

LA MODERNITÉ CHEZ JEAN GIONO : une contestation entre accident et excédent

RELIEF 11 (2), 2017 – ISSN: 1873-5045. P. 15-29

<http://www.revue-relief.org>

DOI: <http://doi.org/10.18352/relief.972>

Uopen Journals

The author keeps the copyright of this article

This article is published under a CC-by license

Cet article se veut une contribution au débat centré sur la problématique de la modernité. Aussi s'articule-t-il en particulier autour de la question de la crise de l'espace, un espace qui, dans la modernité, est viscéralement attaché au placenta de la technique. Cette crise résulte de l'évanescence de tout ou partie de l'héritage virgilien ainsi qu'à la cécité qui accompagne la striure de l'espace sous-tendue par une velléité exacerbée d'appropriation par occupation. Le désenchantement prononcé de Jean Giono est lié à ce problème et est à la racine de sa posture polémique vis-à-vis de la modernité.

À l'orée de la *Divine comédie*, Dante, comme s'il lançait une invitation à la contestation, confesse avoir perdu la voie droite : en effet, avoir perdu la voie droite a été séminal à sa capacité et à son orgueil de convertir le monde en une suite de chants. Contester la modernité pourrait sans doute constituer une autre manière de perdre la voie droite, une manière qui est sans conteste, sinon la posture naturelle, l'ontologie, à tout le moins l'identité remarquable de certains artistes et intellectuels. Jean Giono en est un, lui qui, en se détournant de la ligne droite du progrès, empruntera tout au long de son œuvre des lignes courbes, des chemins de traverse pour échapper à la fatalité d'une modernité dont il discernait partout l'implacable et insidieux triomphe. Dans ses *Grands chemins* (1951) déjà, Giono lançait cette phrase, constitutive de son axiologie et qui pourrait servir d'exergue et de contrepoint à cette étude: « Dans le contraire des choses, la curiosité devient gourmande » (140).

À partir d'une réflexion sur le caractère contestable de la modernité dévoyée par divers accidents et par la démesure des actes qui l'ont fondée et les crises qui l'ont impactée, nous souhaiterions démontrer l'hypothèse que Giono, ayant souvent eu maille à partir avec la modernité, met en images et / ou argumente sa posture polémique. Avec la boîte à outils de la géocritique et

les lunettes des récentes philosophies postmodernes axées sur la spatialité, nous engagerons une réflexion qui s'articulera en trois parties ciblant des scènes spécifiques sur lesquelles se joue cette contestation et qui permettent conjointement de mettre au jour les éléments structurants de la contestation de la modernité : celle de la *gaste* terre, symbole d'un espace strié dépourvu d'affects et malmené par une implacable mais asséchante logique cadastrale ; celle de la spatialisation sous les auspices d'une urbanité par trop *métrisante*¹ ; celle de l'espace réduit et occupé, aux antipodes du modèle bucolique qui, à une haute époque, correspondait à l'archétype de la maison idylliquement saillante et pour laquelle Giono appelle de ses vœux l'observance des règles du 'savoir habiter'.

La modernité et la *gaste* terre

Dans bien des romans gioniens, la *gaste* terre renvoie, selon Jean-François Durand, à cette « terre que l'on *desgaste*, que l'on dévaste, que l'on désoriente aussi, par une lente et implacable destruction de la beauté » (99). Cette terre *gaste* est l'emblème d'un espace périlleux, inquiétant, qui ne cesse de s'enfoncer dans une horizontalité angoissante. Considérée comme une « privation attristante », elle crée ce sentiment de l'exil dans la littérature du Moyen Âge que Zumthor a analysé dans *La Mesure du monde* (1993), exil qui est l'expérience d'une atopie radicale, d'un univers qui n'est plus à notre mesure, d'une impossibilité d'être 'chez soi' dans un monde qui ne cesse d'offrir un visage exsudant de menace, protéiforme, hostile, qui inspire peur panique et désolation, bref, qui ne cesse de contrarier l'idylle. Par ce terme est entendu l'aspiration à une patrie stable et enchanteresse, proche du *locus amoenus* que Virgile aimait à célébrer poétiquement. Cette idylle n'est pas étrangère au sentiment d'habiter un espace familier, policé, orienté, maîtrisé. Cette dichotomie fait courir cette nostalgie de l'idylle dans toute l'œuvre de Giono, en contrepoint du désir de s'extraire des dents de la démesure de l'espace, du vertige du monstrueux, de l'incommensurable. Dans son article « Le sang à l'envers », c'est un Giono rétif à la modernité qui se rappelle la 'civilisation de l'âtre', synonyme d'expérience de béatitude, celle d'un espace à nouveau centré, rempli de la présence secrète des dieux :

La campagne s'éveillait. Le jour allait être chaud, après une nuit qui avait été chaude. Il avait suffi de la vitre à moitié baissée et nous étions enchantés du parfum des acacias, de l'odeur mélancolique des eaux d'un canal que nous longions, de la fraîcheur des ombres. (27)

