

Jean Giono, un écrivain cassé: histoire d'une "crise morale"

Jean Giono, a broken writer: the story of a "moral crisis"

DOMINIQUE BONNET
Universidad de Huelva (CIPHCN)
domi@uhu.es

Abstract

In the early 1930s, Jean Giono was experiencing what he called a "moral crisis", which could easily be understood as a depression. His traumatic experience in the trenches of the First World War do not leave him. His relationship to the world changes, and his writing alters in both form and subject matter. First of all, we will try to analyse the causes of this mental crisis, then we will look for traces of it in Giono's work and, finally, we will show how, thirty years later, the melancholy of Juan Ramón Jiménez, into which Giono immersed himself when he read *Platero y yo*, as part of the adaptation project proposed to him in 1958, brought back to life his war trauma and part of his mental crisis. In trying to understand and define the scope of this moral crisis, we seek to identify its causes and consequences, as well as to determine its importance in Giono's work as a whole.

Key-words

Jean Giono, trauma, First World War, loneliness, Juan Ramón Jiménez.

Resumen

A inicios de los años 30, Jean Giono atraviesa lo que él llama una "crisis moral", que puede entenderse fácilmente como una depresión. Su traumática experiencia en las trincheras de la Primera Guerra Mundial no le abandona. Entonces su relación al mundo cambia, y su escritura se altera tanto en la forma como en las temáticas. En primer lugar, trataremos de analizar las causas de esta crisis anímica, luego buscaremos sus huellas en la obra de Giono y, por último, mostraremos cómo treinta años más tarde, la melancolía de Juan Ramón Jiménez, en la que Giono se sumergió cuando leyó *Platero y yo*, en el marco del proyecto de adaptación cinematográfica que se le propuso en 1958, hizo resurgir su trauma de la guerra y parte de su crisis anímica. Al tratar de comprender y definir el alcance de esta crisis moral, buscamos identificar sus causas y consecuencias, así como determinar su importancia en el conjunto de la obra de Giono.

Palabras clave

Jean Giono, trauma, Primera Guerra Mundial, soledad, Juan Ramón Jiménez

Vingt ans ont passé. Et depuis vingt ans, malgré la vie, les douleurs et les bonheurs, je ne me suis pas lavé de la guerre. Je porte la marque. (Giono, 1989a: 261)

1. Introduction

Au début des années 30, Jean Giono traverse ce qu'il appelle une "crise morale" proche de la dépression. Dans un article sur la dépression et la pulsion d'écrire, Paul Mercier (2002) en parle comme: "un trouble de l'humeur, un état douloureux, qui dépasse la simple réaction momentanée à des événements réels pénibles, et qui peut prendre des formes aggravées". De la sorte, ces événements pénibles dont nous parle Mercier pourraient désigner chez Giono, son expérience traumatique dans les tranchées de la Première Guerre mondiale, la perte de ses camarades de bataillon à plusieurs reprises ou encore la mort de son ami Louis David. Le trouble évoqué se manifeste dans sa mutation quant à son rapport au monde, mais aussi dans la modification de son écriture dans sa forme comme dans sa thématique lorsqu'il considère et peint la noirceur de l'espèce humaine dans ses textes. Ce changement a souvent été envisagé par la critique gionienne comme une deuxième manière, d'écrire et de penser. Dans la première manière qui principalement précéderait la guerre, la nature était au premier plan et l'homme au second, tandis que dans la seconde l'homme se retrouve au centre et son style devient aussi plus incisif et plus bref.

En outre, nous avons connaissance de cette crise du début des années 30 par la correspondance qu'il entretient avec André Gide, Henri Pourrat ou encore avec Louis Brun, directeur littéraire chez Grasset, à qui il confie le 17 mars 1932: "Mon vieux Brun, j'ai été terriblement malheureux l'an passé" (Ricatte, 1972: 1204).

Nous tenterons, dans un premier temps, de mieux connaître cette crise animique en en déterminant ses origines. Puis, nous nous arrêterons sur un récit que Giono publia en 1934, *Vie de Mlle Amandine*, dans lequel nous identifierons certains reflets de cet épisode dépressif, parmi lesquels le besoin de solitude. Finalement, nous montrerons comment, trente ans plus tard, la mélancolie de Juan Ramón Jiménez dans laquelle Jean Giono se plongeait lors de sa lecture de *Platero y yo*, dans le cadre du projet d'adaptation cinématographique qui lui fut proposé en 1958, fit resurgir certains pans de sa dépression passée. Immédiatement touché par le livre de Jiménez qu'il interprète par surcroît comme une histoire de solitude, il accepte d'en écrire le script et décide de voyager à Moguer afin de découvrir l'univers et la personnalité du poète andalou. Il appréhende la mélancolie et la solitude ainsi que l'univers de Moguer comme les clefs de son adaptation qui, par son filtre, deviendra une œuvre pleinement gionienne, inspirée néanmoins de cet univers solitaire et retiré de Jiménez qui résonne tant en lui.

En essayant de comprendre et de définir l'extension de cette crise morale, nous chercherons à en déceler les causes et les conséquences afin d'en déterminer l'importance dans la création gionienne.

2. Comprendre la "crise morale" gionienne des années 30

En 1934, Jean Giono publie dans la revue *Europe* un texte intitulé "Je ne peux pas oublier", dans lequel il expose tout autant sa haine de la guerre que les séquelles traumatiques qu'il en subit depuis les combats dans les tranchées de 1916 à 1918.

