

La belle Provence et la hideuse province, Sérienne et Manosque, Aragon et Giono.

Rapprocher deux œuvres en apparence si différentes que celles d'Aragon et de Giono pourrait passer pour de la provocation. *Le Paysan de Paris* n'est assurément pas de ceux auxquels s'adresse Giono dans sa *Lettre aux paysans sur la pauvreté et la paix*, et la dénonciation par Aragon de ceux qui capitulent devant la défaite peut laisser penser à une rupture totale avec ce que représentait Giono en 1939. Le rapprochement, incongru, serait-il scandaleux ? Ce qui nous a conduit à ouvrir le dossier est la confrontation déjà esquissée par quelques études récentes, comme l'essai de Jacques Le Gall sur les incipit de Giono, un article de Bernard Leulliot, des textes de Suzanne Ravis. Bernard Leulliot parle, à propos d'Aragon et de Giono, de « vies parallèles à la Plutarque ». Aragon et Giono se sont côtoyés, se sont écrit, se sont opposés ; ils se sont peut-être aussi retrouvés, semble-t-il, sur des options esthétiques, au-delà de divergences idéologiques qui ont pu être profondes.

Pour amorcer ce rapprochement, le choix des *Beaux Quartiers* s'est vite imposé : dans ce roman, Aragon offre le tableau d'une petite ville du Midi inventée : Sérienne. Selon une note manuscrite d'Aragon sur son exemplaire de la biographie que Pierre Daix lui a consacrée, le romancier se serait souvenu d'une petite ville voisine de Toulon, La Garde. Dans le texte intitulé « La suite dans les idées », Aragon déclare s'être inspiré, pour Sérienne, de Simiane, de Reillane ou de Banon. Tous ces noms de pays sont autant de hauts lieux gioniens. On se souvient de la patache de Banon dans *Regain*, pour ne prendre qu'un seul exemple. Dans une note de l'édition Pléiade du roman, Raphaël Lafhail-Molino remarque : « on a l'impression qu'Aragon s'amuse à brouiller les pistes en feuilletant un Guide bleu » ; c'est ce que ne cessera de faire Giono pour établir la géographie imaginaire de tous ses romans.

Scènes de la vie de Provence

Pour *Les Beaux Quartiers*, Aragon reprend le schéma qui, à partir d'un lien chronologique, structure les *Etudes de mœurs* de Balzac : aux scènes de la vie de province, succèdent les scènes de la vie parisienne : à une première partie consacrée à Sérienne succède une seconde partie consacrée à Paris. Si Aragon semble prendre appui sur un modèle balzacien pour *Les Beaux Quartiers*, Giono, de son côté, donne à plusieurs de ses chroniques d'après-guerre une tonalité très nette de « scènes de la vie de province » : c'est le cas du *Moulin de Pologne*, pour ne prendre qu'un exemple, qui

retrace l'histoire tragique d'une famille dans une petite ville de province qui n'est pas nommée. Modèle balzacien ? Sans doute. L'allusion à Issoudun dès le premier chapitre des *Beaux Quartiers* semble même vouloir exhiber cette référence à Balzac : Issoudun est le décor de *la Rabouilleuse*. Mais chez Aragon, ce modèle est doublement déplacé : par la reconfiguration d'un lieu de l'enfance dans le cadre d'un roman à thèse, et par le fait que la « province-Sérienne » ne s'oppose pas à Paris : dans le roman, Paris ne fait que développer Sérienne, ce sont les mêmes injustices, les mêmes égoïsmes et les mêmes inégalités qui règnent à Sérienne comme à Paris. Chez Giono également, le modèle balzacien est en fait soumis à une profonde subversion : l'originalité d'un roman comme *Le Moulin de Pologne* réside surtout dans le dispositif parodique qu'il recèle ; parodie du réalisme balzacien, que Giono compose avec un simulacre de tragédie à l'antique, et de roman policier. Au reste, chez Giono, la revendication d'une « provincialité » assumée ne fait pas de Paris le pôle d'une « promotion » espérée... Giono est fort éloigné, on le sait, de la représentation de la vie de province qui sert de support à un grand nombre de romans français du XIX^e siècle, cette province qu'Alain Corbin, dans son étude sur les rapports entre Paris et la province, définit comme « le lieu des épreuves transitoires, de l'attente anxieuse et douloureuse de la promotion parisienne, refuge de la déception et de la résignation, [...] la conscience de l'ascension stoppée, l'impression de vivre enfermé à l'intérieur d'une nasse ». Encore faut-il rappeler que l'opposition province-Paris, même chez Balzac, n'est pas si tranchée qu'on pourrait le croire. Dans un article de la revue *Romantisme*, Arlette Michel avait bien souligné que chez Balzac, si la province est « le lieu de la tentation », Paris est « celui de la perdition », et que l'expérience parisienne est associée à l'acceptation de la dépravation. Ce schéma ne s'appuie donc pas sur un manichéisme, mais bien sur l'idée d'une complémentarité entre Paris et la province. Pierre Barbéris a aussi montré que chez Balzac, entre Paris et la province, « les torts sont partagés. Le provincial ne comprend pas. Mais par ailleurs, Paris lui présente une image corrompue, une image repoussante, l'image d'une fausse civilisation, comme dit Stendhal dans *Lucien Leuwen*. On a alors une situation qui devient réellement romanesque, parce qu'on n'a pas quelqu'un qui a complètement raison par rapport à quelqu'un qui a tort, mais on a deux éléments face à face dont chacun a, à la fois, tort et raison ».