Giono, en creusant le revêtement du monde moderne, atteint à un monde

heureux dont il décrit la saveur du réel qui rend tangible la pure immanence du monde :

La civilisation de l'âtre, de la huche à pain, du vin de famille et du sillon court, suintait de partout. Des jardins potagers de trente mètres carrés étaient soignés comme des tapisseries au point de croix ; on y avait fait alterner des raies de glaïeuls et des rangs de fèves. Les arbres, et surtout ceux qui ne rapportent rien que de l'ombre, comme le platane, avaient la beauté franche des êtres qui sont aimés [...]. Ici, on ne s'ingéniait pas à chercher des chefs d'orchestre, en vue de faire chanter les lendemains ; on faisait chanter le jour même (et dès l'aube). (28)

Sur cette terre *gaste* vivent des gens à son image : leur système axiologique est tout aussi bien celui qu'on dévaste, qu'on met presque littéralement à sac. Dans ses *Récits*, Giono, sous le mode de la métonymie, se désole d'une Manosque calculatrice et marchande qui est comme un résumé brutal de l'esprit même du monde moderne roulant ses ressacs mercantilistes dans la mentalité de ses habitants : « Elle pointe le prix avec son doigt et elle regarde dans la plaine et dans la colline ce qu'elle pourrait bien arracher et vendre » (42-43).

Cette Manosque, Giono l'oppose à cette autre ville d'avant 1914 encore abouchée avec les réverbérations et les féeries de l'âge d'or, d'un univers souverain, tout entier et tout rempli de lui-même, immergé dans le corps sensible du monde, chantant et dansant, mettant en avant, dans les relations humaines, dans le vivre ensemble, cette ambiance empreinte de sincérité à laquelle duplicité et hypocrisie sont résolument étrangères. Dans cette Manosque-là, il y avait une extraordinaire capacité de se divertir, de trouver dans l'univers même l'inépuisable aliment des fêtes du corps et de la passion, on « mangeait des épices, jouait de la guitare, frappait du talon, disait les quatre vérités à haute voix, se jetait à la tête de ses passions » (Giono 1974, 1030). Cette Manosque correspond ainsi à une cité harmonieuse où les citoyens mettent toujours un point d'honneur à rejeter les maladies voire les tératologies sociales – mensonge, haine, jalousie – pour ne former qu'une vaste chaîne de convivialité baignant dans une sorte de plénitude temporelle. Cette harmonie, l'espace, sous les auspices de l'urbanité, en a soif.

Urbanité contestée : pour le retour au bon usage de l'espace

Tenant de l'acte de gouvernance d'une ville, l'urbanité a naturellement partie liée avec la modernité en ce sens qu'elle a pour mission d'innover l'occupation de l'espace en vue d'en faire une ville moderne. Elle témoigne ainsi du passage à une terre ceinte par des logiques dimensionnelles, du glissement à un monde désormais enfermé dans sa mesure géométrique, à un monde aris-

totélien où le langage sert à déterminer, différencier, cadastrer, strier, ou, pour employer le néologisme proposé par Westphal, à *métriser*. C'est l'illustration d'un monde où « la technolâtrie et le culte de la Machine portent à l'absolu les caractéristiques de l'organisation et du calcul appliquées aux actes humains » (Lefebvre, 28).

Nous allons, pour ce point précis, nous appuyer sur l'approche géocritique (parce que justement celle-ci place le lieu habité au centre des débats). La géocritique étant cette « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature » (Westphal 2000, 17). Sous ce rapport, Giono aurait pu récuser le « Grand partage » qui, à en croire Bruno Latour, est à l'œuvre dans le discours critique – et, accessoirement, dans le système d'habitation moderne. Un tel schisme, suivant la pensée de Latour, doit être levé pour laisser la place à une méthode qui s'appuie résolument sur une anthropologie « symétrique » capable de traiter symétriquement, c'est-à-dire sur un même pied, les objets dans leur hybridité constitutive. Il s'agirait d'une anthropologie qui ne disjoigne plus efficacité technique et plaisir artistique, mais qui respecte leur complexité, qui saisisse, dans leur globalité et complexité, les réseaux sociotechniques structurant l'univers.

Ce refus de la partition qui débouche sur une théorie globale (pouvant avoir comme équivalent l'inséparabilité contenu-expression du langage) trouve son écho chez Edward Soja. Pour celui-ci, « la spatialité de la vie humaine, de même que son historicité et sa socialité, a filtré dans toutes les disciplines et dans tous les discours » (cité dans Westphal 2007, 55). Subséquemment à cette tendance dont est lourde la spatialité, Giono, dans ce qui eût pu s'intituler « Petit traité de la connaissance des choses » prône le décloisonnement de la connaissance car, écrit-il, « on ne peut pas connaître un pays par la simple science géographique » (1974, 205). De ce point de vue, Giono institue avant la lettre ce que plus tard Auguste Berque baptisera, dans son exploration d'une théorie de l'habitat immanent de l'humain dans son environnement, par le terme *écoumène* dont la mésologie (science des milieux) constituera un des versants majeurs. Cette mésologie étudie, exactement comme le pensait Giono, de manière interdisciplinaire ou transdisciplinaire, la relation des humains avec leur environnement car, entre les disciplines, il existe un noyau d'invariance. Bien avant Giono et Berque, les géographes musulmans, qui percevaient la terre comme un tout, discernaient la terre, cette portion policée et civilisée, ou « le monde habité, l'écoumène » (Cheddadi, 226) et l'érème ou *terra incognita* (terre inconnue), selon la formule des Grecs.