Jean Giono est envoyé au front en juin 1916 dans le secteur de Verdun. Auparavant, il avait suivi une formation de téléphoniste au cours d'une période d'instruction de dix-huit mois, dans les Hautes-Alpes et dans la Drôme (Mény, 2020). Avec ses camarades de la 6^e compagnie, il participe aux campagnes du Chemin des Dames en 1917, des monts des Flandres et encore de la montagne de Reims en 1918, dont les horreurs le marqueraient à tout jamais:

La 6e compagnie a été remplie cent fois et cent fois d'hommes. La 6e compagnie était un petit récipient de la 27e division comme un boisseau à blé. Quand le boisseau était vide d'hommes, enfin, quand il n'en restait plus que quelques-uns au fond, comme des grains collés dans les rainures, on le remplissait de nouveau avec des hommes frais. On a ainsi rempli la 6e compagnie cent fois et cent fois. Et cent fois on est allé la vider sous la meule. (Giono, 1989a: 261)

Dans sa préface aux *Carnets de moleskine* de son ami Lucien Jacques, Giono évoque ces campagnes: "Nous avons fait les Éparges, Verdun, la prise de Noyon, le siège de Saint-Quentin, la Somme avec les Anglais, c'est-à-dire sans les Anglais, et la boucherie en plein soleil des attaques Nivelle au Chemin des Dames [...] J'ai vingt-deux ans et j'ai peur" (Miallet, 1971: 1088). Son expérience dans les tranchées, le côtoiement de la mort, la privation, les affrontements permanents, sont des facteurs qui contribuèrent à alimenter ce fantôme de guerre qui planerait dès lors sur sa vie et sur une grande partie de son œuvre:

Nous sommes de tout ça les derniers vivants, Vidon et moi. J'aimerais qu'il lise ces lignes et qu'il trouve son nom. Il doit faire comme moi le soir: essayer d'oublier. Il doit s'asseoir au bord de sa terrasse, et lui, il doit regarder l'Isère verte et grasse qui coule en se balançant dans des bosquets de peupliers. Mais, tous les deux ou trois jours, il doit subir comme moi, comme tous. Et nous subirons jusqu'à la fin. (Giono, 1989a: 261)

Lorsqu'il rentre du front, il reprend sa vie, retrouve son travail à la banque puis se marie en 1920. En parallèle, il commence à écrire tout d'abord des poèmes, entre 1922 et 1923 puis, ses premiers romans. Il aurait pu y raconter son expérience traumatique mais il ne pense qu'à la vie: "Puis j'ai commencé à écrire et tout de suite j'ai écrit pour la vie, j'ai écrit la vie, j'ai voulu saouler tout le monde de vie" (Giono, 1989a: 264). En 1926, il écrit *Naissance de l'Odyssée* qui est refusé par la maison Grasset, puis il enchaîne avec *Colline* qui lui ouvre les portes de Gallimard, notamment grâce à André Gide qui affirme à son sujet qu'un nouveau Virgile est né en Provence. Il publie ensuite très vite *Un de Baumugnes* et *Regain* qui confirment son succès. C'est la naissance du *Cycle de Pan* dont le décor est cette "haute Provence désertique du côté du Ventoux [...] un pays absolument admirable par sa grandeur farouche, par son calme qui tient du calme aérien" (Ricatte, 1971: 938), ce qui lui vaudra son étiquette d'écrivain régionaliste.

Pourtant, dix ans après son retour des tranchées, il entreprend son récit de guerre qui marque un tournant radical. Conçu entre 1929 et 1931, tandis qu'un nouveau conflit menace, *Le Grand Troupeau* n'est ni un roman sur la guerre ni un écrit pacifiste. Paul Mercier (2002) affirme qu'au sein d'une écriture traumatique "le créateur met en scène une situation imaginaire qui, en reliant des images et des formes, absorbe, lie et intègre des tensions psychiques, de sorte que le fantasme ne se réduit pas à une expérience passive, mais [...] acquiert l'efficacité d'un acte". Ainsi, bien que Giono en rejette l'aspect autobiographique, affirmant qu'il voulait raconter une histoire et non pas donner "une photographie exacte du conflit mondial" (Miallet, 1971: 1089), ses campagnes de guerre en sont le fil conducteur. Une résurgence des combats traumatiques s'opère alors par l'écriture qui parvient à transfigurer le récit de guerre, comme l'explique Jean-Yves Laurichesse (2006):

Mais la mémoire de la Grande Guerre a aussi changé la poétique du récit de guerre. Les conditions de vies particulièrement éprouvantes dans les tranchées boueuses et pleines de rats, l'horreur des pilonnages d'artillerie, des attaques sous les mitrailleuses ennemies, des combats au corps à corps, l'utilisation des gaz mortels, tout cela donnait à la guerre un caractère nouveau qui appelait de nouveaux moyens d'évocation. Giono est de ceux qui ont su transformer l'horreur vécue en écriture de l'horreur, dans l'unique roman qu'il a consacré à la guerre, *Le Grand troupeau*, publié en 1931.