Cette province mise en scène dans la première partie des *Beaux Quartiers* et dans une partie des oeuvres de Giono, il se trouve qu'elle fait référence à la région méridionale de la France appelée Provence. Autrement dit, une province au superlatif, une province par antonomase. La question devient donc : la Provence est-elle provinciale, ou n'est-elle que provinciale ? La Provence est-elle un archétype de la province, ou bien est-elle autre chose, qui déplace l'opposition province – Paris ? N'est-elle pas aussi bien « l'Autre » de Paris ? Retrouve-t-on en Provence quelque chose de la province vipérine de Balzac ? Dans un texte intitulé « La hideuse province », Giono, dont on a pu dire jadis qu'il était un grand écrivain provençal, se livre à une belle revendication provinciale :

Quelqu'un a dit récemment : « Ce mot hideux : la province ! » Hideux : c'est-à-dire difforme à l'excès (d'après Littré) ; horrible à voir, ignoble, repoussant. La Province, c'est-à-dire (encore d'après Littré) : « pays conquis hors de l'Italie, assujéti aux lois romaines et administré par un gouverneur romain ». Et encore : « anciennement en France, étendue de pays gouvernée au nom du souverain par un gouvernement

particulier » ; ou bien : « tout ce qui est hors de la capitale ». Eh bien ! voilà des sens précis. Il n'en manque pas des pays qui sont hors de la capitale : l'Oklahoma, le Sinkiang, le désert de Gobi, les oasis du Tarim, la lointaine Thulé – où cependant éclatent d'extraordinaires aurores – la Nouvelle-Zélande, voire les Iles-sous-le-vent, ou de la Sonde, ou de Pâques, de Juan Fernandez, Sainte-Hélène, Tristan da Cunha, etc., y compris les étendues du Pacifique et de l'Atlantique où folâtraient les léviathans ; sans compter, bien entendu, les Basses-Alpes, les Girondes, les Meurthe-et-Moselle, les Creuses, les Nordes et les Bouches-du-Rhône, et ainsi de suite.

Il y a maintenant soixante et quatorze ans que je vis en province (ce mot hideux !). Je ne suis pas particulièrement coriace ; je déteste naturellement l'ignoble ; je suis même fabriqué de telle façon que ce qui est repoussant me repousse.

Dans ce morceau de bravoure gionisque, Giono nous rappelle que la culture est ainsi faite de provinces. *Les Mille et une nuits*, Melville, Faulkner ou Tchekhov ne se situent pas par rapport à l'opposition de la province et de Paris. Giono en profite aussi pour rappeler aussi les origines de la Provence : la Province romaine, la *Provincia Gallia Transalpina*, mais il se garde bien de poser la question de la culture provençale, de son identité propre. Parce que sa visée est universelle, parce que sa Provence est autant shakespearienne que grecque – il l'a dit à plusieurs reprises –, il n'envisage pas une culture particulière, des mentalités spécifiques qui seraient liées à la Provence. Du coup, ce qui est souvent associé à la culture méditerranéenne, et au Sud, comme par exemple le clanisme, n'apparaît que très peu dans la vision de Giono. De même, le clanisme méridional est loin d'être au centre de la représentation de Sérianne, à moins que l'on considère que ce « clanisme » ait migré dans les loges de la franc-maçonnerie. C'est de loin l'individualisme qui l'emporte ; la mentalité bourgeoise a tué le clanisme.