Souvent, dans ses essais ou ses chroniques journalistiques, Giono

évoque Virgile ou Théocrite, autant d'écrivains ayant proposé un modèle d'habitation adossé à la culture. Seulement, ces évocations se font presque toujours en contrepoint d'une analyse pointue, de la désolation des temps présents, du désenchantement contemporain. Cette vision s'épanouit dans les thèmes opposés, croisés, de l'âge d'or de l'idylle et de celui de la *gaste* terre qu'on trouve singulièrement dans *Les terrasses de l'île d'Elbe* qui est une compilation des chroniques écrites entre 1962 et 1963. Prenant appui sur son témoignage de la transformation industrielle de la France, de ce que l'on nomme à l'époque l'expansion, ce mot fétiche des Trente Glorieuses, Giono l'utilise dans *Les Chroniques* en prenant le contre-pied de la vision progressiste de l'histoire.

À travers bien de ses textes, comme *Les Vraies richesses*, se font entendre une critique de la domination et une dénonciation de ce que l'historien George L. Mosse appelle la « brutalisation » des sociétés modernes (cité dans Durand, 2007, 90). Cette brutalisation procède d'une perception – ou d'une rémanence – romantique qui prend à partie l'utilitarisme inhérent au système industriel qui assure le triomphe d'un ordre mécanique dévastateur des singularités et des individualités libres. Le primat de l'efficacité et du fonctionnel ruine le rêve d'une société adossée à l'harmonie et abouchée avec le vivre ensemble. Fort de ce constat, Giono construit, dans une réflexion intitulée « Apprendre à voir » (1976, 17-24), une dichotomie que l'on pourrait qualifier de structurale entre deux attitudes dominantes envers le monde : compter et calculer d'une part, adopter le regard de l'artiste d'autre part.

La première, relevant de la perspective cartésienne, de « ce petit fouille-au-pot de Descartes » suivant l'expression caricaturale gionienne (1986, 97), met en avant le raisonnement géométrique : elle est au service de la maîtrise technique du monde, de cette volonté mathématique de mesure et de taxinomie du réel et de l'ambition de saper à sa base le socle des harmonies. Une telle attitude réduit l'espace à une condition proprement ancillaire ; sous l'empire et l'emprise de la modernité, elle ne produit qu'une pure prestation de service.

La seconde, résolument contraire à la première, est celle du regard artiste. Dans la perspective gionienne, le « voir » renvoie à la conception antique de la *theoria* : une saisie du monde certes, non dans une optique cartésienne de domination ou d'assujettissement (« se rendre maître et possesseur de la nature »), mais dans une recherche d'adéquation et d'harmonie. Nous nous proposons de nous arrêter sur deux exemples typiques d'arrangement et de construction de l'espace, de sa *métrise*. Selon Giono, ce sont deux philosophies qui s'affrontent à travers deux façons de construire et d'arranger

l'espace, comme l'illustre cette ville non identifiée à partir de laquelle il montre la transformation d'un espace ancien par l'architecture moderne qui, n'ayant cure de l'équilibre écologique, soumet l'espace à une implacable logique cadastrale débouchant sur un environnement foncièrement anémique. Et Giono de laisser sourdre sa désolation voire son courroux au travers de ces lignes profondes qui tonnent comme un coup de semonce :

L'architecture a introduit dans le circuit des entrepreneurs qui introduisent des fournisseurs, des sociétés anonymes ne tardent pas à apparaître, et voilà constituée une de ces 'Grandes Compagnies', une de ces invasions de barbares venus de l'intérieur, sous les pas desquelles l'herbe ne pousse plus. Tout est détruit, rasé, raclé ; quelqu'un s'insurge, défend un bel hôtel, un assemblage de pierres admirables, une porte monumentale, on l'abat sous les sarcasmes avec l'arme totale, l'imparable, celle à laquelle le primaire ne résiste pas : la nécessité de marcher avec son temps, et s'il insiste, avec le mot 'progrès' qui est la bombe atomique des raisonnements imbéciles. (1976, 19)

Dans ce processus de viabilisation de l'espace au mépris et au détriment de l'équilibre écologique et de l'harmonie ancienne, et au profit exclusif d'une prétendue fonctionnalité, la nature est malmenée. L'auteur fait ainsi le deuil de ce que, jadis dans ses textes de jeunesse, il désignait par la formule lénitive de 'décor gratuit' qui caractérise les époques où l'on faisait montre de ce beau 'savoir habiter' qui ne se borne pas à un simple aménagement fonctionnel de l'espace, mais qui doit impliquer un véritable acte de paysage, qui puisse inviter à la rêverie. Cet aspect de la fabrique du paysage est formulé par Éric Dardel :

Le paysage n'est pas un cercle fermé, mais un déploiement. Il n'est vraiment géographique que par ses prolongements, que par l'arrière-plan réel ou imaginaire que l'espace ouvre au-delà du regard. [...] Le paysage est une échappée vers toute la Terre, une fenêtre sur des possibilités illimitées : un horizon. Non une ligne fixe, mais un mouvement, un élan. (42)

Cet élan et ce dynamisme devraient aussi être ceux de la maison. Cependant, comme le montre Giono, celle-ci est pavée de regards d'âme, de vides artistiques face auxquels il appelle à un vaillant effort qui consisterait à combler les vides esthétiques pour un meilleur épanouissement des habitants d'une maison.