Les premières dédicaces à son ami Louis David, mort au front, en font toutefois un récit très personnel: "À la mémoire de mon ami Louis David tué en Alsace (1915)" (Miallet, 1971: 1093). La douleur et la difficulté y sont très présentes, tel qu'il l'affirme lors de sa publication: "*Le Grand Troupeau* a été un livre très pénible à écrire pour moi, je l'ai écrit quatre fois, alors j'ai perdu un temps infini [...] je n'aime pas beaucoup ce livre" (Miallet, 1971: 1090). Giono eut du mal à concevoir ce roman qui provient de sa propre expérience dans les tranchées de 14-18, dont il revint très choqué: "Je ne peux pas oublier la guerre. Je

passé des fois deux jours ou trois sans y penser et brusquement, je la revois, je la sens, je l'entends, je la subis encore. Et j'ai peur" (Giono, 1989a: 261). Le roman devient, selon Didier Anzieu, le lieu du déplacement et de la décharge de la tension, "un lieu ni en moi ni hors de moi, entre dehors et dedans, entre personne subjective et histoire sociale, l'œuvre héritant le statut, propre à l'objet transitionnel puis au symbole, d'intermédiaire entre la réalité matérielle et la réalité psychique" (1978: 612). C'est, de fait, avec ce roman que débute la manifestation littéraire de sa crise morale qui nous découvre les profonds tourments de l'écrivain, par la narration de l'horreur, de l'indicible:

Les morts bougeaient. Les nerfs se tendaient dans la rainure des chairs pourries et un bras se levait lentement vers l'aube. Il restait là, dressant vers le ciel sa main noire tout épanouie; les ventres trop gonflés éclataient et l'homme se tordait dans la terre, tremblant de toutes ses ficelles relâchées. Il reprenait une parcelle de vie [...]. Et les rats s'en allaient de lui. Mais, ça n'était plus son esprit de vie qui faisait onduler ses épaules, seulement la mécanique de la mort, et au bout d'un peu, il retombait immobile dans la boue. Et les rats revenaient. La terre même s'essayait à des gestes moins lents avec sa grande pâture de fumier. Elle palpitait comme un lait qui va bouillir. Le monde, trop engraisé de chair et de sang, haletait dans sa grande force. (Giono, 1971: 621)

Si ce malaise s'amorce avec ce roman dans les années 30, il annonce d'autre part ce que, plus tard, la critique définira de façon controversée comme étant la seconde manière gionienne. Dans cette deuxième étape, c'est ce pessimisme grandissant dans son regard sur la condition humaine qui s'avère modifier son écriture, se centrant désormais sur la figure de l'être humain qui prend le pas sur la nature au cœur de ses récits, contrairement à ce que nous pouvions trouver dans ce qui fut appelée sa première manière où la nature était placée en avant. Une division de l'œuvre gionienne controversée car Giono lui-même la rejetait, mais la blessure de la guerre marqua sans doute son écriture, la rendant plus incisive et plus amère parfois: "Le personnage avait une autre importance que ce qu'il avait jusqu'à maintenant; dans les romans précédents, la nature était en premier plan, le personnage en second plan; dans les romans qui allaient arriver maintenant, le personnage était au premier plan et la nature au second plan" (Ricatte, 1974: 1293).

Dans son abattement psychologique, Giono commence un projet consacré à ses souvenirs d'enfance. Au sein de ce malaise, il éprouve le besoin de se tourner vers le passé, de récupérer ses souvenirs d'avant-guerre, de renouer avec son père grâce à l'écriture. Et pourtant, *Jean le Bleu* (1932) revient dans ses dernières pages sur l'amertume de la guerre, sur son amitié avec Louis David et inévitablement sur la mort de ce dernier au front:

Et je ne sais plus de quelle façon commença mon amitié pour Louis David. Au moment où je parle de lui, je ne peux plus retrouver ma jeunesse pure, l'enchantement

des magiciens et des jours; je suis tout sali de sang. Au-delà de ce livre, il y a une grande plaie dont tous les hommes de mon âge sont malades. Ce côté des pages est tâché de pus et d'ombre. (Giono, 1972: 178)

La plaie est encore vive et la douleur de Giono transmise par sa révolte: “Il n’y a pas de gloire à être Français. Il n’y a qu’une seule gloire: c’est être vivant” (Giono, 1972: 180). L’écriture gionienne maintient son ami dans l’éternité littéraire et Louis David continue d’être à ses côtés, cependant souillé par ce tourment de la guerre et de la mort qui ne quitte plus Giono:

Tu es ombre, toi là, derrière ma chaise. Je ne trouverai plus ta main. Tu ne t’appuieras jamais plus sur mon épaule. Je n’entendrai plus ta voix. Je ne verrai plus ton bon regard avec son honnêteté et son grand rayon. Je sais que tu es là, près de moi, comme tous les morts que j’aime et qui m’aiment, comme mon père, comme un ou deux autres.

Mais tu es mort. (Giono, 1972: 180)

Pour conclure, nous reviendrons sur l’essai publié en 2019 par Emmanuelle Lambert à l’occasion du cinquantenaire de la mort de Giono, *Giono, furioso*, en hommage au *Roland Furieux* de l’Arioste que Giono aimait tant, dans lequel elle met en avant la thématique du mal déclenché par la guerre et ses conséquences sur la création gionienne, tout comme elle le fit d’ailleurs en tant que commissaire de l’exposition littéraire organisée pour la même occasion, en 2020, à Marseille. Elle y envisage l’ensemble de l’œuvre gionienne, sous l’influence de cette grande violence des combats qui provoqua un trauma récurrent chez l’écrivain hanté par ce souvenir:

Il faut le comprendre. Il a vu 14-18. Que pourrions-nous savoir, nous qui en sommes vierges? Comment connaître la solitude de ceux qui ont regardé la Grande Guerre fixement? C’est ainsi qu’on n’y peut rien, et lui non plus.