Pour autant, dans sa peinture de Sérianne, Aragon n'a pas hésité à introduire bien des notations de couleur locale : la chaleur, le jeu de boules, le pastis, « On prend l'habitude du Pernod, dans ce Midi », les platanes, tout y est. La Grand-Place de Sérianne ? « Une place méridionale avec des platanes tout autour, qu'on ne taillait pas, et qui formaient de l'ombrage jusqu'à toucher les maisons. Au centre la fontaine, qui date, paraît-il, des Romains ». Armand passe des vacances avec sa maman à Gréoux-les-Bains, pour « prendre les eaux » : on ne saurait être plus proche de Manosque. Quant aux montagnes vues des « hauteurs qui entouraient Sérianne », elles évoquent les premiers sommets des Alpes aperçus des collines autour de Manosque. Bien entendu, dans la perspective ironique qui est la sienne, Aragon en rajoute : Edmond Barbentane, monté à Paris, supporte mal l'accent méridional de son père. « Une vulgarité ». Pour ne rien dire de l'odeur de l'ail. « Il fleurait doucement l'ail. Même à Paris ». Mais la peinture de Sérianne est surtout celle d'une société, la représentation d'un « microcosme social ». Le découpage social y est presque aussi marqué que dans la Manosque de *Jean le Bleu*. Sérianne a ses bourgeois, ses ouvriers, ses paysans « brûlés et secs » qui vendent au marché « des pastèques et des grenades », et ses immigrés italiens (souvent piémontais, comme chez Giono). « Les Italiens, on ne les aimait guère à cause de ceux qui se louaient au temps de la vendange, à demi-prix ». Au milieu de tous ces « Italiens rageurs et noirs », se détache la figure du père de Carlotta, Carlo Beneduce, qui « avait été tué dans une rixe », du côté de la Ciotat. « Il aimait trop les femmes des autres et il était trop beau, ça se paye ces choses-là un jour ou l'autre » : une destinée qui rappelle celle des

séducteurs piémontais chez Giono. Sérianne a aussi son maréchal-ferrant parti pour le Mexique, qui évoque Barcelonnette (Pierre Mercadier a aussi des origines provençales, il vient aussi d'une famille de Barcelonnette) ; que de Mexicains aussi chez Giono, et pas seulement dans *Jean le Bleu* ; pensons à Mme Tim dans *Un roi sans divertissement...*

Comme l'a souligné Jacqueline Lévi-Valensi, « la vision pessimiste et réaliste de la société (de Sérianne) se retrouve dans la représentation de l'amour ». Aucun couple légitime n'est réussi ; l'amour à Sérianne se résume surtout au *Panier fleuri*, le bordel. Comme si seul l'argent pouvait désormais procurer l'amour. De manière plus radicale encore, Aragon suggère la liquidation de l'amour à Sérianne : Angélique, qui est l'une des rares figures de l'amour pur, pour ne pas dire la seule, se suicide. Sa mort, révélée dans le dernier chapitre de « Sérianne », confère une dimension tragique à cette vision ironique d'une société pourrissante. C'est cette mort qui provoque l'éveil moral et politique d'Armand. Armand est « un enfant qui découvre la mort en même temps que la lâcheté des êtres » : la prise de conscience de l'égoïsme et de l'injustice vient in extremis apporter l'espoir au terme de cette exploration d'une petite ville du Midi. Sérianne est une société individualiste qui ne se soude en communauté que pour rejeter un de ses membres. La ville apparaît à Armand « comme un monstre qui vient de broyer deux victimes dans sa mâchoire ». Sérianne présente bien des aspects de Manosque la cholérique où la nuit, « les gens descendaient leurs morts dans la rue et les jetaient sur le trottoir », et qui inspire ce bel échange entre Angelo et la nonne :

- Est-ce qu'ils s'aimaient? dit Angelo.
- Mon Dieu non, dit la nonne.
- Dans une ville comme ici cependant il y a bien des gens qui s'aimaient ?
- Non non », dit la nonne.

Ces visions de Sérianne ou de Manosque font de cette Provence une province désertée par l'amour, comme dans l'*Uranus* de Marcel Aymé. Cette condamnation d'un monde bourgeois qui ne connaît plus que l'intérêt rejoint ainsi parfaitement la représentation des romanciers chrétiens, celui du *Désert de l'amour*, pour reprendre le beau titre de Mauriac, celui des *Epaves* de Julien Green. On comprend pourquoi c'est une nonne qui l'apprend à Angelo.

Dans sa peinture de Sérianne, Aragon choisit aussi de porter l'éclairage sur la vie politique ; le roman se déroule dans une période d'élections. On ne vote guère dans la Provence de Giono. D'abord inactuelle, la Provence de Giono devient progressivement une Provence du XIX^e siècle. L'activité politique se réduit souvent à l'opposition des verdetts sous la Monarchie de Juillet, à la conspiration. Le secret, pas encore le vote, pas encore la démocratie. A Sérianne, en revanche, il y a ce qu'il convient d'appeler une « vie politique » ; le père Barbentane est médecin et maire, et la politique l'emporte chez lui largement sur la médecine : ne décide-t-il pas de cacher quelques jours la mort d'un de ses patients pour ne pas perturber les élections ? Dans cette première partie des *Beaux Quartiers*, Aragon se livre à une peinture cruelle de la France du parti radical, celle que le jeune Aragon a dû connaître grâce à son père Louis Andrieux. La « politique radicale des hauts quartiers » est évoquée dès la première page du roman, c'est dire son importance aux yeux du romancier. Cette politique s'appuie exclusivement sur les