Contestation de la maison moderne

Le constat s'impose : dans le système moderne, dans les villes précisément, « l'anthropisation est souvent synonyme d'artificialisation » (Girard, 57). Le

foisonnement et l'hétérogénéité des matériaux de construction des maisons et autres édifices – publics ou privés – font que « les sols sur lesquels se développe directement la végétation se raréfient de plus en plus de la périphérie vers le centre-ville » (Girard, 58). Cette anthropisation consécutive à une forte modification du milieu urbain par les activités humaines n'a pas laissé indifférents des écrivains comme Georges Perec. Dans *Espèces d'espace*, celui-ci déplorait la cécité dont l'homme moderne fait preuve à l'égard de notre environnement et s'offrait pour tâche d'y remédier en invitant à mesurer l'intérêt d'une coprésence de l'esthétique et de l'utilitaire. Avant Perec, Giono s'offusquait déjà de ce même manque de discernement et de clairvoyance de l'être humain dans sa relation au milieu naturel, il semblait regretter le talon d'Achille, ce vide capital qu'est l'absence de la composante imaginaire des lieux, d'où cet impératif catégorique de Westphal invitant au nécessaire tressage du paysage avec la culture : pour le géocritique en effet, dans l'acte de paysage, « les filtres esthétiques et culturels doivent revêtir autant d'importance que les formes et les couleurs des éléments physiques » (2007, 86). La saine rivalité que l'homme doit entreprendre vis-à-vis de Dieu doit consister dans la plantation d'arbres. L'exemple de cet homme est à cet égard éclairant, lui qui a

planté cent mille arbres [dont] dix mille chênes qui allaient pousser dans cet endroit où il n'y avait rien auparavant [...]. Quand on se souvenait que tout était sorti des mains et de l'âme de cet homme – sans moyens techniques – on comprenait que les hommes pourraient être aussi efficaces que Dieu dans d'autres domaines que la destruction. (Giono 1977, 760-762)

Dans la perception gionienne, la maison se doit d'être pétrie avec l'ontologie de l'être, et il est mis en avant l'impossibilité du bonheur de l'homme si la maison n'existe pas sous cette forme. Le 'savoir habiter' est le socle, le fondement unique de cet ensemble constitué du savoir, du savoir-faire, du savoir être, et même du vivre ensemble ; il en est la condition absolue. Ces trois valeurs ne sont pas seulement deux partenaires qui se trouvent en vis-à-vis ; bien plus que cela, elles entretiennent une relation, non point ancillaire, mais beaucoup plus intime, un rapport d'entrecroisement, d'interpénétration, d'hétérarchie² et, surtout, de devenir mutuel.

En conséquence d'une telle conception, la maison ne saurait avoir qu'une dimension fonctionnelle ; elle doit aussi avoir, prioritairement et préalablement, une dimension cosmique, axiale à l'image de la maison capitale du dynaste de Noé. Elle réoriente l'espace et contribue ainsi à donner au quotidien ainsi qu'aux gestes simples, élémentaires, la plénitude, la volupté, la

splendeur et la profondeur de l'expérience idyllique. La maison peut être un élément essentiel de cette reconstruction de l'espace idyllique, directement lié à l'angoisse panique qui émerge chaque fois que le chaos menace. Sous ce rapport, la maison apparaît comme un paramètre, voire une *économie* (au sens étymologique de l'art d'administrer une maison), en même temps qu'un instrument de mesure du monde.

En habitant la maison, s'il laisse s'éteindre la sensation d'un espace substantiel que l'on construit et ordonne, l'homme court le risque d'être emporté par ce vertige, par ce maelström de la démesure que, dans *Les Vraies richesses*, Giono considérait comme une forte tendance à la réification de l'homme, comme structurante de la modernité attristante : « Qu'on comprenne une fois pour toutes que nos temps ont des fins inhumaines ; que nous avons lâché la proie pour l'ombre. Les grottes de Lascaux n'étaient pas n'importe quelles grottes » (1976, 24). Ces grottes de Lascaux en effet, révélaient un intense désir de symbolisation de l'espace. Plus qu'utilitaires et fonctionnelles, elles étaient magiques, ou plus exactement, elles ne faisaient pas le départ entre l'élément magique, romantique, et l'élément utilitaire, comme le font aujourd'hui les architectes uniquement soucieux de rentabilité, tenus par la vénalité, la soif inextinguible du profit. Afin de rattraper cette proie, c'est-à-dire cet espace substantiel, il convient de susciter dans l'âme de chaque occupant, jusque dans l'écorce de son subconscient, une dynamique psychique, une culture écologique nouvelle ancrée dans la lutte pour la symbolisation de l'espace et pour l'harmonie. Faute d'un esprit écologique engendré et soutenu par un esprit de culture, par une fibre artiste, l'atteinte à une vie harmonieuse, à un espace à hauteur d'homme, pourrait être compromise.