À vingt ans on l’a brusquement arraché à la fusion rêveuse des temps anciens; petit soldat anonyme, on l’a expulsé de sa vie, pétri avec les autres et roulé dans la chair à canon. On l’a pris, on l’a jeté à terre, on l’a précipité dans la confusion, les piétinements, la folie, la boue, les hurlements, le métal. Et pour finir, on a tué son meilleur ami. (Lambert, 2019: 17)

Pour Lambert, Giono a été brisé par la guerre, et si cette crise morale dont nous nous occupons ici a comme cadre temporel le début des années 30, en outre elle altère le ton de cet homme brisé à vingt ans: “Il a été cassé, dès le début de la vie adulte, comme tant de garçons de sa génération qui eurent vingt ans en 1915, il y a plus de cent ans. En deux mots: il est lointain et flou” (Lambert, 2019: 22). Giono cet écrivain solaire, “amoureux des hommes, des bêtes et de la nature” (Lambert, 2019: 11) était aussi, ce faisant, un être

tourmenté, traumatisé, perturbé et dont l'œuvre nous fait comprendre que pour trouver la lumière, il faut d'abord creuser les ténèbres (Mourgues, 2019).

3. *Vie de Mlle Amandine* ou le reflet du désarroi gionien

En 1934, Giono publie une première version de *Vie de Mlle Amandine* sous la forme de trois nouvelles indépendantes. Reprises dans leurs totalités en 1943 dans le recueil de *L'Eau vive*, Giono les a toujours considérées comme un tout indivisible qu'il envisageait même sous la forme d'un roman (Miallet, 1974: 1149). L'histoire fonctionne comme un récit initiatique dans lequel le narrateur, abattu et sombre, est guidé par la sérénité retrouvée chez le personnage d'Amandine. L'épisode central de la narration dans lequel, au cours d'une longue veillée, Amandine raconte au narrateur ses vicissitudes passées qu'elle parvint finalement à surmonter, accorde à la nouvelle une aura d'apprentissage qui illumine le narrateur: "Quand elle enlevait ses lunettes elle était presque aveugle. J'en profitais généralement pour la regarder tout à mon aise, car elle était très belle, une beauté que je n'ai vue qu'à elle et qui venait de l'âme; de la simplicité et de la pureté de l'âme" (Giono, 1974a: 133).

La *Vie de Mlle Amandine* est écrite à la même époque et de façon presque simultanée à *Que ma joie demeure* et *Le Chant du monde*, deux romans lyriques sur la fusion de la nature et des personnages: "Ayant achevé à Vallorbe, au cours de l'été 1933, *Le Chant du monde*, Giono commence le 2 février 1934 *Que ma joie demeure*. Est-ce pendant l'intervalle entre les deux œuvres que *Vie de Mlle Amandine* fut écrite?" (Miallet, 1974: 1150). Le récit se passe en Suisse, pays dans lequel Giono termina en 1933 son précédent roman *Le Chant du monde*, lors de ce séjour à Vallorbe chez sa cousine Antoinette Fiorio. Il se trouve en outre, que le personnage d'Amandine possède certains traits de la cousine Fiorio: "Par le 'gros modelage' d'un visage aux larges pommettes, par la gaieté et la bonté aussi, elle ressemble à Antoinette Fiorio, cousine très chère à Giono depuis l'adolescence; c'est chez elle que fut terminé *Le Chant du monde* pendant l'été de 1933, à Vallorbe" (Miallet, 1974: 1151). Pourtant l'orographie de *Vie de Mlle Amandine* s'inspire d'une autre région chère à Giono, le Trièves, qu'il connut à son incorporation en 1915 dans un régiment alpin et qu'il affectionnait particulièrement pour son très haut relief et dans laquelle il retourna souvent se retirer:

Ainsi, cette construction-là, avec ses quatre énormes montagnes où s'appuie le ciel; cette haute plaine du Trièves cahotante, effondrée, retroussée en boule de terre, cette haute plaine du Trièves tout écumante d'orges, d'avoines, d'éboulis, de sapinières, de saulaies, de villages d'or, de glaisières et de vergers; son tour d'horizon où les vents sonnent sur les parois glacées des hauts massifs solitaires; ses escaliers éperdus

qui montent dans le ciel accompagnés d'éclairs et d'arceaux de lumière jusqu'à de vertigineux paliers, ce constant appel de lignes, de sons, de couleurs, de parfums, vers l'héroïsme et l'ascension, cette construction: c'est le cloître, c'est la chartreuse matérielle où je viens chercher la paix. (Giono, 1974b: 188)

Le narrateur n'est, de la sorte, pas exactement Giono puisque la Suisse n'est qu'un lointain point de départ pour la composition géographique de ce récit imaginaire. L'imaginaire gionien construit sa propre cartographie faisant converger ses vécus et leurs lieux:

Il s'agit d'un paysage formé d'éléments empruntés au Trièves, à la Savoie et au Jura. Les trois ruisseaux en patte d'oie qui convergent vers le ravin aux éboulis et la faille schisteuse le long de laquelle le narrateur remonte jusqu'à la forêt suppliciée ne répètent-ils pas, à moindre échelle, le relief de *Batailles dans la montagne*? (Miallet, 1974: 1151)

Pourtant, dès les toutes premières lignes, nous nous trouvons face au constat impersonnel mais précis d'un état dépressif qui nous renvoie inévitablement aux états d'âme gionien de la même époque:

Il y a des moments où il faut se précipiter à la poursuite de l'espérance. L'air dans lequel on vivait, on le sent soudain qui se solidifie autour de vous comme du ciment. Ce qui vivait autour de vous n'est plus qu'une peinture sur la pierre qui vous emmaillote. Un jour on perd une fleur de sauge, l'autre jour on perd un arbre, puis un lambeau de forêt, puis un fleuve tout entier avec ses roseaux et ses poissons: ce qui était là devant vous, dressé en profondeur avec ses volumes et toutes les délicieuses avenues qui y sont entrecroisées de tous les côtés, on se précipite, saisi d'angoisse et, en effet, on le touche, peint, plat, plâtreux, mort. Comme si, brusquement, on était dans un canton de l'existence où il ne reste plus que des symboles, on habite des fresques de la vie. Elles vous entourent des quatre côtés avec des murs. (Giono, 1974a: 132)