réseaux : les clubs, les loges. Le maire de Sérianne, le père Barbentane, est franc-maçon ; on se souvient que lorsque Armand envisage la prêtrise, non seulement son père manque d'avoir une apoplexie, mais aussi, cela pose quelque problème à la Loge. Une victoire des radicaux aux législatives ? et « ce serait la dictature des clubs, des loges ». Sans doute, au niveau de Sérianne, la politique de Barbentane n'est-elle que « politique de clocher » ; mais c'est en réaction contre cette politique-là qu'Armand va se dresser. De sorte que le roman devient un véritable réquisitoire contre cette politique qui ne vise qu'à la conquête ou à la conservation du pouvoir, et qui souhaite maintenir le peuple dans l'état où il se trouve. Ne retrouve-t-on pas quelque chose de ce réquisitoire dans la vision que donne Giono de la révolution italienne, confisquée par la bourgeoisie. *Le Bonheur fou* raconte la découverte de la politique par Angelo, réalisant qu'il a été manipulé par les requins de la révolution italienne :

Tout le monde avait sur le visage un air de promotion.
«← Voilà encore une franc-maçonnerie, se dit Angelo [...] Faudra-t-il à la fin que je fasse également partie d'une de ces académies? »

La découverte d'Angelo est-elle si éloignée de la définition de la politique qu'Aragon propose, à peu près dans les mêmes années, dans sa préface aux *Poèmes politiques* d'Eluard, en 1948 : « le mariage du ciel et de l'enfer a un nom moderne : politique » ? Si Angelo reste prisonnier de son idéalisme et allergique à toute compromission, Armand, et derrière lui Aragon, renoncera à l'idéalisme pour s'engager dans l'action.

En revanche Giono et Aragon se retrouvent dans leur réquisitoire contre l'injustice ; quoiqu'on ait pu dire, les deux auteurs se sont toujours placés du côté des pauvres, des opprimés, des exploités. Mais l'Armand des *Beaux Quartiers* (et Aragon) s'inspire de Marx, alors que le Jean de *Jean le bleu* (et Giono) s'inspire plutôt de Bach : un des passages les plus significatifs de *Jean le bleu* est le bel épisode du concert des deux musiciens chez le couple bourgeois, chez M. et Mme Burle. Au programme, des chants extraits de la *Passion selon St Jean* : « Seigneur, est-ce moi qui dois expier la faute des hommes ». Ces chants inspirent à Jean ces commentaires : « Derrière nous trois qui affrontions avec notre faiblesse de chair et de costume la grosse dame vêtue de soie aux lèvres graissées de graisse de caille, tous les habitants de notre pauvre cour des moutons gémissaient. » Affronter la bourgeoise qui mange ses cailles « la graisse juste dorée » et tous les pauvres rassemblés qui gémissent : ce n'est pas la lutte des classes, mais ça n'en est pas loin. D'autant qu'à la fin du concert, les deux musiciens déclarent entre eux : « – L'important, c'est qu'on l'emmerde. – Et qu'elle le sache ».

Au terme de ces diagnostics et de ces réquisitoires communs à Giono et à Aragon, il reste à considérer la question de la nature, et sa représentation. Sur cette question, on peut penser que les voies des deux romanciers divergent profondément. Un critique a justement souligné que « pour l'Aragon du *Paysan de Paris*, l'idée de la nature (d'une nature vierge de tout contact humain) et le sentiment de la nature (sentiment d'extase face à une nature étrangère à l'humain) relèvent d'une idolâtrie chrétienne de la création divine et appartiennent par là même à une attitude dépassée ». Peu de nature en effet dans Sérianne, surtout si on compare avec *Les Voyageurs de l'Impériale*. Comme si

dans ce bout de Provence inventé par Aragon, ce n'était pas cela l'essentiel, ce n'était plus cela qui comptait. Il y a pourtant une véritable poétique de la terre chez Aragon, telle que l'a étudié Amy Smiley, comme l'atteste un des fragments de *La défense de l'Infini* :

Il y a dans la terre une puissance de songe. Jadis dans les montagnes qui bleuissent au bas du ciel de Lyon, enfant lâché au milieu des prairies et des sources devant un carré de terre fraîchement retournée, il m'arrivait de suspendre un jeu que ni l'heure des repas ni les nuages soudain amoncelés n'avaient su jusqu'alors interrompre. Je subissais l'attrait de cet élément obscur, et je mangeais parfois, les yeux écarquillés, des mottes grasses d'où s'échappaient des brins d'herbe et des bêtes blanches. Nul doute que mon enfance ait dû à ces cérémonies magiques les visions qui la peuplèrent. Dès lors il entra dans ma vie un principe de mystère qui la marqua [...] Je fus un gamin sauvage en proie à des rêves qui ne se raconteront jamais .