Face à cette tendance nuisible tant à l'environnement qu'à l'humain, Giono aménage des parcours alternatifs, ouvre de nouveaux paradigmes propices à ce retour au savoir habiter. Ainsi, il décrit souvent l'une des situations topiques de son idylle marquées par le geste écologique qui consiste dans le reboisement : il a fait œuvre de plantation, en mettant en branle une logique oscillatoire entre ce que Deleuze appelle espace d'affects et espace de propriétés (Deleuze et Guattari, 598) : « J'ai planté des arbres. Cela ne semble rien ; c'est tout un art de vivre. Il s'agissait pour moi de transformer un jardin potager que je venais d'acquérir en bosquet pour le régal des yeux et des sens en général » (1976, 25). Cette transformation qui anesthésie la fonction en reléguant à l'arrière-plan toute préoccupation d'ordre alimentaire au bénéfice d'un ordre esthétique est une illustration de son fameux décor gratuit. Ledit décor constitue le maillon manquant dans la chaîne des espaces modernes. La transformation de ce jardin contribue à former une sorte d'environnement

*kitsch*³ qui n'est pas imposé par l'autorité d'un créateur, mais appelé par le bon vouloir et la sensibilité d'un consommateur. Cet aveu n'est que la confirmation de sa passion innée, ou peu s'en faut, pour les arbres. Si l'on en croit Élise Giono, qui a rédigé ses souvenirs de jeunesse et d'épouse d'écrivain après la disparition de son mari, ce faible pour le végétal est en effet chevillé à l'âme de Giono :

Derrière notre maison, mon mari avait acheté un petit morceau de terrain qu'il avait payé les yeux de la tête [...]. Il le voulait pour y planter des arbres, ceux-ci ayant toujours été sa grande passion. Du jour au lendemain, cette terre se transforma [...]. Les arbres commençaient à se développer. (88)

Incommodé par l'absence de cet art de vivre, face à ces logiques de fonctionnalité chétives qui demandent à être dynamisées par le souci de la gratuité, l'auteur de *L'Homme qui plantait des arbres* (Giono 1980, 755) prône ces gestes poémagogiques dont l'intention profonde est d'accomplir une métamorphose, d'être le catalyseur d'un enchantement esthétique du monde par accroissement de sens à travers une revanche, une résurgence triomphale de l'art sur la technique. Giono semble perpétuer le dessein des artistes de l'Art nouveau qui a tendu, entre les années « 1890 et 1900, vers la constitution du syntagme du superflu [consistant, face] aux fonctionnalités fondamentales, [à] ajouter une dimension esthétique complémentaire [à], tourner en ornement les choses nécessaires ». ⁴ Sous la plume de Giono, ce geste vertical a un nom, à savoir la *halte* :

Où que j'aïlle (car parfois, moi aussi je déambule), ce qui m'intéresse c'est la halte [...]. À ce compte la terre est grande, et si l'on prétend devant moi que nos moyens mécaniques l'ont rapetissée, je réponds que mon art de vivre développe les proportions du monde qui m'est proposé bien au-delà des sauts de puces de tous les appareils des compagnies aériennes les plus modernes, et même des fusées. (1976, 28-29)

Ainsi, ce qui caractérise une vraie civilisation, celle qui fait le bonheur de tous et de chacun, celle qui réalise l'enchantement des êtres, au-delà de l'austérité ou de l'opulence, c'est bien cet art de la lenteur et de la profondeur, cette mystique qui consiste dans la capacité à redonner au réel ses proportions ancestrales, son relief et son épaisseur d'antan. C'est l'unique attitude, la seule stratégie propre à déjouer le piège de l'illusion de la surface. Et Giono discerne deux modalités d'habiter l'espace, de le transformer : de manière fonctionnelle, ou de la façon de l'artiste. Si, comme le dit si bien Hervé Regnauld dès le titre de son essai, l'espace est avant tout une « vue de l'esprit » (1998), la maison, suivant la perspective gionienne, se doit d'être d'abord une vue du

sens artistique. La grandeur, le prestige et l'honneur de ce sens artistique n'est pas de trahir le lieu habité, ni son espace, mais bien de les 'relever' au-dessus de toute fonctionnalité. Ce sens artistique doit être le socle de l'acte de paysage, de l'acte de maison singulièrement. Dans son *Dictionnaire de musique*, Rousseau dit de la musique qu'elle réalise ce prestige presque inconcevable de « mettre l'œil dans l'oreille » (404). De même, l'acte de paysage semble accomplir cet autre prestige moins inconcevable de couler la culture, l'art, dans le moule du savoir habiter, de les pétrir ensemble.

