans *Promenade* et dans *Batailles*, la lumière. Lumière « blanche sans éclat » (IV, 241), décrite alternativement sous les espèces du visqueux et du pousséieux : d'une part, elle « sembl[e] beurrer la terre avec un air épais », un air « gras » (260), « sirupeux et tremblant » (256), de sorte que les arbres apparaissent « comme des taches de graisse » et que les forêts « fond[ent] comme des blocs de lard » ; d'autre part, elle « aveugl[e] par sa pulvérulence » (241), elle s'écrase « en fine poussière irritante » (249), elle « frot[te] son papier de verre » sur les choses. Cette double métamorphose de la lumière en craie et en huile n'a pourtant rien de contradictoire : il s'agit de variantes d'un même processus de *déformation*, qu'elle s'accomplisse par la réduction des choses en poussière ou par leur engloutissement dans les « viscosités luisantes » (242) de la lumière : « Tout était tremblant et déformé de lumière intense et de chaleur huileuse. » (243) ; et plus loin : « Les formes se déformaient dans un air visqueux comme du sirop. » (252)

Normalement chez Giono, le mystère est l'apanage des pays pluvieux, brumeux, ombreux. Ce qui *attire* dans l'ombre ou la brume, c'est justement ce qu'elles *dérobent* à la vue et à l'intelligence. Ombre, brume et brouillard deviennent ainsi chez lui des comparants dans toute figure d'analogie où il est question de mystère. Or dans ce premier chapitre du *Hussard*, la lumière éclaire si bien le monde qu'elle finit par le rendre invisible, donc mystérieux : voilà ce qui permet au narrateur d'affirmer que « la lumière de cette chaleur était aussi mystérieuse que le brouillard » (*HT*, 252), exactement comme le narrateur de *Promenade* avait parlé d'une lumière « plus fermée que la brume » (III, 326), d'une « épaisse brume de lumière » (328)<sup>13</sup>. L'écrivain trouve ainsi la zone intermédiaire où se rejoignent les phénomènes antithétiques de la clarté et de l'obscurité : située à mi-chemin du clair et de l'obscur, du formel et de l'amorphe, la brume fournit la condition même de la vision ; c'est le clair-obscur dont elle entoure les formes qui permet d'en imaginer d'autres. Cela, Giono l'a dit de façon explicite dans son essai sur *Yves Brayer* : « Il est plus difficile d'imaginer à partir d'éléments exacts qu'à partir d'éléments troubles. Il y a mille contours dans la brume ; dans le soleil, il n'y en a qu'un et le dessin est à l'intérieur. » (*YB*, 16) Ne croyons pas toutefois que Giono parle ici de contours réels :



ceux-là, la brume les *cache* ; il s'agit au contraire des contours que l'artiste met au monde, qu'il *voit* lorsqu'il s'y ajoute, lorsqu'il « invente avec son œil ». De là cette préférence pour les brumes de l'Écosse, que Giono ne fit que visiter, mais qu'il exalte contre le soleil de Provence, où il vécut toujours. Il faudrait en effet, pour compléter cette étude, en rattacher systématiquement les données à une esthétique générale d'abord (celle de l'objet occulté, donc du caché et du mystère), et ensuite à une idéologie (qui serait elle-même à psychanalyser) du refus, de la (dé)négarion, du mensonge, du réel abhorré et *dépassé* vers l'ailleurs, vers une beauté absente. Car la singularité de Giono est tout entière dans cette tension constante entre un art descriptif qui se plaît à évoquer la charnelle opulence du réel et la profonde exigence de néant qu'il suppose.

*Tufts University*

#### Notes

<sup>1</sup> Les sigles I, II, III, etc. désignent les volumes de l'édition de la Pléiade des *Œuvres romanesques complètes* de Giono. Nous employons en outre les abréviations suivantes (sauf avis contraire, l'éditeur est Gallimard) : DC (*Deux Cavaliers de l'orage*, 1965), EV (*L'Eau vive*, 1943, citée d'après le texte de III), FV (*Faust au village*, 1979), HT (*Le Hussard sur le toit*, 1951, cité d'après IV), IS (*L'Iris de Suse*, 1970), Roi (*Un roi sans divertissement*, 1947, cité d'après III), YB (*Yves Brayer*, Paris, La Bibliothèque des Arts, Coll. Art Moderne, 1966).

Le sigle ou l'abréviation initiale n'est pas répété à l'intérieur d'un même paragraphe lorsqu'il s'agit d'une série de références à un même texte ; par ailleurs, la pagination des mots ou passages cités sans référence est celle des citations précédentes. Les citations en italiques sont soulignées par nous.

<sup>2</sup> Là-dessus il est indispensable de lire l'étude fouillée d'Anne et Didier Machu, à paraître dans le numéro 4 de *Jean Giono*, sous le titre : « Portrait de l'artiste en condottiere ».

<sup>3</sup> *Jean Giono se raconte : Entretiens avec Jean Carrière* (Disques Adès n<sup>os</sup> 19005/6).

<sup>4</sup> *Hadès*, en grec, signifie : « l'Invisible ».

<sup>5</sup> Voir la notice de R. Ricatte qui oppose le « rouge de l'invention » au « blanc de la réalité vierge » (II, 1259). Dans *Un roi sans divertissement* aussi bien

que dans le film qu'il en a tiré, Giono projette le drame du sang rouge sur le fond blanc du paysage d'hiver.

- <sup>6</sup> Dans ce *Monologue*, l'extase du joueur — qui joue au tout ou rien et qui aspire comme le cholérique, et comme l'écrivain, à connaître « autre chose que le monde » — est assimilée à « la bouteille à l'encre ; avec quoi *tout peut être écrit d'une nouvelle façon* » (FV, 26). Activité par laquelle, alternativement, s'effacent et se reconstruisent un avoir, une vie, un monde personnels, le jeu c'est lui aussi une modalité de la table rase, et donc une allégorie de la genèse scripturale et de la ré-écriture du réel. Dans *les Grands Chemins*, le recours au jeu s'affirme impérieusement au moment où l'hiver « a frotté la gomme sur tout » (V, 538) et où « tout est effacé » (539).
- <sup>7</sup> « Les Deux Cavaliers de l'orage de Jean Giono : Étude de genèse », *Travaux de linguistique et de littérature* (Strasbourg), VII, 2 (1969), p. 215.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, p. 214.
- <sup>9</sup> De même, le suicide spectaculaire de la fin survient à la suite des « neiges rases », si bien nommées, du 20 octobre : il en tombe peu ce jour-là, « une épaisseur de deux doigts à peine. C'était évidemment suffisant pour que tout le pays soit blanc, même beaucoup plus blanc que lorsqu'il en tombait un mètre » (603).
- <sup>10</sup> On se rappellera que *Regain commence* par la mort du village d'Aubignane.
- <sup>11</sup> Cf. plus loin « l'épaisse brume de lumière » qui ne « s'ouvr[e] » qu'au moment où « la route s'engag[e] dans une rue noire » dont l'ombre seule, ici, éclaire (III, 328).
- <sup>12</sup> Au chapitre VI de *Fragments d'un Paradis*, l'escalade de Tristan de Cunha fait entrer Noël Guinard dans « le désert le plus strict » (III, 936), « le vide le plus absolu qui puisse exister sur terre » (939). C'est « avec une jouissance infinie » qu'il le contemple après avoir poussé « un long soupir de contentement ». Lui aussi accède donc à l'absolu quand il a eu « définitivement réussi à faire disparaître le monde autour de lui » (944).
- <sup>13</sup> Cf. aussi : « brouillards de lumière » (HT, 256).