Daniel Bougnoux, dans sa notice de la *Défense de l'Infini*, rappelle « la puissance de ce motif paysan dans l'écriture d'Aragon, celle par exemple du *Paysan de Paris*, comme de certains chapitres du *Con d'Irène* ». Giono, quant à lui, n'a pas lu cette page de *La défense de l'Infini* ; pourtant, on pourrait presque attribuer ce texte à Giono, à l'auteur de *Jean le Bleu*, publié en 1932. Bien des notations sont proches des images de *Colline* : les « mottes grasses », les cérémonies magiques, le principe de mystère. Étranges convergences entre les deux œuvres, inattendues sur cette thématique de la nature. Maryse Vassevière a montré que dans *Les Voyageurs de l'impériale*, Boniface, comme le Michel Sandor de *La défense de l'Infini*, éprouvait lui aussi « la fascination de la terre », sans oublier les « fantasmagories » de Pascal, qui rappellent les hallucinations de Jean l'enfant silence dans *Jean le Bleu*. Au reste, un passage des *Beaux Quartiers* nous semble même viser directement Giono ; lorsque Armand, à Paris, envisage la mendicité pour pouvoir manger, et qu'il songe à la campagne : « Il songeait à la campagne où tout de même on peut chiper des figues ou des raisins. Et puis, il y a la chasse et la pêche. Cette dernière idée le fit rire : il y a la chasse et la pêche ». Derrière l'ironie d'Aragon sur le retour à la nature, et à l'état de nature, on peut deviner une allusion au « premier » Giono, celui de *Regain*, d'autant qu'Aragon connaissait les textes de Giono, comme l'atteste son compte rendu du *Chant du monde* paru dans *L'Humanité* en 1934.

Dès lors, on peut avancer l'hypothèse d'une lecture de *Jean le Bleu* par l'Aragon qui écrit *Les Beaux Quartiers*. Sans être autobiographiques, les deux œuvres transposent l'enfance de leur auteur. Elles retracent les années qui précèdent la première guerre mondiale ; les deux œuvres viennent buter sur la guerre : *Jean le Bleu* s'achève sur l'hommage à l'ami d'enfance, Louis David, mort à la guerre ; à la fin des *Beaux Quartiers*, Armand évoquera « le sort des conscrits de Sérianne ». Enfin les deux œuvres évoquent l'apprentissage de deux enfants : apprentissage de l'amour, éveil de la sensualité et rêveries sur des textes ou des figures du passé (Marguerite de Provence pour Armand, *L'Iliade* pour Jean), initiation au monde enfin, et prise de conscience politique de l'injustice sociale. La division de Sérianne entre sa ville haute et sa ville basse n'est pas sans rappeler la maison de Manosque : tout en haut de la maison, l'atelier du père où le petit Jean s'évade en rêvant, en bas, la cour aux moutons, pleine de purin et de boue. Lorsque Armand découvre le « monde réel », c'est-à-dire « le vrai Sérianne en ruines, lamentable, et sale, et abandonné, avec ses pavés disjoints [...], ses murs tombants, ses

tuiles cassées, des ordures en plein milieu des rues, ses toits crevés, sa misère », cette révélation de la misère est analogue à celle que l'on trouve dans *Jean le Bleu*. Le « toit crevé »? Il pleuvait dans la chambre de Jean... Les deux pères, dans les deux œuvres, sont deux figures de médecins, même si le père Barbentane est un mauvais médecin qui a échangé la médecine pour la politique, et le père Jean, un véritable guérisseur magicien, sorte de médecin des pauvres et des exilés. Enfin, lorsque Armand devient l'amant de Thérèse, Aragon écrit : « Il faisait bleu comme jamais dans la vie d'un homme ». N'y a-t-il pas à nouveau une allusion à Giono, d'autant qu'Armand va bientôt s'arracher à la vision romantique du réel, comme Jean le bleu qui partira à la guerre.

Echos du *Monde réel* chez Giono

Si l'on peut trouver des traces, ou des indices, d'une lecture de *Jean le Bleu* par Aragon, des personnages d'Aragon ont pu aussi bien inspirer Giono, à commencer par cette « fratrie » des *Beaux Quartiers*. On sait qu'Aragon a pu être influencé par *Les Thibault*, et Giono par sa lecture de Faulkner, en particulier de *Sartoris*. Sur cette question, leurs modèles sont différents. En revanche, ils se retrouvent avec ces histoires de frères ennemis. Si Giono a lu *Les Beaux Quartiers* à sa parution, il a pu s'inspirer des frères Barbentane pour écrire ses *Deux cavaliers de l'orage*, et pour imaginer Angelo et Giuseppe, les deux frères ennemis du *Hussard sur le toit* et du *Bonheur fou*. Quant au personnage d'Armand, s'il partage un certain nombre d'expériences avec l'adolescent de *Jean le bleu*, il pourrait alors être un modèle possible pour Angelo. Une source mineure sans doute, sans commune mesure avec les héros de Stendhal, mais qui donnerait à l'action d'Angelo une autre dimension. Les rêves et le devenir d'Armand Barbentane, soldat pacifiste, ont eu de quoi séduire Giono. Car ses rêves sont d'abord des rêves pacifistes, exprimés à la fin des *Beaux Quartiers*. Incontestablement, c'est Aragon qui nous dévoile avec Armand une facette de son rêve ; il souhaite « un monde où les livres s'écriront pour des hommes pacifistes et maîtres de leur destin ». Il faut rappeler que c'est en des termes très proches de ceux de Giono qu'Aragon explique la guerre comme le produit de la société capitaliste. Le personnage d'Armand qui se dresse à la dernière page des *Beaux Quartiers* est mu par un enthousiasme et une foi qui sont aussi l'enthousiasme et la foi du soldat Angelo, « un enthousiasme qui est l'épanouissement de cette force grandie en lui depuis l'enfance, de cette imagination qui l'unit au peuple de la Provence ». Au moment de sa conversion révolutionnaire, Armand se sent comme renforcé par ce qui l'unit à la Provence, comme Angelo exilé se sent poussé dans son action par son Italie intérieure. L'enthousiasme d'Armand, Aragon va le faire durer, jusqu'aux *Communistes*, comme Giono celui d'Angelo, jusqu'aux désillusions de la révolution italienne dans *Le Bonheur fou*. L'évolution du personnage d'Armand pose la question du statut problématique de héros positif qu'Aragon lui attribue dans *Les Beaux Quartiers* ; le romancier va souligner les doutes d'Armand dans *Les Communistes*. Geneviève Mouillaud-Fraisse, dans une étude intitulée « La communauté paradoxale », commente en ces termes les doutes du converti de la fin des *Beaux Quartiers* : « Armand ressent comme une infériorité la différence avec ceux qui n'ont pas eu de conversion ni