La maison entrera ainsi dans l'âge mêlé de fonctionnalité et de gratuité, elle retrouvera alors la profondeur et les voluptés de l'idylle : espace magique, mais non pas illusoire, qui décrit ou reproduit le versant le plus profondément virgilien ou théocritéen de l'inspiration gionienne.⁵ Dans une étude classique sur Virgile, Jacques Perret parlera justement, à propos du mode de vie qu'évoque les *Bucoliques*, de *surexistence* (42), de cet impératif de s'exhausser à un suprême échelon en décrivant une expérience qui correspond assez bien au réenchantement idyllique selon Giono :

C'est parce que la nature est sacrée, grandiose, que l'homme est tenu, lui aussi, de s'élever au meilleur de lui-même, au plan de la poésie [...]. Le monde évoqué par les plus hautes Bucoliques semble au point de convergence des communs efforts de l'homme et de la nature pour exister sur un plan supérieur ; l'homme abandonne tout égoïsme, toute bassesse, et la nature, qui l'a induit à ce dépassement, répond. (40-41)

Plus tard, Michel Roux donnera raison à Giono. En effet, dans son ouvrage intitulé *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, il rappelle que « [l]es hommes ont besoin de territoires qui puissent fonctionner comme des 'extensions' de leur être et qui leur permettent de construire des 'mondes' et de les maintenir ouverts » (193). Sans mondes ouverts, le bonheur disparaîtra avec l'arasement voire l'effacement du pré – le bonheur ne sera plus dans le pré. Comme l'écrit Perec, qui met en relief le risque inhérent au fractionnement et à la diversification de l'espace,

les espaces se sont multipliés, morcelés et diversifiés. Il y en a aujourd'hui de toutes tailles et de toutes sortes, pour tous les usages et pour toutes les fonctions. Vivre, c'est passer d'un espace à l'autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner. (14)

L'usage ultra-fonctionnel auquel est réduit l'espace a brisé l'équilibre requis par le savoir habiter entre ordre et localisation. Pour Carl Schmitt, comme au demeurant pour les Grecs, le *nomos* est le pâturage conquis qu'il faudra diviser et savoir habiter. Ce savoir habiter (préalable de la triade savoir, savoir-être et savoir-faire) consiste à établir une équivalence stricte, une dialectique impé-

rieuse entre *Ordnung* (ordre) et *Ortung* (localisation). La transgression de cette règle ne saurait être sans conséquence selon Paul Virilio, un des principaux chantres du postmodernisme français, qui a travaillé sur le versant de la géographie urbaine :

La crise de la notion de dimension apparaît donc bien comme la crise de l'entier, la crise d'un espace *substantiel* (continu et homogène) hérité de la géométrie archaïque, au bénéfice de la relativité d'un espace *accidental* (discontinu et hétérogène) où les parties, les fractions (points et fragments divers) redeviennent essentielles, à l'instar de l'instant, fraction ou plutôt effraction du temps. (42-43)

Cette distinction n'est pas antinomique de l'ensemble d'oppositions simples et de différences complexes entre espace lisse et espace strié, développé par Pierre Boulez dans la sphère musicale. Selon Boulez, suivant une perspective chiasmatisque, le calcul est résolument de rigueur dans le strié, contrairement au lisse :

Dans un espace-temps lisse on occupe sans compter, et [que] dans un espace-temps strié l'on compte pour occuper. Il rend ainsi sensible ou perceptible la différence entre des multiplicités non métriques et des multiplicités métriques, entre des espaces directionnels et des espaces dimensionnels⁶. (Cité dans Deleuze et Guattari, 596)

Cela illustre le striage que « toute société policée s'emploie à appliquer » (Westphal 2007, 69) en permanence à l'espace lisse.

Aussi, « en régime postmoderne, le lisse⁷ (deleuzien) appelle [-t-il] une revendication » (Westphal 2007, 263), qui aurait des allures de nostalgie ou d'incantation, eu égard à l'omniprésence de la striure devenue presque tentaculaire dans les sociétés modernes. « Il est difficile de percevoir du lisse dans le trop-plein du monde. Désormais, on se résout à invoquer le retour au lisse » (Westphal 2007, 263), on se réjouit de l'appeler de tous ses vœux. Donc, alerte Deleuze, l'épithète 'lisse' ne veut pas dire homogène, au contraire : c'est un espace amorphe, informel (Deleuze et Guattari, 595), emblématique d'un environnement anémique. La distinction faite par Deleuze illustre tout particulièrement le sentiment de révolte gionien : le philosophe, auteur des *Mille plateaux*, dresse cette ligne de partage en mettant en relief la notion de mesure et de propriété par opposition à la notion d'affect : « L'espace lisse est occupé par des événements ou heccétés, beaucoup plus que par des choses formées et perçues. C'est un espace d'affects, plus que de propriétés. C'est une perception *haptique*, plutôt qu'optique » (598).