Très vite le narrateur assume cette perte de contact avec la réalité, assortie d'une disparition des sensations:

Je menais moi-même à cette époque un combat avec le monde réel. Il me fallait le rejoindre à tout prix. La bataille qu'on mène d'ordinaire avec lui me paraissait suave et enfantine à côté de celle qui, à ce moment-là, me faisait à chaque instant engager désespérément toutes mes forces. J'avais beau multiplier la diversité de toutes mes possibilités d'étreintes, tout m'échappait, tout glissait hors de mes sens; j'habitais les

convulsions et les effondrements d'un naufrage qui n'en finissait plus de lenteur.
(Giono, 1974a: 133)

Une perception très proche de celle de Giono, au début des années 30, si nous en croyons sa correspondance en 1934 avec André Gide: "J'essaie de goûter de nouveau le monde tout autour. Depuis quatre ans, peu à peu, tout s'était effacé autour de moi et je ne goûtais plus que le souvenir réel, de l'herbe et des arbres" (Miallet, 1974: 1331). Plus le narrateur s'enfonce dans la montagne et dans le froid, plus il s'éloigne du monde des humains, plus il se purifie:

Tout allait vers l'hiver et l'immobilité de la gelée. Il n'y avait ni souci ni désespoir. Les sèves, connaissant le rythme, montaient plus lentement dans les troncs de sapins. D'autres sèves restaient dans les racines, d'autres étaient en train de cimenter patiemment le long des branches la petite blessure des feuilles tombées. On sentait une grande confiance.

J'avais confiance aussi. Je m'étais lavé en dedans de toute la saloperie des gens d'en bas. Les animaux inférieurs, je les voyais encore un peu, dans mon souvenir; une bouche, un menton, des joues, des yeux, des barbes, des hanches. C'était lié encore un peu à du mal. (Giono, 1974a: 135)

Le mal est associé, sans relâche, aux dérives de la société et la guérison passe inévitablement par la montagne, par la souffrance, par l'isolement. La communion avec la nature active le processus de purification et de guérison de toute douleur humaine:

Il me fallait faire des mètres sur les genoux et en me cramponnant à pleines mains sur des rochers usés en échine de cheval [...]

Mais j'étais heureux à ne pas avoir à le dire, tant ce bonheur était pur et à ma taille [...] J'étais nettoyé de tout souvenir humain. Ah! oui, tout. Il ne me restait plus de souvenir en moi, ni d'une ligne de visage, ni d'une couleur d'œil, ni d'un timbre de voix. Rien. Mais j'étais extraordinairement sensible aux taches d'ombre et de lumière que la bise promenait sur le monde et dont les reflets me touchaient ici au fond; j'entendais dans le coin du ciel le battement d'aile d'un faucon; je commençais à comprendre les odeurs, les bruits, les formes qui s'imprimaient dans mes mains et à leur donner valeur par rapport à moi. (Giono, 1974a: 139)

Tout fait écho au retour de Giono à la vie après ses quatre années d'isolement au début des années 30. Son désenchantement de l'espèce humaine, sa perte de motivation intérieure devenant spectateur de sa vie et enfin le retour aux vraies sensations à partir de 1934, lorsqu'il exprime: "Je me retrouve cette année en présence du printemps réel, de l'herbe et des arbres. Je crois que j'ai fini mon temps d'épreuve et que je vais partir" (Miallet, 1974: 1331). Dans le contexte des années 30, la *Vie de Mlle Amandine* nous apparaît comme un texte exutoire

de la crise morale subie au cours de ces mêmes années. Il n'en reste cependant pas moins un texte purement gionien dans lequel la communion avec la nature est au centre de la recherche de l'apaisement, opérant un véritable processus de purification.

4. La crise morale gionienne au miroir de la mélancolie de Juan Ramón Jiménez

Presque trente ans plus tard, en 1958, un producteur américain, Edward Mann, prend contact avec Jean Giono pour adapter au cinéma *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez. Malgré sa connaissance de la littérature espagnole, incarnée principalement par sa passion pour *Don Quichotte*, Giono ne connaissait pas Jiménez qui était pourtant son contemporain. Il lit *Platero y yo*, en français, et accepte immédiatement ce travail d'adaptation. *Platero y yo* contient dans sa structure plusieurs éléments présents dans l'écriture gionienne. Nous nous arrêterons ici particulièrement sur deux d'entre eux, la solitude et la violence, qui par ailleurs étaient présentes dans l'épisode dépressif gionien des années 30; violence de l'espèce humaine par qui le mal arrive, omniprésente dans les séquelles de la guerre et solitude réparatrice et apaisante dans la communion avec la nature. Il est donc fort probable que Giono put identifier ces deux composantes dans le livre de Jiménez et, qu'il y reconnut certains symptômes de la mélancolie chronique de son auteur qui purent lui rappeler le désarroi ressenti, trente ans plus tôt.

La vie de Juan Ramón Jiménez est marquée par plusieurs crises de mélancolie. Nous entendons ici par mélancolie une tourmente de l'âme que le poète Francisco Villaespesa contemple dans son prologue à l'édition de 1900 du recueil *Almas de Violeta* de Jiménez: "Es un alma enferma de delicadezas; alma melancólica que, asomada a la ventana del Éxtasis, espera silenciosa la llegada de algo muy vago... El Amor... La Gloria... Tal vez la Muerte. Sus poesías respiran Dolor... El inconsolable, el Dolor resignado de la Desesperanza" (1900: II).