d'abandon à opérer, qui sont nés dans la classe ouvrière ». C'est parce qu'« un homme sorti du peuple, tout droit, ne pense pas à tout ça, et s'il pousse des épaules pour avancer, il a l'impression que c'est toute sa classe qu'il promet avec lui-même. Aussi toute son énergie est-elle employée contre l'ennemi de classe, rien contre lui-même, tandis qu'un homme comme Armand, à tout moment une part de sa force est tournée contre quelque chose de lui-même, quelque chose obscurément en lui, qui survit, et qu'il hait, ou qu'il craint de ne pas haïr assez ». Ces réflexions peuvent être confrontées aux interrogations d'Angelo qui, lui non plus, n'est pas issu du peuple, mais est le fils d'une duchesse (excusez du peu), et qui ne cesse de faire son autocritique, à peine se retrouve-t-il sur les toits de Manosque.

Un autre personnage des romans du *Monde réel* a pu retenir l'attention de Giono : Carlotta. Son identité italienne la prédisposait sans doute à cette élection. On retrouve en effet une Carlotta chez Giono, et c'est même un personnage important du *Hussard sur le toit* et du *Bonheur fou*. Une note d'un carnet du *Bonheur fou* de mars 53 contient une sorte de fiche sur le personnage :

Carlotta (modèle S) nature généreuse, passionnée, aime les hommes [...] jalouse, exclusive, portée vers les solutions extrêmes, sens du théâtre [...] c'est l'excessif de sa nature qui la pousse à l'infidélité au corps et à l'esprit. De même pour ses idées révolutionnaires.

Quand elle aime à la fois une idée généreuse et généreusement un homme, elle cherche à faire de l'idée et de l'homme un tout. De là des déceptions dans l'idée ou dans l'homme selon qu'ils diffèrent l'une de l'autre, d'où ces alternatives de passion pour l'idée puis pour l'homme, s'arrachant de l'une pour aller à l'autre, et réciproquement. Donne donc des deux côtés l'impression de l'infidélité [...] Alors cherche son arme dans les actions que lui suggère son hérité cliniquement folle.

Je retiens le « modèle S » qui pourrait renvoyer à Sérissime, le « sens du théâtre », donc du jeu, l'allusion à son hérité qui pourrait être un souvenir de l'histoire douloureuse de la Carlotta d'Aragon, ainsi que les « deux côtés » qui peuvent faire penser au « partage » de la Carlotta d'Aragon entre deux hommes. Dans d'autres carnets préparatoires du *Bonheur fou*, Giono pense donner à sa Carlotta un radicalisme intransigeant (le mot est de Pierre Citron) qui apparaît dans des maximes que le romancier lui prête : « C'est seulement la cruauté qui guide (elle dit ça avec un charmant sourire de tendresse) ». Giono envisage même un dialogue entre Carlotta et Angelo, dans lequel elle pousserait Angelo à la révolution : « elle explique comment il faut aller plus outre dans la révolution ». Cette Carlotta politique ne serait-elle pas importée du *Monde réel* d'Aragon? Il faut enfin rappeler que Carlotta, dans le *Bonheur fou*, aime Angelo, mais le trahit au profit de Bondino et de Giuseppe. On retrouve la Carlotta d'Aragon, partagée entre deux hommes.