Le savoir habiter, c'est finalement l'homme, sa vision, plus son espace, l'être ajouté à son milieu. Cette théorie gionienne trouve son écho dans l'essai

de François Paré qui démontre l'hypothèse que « dans la culture l'espace naît » (7). La culture⁸ qui doit être tressée, croisée et mâtinée avec le savoir habiter, permet à la maison de naître sous des auspices enchanteurs. Grâce à l'imaginaire, l'on peut créer de nouveaux paradigmes, des propositions de monde parfois référentielles, parfois utopiques. Il nous apparaît donc que le propre de toutes les cultures doit consister à faire éclore l'espace sous toutes ses coutures et dans toute sa complexité.

Conclusion

Avant de mettre un terme, certes provisoire, à ce parcours analytique et théorique, il convient de discerner et de retenir trois enseignements : 1) À la racine de cette posture à l'envers, donc polémique, se trouve la chute de l'ancien, de l'espace idyllique d'avant la renaissance. Comme perclus de nostalgie, Giono, par diverses voix et voies, s'emploie à une œuvre de revitalisation du système ancien ayant porté principalement sur les affinités inoffensives et douces entre l'homme et son environnement (accident de l'histoire, crise de l'entier débouchant sur des espaces accidentels). 2) Dans cette interaction, comme nous l'avons montré, Giono cherche à reconstituer le nœud mythique liant les espaces à la culture, conjoignant l'art et la gratuité. Ces trois éléments, à défaut d'être premiers de cordée dans les actes de paysage, à tout le moins doivent-ils retrouver, comme la géocritique l'a démontré, leur large place propice à l'effectivité d'un savoir habiter. À considérer l'amertume qui empreint les descriptions gioniennes des espaces anciens et modernes, l'on s'est aperçu que les affects, les filtres esthétiques et culturels, véritables suppléments d'âme, ne laissent pas, dans leur omission, de lui ouvrir des gouffres, des 'regards' d'âme. 3) Enfin, et en définitive, aller de l'avant ne signifie plus suivre une ligne droite : on peut aller de l'avant non pas en scrutant l'avenir, mais en fouillant le passé, en tournant en rond, en empruntant des chemins de traverse ou en faisant des embardées, bref, en se *dé-modernisant*.

Quoiqu'il en soit, dans son constant bras de fer avec le désenchantement, Giono, convaincu que l'homme ne saurait avoir un cadre physique enchanteur sans un esprit écologique engendré et soutenu par un esprit de culture, a élu l'art et la culture, avec leur puissance et leurs ambiguïtés, au rang de suprême allié. À cet allié, il a délégué le pouvoir non seulement de contester, mais de démoderniser son temps : de le décaper par touches continues, progressives, de sa déprimante couche de désagrément ; de mutiler de trois lettres préfixales et adversatives le mot désenchantement pour le transmuier, à la Baudelaire, en enchantement, c'est-à-dire pour qu'enfin se présente ce « reflet lointain de l'éternelle beauté qui s'absente » (Lefebvre, 172).

Toutefois, dans la reterritorialisation que Giono semble prôner, nous discernons une posture à rebrousse-poil de l'errance de Perec et de la déterritorialisation mise à l'étude par Deleuze et Guattari. Cette reterritorialisation motive le reproche fait au chantre de Manosque par certains critiques qui le considèrent comme un romancier régionaliste aux perceptions et inflexions parfois quelque peu idéalistes, comme l'auteur d'une histoire « sans arrêt habillée de tant d'insistance sur le primitivisme, que la simplicité elle-même semble devenir l'ultime artifice », selon l'appréciation de Charles Poore rapportée par le *New York Times* en 1939 (cité dans Atindogbe). Bien des critiques américains n'ont pas manqué de relever, pour s'en désoler, le caractère utopique de certains romans de Giono, une utopie qui affaiblit les effets de son génie au lieu de les tonifier. Ils n'ont pas beaucoup aimé l'apologie du « primitif » comme seul homme de valeur qui connaisse la vérité et le bonheur de la vie naturelle, et qui ne se laisse pas emporter dans l'orbite de la modernité. Cette posture polémique de Giono vis-à-vis de la modernité face à laquelle il ne cesse de sonner le cor pour lui opposer une résilience soutenue, nous paraît tenir d'une tendance un tantinet perverse à « rationaliser son propre génie » en l'attachant à une sorte d'entêtement rétrospectif. On peut certes lui concéder le droit de porter un intérêt amoureux pour son Manosque natal, on ne saurait en revanche apprécier que cet amour verse dans une sorte de pacte exclusif avec son terroir, que cet engluement dans son milieu tourne à l'obsession nombriliste et incite à se fixer dans une existence monotone, sans ambition et sans surprise. On ne pourrait non plus partager ses jugements sur le reste du monde, sa récusation totale (et presque totalitaire) de la modernité, sa critique sans nuance de la vie citadine et du progrès : « un moteur est aussi naturel qu'une montagne, un paléontologue autant qu'un paysan. Ils sont plus récents, c'est tout » (cité dans Atindogbe, 214). C'est dire que la vie est mouvement vers l'avenir, l'être vivant ne peut alors accepter de se laisser guider par les morts, car l'existence reste et demeure ce processus d'amalgame et d'adaptation qui ne cesse pas. Ainsi, dans la sphère de la modernité, la dialectique de la rupture y cède, en fait, amplement, et imparablement, à une dynamique de l'amalgame qui nous pousse vers une finalité plus haute.