En 1901, il n'avait pas encore vingt ans, il est admis pendant plusieurs mois dans un sanatorium psychiatrique à Bordeaux, puis au sanatorium Rosario à Madrid. En 1905, une nouvelle phase d'alanguissement l'oblige à retourner à Moguer. C'est pendant ce séjour, qu'il rédige *Platero y yo*. Dans les années qui suivent, sa maladie s'aggrave et lorsqu'en 1936, la guerre civile espagnole éclate et que Franco remporte la victoire, il s'exile avec sa femme Zenobia Camprubí en Amérique. La tendance dépressive du poète fait que l'exil l'éloigne de plus en plus de la réalité et intensifie son isolement social. En 1950, ils s'installent à Porto Rico mais sa femme tombe malade d'un cancer. En 1956, peu de temps après avoir reçu le Prix Nobel, Zenobia meurt et Jiménez sombre dans une profonde torpeur. Il meurt deux ans plus tard, le 29 mai 1958.

Lorsque Giono découvre *Platero et moi*, il y décèle l'histoire d'une solitude, mais ici une solitude partagée avec Platero, comme l'explique Julián Marías (1981: 197): "*Platero y*

yo: está todo en el título [...] No hay más que un 'yo' en todo el libro; el otro es Platero". Il s'agit dès lors, d'une retraite aux côtés de Platero, un repli sur soi face à la violence et à la cruauté de la société de Moguer. Dans *Platero et moi*, ce *moi* est Juan le narrateur, qui bien que s'inspirant du poète devient un narrateur universel par son recul face à la violence, dans lequel Giono se reconnaît immédiatement. De fait, dans la période qui suit sa crise morale des années 30 et craignant un nouveau conflit, face au réarmement général, Giono milite pour le pacifisme, pour une lutte au profit de la vie libre et indépendante: "N'agglomérez pas vos individus. Restez libres. Repoussez tout ce qui coagule. Unissez-vous pour un seul but: la *paix* [...] Seule la vie est juste" (Giono, 1989b: 627-629).

La solitude de *Platero et moi* est ainsi perçue, tel un repli protecteur face à la violence de la communauté de Moguer que Giono traduit, dans son script, par une sauvagerie similaire à celle de la mort dans les tranchées. Tout refait surface, le sang, la boucherie, le dégoût de cette machine de guerre. Pour la composition du texte de son scénario de *Platero*, Giono jouera sur ces deux notions divergentes et choisira tour à tour, dans les textes de Jiménez, des scènes de violence extrême qui heurteront les instants de paix de Platero et de son maître. L'une des scènes les plus frappantes du livre de Juan Ramón Jiménez, que Giono inclut dans son scénario, est la mort de la jument blanche, basée sur le chapitre du même nom, *La yegua blanca*. Abandonnée par son maître, elle est poussée dans le ravin de Moguer où finissent tous les animaux en fin de vie. Lorsque Giono décrit ce ravin de la mort dans le récit de son voyage à Moguer, on y devine la résurgence du trauma de la guerre et l'amalgame opéré entre l'impuissance de ces animaux face à la mort et celle des soldats dans les tranchées:

Le charnier existe toujours [...] On précipite dans cet Hadès des cadavres d'animaux et des animaux malades ou estropiés qui y agoniseraient pendant des jours et y périraient finalement de la mort la plus horrible, par la faim et la soif, si par le mécanisme habituel des enfers, celui-ci n'avait porté remède à ses horreurs en les multipliant. Dès qu'on arrive sur le rebord de cette fosse, surtout quand il apparaît que ce n'est pas pour y jeter quelque nourriture, on est salué par un concert de grondements et de hurlements. Ce sont des chiens [...] Ils se tuent entre eux. Seuls les plus forts restent. Ils achèvent les agonies. Ce jour-là, ils étaient deux qui grondèrent comme quarante [...] Il ne s'agissait plus de chiens, il s'agissait de monstres. Un deux n'avait que trois pattes. Mais il semblait le plus fort. Il se battit sous mes yeux avec son compagnon qui s'enfuit à l'autre bout du charnier. Resté maître du champ de bataille et après m'avoir encore solidement injurié, il se remit tranquillement à déchirer le ventre d'un mulet. (Giono, 1995: 878)

La souffrance, l'agonie, les ventres déchirés nous renvoient fatalement au brassage des corps déchiquetés des soldats dans les tranchées évoqué presque trente ans auparavant dans *Le Grand Troupeau*:

Il (Olivier) sentit comme une présence derrière lui. À l'affût. Il se tourna: c'était sur l'autre bout du trou, une chose couchée et qui avait la figure toute noire; sa cervelle coulait par une grosse blessure en coin. Il ne l'a pas remarqué; c'était un petit morceau rond et blanc de cervelle qui faisait le regard parce qu'il était collé sur ce noir de l'œil, sur l'œil pourri et plein de boue. (Giono, 1971: 611)

L'horreur de la guerre persiste; elle est indélébile et les expériences de vie très marquantes refont surface à tout moment. Rien ne s'efface, tout est matière à métamorphose littéraire:

Quand je parlais contre la guerre, j'avais rapidement raison. Les horreurs toutes fraîches me revenaient aux lèvres. Je faisais sentir l'odeur des morts. Je faisais voir les ventres crevés. Je remplissais la chambre où je parlais de fantômes boueux aux yeux mangés par les oiseaux. Je faisais surgir des amis pourris, les miens et ceux des hommes qui m'écoutaient. Les blessés gémissaient contre nos genoux. (Giono, 1989a: 264)