L'aventure de Pierre Mercadier à Venise où la parodie de l'amour se révèle comme moyen de chantage ressemble à celle du personnage français dans *Une Aventure ou la foudre et le sommet*, victime lui aussi de la comédie de l'amour d'une belle Italienne. Quant au personnage d'Angelo au couteau (l'Angelo d'Aragon) et à la partie de cartes vénitienne des *Voyageurs de l'impériale*, ils ont de quoi faire rêver tout lecteur des *Grands chemins* de Giono. Un critique a noté que dans l'épisode en question, c'était la

première fois que Mercadier jouait sa vie ; que fait l'Artiste des *Grands chemins*, sinon jouer avec le feu, en exhibant ses tricheries ?

Il reste à envisager la question de l'action politique, et celle de la révolution, questions centrales dans les romans du *Monde réel*, et à déterminer quel écho ces questions ont pu trouver dans l'œuvre de Giono. Si Giono imagine un fermier communiste dans *Que ma joie demeure*, sans doute à la suite du compte-rendu d'Aragon sur *Le Chant du monde*, c'est surtout dans son œuvre d'après-guerre qu'il pose la question de la révolution. Mais c'est à partir d'une révolution déjà faite, au XIX^e siècle, encore que l'on puisse admettre que la révolution italienne reste à faire... En opposant Angelo révolutionnaire dilettante, ou révolutionnaire dandy, à Giuseppe, révolutionnaire doctrinaire, Giono choisit son camp. Pierre Barbéris ne s'y trompe pas ; dans une lecture de *La Semaine sainte* il oppose Aragon à Giono : dans *La Semaine sainte*, Aragon « oriente l'esprit du lecteur vers des réflexions fécondes sur le rôle de l'homme dans l'histoire », contrairement à Giono dont le personnage Angelo du *Hussard sur le toit* « ne nous mène nulle part ». C'est qu'Angelo incarne toutes les apories de l'idéalisme, comme on l'a vu. dans son *Journal*, Giono avait déjà évoqué le rapport entre la révolution et le réel :

La révolution, la nouveauté, la renaissance doit être dans la Conception du réel ou une façon nouvelle pour l'homme de rencontrer le réel (nouvelle ou renaissante).
Pas d'opposition entre le réel et l'idéal. (14 avril 1944)

Cette page fait suite à un paragraphe consacré au « cheminement de ceux qui se sont fait une position dans le communisme », texte qui éreinte les communistes et qui annonce toutes les attaques ironiques que Giono va lancer contre l'idéologie révolutionnaire, celle des doctrinaires, dans ses textes des années cinquante, en particulier dans *Voyage en Italie*, et dans les romans du cycle du Hussard. Rappelons ce simple échange, dans *Le Bonheur fou*, roman de la révolution italienne, entre le révolutionnaire Giuseppe et un « vieillard à l'ancienne mode » :

– Nous voulons de la place au soleil.
– C'est normal, mon garçon. Alors fais du soleil au lieu de chercher à faire de la place.

Et si la question de l'action politique recoupe chez Aragon, comme on le sait, celle de l'esthétique réaliste, du côté de ce « réalisme », les amateurs de Giono connaissent bien la déclaration de Noé : « J'ai ma vision du monde ; je suis le premier (parfois le seul) à me servir de cette vision, au lieu de me servir d'une vision commune. Ma sensibilité dépouille la réalité quotidienne de tous ses masques ; et la voilà, telle qu'elle est : magique. Je suis un réaliste ». Comment ne pas reconnaître qu'à nouveau, dans cette profession de foi d'un réalisme parodique, c'est bien le *Monde réel* d'Aragon que vise Giono ?

Un dialogue Aragon-Giono ?

Que d'échos entre les deux œuvres ! Est-ce si surprenant quand on sait le nombre de lettres, télégrammes, compte-rendus, dédicaces échangés entre les deux auteurs ? Rappelons la lettre d'adhésion de Giono à l'A.E.A.R. adressée à Aragon (« mon cher Aragon, Je veux vous expliquer les raisons que j'ai d'adhérer à l'A.E.A.R. ») qui fut publiée dans la revue *Commune* en février 1934, et suivie par l'élogieux compte-rendu par Aragon du *Chant du Monde*, dans *L'Humanité*, publié le 2 juillet 1934. Aragon exhorte « Giono l'antifasciste » à écrire le livre révolutionnaire que l'on attend de lui. Pierre Citron estime que Giono va tenir compte, d'une certaine façon, de ce vœu d'Aragon, en insérant dans le roman qu'il est en train d'écrire en 1934, *Que ma joie demeure*, le personnage de fermier communiste, qui va dialoguer pendant une dizaine de pages avec le héros du roman. N'oublions pas le télégramme d'Aragon à Giono en avril 1935 lui demandant d'aller en Allemagne pour intervenir en faveur de communistes menacés de mort, la lettre de juin 1935 dans laquelle Aragon avoue préférer « 1000 et une fois » *Que ma joie demeure* au *Chant du monde*, d'autres lettres de 1935 insérées dans l'édition de la Pléiade du journal de Giono. Aragon et Giono se retrouvent à Marseille en mars 1936 sur une même tribune de l'A.E.A.R. Aragon et Giono se séparent en 1937, et cessent tout échange, après que Giono ait publié *Refus d'obéissance*.