Notes

¹ Néologisme dérivé du verbe *métriser*, qui signifie 'compter avec l'unité de mesure qu'est le mètre'. Il suggère que sous l'empire de la modernité, 'compter pour occuper' est devenu une règle infrangible et traduit l'émergence des espaces de plus en plus morcelés voire émiettés. Ce terme est employé par Westphal (69).

² Concept forgé par l'Américain Douglas Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach. Les brins d'une guirlande éternelle* [1979], traduit de l'américain par Robert French et Jacqueline Henry, Paris, Dunod, 2000 (1985). Ce mot-valise (hétérogénéité et hiérarchie) dénote, comme l'écrit Westphal, « l'absence de norme unitaire et fédératrice, une hiérarchie désacralisée d'où toute idée de priorité s'est évanouie » (2007, 14).

³ Le *kitsch* est à entendre comme 'dimension de la gratuité'. Attaché au *modern style*, il enferme une protestation de la sensibilité et un ultime sursaut du génie artisanal menacé par la montée en puissance de l'industrialisation. Il tend à anesthésier la fonction au bénéfice d'un besoin plus ou moins luxueux d'images, de satisfactions visuelles, de rêves, de symboles.

⁴ Nous avons extrait ces différentes formules de l'*Encyclopaedia universalis*, 1968.

⁵ La diversité des goûts et des intérêts littéraires de Giono est reflétée à travers la complexité des thèmes qui courent dans son œuvre. Virgile, Théocrite, Homère... sont parmi ses repères privilégiés, et offrent l'occasion de prendre une nouvelle vue, sans ombre, sur son itinéraire propre.

⁶ Dans la perspective deleuzienne, l'espace directionnel renvoie à la distance, tandis que l'espace dimensionnel tient de la mesure (598).

⁷ Rappelons que, suivant le sens deleuzien, l'espace lisse renvoie à l'espace nomade, tandis que l'espace strié correspondrait à l'espace sédentaire (592).

⁸ Le mot 'culture' est ainsi envisageable suivant ses deux versants sémantiques. Son sens propre se traduit par le fait qu'aujourd'hui, nous assistons à la naissance d'un phénomène : celui des *locavores* (manger local) qui encourage la consommation d'aliments cultivés dans ou près de sa maison. Ainsi, l'on gagne en beauté et en utilité.

Ouvrages cités

Floryse Atindogbe, « La réception des œuvres de Jean Giono dans la presse américaine », *Revue Giono*, 7, 2013-2014, 203-220.

Abdesselam Cheddadi, *Ibn Khaldûn. L'homme et le théoricien de la civilisation*, Paris, Gallimard, 2006.

Éric Dardel, *L'Homme et la terre*, Paris, PUF, 1952.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie 2 : Mille plateaux*, Paris, Minuit, 1980.

Jean-François Durand, *GIONO. Le jeu du condottiere*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007.

Elise Giono, « Souvenirs d'Elise Giono », *Revue Giono*, 7, 2013-2014, 85-98.

Jean Giono, *Les Grands chemins*, Paris, Gallimard, 1951.

Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

Jean Giono, *Terrasses de L'île d'Elbe*, Paris, Gallimard, 1976.

Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. IV, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

Jean Giono, *Œuvres romanesques complètes*, t. V, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1980.

Jean Giono, *Les Trois Arbres de Palzem*, Paris, Gallimard, 1984.

Jean Giono, *De Homère à Machiavel*, Paris, Gallimard, 1986.

Jean Giono, *Récits et Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

Jean Giono, *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919*, Hors-série *Revue Giono*, Manosque, Presses de l'imprimerie Normandie Roto Impression s.a.s., 2015.

Michel-Claude Girard et al., *Sols et environnement*, Paris, Dunod, 2005.

Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, Paris, La Découverte, 1991.

Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité*, Paris, Minuit, 1962.

François Paré, *Le Fantôme d'Escanaba*, Québec, Nota Bene, 2007.

Georges Perec, *Espèces d'espace*, Paris, Galilée, 1985 (1974).

Jacques Perret, *Virgile*, Paris, Seuil, 1969.

Hervé Regnaud, *L'Espace, une vue de l'esprit ?* Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998.

Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de Musique*, Paris, Garnery, 1823.

Michel Roux, *Inventer un nouvel art d'habiter. Le ré-enchantement de l'espace*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Carl Schmitt, *Le Nomos de la terre*, traduit de l'allemand par Lilyane Deroche-Gurcel, révisé par Peter Haggemacher, Paris, PUF, 2001 (1950).

Paul Virilio, *L'Espace critique*, Paris, Christian Bourgeois, 1984.

Bertrand Westphal, *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2000.

Bertrand Westphal, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit, 2007.

Paul Zumthor, *La Mesure du monde*, Paris, Seuil, 1993.