Juan Ramón Jiménez écrit *Platero y yo* au cours d'un épisode dépressif tout comme Giono publie son *Jean le Bleu* en 1932, en pleine crise de désarroi. La rétrospection vers leurs enfances dévie leurs points de vue et tentent de les sauver d'un présent devenu pénible. Mais Jiménez comprend que Moguer n'est plus le village de son enfance et Giono cite les paroles du poète qui témoignent que la tristesse n'est pas en lui depuis toujours: "On ne naît pas triste. D'ailleurs il dit lui-même: 'Je me souviens qu'étant enfant – ma ville me paraissait – une blanche merveille et par les vertes campagnes – j'allais toujours content – inondé de bonheur'" (Giono, 1995: 867). Giono brisé par la guerre ne sera plus jamais *Jean le Bleu*. Jiménez quant à lui consumé par ses crises de mélancolie verra peu à peu lui échapper le Moguer de son enfance. Seul Platero peut lui restituer quelques instants de paix, figés dans l'éternité de leur solitude à Moguer:

Al volver de nuevo a Moguer, como antes lo vi tanto con Platero, no lo puedo ya ver sin él, de modo que ahora voy a todo con su recuerdo.

A su recuerdo es a quien le hablo, porque no me gusta la soledad y me da la compañía mejor que cualquier persona.

Además, como viví tanto a su lado, cada lugar despierta nuevos recuerdos de él.

No es redundancia, es necesidad de apoyarme en su recuerdo porque sin él los míos estarán solos como el sol y la luna del campo sin nosotros. (Jiménez, 2014: 172)

Cette vie paisible retirée en compagnie de Platero dans un mirage du Moguer d'antan, côtoyant nature et animaux plutôt qu'êtres humains, vaut au narrateur, qui fait écho à Jiménez, d'être traité de fou par ses contemporains:

Cuando, yendo a las viñas, cruzo las últimas calles, blancas de cal con sol, los chiquillos gitanos, aceitosos y peludos, fuera de los harapos verdes, rojos y amarillos, las tensas barrigas tostadas, corren detrás de nosotros, chillando largamente:
¡El loco! ¡El loco! ¡El loco!
... Delante está el campo, ya verde. Frente al cielo inmenso y puro, de un incendiado añil, mis ojos – ¡tan lejos de mis oídos! – se abren notablemente, recibiendo en su calma esa placidez sin nombre, esa serenidad armoniosa y divina que vive en el sin fin del horizonte... (Jiménez, 2014: 15)

Dans le dernier chapitre de sa préface à l'édition française de *Platero et moi*, dont le texte est tiré de ce voyage à Moguer, Giono revient sur ce texte de Jiménez, lui-même ayant été traité de fou, à son passage à Moguer sur les traces du poète. Il comprend que la folie à Moguer est un caractère différentiel de la vision commune. Giono qui affirmait que "la vision commune est solitude" (Giono, 1974c: 705), y voyait une sorte de réalité inversée:

Il suffit d'un rien pour qu'on vous appelle fou à Moguer. J'étais fou parce que j'avais regardé par dessus le mur; le commandant des douaniers (c'était un sergent) était fou parce qu'il faisait faire du maniement d'armes à son escouade à 3 heures du matin sur la place de l'église; et la señorita Amparo T*** qui tient la mercerie à l'angle de la Calle Reina Esclaramunda est folle parce qu'elle se dérange gentiment cent fois par jour pour vendre trois sous d'agrafes ou deux sous de fil sans perdre son charmant sourire. (Giono, 1995: 882)

Le terme folie englobe une profonde polysémie mais nous entendons ici par folie, l'incompréhension de la différence, de cet isolement choisi par le narrateur en compagnie de Platero. Pendant son voyage à Moguer, Giono perçut la matière poétique de Jiménez inhérente à la solitude sustentatrice de son imaginaire afin d'intégrer sa propre perception au sein de l'écriture: "Il se sert de son Sud comme d'une lunette d'approche pour regarder des paysages imaginaires où la forme s'efface, où l'hiver s'installe, où la feuille n'existe que pour faire assister le poète à sa mort. Autour de ces somptuosités glaciales circule un air tendre, et comme une présentation de mélancolie" (Giono, 1995: 866).

Tout comme il conçoit la solitude en montagne comme source d'apaisement de la dépression dans la *Vie de Mlle Amandine*, Giono entrevoit la retraite bucolique du narrateur des poèmes de Jiménez aux côtés de Platero, comme une démarche de protection face à une société qu'il ne comprenait plus. Nous pouvons envisager que, chez Giono, les tourments de l'âme trouvent souvent une source d'apaisement dans la solitude, lui qui dans ses écrits pacifistes, au sortir de sa crise préconisait déjà: "La vie la plus solitaire est intimement mêlée

à la vie du monde et la beauté se développe soudain à travers tous, plus vite que le vent. Ne suivez personne. Marchez seuls. Que votre clarté vous suffise” (Giono, 1989b: 629).

5. Conclusion

En nous attardant sur un épisode peu connu de la vie de Jean Giono, que lui-même caractérisait comme une simple crise morale, nous nous rendons compte qu’une dizaine d’années après son retour des tranchées, le trauma sous-jacent remonte à la surface. Le *Grand Troupeau* en 1929 puis *Jean le Bleu* avec ses trois pages adressées à Louis David, son ami tué au front, invoquent sa haine et sa hantise de la guerre. Son mal-être provoque une profonde mutation dans son œuvre et lui fait perdre la foi en l’espèce humaine qu’il rend responsable du mal inondant les années de guerre. Dans ses efforts de se retirer du mal, il prône une vie solitaire en communion avec la nature. Son épisode pacifiste lui donne certes l’occasion de faire campagne contre les guerres mais son véritable pansement est l’écriture et le contact à la nature. De fait, dans la *Vie de Mlle Amandine*, publié en 1934, nous déchiffrons dans le comportement du narrateur les séquelles de la crise gionienne et de son antidote dans la solitude et l’intimité des montagnes.