Aragon n'épargnera pas Giono. Pourtant, Giono ne sera pas collaborateur. On a confondu son pacifisme intégral avec la collaboration, ce qui était différent. Si Giono a publié dans *La Gerbe*, il a aussi aidé des juifs poursuivis par les Allemands, et sa pièce, *Le Voyage en calèche*, a été censurée par les Allemands.

Plus tard, Giono, membre de l'Académie Goncourt, voudra décerner le prix à Aragon, pour *La Semaine Sainte*. Ce qui lui vaudra cette dédicace d'Aragon : « A Jean Giono, qui a le premier voulu que je sois le dixième du complot – en démenti de ce qu'on a écrit de-ci de-là, et qui est simplement contraire aux faits ». A cette dédicace, répondra peut-être cette lettre de Giono à Aragon, datée de 1968, dont le brouillon est conservé à Manosque :

Cher Aragon, je ne sais pas ce qu'on a pu raconter (d'ici, où je suis, je n'entends même pas les rumeurs) mais le fait est que j'avais à cœur que vous soyez avec nous. Vous nous honorez. Il y a longtemps que je cherchais l'occasion, déjà pour la mort de Carco. J'ai bien regretté de n'avoir pu vous accueillir, comme j'aurais voulu le faire : ma santé m'oblige à de grandes précautions surtout l'hiver, mais je me propose d'aller vous serrer les mains au printemps avec joie. Soyez l'interprète de mes sentiments d'admiration à Madame Elsa Triolet et croyez à mon amitié »

Est-ce l'éloignement dans le temps, l'effet de l'âge ou de la maladie, Giono semble avoir oublié les « nuisances » d'Aragon à son égard... Acceptons de reconnaître, dans la dédicace d'Aragon et dans ce brouillon de lettre de Giono, comme un témoignage de réconciliation finale.

Le rapprochement de Giono et d'Aragon est-il donc si incongru ? Les problèmes qu'abordent l'œuvre d'Aragon sont souvent les mêmes que pose l'œuvre de Giono : qu'est-ce que le véritable amour, et comment faire face à l'infini du désir ? L'Histoire n'est-elle que bruit et fureur ? Qu'est-ce que le « monde réel » et comment parvenir à le saisir ? L'amour « plus étincelant que le givre » de *Mort d'un personnage*, ou celui de

Melville dans *Pour saluer Melville* n'est-il pas aussi intense que celui d'Aurélien ? Enumérons quelques symétries spectaculaires, comme la réécriture, *Naissance de l'Odyssée* et *Les Aventures de Télémaque*, au seuil des deux œuvres, ou comme ces « romans de la création », *Noé* ou *Henri Matisse roman*, qui inscrivent l'aventure du geste créateur au cœur même de l'œuvre. Les œuvres de Giono et d'Aragon sont toutes deux éclairées par « la lumière de Stendhal » : on sait, grâce aux travaux de Jean-Yves Laurichesse, la place que tient Stendhal dans la formation et le renouvellement de l'œuvre gionienne ; Aragon fait lui aussi l'éloge de Stendhal dans un texte du 5 juin 1948 publié dans *Les Lettres françaises*, en réponse à une critique du film de Christian-Jacque tiré de *La Chartreuse de Parme* qui fustigeait le prétendu individualisme de Fabrice. C'est encore Aragon qui fait publier *La Chartreuse de Parme* en feuilleton dans *L'Humanité* en 1950.

Aragon, Giono : deux œuvres qui ont eu l'ambition de créer des « cycles » romanesques, avec des retours de personnages, des systèmes d'échos et de reflets d'un roman à l'autre : d'un côté le cycle du *Monde réel* avec ses cinq romans, de l'autre, le cycle du Hussard avec ses quatre romans ; Angelo partageant plus que le A d'Armand Barbentane ou d'Aurélien Leurtillois. Deux œuvres dans lesquelles les pratiques intertextuelles sont innombrables, vertigineuses. Deux œuvres qui se sont tournées, dans les mêmes années, vers le roman historique : *Le Bonheur fou* et *La Semaine sainte*. Deux œuvres composées de deux moments créateurs assez distincts, à tel point qu'on a pu parler, à propos de Giono comme d'Aragon romancier, d'un renouvellement profond après la seconde guerre mondiale, même si l'on considère aujourd'hui que les deux époques s'éclairent l'une par l'autre. Deux œuvres qui partagent enfin plus qu'on ne le croit généralement une même conception de la littérature, faite d'abord de générosité, puis de cette conviction que seule la littérature peut aider à vivre. Plus que d'une proximité, on doit peut-être parler d'une certaine forme de dialogue souterrain. A coup sûr, il y a encore beaucoup à faire dans la confrontation de ces deux œuvres.

André-Alain Morello
Université du Sud Toulon Var