Trente ans plus tard, tandis que son désarroi se montre lointain, Giono découvre Juan Ramón Jiménez, par la lecture de *Platero et moi* dont on lui avait commandé l’adaptation cinématographique. Il décide de partir en Espagne afin de se plonger dans l’univers mélancolique du poète andalou dans lequel il identifie des thématiques qui lui sont familières. La solitude du poète et la violence des coutumes de Moguer, village natal de Jiménez, convoquent les fantômes de son trauma passé et l’agonie des bêtes dans un ravin se superpose à la souffrance des soldats dans les tranchées de 14-18. La solitude du narrateur aux côtés de Platero est alors naturellement interprétée comme une retraite, un refuge que le mal humain ne peut atteindre.

Par l’analyse de cette crise gionienne, dont la durée dépasse la première moitié des années 30, puisque nous en retrouvons des traces tout au long de son œuvre, nous comprenons que le traumatisme de la guerre s’installe dans la création gionienne pour ne plus la quitter, façonnant son écriture et alimentant son imaginaire par la transfiguration de sa commotion, comme le remarquait Jean-Yves Laurichesse (2006):

La représentation de la guerre chez Giono a donc subi, à partir de l’expérience fondatrice de la Grande Guerre, des mutations considérables et de plusieurs ordres [...] Cette plasticité du thème témoigne sans doute d’une profonde nécessité psychologique de multiplier les variations pour se libérer d’images obsédantes [...] La Grande Guerre se dissémine dans toute l’œuvre, non par ressassement (Giono ne referra pas *Le Grand Troupeau*), mais par métamorphoses.

Ainsi du *Grand Troupeau* au scénario de *Platero et moi*, en passant par d'autres textes comme *Jean le Bleu* ou *Vie de Mlle Amandine*, Jean Giono assimile les meurtrissures de son âme dans une architecture de la création romanesque dont son imaginaire en reste la trame.

Références bibliographiques

ANZIEU, Didier. 1978. "La Structure nécessairement narcissique de l'œuvre" in *Bulletin de psychologie* n°336, juillet-août 1978. 612-618.

GIONO, Jean. 1971 [1931]. *Le Grand Troupeau*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes I*).

GIONO, Jean. 1972 [1932]. *Jean le Bleu*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes II*).

GIONO, Jean. 1974a [1934]. "Vie de Mlle Amandine" in *L'eau vive*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes III*).

GIONO, Jean. 1974b [1935]. "Possession des richesses" in *L'eau vive*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes III*).

GIONO, Jean. 1989a [1934]. "Je ne peux pas oublier" in *Refus d'obéissance*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes: Récits et Essais*), 261-270.

GIONO, Jean. 1989b [1939]. *Précisions*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes: Récits et Essais*).

GIONO, Jean. 1974c [1947]. *Noé*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes III*).

GIONO, Jean. 1995 [1964]. *Voyage en Espagne*. Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes: Journal, poèmes, essais*).

JIMÉNEZ, Juan Ramón. 2014 [1914]. *Platero y yo*. Salamanca, Facediciones.

LAMBERT, Emmanuelle. 2019. *Giono, furioso*. Paris, Stock.

LAURICHESSE, Jean-Yves. 2006. "La littérature comme exorcisme: dissémination méditerranéenne de la Grande Guerre dans l'œuvre de Giono" in *La Méditerranée à feu et à*

sang. Perpignan, Presses universitaires de Perpignan:
<<https://doi.org/10.4000/books.pupvd.27784>> [09/09/2025].

MARÍAS, Julián. 1981. “Platero y yo o la soledad comunicada” in *Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Taurus (Colección Persiles), 197-207.

MÉNY, Jacques. 2020. “Jean Giono, une vie au milieu des tempêtes du XX^e siècle” in *La Provence. Histoire: Jean Giono, la plume du Sud*, n°14, 16-33.

MERCIER, Paul. 2002. “Dépression et pulsion d’écrire: La crise du Sujet, dans deux romans noirs de Simenon. *La Fuite de M. Monde; Le Petit homme d’Arkhangelsk*. Roman noir et crise du sujet” in *Semen*, 14: <<https://doi.org/10.4000/semen.2452>> [09/09/2025].

MIALLET, Janine et Lucien. 1971. “*Le Grand Troupeau*. Notice” in Ricatte, Robert (coord.). Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes I*), 1088-1119.

MIALLET, Janine et Lucien. 1974. “*L’Eau vive*. Notice” in Ricatte, Robert (coord.). Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes III*), 1137-1188.

MOURGUES, Elsa. 2019. *Jean Giono, l’écrivain de la violence humaine*: <<https://www.radiofrance.fr/franceculture/jean-giono-l-ecrivain-de-la-violence-humaine-6303280>> [20/04/2025].

RICATTE, Luce. 1971. “*Colline*. Notice” in Ricatte, Robert (coord.). Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes I*), 927-947.

RICATTE, Robert. 1972. “*Jean le Bleu*. Notice” in Ricatte, Robert (coord.). Paris, Gallimard (*Œuvres romanesques complètes II*), 1191-1233.

RICATTE, Robert. 1974. “La préface de 1962 aux *Chroniques romanesques* et le genre de la chronique” in Ricatte, Robert (coord.). Paris, Gallimard, (*Œuvres romanesques complètes III*), 1279-1295.

VILLAESPESA, Francisco. 1900. *Atrio a ‘Almas de violeta’ de Juan Ramón Jiménez*. Madrid, Tipografía Moderna.